

Márton László

A SZERELEM CSELEKMÉNYEI**Gottfried von Strassburg „Tristan”-járól*****1**

A műalkotás világosságot áraszt; a szerző alakját homály veszi körül. Gottfriedről nem maradt fenn hiteles arckép, élettörténetét nem ismerjük. Ám művét olvasva nemcsak szellemi és alkotói portréja látszik tisztán, hanem ő maga is úgyszólván személyes ismerősünkké válik. Mert hiszen mikor érezheti úgy az olvasó, hogy egy irodalmi mű szerzőjével ismeretségben áll? Akkor, ha az olvasás folyamán nemcsak a műben kibontakozó jellegzetes írói világba kerülhet be, hanem nyomon követheti azt az észjárást is, a szerző gondolkodásmódját, amely az adott írói világot létrehozta.

Modern írók esetében gyakran előfordul, hogy fennmaradnak és utóbb az életmű részeként napvilágot látnak munkanaplók, vázlatfüzetek, írói dilemmákkal kapcsolatos meditációk, röviden vagy hosszabban feljegyzett ötletek, asszociációk, szövegkezdemények és más effélék; ezek valóságos kincsebányák az írói észjárás megismeréséhez és rekonstruálásához. Csakhogy régi szerzőktől ilyesféle dokumentumok, ha voltak is, nem maradtak fenn. Ami Gottfriedet illeti, még azt sem tudjuk biztosan, miért nem fejezte vagy fejezhette be a művét. Az, hogy munka közben meghalt, csak egy a lehetséges feltételezések közül. Valószínűbb a többinél, de ugyanúgy semmilyen konkrét bizonyíték nem támasztja alá, ahogy amazokat sem.

Ami pedig ennél is többet számít: nem téveszthetjük szem elől, hogy minden irodalmi alkotásnak önmagában és önmagáért kell helytállnia. Akármilyen sokat segítenek a szerzői gondolkodásmód megismerésében az életrajzi tények és az alkotói dokumentumok, a döntő kérdés mégiscsak az, hogy magában a műben megjeleníti-e írói gondjait a szerző. És: ezt képes-e olyan szervesen beépíteni a mű struktúrájába, hogy ettől az évtizedekkel vagy akár évszázadokkal későbbi olvasó is megszólítva érzi magát? Mindez nem a „szerző” sokat emlegetett „halála” mellett szolgáltat érvet; ellenkezőleg, arra mutat rá, hogy a műalkotáson belül lehet igazán erős és releváns a szerzői jelenlét.

A TRISTAN-ban ez annyira erős, hogy képes áthidalni nyolc évszázadnyi időbeli távolságot, valamint a vele járó hatalmas nyelvi, logikai és kulturális távolságot is. Ez az egyik oka annak, hogy Gottfried művét a modern lélektani regény fontos előfutárának tartom.

Az európai epikában a szerzői jelenlét, vagyis a személyes különválasztása a priváttól a reneszánsz idején bukkan fel, és a XVIII. században válik elterjedtté. A középkorból Gottfried művén kívül nem tudok más jelentős példát rá; hacsak nem számítjuk ide az ISTENI SZÍNJÁTÉK-ot, amely azonban nem újító, hanem összefoglaló jellegű munka, és a folyamatos szerzői jelenlét nem problémafelvetésként, hanem a narratív struktúra magától értetődő megalkotottságaként van jelen. Hogy csupán azt a két kimagasló művet említsem, amely a TRISTAN-hoz időben nagyon közel áll, és ugyanazon a nyelven

* A fordításból következő számunkban közlünk mutatóanyagot.

szólal meg: sem a NIBELUNG-ÉNEK szerzője, sem a PARZIVAL-t író Wolfram von Eschenbach nem fogja kézen az olvasót, és nem kezd vele párbeszédet úgy, ahogy Gottfried teszi.

A NIBELUNG-ÉNEK archaikus világa szinte semmiben sem különbözik a régi eposzokétól: a szereplők körvonalait ugyanúgy kitölti a hozzájuk rendelt szerep, ahogy a rájuk ruházott mozgástér a történet mitikus kereteit. Szerzője ugyanúgy nem lehet ismerősünk, ahogy a Gilgames-eposz babiloni és asszír továbbhagyományozója sem. A PARZIVAL-ban pedig a szerzői észjárás önmagát teszi nehezen megközelíthetővé: Wolfram olyan látványosan leli kedvét a különféle bizarr ötletekben, tréfákban, többértelműségekben, a sok halmozásban és halandzszásban, hogy ezek, lekötve az olvasó figyelmét, hatékonyan útjába állnak a szerzővel való közös gondolkodásnak.

Utálja is a TRISTAN szerzője a PARZIVAL szerzőjét, hangot is ad ellenérzésének: hosszan és indulatosan becsmérli abban a költőszeregszemlének nevezett kitérőben, amely Tristan lovaggá avatásának epizódjába van beillesztve. Hadd tegyem hozzá: Gottfriedet, akire máskülönben méltányosság és jó ítélőerő jellemző, a mai olvasó ezen a ponton igazságtalannak érzi. Mintha engedné, hogy elragadják ízlésbeli előítéletei. A kortársak a PARZIVAL-t ugyanolyan nagyszabású remekműnek tartották, mint a TRISTAN-t, erről tanúskodik a másolatok nagy száma; mai szemmel nézve pedig a két nagy mű a legjobb szomszédságban él egyazon kulturális kontextuson belül. Mi több, mindkét mű, persze mindkettő a maga módján, erősen csábít különböző termékeny félreértésekre, köztük a modernné olvasásra. Ha jól meggondoljuk, már Richard Wagner is ennek a kísértésnek engedett: középkori német epikából merített zenedramái, köztük a TRISTAN- és a PARZIVAL-adaptáció, a modernné olvasás monumentális példáinak tekinthetők. Ez persze Wagner korának modernsége volt, ma már patinás, korai, ódon modernizmus, melyet Wagner alkotásai könnyűszerrel, fölényes biztonsággal maguk mögött hagytak.

Saját szemszögből, XXI. századi magyar elbeszélőként abban látom a döntő különbséget a két nagy középkori epikus között, hogy egyikük *megbízható*, másikuk *megbízhatatlan* történetmondó. Félreértések elkerülése végett: a dőlt betűs szavakat nem erkölcsi, hanem prózapoétikai értelemben használom; mindkét elbeszélőtípusban vannak kiváló írók.

Wolfram nem törődik a valóságreferenciákkal, illetve azokat szándékosan összezavarja, és az olvasó elkápráztatására törekszik. Amikor pedig elkápráztatja, el is bizonytalanítja, meg is téveszti az olvasót, egyszersmind a rendelkezésére álló eszközökkel tudomására is hozza a beugratást. Az olvasói élvezet a szövegbeli kisebb-nagyobb csapdák felismeréséből, a folytonos perspektívaváltásból, a többirányú tévedések belső feszültségéből adódik. Wolfram majdnem ugyanúgy jár el, ahogyan évszázadokkal később a JACQUES LE FATALISTE-et író Diderot, a megbízhatatlan elbeszélő egyik iskolapéldája. Gottfried ezért is marasztalja el: amit mi mai szemmel a megbízhatatlan elbeszélő zabolátlan és fantáziadús tréfálkozásának látunk, azt a kor- és vetélytárs az írói hitelesség elleni vétségekként marasztalja el.

Mondanom sem kell talán, hogy Gottfried nem ismerte a hitelesség, mai németül Authentizität fogalmát; ez a szó a középkori német nyelvben nem fordult elő. De hát többek között ez benne a zseniális: olyan dolgokat sejt meg, sőt lát nagyon is tisztán, amelyeket az ő korában, az általa használt nyelven semmiféle szó nem jelölt még. Nincs szava a hitelességre, mégis igyekszik eleget tenni neki, és ezt művében többször hangsúlyosan meg is fogalmazza, miközben újra meg újra eltöpreng a hitelesség követelményéből adódó írói problémákon. Nincs szava a regényre, mégis regényt ír, pontosabban: olyan írói eljárásokat dolgoz ki, amelyek a nyolcszáz évvel későbbi olvasót egyes későbbi nagy regényírók technikájára emlékeztetik.

