

# Rózsaregény

## A fordító olvasata

Egy olyan mű, amelynek két szerzője van – sőt a kettő tevékenysége még jól el is különíthető, mivel az egyik a másik munkáját fejezi be –, óhatatlanul kényszerpályára tereli a kutatást és az értelmezést. A kétségtelen együvé tartozás, de ezen belül az önálló arculat szükségképpen felveti a két szerző egymáshoz való viszonyának és az összetartozó, de más-más karakterű két alkotás egybehangzásának vagy éppen ellentmondásának kérdését.

A két 13. századi francia szerző, Guillaume de Lorris és Jean de Meun művét kezdettől fogva egységnek tekintették abban az értelemben, hogy Jean Guillaume félbemaradt Rózsaregényét folytatta, és elérte vele a már elődje által kitűzött célt, vagyis hogy a szerelmes végül is leszakíthatja a megpillantott rózsát. Bár e végkifejlet megjelenítése nála kétségkívül nem az első részből előrevetíthető módon történik. Maga Jean is kifejezi szándékát a torzó méltó kiegészítésére, nemcsak a folytatás elé írt néhány soros átvezetőben (amely akár az első másolók valamelyikétől is származhat), hanem magában a tanköltemény szövegében, amikor Szerelemisten szavaival ünnepeli Venus katonái között Guillaume-ot, majd saját magát, így vállalva a kettőjük közötti kontinuitást. Persze ez a tiszteletadás az előd műve előtt egyáltalán nem gátolja őt abban, hogy a maga elképzelése szerint alakítsa a matériát, és Guillaume számára teljesen idegen módon kerekítse ki az udvari regénynek induló históriát.

A regény két része közötti stílári és felfogásbeli különbség már az egykorú olvasó figyelmét sem kerülhet-e el. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a francia irodalom első nagy vitájában, amely ugyan csak jó száz évvel a Rózsaregény befejezése után robbant ki, már egyértelműen Jean művét teszik a kritika tárgyává. Christine de Pisan és a nagy tekintélyű Jean Gerson a második szerző nőellenességét és alantas nyelvezetét bírálják, s e két jellemző vonás mindenképpen ellentétben áll Guillaume szellemiségével. Hogy milyen mértékben jogos a két ellenvetés, azt majd később meglátjuk.

Guillaume de Lorris birtokában van az udvari regény minden vívmányának, felhasználja annak kliséit, vagy tudatosan továbblép rajtuk, szakít velük. Művét udvari költő módjára hölgyének ajánlja, ő a Rózsa. Bár ez az ajánlás itt tisztán formális, hiszen a Rózsa azután önálló szimbólummá fejlődik, teljességgel elszakad az invokált személytől. Guillaume már műve legelején kijelöli a célt, és hamarosan nyilvánvalóvá válik a cél elérésének eszköze is. A szerelem művészetét kívánja bemutatni, akár Ovidius, de nem elégti ki a klasszikus szerző direkt, didaktikus módszere. Persze ő is tankölteményt akar az olvasó kezébe adni, mint annyi más középkori szerző, de fikcióba burkolva. Az ő módszere az álom és az allegória. A kor mindkettőt nagyon is kedvelte, jóllehet mindkettő antik eredetű: két késő római szerző, Macrobius és Prudentius a szellemi ősök.

A regény kezdetén az ifjú arról álmodik, hogy egy szép májusi reggelen kicsinosítja magát, elindul kalandot

keresni, és elhagyja a várost. Az ifjú a költő maga, akiről a regény szerzője nem harmadik, hanem első személyben kíván szólni, folytatva ezzel az akkor már kiteljesedett udvari líra természetes megszólalási formáját. Azzal pedig, hogy ezt a kifejezetten lírai hangütést epikus jellegű művének sajátjává teszi, már Dantét vetíti előre. Ez az ifjú azonban már nem lovag, nem lóra száll, hanem gyalog lépdel a friss gyepen. Városból indul, és kerthez, nem várhoz érkezik. A vár csak jóval később jelenik meg, amikor elzárják előle a Rózsát, és a hirtelen eléje tornyosuló bástyák nem harcra készítetik, hanem kétségbeesésbe taszítják. A kaland, amit keres, nem hősi tettek hajszolása, hanem a szerelem megismerése – a lélek kalandja. Az álom kiváló eszköz arra, hogy kilépjen a mindennapok világából, és belépjen egy másik, egy belső világba. Guillaume tehát annyiban máris továbblép a lovagregények meseszövegén, hogy efelé a belső világ felé nyit utat. Nem mintha Chrétien de Troyes-nál nem találkoznánk egy ilyenfajta fejlődés kezdeményeivel, mégis a Rózsaregényben válik ez az irány meghatározóvá. Ez az ifjú itt minden, csak nem hős. Inkább amolyan álmodozó, naiv fiatalember, és némi túlzással akár kissé piperkőc udvaroncnak is vélhetnénk. De az udvar sem holmi király vagy herceg udvara, hanem Szerelemistené, ahová az ifjú majd hamarosan megérkezik.

Elindul, és egyszerűen egy még sohasem látott, tiszta vizű, szép folyó csodálatos partjára ér, és ez a folyó elvezeti őt – meglátjuk majd – a még csodálatosabb kerthez. A kert külső falán megjelennek az első allegóriák: Gyűlölet, Hitszegés, Aljasság, Mohóság, Fösvénység, Irigység, Bű, Vénség, Szenteskedés, Szegénység. Csupa visszataszító alak, a bennünket körülvevő világ képei. (Úgy sorakoznak ott egymás után, akár Giotto allegóriái a padovai Aréna falán, csakhogy közel száz évvel később az itáliai mester a hét bűn mellé a szimmetria kedvéért hét erényt is festett. Ám ne gondoljunk itt valamiféle „hatásra”, csupán az allegória általános szerepére a kor gondolkodásában.) Az ifjú a kertbe akar bejutni, a belső világba, ahol azután elkezdődhet a valódi történet.

A realitásból kiszakító álom most egy újabb lépéssel visz távolabb a köznapi létől. A világtól elhatárolódó, fallal körülvett kert zárt univerzum, ahová csak belülről érkező segítség, Henyéske (Oiseuse) juttathatja be. A név etimológiája a latin *otium* képzetét idézi fel, azt a zajos külvilágtól messze eső nyhelyet, ahová már az antik költők is elvonulni vágytak. A bajjal és gonossággal teli világból az ifjú egyszerűen valamiféle földi paradicsomba cseppen, Szerelemisten birodalmába, ahol az udvari költészet kifinomult világa kel életre. Gyönyör, Szépség, Finomság, Öröm, Gazdagság, Nagylelkűség, Ifjúság és Nemesség madárdal és csodálatos zene hangjai mellett lejtik körtáncukat, majd a gyepre hevednek enyelegni. És itt már a narráció végképp egy emeltebb szintre kerül, egy olyan világba, ahol bátran önálló életre kelhetnek a lélektani absztrakciókat meg-

személyesítő allegóriák. Módszerében Guillaume de Lorris így lép túl Ovidiuson.

(Vajon nem ez a külső veszedelmektől mentes, harmonikus idill ihlette meg Boccacciót, amikor a Dekameron kerettörténetét a pestistől hermetikusan elzárt Firenze környéki villába helyezte? A kívül dúló járvány és a kertben mulató, vidám szerelmi történeteket mesélgető úri társaság nem a Rózsaregény nagyhatású nyitását képezi le? A párhuzam csábító, de megtévesztő. Megint csak irodalmi közhellyel állunk szemben: a kellemes, kies környezet, a *locus amoenus* már az antikvitás óta az irodalom kedvelt toposza volt.)

Az álom húszévesen lepi meg a szerzőt, de amit álmodik, az mintegy öt évvel azelőtt történhetett. Tehát az éppen felserdült ifjú ébred fel álombeli szendergéséből – gyermekségéből –, és indul ki a városból az életbe egy májusi reggelen. A május volt mindig is az az időszak, amelyik leginkább nyilvánvalóvá tette a természet újjáéledését a téli dermedtség után. (A középkor lírájának egyik jellemző műfaja a májusdal, és már a *chanson de geste*-ekben is találunk gyönyörű tavaszképeket, bár ott a május inkább az újbóli harcra indulás hónapja.) A gyermekkor utáni új életet – *vita nuova!* –, jobban mondva annak lényegét, az elzárt kertben, Gyönyör kertjében fogja megismerni az ifjú. Említettük, hogy a Rózsaregény a szerző nem is titkolt szándéka szerint nevelő jellegű olvasmány, a szerelem művészetét kívánja tanítani. Talán ez az európai irodalom első fejlődésregénye, az első „érzelmek iskolája”. Jean Dufournet, a mű egyik legkiválóbb modern magyarázója odáig megy, hogy interpretációja szerint a Rózsaregény azt mutatja be, miszerint a szerelmesek csak akkor lehetnek majd egymáséi, ha keresztülmentek már mindenféle érzelmi megpróbáltatáson, és megérttek egymás birtokba vételére. Nos, ezt a felfogást azért furcsállhatnánk, mert a Rózsaregénynek látszólag egyetlen főszereplője van, a szerelmes ifjú, a női oldalt pedig csupán a Rózsaszimbólum képviseli. De persze ne is olyasféle fejlődésre gondoljunk, mint amilyen Balzac vagy Flaubert regényeiben láthatunk. A lélektanilag statikus, azaz egy-egy magatartási formát, tudatállapotot megjelenítő allegorikus figurák terelik egy bizonyos útra a főhóst, aki a szó szoros értelmében elszenvedi a körülötte kialakuló konfliktusokat, és e szenvedés útján jut el a Rózsa birtokba vételéig. Ha pedig a regény „cselekményét” úgy fogjuk fel, hogy a különböző ellenségesen fellépő (Ellenkezés, Félelem, Szégyenkezés), vagy éppen támaszt nyújtó (Szívesen Lát, Szerelemisten és segítőitársai) allegóriák nem mások, mint a Rózsa-lány vívódásának kivetítései, akkor a nő absztrakt formában valóban végig jelen van a regényben, és igazat adhatunk Dufournet magyarázatának.

