

Fabiny Tibor – Ittész Gábor – Péti Miklós

Új szempontok
Milton *Elveszett Paradicsomának* megközelítéséhez

Tartalomjegyzék

1. Előszó
2. Péti Miklós: Az Elveszett Paradicsom készülő kritikai kiadása: Egy tetszhalott mű újraélesztése
3. Péti Miklós: In Milton's Prison: Milton in Hungarian Translation

I. Tér és Idő

1. Ittzés Gábor: The Structure of Milton's Universe: The Shape and Unity of the World in Paradise Lost
2. Ittzés Gábor: A Calculation More Curious Than Instructive: Epic Chronology in Paradise Lost, Books 1–3
3. Ittzés Gábor: Ten Days in Paradise: The Chronology of Terrestrial Action in Milton's Paradise Lost
4. Ittzés Gábor: Days in Heaven, Days on Earth: Raphael's Visit and Epic Chronology in Milton's Paradise Lost
5. Ittzés Gábor: Thus God the heaven created, thus the earth": The Biblical Creation Story in Milton's Paradise Lost
6. Ittzés Gábor: Az *Elveszett Paradicsom* hőse: Fókuszban a mű szerkezeti és a kronológiai felépítése
7. Fabiny Tibor: A jövő előre vetülő árnyképei*: Mihály tipológiai látomása a történelemről *Elveszett Paradicsom* 11-12. könyvében
8. Fabiny Tibor: Abdiel – az „egyedül hű” az *Elveszett Paradicsomban*

II. Invokáció és Imádság

1. Fabiny Tibor: “If we pray him”: Varieties of Prayer in Milton's Paradise Lost
2. Péti Miklós: „szenderemben diktál nekem”¹ [“dictates to me slumbering”] Diktálás és inspiráció az *Elveszett Paradicsomban*
3. Péti Miklós: “Sorsban és hírnévben osztozott”—Költői én-formálás Homérosznál és Miltonnál

III. Intertextualitás és Recepció

1. Ittzés Gábor: Kezdetben: 1Mózes 1:1 Milton *Elveszett Paradicsomában*
2. Fabiny Tibor: Mercy and Justice in the Merchant and Milton
3. Péti Miklós: A Heap of Broken Images or, Why Milton is an Iconoclast?
4. Péti Miklós: Conceived Altogether in Homer's Spirit: Milton's Transformation of an Iliadic Type-scene
5. Péti Miklós: „Mosolygott minden”: Az antik nevetés visszhangjai Milton *Elveszett Paradicsomában*

Függelék

Péti Miklós: Beszámoló az exeteri International Milton Symposiumról

Előszó

Kutatásunk célja az volt, hogy elkészítsük John Milton főműve, az *Elveszett Paradicsom* Jánosy István által készített magyar fordításának kritikai kiadását. A négy éves kutatás három fő tevékenységre irányult. (1) Létrehoztuk az eposz gondozott, sorszámokkal ellátott szövegét. (2) A szöveget korszerű, a magyar olvasóközönség igényeihez alkalmazkodó jegyzetapparátussal láttunk el, olyan tudományos referencia-korpusszal, amely az angol irodalmi művek magyar kiadásaiiban egyedülállónak tekinthető. (3) Összeállítottunk egy, a nemzetközi Milton-kutatás legfontosabb területeit áttekintő tanulmánykötetet. Munkánk hiánypótló vállalkozás volt a hazai anglistika területén: Magyarországon az utóbbi harminc évben a könyvkiadásban, és a tudományos kutatásokban sem mutatkozott kellő érdeklődés a miltoni életmű feldolgozása iránt. Reméljük, hogy kutatómunkánk eredményeképpen a miltoni életmű újra méltó helyére kerül a magyar kulturális emlékezetben és szerveesebben integrálódik a középiskolai és egyetemi oktatásba.

Az itt olvasható tanulmányok Milton *Elveszett Paradicsom*ához készített jegyzetapparátus “melléktermékei”. A magyar és angol nyelven olvasható tanulmányok az eposz egy-egy olyan részletkérdésével foglalkoznak, amelyek mint új szempontok elősegítik a mű elmélyült értelmezését.

Budapest, 2016. március 22.

Fabiny Tibor

Ittész Gábor

Péti Miklós

Péti Miklós

Az *Elveszett Paradicsom* készülő kritikai kiadása

Egy tetszhalott mű újraélesztése

„Milton föléledt tetszhalálából. Ma ő a jövő költője!”—az *Újbold* folyóirat köréhez tartozó költő-műfordító, Jánosy István ezekkel az ünnepélyes, már-már diadalittas mondatokkal fejezte be *Elveszett Paradicsom*-fordításának utószavát. Az öröme minden ok megvolt: a Magyar Helikonnál 1969-ben megjelent szép kiállítású, sorszámokkal és jegyzetekkel is ellátott kötet korszerű nyelvezetű, új műfordítási elvek alapján készült szöveget közölte. A kezdeti sikert azonban mély csönd követte. Miként tehető elevenné Milton műve ismét, immár a XXI. században?

OTKA-101928

Jól jelzi Jánosy István (1919-2006) fordításának a sikerét, hogy rögtön megjelenése után (1970-ben) a kor egyik kísérletező rendezője, Kazimir Károly—az eposz fogadtatástörténetében szinte egyedülálló módon—színpadra alkalmazta a művet. A városligeti Körszínházban kiváló szereposztásban játszott, modern díszleteket és zenét felvonultató, és befejezésében *Az ember tragédiáját* idéző *Elveszett Paradicsomot* a kritikustársadalom és a színházjáró nagyközönség is osztatlan elismeréssel fogadta. A következő húsz évben a fordítás még kétszer jelent meg az Európa Könyvkiadó gondozásában: 1978-ban a *Milton válogatott költői művei* című kötetben, majd 1987-ben a miltoni költői életmű utolsó darabjával (*A küzdő Sámsonnal*) együtt.

Az azóta eltelt majdnem három évtizedben azonban Milton művei eltűntek a magyar könyvkiadók kínálatából, s ezzel együtt az *Elveszett Paradicsom* is kikopott a tananyagból és a művelt olvasóközönség tudatából. Ez sajnálatos tény, hiszen Milton műveinek—különösen az *Elveszett Paradicsom*ak—mindmáig kitüntetett szerep jut az angolszász irodalomtudományban és általában a modern nyugati kultúrában, s ehhez a nagy múltú hagyományhoz tizennyolcadik századi kezdetei óta egészen rendszerváltáskori megtorpanásáig a magyar Milton-kultusz is szervesen csatlakozott. Az OTKA által támogatott munkánkkal, amelynek során Jánosy fordításának új kritikai kiadását készítjük el, nem titkolt célunk Milton és az *Elveszett Paradicsom* újra-megismertetése a magyar olvasóközönséggel. A projektnek a Károli Gáspár Református Egyetem Hermeneutikai Kutatóközpontja ad otthont, kutatócsapatunk három főből áll: Fabiny Tibor (projektvezető), Ittész Gábor és Péti Miklós személyében. Munkánk során a meglévő kiadások (és korábbi fordítások) összehasonlításával megállapítjuk a fordítás ún. „filológiaiilag korrekt” szövegét, egységes, a különböző (bibliai, eszmetörténeti, mitológiai, földrajzi és történelmi) utalásokat valamint az eposz belső struktúráját feltáró magyarázó jegyzetapparátust készítünk, és kísérő tanulmányokban dolgozzuk fel az *Elveszett Paradicsom* értelmezésének és fogadtatástörténetének néhány alapvető problémáját. Az elkészült kiadást—amely előreláthatóan elektronikus és nyomtatott formában is hozzáférhető lesz—elsősorban az oktatásban (középiskolákban és egyetemeken) forgathatják majd haszonnal a diákok és tanáraik, de reményeink szerint a maga szerény módján a kortárs magyar kultúra tágabb köreire is hatással lesz.

Prózába, rímbe nem kísértett vállalkozás

Az *Elveszett Paradicsom* (1674) szövegével való megismerkedés komoly kihívást jelent—és nem csupán az átlagolvasó számára. Milton kora ifjúságától kezdve tudatosan készült a nagy mű megírására—a sajtószabadság, a válás szabadsága vagy éppen a forradalom ügyében írott különböző prózai műveit saját bevallása szerint csak „bal kezével” írta—, s a „nem-átlag szárnyalással” induló eposz—a műfaj követelményeihez és a nagy elődökhöz méltóan—valóban enciklopédikus tudásra alapozva mutatja be a Bukás tragédiáját és az isteni gondviselés kozmikus üdvözítő tervét. Milont terve véghezvitelében nem akadályozta meg a forradalom bukása utáni kegyvesztettsége, a királyság restaurációja során elszenvedett „sok rossz napja”, de még személyes tragédiája, a szemvilágát 1651 óta sújtó vakság sem (amelyet a magyar közönség leginkább Orlai Petrich Soma és Munkácsy Mihály romantikus festményeiből ismerhet); az eposz szövege, ha nem is ilyen mértékű, de komoly kitartást követel meg olvasóitól. Jánosy pontosan tisztában volt ezzel: a már idézett utószóban (melynek sokatmondó címe „Milton börtönében”) korántsem csak a fordítás örömteli tapasztalatáról ír, inkább az eredetivel való tusáját örökíti meg. A Miltonnal való küzdelem—olvasó és fordító számára egyaránt—több síkon folyik: a mű istenigazoló világmagyarázata (a miltoni *teodicea*) éppen olyan idegen a modernitás számára, mint a szerző (gyakran az eretnekséget súroló) teológiai nézetei, vagy az eposz diktálása során tökéletesre csiszolt, idegen (latin, görög, héber) elemekben bővelkedő fennkölt költői nyelv. Ugyanilyen terhet jelenthet a műre rakódott irdatlan kiterjedésű kritikai örökség, amely a miltoni Sátán-figuráért rajongó romantikus szerzőktől kezdve az avantgárd Milton-ellenességén át egészen a legmodernebb (pl. ökokritikai) olvasatokig termeli a mennyiségben és jelentőségben csak Shakespeare utóéletével vetekedő értelmezéseket. A fordítónak ráadásul a korábbi fordítások meghaladására is törekednie kell: Baróti Szabó Dávid latinból, illetve Bessenyei Sándor franciából készült tizennyolcadik századi magyaráításai óta számos töredékes vagy

teljes magyar változata jelent meg az *Elveszett Paradicsom*ak. Hogy csak a két legfontosabbat említsük: Jánosi Gusztáv (csak névrokona Jánosynak) 1890-ben adta ki először az egészen a huszadik század közepéig használatos fordítását, Szabó Lőrincnek a negyvenes évek végén elkezdett izgalmasan modern, ám a költő halála miatt sajnálatosan töredékben maradt verzióját pedig az *Örök barátaink* gyűjtemény őrzi.

Jánosy nem titkolja, hogy eleinte igencsak ellenére voltak mindezek a nehézségek, azonban a befektetett energia bőségesen megtérült:

...sorjázhatnám árkus-számra ellenérzéseimet, ellenvetéseimet. És mégis: ahogy fordítom, ahogy szaporulnak a végeláthatatlan oldalak, ahogy szinte elszongít a fenséges zümmögés, azon kapom magamat, hogy egyre jobban átforrósul a szívem, egyre nagyobb szeretettel, sőt szenvedéllyel rovom a sorokat. És ha abbahagyom, alig várom, hogy visszabújhassak börtönömbé. Miért? Mert az a titokzatos zene, amely ezekből a fenségesen egyszerű sorokból árad, egyenesen a szívembe folyik be, és azt forrósítja föl. Mint Beethoven egyik-másik vonósnégyese az utolsó öt közül. Mondjuk a cisz-moll vagy az F-dúr. „*Es muss sein!*”

A távoli múltból itt maradt, alapvetően idegen szöveg a küzdelmes értelmezés során fokozatosan új jelentőségre tesz szert és meghatározóan időszerűvé válik: ez a tapasztalat tökéletesen harmonizál a miltoni istenigazoló törekvésekkel, és Jánosy remek fordításának köszönhetően a magyar befogadók számára is elérhetővé vált.

Halandó-szem-nem-látta dolgok

A fordítás kritikai kiadásának elkészítése sem járhat kevesebb nehézséggel. Három főből álló, anglistikai, összehasonlító irodalomtudományi, klasszika-filológiai, teológiai és eszmetörténeti szaktudással felvértezett csoportunk fő célja olyan szöveg és kommentár

létrehozása, amelynek segítségével a huszonegyedik századi olvasó is könnyen eligazodhat Milton eposzában. E munka különböző fázisaiban megpróbáljuk rekonstruálni a fordítás legpontosabb szövegváltozatát—Jánosy az évek során kisebb változtatásokat tett a szövegen, ám a legutolsó (1987-es) kiadás szövege nem minden szempontból mérvadó—, a rendelkezésünkre álló legmodernebb szakirodalom alapján magyarázó jegyzetekkel látjuk el a nehezen értelmezhető helyeket, illetve kísérőtanulmányokat írunk a mű által felvetett fő problémákról. Munkánk fontos részét képezi ezen túl a korábbi fordítások és általában a magyar költészet Jánosy fordításában megbúvó örökségének feltárása: Jánosy az idézett utószóban azt állítja, hogy egészen új, a Károli-biblia kifejezéseit a huszadik századi magyarral ötvöző költői nyelvet dolgozott ki a sajátos miltoni dikció tolmácsolására, a szövegben mindamellet gyakran meghallhatók Jánosi Gusztáv fordításának visszhangjai és a nyugatos költők jellemző fordulatai.