Ő a megbízható elbeszélő. Ő az, aki mérlegeli, hogy különböző forrásmunkák egymásnak ellentmondó adatai közül melyik valószínűbb. Minden erejével igyekszik megszerezni és fenntartani az olvasó bizalmát. A mesés elemeket vagy a kritika pengéjével szedi ízekre (mint például a fecske csőrében talált hajsztál mondáját), vagy gondos és gazdag lélektani motivációval támasztja alá (így tesz a varázssital-epizódban), vagy groteszk-humoros jeleneteket formál belőlük (ilyennek látom Urgan, a szórmók óriás legyőzését). Bámulatos lélektani elemzőkészsége van: egy-egy fontosabb döntés indítéka-it sokrétűen, mégis összefogottan tárja az olvasó elé. Nemcsak egy-egy szereplőjét látja és láttatja plasztikusan, hanem több ember közötti bonyolult viszonyok, viszonyrendszerek érzelmi-akarati erőterét is képes világosan, pontosan szemléltetni. Neki is van humora, nem kevesebb, mint Wolframnak; nála is van egy kis nyelvi tarkabarkaság, persze jóval mértékletesebb, mint Wolframnál; ám a döntő különbség az, hogy az általa felépített világban, akármilyen bonyolult személyiségek vagy helyzetek leírására kerüljön is sor, soha nem téved el az olvasó.

2

A nagy író, akár újító, akár konzervatív, attól nagy, hogy rájön valami lényeges dologra az emberi létezéssel kapcsolatban, olyasmire, amit kortársai még vagy már nem tudnak, és a felismerést munkája formaalkotó tényezőjévé teszi. Egyetlen ilyen formaképző felismerésre egész életmű építhető, és többnyire épül is; ritkaság, hogy egy írónak két vagy három jelentős felfedezése is legyen.

Gottfried olyan felismerésekre jutott, amelyek a modern írók és olvasók számára maguktól értetődőek, de a középkorban, az ő kifejezésével szólva, „*idegenszerűek*” voltak. (Ez a szó – „*vremedeclich*” – Gottfriednél, jellemző módon, elismerést és csodálatot fejez ki.) Mindenekelőtt arra jött rá, hogy a személyiség nem készen kapott, változatlan, egynemű entitás, hanem folyamatosan alakul: fejlődni és hanyatlani tud. A személyiség körvonalait nem egyetlen tulajdonság tölti ki, hanem egyvalakinek egyszerre több lényeges tulajdonsága van, és ezek közt feszültség támadhat, akár azért, mert nincsenek összhangban, akár pedig azért, mert helyzetről helyzetre, jelenetről jelenetre más és más tulajdonság kerül előtérbe, miközben a szereplő értelmi és érzelmi egysége ugyanolyan szilárd, mint Tolsztoj vagy Thomas Mann regényeiben.

A mű első harmadát tekinthetjük fejlődésregénynek, afféle középkori nevelődési regénynek is. Az árva gyerek egyrészt példászerű neveltetésben részesül, másrészt veszelvényeket és viszontagságokat áll ki, míg nem megtalálja helyét nagybátyja udvarában, és megtudja valóságos kilétét apja főemberétől. Közben figyelemmel kísérhetjük, hogyan tesz szert létfontosságú ismereteire, és hogyan fejlődnek ki egészen különböző képességei, melyek mind egy-egy jellemvonásához kapcsolódnak. Gottfried nagy jelentőséget tulajdonít hőse nyelvtudásának, és ezt a jelenetek során összefüggésbe hozza Tristan nyitottságával, leleményességével, érintkezésbeli ügyességével és egyfajta nagyvilágiasággal, már-már világpolgári habitussal. Tristan önérzetes cornwalli (máskor parméniai), de idegenekkel is el tudja hitetni, hogy közéjük való. Szükség esetén másnak mutatja magát, mint aki és ami, de határozottan megmarad önmagának. Önmaga lényegéhez viszont hozzátartozik a folyamatos szerepjáték, története leírható a magára öltött szerepek soraként. Még talán a műben felsejlő nyugat-európai identitás is csak egy szerep. Annyi biztos, hogy Tristan, amikor Isolda szépségét magasztalja, az ír királylányt szembeállítja Szép Helénával: ezáltal pedig az antik és a modern ellentétén túl egyfajta hesperikus szépségeszmény is körvonalazódik.

Nem kevésbé fontosak Tristan zenei képességei, különös tekintettel hangszerekben való jártasságára és előadó-művészi ügyességére. Ezáltal a nevelődési regény az első írországi epizód során, amikor hősünk zenére tanítja a gyermeklány Isoldát, lejátszódik még egyszer, sűrítve és rejtett erotikus feszültséggel telítve. Ugyanakkor a zene, illetve a zene cselekménybe építése is hatékony jellemábrázoló eszköz Gottfried kezében: Tristan ezáltal nyeri meg egy sor mellékszereplő jóindulatát, és nyilvánvaló, noha Gottfried erről közvetlenül nem szól semmit, hogy a zenetanítás készíti elő a két főszereplő szerelmét, nem pedig a mondai hagyományból átvett varázssital. Egyszóval, Tristan számára a zene ugyanúgy a kommunikációnak, azon belül a szeretet megnyerésének és az akarat érvényesítésének az eszköze, mint a nyelvtudás.

Amúgy Tristan, ha az egyes epizódokat nézzük, nem mindig viselkedik szeretetre méltóan. Morgannal szemben pimaszul és követelőzően lép fel, majd álnoknak is mondható hirtelenséggel meggyilkolja a herceget, de legalábbis igen szabadon értelmezi a vendégbarátságot. Nemcsak ellenfeleinek jár túl az eszén, ami elfogadható, nemcsak nagybátyját csapja be, ami a történet lényegéhez tartozik, hanem a kutyuska-epizódban jó barátját, Gilant is rászedi. A Morold-epizódban sem egyértelműen rokonszenves, ahogyan a gyáva és szolgalelkű cornwalliakat az írek ellen uszítja, majd a párviadal során elutasítja Morold nagylelkű békeajánlatát. Mellesleg: furcsa, hogy majdnem minden ellenséges vagy veszedelmes mellékszereplőnek M-mel kezdődő, „morgós” neve van. Morgan, Morold és Marjodo; de még a megcsalt király, Marke is ebbe a sorba tartozik. Biztosra veszem, hogy ez tudatos döntés volt Gottfried részéről; kérdés, hogy ez mint írói eszköz mennyiben segíti a főhős körüli viszonyrendszer árnyaltabb megjelenítését. Másképpen szólva: ha egy modern író választana ilyesféle megoldást, nem tenné-e művét egyoldalúan és aránytalanul szatirikussá?

Tristan tehát művészi képességekkel rendelkező, erős intellektus, ugyanakkor tűnődő, tépelődő ember. Továbbá olyan ember, aki élete legfőbb tétjévé a szerelmet teszi. De a szerelemről egy kicsit később. Kifinomultsága nem teszi elpuhulttá: járatos a hadviselésben, és a harcok, párviadatok során derekasan megállja a helyét, anélkül, hogy emberfölöttien erős vagy mitikusan sebezhetetlen volna. A lovagi szerephez hozzátartozik a vadászat is: a mű egyik igen szép részletében a gyermek Tristan megmutatja a cornwalliaknak, hogyan kell az elejtett vadat elegánsan feldarabolni, vagyis Gottfried a vadászatban való jártasságot ugyancsak civilizáló, kultúrára nevelő tényezőként állítja be.

A mű hőse tehát eszményi lovag, de az eszményiség egyik vagy másik mozzanata mindig konkrét helyzetekben, az életanyag sűrű gazdagságában érvényesül. Így pedig a regényből nem az elvont lovagi eszmény archeológiája, hanem a boldogságot és szenvedést egyszerre vállaló ember ma is zajló vívódása szólítja meg az olvasót.