Márpedig a Rózsa megpillantását követően szinte rögtön új allegóriák tűnnek fel. Először is Szívesen Lát, a lány alapvető hajlandósága az ifjú iránt. Olyannyira, hogy megengedi a csókot, ami viszont tüstént felriasztja az előbb említett gátlásokat éppúgy, mint Rossznyelvet, az ellenséges indulatú környezetet. Az ifjú mellett pedig feltűnik Értelem, aki megkísérli lebeszélni őt szenvedélyéről, továbbá a hasznos gyakorlati tanácsokat adó Barát. Jeannal majd mindketten nagyobb, önállóbb szerepet kapnak.

Guillaume ezzel végeredményben exponálta is az alapszituációt. A csóknak mint a szerelmi beteljesülés első mozzanatának motívuma magában hordozza az irányt, amely felé a regénynek haladnia kell:

Hiszen kinek a csók szabad,  
továbbtör, annál nem marad.  
Tudd meg, ki csókot nyerhet el,  
oly nagybecsű zsákmányra lel,  
minél nincs szebb, kívánatosb,  
s egyébire is kap zálogot. 3405  
3410

De az allegorikus szereplők exponálása immár véglegesen meghatározza a történelek síkját is. Hiszen ezek az allegóriák a regény menete, az ifjú vágyának teljesülése szempontjából pozitív vagy negatív irányú motivációkat jelenítenek meg, tehát amiről itt majd olvasunk, az mind lélektani értelemben történik – az ifjú és a lány pszichéjében.

Az egymással viaskodó belső erők konfliktusában előbb a védekező reflexek kerülnek lépéselőnybe: a felriasztott Féltekenység hirtelenjében bevehetetlennek tűnő várat emel a rózsabokor köré, ahová elzárja az ifjúnak készségesen kezére játszó Szívesen Látot. Nincs már, aki segítené a szerelmet. Szerelemisten korábbi biztatásai ellenére a csüggedés, a reménytelenség lesz úrrá a magára maradt fiatalemberen.

Végeredményben ezzel a képpel szakad meg Guillaume de Lorris regénykezdeménye. Sohasem fogjuk megtudni, miért nem folytatta. „Vagy mert nem akarta, vagy mert nem tudta.” A szövegmagyarázók persze sokféleképpen próbálták megfejteni ezeket a talányos szavakat. A legegyszerűbb megoldás a fizikai képtelenség, a betegség vagy a halál – Jean de Meun szövege is erre utal. De aki ezzel nem elégszik meg, feltételezhet valamiféle alkotói válságot vagy éppen a kiút lehetetlenségét abból a szituációból, ahová a szerző a regény menetét terelte. De van-e ennek a kérdésnek ma már egyáltalán jelentősége? Hagyjuk ezt!

Az ígéretes torzó kiegészítést, befejezést kívánt, és ezzel többen is megpróbálkoztak. Méltó módon azonban csak Jean de Meun fogott a vállalkozáshoz. Az utókor csak az ő hatalmas erőfeszítését fogadta el, és ma ez a Rózsaregény áll előttünk két szerzővel is egységes egészként. És az izgalmas kérdés éppen az, hogy egy olyannyira másféle alkotó szerző mintegy negyven év távolában hogyan tudhatott egy egészen más szellemiségű folytatással mégis az első – igazából csak bevezető – résszel egységessé összeforró művet alkotni, amely azután a késői középkor egyik legelterjedtebb olvasmányává vált. Mert a fennmaradt mintegy háromszáz kézirat ugyan mi másról tanúskodhat!?

Nem is hinnénk, hogy Jean de Meun mennyire bonyolult feladatra vállalkozott. Lássuk csak, hogyan is állunk a Rózsaregény elbeszélő-főszereplőjével. Mint említettük, Guillaume – abban a korban merőben szokatlanul, és a lírikus indítást téve az epikus jellegű mű alaphangjává – mintegy saját történetét kezdi el mondani: elbeszélő és főszereplő azonos. Nincs is ezzel semmi nehézség addig, amíg ez az egység valóban fennáll, sőt ez az alaphelyzet egyedülálló lehetőséget ad a narráció lélektani sikra vitelezésére. De mit kezd vele a második szerző, aki már nem azonos az elsővel?

Nos, nem kezd vele semmit – legalább is, amikor belefog. Úgy folytatja, ahogyan elődje abbahagyta. Még Guillaume utolsó sorát is megismétli, hogy biztosítsa az olvasót: nincs itt semmiféle törés, megy minden tovább úgy, ahogy elkezdődött. Igaz, hogy akár ő maga, akár valamelyik másolója ettől kezdve már

szükségesnek tartja a margón jelezni, ki is beszél. Az elbeszélő ettől kezdve már finom megkülönböztetéssel „a szerző” vagy „a szerelmes”.

Később azonban, a mű közepe táján, amikor Szerelemisten összegyűjti seregét, hogy kiszabadítsa a tömlöcbe zárt Szívesen Látot, és ezzel megnyissa az utat a szerelmes számára a Rózsához, katonái előtt buzdító beszédbe kezd. Megidéri Szerelem legjobb harcosait, Tibullust, Ovidiust, Gallust, Catullust – és Guillaume-ot, aki voltaképpen fiktíve nem más, mint a Rózsáért epedő ifjú, és akinek majd az lesz a feladata, hogy ezt a példázatos históriát okulásul versbe szedje! Mert az elbeszélő szerző és az elbeszélő ifjú azonossága – ami számunkra fikció – Szerelemisten számára valóság:

Adna tanácsot szívesen,  
hisz mindenestől jó hivem,  
és méltán lenne erre ok,  
*mert éppen érte fáradok,*  
vezetve jó vitézeket  
Szívesen Látot övni meg. 10545

De Szerelemisten (hiszen isten) azt is jól tudja ekkor, hogy jó híve a történetben csak addig fog eljutni, ameddig Guillaume valóban megírta a maga regényét. Nyugalmat is kíván neki sírjában (jóllehet *éppen érte fárad!*), majd megjövendőli Jean születését (azét, aki éppen ezt a jelenetet írja!), aki bevégezi a művet. A még majd születendő Jean de Meunról, a második rész szerzőjéről szólva, Szerelemisten ebben a második részben jövő időben így beszél:

S szót szóba fon majd szüntelen,  
balgát és bölcset vegyesen,  
míg övé nem lesz végül is,  
mi zöld levél között virít,  
a vérvörös szép rózsaszál  
– *reggelre így ébredve már.* 10610

Aki tehát a regény legvégén, az utolsó sorban felébred majd álmából, az eszerint nem más, mint Jean. Pedig nem ő az, aki a regény elején az álmát kezdte elmesélni.

De miért is akadt volna fenn ezen az egykorú olvasó? Hiszen Jean – továbbszöve Guillaume álmát – azonosul elődjével. Az első és a második részben is egyaránt a szerelmes ifjú beszél el az álombeli történetet. És végül is az olvasó számára az, aki felébred, az se nem Guillaume, se nem Jean, hanem ez az ifjú. Az egykorú közönség – eltérően a modern kritikustól – elsősorban a regény folyamát figyelte, és a szerelmes ifjat nem elsősorban Guillaume-mal vagy Jeannel azonosította, hanem inkább önmaga azonosult vele.

Amikor az említett jelenetben Jean de Meun Szerelemistennel megidéri Guillaume és a saját maga alakját, rendkívül érdekes időjátékba is kezd. Szerelemisten buzdító beszéde Guillaume álmának történetébe illeszkedik, amelyet itt most már Jean folytat. Az álom azonban önálló életet él, hiszen Szerelemisten előre látja benne az elbeszélő Guillaume halálát, az elbeszélés félbeszakadását, majd Jean megszületését, aki negyven év elmúltával folytatja ennek az – akkor már régmúlt – álomnak az elbeszélését. Ebből a múltbeli álomból előretekintve fohászkodik ez az isten Jean szerencsés megszületéséért és hosszú életéért. Ebből a realitásnak tekintett fikcióból jövendőli meg a Rózsaregény megírását és hatalmas sikerét:

S ha múltak gyermekévei,  
tanításom ismételi, 10650  
s visszhangozzák majd iskolák,  
piacterek s a sok diák  
ékes francia nyelven ám  
– egész ország vidul szaván.

Nem mindennapi ötlet, hogy a saját művünkben egy isten szájába adjuk a saját dicséretünket!

És emellett ez a játék arra is példa, hogy az epikus idő felbontása nem modern korunkban kezdődött el, hanem éppen a kettős szerzőség már Jean de Meun is az elé a kihívás elé állította, hogy megküzdjön a különböző idősíkok kezelésével. Persze az álom eleve kikapcsolja a fizika-  
ilag mérhető időt, és álombeli képzetek gyorsult időben sorakoznak egymás mellé, jó esetben követik egymást. Maga a Rózsaregény sem tagolódik másképp: az egész, számunkra hatalmas, közel 22 ezer verssoros vízió egy „álomnyi” időben jut el végkifejletéhez.