A feladat léptékét jelzi a projekt időtartama (négy év), illetve a tény, hogy egyes énekenként több száz jegyzetet is megírunk, s magyarázatainkkal gyakran kénytelenek vagyunk meghaladni magának az eposzi szövegnek a terjedelmét. A szöveget gondozó filológus persze nem számíthat arra, hogy Miltonhoz hasonlóan „halandó-szem-nem-látta dolgokat” tárjon fel, de munkánk során gyakran találunk érdekesítő, akár a szűkebb szakmai közönség számára is újdonságot jelentő problémákra. Egyetlen példaként hadd idézzek egy rövid részletet a Sátán elszánt kétségbeesését megjelenítő nagymonológból, amely az eposz negyedik énekében hangzik el. Az angol eredeti:

So farewell, hope, and with hope farewell fear,
Farewell remorse: all good to me is lost;
Evil be thou my good.

Jánosi Gusztáv színpadias, mára kissé modorosnak ható retorikával fordítja a részletet:

El hát remény! Reménnyel félelem! El
Szív-furdalás! Minden jó veszve nékem;
Rossz légy javam!

Jánosy István számos elemet megőriz elődjétől, ám jellemző módon egyszerre patinásabbá és modernebbé is teszi a szöveget. Fordítása híven adja vissza az eredeti ádáz emelkedettségét:

Isten hozzád, remény és rettegés,
szív-furdalás! Minden jó veszve nékem!
Rossz, légy te üdvöm!

Szabó Lőrinc is lefordította a részletet, az 1947. szeptember 17-i keltezésű töredék azonban soha nem jelent meg (jelenleg az MTA kéziratárában található MS 4658/136 jelzet alatt). Szabó verziója is Jánosi hatását mutatja, ám üresnek hangzó pátosz helyett itt valódi drámát találunk:

El hát Remény, s vele te, Félelem;
el, Megbánás! A Jó mind vesztve; Rossz,
Rossz, légy most te a Jóm.

A készülõ kiadás akár az ilyen érdekes egybeeséseket is képes lesz dokumentálni, s ezzel egyúttal arra is lehetõséget biztosít majd, hogy az olvasók fogalmat alkossanak Milton magyarországi fogadatásának történeti beágyazottságáról és sokszínûségérõl. Vállalkozásunk igazi sikerét azonban az jelentené, ha kiadásunk újra felélesztené az

*Elveszett Paradicsom*ot több évtizedes tetszhalálából, s újra közkézen és közszájon forogna ez a nagyszerű alkotás. Ki tudja, talán éppen ez az új formában közreadott fordítás ihlet majd egy vállalkozó szellemű fordítót arra, hogy ő is önként bevonuljon „Milton börtönébe”? Akárhogy is legyen, kiadásunk régi adósságot törleszt, és reméljük, hogy munkánk révén Milton továbbra is a „jövő költője” marad.

Péti Miklós

‘In Milton’s Prison’—Milton in Hungarian Translation¹

Ars longa, vita brevis [Art is long, life is short]: the Latin aphorism can be all too true for translators of John Milton’s works—as it undoubtedly was for Milton himself.² No one knew this better than the twentieth century Hungarian poet-translator István Jánosy who, after having finished his translation of *Paradise Lost*, confesses to an initial reluctance to the project: ‘I expected to be imprisoned in the work for years and saw myself sequestered from contemporary life for a long, long time.’³ Yet Jánosy, like other Hungarian translators before him, willingly entered ‘Milton’s prison,’ and, despite his concerns about the topicality of his work, created a translation that, like the best versions of his predecessors, engages deeply with both traditional and contemporary aspects of Hungarian literature and culture. My purpose in this essay is to highlight key characteristics of such momentous Hungarian translations of Milton’s works against the background of Milton’s 250-year reception history in Hungary.

Paradise Lost and Paradise Regained in the Eighteenth Century

¹ Research for this essay was supported by the Hungarian Scientific Research Fund, OTKA (Grant No. 101928), and the Bolyai János Research Scholarship. I would also like to thank the editors of the volume as well as the following people for their insightful comments and expert advice on earlier versions of the essay: Mária Bús, Tibor Fabiny, Gábor Ittész, Katalin and Géza Kállay, Zsolt Komáromy, Róbert Milbacher, Ágnes Péter, and György Endre Szőnyi.

² See Kerrigan, ‘Milton and the Nightingale’.

³ Jánosy, “‘Paradise Lost’ at the Theatre-in-the-Round”, p. 216.

The first Hungarian Milton translation, rendering a selection of passages from a Latin version of *Paradise Lost* into hexameters, was published in the first issue of the first major Hungarian literary periodical, the *Magyar Museum* (1788–92).⁴ The translator was the poet and Jesuit priest Dávid Baróti Szabó (1739–1819); the translation, placed among renditions of the works of other authors such as Friedrich Gottlieb Klopstock, Salomon Gessner, and ‘Ossian’, serves to illustrate the sublime style, but also, more indirectly, the editors’ attempt to reform Hungarian language and literature by introducing foreign models.⁵ Although editor János Batsányi had high hopes for the translation, the rendering was generally not well received.⁶ A fierce critical debate ensued which centred more on Milton’s merits as an author than on the virtues of the translation.⁷

This early controversy both reflects Hungarian intellectuals’ growing interest in Milton’s work and allows a glimpse at the heterogeneity of Milton’s reception at the end of the eighteenth century. By 1790 Milton had become a well-known name in Hungarian literary circles, with many Hungarian Protestants more likely to conceive of Milton as a religious author, and, due to their extensive relations with Western Europe, to know his work in the original.⁸ In this group there was a well-voiced need and ambition to

⁴ The Latin original was Ludwig Bertrand Neumann’s six-book *Lapsus protoparentum* (Vienna, 1768); Milton, ‘Milton’ *El-veszített Paradicsom-ából*, trans. Baróti Szabó.

⁵ See Debreczeni, ‘Az irodalomfogalom változásai’; and Debreczeni, ‘Irodalomszemléletek a Magyar Museumban’.

⁶ Later Baróti Szabó went on to translate and publish in 1789 the entire *Lapsus Protoparentum*. For Batsányi’s opinion see János Molnár, ‘Batsányi János levelei’, p. 86; see also Szigeti, ‘Milton Elveszett Paradicsom-a’.

⁷ See Tarnai, ‘Hungarian Milton Debate’. See also Szajbély, ‘*Idzadnak A’ Magyar Tollak*’, pp. 110–115; and Hartvig, ‘Ossian in Hungary’.

⁸ See Szigeti, ‘Milton Elveszett Paradicsom-a’, and Szajbély, ‘*Idzadnak A’ Magyar Tollak*’, pp. 107–134.

translate Milton's epic from the original, yet no complete translation was published.⁹ Conversely, the progressive writers of the Enlightenment—often coming from or associated with the Royal Hungarian Guard established by Hapsburg Empress Maria Theresia—considered Milton an eminently sublime poet and got to know his work through the French influence then prevalent in the intellectual atmosphere of Vienna.¹⁰ It was from this group that the first complete Hungarian version of *Paradise Lost* and *Paradise Regained* by Sándor Bessenyei (1764–1809) emerged in 1796.¹¹ The translation is in prose, Bessenyei's original was Nicolas-François Dupré de Saint-Maur's French *Paradis perdu* and *Paradis reconquis*.¹²

Bessenyei states his views on Milton's sublimity in his prefatory 'Az Olvasóhoz' [To the Reader]. He warns his audience to be attentive readers, since Milton 'ritkán megyen az Emberi elmének vagy képzelődésnek rendes tört-úttján, hanem többnyire mindenkor a' leg-felsőbb, vagy a leg-alsóbb végekenn jár' [rarely goes on the regular, trodden ways of the human mind and of imagination, but is almost always at the highest or lowest extremes].¹³ The sublimity of Milton's thought influences even the method of translation:

Én-is mikor MILTONt vérrel tajtékzó Pegazussán körültem déltzegekedni, és felséges gondolatitól magamat el-borittatni szemlélttem: el-felejttem minden Oskolai Törvényt, hanem tsak így sohajtoztam: Ugyan hogy szokta ezt a' Magyar érthetőképpenn ki-

⁹ For example, Ferenc Kováts translates the first 16 lines of Book 1 in couplets for Ádám Pálóczi Horváth's collection, *Holmi* [Miscellanies], in 1793. Sámuel Szilágyi Jr. translated, but never published the entire *Paradise Lost* from the French: see Judit Molnár, 'Egy ismeretlen debreceni Milton-fordítás'.

¹⁰ Péter, 'Milton in the Hungarian Cultural Memory', p. 169.

¹¹ Milton, *Elvesztett Paraditsom Milton által*, trans. Bessenyei.

¹² See Ferenczi, 'Bessenyei Sándor Milton fordítása', pp. 131–132.

¹³ Milton, *Elvesztett Paraditsom Milton által*, trans. Bessenyei, vol. 1, sig. a3^r. All translations from Hungarian to English are mine.

mondani, a'mit én most belső-képpen érezek, látok, és hallok!Be szép, s be jó vólna, ha meg-magyarázhatnám! E' vólt minden Törvényem¹⁴

[And when I approached Milton excelling on his blood-foaming Pegasus and beheld myself overwhelmed by his sublime thoughts, then I forgot all school rules and only sighed to myself: How does the Hungarian language express intelligibly that which I feel, see, and hear inside! How beautiful, how good it would be if I could explain that! That was my only Law.]

Bessenyei aims to present Milton 'tisztánn és érthetőképpenn' [clearly and intelligibly], and thus vows to refrain from creating new Hungarian words. His prime guide was 'a' Magyar Nyelv természet[e]' [the nature of the Hungarian language], and his main aim 'hogy azt meg-ne fertéztesssem, vagy erőltesssem' [not to stain or strain it].¹⁵ Therefore, Bessenyei claims, those who look for the phrasing of the Hungarian version in the French shall not find it, except where the nature of the two languages are not in conflict.

Bessenyei certainly did not feel restricted by the French version. Although he reproduces the idiosyncrasies (and most of the notes) of Saint-Maur's *Paradis perdu*, his prose is generally quick, colourful, and enjoyable, spiced up by now-archaic words as well as regional expressions. The invocation to Book 3 is particularly helpful in showing both his poetic thrust and his adherence to the French:

So much the rather thou celestial light
Shine inward, and the mind through all her powers
Irradiate, there plant eyes, all mist from thence

¹⁴ Milton, *Elvesztett Paraditsom Milton által*, trans. Bessenyei, vol. 1, sig. a5^v.

¹⁵ Milton, *Elvesztett Paraditsom Milton által*, trans. Bessenyei, vol. 1, sig. a4^v.

Purge and disperse, that I may see and tell
Of things invisible to mortal sight. (*PL* 3.51–55)¹⁶

Saint-Maur's French version reads:

Lumiere éternelle, répare en moi la perte de la lumiere créée, éclaire mon esprit dans toutes ses facultés; place des yeux dans mon Coeur, écarter & dissipes-en des ténèbres, afin que je découvre & que je profère des choses que les yeux des mortels n'on point encore vues.¹⁷

Bessenyei's Hungarian reads:

Örökké való világosság! pótolod ki én bennem a' teremtett világosságnak el-vesztét; világosítsd-meg Lelkemnek minden tehetségét; ólts szemeket szivembe; széleszd el-töllem a' setéttség ködét, hogy olyan dolgokat láthassak és hirdessek-ki, mellyeket még eddig halandó szemek nem láttak.¹⁸

[Eternal light! Make up for the loss of created light in me; illumine all the faculties of my soul, graft eyes in my heart; disperse the fog of darkness from me so that I could see and assert things that mortal eyes have not yet seen.]

Bessenyei differs only slightly from Saint-Maur in the initial exclamation and in his use of the metaphorical expression 'ólts' [graft], which perhaps renders Milton's 'plant' more inventively than does Saint-Maur's '*place*'.

¹⁶ All quotations from *Paradise Lost* are from Alastair Fowler's edition (2007) and cited parenthetically; the shorter poems are from John Carey's edition (2007).

¹⁷ Milton, *Le Paradis Perdu*, p. 164.

¹⁸ Milton, *Elvesztett Paraditsom Milton által*, vol. 1, pp. 106–107.

Despite its generally unfavourable reception by the intelligentsia of the age, Bessenyei's prose translation went on to become a popular religious book among Hungarian Protestants: it was republished five times until the early twentieth century.¹⁹ Further, as Péter Dávidházi argues, the translation also instituted the new role of 'God's paraclete' for Hungarian poets and in the long run informed the self-presentation of prominent later poets.²⁰ Whether in pietist popular literature or in the high conception of national poets as God's advocates, Bessenyei's translation exerted a remarkable influence on Hungarian culture in the nineteenth century and beyond.

The Nineteenth Century

Knowledge of *Paradise Lost* was widespread in the nineteenth century either through the original or through Bessenyei's translation, or from some other, indirect source, such as Thomas Macaulay's essay on Milton.²¹ The figure of Milton and his epic in particular inspired many great Hungarian artists, including two of the greatest writers, Mór Jókai and Imre Madách, as well as two of the greatest painters, Soma Orlai-Petrich and Mihály

¹⁹ See Szigeti, 'Milton Elveszett Paradicsom-a', pp. 208–209.

²⁰ Dávidházi, *Per Passivam Resistentiam*, pp. 85–101.

²¹ See, for example, the implicit comparison of Jóska Sobri, a famous bandit, to Milton's Satan in the anonymous article 'Rablóvilág', *Vasárnapi Újság* 25, no. 40 (1878): p. 634, or description of Artúr Görgey (the general who surrendered to the Russians at the end of the 1848–49 War of Independence) as a fallen angel. (Mednyánszky, *The Confessions of a Catholic Priest*, pp. 47–48. We might also mention here the first Hungarian grammar for Italians, Zsigmond Deáky's *Grammatica Ungherese Ad Uso Degl' Italiani* (1827) which features the sample sentence 'Milton elveszett paradicsoma szép költemény' [Milton's *Paradise Lost* is a beautiful poem] (p. 123).