A jellem összetettsége és belső feszültsége Isolda alakjában is megtalálható, bár itt a szerző lehetőségei korlátozottabbak, mint a férfi főhős megformálásakor. Először is, Isolda sokáig nincs jelen a történetben: kevéssel a nyolcezredik sor előtt bukkan föl első ízben, akkor még kislánként és Tristan (vagy ahogy ő akkor nevezi magát, „*Tantris*”) tanítványaként, azaz passzív szerepben. Felnőtt nőként a sárkányviadal-epizódtól, vagyis az elkészült szövegrész felétől kezdve találkozhatunk vele. Másodszor pedig, a társadalmi konvenciók jóval kevesebb mozgásteret engedtek az előkelő nőknek, mint a hasonló rangú férfiaknak, gyakran a szó szoros értelmében is: meg volt szabva, mikor mutatkozhatnak a nyilvánosság előtt, továbbá számos tevékenységi körből, illetve döntési folyamatból ki voltak zárva. (Más kérdés, hogy a mű női szereplői egészen különböző módokon befolyásolják a döntésre jogosult férfiakat, rendszerint eredményesen.)

Gottfried Isolda-portréja ezzel együtt ma is élettelinek hat. Igazi drámát láthatunk a fürdőjelenetben, amikor Isoldában küzd a hirtelen fellobbanó harag és a megbocsátás, a férfi iránti alig leplezett csodálat és a megszegyenüléstől (vagyis az asztalokkal kötendő méltatlan házasságtól) való félelem. Szintén drámai, de inkább bájós és megindító Isolda küzdelme a rajta mindinkább elhatalmasodó szerelemmel, akárcsak később, a tüzesvaspróba során az Isten nagyúri érzületébe („*gotes höflichkeit*”) vetett bizalom: ekkor Isolda egyszerre furfangos és végtelenül naiv; egyszersmind igen erősen érződik benne, Goethevel szólva, „*az örök asszonyi*”. Plasztikusság és formátum tekintetében egyaránt felér a világirodalom nagy hősnőivel: ő Anna Karenina és Effi Briest középkori unokahúga; több köze van hozzájuk, mint a NIBELUNG-ÉNEK-beli Kriemhildhez.

Azt is hatásos írói eszköznek tartom, ahogyan Gottfried időnként valaminek vagy valakinek a hiányával jellemez és érzékeltet. Isolda nem esik teherbe, nem születik gyereke sem a férjétől, sem a kedvesétől. Miért nem? A válasz kézenfekvő: azért, mert nem tud róla a hagyomány. A hagyománytól való radikális eltérést pedig nem fogadta volna el a közönség. És persze azért, mert a középkori felfogás szerint az anyaság és a szerelem nem fér össze. Továbbá, ha Isolda anya lenne, akkor azt is el kellene dönteni, ki a gyerek apja, Tristan-e vagy Marke; mindkét eshetőség olyan erkölcsi és cselekménybeli következményekkel járna, amelyeket Gottfried nem tudott volna kezelni. Így viszont Isolda alakjára a meddőség árnya is rávetül. Gottfried nem mondja ki, de az olvasónak eszébe jut: a nemes lelkekhez méltó igazi nagy szenvedély megfoszt a termékenységétől. Ilyesfajta keserű és mélyen igaz gondolatok alapozták meg a modern elbeszélő prózát.

Isoldának kevesebb mozgáster jut a cselekményben, mint Tristannak, viszont ő az igazi katalizátora az érzelmi viszonyrendszereknek. Ezek háromszögek; három van belőlük a regényben. Az egyik Tristan, Isolda és Marke hármasa. Ezt Gottfried figyelmesen, gondosan és bámulatos éleslátással dolgozta ki. A másik Tristan, Isolda és Brangaene hármasa; őket a cinkosság köti össze. A harmadik pedig Isolda, Marke és Brangaene triász; Brangaene odaadja a szüzességét Markénak, hogy megmentse Isoldát a lepleződéstől. E két utóbbi hármasság működését Gottfried elnagyoltabban mutatja be, mint az elsőt, sok mindent elhallgatással, kihagyással, hiátussal érzékeltet. Igen érdekes az a jelenet, amelyben Isolda hirtelen féltékeny lesz Brangaenére. Vajon csakugyan Marke miatt? Nincs esetleg egyéb oka is rá? Eszemben sincs továbbírni vagy kiegészíteni Gottfried művét, de ilyen és ehhez hasonló kérdések fölvetődnek bennem. Egy kicsit sajnálom, hogy a féltékenységi epizód után Gottfried visszaveti Brangaenét az egysíkú mellékszereplők közé, belátom azonban, hogy Tristan, Isolda és Marke mellett egy negyedik, sokrétűen megformált főszereplő szétfeszítette volna a mű kereteit.

Marke alakja szükségképpen halványabb, mint a szerelmeseké, de azért őt is főszereplőnek tekinthetjük. Őt paradox módon a szerző által neki tulajdonított erőtlenség teszi markáns figurává. Ő az, akit a legsúlytalanabb mellékszereplők is befolyásolni, mozgatni tudnak, a főcselekményben, vagyis a regény első harmadán túl mindig rossz irányban. Folyton ingadozik. Hiába ígéri, hogy örökre megbocsát, a bocsánat csak a következő epizódig tart. Gyanakvó természetű, bizonyosságra vágyik, de a bizonyosság terhét nem bírja. Gottfried ezúttal sem mondja, de érzékelteti: Marke nem szereti Isoldát, illetve nem Isoldát, hanem Tristant szereti. Féltékenysége tehát teljesen hiteles, noha nem a nőre irányul; orvossága, Tristan száműzetése pedig éppen a szeretett lénytől fosztja meg mindörökre. Ezáltal Marke alakjában is, noha Gottfried némi ironikus le-kicsinyléssel tekint rá, benne gyökerezik egyfajta komikus felhangokkal kísért, kis kaliberű tragikum.

A másik lényeges dolog, amire Gottfried rájött, a szerelem újraértelmezése: az a felismerés, hogy a személyiség alakulásában döntő szerepet játszik a másik emberhez mint az észlelésnek (és, ami ebből következik, a vágyakozásnak, megkívánásnak, sóvárgásnak) kitüntetett tárgyához fűződő viszony. Ez a viszony sem készen kapott, állandó és birtokolható valami, hanem maga is folyamatos alakulásban van, és újra meg újra meg kell küzdeni érte, el kell nyerni, meg kell védeni, el kell palástolni, át kell menteni. Gottfried elitista felfogása szerint a szerelem a hétköznapiakban és a köznapi lelkekben elkorcsosult, elsilányodottan létezik; kivételes, kiteljesedett alakjában viszont tragikus vonásokat hordoz. Gottfried a „tragikum” fogalmát sem ismerte, nem volt szava rá, azt azonban pontosan tudta, hogy a nagy szerelmesek a teljes boldogság érdekében önként vállalják a teljes boldogtalanságot. Azt is tudta tehát, hogy a szerelem ambivalens tünet (és némi dicséretnek álcázott megvetéssel emlegeti azokat a pályatársakat, akik erről az ambivalenciáról nem vesznek tudomást; bizony, Gottfried „a sértés művészetében”, ebben a Jorge Luis Borges által oly nagyra becsült műfajban is kiemelkedő volt). Az igaz szerelem pedig, a dolog természetéből adódóan, meddő, keserves és tilalmas.

Ezzel a tudással Gottfried nem írhatott olyasféle nagyszabású szatirikus történetet, amelyet négy száz évvel később Cervantes írt, különös tekintettel a bús képű lovag regényének Dulcinea-vonulatára. Ő inkább a romantika és a nagyrealizmus határvidékét, a már említett modern szerzők mellett Stendhal írásművészetét előlegezi meg. Ha szabad egy XIII. és egy XIX. századi szerzőt egymás mellé állítani, a XXI. századból visszatekintve: Gottfriednek is, Stendhalnak is volt egy erőteljes, radikális gondolata a szerelemről. Mindketten az emberi létezés keretfeltételei közé számították a szerelmet, mindketten felismerték a szerelem ambivalens mivoltát; és, ami szerintem a legfontosabb, mindketten észrevették a szerelem narratív jellegét, ezen túlmenően pedig világosan látták a szerelmi narratívum és az elbeszélői narratívum közti összefüggést, melyet művészi hatékonyan be is építettek alkotásaikba. Gottfried a szerelemről, illetve a szerelemhez való helyes viszonyról több verses esszé is beiktatott művébe (természetesen az „esszé” fogalmát sem ismerhette, de meditációi közelebb állnak a modern esszéhez, mint az ókori vagy középkori traktátusokhoz), ezek az exkurzusok pedig nagymértékben előmozdítják a TRISTAN regénnyé, vagyis modernné olvasását. Stendhal könyv terjedelmű tanulmányt írt a szerelemről, melyben a „kettős kristályosodás” elméletét, a konkrét életrajzi utalásokon túl, az írói ötlet (előbb a semmiből felbukkanó, megvalósulásra váró, majd a kidolgozás felé haladó írói ötlet) metaforájaként is lehet értelmezni. Ennek a felismerésnek a tanulságait pedig hasznosította műveiben, mindenekelőtt a VÖRÖS ÉS FEKETE-ben.