Az idő problémája egyébként Jeant másutt is foglalkoztatja. Többször is emlegeti a „három időt”, a múlt, jelen, jövő egységét, összetartozását, együttthatását. Később majd, Örszelleri prédikációjában, a Paradicsom víziójánál megkísérli az örökkévalóság megragadását is:

S még mondanám, ha tűritek,  
hogy éjszakák ott nincsenek:  
egyetlen nappal van csupán,  
mi nem végződik alkonyán, 20110  
s nincs reggelente kezdete,  
hajnal bármint közelgene,  
hisz este s reggel összeér,  
s a reggel estével felér.  
S az óra is hasonlatos: 20115  
a nap csak egy pillanatot  
tart, merthogy nem esteledik,  
az éj bármint ellenkezik  
– ideje így nem mérhető.  
Örökkön áll a szép idő, 20120  
mosolygó fénye folytonos,  
jövőt a múlttal egybemos,  
hisz (ha jól vélem, így igaz)  
három idő ott egyet ad,  
s minden örök jelenben él. 20125  
Nem ám olyképp, hogy véget ér,  
mi már jelenként létezett,  
vagy úgy, hogy nincsen még, de lesz,  
hisz ott a múlt nem volt jelen,  
s nem lesz jelen, mi jön, sosem 20130  
– s amit most mondok, bizonyos –,  
szilárd e nappal, s folytonos,  
örökké süt a napsugár,  
örökké tartó, fényes ár.  
S örök napjuk egy pillanat! 20135

Merész kísérlet a felfoghatatlan leképezésére! Jól példázza Jean de Meun filozófiai érdeklődését és folytonfolyvást előtörő igyekezetét, hogy a kor gondolkodóit foglalkoztató problémákat az olvasó számára megemészthető módon taglalja. Hiszen az idő kérdése Szent Ágoston óta jelen volt a keresztény középkor gondolkodásában. Ezért az igyekezetért is nevezi az irodalomtörténet a Rózsaregényt didaktikus műnek. De amíg az első szerző udvari

regény írójához illően az igaz szerelmes helyes magatartására, jó modorra, egyszóval udvariasságra kívánja nevelni olvasóját, addig Jeannál a témák palettája kiterjed az akkori művelt közönséget érdeklő szinte minden kérdésre. Bizonyára ebben kell keresnünk a mű hatalmas népszerűségének okát is, amely legalább két évszázadon át folyamatos volt, egészen addig, amíg valóban ezek a kérdések foglalkoztatták a műveltebbeket, illetve amíg e kérdésekre a Rózsaregényben adott válaszok kielégítették őket. Lényegében a reneszánsz műveltség franciaországi elterjedéséig. Némileg a későbbi korok kalendáriumait – és napjaink igényesebb magazinjait – előlegezte meg Jean ezeknek az ismereteknek az egybegyűjtésével és bezsúfolásával a történetbe, amely a lenyűgöző tudáshalmozás sulya alól nála csak időnként bukkan elő.

Mentségére szolgáljon azonban, hogy még így is sikerül elkerülnie a pedantériát, és ha fejtegetéseiben időnként fel is halmozódnak a korabeli szakkifejezések, ezt inkább szelíd iróniának, nem pedig tudálékoskodásnak érezzük. Meg azután tanításait bőven fűszerezi szemléletes példákkal, a mindennapi élet jeleneteivel. Az pedig, hogy szövegét teletűzdeli nem mindig hű és nem mindig azonosítható idézetekkel, valamint utalásokkal a klasszikus szerzőkre, tekintélyekre, csak arra szolgálhatott, hogy megcsillogtassa sokoldalú műveltségét, és ezzel is elbűvölje olvasóit. Az irodalomtörténetek enciklopédikusnak nevezik Jean de Meun művét, de mi sem áll tőle távolabb, mint a száraz ismeretközvetítés.

Továbbfejlesztve Guillaume allegóriáit, Jean hosszú monológokat ad szereplői szájába. Azok az allegóriák, amelyeket Guillaume csak felvillantott meseszövése során, itt maguk válnak a narráció hordozóivá, személyiségük kiteljesedik. Az első részben megkísérelt röpke próbálkozása után Értelem itt már kitartóbban igyekszik eltéríteni az ifjút Szerelemistennek tett hűségesküjétől, hogy aztán sikertelenségét belátva végképp távozzék a színről. A Fortuna állhatatlanságáról szóló terjedelmes kitérő, bőven tárgyalva a középkor egyik kedvelt toposzát, a szerelmi írgységét igyekszik bizonyítani – hiába.

Értelem után Barát lép újra színre. Az ő nem lebecsülendő szerepe korábban annyi volt az első rész dramaturgiájában, hogy jó tanácsa felbuzdította a szerelmezt a Rózsza megcsókolására. A második részben Barát hozzáfog az ifjú neveléséhez, és – ez pedig már Jean de Meun igazi arca – a szerelem profanizálásához. Igaz, már Értelem is tett egy eltávolító lépést az udvari szerelemhez képest, amikor az igaz szerelmes fülét bántó obszcén kifejezéseket szólt az aranykor bukásáról szóló elbeszélésébe, majd amikor megvédte ezt a szóhasználatot. Nála azonban mindez csupán „elméleti” síkon maradt, míg Barát, aki pártolja az ifjú érzelmeit, viselkedési tanácsaival, majd a szerelem és a házaset közötti kiábrándító párhuzammal fog hozzá annak neveléséhez. Amit Értelem az aranykor bukásáról a mitológia szintjén mondott el, azt Barát most a társadalomra kivetítve mutatja be. (Néhány száz év múlva Rousseau majd valami hasonlót ír le a társadalmi szerződésről értekezve. Természet későbbi fejtegetései pedig arról, hogy a nemességet nem a származás, hanem az érdem adja, majd Beaumarchais-nál kapnak az egész társadalmi rendet felforgató súlyt.) Amíg Értelem a Fortuna állhatatlanságát ecsetelő kitérővel színesíti fejtegetéseit, addig Barát a féltékeny férj jelenetével hozza be a mindennapi életet – és a cinikus hangot – a mindeddig eléggé

emelt szinten folyó diskurzusba. Ezzel pedig csupán előkészíti Hamis Kép és az Anyó megjelenését.

Előbb azonban mintegy közjátékként a cselekmény is megindul. Gazdagság visszautasítja az ifjút, és így az nem követheti a Barát által ajánlott leginkább célravezető utat, a Rózsza elérését bőséges ajándékok révén. Majd Szerelemisten bukkan fel ismét, hogy meggyőződjék az ifjú állhatatlanságáról, és miután bizonyosságot szerzett kitartó szerelméről, hadat gyűjt Szívesen Lát kiszabadítására:

Henyécske jön a kert felől lobogóval, s vele Gyönyör, Finomsággal Nagylelkűség, Kedvességgel Nyíltszívűség, Alázat, Érdem, Szánalom, Biztonság, Tűrés, Vigalom, Nemesség, Gazdagság, Öröm,	10460
Szépség, Nyájasság, Kéjzönn, Mersz, Ifjuság, Hű Hallgatás s Kényszerű Megtartóztatás, akit Hamis Kép is követ, hisz nélküle lépést se tesz.	10465
Kíséri őket seregük. Vitéztlő valamennyiük, csupán Hamis Kép az, ki más, s Kényszerű Megtartóztatás – bármint mutatják arcukat, Csalás vezérli útjukat.	10470
	10475

Az itt megjelenő allegóriák egy részével már Gyönyör kertjében találkoztunk, vannak azonban új szereplők is. És nyilvánvaló a disszonancia ebben a seregszemlében, amit Szerelemisten is rögtön észrevesz. Mert e harcosok túlnyomó többsége rokonszenves tulajdonságok megtestesítője, és nekik természetes helyük van ebben a pozitív kisugárzású gyülekezetben. Mondhatnánk úgy, hogy a számunkra is kedves ifjú megnyerő tulajdonságai sorakoznak fel itt, hogy megvívják csatájukat a Rózsáért. Azonban Hamis Kép és Kényszerű Megtartóztatás – vélhetnénk – nem illenek ebbe a sorba, Guillaume-nál nem is szerepeltek. Barát szerelmi tanítása azonban már előkészítette megjelenésüket. Ez itt már Jean narratívája: némi színlelés nélkül a jó szándékú szerelmes sem juthat célba. Szerelemisten hagyja is meggyőzteni magát Hamis Kép okoskodásától. De Gazdagság sem illik a képbe, ki is válik a seregből az első adandó alkalommal. Ahogyan korábban meztagsadta az ifjútól a segítséget, úgy most sem áll melléje.

Ez a seregszemle épp olyan fordulópont Jeannál, mint amilyen Guillaume-nál a csók volt. Ott a csók robbantotta ki a konfliktust az ifjút támogató és az ellene ágaskodó indulatok allegóriái között, itt felsorakozik az az allegorikus hadsereg, amely majd megvívja a végső csatát a szerelem jogaiért. És ebben a hadseregben Jean hite szerint igenis helye van Hamis Képnek, a színlelésnek, a csábításnak. Ez a jelenet egyébként lehetőséget kínál Szerelemistennek is, hogy hangsúlyozza anyja, Venus helyét ebben a szerelmi mitológiában. Az első részben Venus fákllyája tüzelte fel az ifjút a csókra, és az istennőnek a második részben is meghatározó szerepe lesz.