Munkácsy.²² The literary criticism of the age also abounded in important references to and considerations of Milton and his epic.²³ However, the great poets of the nineteenth century—such as Mihály Vörösmarty, Sándor Petőfi, or János Arany—who all translated Shakespeare’s works into Hungarian, conspicuously refrained from translating Milton’s. Although these writers were apparently influenced (directly or indirectly) by Milton in their poetry,²⁴ Milton’s ‘great argument’ was probably incompatible with their (nationally-focused) epic ambitions.²⁵ Milton’s new translator, Gusztáv Jánosi, came from the lower ranks.²⁶

Jánosi (1841–1911) was a Catholic priest who started out as a poet but, on the encouragement of János Arany, became a prolific translator of foreign poetry.²⁷ His translation of *Paradise Lost*, started in 1873, took well over a decade to complete, but even after its first edition in 1890, Jánosi went on to correct the text for another version in

²² See Péter, ‘Romantic Myth of Milton’. On the relationship of Madách’s *Tragedy of Man* and *Paradise Lost*, see Horváth, ‘Az ember tragédiája szereplőinek és motívumainak’, and Liebert, ‘Through Eve’s Looking Glass’.

²³ See, for example, János Arany, *Arany János Összes Művei*, vol. 10, pp. 426–427; László Arany, *Arany László munkái*, p. 220; Károly, *A világirodalom nagy époszai*, vol. 2; or Ede Reményi’s series of studies in *Egyetemes Philológia Közlöny* between 1895 and 1899.

²⁴ On Vörösmarty and Milton, see Szörényi, “Az ember élete” Vörösmarty gyászverse; and Szilágyi, ‘. . . Többé semmit azontúl’. Most recently, Róbert Milbacher pointed out the influence of Bessenyei’s translation on Vörösmarty’s mature poetry, in “Szóval ennyit a lázadásról”. The ‘Country of Darkness’ where the council of witches takes place in Petőfi’s *János vitéz* [John the Valiant] might also be a Miltonic resonance.

²⁵ Cf. János Arany, *Arany János Összes Művei*, vol. 10, p. 426.

²⁶ Károly Szász translated the invocation to Book 3 in *Koszorú* 1, no. 1 (1863), p. 61. János Kriza rendered short excerpts from Books 1, 5, and 6, see *Kriza János költeményei* (Budapest: Franklin, 1893), pp. 210–213. I am indebted to Zsolt Komáromy for the information in this note.

²⁷ He also translated Longfellow’s *Golden Legend* in the 1870s and Tasso’s *Gerusalemme liberata* in the 1890s.

1904 (reissued in 1916, and reprinted in 1930).²⁸ All three editions include Jánosi's short essay on Milton's life and works, line numbers, and a few explanatory notes. The translation received general applause (often as a trans-denominational intellectual feat) and became the standard version until the 1969 publication of István Jánosy's rendering. In the 1930 reprinting, Jánosi's preface was replaced by László Ravasz's enthusiastic essay celebrating *Paradise Lost* as 'a protestantizmus eposza' [the epic of Protestantism].²⁹

Jánosi's version seems to be generally free from the influence of Bessenyei's language; however, its first edition echoes his predecessor's phrasing in the invocation to Book 1:

I may assert eternal providence,
And justify the ways of God to men (*PL* 1.25–6)

is, in Jánosi's first edition,

védni tudjam
Az örök Gondviselést s igazolni
Emberek előtt Isten utjait. (1890)³⁰

[I may defend / Eternal Providence and justify / Before men the ways of God]

then in later editions

²⁸ János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. Jánosi (1890); János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. Jánosi, 2nd rev. ed. (1904); János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. Jánosi, 3rd rev. ed. (1916).

²⁹ János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. Jánosi (1930), p. v; on Ravasz's preface, see Péter, 'Milton in the Hungarian Cultural Memory', pp. 173–179.

³⁰ János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. Jánosi (1890), pp. 20–21.

Védhessem az örök Gondviselést,

És igazolni tudjam emberek

Szemeiben Istennek utait. (1904)³¹

[I may defend Eternal Providence / And may justify in men's / Eyes the ways of God]

This revision might reflect a conscious effort to differentiate the text from its still-popular predecessor. It certainly results in a more modest and perhaps less active conception of the poet's task: in the latter version, the justification of God's ways focuses on human comprehension, 'men's / Eyes'.

Jánosi's translation purports to be an exact rendering of the content and form of *Paradise Lost*. However, his vocabulary, drawing on nineteenth-century literary idiom as well as archaisms, can strike modern Hungarian readers as 'mannered'.³² The translation clearly strives to reproduce the effects of the original through its adoption of blank verse, the extensive use of enjambment, and word-play. At the same time, the text also, unsurprisingly, reflects the translator's interpretation of the epic. In his preface, Jánosi states that the real hero of the epic is Satan, a 'megragadó, 'emberi, 'igazán hősi, 'drámai' [captivating, human, truly heroic, dramatic] figure.³³ Consequently, Satan's shock at viewing the also fallen Beelzebub (*PL* 1.84–5) does not lack dramatic directness of presentation in the first edition, :

³¹ János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. Jánosi (1904), p. 21.

³² See Jánosi's verdict in "Paradise Lost" at the Theatre-in-the-Round', p. 216.

³³ Jánosi's view did not receive general applause in Hungarian criticism. Károly (Carl) Kerényi, for example, countering Jánosi, finds Satan's figure 'viszataszítóan melodramatikus' [repugnantly melodramatic] (Kerényi, *Halhatatlanság és Apolló-vallás*, p. 13).

Te vagy?—oh, mily bukás, mily változás!—

Te vagy az, a ki . . . (1890)³⁴

[Is it you?—oh what fall, what change!— / Is it you who . . .]

But in the second version Satan's incredulity emerges more potently with the exact copying of Milton's original syntax;

Ha Ő vagy—oh, mily változás, bukás!—

Ha te vagy az, ki . . . (1904)³⁵

[If you are he—oh what change, fall!— / If it is you who . . .]

The limitations of this paper prevent longer reflection on such virtues of János's version as the exact rendering of similes, the faithful reproduction of repetitions, or the use of colourful regional words in descriptions. The few examples above, however, demonstrate that his translation is the first serious attempt to present a modern version of *Paradise Lost* that reproduces the distinctive characteristics of the original. Further, as we shall shortly see, János's version also significantly influenced later renderings of the epic.

The Twentieth Century

In the second half of the twentieth century, two new translations of *Paradise Lost*, a partial and a complete version, were published, the latter quickly taking the place of János's as

³⁴ János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. János (1890), pp. 23.

³⁵ János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. János (1904), pp. 23.

the standard version.³⁶ The two poet-translators, Lőrinc Szabó and István Jánosy, represent two different poetic generations and cherished different views on literary translation.

Lőrinc Szabó (1900–1957) belonged to the second generation of the *Nyugat* [West], the most influential periodical of the first half of the century³⁷; István Jánosy (1919–2006) was close to the intellectual circle of the *Újbold* [New Moon] periodical, which carried on the progressive heritage of the *Nyugat*.³⁸ Szabó, a prolific translator of centuries of European lyric poetry, describes the process of translation as the enthusiastic ‘*a birtokbavétel öröme, amit a vers újraköltése nyújt, s amely körülbelül azonos a teremtés örömeivel*’ [joy of appropriation deriving from the recomposing of the poem, which is about the same as the joy of creation].³⁹ By contrast, Jánosy, an equally prolific translator, but with a dominant focus on the ancient classics, confesses to have ‘planned to recreate Milton’s own language as far as possible’.⁴⁰ Szabó’s text, therefore, has a tendency towards modern and colloquial language, while Jánosy’s version—often deliberately echoing the idiom of Gáspár Károli’s late sixteenth-century Calvinist Bible translation—is a strange amalgam of the archaic and the modern, a kind of *Kunstsprache* [artistic speech] not altogether alien from Milton and his classical predecessors. The difference between the two versions becomes apparent at first glance of the opening invocation:

³⁶ Two further translations of short excerpts were published by László Kálnoky and Attila Szabó T., respectively (Kálnoky, *A lehetséges változatok*, vol. 1, p. 277; Szabó T., *Shakespeare Hamletje és Byron, Milton, . . .*, p. 127).

³⁷ Published from 1908 to 1941.

³⁸ Published from 1946 to 1948.

³⁹ Szabó, *Örök barátaink*, vol. 1, p. 6.

⁴⁰ Jánosy, “Paradise Lost” at the Theatre-in-the-Round’, p. 216.

Az Ember törvénszegését, az elsőt,
s a tiltott Fa gyümölcsét, mely halállal
mérgezte létünk, s kint szült (Szabó)⁴¹

[Of man's break of law, the first, / and the fruit of the forbidden Tree, which with death
/ poisoned our existence and gave birth to misery]

Az ember legelső bűnét, s a tiltott
fa gyümölcséből-kóstolást, amely
halált hozott e földre, kint reánk (Jánosy)⁴²

[Of man's very first sin, and from the forbidden / tree fruit-tasting that / brought death
to this earth, and misery on us]

védhessem az

Örök Gondviselést és igazoljam
emberek előtt Isten útjait (Szabó)⁴³

[I may defend / Eternal Providence and justify / Before men the ways of God]

hirdessem az örök Gondviselést,
s embernek igazoljam Isten útját (Jánosy)⁴⁴

[I may preach/proclaim Divine Providence / and justify the way of God to man]

⁴¹ Szabó, *Örök barátaink*, vol. 1, p. 695.

⁴² Milton, *Elveszett Paradicsom*, p. 13.

⁴³ Szabó, *Örök barátaink*, vol. 1, p. 696.

⁴⁴ Milton, *Elveszett Paradicsom*, p. 13.

Szabó's text substitutes the metaphor of 'poisoning' for the original's reference to the 'taste' of the fruit,⁴⁵ and is the only Hungarian version which brings out the motif of 'birth' implicit in the original's 'brought . . . into this world.' Jánosy, on the other hand, mixes real archaisms ('*reánk*'), archaic-sounding expressions and compounds ('*Isten útját*', '*gyümölcséből-kóstolás*'), and simple words current in modern Hungarian. He translates 'disobedience' as '*bűn*' [sin]; and uses the verb '*birdet*' for 'assert' which, as Dávidházi has pointed out, carries the double meaning of 'announcing' and 'preaching'.⁴⁶ Szabó's version engages with its directness and intensity, while Jánosy's text surprises with its grand style.

Szabó's translation of Books 1 and 2 of *Paradise Lost* is highly enjoyable for its unpretentious directness. His masterful handling of the blank verse and excellent narrative skills amply offset the occasional loss of grandeur, as in his rendering of Satan's journey from hell:

so eagerly the fiend

O'er bog or steep, through strait, rough, dense, or rare,

With head, hands, wings, or feet pursues his way,

And swims or sinks, or wades, or creeps, or flies (*PL* 2.947–50)

úgy megy, csak megy a Gonosz

tavon, bécen, hágón, szíken s bozótban,

⁴⁵ This might resonate with the phrasing of the earliest surviving Hungarian prose piece, the *Halotti beszéd és könyörgés* [Funeral Sermon and Prayer] (late 12th century). I am indebted to Géza Kállay for the information in this note.

⁴⁶ Dávidházi, *Per Passivam*, p. 93.

fejest, vagy kézen, szárnyon, vagy a talpán:

*úszik, merül, csúsz, gázol vagy repül.*⁴⁷

[so goes, on goes the Evil One / through lake, hill, strait, marsh and shrub, / head-on or on hands, on wings or on his feet / he swims, sinks, creeps, wades or flies.]

The repetition of the simple verb ‘*megy*’ [goes], the substitution of the ‘*Gonosz*’ [Evil One] for ‘the fiend’, and the magnificent effect of the catalogue of words describing Satan’s movement through pairs of internal rhymes (*úszik–csúsz, merül–repül*) lend immediacy and speed to the passage as a result of which Milton’s distant glimpse of Satan’s toil becomes in the Hungarian version an imminently threatening, horrifying vision of the unobstacled progress of evil.

Adapting Alexander Pope’s verdict about John Dryden as a translator, we may say that it is a ‘great Loss to the Poetical World’ that Szabó ‘did not live to translate’ *Paradise Lost* in its entirety.⁴⁸ The unpublished manuscript containing nine translated lines of Book 4 show great promise, especially when compared with Jánosi’s and Jánosy’s:

So farewell, hope, and with hope farewell fear,

Farewell remorse: all good to me is lost;

Evil be thou my good (*PL* 4.108–10)

⁴⁷ Szabó, *Örök barátaink*, vol. 2, p. 918.

⁴⁸ Pope, ‘Preface to the *Iliad*’, p. 598.

El hát remény! Reménnyel félelem! El

Szív-furdalás! Minden jó veszve nékem;

Rossz légy javam! (Jánosi)⁴⁹

[Away with Hope! And With Hope Fear! Away / Heart pangs! All Good is lost for me; /

Evil, be my Good!]

El hát Remény, s vele te, Félelem;

el, Megbánás! A Jó mind vesztve; Rossz,

Rossz, légy most te a Jóm (Szabó)⁵⁰

Away with Hope, and with it you too, Fear; / away Repentance, all Good is lost; Evil, /

Evil be now my Good

Isten hozzád, remény és rettegés,

szív-furdalás! Minden jó veszve nékem!

Rossz, légy te üdvöm! (Jánosy)⁵¹

[God be with you, hope and terror, / heart pangs! All good is lost for me! / Evil, be my salvation!]