Nem tudom, Stendhal ismerte-e Tristan és Isolda történetét; ha ismerte is, bizonyára a régi vagy újabb francia változatokat olvasta, nem pedig Gottfried művét. Mégis vannak a két nagy műben szembeötlő hasonlóságok. Ilyen elsősorban, mindkét szerző részéről, az az óriási érzelmi nyomaték (egy kicsit leegyszerűsítve: szeretet), mellyel az elbeszélő mozgatja szerelmes fiatal férfi hősét a rendelkezésére álló térben. Hasonló az apa személye körüli bizonytalanság is. Tristan sohasem láthatta vér szerinti apját, az érzelmi és jogi apaság pedig Rual és Marke közt ingadozik; az előbbi mellékszereplőként eltűnik, az utóbbi a szenvedélyes szerelemmel együtt járó házasságtörés kárvallottja lesz. Stendhal nem mondja ki, de határozottan sugallja, hogy Julien vér szerinti apja nem az öreg Sorel, hanem valaki más, talán egy előkelő származású katona; ez a ho-

mályban hagyott mozzanat egyszerre lesz oka Julien becsvágyának, családjával szembeni ellenérzésének és fellobbanó szenvedélyének. Az is a párhuzamokat erősíti, hogy a főhős a szeretett asszony elvesztése után mindkét regényben egy másik nővel próbál – és nem tud – vigasztalódni, és e próbálkozásba itt is, ott is bele van kódolva a főhős bukása. Hogy ezt Gottfried miképpen jelenítette volna meg, nem tudjuk; azt azonban írói nagyságra valló eljárásnak tartom, ahogyan Gottfried az elkészült rész utolsó ezer sorában elmélyíti a névazonosság motívumát. Megkívánni egy idegen nőt csak azért, mert *őt is* Isoldának hívják: egészen különleges kihívás, és Gottfried bizonyára éppoly nagyszerűen oldotta volna meg, mint a korábbi epizódok kidolgozását. Csekélyebb tehetségű követői, Ulrich von TÜRHEIM és Heinrich von FREIBERG viszont nem tudnak mit kezdeni ezzel a motívummal mint írói problémával, még a téma teljes értelmi egységét sem tudják fenntartani. És persze egy modern író a névazonossággal járó szerelmi dilemmába annyi ironiát volna kénytelen belevinni, hogy az szétmarná, szétoldaná a hősök személyiségének plaszticitását.

Mindezekhez képest másodlagosnak látszik, pedig valójában igencsak fontos, hogy Gottfried a rendelkezésére álló nyelvvel ugyanolyan bátran és nagyvonalúan bánik, mint a hagyomány által átörökölt motívumokkal. Művében sok az egyedi szóalkotás, az egyszer előforduló tünemény, amelyek ugyanakkor kristálytisza szerzői észjárásról és szuggesztív gondolkodói karakterről tanúskodnak (egyik kedvencem a 2130. sorban olvasható „*arbeitsaelic*”, vagyis „*bajjalboldog*”), akárcsak a különös, gottfriedi értelemben „*idegenszerű*” retorikai és poétikai alakzatok, amelyek közül most csak egyet említek, Tristan és Isolda nevének gyakori kettőzését, amely mindannyiszor ölelkezést imitáló formában jelenik meg.

4

Azt hiszem, mindig érdemes egy később felvirágzó tudományos diszciplína vagy művészeti ág – ezúttal a modern epika – kezdetlegesnek ható, korai előzményeit szemügyre venni. Az újjításra törekvő régi alkotó küszködése és mindaz a technikai, esetünkben cselekménytechnikai nehézség, melyről a modern technikák és tapasztalatok birtokában hajlamosak vagyunk megfeledkezni, számottevően gazdagíthatja önismeretünket. Így van ez Gottfried esetében is. A modern nemzeti irodalmakban nála sokkal kisebb tehetségek is könnyűszerrel megoldanak olyan problémákat, amelyekkel ő nem vagy csak nehezen tudott megbirkózni. Csodálatos, hogy ezek itt megoldásra váró problémák, hanem az, hogy egyáltalán észlelte: ezek itt megoldásra váró problémák. A regényben, így tehát már Gottfried regényében is többek között az a szép, hogy az írói kérdések nem állnak készen, hanem együtt fejlődnek ki a rájuk adható válaszokkal, mindez pedig egyszerre következik a nemzeti és világirodalmi hagyományból, az író alkatából és a megmunkálendő anyagból.

Gottfriednek például több okból is érzékeltetnie kell az idő múlását: mert hiszen ha nem múlik az idő, akkor nem fejlődhet a személyiség, és nem bontakozhat ki a szerelem. Egy mai vagy tegnapi író válogathat a mesterfogások közt, és úgy jelzi az idő múlását és folyamatát, hogy az olvasó azt jóformán észre sem veszi. Gottfriednek ez nehezen megy. Nem tudja például váltogatni az évszakokat, amit egy újabb író kiráz a kisujjából. Nála nincs aratás és nincs szüret, nála majdnem mindig tavasz van. Egyetlenegyszer van tél, amikor a cselekmény szempontjából fontos, hogy a frissen hullott hóban észlelhetők legyenek a lábnyomok. (Az is a modernné olvasás része, ha egy pillanatra belegondolunk,

milyen lehet téli hidegben szeretkezni. Márpedig arról nincs szó, hogy fűtik Isolda hálószobáját, és különben is nyitva van az ajtó. Vagy hogy egy másik jelenetre utaljak: milyen lehet közös érvágás után közös hálószobában feküdni hármasan?)

Valamit azonban Gottfried is kitalál, például a csekély testi erő által érzékelteti, hogy Tristan még gyerek, nem tudja egyedül megemelni a feldarabolt szarvas részeit, vagy egy későbbi jelenetben a bajvivő kard felragadásával mutatja, hogy Isolda már nem kislány, hanem felnőtt. Ráadásul az egész művet gazdagon átszővi a sötétség és világosság, a fény és árnyék ellentéte, ennek pedig az észlelhetőség és a személyek vagy dolgok azonosítása mellett mindig időaspektusa is van.

Az is az időviszonyokat érzékelteti, hogy a mű elején Gottfried másfél ezer sort szán arra, hogy elbeszélje Tristan születésének előzményeit és körülményeit, vagyis az olvasót már réges-rég bevonta a cselekmény sűrűjébe, mire a főszereplőt színre lépteti. Ezenkívül sok a műben az előre- és visszautalás, ezek pedig erősítik és kiemelik az események folyamatszerűségét.

Más kérdés, hogy egy bizonyos ponton túl Gottfried már nem tud mit kezdeni az idővel, így tehát feltűnés nélkül, tapintatosan kiiktatja a cselekményből. Ellenkező esetben kénytelen lett volna szembenézni azzal a ténnyel, hogy, mint minden ember, a szerelmesek is alá vannak vetve az idő múlásának, így például ők is öregszenek. Ennek nemcsak érzékeltetése, hanem pusztá jelzése is lerombolta volna Gottfried koncepcióját és vele együtt magát a művet is. A szerelmesek belebetegsznek egymás hiányába, sőt bele is pusztulnának, ha elkészült volna a regény befejezése, ám ehhez nincs köze az időnek. Bovaryné vagy Anna Karenina alakjába mesterien bele van szöve az öregedés, még inkább az attól való félelem, Italo Svevo pedig kimondottan ebből az aspektusból mutatja be és elemzi a szenvedélyt *A VÉNÜLÉS ÉVEI* című regényében. Gottfried ilyesmit és, ami legalább ilyen fontos, ilyesmire szolgáló írói eszközöket el sem képzelhetett. Mondhatjuk egy kicsit szebben úgy is, hogy nem mondhatott le a szerelem egységéről, még a szereplők árnyaltabb ábrázolásáért sem.