Láttuk, hogy Guillaume de Lorris többszörös áttétellel emelte regénye szintjét a realitás fölé, tudatosan szakította el azt a mindennapok világától. Jean de Meun összességében megmarad ezen az emelt szinten, azonban nem

tartja vissza magát attól sem, hogy ebből a lélektani síkon lebegő narrációból időnként kitekintsen a köznapi élet jelenségeire. Ahogyan Barát monológjában a házaseletről festett szatirikus képet, Hamis Kép tirádája a 13. század Európájában új jelenségként felbukkanó koldulórendeket támadja. Mielőtt azonban a regénynek ezt az itt először megjelenő új vonását egyszerűen antiklerikalizmusnak minősítenénk, nézzük meg, kinek a szemszögéből is ostorozza a ferenceseket és a domonkosokat. Hát nem másnak, mint a hagyományos, hierarchikus egyháznak a szemszögéből. A lelki hatalomról folyik a vita: gyóntatási jogosultságuk révén a koldulók kivonják a népet plébánosuk hatalma alól, a fejedelmeket pedig a püspökök hatalma alól. Jean az egyház jövője miatt aggódik, holott a lelkek feletti uralomnak csak egy új, korszerűbb, a katolikus egyházat immár jobban szolgáló formájáról van itt szó.

Jean konzervatívizmusa abból is kiviláglik, ahogyan az 1250-es évek párizsi egyetemi vitájában a Sorbonne új ferences és dominikánus doktoraival szemben a pápa és a francia király által egyaránt elítélt Guillaume de Saint-Amour mellett áll ki. Holott az éppen akkortájt csúcsaira érő skolasztika legnagyobbjai, Albertus Magnus, Aquinói Scolast Tamás, Bonaventura, Roger Bacon, majd később Occam mind a koldulórendek soraiból kerültek ki. (Ami persze nem akadályozza meg Jeant abban, hogy bőven és voltaképpen elfogultság nélkül tárgyalja azokat a teológiai problémákat, amelyeket éppen ezek a skolasztikusok vetettek fel.) Ő az Egyetemet mint a hit tisztaságának védelmezőjét ünnepli.

Nem lehet véletlen, hogy ezeket a kortárs értelmiség számára annyira égető ideológiai-közéleti kérdéseket éppen Hamis Kép, a társadalomban uralkodó visszasságok, a gátlástalan csalás megjelenítője exponálja. Az, aki Szerelemistennel is elfogadtatja – nemcsak a szerelmes-sel, mint Barát teszi –, hogy ebben a világban nem lehet csupán tiszta eszközökkel célt érni. A kor egyszerű hívő emberét is zavarba ejthette, amikor azt láthatta, vélhette, hogy az egyház és a világ addig megszokott rendjét, a csúcsára érkező középkori civilizációt a koldulórendek éppen a pápa áldásával igyekeznek szétzilálni. Mert az ebben a korban épülő katedrálisok nemcsak a városok gazdagságát, hanem az egyházi hierarchia hatalmát is hirdették. Azét a hierarchiáét, amelynek hatalmát Jean szerint ezek az újfajta szerzetesrendek ássák alá. Mert ezek nem az egyház hatalmát messziről is jól láthatóan hirdető katedrálisokat építenek (bár Assisiben történik valami ilyesmi is), hanem – legalább is alapítóik szándékát tekintve – éppen az egyház fényűzését támadják, mint a ferencesek, vagy az egyre-másra terjedő eretnkségekkel küzdenek meg, mint a dominikánusok.

És nem lehet véletlen az sem, hogy Szerelemisten seregének első döntő jelentőségű „hadmozdulatát” is éppen Hamis Kép és Kényszerű Megtartóztatás hajtja majd végre, méghozzá komoly megfontolás után nem másként, mint cselhez folyamodva. Az ellenség táborának legveszélyesebb figuráját, a felbujtó Rossznyelvet teszi ártalmatlanná az ármányos páros, kiütve a vár védői közül azt, aki – emlékezzünk csak vissza az első részben a csók elhíresztelésére – felriasztotta a védekező reflexeket megjelenítő Féltékenységet, Ellenkezést, Félelmet és Szégyenkezést. A megszólás, a környező világ szóbeszédei zárták a várbörtön falai mögé a rokonszenves Szívesen Látot. A környező világ, vagy ahogyan manapság mondjuk, a tár-

sadalom negatív reagálásán csak ennek a társadalomnak a saját jellemzőjével, a színleléssel, a hamissággal lehet úrrá lenni. Azért van szükség Szerelemisten seregében ezekre az oda nem illő erőkre, hogy kikapcsolják a két szerelmes lelki fejlődéséből az akadályozó külső hatásokat. De mihelyt a két színlelő elvégezte feladatát, azaz megölte Rossznyelvet, el is tűnik a seregből, és amikor majd Őrszellem a későbbiekben meghozza Természet üzenetét, már csak hült helyüket leli.

Ha tehát megtörtént a külső negatív környezet kikapcsolása, úgy gondolhatnánk, mi sem állhatja útját a két szerelmes egymásra találásának. Jean de Meun azonban nem hazudtolja meg önmagát, még itt sem elégszik meg azzal, hogy egyszerűbben, könnyebben végezze el feladatát, és juttassa célba szerelmesét. Mintegy késleltetésként, Hamis Kép nyomasztó önvallomása után kissé üdítő, de ezzel együtt oktató célzatú közjátékot iktat be, amikor az első részben éppen csak hogy megjelenő Anyónak – akire Féltékenység a tomlöcbe zárt Szívesen Lát őrzését bízta – ad önálló szerepet. Ahogyan Guillaume Szerelemisten szavaival oktatta ki az ifjút az „udvarias” viselkedés szabályairól, az Anyó itt most a lány vonalmát megszemélyesítő foglyot igyekszik kiokosítani, miként kell bannia szerelmeseivel, sőt általában a férfiakkal. Jean szerelmi tanfolyamában viszont már túl vagyunk Barát cinikus tanácsain és Hamis Képnek a színlelést feldicséző monológján. Az Anyó pedig Villon szép fegyverkovácsnéjának előképeként bizony már mindezeket a tanításokat követve és nem kevésbé saját büszkén emlegetett szerelmi tapasztalatainak a birtokában készíti fel a Szívesen Látnak adott tanácsokkal a Rózsa-lányt az ifjú fogadására. Ezek a tanácsok bizony már messze túlmennek a tiszta udvariasság, a „fin amors” normáin, és megtanítanak egyrészt a férfiak sakkban tartására, másrészt a nők vélt és valós jogaira is. Persze ezek a nők, akikről az Anyó beszél, már nem is az udvari szerelem fennkölt úrnői, akikért a lovagok sokszor csak távolból epekedtek, hanem a mindennapok kijátszott és partnereiket kijátszó asszonyai. Talán itt érezzük leginkább Jean de Meun lelki rokonságát a goliárdok, a kóbor diákok világával, ahonnet Villon is kilépett.

Az Anyó fellélegzett, amikor megtudta az ármányos híreket szétkürtölő Rossznyelv megöletését, majd pedig bevégezvén tanítását, megmutatja a szerelmesnek az utat Szívesen Lát felé. A kibontakozó idillt azonban megzavarja a rabot továbbra is őrző Ellenkezés, Félelem és Szégyenkezés fellépése, akikkel szemben az ifjúnak most már Szerelemisten seregének segítségéhez kell folyamodnia. Hiába Rossznyelv pusztulása, a Rózsa birtokba vételéért a lány saját tartózkodásával is meg kell küzdeni. A sereg katonái – a szerelmi érzés megannyi arca – hiába küzdenek az ellenállással, önmagukban nem győzhetnek. Itt már Venus erejére lenne szükség. Amíg az ő fáklyája fel nem lobban, nem vehetik be a várat. Az istennő felszólítására a sereg ünnepélyes esküt tesz a szerelemre, és ez az eskü vezeti be a regény legfontosabb, immár filozófiai töltetű szakaszát, Természet színrelépését.

Jean itt újra megakasztja a kifejtet, hogy most már sok-sok utalás és előkészítés után kifejtse végre világszemléletét, a regény üzenetét. Mint Jean többi szócsövérről, Természetről is beszélt már több alkalommal mindkét szerző. Most viszont főszereplővé válik, sőt bátran mondhatjuk, a regény legfontosabb allegóriájaként lép elének.

A natura mindaz, amit érzékeinkkel felfogunk. Ter-



Elítéltek

mészet az, ami nem természetfeletti. És ha a középkori gondolkodást vizsgáljuk, ez a megkülönböztetés rendkívül fontos, hiszen általa a természet a teremtett világ színönimájává válik, amely a minket, embereket körülvevő világot fejezi ki, és Jean de Meun belefoglalja ebbe a fogalomba magát az embert, a Teremtés művének csúcát is. A chartres-i filozófiai iskola a 12. században állította vizsgálódásai középpontjába ezt a természetet, felhasználva hozzá mindazt, amit a latin nyelvű középkor Platón és Püthagorasz tanításaiból megismerhetett. Alain de Lille, a „doctor universalis” pedig e század második felében az allegorikus Természetet tette meg két legfontosabb művének főszereplőjévé, és így Jean de Meun közvetlen mintaképe lett. Az ő nyomdokain haladva, Természet a Rózsaregényben is a Teremtő gazdasszonyaként jelenik meg, akire Isten rábízta a teremtett világ rendben tartását, a folyamatosság biztosítását, hogy a nagy mű rendeltetése szerint továbbélhessen. És ahogyan Alain de Lille művének címe „De planctu naturae” – a természet panasz –, hasonlóképpen itt is siránkozik Természet, hiszen valamennyi teremtmény hűségesen hajtja végre a rá kiszabott feladatot, csupán az ember az, aki önféjűen ellenszegül.