Both twentieth-century translators draw heavily on Jánosi's nineteenth-century version. Szabó seems to be inspired by Jánosi's dramatic exclamation 'el hát' [away!], but he refrains from reproducing the archaic 'Szív-furdalás' [Heart pangs] and through the repetition of 'Rossz' [Evil] manages to reach the dramatic intensity of the original. Jánosi

⁴⁹ János Milton, *Az elveszett paradicsom*, trans. Jánosi (1904), p. 132.

⁵⁰ MS 4658/136 in the collection of the Hungarian Academy of Sciences. The manuscript is dated 17 September 1947.

⁵¹ Milton, *Elveszett Paradicsom*, p. 93.

must have produced a similar effect for earlier audiences, but for contemporary ears several of his words (‘*nékem*’ [for me], ‘*javam*’ [my good]) sound slightly archaic. Jánosy, by contrast, adds shades of irony through reference to God and salvation, and mixes the archaic-sounding line he lifted from Jánosi—‘*szív-furdalás! Minden jó veszve nékem*’ [(away) heart pangs! All good is lost for me!]⁵²—with the rough modernity of ‘*rettegés*’ [terror].

István Jánosy’s translation was first published in 1969, coinciding with a resurgence of critical interest in Milton. Appended to the translation, Miklós Szenczi’s essay, ‘Milton Agonistes’, is a balanced, comprehensive evaluation of Milton’s life and work.⁵² Jánosy’s translation was republished twice: in 1978 in a volume of Milton’s selected poetical works, and in 1987 with a translation of *Samson Agonistes*.

Jánosy uses pleasantly irregular blank verse and, just like Jánosi a century earlier, is keen to reproduce the effects of the original. He is also sensitive to the system of motifs and cross-reference within the poem, even at the expense of slightly departing from the original, as in the description of Abdiel’s departure in the coda to Book 5:

From amidst them forth he passed,
Long was through hostile scorn, which he sustained
Superior, nor of violence feared aught;
And with retorted scorn his back he turned
On those proud towers to swift destruction doomed. (*PL* 5.903–7)

Közöttük elvonult,
bár rázudult az ellen gúnya, mit

⁵² Szenczi, ‘Milton Agonistes’.

fölnnyel túrt, s harctól se rettegett.

Gúnnyal feelve hátat fordított

a vészre ítelt, hetvenkedő Toronynak.⁵³

[He passed among them, / although the scorn of the adversary was poured on him
which / he bore with superiority, nor was terrified of combat. / Replying with scorn he
turned his back / on the doomed, vaunting Tower.]

Milton's 'proud towers' refers to the 'palace of great Lucifer' (*PL* 5.760), but Jánosy's 'vaunting Tower' is apparently also Satan who, readers might remember, in Book 1 'Stood like a tower' (*PL* 1.591). This bold, but perhaps not un-Miltonic transformation of the original leaves readers at the end of Book 5 with an image of Satan ridiculous rather than heroic in his towering rigidity.

In his account of the translation, Jánosy is never slow to criticize *Paradise Lost*. He confesses to have initially found the whole enterprise anachronistic—albeit through the anachronistic lens of T.S. Eliot—and condemns some elements of the text, such as God the Father's strictness in Book 3 and God the Son's metamorphosis into a warrior in Book 6. 'And yet' he claims

when I began to translate the work, I found the majestic, murmuring monotone of the lines slowly exerting a tranquillizing effect, and I became conscious of writing line after line with increasing attachment, even with passion. Why? Because the mysterious music

⁵³ Milton, *Elveszett Paradicsom*, p. 148.

emanating from this sublime yet austere poetry penetrated the depths of my heart and quickened my innermost nature like Beethoven's five last string quartets. *Es muss sein!*⁵⁴

Jánosy's ambivalence towards the work is ultimately productive as it allows the translator to conceive of Milton as 'one of the most modern poets' who throws 'prophetic light . . . on the most serious questions of our century'.⁵⁵ One could argue that even the special language Jánosy created for the translation serves to call attention to the astonishing topicality of Milton's project. The juxtaposition of archaic expressions with modern poetic turns of phrase not only lends a unique, alluring sound (the 'murmuring monotone') to the verse, but also serves to defamiliarize the represented subject (and indeed, the mode of representation itself), enabling readers to reevaluate their assumptions.

Jánosy's translation received general critical applause. Following its publication it was put on stage in an open-air production in 1970; director Károly Kazimir worked together with Miklós Szenczi and Jánosy to prepare the text. Kazimir's version consciously alluded to Imre Madách's *Tragedy of Man*.⁵⁶

The choreography aptly reflected Jánosy's contention about the modernity of *Paradise Lost*: Satan and his crew were represented as hippies, the Father appeared on the stage with an umbrella and a bowler hat, and Adam and Eve wore simple peasant clothes; the accompanying music ranged from Bach to rock. The public was apparently enamoured

⁵⁴ Jánosy, "Paradise Lost" at the Theatre-in-the-Round', p. 217.

⁵⁵ Jánosy, "Paradise Lost" at the Theatre-in-the-Round', p. 219, 221.

⁵⁶ See also Jánosy's "Paradise Lost" at the Theatre-in-the-Round'.

of the production, which received overwhelmingly positive reviews in all the major newspapers and periodicals.

The Shorter Poems

Hungarian readers received their first impressions of Milton's shorter pieces in the nineteenth century.⁵⁷ In the twentieth century, however, the minor poems became part of 'world literature' curricula in secondary and higher education as specimens of 'Baroque poetry'.⁵⁸

The most influential translator of the shorter poems is Árpád Tóth (1886–1928), a writer from the first generation of the *Nyugat* periodical. Tóth published some of the most important pieces of literary translation in twentieth-century Hungarian literature, and his Milton translations fittingly became the core of all later editions or reprints of the minor poems. His translations of 'L'Allegro' and 'Il Penseroso' were published in the *Nyugat* in 1920, and of Milton's minor poetry in a beautiful quarto-sized volume designed 'in the spirit of seventeenth century printing' in 1921.⁵⁹ The volume contains the twin poems, 'Lycidas', and a handful of sonnets, including the two on blindness.⁶⁰ According to

⁵⁷ Károly Szász's translation of 'On The Morning of Christ's Nativity' was published (Milton, 'Hymnus karácsony reggelére'). Further, János Kriza translated Milton's sonnet to Cyriack Skinner on his blindness (*Kriza János költeményei*, p. 213–214).

⁵⁸ See, for example, Ferencz, ed., *Donne, Milton és az angol barokk költői*. With the exception of one Italian sonnet (Sonnet 3, *Qual in colle aspro*) translated by László Kardos, none of Milton's Latin, Italian, or Greek poetry has been translated into Hungarian to date (Kardos, *Kardos László válogatott műfordításai*, pp. 30–31).

⁵⁹ János Milton, *Kisebb költemények*, ornaments by Lajos Kozma, typography by Imre Kner. A facsimile edition was printed in 1982.

⁶⁰ Sonnets 1 ('O Nightingale'), 8 ('Captain, or Colonel'), 19 ('When I consider'), 20 (Lawrence of virtuous father), 22 ('Cyriack, this three years' day').

Mihály Babits, Tóth's fellow-poet, these poems make the impression *'mint a hegedűvirtuóz, aki Beethoven szimfoniáit szűri át hangszerén és lelkén'* [as if a virtuoso violinist was filtering Beethoven's symphonies through his instrument and soul].⁶¹ Indeed, Tóth's translations are probably the most melodious of all Hungarian versions of Milton. True, he occasionally overtunes the original, as in the memorable opening of 'Lycidas':

I come to pluck your berries harsh and crude

And with forced fingers rude,

Shatter your leaves before the mellowing year. ('Lycidas' 3–5)

nyers, friss bogyótok díszét dúlni bújja

kezem kegyetlen újja,

bár a korán letört lomb jajt susog⁶²

[the raw, fresh ornament of your berries it creeps to destroy, / the cruel finger of my hand, / although the leaves torn before their time whisper their pain.]

The great aural effect created by the harsh sound of some of Milton's words ('pluck', 'crude', 'forced', 'rude', or 'shatter') produces a distinct onomatopoeic effect, which Tóth renders as a soft melody of the 'u' sounds, combined with liquids and sibilants (*'dúlni bújja', 'újja', 'susog'*).

Other translators enlarged Tóth's collection of the minor poems for a 1958 bilingual volume entitled *Verseke* [Poems], which was later reproduced and further enlarged in the

⁶¹ Mihály Babits, *Az Európai irodalom története*, vol. 1, p. 264.

⁶² Milton, John. John Milton válogatott költői művei, 31–32.

1978 edition of the selected poetical works.⁶³ Beside Tóth's translations, the slim volume contains a translation of 'On Shakespeare' by Lőrinc Szabó, sonnets, and two short excerpts from *Paradise Lost* (also by Szabó). One curiosity of this edition is the beautiful translation of 'Sonnet 19: Methought I saw my late espoused saint' by Ágnes Nemes Nagy, the only Hungarian woman translator of Milton to date.

The Prose

Although the Hungarian reading public's awareness of Milton's prose works dates back to the eighteenth century, only in 1975 did a selection of Milton's prose appear in Hungarian.⁶⁴ *Milton, az angol forradalom tükre* [Milton: The Mirror of the English Revolution] presents translations of short excerpts from both the Latin and the English prose works. The editor is Miklós Szenczi, the four translators Dávidházi, István Géher, Tibor Szepessi, and Pál Vámosi.⁶⁵ The volume focuses on the prose of the Civil War period, but two short descriptions of royal receptions from the *History of Muscovia* are also included as illustrations of the Baroque grandeur of Milton's style.⁶⁶ The translations present exact, high-quality renderings of the original with excellent critical material in the

⁶³ Quite separately from this volume, Olivér Rácz published the translation of Sonnets 8 and 16 in his collection of literary translations: *Csillagsugárzás*, pp. 127, 129. László Kálnoky published the translation of eleven lines from *A Mask* (lines 589–599) in *A lehetséges változatok*, vol. 1, p. 277. A New translation of 'At a Solemn Music' by Dezső Fükő was published in 1997 (Milton, 'Ünnepi zenére', trans. Fükő).

⁶⁴ See Fest, *Skóciai Szent Margittól a wales-i bárdokig*, p. 307. See also nineteenth-century reflections on *Areopagitica* in Wlislöcki, 'Az "Elveszett Paradicsom" költője és a sajtószabadság'; Bernát, 'Milton és a sajtó szabadsága'.

⁶⁵ Milton, Milton, az angol forradalom tükre.

⁶⁶ See also Szenczi's article on 'Milton on Russia' published in *The New Hungarian Quarterly* 8, no. 25 (1967), pp. 176–182.

notes. The collection was enthusiastically reviewed as yet another proof of the currency of Milton's thought.⁶⁷

Samson Agonistes

Gusztáv Jánosi, the nineteenth century translator of *Paradise Lost*, mentions *Samson* in his preface as a '*hideg, sötét és magasztos tragédia*' [cold, dark and sublime tragedy] representing the '*bosszú hőse*' [hero of vengeance] and ultimately how Milton '*igazi gyűlölettel gyűlölte ellenségeit*' [hated his enemies with real hatred].⁶⁸ After World War II, by contrast, Tibor Lutter, no less concerned about the drama's autobiographical aspects, celebrates Samson as a national hero freeing his people from the Philistine yoke. For Lutter, *Samson* is a highly topical, prophetic, revolutionary piece wrapped in Biblical symbolism and with more emphasis on the final victory than on the temporary failure.⁶⁹ Indeed, it seems that of all of Milton's works, *Samson* was the easiest to incorporate into the revolutionary aesthetic of the socialist era,⁷⁰ which might in itself serve as an explanation of the publication of two translations within the short space of three decades.

The situation is, however, a bit more complicated. The first translation, by Tihamér Dybas, was published in 1955, a period of relative thaw in the socialist system. The publishing house, Új Magyar Könyvkiadó (since 1957, Európa) was also broadening its policy to include western classics. Dybas's *Sámson* was clearly part of the latter process,

⁶⁷ Takács, 'Milton időszerűsége'.

⁶⁸ János Milton, *Az elveszett paradicsom* (1890), p. 17.

⁶⁹ Lutter, *John Milton*, pp. 206–212.

⁷⁰ Cf. Sharon Achinstein's exposition on reflections on Cold War politics in the critical apparatus of the Yale Prose: 'Cold War Milton'.

although its preface, written by the translator, made sure to hammer home the ‘örök tanítás’ [eternal teaching] of the drama, the belief in ‘az igaz ügy végső győzelme’ [the final victory of the just cause] of the revolution.⁷¹ György Jánosházy’s translation, *A küzdő Sámson* [*Samson in combat/toil/strife*], was published in 1977 by the Bucharest-based Hungarian- language Kriterion publishing house which catered primarily to ethnic Hungarian readers in Romania. Considering that cultural exchange between Hungary and the ethnic Hungarian minority in Romania in the seventies was rather asymmetrical, and that only 3,000 copies of Dybas’s *Sámson* were published, it is perfectly possible that most readers of the Kriterion volume did not know about the existence of the earlier version of *Samson*. At any rate, in his afterword, Jánosházy refers to *Samson* as ‘Milton másik remeke’ [the other masterpiece by Milton] and also leaves no doubt about the drama’s revolutionary potential, since ‘Isten szolgálata itt gyakorlatilag: népszolgálat’ [the service of God is here [i.e. in *Samson Agonistes*] practically the service of the people]. *Samson* is thus a symbol, ‘győzelme’ [his victory] anticipates the historic triumph of people.⁷²

Dybas aims to present a metrically correct copy of the original: his version has the same number lines as the original. Jánosházy, by contrast, seems to focus on creating an easily readable, modern Hungarian text. *Samson*’s lament about his blindness bears out the difference:

O dark, dark, dark, amid the blaze of noon,

Irrecoverably dark, total eclipse

Without all hope of day!