Azt már nem is találgatom, vajon Gottfried, ha végigírja művét, az utolsó epizódokban mennyire aknázza volna ki az egyre ellentmondásosabb érzelmi erőteréből adódó drámai feszültséget, és akarta vagy tudta volna-e szemléltetni a fejlődéstörténet után a szereplők hanyatlását, erkölcsi, érzelmi és testi leépülését is. Annyi biztos, hogy azon a ponton, ahol Gottfried munkája abbamarad, a személyiség további pozitív alakulásának lehetősége mind Tristanra, mind Isoldára nézve kimerül. A germanisták közül sokan ezért is vélekednek úgy, hogy Gottfried, mintegy saját merészségétől megijedve, lemondott a befejezésről, vagy esetleg az ismeretlen mecénás nem tartott rá igényt. A mecénásról, akár egy volt, akár több, nincs mit mondanom; azt viszont egyértelműen mutatják az elkészült epizódok, hogy Gottfried bátran és radikálisan kezelte a felmerülő írói kérdéseket. Márpedig a szereplők nyomorúsága többnyire a narratív struktúra gazdagodását vonja maga után.

5

Igaz is: mikor kezdődik Tristan és Isolda szerelme Gottfried művében? Elvileg a varázsitál elfogyasztásakor, a 11680. sor után. A történet régebbi feldolgozásai legalábbis így mesélik, és ettől Gottfried sem tér el. Csak éppen finomít rajta, és határozottan jelzi, hogy bonyolultabban látja, látatja ezt a dolgot. Először is, mindjárt a prologusban elmondja, mit gondol Tristan és Isolda szerelméről, illetve magáról a szerelemről mint

tünetéről, és határozottan kijelenti, hogy saját élete tétjének és tartalmának e mondatból áthagyományozott szerelem cselekménybe foglalását, végső formába öntését tekinti. Vagyis a két szereplő tragikus szerelme már születésük előtt, a mű bevezető sorában elkezdődik. Ők még nincsenek is a világon, amikor szerelmük már létezik.

Valószínűnek tartom, hogy Gottfried ezt a prologust nem az alkotói folyamat kezdetén írta. Az írók általában nem úgy dolgoznak, hogy részletekbe menően megfogalmazzanak egy koncepciót, majd pedig a megírás során, mint valami szolgálati szabályzathoz, tartják hozzá magukat. Nem, a koncepció egyszerre épül és pusztul a cselekmény előrehaladtával; ezért is mondhatta Walter Benjamin, hogy: „*A kész mű a koncepció halotti maszkja.*” Félbemaradt mű esetében, amilyen a TRISTAN is, a koncepció nem lelheti halálát a műalkotás teljessé és befejezetté válásában. (Azt már mondtam, hogy a szereplők sem tudnak meghalni, hacsak nem Ulrich von TÜRHEIM és Heinrich von FREIBERG taldalékaiban.) Egy kicsit leegyszerűsítve: a TRISTAN-ban a szöveg hiányos, viszont eljutott az elkészültségnek arra a fokára, ahol a koncepció (már és még) hiánytalan. Úgy képelem tehát, hogy Gottfried a megírásnak egy késői stádiumában fogalmazta meg a prologusba foglalt gondolatokat, hasznosítva az addig elkészült epizódok tanulságait, és a bevezetést utólag illesztette a mű elejére. Ha így van, akkor a mű első kétszázötven sorában egyszerre van megelégedés és visszamenőlegesség, és mindkettőnek a kezdődő szerelem a tárgya.

Azt már csak mellékesen teszem hozzá, hogy egy ilyen nagy ívű és nagy terjedelmű munka megalkotása sok időt kíván: ez, ha Gottfried folyamatosan dolgozhatott művén, ami egyáltalán nem biztos, becslésem szerint akkor is legalább hat-nyolc, de inkább nyolc-tíz év lehetett. Ennyi idő alatt a személyiség, azon belül az írói személyiség sokat változik. Egy szerző negyvenéves fejjel sok mindent másképp gondol szereplőiről és írói problémáiról, mint harmincévesen, ami az idő tájt szintén meglelt kornak számított már. A prologusban mutatkozó megállapodottság, szemléletbeli érettség és szilárdság érezhető feszültségben áll a cselekmény elejének friss lendületével, világra való rácsodálkozásával.

A két főhős szerelme a prologus után Tristan születésének előtörténetében is megelőlegeződik, tulajdonképpen sűrítve lejátszódik. Riwalin és Blanscheflur szerelme is tilalmas és törvényen kívüli, bár nem annyira, mint a főszereplőké. Az a szenvedély is ambivalens, bár nincs úgy részletezve és előkészítve, mint a főcselekménybeli. Végül pedig, ha jól belegondolunk, az is meddő, legalábbis a szerelmesekre nézve. Igaz ugyan, hogy megfogán és megszületik Tristan, de Riwalin és Blanscheflur soha, egy pillanatig sem láthatják fiukat. Marke pedig nem Isolda házasságtörésekor válik első ízben a szerelem kárvallottjává, hiszen az előtörténetben egyszer már elveszített egy hozzá tartozó nőt egy parméniai udvarló miatt. Bár Blanscheflur „csak” a húga volt, az olvasó számára pedig „csak” mellékszereplő, de Markére nézve a veszteséget a halál, azaz Tristan fejlődéstörténetének kezdete véglegessé teszi.

Ezek után vegyük szemügyre a regény tulajdonképpeni tárgyát, a főcselekményben ábrázolt szenvedélyt. Ez a történet manifeszt rétegében a varázsital elfogyasztásakor lobban lánggra, de kimondatlanul már a korábbi epizódokban is ott lappanganak az előzmények és a kezdetek. A Tantris-epizódban semmiféle utalás nincs rá, hogy a fiatal muzsikusz udvarolni próbálna a királylánynak, ellenkezőleg, attól fél, hogy fölismerik és leleplezik. De Gottfried, mint láttuk, a hallgatásával is sok mindent kifejez. Részletesen elmondja, mennyi mindenre megtanította „Tantris” a kis Isoldát, ami legalábbis annyit jelent, hogy sok időt töltöttek együtt, és ha másban nem is, a tanulásban össze voltak hangolódva. No és Cornwallba való visszatérése után miért magasztalja Tristan annyira

ra lelkesen Isolda szépségét, hogy Marke látatlanul is megkívánja a lányt? Egy modern szerző bizonyára árnyaltabban és közvetettebben érzékeltetné hőse rajongását, de azt azért így is látjuk, hogy ez nem pusztán tetszés, ez annál valamivel több. És miért ragaszkodik hozzá Tristan, hogy ő vezesse Írországba a lánykérő küldöttséget, noha ez életveszélybe sodorja? Nyilvánvaló, hogy azért, mert minél hamarabb viszont akarja látni a lányt, még hozzá nagybátyjától távol.

Ugyanez legalább ilyen szépen ki van dolgozva Isolda tetteiben és gesztusaiban is. A fürdőepizódot már említettem. Ez a jelenet egyszerre drámai és groteszk. Tristan meztelenül kuporog a vízzel teli dézsában, és franciául könyörög a törött pallossal hadonászó lánynak, hogy ne kaszabolja le. Kérdés persze, miért haragszik Isolda Tristanra ilyen nagyon, legalábbis ebben a pillanatban. Csakugyan azért-e, mert a férfi megölte az ő rokonát, Moroldot? Gottfried annál sokkal jobb író, semhogy ezt komolyan gondolja. Tisztában van vele, sőt hangoztatja is, hogy egy-egy mellékszereplő, mihelyt meghal, azonnal elveszíti jelentőségét, valamint a hozzá fűződő érzelmi nyomatékokat is. Éppen Morold halála kapcsán mondja (7197–7200. sor):

„Ha arról hosszan magyaráznék,
 hogy mennyit kesergett a háznép,
 az rajtuk mit segítene?
 S nem lenne könnyebbség számunkra se.”