Itt tehát a transzcendencia és a földi világ korántsem ellentétes vagy szembenálló fogalmak, hanem kiegészítik egymást, persze hierarchikus alárendeltségben. Természet legfőbb feladata, hogy műhelyében előállítsa azokat az eszközöket, szerszámokat, amelyek majd fenntartják a világot, a világot benépesítő élőlényeket. Arisztotelész fejtegetéseit követő szavaiból megtudjuk, hogy ezek az eszközök kijátsszák még a halált is, hiszen csak az egyedek pusztulnak el, a faj fennmarad. Természet parancsa

– végső soron tehát Isten akarat – a faj fenntartása. És ebből világosan következik, hogy a legnagyobb bűnt az követi el, aki ennek a parancsnak ellenszegül. Így a szerelem, amely Guillaume-nál még magasztos, éteri érzelem volt csupán, Jean értelmezésében már világnézeti megalapozottságot nyer: a szerelmes isteni parancsot teljesít, és bűnt követ el, aki ebben akadályozza.

Jean de Meun végül is kísérletet tesz a keresztény teremtés-mítosz és a neoplatonikus természetfilozófia összeegyeztetésére, amikor Természet allegorikus alakját az Isten által teremtett világ kormányzójaként állítja be. Persze egy ilyen szemlélet voltaképpen tagadja Isten közvetlen ráhatását az egyszer már megteremtett világmindenség működésére, mintegy Természet saját törvényeit követő birodalmaként fogva azt fel. Ez az elképzelés pedig már nehezen összeegyeztethető az Isten és ember közvetlen kapcsolatát feltételező keresztény tanítással. Nem is véletlen tehát, hogy Jean de Meun éppen Természet gyónása során boncolgatja hosszasan az eleve elrendelés, az isteni gondviselés és a szabad akarat viszonyát, sorra véve az ezzel kapcsolatos különféle magyarázatokat. És bár a gondolatsor végén a kanonizált tételt erősíti meg, tulajdonképpen hosszas elmélkedése csak kiinduló megállapításához tér vissza:

Ám hogy miként megoldható,  
hogy a predesztináció,  
az isteni gondoskodás,  
mi mindent jó előre lát,  
megtűr szabad akaratot  
– a népnek el nem mondhatod.

17210

Olyan fogas kérdés ez, amire egy „nagyközönségnek” készülő munka nem adhat világos, egyértelmű választ.

Természet pedig végül is arra vállalkozik, hogy a helyes útra terelje az embert, ráébressze Istentől megbízott feladatára. Ezért küldi el Szerelemisten táborába káplánját, Őrszelmet: a végső küzdelem előtt álló seregnek kell visszaállítani a megzavart világrendet, ahol bizonyos erők meg akarják akadályozni az ember legfőbb feladatának teljesítését, az emberi faj fenntartását.

Álljunk meg egy pillanatra Természet (Nature) és Őrszellem (Genius) párosánál. Allegorikus környezetben fel kell hogy tűnjék számunkra a két szereplő kiválasztása. A nevek beszélnek! A latin *natura* szó töve a *natus* (a megszületett) igenevet idézi fel, és valami olyasmit jelenthetett eredetileg, hogy mindaz, ami a születés révén létrejött. A *genius* viszont eredetileg egy-egy római nemzetség védő szellemét jelölte, és a *gigno* (nemzeni), *genus* (nemzetség) szókkal rokonítható. *Natura*–*nature* a latinban és így a franciában is nőnemű, a *genius* viszont hímnemű. Ha pedig figyelembe vesszük Jean de Meun említett felfogását az ember feladatáról, Természet és Őrszellem a fajfenntartás két tényezőjének allegorikus megjelenítéseként fogható fel. (Magyar nyelvünk nem különböztet meg nyelvtani nemeket, s ezért nem is érezhetjük, hogy már maga a név – ha nem éppen keresztnév – meghatározhatja, hogy nőről vagy férfiről van szó. Holott az allegóriáknak a franciában meghatározott nemük van, és amikor egy-egy ilyen szereplő színre lép, már maga a név meghatározza a nemét. Ennek a nyelvi evidenciának a magyar nyelvű megjelenítésével a fordítónak is sokszor meg kellett küzdenie.)

Sőt ha figyelmesen olvassuk a jelenetet, azt is meg kell állapítanunk, hogy e két allegória között Jean de Meun határozott hierarchikus viszonyt tételez fel, amikor Őrszelmet Természet papjaként, üzenetének kihirdetőjeként lépteti fel. Igaz, hogy Természet gyónni kíván, azaz őszinte vallomást kíván tenni Őrszellemnek, és a gyónás során tárja fel lelkiismeretfurdalását a gondjára bízott ember miatt, mégis egyértelmű – miként az úrnő és káplánja vonatkozásában is –, hogy ki parancsol kinek.

Őrszellem hűségesen teljesíti feladatát, harcra buzdítja a sereget, paradicsomi üdvösséget ígér a Szerelemisten oldalán vitézkedőknek, majd fellobbantja gyertyája lángját. Mielőtt továbblépnénk, érdemes azonban közelebbről megvizsgálunk beszédének központi motívumát, a szép kertés rétet megjelenítését. Ismét egy „kies hely” leírásával találkozunk, akárcsak az első részben, ahol Gyönyör kertje fogadta be a szerelmet kereső ifjút. A két egymáshoz hasonló kép azonban merőben különbözik egymástól, sőt Őrszellem egyre inkább szembe is állítja egymással a két kertet.

Ha Gyönyör kertjét joggal nevezhetjük valamiféle földi paradicsomnak, Jean de Meun kertés rétje kétségkívül már nem földi, hanem túlvilági hely, az üdvözültek kertje, ahová a biblikus metafora szerint keskeny ösvény vezet, és ahol az ugyancsak biblikus szimbolikát idéző Bárány őrzi fehér gyapjas juhait. Amíg az első részben Gyönyör kertje szabályos négyszöget alkotott, akárcsak Guillaume szerinti ellentéte, a Rózsa köré emelt négyoldalú és a négy égtáj felé kapuval ellátott vár, addig itt ez a kertés rétet a tökéletességet jelképezően kerek formájú:

...az a másik mily kisszerű,  
hiszen lám ez nem négyszögű, 20400  
hanem kerek, tökéletes,  
s bizony nincs ennél kerekobb  
sem egy gyöngyszem, sem egy golyó.

A kerekesség, a gömb mint a tökéletesség szimbóluma már Természet monológiájában is megjelenik, amikor Platónat idézve, de voltaképpen Alain de Lille alapján a legideálisabb mértani alakzatok segítségével kísérli meg Isten, a Szentháromság és az Inkarnáció misztériumának megragadását:

... gömb, melyben Ő bárhol közép,  
de héja végtelenbe vész,  
s a háromszög bővölete,  
mit egyesít három szöge, 19240  
s ki hármat szépen összead,  
megkapja mindig ugyanazt.  
Háromszög a gömbön belül,  
s gömb, mely a háromszögben ül:  
ez az, mit a Szűz hordozott. 19245  
Platón minderről nem tudott,  
s a hármas egységről se még,  
hol három egybe rejtve rég,  
s nem ismerte az istenit,  
ki emberbőrben érkezik. 19250

(A szerzőt láthatólag egyáltalában nem zavarja a síkidom és a térbeli alakzat együttes szerepeltetése: számára ezek szimbólumok, és a jelentésük a fontos.)

Lám, azok a tanítások, amelyeket Természet és Őrszellem, ez a két, végső soron a pogány antikvitásból származó allegória hirdet Szerelemisten seregeinek, így a keresztény hitvilág eszmerendszerébe épülnek bele. Jean de Meun – amikor Platónra hivatkozik – ugyanazt a tendenciát képviseli a maga irodalmi, népszerűsítő módján, mint amelyet teológiai szinten a skolasztika korabeli mesterei: az antik filozófia és a kereszténység összebékítését.

És itt megint csak egy alapvető szemléletbeli különbséget fedezhetünk fel két szerzőnk között. Ha végigolvassuk Guillaume de Lorris több mint négyezer sorát, nyomát se leljük a keresztény gondolatnak – Guillaume-nak egy istene van: Szerelem. Az a világ, amelyben ő mozog, az udvari szerelem profán világa, a trubadúr líra és az udvari irodalom új életszemlélete, új vallása. Guillaume ennek az életszemléletnek teremti meg a mitológiáját. Említettük Gyönyör kertjének, az első rész markáns színhelyének antik előképeit. Ennek a ligetnek semmi köze ahhoz a Paradicsomhoz, amelyet a kor a keresztény hívők számára ígért haláluk után. Boccacciót említettük vele kapcsolatban – Guillaume már a reneszánsz életérzést vetíti előre.