⁷¹ Milton, *Sámson*, trans. Dybas, p. 14.

⁷² Milton, *A küzdő Sámson*, trans. Jánosházy, pp. 73–74, 85.

O first-created beam, and thou great word,
Let there be light, and light was over all;
Why am I thus bereaved thy prime decree? (*Samson* 80–85)

Ó, éj, éj, éj a déli napverőn!
Gyógyíthatatlan napfogyatkozás,
Hol fényre nincs remény.
Ó, első fénysugár s te ősi ige,
'Legyen világosság!'—s világosság lőn—
Tőlem mért vontad meg végzésedet? (Dybas)⁷³

[O night, night, night in the noon sunbeat! / Incurable eclipse / Where there is no hope
of light. / O you first ray of light and you ancient word, / 'Let there be light'—and light
there was—/ Why did you bereave me of your decree?]

Ó éj, éj, éj a déli ragyogásban
Megbonthatatlan éj, teljes sötétség
Hajnal reménye nélkül!
Elsőnek teremtett sugár, s te nagy ige:
'Legyen világosság, és lett a fény',
Óstörvényedből mért vagyok kizárva? (Jánosházy)⁷⁴

[O night, night, night in the noon splendor / Unbreakable night, total darkness /
Without hope of dawn! / First-created Ray and you, great Word: / 'Let there be light,
and there was light' / Why am I excluded from your ancient law?]

⁷³ Milton, *Samson*, p. 27.

⁷⁴ Milton, *A küzdő Samson*, p. 13.

Dybas's version is more inventive in its use of the nonce word 'napverő' [sunbeat], the catachrestic yet vigorous expression of 'incurable eclipse', and exact reproduction of archaic words of the Hungarian Protestant Bible: 'Legyen világosság!—s világosság lőn' [Let there be light, and light was over all]. Jánosházy, by contrast, stays closer to the original, alluding to Biblical language as well as faithfully reproducing the original's syntactical structure. Dybas's translation was adapted to a radio play and was extensively quoted recently by Ágnes Heller in her book on the figure of Samson.⁷⁵ Jánosházy's version was also recorded; it was reprinted first in the 1978 edition of Milton's selected poetical works, and then later in 1987, together with *Paradise Lost*.⁷⁶ The latter volume, which we could title *Paradise Lost to which is added Samson Agonistes*, became the last edition of Milton's major works to be published before the millennium.

The Present

There has been only a mere whisper in Hungarian publications of Milton since the 1987 joint publication of *Paradise Lost* and *Samson Agonistes*. Although academic interest in Milton's work has increased, much remains to be done. A modern Hungarian rendering of *Paradise Regained* is long overdue and neither *A Mask (Comus)* nor *Arcades*, nor for that matter any of the Latin and Greek poetry, has been translated into Hungarian.⁷⁷ There have been promising signs at the beginning of the twenty-first century. András Kiséry,

⁷⁵ Broadcast in the Hungarian National Radio in 1970 and 1978. Ágnes Heller, *Sámson. Erősz és Thanatosz a Bírák könyvében*, pp. 154–173. See also Heller, *A Short History of my Philosophy*, pp. 129–130.

⁷⁶ The recording is available at <http://mek.oszk.hu/04700/04771/mp3/>, accessed 15 November 2015.

⁷⁷ Along with Kálnoky's translation of an excerpt (*A lehetséges változatok*, vol. 1, p. 277), János Kriza translated lines 555–63 of *A Mask* in the nineteenth century (*Kriza János költeményei*, p. 208–209).

Zsolt Komáromy, and Árpád Mihály have prepared an annotated translation of *Areopagitica*, likely to be published in this decade. The young poet Mátyás Dunajcsik has translated some parts of *Paradise Lost* in rhythmical prose; his experiments are available online.⁷⁸ Finally, the critical edition of Jánosy's translation is in preparation at Károli Gáspár University, Budapest. It is only to be hoped that besides reviving and maintaining interest in Milton's work, this new edition of Jánosy's translation will serve as a source of inspiration for a modern, twenty-first-century rendering of *Paradise Lost: ars longa* is indeed the aim.

Works Cited

Achinstein, Sharon. 'Cold War Milton' *University of Toronto Quarterly*, 77, No. 3 (2008): pp. 801-836.

Anon., 'Rablóvilág' [Robbers' World], *Vasárnapi Újság* 25, no. 40 (1878): pp. 631–634.

Arany, János. *Arany János Összes Művei* [The Complete Works of János Arany], ed. Dezső Keresztury, vol. 10 (Budapest: Akadémiai kiadó, 1960).

Arany, László. *Arany László munkái* [The Works of László Arany], ed. Andor Kozma (Budapest: Franklin, 1904).

Babits, Mihály. *Az Európai irodalom története* [The History of European Literature], 2 vols (Budapest: Nyugat, 1934).

⁷⁸ Excerpt from *Paradise Lost* in rhythmical prose in Dunajcsik, *Balbec Beach*.

Baróti Szabó, Dávid. *Baróti Szabó Dávid költeményes munkái* [The Poetical Works of Dávid Baróti Szabó] (Kassa: Ellinger, 1789).

Bernát, István. 'Milton és a sajtó szabadsága' [Milton and the Freedom of the Press]. *Budapesti Szemle* [Budapest Review] 187 (1921): pp. 49–67.

Dávidházi, Péter. *Per Passivam Resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára* [Per Passivam Resistentiam: Variations on the Themes of Power and Writing] (Budapest: Argumentum, 1998).

Deáky, Zsigmond. *Grammatica Ungherese Ad Uso Degl' Italiani* [Hungarian Grammar for Italians] (Roma: 1827).

Debreczeni, Attila. 'Az irodalomfogalom változásai az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában' [Changing Views of Literature in the Hungarian Literature of the 1780s and 1790s]. *Irodalomtörténet* [Literary History] 31, no. 3 (2000): pp. 391–413

Debreczeni, Attila. 'Irodalomszemléletek a Magyar Museumban' [Views of Literature in the *Magyar Museum*]. In *Historia Litteraria a XVIII. Században*, edited by István Csörsz Rumén, Béla Hegedűs, and Gábor Tüskés (Budapest: Universitas Kiadó, 2006), pp. 309–320.

Dunajcsik, Mátyás. *Balbec Beach*. Accessed 5 November 2013. http://balbecbeach.freeblog.hu/archives/2010/02/05/Satan_talpra_szolitja_legioit/.

Ferencz, Győző, ed. *Donne, Milton és az angol barokk költői* [English translation] (Budapest: Európa, 1989).

Ferenczi, Zoltán. 'Bessenyei Sándor Milton fordítása' [The Milton Translation of Sándor Bessenyei]. *Irodalomtörténeti közlemények* [Reports of Literary History] 25, no. 2 (1915): pp. 129–138.

Fest, Sándor. *Skóciai Szent Margittól a wales-i bárdokig: Magyar-angol történeti és irodalmi kapcsolatok* [From St. Margaret of Scotland to The Bards of Wales by János Arany. Anglo-Hungarian historical and literary contacts], edited by Lóránt Czigány and János H. Korompay (Budapest: Universitas, 2000).

Hartvig, Gabriella. 'Ossian in Hungary'. In *The Reception of Ossian in Europe*, edited by Howard Gaskill (London: Thoemmes, 2004), pp. 222–239.

Heller, Ágnes. *Sámson. Erősz és Thanatosz a Bírák könyvében* [Samson: Eros and Thanatos in the Book of Judges] (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2007).

Heller, Ágnes. *A Short History of my Philosophy* (Plymouth: Lexington Books, 2010).

Horváth, Károly. 'Az ember tragédiája szereplőinek és motívumainak bibliai és világirodalmi előzményeiről' [The Biblical and Literary Antecedents of the Tragedy of Man]. In *I. Madách Szimpózium*, edited by Tarjányi Eszter and Andor Csaba (Salgótarján–Budapest: Palócföld and Madách Irodalmi Társaság, 1995), pp. 10–51.

Jánosy, István. "Paradise Lost" at the Theatre-in-the-Round'. *The New Hungarian Quarterly* 11 (Winter 1970): pp. 216–221.

Kardos, László. *Kardos László válogatott műfordításai* [Selected Literary Translations by László Kardos] (Budapest: Szépirodalmi, 1953).

Kálnoky, László. *A lehetséges változatok* [Possible versions], vol. 1 (Budapest: Magvető, 1981).

Kerényi, Károly. *Halhatatlanság és Apolló-vallás: Ókortudományi Tanulmányok 1908–1943* [Immortality and the Apollo-Religion: Studies in the Classics] (Budapest: Magvető, 1984).

Kerrigan, John. ‘Milton and the Nightingale’. *Essays in Criticism* 42, no. 2 (1992): pp. 107–122.

Kriza, János. *Kriza János költeményei* (Budapest: Franklin, 1893).

Liebert, Elisabeth. ‘Through Eve’s Looking Glass’. In *Uncircumscribed Mind: Reading Milton Deeply*, edited by Charles W. Durham and Kristin A. Pruitt (Cranbury: Rosemont Publishing, 2008), pp. 242–261.

Lutter, Tibor. *John Milton az angol polgári forradalom költője* [John Milton, the Poet of the English Revolution] (Budapest: Akadémiai kiadó, 1956).

Mednyánszky, Cézár. *The Confessions of a Catholic Priest*. London: Chapman, 1858.

Milbacher, Róbert, “‘Szóval ennyit a lázadásról’ (A vén cigány mint a romantikus lázadás visszaéneklése)” [‘So that’s all about rebellion’ (The ‘Old Gipsy’ as the Palinode of Romantic Rebellion)]. *Alföld* [The Great Plains] 66, no. 1 (2015): pp. 60–73.

Milton, John. *A küzdő Sámson* [Samson Agonistes], trans. György Jánosházy (Bukarest: Kriterion, 1977).

Milton, John. *A küzdő Sámson* [Samson Agonistes], trans. György Jánosházy, radio play, audio recording <http://mek.oszk.hu/04700/04771/mp3/>, accessed 15 November 2015.

Milton, John. Az “Elveszett Paradicsom” III. énekéből [From Book 3 of *Paradise Lost*], trans. Károly Szász. *Koszorú* [Garland] 1, no. 1 (1863), p. 61.

Milton, János. *Az elveszett paradicsom* [Paradise Lost], trans. Gusztáv Jánosi (Budapest: Franklin, 1890).

Milton, János. *Az elveszett paradicsom* [Paradise Lost], trans. Gusztáv Jánosi, rev. 2nd ed. (Budapest: Franklin, 1904).

Milton, János. *Az elveszett paradicsom* [Paradise Lost], trans. Gusztáv Jánosi, rev. 3rd ed. (Budapest: Franklin, 1916).

Milton, János. *Az elveszett paradicsom* [Paradise Lost], trans. Gusztáv Jánosi (Budapest: Franklin, 1930).

Milton, John. *Elveszett Paradicsom* [Paradise Lost], trans. Jánosy István (Budapest: Magyar Helikon: 1969).

Milton, John. 'Milton' *El-vesztett Paraditsom*-ából, mely a' Deák ki-adás szerént hat Énekbe foglaltatott, egynehány példa' [Some samples from Milton's *Paradise Lost*, laid out in six books, according to the Latin edition], trans. Dávid Baróti Szabó. *Magyar Museum* 1, no. 1 (1788–9): pp. 55–61.

Milton, John. *Elvesztett Paraditsom Milton által. Fordította Frantziából Bessenyei Sándor* [Paradise Lost by Milton. Translated from the French by Sándor Bessenyei], trans. Sándor Bessenyei, 2 vols (Kassa: Ellinger, 1796).

Milton, John. 'Hymnus karácsony reggelére' [On the Morning of Christ's Nativity], trans. Károly Szász. *Vasárnapi Újság* [Sunday News] 26, no. 51 (1879): pp. 2–4; 50, no. 51 (1903): pp. 1–3.

Milton, John. *John Milton válogatott költői művei* [The Selected Poetic Works of John Milton] (Budapest: Európa, 1978).

Milton, John. *Le Paradis Perdu . . . traduit de l'anglais par Dupré de Saint-Maur* [Paradise Lost . . . translated from English by Dupré de Saint-Maur] (The Hague: Van Duren, 1767).

Milton, John. *Milton, az angol forradalom tükré: válogatás prózai írásaiból* [Milton, the Mirror of the English Revolution: A Selection of His Prose Works], ed. Miklós Szenczi, trans. Péter Dávidházi, István Géher, Tibor Szepessi, and Pál Vámosi (Budapest: Gondolat, 1975).

Milton, John. *Paradise Lost*, ed. Alastair Fowler, rev. 2nd ed. (Abingdon: Routledge, 2007).

Milton, [John]. *Sámson* [Samson Agonistes], trans. Tihamér Dybas (Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1955).

Milton, John. *The Complete Shorter Poems*, ed. John Carey, rev. 2nd ed. (Abingdon: Routledge, 2007).

Milton, John. 'Ünnepi zenére' [At a Solemn Music], trans. Dezső Fükő. *Confessio* 21, no. 4 (1997): pp. 16–17.

Molnár, János. 'Batsányi János levelei id. báró Ráday Gedeonhoz' [The Letters of János Batsányi to Gedeon Ráday Sr.]. *Irodalomtörténeti közlemények* [Reports on Literary History] 17, no. 1 (1907): pp. 83–93.

Molnár, Judit, 'Egy ismeretlen debreceni Milton-fordítás' [An Unknown Milton Translation from Debrecen]. *Irodalomtörténet* [Literary History] 15 (65), no. 1 (1983): pp. 159–169.

Pálóczi Horváth, Ádám. *Holmi* [Miscellanies], vol. 2 (Győr: 1793).