Magyarán szólva: lépünk tovább a cselekményben. Az elbeszélő, az olvasóval egyetértésben, írtilag is, érzelmileg is elföldelte Moroldot, és eszébe sincs előásni.

Isolda itt és most azért haragszik, mert az előző pillanatban *rájött valamire*. Ahogy összeillesztette Tristan kardját annak Morold koponyájába beletört hegyével, ugyanúgy a Tantris név darabjait másképp összeillesztve megkapta Tristant, illetve egyelőre még csak a nevét. Figyeljük csak meg, mennyi mindent belesűrít Gottfried ebbe a mozzanatba! Isolda most jön rá, hogy „Tantris”, eltitkolva nevét és származását, éveken át megtévesztette őt. Becsapva érzi magát. Most emlékszik vissza rá, hogy ő már korábban is gyanakodott: nem lehet egyszerű kereskedő az, akinek ilyen fejedelemhez méltó teste van. Ne feledjük, hogy a lány nem most látja Tristant először meztelenül: előzőleg hosszasan ápolta, közben pedig „gyakran és szerfölött” gyönyörködött a férfi testében. Most nem gyönyörködik, most el akarja pusztítani. Nyilvánvaló, hogy saját hiszékenysége miatt is haragszik a férfira, továbbá az is nyilvánvaló, hogy ebben az indulatban nemcsak harag van, hanem annak ellenkezője is. Főleg azért haragszik Tristanra, mert vonzódik hozzá. Amikor később a hajón, a szerelmi vallomás előtt, felidézik közös emlékeiket, köztük a most említett mozzanatok is, Gottfried utólag nyilvánvalóvá teszi, hogy ezek már a maguk idején is erős érzelmi hangsúlyokat hordoznak. (Csak zárójelben, ha már a vallomásról szó esett: ír királylány parméniai származású cornwalli lovagnak homonímián alapuló ófrancia szójátékkal vall szerelmet középfelnémet kontextusban: ilyesmit nevezhetünk európaiságnak. Amúgy pompás a lelemény, és elbűvölő a jelenet.)

A fürdőjelenetben Tristan életét a lány édesanyja, idősebbik Isolda menti meg. Figyeljük meg, hogy Isoldát, mármint Tristan szerelmesét, a közös történetnek nemcsak a végén, hanem az elején is megkettőzi a szerző. Az ír királyné, idősebbik Isolda ebben az értelemben a végső epizód során színre lépő Fehérkezű Isoldának is előképe, nemcsak a saját lányának. Ám ettől függetlenül is a legérdekesebb női mellékszereplő a regényben: többrétű és nyugtalanítóbb, mint a szolgálatkész Brangaene. A történet

régebbi feldolgozásaiban varázs- és jóstudománya volt; ebből a mesés mozzanatokat nemigen kedvelő Gottfriednál annyi maradt, hogy tud gyógyítani. Például ki tud gyógyítani a halálos mérgezésből. Vagyis ért a mérgekhez. Tehát nemcsak gyógyító, hanem méregkeverő is.

Ezek után könnyű felelni a kérdésre: ki lehetett az, aki felhordta Morold kardjára a halált hozó mérget? Csakis nővére, a királyné: egyrészt, mert érti a szakmát, másrészt, mert ő volt az, akiben öccse fenntartás nélkül megbízhatott. Ez viszont hozzásegít minket egy ennél fontosabb kérdés tisztázásához. Igazat mond-e a fürdőben idősebbik Isolda, amikor azt állítja, hogy eddig nem volt tudomása Tristan kilétéről?

Shó szerint azt mondja, hogy „*ich zwivelte unz an dise zit*”, ami visszanézve, a gyanakvásról és a bizonyosságról szóló briliáns esszébetét ismeretében azt jelenti: „*mostanáig csak gyanakodtam*”. Igen ám, de a középfelnémet nyelvben sokkal erősebb a poliszémia, a jelentések sokasága, mint a mai németben, és az ebből adódó lehetőséget Gottfried tudatosan ki is használja. Egy-egy szónak rengeteg, egymással szorosabban-lazábban összefüggő jelentése van, és így a kijelentések nagy része többértelmű. A „*zwivelen*” ige jelentheti azt is, hogy „*gyanakszik*”, azt is, hogy „*nem tud valamit*”, meg azt is, amit ma jelent, hogy „*kétkedik, bizonytalanodik*”. A mű első olvasásakor a 10342. sort úgy fogja érteni az olvasó, hogy „*mostanáig nem tudtam róla*” (mármint arról, hogy „Tantris” valójában Tristan), mert ezt sugallja a szorosabb kontextus. Újraolvasáskor viszont kiderül, hogy valójában gyanakvásról van szó. Gottfried művében több száz olyan állítás vagy kijelentés van, amelyek másodsorra, a teljes mű ismeretében egészen mást jelentenek, mint első olvasáskor. Ez a lehetőség, a szóhasználat precízebbé válása miatt, egy modern írónak nem áll rendelkezésére. Helyette ott a szójáték, ami a nyelvhez való merőben más viszonyról tanúskodik.

Próbáljuk megállapítani: mikor jöhetett rá idősebbik Isolda, hogy „Tantris” azonos Tristannal? Én úgy sejttem, hogy abban a szempillantásban, amikor először meghallotta ezt az álnevet (7787. sor). Ha óvatosan fogalmazunk, mondjuk így: jóval hamarabb, mint a lánya. Az anyának már csak életkora és tapasztalatai miatt is több esze van, mint a lánynak; ha ez utóbbinak a letört kardhegy kellett ahhoz, hogy fordított sorrendben mondja ki a név két szótagját, akkor a királyné ezt megtette kardhegy nélkül is. Ha pedig a tünetekről felismeri a mérget, márpedig másképp nem tudna segíteni, akkor azt is átlátja, hogy a férfi hazudik: nem kalóznak sebesítették meg, mint állítja, hanem Morold kardja, melyet előzőleg ő maga, a királyné preparált a készítményével.

Most már az a kérdés: ha a királyné tudja vagy sejtí, hogy öccse gyilkosa folyamodott hozzá segítségért, akkor miért segít rajta? Miért nem leplezi le? Ismét óvatosan fogalmazok: azért, mert jóindulattal van iránta. Mert észreveszi a rothadó sebtől bízáló nyomorultban a gyógyulás utáni vonzó férfit. Nyilvánvaló, hogy Tristan neki is tetszik, nem csak a lányának. Ezt Gottfried egy szóval sem mondja, de azért a királyné mégiscsak azt mondja „Tantris”-nak, hogy bízzék benne; ami nemcsak a gyógyítás ígéretét jelenti, hanem azt is, hogy a cselekménynek ebben a szakaszában idősebbik Isolda a legfőbb segítő; miközben Gottfried rejtett utalásait alig vehetjük észre.

Másfelől ő is megbízik Tristanban. Ráadásul a lányát, egyetlen gyermekét bízta rá. Ő ne tudná, ő ne látná előre, hogy ebből nagy baj lehet? Ő ne venné észre, hogy Tristan hazautazási kérelmének indoka (hogy tudniillik házasember, és félti a feleségét) szintizta füllentés? Ezek és a hasonló kérdések jogosak, de az is kérdés, hogy: vajon mindezeketől rosszul vagy hiteltelenül van-e megrajzolva az asszony alakja? A legkevésbé sem, hanem nagyon is jól; akár ma élő írók is tanulhatnak ebből az elbeszélői módszerből. Ha jól ítélem meg idősebbik Isoldát, akkor nem a szerelmespár, hanem ő az, akinek a

gondolkodásmódja a legközelebb áll Gottfriedéhez. Némi túlzással: néha nemcsak a szerzőnek kell értenie hőseit, hanem a szereplő is megérthet egyet-mást a szerzőből, aki létrehozta.