Ezzel szemben Jean de Meun minden frivolsága mellett is a keresztény gondolatkörben él. A keresztény Paradicsomot ő jeleníti meg, ő értekezik hosszasan a gondviselésről és a szabad akaratról, és ő az, aki az emberi élet célját a Teremtés művébe ágyazza be, és elzárja az üdvösséghez vezető utat azok elől, akik nem ezért a célért munkálkodnak. A kasztrációt vagy a homoszexualitást éppúgy elítéli, mint a szüzi életet, holott ekkorra már általánossá vált a cölibátus, az egyre sokasodó szerzetesrendek megkövetelik a szüzességi fogadalmat, és az egyház már jó ideje

ferde szemmel tekint a testiség megnyilvánulásaira. Jean de Meun keresztény életszemlélete bizonyos tekintetben – úgy mondanánk – fölötte áll az egyház normarendszerének, amikor életcélként abszolutizálja a fajfenntartást, ostorozza a koldulórendeket, és kiáll a pápai tiltás alatt álló Guillaume de Saint-Amour mellett. Mindezt persze az egyház érdekében teszi, állítja. Nem tekinthetjük tehát kritikátlan tekintélytisztelőnek, de éppen ilyen túlzás volna az eretnokség felé hajló klerikusként beállítani őt, ha csak nem abban az értelemben, hogy minden önálló gondolkodásra törekvő értelmiségi – márpedig Jean kétségtelenül az volt – feszegeti az egyházi vagy egyéb dogmákat.

Modern kritikusai végül is megtagadják Jean de Meuntől az önálló gondolatot, nem tekintik filozófusnak, csak a kor világnézeti kérdései iránti érdeklődését és népszerűsítési szándékát ismerik el. Ezt az ítéletet talán el is kell fogadnunk, hiszen művét nem a filozófiatörténet, hanem az irodalom- és művelődéstörténet tartja nyilván. Magunk is utaltunk azokra a forrásokra, amelyekből gondolatait meríti. Ugyanakkor nem tagadhatjuk meg tőle azt az érdemét, hogy – bizonyos értelemben eklektikus módon – egy olyan meggyőző életszemléletet tudott korabeli olvasói számára megrajzolni, amelyet azok magukénak érezhettek.

De térjünk vissza Szerelemisten táborába, ahol beszéde végeztével Őrszellem fellobbantja gyertyája lángját:

Erőt nyer ettől, s mind vidám,  
 Őrszellem szép szavára ad. 20775  
 S gyertyáját földre vágja az,  
 füstöt vet, s lobban már a láng:  
 világba fut tűzvész gyanánt,  
 s a hölgyeket mind perzseli.  
 Venus szítja, élesztgeti, 20780  
 s magasba hajtja fel a szél,  
 s asszonyrak, lánynak, bárhol él,  
 testét, szívét, gondolatát  
 e láng illata járja át.

Őrszellem érvelésének Venus ad perzselő erőt, ő kergeti szét a világba a szerelmi vágyat, a mindenkit hatalmába kerítő libidót, ő teszi képessé a sereget a várat még védő Ellenkezés, Félelem és Szégyenkezés legyőzésére. Amíg Venus meg nem jelent a táborban, Szerelemisten katonái nem tudták döntésre vinni a küzdelmet, a harc kiegyenlített folyot, és csakis az érzékiség beavatkozása vihette győzelemre a Rózsa birtoklásáért küzdő erőket. Venus beavatkozása már közvetlenül előkészíti a Rózsa-regény zárójelenetét, a Rózsa birtokba vételének szinte kendőzetlen leírását.

Jean de Meun azonban most is – hogy az elkövetkező, minden allegorikus látszat mellett is naturalisztikus leírást mitikus környezetbe emelje – előbb még szükségesnek tartja az antik Pügmalion-történet elbeszélését, amelynek itt, ezen a helyen kettős jelentősége van. Először is felel az első részben, Guillaume de Lorris-nál központi helyet elfoglaló Narcissus-történetre. Amilyen gyakran és előszeretettel nyúl ugyanis Jean fejtegetéseinek illusztrálása céljából a görög-római mitológia példás történeteire, annyira visszafogott ebben a tekintetben Guillaume. Az első részben voltaképpen nem is találunk más ilyen utalást, és Narcissusé éppen ezért

kap megkülönböztetett szerepet ebben az udvari regénynek induló narrációban.

Gyönyör kertjében bolyongva az elbeszélő egy fenyőfa alatt márványkőbe foglalt forrásra lel. A fenyő és a finom kő a maguk szimbolikus minőségével megkülönböztetett jelentőséget adnak az ifjú szemé elé táruló látványnak. Ezek a kellékek ugyanis már a korábbi középkori epikában, Chrétien de Troyes-nál, sőt a Roland-énekekben is egy-egy helyszín különlegességének hangsúlyozására szolgáltak. És a sudár fenyőfa alatt a nemes kő nyílásából feltörő forrás képe Guillaume emelkedettségéhez méltó módon varázsolja elénk a szerelem két egymástól különböző és egymást mégis kiegészítő lényt feltételező szimbolizmusát. Azért fontos ez, mert Narcissus a feléje vágyakozó Echo elutasításával és a maga lehetetlen-terméketlen önszerelmével a szerelmi érzésnek éppen ezt a két lényre kiterjedő lényegét tagadja. Nem véletlen, hogy az ifjú megretten ettől a helytől:

E tükör kedvem törte szét:  
 hisz ha csodás büverejét 1610  
 sejtettem volna idején,  
 nem révülök el így vizén.  
 Csapdába estem, megfogott,  
 s mint annyi mást, cserbenhagyott.  
 Tükröm hozott ezer csodát 1615  
 s rózsákkal teljes rózsafát  
 kicsinyke zugban bújva meg,  
 melyet körben sövény szegett.

Narcissusnak vesztét okozta a forrás, és a tükrében megpillantott Rózsa az ifjúban is egy olyan szerelmet ébreszt fel, amelyben – jellemző ez a Rózsa-regény első részére – a szenvedés uralkodik. Ugyan miként is vezethette volna el Guillaume ezen az úton a szerelme Rózsájához?!

Narcissus a társát visszautasító és ezért önpusztító szerelem mítosza. A szenvedést vetíti előre, nem a beteljesülést. Azt Pügmalion története hozza elénk. Ez a mesebeli szobrász itt nem holmi ciprusi király (de nem is öreg londoni professzor), hanem egy szerelmes kedvű ifjú, aki kedvtelésből faragja ki elefántcsontból a nőt, akibe azután beleszeret. Persze, ha Venus nem segít, pórul jár ő is, de az istennő meghallgatja a hozzá fohászokodót. Narcissusnak szerelmi vétsége okán nem juthatott ilyen támogatás. A *deus ex machina*, az isteni beavatkozás (az isteni kegyelem?) az igaz szerelmeseken segít, még ha az igaz szerelmes itt már nem is az udvari költészet normáit követi.

De amellett, hogy mitikus dimenziót ad a beteljesülésnek, ennek az optimista kicsengésű történetnek a másik funkciója az összehasonlítás a szobrász keze által mesterialon kifaragott női test és az ideális Rózsa immáron az ifjú szemé elé táruló áhitott teste, a szép ereklye között. És nem véletlen a szóválasztás sem: az ereklye szóval akkor találkozunk utoljára, amikor Értelem a fejtegetései során használt obszcén kifejezéseket kívánta igazolni a megbotránkozott ifjú előtt. Ha egy szent ereklye nevét felcseréljük a nemi szerv nevével, attól még ugyanúgy imádkozunk majd az oltárnál a vértanú csontja előtt, bár azt már egy ún. trágár szó jelöli – így érvelt akkor Értelem a jelként használt szavak egyenjogúsága mellett. („Alkossatok köztársaságot, szavak” – mondja



majd több száz év múlva Victor Hugo.) Igaz, hogy ezt az érvelést Christine de Pisan és társai nem fogadták el, hiszen különben nem vetették volna híres vitájuk során Jean de Meun szemére alantas nyelvezetét. Náluk azonban valószínűleg az addigra már megváltozott közízlést, bizonyos finomkodásra törekvést kell sejtenuk ennek az elutasításnak a hátterében.

Nos, miután Venus fellobbanó lángja megfutamította az utolsó őrzőket is, a fogságából szabadult Szívesen Lát pedig nevéhez méltón készségesen engedi meg az ifjúnak a Rózsa megközelítését, a szerelmes ott áll ez előtt a női test előtt. Az ifjú most, a beteljesülés küszöbén az ereklye elé hosszú vándorlás után járuló zarándokká változik, de csak azért, hogy a birtokba vételhez használhassa a szegény zarándok két egyedüli tulajdonát, a botot és az iszákot. Mert úgy látszik, hogy elméletileg bármennyit is érvelt a dolgok nevükön nevezése mellett, Jean de Meun itt, amikor a Rózsa deflorálására kerülne sor, mégis csak úgy érezte, hogy azon a mitikussá emelt szinten, ahová a narrációt ennyi előkészítés után vitte, nem használhatja azokat a(z) obszcén) szavakat, amelyek a két szerelmes testi egyesülését leírhatnák. Az az okfejtés, amellyel eddig bizonyította, elfogadtatta ennek az egyesülésnek a morális szükségességét, sőt kötelességét a Természet és Őrszerlem szavaival élénk vetített világrendben, most azt várja el, hogy a Rózsa birtokba vétele ne holmi homályos utalás, szépelgő körülírás révén jusson az olvasó tudomására, hanem igen is a nemi aktus valóságában. És narrációja során Jean bármennyire nem riad vissza a vulgáris szavaktól, itt egy olyan szituációt kell megoldania stilsztikailag is, amely összebékíti az elbeszélés mindaddig követett allegorikus-szimbolikus menetét a világszemlélete által kikövetelt naturalisztikus leírással.