Perényi, József. 'Arany János és Jánosi Gusztáv' [János Arany and Gusztáv Jánosi]. *Irodalomismeret* [Knowing Literature] 18, no. 1–3 (2007): pp. 223–225.

Péter, Ágnes. 'The Romantic Myth of Milton in Hungary: Mór Jókai's *Milton*'. In *Confrontations and Interactions: Essays on Cultural Memory*, edited by Bálint Gárdos, Ágnes Péter, et al. (Budapest: L'Harmattan, 2011), pp. 191–212.

Péter, Ágnes, 'Milton in the Hungarian Cultural Memory: Two Case Studies'. *Milton Through the Centuries*, edited by Gábor Ittész and Miklós Péti (Budapest: KRE-L'Harmattan, 2012), pp. 165–187.

Pope, Alexander. 'Preface to the *Iliad*'. In *Eighteenth Century English Literature*, edited by Geoffrey Tillotson, Paul Fussell Jr., and Marshall Waingrow (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969), pp. 587–600.

Rácz, Olivér. *Csillagsugárzás: műfordítások a világ népeinek költészetéből* [Stellar radiance: literary translations from the poetry of the peoples of the world] (Budapest: Európa, 1978).

Szabó, Lőrinc. *Örök barátaink* [Our Eternal Friends], 2 vols (Budapest: Osiris, 2002).

Szabó, Lőrinc. MS 4658/136 (Library of the Hungarian Academy of Arts).

Szabó T., Attila. *Shakespeare Hamletje és Byron, Milton, Shelley, Rabindranath Tagore, Whitman, Wilde és Wordsworth: Versek* [Shakespeare's *Hamlet* and Byron, Milton, Shelley, Rabindranath Tagore, Whitman, Wilde and Wordsworth: Poems] (Turda: Füssy, 1929).

Szajbély, Mihály. *'Idzadnak A' Magyar Tollak': Irodalomszemlélet a magyar felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig* ['Hungarian Pens are Sweating': Views of Literature in the Age of the Hungarian Enlightenment, from the Mid-18th Century to Csokonai's Death] (Budapest: Akadémiai, 2001).

Szász, Károly. *A világirodalom nagy époszai* [The Great Epics of World Literature], 2 vols (Budapest: Akadémiai, 1882).

Szenczi, Miklós. 'Milton Agonistes'. In *Elveszett Paradicsom* [Paradise Lost], by John Milton (Budapest: Magyar Helikon: 1969), pp. 339–370.

Szenczi, Miklós. 'Milton on Russia'. *The New Hungarian Quarterly* 8, no. 25 (1967): pp. 176–182.

Szigeti, Jenő. 'Milton Elveszett Paradicsom-a Magyarországon' [Milton's Paradise Lost in Hungary]. *Irodalomtörténeti közlemények* [Reports on Literary History] 74, no. 2 (1970): pp. 205–213.

Szilágyi, Márton. '... Többé semmit azontúl (Vörösmarty Mihály: *A Rom*)' [And nothing else further than that (Mihály Vörösmarty: The Ruin)]. *Irodalomtörténeti közlemények* [Reports on literary history] 105, no. 5–6 (2001): pp. 678–684.

Szörényi, László. "“Az ember élete” Vörösmarty gyászverse, mint vindikatív kinyilatkoztatás'. In *Architect in the Quarry: Studies Presented to Péter Dávidházi on His Sixtieth Birthday*, edited by Sándor Hites and Zsuzsa Török (Budapest: rec.iti, 2010), pp. 278–288.

Takács, Ferenc. 'Milton időszerepése' [Milton's Currency]. *Világosság* 16, no. 7 (1975): pp. 406–408.

Tarnai, Andor. 'The Hungarian Milton Debate in the 18th Century'. *New Hungarian Quarterly*, 19, no. 6 (1965): pp. 167–170.

Wlislöcki, Henrik. 'Az "Elveszett Paradicsom" költője és a sajtószabadság' [The Poet of Paradise Lost and the Freedom of the Press]. *Egyetemes Philológiai Közöny* [Universal Philological Review] 8 (1884): pp. 109–112.

I. Tér és Idő

Ittész Gábor

The Structure of Milton's Universe

The Shape and Unity of the World in *Paradise Lost*

The main constituents of the universe of *Paradise Lost* are both well-known and largely uncontroversial.¹ Milton's heaven, hell, chaos, and cosmos² have been widely analyzed, and while there is disagreement over some details, the overall shape of his world is largely the subject of consensus. Briefly reviewing Milton's treatment of space, I want to argue that this consensus is somewhat surprising in that the universe of *Paradise Lost* does not fully conform to our three-dimensional space, yet critics much rather map it out than argue against its internal continuity.

Heaven, hell, and cosmos

The two primordial regions in *Paradise Lost* are heaven and chaos. The former is “the only stable element in [Milton's] universe” (KNOTT 1970, 495), but its prehistory is uncertain. In *De Doctrina Christiana* Milton suggests that heaven was created (YP 6:311–

Research for this paper was supported by the Hungarian Scientific Research Fund, OTKA (Grant No. 101928).

¹ For major discussions of Milton's cosmology, see MASSON 1874, 1:25–49; ORCHARD 1977 (first published in 1913); WARREN 1915; SVENDSEN 1956, esp. chs. 1–3; CURRY 1957; *ME* 2:78–87, s.v. “cosmology”; FENTON 1995; and MARTIN 1997.

² Milton never used this term in his poetical works, but the neologism seems justified since all relevant terms such as “universe” or “world,” both used by Milton, cross-reference each other in the *OED* (s.v. “cosmos¹” 1.a, “universe” 2, “world” *n.* II.8), and only my choice has a meaning contrasted to chaos (*OED* s.v. “cosmos¹” 2).

312 = *CD* 1.7), but the poem itself offers no substantial clues.³ It is a walled-in yet mind-bogglingly spacious region with a variety of scenery and an abundance of light, which radiates beyond its confines.⁴ Not only is its shape “undetermined square or round” (2.1048), but it also exhibits both what we would call within the scope of mundane experience “man-made” and “natural” qualities: it is both city or, indeed, temple complex, and pastoral landscape.⁵ It “hath this variety [...] / Of pleasure situate in Hill and Dale” (6.640–641), but it lacks rugged “geological” features. It seems to have one gate, richly decorated,⁶ and a mountain at the center, God’s dwelling place; the two are connected by a road (5.253, 7.575–581). Heaven is flat. It is not literally two-dimensional but functionally so.⁷ As Walter C. CURRY correctly points out, the “Heaven of Heavens has no sky” (1957, 146):⁸ there can be nothing “above” heaven, which is the topmost part of Milton’s world. It is “up” with respect to all other parts of the universe, and everything is down from there. Rebel angels fall from it, and Satan has to find his way upward through chaos to reach it. The entire cosmos is below it.

³ The closest we come is the Father’s speech at the dawn of creation (7.165–173), but the “Heav’n” mentioned there is not the empyrean but the sky (spheres) of the cosmos. The suggestion that God fills all space (7.168–169) seems to imply that the empyrean was also formed by a creative (self-regulating) act of God.

⁴ For descriptions of heaven, see 1.682, 733; 2.1006, 1034–1037, 1047–1050; 3.427–428, 502–518; 5.253–256, 642–657, 688–689, 712–714, 726, 748–766; 6.1–18, 69–88, 472–483, 509–517, 528, 641–646, 663–666, 859–866, 878–879, 888–891; 7.574–586; 10.31–33, 88–89, 11.16–20. Critical literature has expressed little interest in the physical properties of Milton’s heaven. Ann Gossman’s entry in the *Milton Encyclopedia* is emblematic of the larger scene (3:161–162, s.v. “Heaven”). See, however, KNOTT 1970.

⁵ KNOTT 1970 recognizes two biblical traditions behind this duality: heaven as Jerusalem and as paradise.

⁶ Despite a few plural references to heaven’s *gates* (1.171, 326; 2.996; 7.206, 565). The best-known and most detailed description of the entry to the empyrean is 3.501–518.

⁷ Cf. 2.1047; 5.648, 726; 6.2, 15–16, 77–78, 474.

⁸ *Pace* WARREN 1915, 36.

Hell, at the opposite end of the universe, was definitely created from chaos (2.1002–1003). For all practical intents and purposes, hell is at the bottom of the Miltonic universe not only morally but also spatially. Fire and darkness are hell's most characteristic—and the “thrice threefold [...] Gates” (2.645) probably its most memorable—features.⁹ Hell is also huge with many different geological features, but its variety, such as it is, appears not to delight. Even opposites are not really different here (1.63; 2.228–229, 595). Heaven has no sky; hell is domed over (1.61–62, 345; 2.644). Heaven is city or landscape; Pandæmonium, a city (10.424–425) or a single if massive building (Argument 1.19).¹⁰ Indeed, the whole passage (1.713–730) describes the newly erected seat of Satan in terms of a temple, and it is repeatedly referred to as a “hall” (1.762; 10.444, 522). Denying dissimilarity, limiting the action to a relatively small place in its interior (apart from a few glimpses of the outlying regions, all we see is the fiery lake and a neighboring plain), and representing it as a covered space are so many techniques by which Milton counters the impression of the vastness of hell with a definite sense of suffocating enclosure, memorably imaged in the infernal MPs' need to “Reduc[e] thir shapes immense” “to smallest forms” (1.789–790) in order to enter Pandæmonium.

⁹ For major descriptive passages of hell, see 1.60–74, 180–184, 222–237, 670–674; 2.528–557, 571–648, 874–883. In Books 1–2, there are nearly sixty references to flames, fire and burning (eighteen is the corresponding number for Book 6) and some twenty to darkness (excluding those passages pertaining to chaos).

¹⁰ On the basis of a manuscript variant (“Capitoll” corrected to “Capitall” in a different hand in 1.756), it has been suggested that originally an allusion to the Roman Capitol was meant (cf. FOWLER 2007, 106n and GILBERT 1947, 105–106).

We first catch sight of the newly created world as Satan, emerging from hell and chaos, approaches it:¹¹ “a Globe farr off / It seem’d, now seems a boundless Continent” (3.422–423). The cosmos is like all the other cosmological regions in that it is of enormous extent, but its internal structure is spherical. Satan walks on “the firm opacous Glove / Of this *round* World” (3.418–419, italics added),¹² and the bard keeps reminding his audience of the external globularity of the cosmos (3.422, 498; 10.318). This is a perfect world with a perfect shape.

To keep it safe from the onslaught of chaos, the six-day creation is encased in a hard protective shell¹³ (3.419–421) with an aperture at its top. Like the extent of the Holy Land from Dan to Beersaba “So wide the op’ning seemd, where bounds were set / To darkness, such as bound the Ocean wave” (3.538–539). The image is fascinatingly reversed. If its edge limits darkness as a shoreline limits the sea, then the gap must be like an island, with the protected area inside, surrounded by the raging ocean of night. But that means that while the cosmos is enclosed in a protective crust to keep off the dark storms, at the edge of the opening in this crust the *hiatus* bounds chaos. Imaged and imagined as a sea, chaos would violently pour in there, flooding and drowning whatever is inside. The purpose of this analysis is not to point a finger where Milton nodded. Much rather, to indicate where the analysis breaks down and becomes meaningless. The rationalized unpacking does not work—but the poetic line does. It can easily reassert

¹¹ Cf. 2.1004–1006 and 1034–1053 (esp. 1051–1053). For further descriptive details of the cosmos, see 3.74–76, 418–429, 440, 498, 518–522, 538–539; 5.577–579; 10.302–324.

¹² Some editions, e.g. FOWLER 2007, 192, have *globe* for Lewalski’s *Glove*.

¹³ Outside this shell is the Paradise of Fools, where Milton exiles “all who in vain things / Built thir fond hopes” (3.448–449).

itself on a simple repetition: “So wide the opening seemed, where bounds were set / To darkness, such as bound the ocean wave.” A beautiful and evocative line.

Chaos

Heaven, hell, and the cosmos are essentially independent cosmological regions. The space between them is not vacuous but occupied by chaos.¹⁴ As a cosmological region, it has elicited much greater scholarly interest than heaven, and Milton’s monism is the chief context of critical attention. Sending him on the mission of creation, the Father tells the Son to

bid the Deep
Within appointed bounds be Heav’n and Earth,
Boundless the Deep, because I am who fill
Infinitude, nor vacuous the space.
Though I uncircumscrib’d my self retire,
And put not forth my goodness, which is free
To act or not[.] (7.166–172)

Chaos is thus part of God’s being, which he has freely chosen not to order, but which he may nevertheless subject to another creative act to come. It is

The Womb of Nature and perhaps her Grave,
Of neither Sea, nor Shore, nor Air, nor Fire,
But all these in thir pregnant causes mixt
Confus’dly, and which thus must ever fight,
Unless th’ Almighty Maker them ordain
His dark materials to create more Worlds[.] (2.911–916)

My concern, though, is less with chaos’s metaphysical status than with its physical qualities. Chaos is dark, deep, and noisy. Depth, indeed, is its most prominent characteristic. Chaos is repeatedly called an “abyss” (2.917, 956; 10.314, 476, 1027), a

¹⁴ The most significant epic passages on chaos include 2.438–441, 890–1046; 3.70–76; 6.871–874; 7.165–173; 10.282–305, 414–418, 475–480.

“gulf” (2.441, 1027; 3.70; 5.225; 10.366), the “deep” (2.891, 961, 994; 10.301), the “profound” (2.438, 980; 7.229), and similar names. Just how deep chaos is, we do not know. Milton occasionally suggests that it is infinitely so. That Satan only falls in it “Ten thousand fathom deep” is fortuitous since he could be falling “to this hour” (2.934).¹⁵ The overall impression these varied designations generate is that of a vast and deep region. Add to this the numerous nautical and marine references in the similes,¹⁶ and the emerging image of chaos as a murky and tempestuous ocean will be difficult to resist. No wonder that Satan is “glad that [...] his Sea should find a shore” (2.1011).