Gottfried regényében a szerelem normaszegés, határátlépés, tilalmak áthágása; de nem lázadás, nem a normák és tilalmak érvényességének kétségbevonása. Nyolcszáz év távlatából, sokirányú lázadáskultusz, sok millió egyéni kiábrándulás és számos kisebb-nagyobb forradalom után ezen is érdemes elgondolkodnunk. Gottfried felismerte, hogy az emberi lény mint az észlelés tárgya annyiban érdekes, amennyiben vágyait és szenvedélyeit tekintve problematikus. Viszont a világ, a *werlt* nem jelent Gottfried számára problémát. Olyannyira nem, hogy önmagát a prológusban *gewerldet*nek nevezi (amit a „világba-nőtt” kifejezéssel próbáltam visszaadni). Azt már nem láthatta előre, hogy ez a művészileg fölöttébb termékeny felismerés, más hasonló jellegű elgondolásokkal, meg-látásokkal, eszmeépítményekkel együtt a hagyományos világkép összeomlásához fog vezetni. Nála a szerelem úgy lehet a teljes boldogság és a teljes boldogtalanság egybeesése, hogy közben a világ is teljes egész.

6

Írásom elején azt mondtam, hogy Gottfried a személyes ismerősünk lehet, noha semmit sem tudunk róla. Semmi olyasmit, amit kézzelfogható bizonyítékok, dokumentumok támasztanak alá. Művéből viszont közvetve sok minden kiderül. A már említett költő-seregszemléből megtudjuk, kik voltak Gottfried kortársai. Némelyeket élőként, másokat elhunytként emleget. A halálozási évek ismeretében csaknem biztosra vehetjük, hogy ez a szövegrész a XIII. század elején készült. Feltételezhetjük, hogy Gottfried ekkor már nem volt fiatal, ezért a kutatók egyetértenek abban, hogy 1170 körül született. Halála idejét illetően nagyobb a bizonytalanság, de műve félbemaradása miatt feltételezhetjük, hogy valamikor az 1210-es években halhatott meg.

Valószínűleg nem volt nemesember. Társadalmi műveltsége azonban arról tanúskodik, hogy alaposan ismerte és nem az alacsony beosztású szolgák szemszögéből figyelte a fejedelmi udvarok életét. Sokat tud az udvari intrikákról. Látja és érzékelteti, hogyan tud átcsapni a kiváló ember iránti csodálat irigységbe és gyűlöletbe, hogyan búvik meg az ujjongó kultusz mögött az áskálódás. Nincsenek illúziói az udvaroncokkal kapcsolatban, mégsem rosszindulatú vagy keserű; szarkasztikus is csak viszonylag ritkán. De akkor nagyon.

Valószínűleg, sőt majdnem biztosan nem volt pap, pedig akkoriban a művelt emberek nagy része egyházi személy volt. Gondolkodásmódja, fogalomhasználata jogi végzettségre vall. Magas rangú tisztviselő lehetett, valamelyik Rajna-vidéki kancellárián, esetleg magisztrátusban dolgozhatott. Anyanyelvén kívül franciául és latinul is kitűnően tudott, ez művéből kiderül; elképzelhető, hogy más nyelveket is megtanult, ez nem derül ki. Valószínű, de nem biztos, hogy világlátott ember volt, sokat utazott. Művéből kiolvasható, hogy érdekelték a külföldön látható tájak és városok, becsülte a külföldről behozott, „idegenszerű” szerszámokat, ruhákat, faragványokat.

Szerette az énekesmadarakat, és szerette őket elhelyezni a tájban. A madár persze örök toposz, de Gottfried egyéni szóalkotásai, például amikor a csicsérgésükre azt mondja, hogy „*csőrös-latin*”, túllépnek a toposzon.

Szerette a zenét, ez kiderül a művéből, értett is hozzá. Nem biztos, de valószínű, hogy ő maga is tudott játszani egy vagy több hangszeren. Nyilván jól ismerte a fontosabb latin

költőket és történetírókat, ám ritkán hivatkozik rájuk. Ha mégis, akkor leginkább Ovidiusra, de rá is csupán közvetve. Jobban érdeklik a kortárs vagy közelmúltbeli német és francia művek. Irodalmi ízléséről már beszéltem. A műveltség paradox jellegét is észleli. Tristan neveltetése kapcsán nem mulasztja el megjegyezni (2085–86. sor):

„Könyvbeli tudás kényszere
lett bánatának kezdete.”

A BIBLIÁ-t olyan kevésszer idézi, hogy tulajdonképpen egyszer sem. Műve cselekményét jó érzéssel leválasztja az Artus-mondakörrel, amelybe eredetileg tartozott, és egy kicsit ki is emeli a kelta pogányságból: Tristant megkeresztelik, a történetben egyházi esküvőkre kerül sor, a szereplőkről olykor azt olvassuk, hogy misére mennek, sőt egy ízben számos püspök és főpap is összegyűlik, sajnos éppen egy tüzesvas-próbán.

Ez a jelenet tanúsítja, hogy Gottfried szabadon és kritikusan gondolkodott mind az egyházzal, mind a köznapi hitelérről. Sok irodalomtudóssal ellentétben nem hiszem, hogy a Krisztusról szóló eszmefuttatást káromlásnak szánta volna. A kortársak sem érezhették annak, hiszen a részlet bekerült a másolatokba. Gottfried számára nem Isten a bíráló tárgya, hanem az a tény, hogy az emberek megpróbálják Istent kijátszani, becsapni, és azt hiszik, hogy Isten hagyja magát. Azt az állítást, mely szerint Krisztus ki-be fordítható, mint egy köpönyeg, függő beszédnek tudom olvasni, nem pedig egyenesnek. Nem Gottfried állítja ezt, hanem, véleménye szerint, az efféle hitvány gondolkodású ember. Gottfried látásmódjára egyfajta nagyvonalúság és ironikus emelkedettség jellemző. Ha nem volna anakronizmus, azt mondanám: felvilágosultság és humanizmus.

Nem helyesli a nők felügyelet alatt tartását, és nem ítéli jónak a külsődleges fegyelmezés kényszerítő eszközeit. Véleménye szerint az embert az ő vezérének – egy modern magyar költő szavával – belülről kell vezérelnie. A „vezér” emlegetése már csak azért is ideillő, mert Gottfried hősei ebben az értelemben szólítják, szólongatják Istent a „*trehtin*” megnevezéssel.

Dicséri a lovagi eszményt, de mintha nem igazán kedvelné. A harcok leírásától szemlátomást idegenkedik. A csatajeleneteket négy-öt sorban összezsacpja, odaveti, valahogy úgy, mint Dosztojevszkij a közvetlen jellemzéseket. Vannak persze olyan viadatok is, amelyekről részletesen be kell számolnia. Jellemző azonban, hogy a Morolddal vívott küzdelem nagy részét kitölti egy kérdésekkel és felkiáltásokkal színesített allegorikus elmélkedés; amikor pedig Tristan megvív a sárkánnyal, akkor a tényleges harcnál legalább kétszerre hosszabb az a komikus szövegrész, amelyben a gyáva és aljas asztalnok a döglött szörnyeteget szurkálja és püföli. (Valami bosszúsága lehetett Gottfriednek az asztalnokokkal, mert két asztalnok is előfordul a műben, és mindkettő kirívóan hitvány embernek van beállítva.)

Ezzel szemben egy kiskutya szőrzetét száz soron át képes ecsetelni. Ez is elárul róla valamit.

A meseszerű mozzanatokot nem kedveli, mert érzi, hogy rontják az ábrázolás hitelességét, akár személyről van szó, akár szituációról. Ha mégis muszáj színre léptetnie egy sárkányt vagy egy óriást, azt is megoldja, méghozzá igen leleményesen; erről már esett szó.

Nem szereti a gyógykezelések és a gyászszertartások részletes leírását, valamint a fegyverzetleírásokat sem; szeret viszont társalogni az olvasóval. Lépten-nyomon bevonja az olvasót a cselekménybe, megosztja vele dilemmáit, írói döntéseihez a beleegyezés-

sét kéri, és ami ennél is fontosabb: hol diszkurzív, hol inkább meditatív formában feltárja előtte véleményét különféle olyan kérdésekről, amelyek így vagy úgy összefüggnek a cselekménnyel. Míg Gottfried sokrétű szerelemfelfogása a VÖRÖS ÉS FEKETÉ-t juttatja eszembe, addig ezek az esszéisztikus kitérők a HÁBORÚ ÉS BÉKE hasonló részleteire emlékeztetnek.