A Rózsa – attól kezdve, hogy Narcissus forrásának tükrében megpillantotta, végig a regény folyamán – virágszimbólumként jelenik meg az ifjú előtt. A testi egyesüléshez, amennyiben azt ténylegesen testinek akarjuk látni, női alakot kell felvennie. Vagy marad továbbra is az előnt légiesség, ami viszont nem felelhet meg Jean de Meun kívánságának. A Pügmalion-szobor ebben is segít! Mert a mitikus szobrász életre kelt kedvesének érzékletes leírása után ott látjuk rögtön az őrző nélkül maradt vár helyén a szép ereklyét, a szobornál sokkal gyönyörűsegebb, de mégis csak azt felidéző, helyettesítő női testet, amelyet az ifjú – botjával és iszákjával, Természet feldicsőített szerszámaival felszerelve – immár birtokba vesz. Így lesz egyszerre allegorikus és naturalisztikus a defloráció megjelenítése. (A szó annál is inkább helyénvaló, hiszen rózsáról, virágról van szó, amelyet megpillantása óta le akart tépni az ifjú!)

Ha mindezt végiggondoljuk, talán árnyaltabban látjuk majd Jean de Meun stílusát, és nem vetjük szemére alantas nyelvezetét. De nem is tekintjük a regény befejezését több modern kritikus módjára egyszerűen pajzánnak.

Érdemes viszont közelebbről is megvizsgálunk ennek a Rózsaregény esetében meghatározó poétikai eszköznek, az allegóriának a szerepét és jellemzőit a két szerzőnél. Kétségtelenül úgy érezhetjük, hogy Guillaume de Lorris az, aki valóban otthonosan mozog az allegóriák között, aki életre hívja őket, és kedvtelve népesíti be költői világát allegorikus nevekkal, figurákkal. Miután az ifjú elindult otthonról, és megpillantja a Gyönyör kertjét körbevevő falakat, már minden allegória: a fal visszataszító

alakjai, a kert nyájas lakói, Szerelemisten nyilai. És ez az isten segítőköt ad a szerelemmel sebzett ifjú mellé: Reményt és a kedvest eléje idéző három megszemélyesítést, Édes Tekintetet, Édes Gondolatot és Édes Beszédet. Úgy tűnik fel tehát, hogy ebben az idilli környezetben már minden – jó és rossz egyaránt – az allegóriák révén fog életre kelni. Ezek az önálló léttel ellátott absztrakciók, megszemélyesítések fogják kifejezni a történetet, legyen az valós cselekmény vagy inkább lelki mozzanat. Hiszen az ifjút a rózsájától elválasztó sövény mögött ott vannak már a lány egymással viaskodó érzelmei is, beszéltünk már róluk. Úgy vélhetnénk, hogy az ifjúnak alig marad tere az önálló cselekvésre, mert vágyai éppen az allegóriák révén valósulnak meg, vagy allegóriák állják útját szándékainak. Bár a Rózsát ő választja ki, de amit először érez, az csupán „esztétikai” rácsodálkozás – Stendhal szerint a szerelem születésének első, kezdeti fázisa. Az igazi szerelmet csak az isten egymás után találó nyilai ébresztik fel benne, a szemén át szívébe fűrődő nyilvesszők teszik Szerelemisten jobbágyává. Csókhöz jutni Szívesen Lát engedi Ellenkezés és társai megtévesztésével. Amikor pedig Féltékenység várat emel a Rózsa megvédésére, és abba börtönzi be az ifjút segítő Szívesen Látot, három társával együtt eltűnik Remény, és a szerelmes tüstént elcsügged. Guillaume allegóriái lélekrajzot vázolnak fel, mintegy kiemelik, szembeszökővé teszik, szinte a szájába rágják az olvasónak az ifjúnak (illetve a lányban) lezajló lelki folyamatokat.

Amikor erről beszélünk, ismét csak vissza kell térnünk annak vizsgálatára, miként is jeleníti meg ez a középkori én-regény a saját maga által létrehozott fiktív világot. Mennyire tekinthetjük „valóságosnak” az egyes élénk állított alakokat? Mekkora az egyes szereplők „realitásfoka”? Mindezt persze a fikción belül, és csak nagyon áttételes módon kapcsolódva az irodalmon kívüli elsődleges realitáshoz!

Guillaume de Lorris regényéhez az abszolút szubjektivitás módszerét választotta. Saját álombeli élményét adja elő egyes szám első személyben. Beszéltünk már róla, milyen nehézség elé állította ezzel Jeant. Éspedig éppen azzal, hogy ez a megjelenítési forma az olvasó szemszögéből nézve egyedül az elbeszélőnek kölcsönöz valódi léte. Minden más alak csak az ő közvetítésével, az ő álmából lép az olvasó elé. Ő teszi többé-kevésbé önállóvá azzal, hogy mennyire emeli ki környezetéből, milyen mértékben juttatja az önálló cselekvés lehetőségéhez.

Gyönyör kertjének falán a visszataszító alakokat például teljesen statikusan, leíró módon ábrázolja, és azok nem kapnak semmiféle aktív szerepet. Ezek is allegóriák, egy-egy emberi tulajdonságot személyesítenek meg, de – bár némelyikük majd később még visszatér – itt mozdulatlanok: csupán a fal képei. A kert lakói velük szemben már élő személyekként tűnnek fel, már mozgás közben látjuk őket, és – bár allegória-szerencsükhöz nem fér kétség – mivel már kapcsolatot is teremtenek az elbeszélő énnel, szinte emberi lényeknek hihetnénk őket. És hamarosan kiválik közülük Szerelemisten, aki nyilvánvalóan magasabban áll az őt körülvevő vidám társaságnál nemcsak részletesen leírt „hatalmi jelvényei”, a nyilak révén, hanem azért is, mert mint csakhamar kiderül, ő lesz a hűbérura az elbeszélő énnel, ő oszt neki parancsokat. Ezzel pedig a többi allegóriánál magasabb, „isteni” szférába kerül, hiszen az emberi vonásokat megtestesítő többi

allegóriával szemben neki megkülönböztetett hatalma van. Amíg a többi, számára egyenrangúnak tűnő allegória társaságában az elbeszélő én kedvét tölti, vagy később, az ellenségesek felléptével összeütközésbe kerül velük, addig Szerelmet urává fogadja, lesi parancsait.

Tehát már itt, a regény expozíciójában kirajzolódik az allegorikus szereplők világosan tagolt rendszere az elbeszélő én álmában-tudatában. Egy olyan világba érkezett, amelyben egy isten van, a szerelemé. (Említettük már Guillaume-nak ezt a sajátos egyistenhitét.) Gyönyör kertjének lakói Szerelemisten udvartartását képezik, és ebből az idilli körből ki vannak zárva a közönséges élet bűnei. Ugyanennek az isteni szférának a képviselőjeként jelenik meg Venus is, Szerelemisten anyja, de egyelőre csak háttér-figuraként.

Már csak a névválasztásból is világosan látszik az ókori mitológia továbbélése. Szerelemisten, Venus gyermeke nem más, mint a rómaiak Ámora. Ez az eredeti franciában (amors, deus d'amors) még inkább egyértelmű. Venus fiának másik közkeletű neve, Cupido pedig az egész regény folyamán mindössze egyszer fordul elő egy antik idézetben, és nem is tekinthető Szerelemisten szinonimájának. Mitológiájához azonban Guillaume de Lorris csupán ennyit kölcsönöz az antikvitásból, az isteni szféra alatti, emberi érzelmeket, lelkiállapotokat, attitűdöket megszemélyesítő alakoknak már semmi közük a görög-római istenségekhez.

A főszereplő-elbeszélőnek és az őt körülvevő allegóriáknak a zárt rendszere, közössége, intimitása Jean de Meunnél fellazul. Szerelemisten – bár hatalmas sereget gyűjt a szerelmes ifjú megsegítésére, és érdekében kétségkívül aktív szerepet vállal – már távolabbról szemléli annak vergődéseit, megszűnik „napi” kapcsolatuk, és csupán egyszer kéri számon tőle hűségét. És amilyen mértékben válik az ifjú és egy-egy allegorikus figura párbeszéde a szerelem egy-egy konfliktusának kifejtésévé, például Értelem vagy Barát előtérbe lépésével, vagy később Hamis Kép bemutatkozásában, ugyanolyan mértékben kapnak ezek az allegóriák Jeannál egyre önállóbb szerepet, egyre markánsabb arculatot. Az allegorikus jelleg szempontjából ugyanilyen megítélés alá eshet a később fellépő Természet és Őrszellem is, bár ők már nem az elbeszélő én beszélgető partnerei, hanem egymással folytatnak párbeszédet, illetve Szerelemisten seregét buzdítják. Mondanivalójuk már univerzálisabb, üzenetük a szerző magáénak vallott üzenete, és közvetlenül az olvasóhoz szól.