The sea may be Milton’s most operative metaphor for chaos, but it is certainly not the only one. Satan, looking for a “path” through it, also calls it “this darksome Desert” (2.976, 973). The point is certainly not to choose between land or sea. It is more helpful to recognize that Satan’s characteristic movement through chaos is flight¹⁷ and his characteristic direction is upwards.¹⁸ The emerging image, a vast and deep ocean through whose desert one finds a way by flying upwards, certainly does not make sense, at least not ordinary sense. But chaos is, literally, an extraordinary place. And if the cumulative case were not strong enough, Milton repeatedly makes the point explicit.

¹⁵ For further indications of its boundlessness or infinitude include, see 1.177; 2.405, 891–893; 3.12; 7.211–212; 10.471–472). Schibanoff and Hageman note that “more likely, words like ‘unbottom’d’ and ‘Illimitable’ are qualitative not quantitative terms” (*ME* 2:78, s.v. “cosmology”).

¹⁶ E.g. Argo and Ulysses (2.1017–1020), weather-beaten vessel (2.1043–1046), seashore (3.539), polar winds over the sea (10.289–293), floating Delos (10.296), Xerxes beating the waves (10.307–311).

¹⁷ See 2.407–408, 928, 943–947, 1012–1013, 1045–1046; 3.71–73; 10.284, 316 for passages that describe Satan as flying.

¹⁸ See 2.408, 928–938, 974, 1012–1014; cf. 1.45–47, 173–174; 2.771–772; 3.20; 6.864–865, 871–873; 10.394, 414–415.

Chaos is “a Boggy *Syriz*, neither Sea, / Nor good dry Land,” with a “crude consistence” that Satan treads “half on foot, / Half flying; behoves him now both Oare and Saile” (2.939–942). In fact, both the region’s features and his movements are even more complicated:

the fiend
Ore bog or steep, through straight, rough, dense, or rare,
With head, hands, wings, or feet pursues his way,
And swims or sinks, or wades, or creeps, or flies[.] (2.947–950)

These three lines of almost pure monosyllables are not simply a masterful linguistic achievement, but they also effectively mimic the arduousness of Satan’s journey. As he is slowed down by the topography of the terrain he has to cross, so the reader gets bogged down in the interminable short words and the heavy spondees of the first two lines and the seemingly endless fivefold coordination of the third. It is not easy to be quickly out of this passage for either Satan or the reader.

As we follow him drawing near the cosmos, Milton reiterates the ambiguity of chaos’s consistency. Satan “Wafts on the calmer wave by dubious light” (2.1042)—the image, reinforced by the simile of “a weather-beaten Vessel” in the subsequent lines, is that of sailing on the sea—yet God observes him “Coasting the wall of Heav’n on this side Night / In the dun *Air* sublime” (3.71–72, italics mine), that is, flying. That, despite 2.1045–1046, the duality cannot be explained away as a matter of gradation is made clear by the fact that the new world “seem’d / Firm land imbosom’d without Firmament / Uncertain which, in Ocean or in Air” (3.74–76). Again, Satan arrives here flying (cf. 3.422, 10.315–318) “where bounds were set / To darkness, such as bound the *Ocean wave*” (3.538–539, italics mine). Air, water, or land; aviation, seamanship, or anabasis? The details remain blurry.

This region, then, is what its name says it is: chaos. Its dimensions and directions, its solidity and material consistency, or the kind of movement required to cross it are all undetermined. Milton is clearly not careless with the details. On the contrary, he very carefully forestalls our meaning-making efforts by undermining the applicability of every category we may superimpose on the evidence to make sense of it. It is no accident that *confusion* and *anarchy* are key terms of the region.¹⁹

Survey from the orifice

We have now briefly inventoried the major constituents of Milton's universe. The spot we have reached with Satan is the perfect place for a survey of the interconnectedness of the cosmological regions as we are on the brink of chaos and all other realms can be reached with relative ease from here. The cosmos hangs on a golden chain from heaven, and Milton's wording alludes to its *dependent* status (2.1051–1052). Apart from "A passage down to th' Earth" (3.528), a mysterious structure also leads up to the gate of heaven (3.501–518). It is a retractable ladder or stairway which facilitates communication between the empyrean and the new world. Before Adam and Eve are expelled from paradise, there is yet another road leading away from this spot. Unlike heaven's stairs that can be drawn up, this is "with Pinns of Adamant / And Chains [...] made all fast" (10.318–319). It is the causeway, paved by Sin and Death tracing Satan's trail through chaos, that links hell to its new colony after the fall.²⁰

Sin and Death exhibit architectural ingenuity that would make any civil engineer pale with jealousy but for the supernatural powers of the building crew. What is of

¹⁹ Cf. 2.896–897, 914, 952, 966, 988, 996; 3.710; 6.871–873; 10.283, 472.

²⁰ See esp. 2.1024–1033 and 10.282–305 for details.

significance for us, however, is not how they build²¹ but what they construct. As usual, Milton is liberal with his synonyms,²² of which “Bridge” (2.1028, Argument 10.9, 10.301) is the most prominent, reinforced not only by the Xerxes simile (10.306–311) but also by the pun in “the work by wondrous Art / Pontifical” (10.312–313), literally, “bridge-building” (*OED* s.v. B.II.6).²³ Note also that *over* is the only preposition used to define its relative position to the surroundings (esp. 2.1027; 10.301, 314). What remains to see is what this stupendous overpass connects. “From Hell [it] continu’d reaching th’ utmost Orbe / Of this frail World” (2.1029–1030). In Book 10 it is described as reaching “Deep to the Roots of Hell” at one end and “joyning to the Wall / Immovable of this now fenceless world” (10.299–303) at the other (10.391–394, 415). Milton, nowhere hinting that the bridge was not of a piece, uses it to connect hell on the bottom of chaos, pictured like an ocean, with the cosmos floating on its surface and thereby to challenge our meaning-making efforts and remind us that consistency is not a demand legitimately pressed against his chaos.

Our vantage point near the aperture is a singular spot. Milton draws attention to it by making it a stop both ways on Satan’s return trip between hell and earth. The site is hardly the center of the universe, but it is unique because it is here that

in little space
 The confines met of Empyrean Heav’n
 And of this World, and on the left hand Hell
 With long reach interpos’d; three sev’ral wayes
 In sight, to each of these three places led. (10.320–324)

²¹ On that, see ORCHARD 1977 or CURRY 1957, 153.

²² Cf. 2.1026; 10.300, 304–305, 313, 394, 415.

²³ Cf. 10.348. MASSON (1874, 1:373) conjectures that the word “pontifice” is Milton’s own coinage.

Mindele TREIP recognizes the Y of emblematic representations of free will in the three ways (1991, esp. 162–163, 169–170).²⁴ The upward pointing left and right prongs symbolize the paths of vice and virtue, respectively, between which humans have to choose. Just like the road to damnation, the upper left tine of Y is wider in numerous typefaces than the one on the right. Milton reliteralizes here the alphabetical metaphor. While it takes considerable sophistication to perceive the connection with emblem literature (no editor whose work I have consulted pointed it out prior to Treip’s article), a much more obvious detail may equally well escape attention in the description above. It is no accident that the road on the left (*sinister*) leads to hell. Yet *left* is a relative term and depends on orientation and point of view. Milton, nevertheless, employs it as an absolute point of the compass. By implication, there can be only one orientation, one correct point of view in his universe.²⁵ It is now time to map out this world.

Mapping Milton’s universe

Several visual representations of Milton’s universe have been produced, four of which I will review here. All four are different, yet there are also significant correspondences between them. David Masson’s (*Figure 1*)²⁶ is both the oldest and the simplest. Thomas Orchard’s (*Figure 2*)²⁷ is square rather than round and shows more internal detail, but it is essentially a variation on the earlier sketch. Heaven is in the upper half and hell at the bottom, with chaos, from which the cosmos is carved out near the lower part of heaven,

²⁴ Orchard’s outline, reproduced in *Figure 2*, gives some illustration of what is meant.

²⁵ Cf. QVARNSTRÖM 1967, 53n and n. 32 on p. 7, below.

²⁶ The reproduction here offered is my own, based on the original in MASSON 1874, 1:32. The diagram was also reproduced, with slight alterations, in ORCHARD 1977, 54 and WARREN 1915, 73.

²⁷ The 1913 first edition of Orchard’s work had a slightly different version, with the causeway touching hell at the bottom left rather than center. The sketch was modified by 1915 (cf. WARREN 1915, 77–78).

separating them. Orchard's greatest novelty, apart from the internal structure of the cosmos, is the addition of the ladder and the causeway connecting the orifice to heaven's and hell's gates, respectively.

In his collection of cosmographic outlines of Milton's world up to the early twentieth century, William WARREN (1915, 72) reproduces a third diagram by John Andrew Himes (*Figure 3*).²⁸ This, too, is a two-dimensional cross-section, but the intersecting plane is now at right angles with that in Masson's and Orchard's outlines. If those were frontal views, this is a side view. As a result, the largely functionless dimension of "breadth" is replaced with a meaningful "depth." Hell is in the bottom left corner, across from heaven in the top right. Directions are morally significant. Hell's end is not only left (literally sinister) but also north²⁹ while heaven's right is also south.³⁰ Vertical directions are not designated as good and bad, but surely only because such additional information seemed superfluous to the author. Heaven proper and hell are relatively small domed regions; the cosmos, somewhat smaller but still comparable in size, is situated below heaven's gate, nearly adjacent to it.³¹ It is, however, considerably removed from hell along the horizontal axis. The whole space is vertically structured by layers of the four elements, earth, water, air, and fire in their appropriate order from bottom up. The lower

²⁸ Originally, in a slightly different form, in John A. Himes, *A Study of Milton's Paradise Lost* (Philadelphia: Lippincott, 1878). The reproduction is based on the modified version taken by Warren from Himes' edition of *Paradise Lost: A Poem in Twelve Books by John Milton* (New York: American Book Co., 1898).

²⁹ On the confusions of the moral as well as the physical dimensions in chaos, see FENTON 1995, 93–96 and MARTIN 1997, 101.

³⁰ Since east and west are not defined (we do not even know in which plain—vertical or horizontal—Himes would situate them, we must not draw too far-reaching conclusions, but heaven's gate is apparently on the northern side, which is the region of Satan's rebellion (5.689, 726, 755; 6.79).

³¹ Himes' arrangement does justice to details in 2.1006 and 3.501–543.

three are marked as being part of chaos while fire apparently belongs to the heavenly realm, most of which is occupied by the empyrean. The strict layering is questionable, for the elements are in constant strife in chaos (2.898–906), but the ambiguity of 3.74–75 is satisfied in that the cosmos is surrounded by both water and air. Chaos’s pavilion, missing from the other diagrams, is situated in the layer of water. The causeway as such is not marked, but Satan’s journey is traced with some precision, including his fall (2.931–938), marking a “chasm” in the structure of the universe. The direction of his progress is both upwards and left to right: Satan is moving in both a spatial and a moral universe (cf. CURRY 1957, 89–90; MACCAFFREY 1959, 64–73).

If Himes effectively added a dimension to Masson’s and Orchard’s diagrams, the fourth sketch by Walter Curry (*Figure 4*), a perspectival image, adds yet one more. It depicts a round but flat heaven with God’s mountain in the middle and relatively low walls around, distinctly resembling those of a this-worldly fortress. The “Empyrean road” of 5.253 provides easy access from heaven’s gate in the west to the center. CURRY, in my view erroneously, claims that “there are geographical directions in Heaven” (1957, 147).³² The globe of the cosmos hangs on a chain like a small ball near heaven’s gate, and Curry

³² The notion seems quite entrenched. QVARNSTRÖM, who never mentions Curry, also asserts, without supporting evidence, that the rebels were driven westwards in heaven (1967, 20) and speaks of “the western gate of Heaven” (1967, 26). His authority in the latter instance is 2.1006, which seems doubtful to me, as does, consequently, his conclusion that “‘east’ and ‘west’ become fixed points of reference [...] in the heavenly part of [the epic’s] poetic universe” (1967, 53n). Surely, Satan’s rebellion takes place in the north, which Milton affirms on biblical authority (Isa 14:12–14, esp. 13; Jer 1:14, 4:6, 6:1; see also FOWLER 2007, 326n), but the other points of the compass are never named in an empyrean context although they, especially *east*, often appear for orientation on earth.

connects it to hell with a peculiar shaft-cum-bridge.³³ We do not see the interior of the cosmos here, but the picture offers the only differentiated view of heaven and also a glimpse of detail, though not necessarily correct, of hell.³⁴ *A Milton Encyclopedia* picks Curry's representation as "a workable diagram"³⁵ but faults it for attributing a definite round shape to both Milton's universe and his heaven (*ME* 2:78, s.v. "cosmology"). CURRY's text (e.g. 1957, 88 and 144–148), however, makes it amply clear that he is aware of the uncertainties involved. The overdefiniteness of the representation is simply due to the difficulty of depicting potentiality and ambiguity over concrete shapes.