Emlékszem, tizenhét éves koromban, amikor először olvastam Tolsztojnak ezt a művét, mennyire untattak és bosszantottak ezek az eszme-futtatások. Ráadásul az volt az érzésem, hogy a szerzőnek az adott kérdésben, amelyről éppen teszi többnyire kategorikus kijelentéseit, nincs is igaza. Ceruzával keresztben áthúzgáltam azokat a lapokat (arra azért nem vitt rá a lélek, hogy kitépjem őket), amelyeken Tolsztoj a történelem haladásáról, az egyén és a tömegek viszonyáról vagy éppenséggel a házasság intézményéről elmélkedik. Igen ám, de az immár lerövidített és felgyorsított változatot olvasva rájöttem, hogy a beavatkozástól a mű nem lett könnyedebb vagy érdekesebb, viszont szegényebbé vált. Olyasmitől próbáltam megfosztani, ami nélkül nem volna teljes egész. Évekkel később, amikor felnőtként újraolvastam Beuhov és a többiek történetét, azt is észrevettem, hogy az elmélkedések nemcsak önálló jelentésréteget képeznek, hanem fontos szerepet játszanak a kompozícióban is, és e szerepük által közvetve maguk is alakítják a cselekményt. Olyan magaslati pontok ezek, amelyek lehetőséget adnak a körbetekintésre, a cselekmény fősodrától való eltávolodásra. Az író összefoglalhatja eddigi eredményeit, és erőt gyűjthet, mielőtt belebocsátkozik a következő cselekményes epizódba; az olvasó pedig felmérheti a regény szintkülönbségeit, a szerző és az elbeszélő közti távolságot, és a szerző gondolatain keresztül magába nézhet, esetleg magába szállhat. (És zárójelben: ekkor vált számomra világossá az is, hogy egy bizonyos formátumon túl az írónak, a szó poétikai értelmében, *mindig igaza van*, akkor is, ha az olvasó nem ért egyet vele, vagy ha egy későbbi kor szülőteként másképp ítéli meg, más szemszögből nézi a dolgokat.)

Gottfried esszéi hasonló magaslesek vagy kilátótornyok a műben. Exkurzusnak szokás nevezni őket, de nem igazán kitérők, hiszen bennük éppenséggel *nem tér ki* az őt foglalkoztató kérdések elől. Tagolják a mű belső ritmusát, lélegzethez juttatják a szereplőket, és nagymértékben kitérítik a mű belső horizontját. Szó esik többek között a jó hírnévről és a hűségéről, az összezőrdülésről és a gyűlöletről, a gyanakvásról és a bizonyosságról, Isten megtévesztéséről, a nők természetéről általában, a női színlelésről konkrétan, a nők fölötti őrző-védő felügyeletről, a kortárs német költészetéről, és még sorolhatnám. Gottfried szellemi portréja ezekből az esszékből jól megismerhető. Látszik, hogy gondolkodó ember, és hogy gondolkodásában felismerhető a szuverenitásra való törekvés; a kliséktől és az előítéletektől távol tartja magát. Erős és bátor szellem, jó megfigyelő; a frappánsan megfogalmazott életszabályokat visszameríti a rendelkezésére álló gazdag életanyagba. Célkitűzésként megfogalmazza és meg is valósítja a „*wort*” és a „*sinn*”, a szó és a jelentés, valamint az „*uzen*” és az „*inmen*”, a belső és a külső összhangját; ennek láttuk egy-két példáját is.

Szeretett szemlélődni és szemléltetni. Erről tanúskodnak a művében olvasható leírások, melyek nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy a regényben jól átlátható, világos térszerkezet rajzolódik ki. Tengerek, erdők, falak, kerítések: megannyi választóvonal ember és ember között; az egységben mutatott táj viszont azt jelzi és ígéri, hogy az összetartozó személyek egymásra találnak.

A legnagyobb szabású leírás a szerelmespár templomra emlékeztető mesterséges barlangját jeleníti meg; itt válik a beteljesült szerelem misztikus élménnyé. A sok-sok, helyenként aprólékosnak ható allegorikus megféleltetést furcsának és meghökkentőnek

érezheti a jelenkori olvasó; viszont épp az allegóriák révén olyasfajta monumentalitás, egyszersmind áhítat is árad az epizódból, amely egy polgári enteriőr realista vagy naturalista ábrázolásától igencsak távol áll. Ebben az epizódban nem érzem Gottfriedet a modernnek előfutárának; azt viszont érzem és látom, hogy itt van alkotói ereje teljében.

7

És ezzel nagyjából el is mondtam mindazt, amit műfordítói munkám során *íróként*, elbeszélői szemmel észrevettem Gottfried regényében. Nem beszéltem arról a nagyszámú és változatos fordítói gondról, dilemmáról és nehézségről, amellyel munkám során szembesültem; ezek legnagyobb részét különválaszthatók Gottfried írói világának felidézésétől. Nem beszélek a TRISTAN magyarországi fogadtatásáról sem, mert az nemigen van. (Weöres Sándor lefordított két részletet, még hozzá nagy költői szépséggel, ám ezekből már csak terjedelmük miatt sem ismerhető meg a mű egésze.) Maga a történet ismerős a magyar közönség előtt, ám legnagyobb részét Wagner zenedrámájából, márpedig Wagner robusztus alkotói egyénisége eltakarja a forrásként és előképként használt középkori művet.

Ugyanakkor, megítélésem szerint, Gottfried óta Richard Wagner volt az egyetlen, aki Tristan szerelmét mint témát és motívumot radikálisan továbbgondolta, megújította és gazdagította. Ilyesmi nem mondható el sem a Gottfried utáni középkori vagy kora újkori irodalmi feldolgozásokról, sem a modern színrevitelekről és megfilmesítésekről. Ami a modern epikát illeti: még Thomas Mann TRISTAN-ja sem több a későbbi – más témájú – nagy művekre való felkészülésnél. Kivételnek tekinthető Dieter Kühn monumentális Tristan-könyve. Ám ennek első, regényként olvasható része nem Tristan történetét mondja el, hanem azt a középkori délnémet világot rekonstruálja nagy erudícióval és sok akribiával, amelyben Gottfried élni látszik. A könyv második fele pedig, amelyben Tristanról és Isoldáról olvashatunk, nem önálló feldolgozás, hanem Gottfried művének szakszerű, pontos, kreatív értelmezésekben gazdag fordítása; magam is sokat köszönhetek neki.

Tudom, hogy a visszatekintő feltételes mód használata egy komolynak szánt írásban nem illendő, mégis felteszem a kérdést: *mi lett volna, ha* Gottfried regényének már a XIX. században elkészül egy teljes és színvonalas magyar fordítása, és ennek nyomán olyan fajsúlyos értelmezéseket, tanulmányokat, egész monográfiákat írnak róla magyar tudósok, amilyeneket a NIBELUNG-ÉNEK-TŐL írtak? Mi lett volna, ha egy százötven évvel ezelőtti jó képességű, hozzáértő műfordító, mondjuk Szász Károly nekirugaszkodik a TRISTAN-nak, és Arany János megismerkedik a művel? Lehet, hogy akkor egy kicsit bátrabb és szerencsésebb kézzel nyúl a TOLDI-trilógiában a szerelemhez? És miképpen stimulálta volna a TRISTAN hatása a *Nyugat* íróit, költőit?

Efféle kérdésekre nincs válasz. Hacsak az nem, hogy mostantól viszont a TRISTAN hozzáférhető, megismerhető magyarul. Szívből ajánlom az olvasóknak, és a számításba vehető olvasótáboron belül pályatársaimnak, a kortárs íróknak is, különös tekintettel azokra a költőkre, akik a verses epika megújításában érdekeltek. Kívánom nekik, hogy jussanak el a TRISTAN szellemi és földrajzi tájaira, ahol számottevő fölfedezések és találkozások várják az érdeklődőt. Mostantól ugyanúgy találkozhatunk Gottfrieddel Canoelben és Tintajolban, mint Móricz Zsigmonddal Leányfalun vagy Krúdy Gyulával Óbudán.