A későbbi regényfejlődés szempontjából érdekes az, ahogyan az első

rész egyik jelentéktelen mellékalakját, az Anyót Jean de Meun gazdagon színezett jellemmel ruhazza fel. Ennek a szereplőnek már Guillaume-nál sincs semmiféle allegorikus vonása, és szerepe mindössze annyi, hogy Féltekenység rá bízta a tömlőcbe zárt Szívesen Lát őrzését. Néhány mondattal jellemzi ugyan a hirtelen odatermelt öregasszonyt, de ez a vázlatos jellemrajz csak Jeannál bomlik ki eleven személyiséggé. Így a regénynek ő lesz az egyetlen olyan szereplője, akinél alig érzünk allegóriát. Inkább a modern értelemben vett típusról beszélhetnénk vele kapcsolatban. De valóban ő az egyetlen ilyen szereplő, hiszen még maga az elbeszélő én is inkább csak a Szerelmes allegóriája, nem pedig sokoldalú, eleven személyiség. (Már fejtegettük, ki is lehet ez a szerelmes én. A mindenkori szerző árnyéka? S ha Guillaume szenvedő szerepet osztott rá, Jean nem fosztja-e meg még inkább minden önállóságától, nem teszi-e csupán az allegóriák egyre súlyosabb szavának befogadójává, hogy csak a végjelenetben, a nagy üzenet realizálásában engedje cselekvéshez?)

A rendkívül gazdag allegória-rendszerben, amelyet Guillaume de Lorris életre hívott, van viszont egy motívum, amelyet Jean de Meun figyelmen kívül hagy, és nem gondoskodik folytatásáról. Mert ahogyan a kert külső falán felsorakozó tíz visszataszító ábrázolattal szemben a kerten belül tíz megnyerő, gyönyörűsége figura lejt a körtáncot, hasonló szimmetrikus elrendezésben Szerelemistennek két íja van, egy szép és egy undorító, és nyilveszőinek száma is kétszer öt. Nos, Jean számára már idegen a szép és az undorító, a jó és a rossz ilyen dualisztikus szemlélete, ahogyan az Guillaume-nál a képi megjelenítés szintjén kifejezésre jut. Szerelemisten pedig csak az első ötöt, a szépeket, a szerelmet keltőket lövi ki az ifjúra. Találghatjuk, mi lett volna az öt förtelmes nyilvesző szerepe, ha Guillaume nem hagyja abba regényét...

Talán nem túlzás azt állítanunk, hogy Guillaume zárt



Élftélték

allegória-rendszerét Jean ugyanúgy felhasználja és továbbfejleszti saját céljai érdekében, mint ahogyan a Guillaume által álmódott konfliktust is saját üzenetének szolgálatába állítva bontja ki és juttatja megoldáshoz. Jean de Meun vállalkozásának sikerét éppen ebben a módszerben láthatjuk: nemcsak egyszerűen folytatja, befejezi elődje munkáját, hanem autonóm alkotóként az első részben felvetett kérdésekre saját választ ad. A két rész így abban is különbözik egymástól, hogy a második új dimenziókba viszi az első narratíváját, magasabb igényeket is kielégítve kerekíti le az elsőben felvázolt szituációt. Ahogyan Narcissus reménytelenséget sugalló mítoszára Pügmalion sikertörténete felel, úgy száll szembe Gyönyör négyszögletű, a szerelmet megistenítő földi paradicsomával az a kertés rét, ahol a Bárány vezeti fehérgyapjas juhocskáit, és ahol már a tökéletes forma, a kerekesség, a gömb uralkodik. Az az individuális szerelem, amely Guillaume-nál egy isten szolgálata és a szerelmes tökéletesedésének eszköze, Jean felfogásában a világrend fenntartásának építőelemévé nemesedik. Amíg Guillaume számára a Rózsa birtokba vétele – talán csak a befejezetlenség okán? – egyre kilátástalanabb, és mikéntje is a ködbe vész, addig Jean hatalmas sereget állít, „elméletileg” is megalapozza stratégiáját, a cél elérése pedig nagyon is kézzel fogható eszközökkel, mondhatnánk látványosan történik.

Beszéltünk már Jean de Meun világképéről, alapvetően keresztény, de egyáltalán nem dogmatikus, sőt szabadon gondolkodó szellemiségéről. Tettük ezt elsősorban azt vizsgálva, hogy milyen szerepet szán a világ rendjében a Rózsaregény alapmotívumának, a szerelemnek. Ez a szerep pedig – bármennyire is teológiai indíttatásúként jeleníti meg – Jeannál mindenképpen társadalmi. Így fejleszti tovább Guillaume szerelem-felfogását. Utóbbi óhatatlanul a szerelem közösségi szerepének előtérbe kerülését eredményezi a Rózsaregény második részében. Amíg az első rész a szerelmes(ek) belső vívódásaival foglalkozott, addig itt már hangot kapnak a párkapcsolat problémái is, sőt Jean nagy teret szentel a házaseset vizsgálatának. Amíg Guillaume-nál a nő csupán a Rózsa-szimbólum révén és a női érzelmeket megjelenítő allegóriák révén volt jelen, addig Jean – némileg kilépve az allegóriák világából – nemcsak tárgyalatja szereplőivel a két nem egymáshoz való viszonyának kérdéseit, hanem meg is eleveníti a házaseset visszásságait, színre lépteti a féltékeny férjeket és a kikapós asszonyokat.

Lenézte-e Jean de Meun a nőket, ahogyan Christine de Pisan és korai feminista harcostársai vélték? A válasz semmiképpen sem egyszerű. Hiszen azok a tirádák, amelyeket a féltékeny férj vagy akár a jóindulatú Barát szájába ad, bizony nem kímélik a nők erkölceit. Sőt maga Termezset asszony is kénytelen-kelletlen elismeri nemének gyarlóságait. Ugyanakkor, ha a nőellenes kirohanások miatt támadt felháborodásunk nem gátol meg bennünket a tisztánlátásban, azt is észrevehetjük, hogy a férfiak is megkapják a magukét Jean fékezhetetlen szóáradataiban. Mert vajon a féltékenységében örvengő férj esztelen szidalmi a saját jellemét kedvezőbb színben tüntetik-e fel, mint a szidalmakra nem is biztosan rászolgáló hitvesét? Jean másutt sem hallgatja el a férfiúi ráartaritást, úrhatnáságot, de egyben rászédhetőséget. A Termezset-Őrszellem

páros esetében pedig maga Jean ítéli az elsőbbséget a női princípiumot megszemélyesítő allegóriának.

Az első részben Guillaume Szerelemisten szavaival tanítja az ifjút az „udvarias” viselkedésre, nem feledkezve meg a legapróbb öltözködési, sőt tisztálkodási szabályokról sem. A második részben pedig Jean sem mulasztja el – és feltehetőleg nem csupán a szimmetria kedvéért –, hogy az Anyó nem kevésbé részletesen oktassa ki a nőket azokról a mesterkedésekről, amelyekkel megnyerhetik maguknak a férfiakat. Mert hiszen amikor az Anyó Szívesen Láthoz beszél, voltaképpen a lánynak az ifjú iránti vonzalmához szól. Igaz, hogy ennek az öregasszonynak az erkölcsi képzetei nem túlságosan emelkedettek, mégis amikor mozgalmas fiatalokáról, szerelmeiről és kiszolgáltatottságáról beszél, amikor a tovatűnt és ki nem használt lehetőségeken kesereg, alapvetően emberi érzéseket szóltat meg. Említettük, hogy ő az egyetlen a regényben, aki kilép az allegóriák világából. Most azt is hozzátehetjük, hogy esendőségében ő itt a leginkább emberi szereplő. Ez volna Jean nőellenessége?

De ne essünk túlzásba sem! Természetesen Jean de Meun maszkulin társadalomban élt (abban élünk mi magunk is), és úgy látta a világot, ahogyan ez a társadalom láttatta vele. Az eddigiekből is kitűnhetett, mennyire eltávolodott az udvari irodalom és a trubadúrköltészet hangsúlyozott nőtiszteletétől. Mi több, egész műve az udvari szerelem doktrínájának tagadásaként értékelhető. Jean de Meun számára a nő nem valami elérhetetlen, távoli ideál, hanem igen is elérhető, sőt elérendő evilági cél. Mi mást jelentene regényének záróképe?

Jól érthető, hogy a férfi–nő-viszony életközeli megjelölése bántotta azokat, akiket megérintett az udvari költészet nőtisztelete, és szerették volna annak megvalósulását nemcsak az irodalmi absztrakció, hanem a mindennapi élet szintjén is látni. A vita, amely a Rózsaregény körül a 15. század első éveiben kibontakozott, ezt a konfliktust tükrözi, és ha úgy tetszik, napjainkig is lezáratlan...

Több mint hét évszázad távolából visszatekintve a Rózsaregényre: a mű lenyűgöz bennünket sokszínűségével, gondolatgazdagságával, igényességével. Lenyűgöző az a magasabb szintű egység is, amely a két rész különbözőségéből végül összeáll. Mert Guillaume-nak a szerelme tökéletességre segítő szerelmi univerzumát kiegészíti Jeannak a mindennapoktól el nem szakadó intellektualitása, Narcissus mítoszában Pügmalioné, a reménytelenséget egy bensőleg átélt és diadalra vitt elgondolás a világ rendjéről.

Guillaume vagy Jean a rokonszenvebb? Ezt minden egyes olvasónak magának kell megítélnie. A fordítás végeztével mi csak csodáljuk a két nagyszerű szerző művének tökéletes illeszkedését – azt, hogy a két különböző lelki alkat és szemlélet, valamint a két rész keletkezése között eltelt negyven év nem lebecsülendő változásai ellenére egyetlen Rózsaregény keletkezett. Azt a szinte mitológikus látomásba foglalt szerelmi tanítást, amely Guillaume-nál olyan összefogottan jelenik meg, és Jean gondolatainak fékezhetetlen és csapongó áradását, amely végül is – miközben alázattal meghajol elődje előtt – homlokegyenest ellenkező elképzelését teljesíti be.