Interpretive diagrams—interpreting the diagrams

There are several interpretive questions that the diagrams settle in their own ways.³⁶ I have already discussed the significance of directions, which Masson and Orchard ignore, Himes seems to treat quite felicitously while Curry, in my estimate, overinterprets without sufficient textual warrant. A major issue is the relative size of heaven, chaos, and cosmos. MASSON explicitly affirms the equal size of the two primordial regions, at least as far as infinite space can be divided into equal halves (1874, 1:27). ORCHARD seems to follow him in this (1977, 62), and both of them take heaven and the empyrean to be

³³ He constructs the causeway from two distinct sections, "one leg leading like a tunnel upward through chaos to the dimly lighted frontiers of Chaos and Old Night, and another leg built like a bridge from that point over and above the roaring sea of chaos off the coast of Heaven to the outer sphere of the World" (CURRY 1957, 152, cf. 154). In the diagram, he also adds a third leg reaching down from the dome of hell to its central region. The arrangement lacks textual basis and seems to me an overrationalization of the Miltonic evidence.

³⁴ Himes offers a separate map of that region, cf. WARREN 1915, 79.

³⁵ It has also been reprinted in HUGHES 1957, 180: Curry's figure seems to have replaced Masson's sketch as the critics' diagram of choice.

³⁶ The overall shape (square or round) of the diagrams I take to be rather accidental than properly significant.

coterminous. Himes definitely differs from them on the latter count, and his sketch, like Curry's diagram, also gives the impression that chaos has a greater spatial extent than the empyrean.

The differences in the size of the cosmos are even more pronounced although here we have some textual evidence to account for. The devils' "portion [was] set / As far remov'd from God and light of Heav'n / As from the Center thrice to th' utmost Pole" (1.72–74). MASSON takes those lines quite literally and avers that

as to the proportions of this World to the total map³⁷ Milton dares to be exact. The distance from its nadir or lowest point to the upper boss of Hell is exactly equal to its own radius; or, in other words, the distance of Hell-gate from Heaven-gate is exactly three semidiameters of the Human or Starry Universe (l. 73, 74). (1874, 1:32)

ORCHARD is more reserved and takes issue with the claim of precision: "the poet, instead of being exact, only intended to convey the impression of a vast and indefinite distance" (1977, 89; cf. GARDNER 1965, 39–40). Himes interprets the two-thirds only in terms of the vertical axis but includes a much greater distance horizontally. Finally, Curry decidedly reduces the cosmos in size. There are, of course, further options. FOWLER shifts the attention to earth's position at the center of the cosmos. "Earth divides the interval between heaven and hell in the diapason 1:2 proportion Neoplatonists held advisable between reason and concupiscence" (2007, 64n). Thomas NEWTON noticed in the eighteenth century that the distance between Homer's Hades and earth, equaling that of heaven from earth, is doubled by Virgil. Milton may simply have wanted to go with the trend and outdo his models by increasing the distance to threefold (1749, 1:14)—

³⁷ An overstatement: actually, only the proportions of chaos and the cosmos can be established on a literal interpretation of the lines in question.

which he, of course, did not. The graded proposal is clever but inaccurate. It is *heaven* that is three times as far from hell as earth is from it.³⁸ But these readings are still subject to B.A. WRIGHT's critique of literalism. Better, he counsels in a brief essay designed to retire Masson's diagram, to read Milton's lines as a simile. He avers,

“thrice” is of course an intensive, or rather indefinitely extensive, not a computative expression; nine or any other larger mystic number would be no more adequate if taken literally, would still not give room and verge enough. The poet is not measuring off the distance but saying that it is immeasurable.(1945, 43)

Wright's thesis, anticipated by Bentley and Orchard, quickly gained wide currency,³⁹ but rather than putting an end to mapping Milton's universe, it contributed to a redefinition of its internal proportions, witness Curry's diagram (and its reception).

A much less significant but equally instructive issue is the wall of heaven. I have already commented on CURRY's arrangement. He explains that heaven's “[l]ight streaming from its walls clarifies and beats down the adjacent chaos into a sort of turbulent sea-surface, whose waves roll against the battlements of Heaven as upon a shore” (1957, 146). Himes' domed heaven avoids the question, and Orchard's diagram seems to suggest, if anything, vertical walls of almost infinite height. MASSON takes a different route. He speaks of “the crystal wall *or floor* of Heaven” (1874, 1:29, emphasis added), and he no doubt means it, for the exact same phrase reappears on the next page. Given his diagram, the equivocation certainly makes sense. Yet there is no textual basis for this reading. Milton mentions both the walls and the ground or pavement of heaven (never its

³⁸ The proportion is the same in Virgil (see the *Aeneid* 6.577, cited by NEWTON 1749, 1:14; cf. PÉTI 2012, ??). BENTLEY first emended the line to “As thrice from Arctic to Antarctic Pole” but, still not satisfied with the result, finally settled for “Distance, which to express all Measure fails” (1732, 4–5).

³⁹ Cf. GILBERT 1947, 97n; CURRY 1957, 149; MACCAFFREY 1959, 78n, all quoting WRIGHT 1945. Kester SVENDSEN summed up this poetic strategy in the memorable phrase “heroic vagueness” (1956, 63).

“floor”), but never does he even remotely hint at their identity. The walls serve a protective function while heaven’s ground is like that of the other formed realms: rich in “geological” features as well as flora, solid, and can be mined.⁴⁰ Clearly, critics have a difficult time making sense of Milton’s text and arranging all its relevant details into a consistent whole, but that does not deter them from trying, and they all propose their own solutions.

Finally, the nature (shape and consistency) of chaos and, consequently, of the causeway is mostly papered over by the spatial outlines. Masson altogether avoids the question, and Himes also largely eludes it although, upon reflection, his sketch suggests that the infernal bridge must span a distance both left to right and bottom to top (surface) through earth, water, and air. Orchard’s chaos, like Masson’s, is vacuous, and the causeway’s precise shape is neatly indefinite, thanks to the missing dimension of depth from the outline. Curry is the only one who graphically signals the chaotic nature of chaos. Given his perspectival image, he must be more careful with the details of the bridge from hell, and he opts for rational consistency over against faithfulness to the poetic text.⁴¹ Again, four diagrams with so many options, but each presents a complete whole in its own way.

Despite their inevitable shortcomings, the diagrams are helpful to give the reader some orientation in the imaginative world of *Paradise Lost*. While Himes’ and Curry’s images may have definite advantages, and only a few disadvantages, over the first two sketches,

⁴⁰ Hell probably has no plants, but all three cosmological regions have hills and plains and valleys. The rebels can mine metal ores both in heaven and hell, and eventually they teach humanity to ransack the earth (cf. 1.670–690 and 6.507–520).

⁴¹ I will suggest below that, given the ultimately two-dimensional nature of perspectival images, there are other options as well.

there is general agreement between all four. Differences are minor though not unimportant, and there is widespread consensus on the basic shape of Milton's universe. That is my main point. The overall spatial design of the world of *Paradise Lost* is not a problem for critics (though literalism in some details is)—despite numerous complicating factors that undermine any simple clarity.

Cosmography of confused dimensions

There is much ambiguity surrounding spatial measurements in the epic. How far is the golden chain from which the cosmos hangs (2.1004–1006)? It is never specified. The ladder or stairway does not strike the reader as of prodigious size like the causeway. The intervening space is reduced in the account of the vain spirits' arrival in the limbo of vanity (3.484–489), and the area completely disappears from the descriptions of the angelic journeys (cf. n. 42, below). Yet the only explicit indications of distance we have emphasize its greatness. The stairway is “a Structure high” that “Ascend[s] by degrees magnificent” (3.502–503); the wall of heaven is “distant farr”; and the starless outer shell only “som small reflection gaines” from it (3.428).

The size of the cosmos is similarly undetermined. We saw how Masson and others took it to fill two thirds of the space between heaven and hell gates. When Satan catches sight of it, however, it appears “in bigness as a Starr / Of smallest Magnitude close by the Moon” (2.1052–1053). That the point is the *smallness* of the cosmos, there can be no doubt (cf. 3.422–423). But the simile is revealing on yet another level. Given this world's proximity to heaven, on one possible reading the moon is metaphorically identified with the empyrean—against an implied background of a vast night sky, standing for chaos in the image. Even heaven seems small in comparison with chaos.

The treatment of distance is ambiguous in yet another way. Vastness is perhaps the most consistently presented characteristic of both individual cosmological regions and the whole universe. In terms of movement, however, it is a fairly small world. Chaos is crossed in nine days by the falling angels (6.871); the same journey from heaven to hell gate (and back) is performed in a single day by Raphael (8.229–231). However huge the inside of the cosmos, its center can be swiftly reached from the periphery at the speed of angels. Satan, Raphael, Michael, and the angelic guards all cover the distance in a matter of hours if not less, while Uriel completes a return trip from the sun to paradise in a few minutes—not to mention the Son’s instantaneous descent which “Time counts not” (10.91).⁴² The function of these episodes in their original contexts is certainly not to signal the limited size of either the cosmos or the entire universe. On the contrary, the nine-day fall is a long period of epic action,⁴³ and the distance covered by Raphael is “inexpressible / By Numbers that have name” (8.113–114).⁴⁴

Much more disturbing than the indefiniteness of distances is the fluidity of dimensions in the world of *Paradise Lost*. Raphael is quite fond of mixing dimensions in order to express immensity. When, describing the rebels’ march, he compares the width of a heavenly region to (ten times) the length of an earthly piece of land and, just for good measure, throws in a further indefinite multiplier (6.77–78), Adam surely gets the point. Heaven is enormous—but the comparison is impeccable and might even be captured in a mathematical formula. The effect is more striking in the description of the angelic camp

⁴² For details, see 3.562–742 (Satan); 5.265–276, 8.110–114 (Raphael); 11.126–136, 203–223 (Michael); 10.17–21 (angelic guards); 4.555–592 (Uriel).

⁴³ Not to mention that the numerical parallelism in 6.871–872 recalls the numerical *meshal* of Hebrew poetry and adds another level of complexity to the interpretation.

⁴⁴ Cf. Bentley’s emendation for 1.74 in n. 38 on p. 7, above.

stretching “Wide over all the Plain, and wider farr / Then all this globous Earth in Plain out spred” (5.648–649). This comparison can be read in two ways. First, the area of the wide heavenly plain is greater than the entire surface of the earth (recall the Mercator projection, known since 1569). On another reading, however, the *width* (distance) of the empyrean field is likened to the *volume* of the earth converted to an *area*. Here both steps of conversion involve dimension leaps. The impression may ultimately be checked by our rationalization of the image, and we may settle for the first reading, but it is at a price on the level of poetry that we opt for coherence. The profusion of terms like *wide*, *plain*, and *globous* in a short passage, invoking one, two, and three-dimensional geometric figures, respectively, surely serves to dazzle our spatial senses.

The confusion of dimensions is complete in a third passage. Raphael speaks of

Regions to which
 All thy Dominion, *Adam*, is no more
 Then what this Garden is to all the Earth,
 And all the Sea, from one entire globose
 Stretcht into Longitude[.] (5.750–754)

Again, we have area, volume and distance dimensions compared, but this time without any option of explaining away the spatial mix-up. Raphael would explicitly have us stretch a solid into a line, almost as if the globe were a gargantuan ball of string that could be unwound in an instance. Ultimately, the meaning is simple. The angels covered enormous distances. The passage therefore works perfectly in a poetic-evocative sense, yet it defies our attempts at coherent geometric rationalization. But, and that is my point, that fact does not seem to have greatly bothered critics.⁴⁵

⁴⁵ BENTLEY thinks the lines are interpolated and would like to leave them out altogether (1732, 175), but NEWTON keeps them without so much as bothering to mention his predecessor’s objection (1749, 1:371).

Raphael is not the only narrator whose descriptions of heaven challenge our sense of space and dimensions. The bard's account of chaos, and of the unholy trinity's journeys through it, works similar effects. We have seen the difficulties involved in determining the shape of that region. Chaos is deep, yet Satan, and especially Sin and Death following his track, have to cross it as a bridge arches over a chasm. Heaven is above it yet also on its shore. Similarly, hell is at the same time on its bottom and on its coast. Satan has to walk, wade, creep, swim, fly through it, all the while maintaining a basically upward direction. But his motion is not purely vertical. He does not see heaven from below in a Massonian sense. Rather, he moves along its battlements, "Coasting the wall of Heav'n" (3.71), and looks up to it as we look at a castle on a hilltop. He is not simply below but also outside the gate. As in so many other details, Allen GILBERT sees in the passages depicting hell as "a land bordering on the ocean of Chaos" (1947, 98) evidence of compositional cracks and insertion. I need not argue that he is wrong in order to assert that Milton creatively integrated the discrepancies between the two models, which produced an organic if not logically coherent whole. Reality, Milton surely knew, is often more paradoxical than our neat logical categories can account for. Since poetic language is not bound to logical formulae, the bard can affirm what we cannot fully comprehend. Chaos is

a dark
Illimitable Ocean without bound,
Without dimension, where length, breadth, & highth,
And time and place are lost[.] (2.891–894)

GILBERT, another great dissector of Milton's poetry, also lets them stand as of a piece with their context (1947, 155).

The details of Satan's journey provide a brilliant illustration of this thesis. Dimensions are thoroughly confused in chaos. If this is taken literally, spatial continuity between chaos and hell on the one hand, and heaven and the cosmos on the other, should be denied. That is rarely if ever done, however (witness the several single diagrams of all space Milonic), and for good reason. Satan's and his cronies' repeated crossings as well as the very building of the causeway all serve to establish spatial continuity.

One can only wish that someone had employed M.C. Escher as an illustrator of *Paradise Lost*. He could have presented us with an adequate, if mind-boggling, depiction of Milton's chaos where all dimensions are lost. Escher's *Relativity* (Figure 5) may serve to generally disorient our spatial senses while the ladder of *Belvedere* is like the steps leading up to heaven's gate (Figure 6). The persons climbing up are both beneath and outside the top, yet the upper tier (heaven) completely covers the space beneath (chaos). The channel in *Waterfall* almost maps Satan's journey through chaos (Figure 7). Following the path of the water, one appears to move horizontally but at the end of the journey realizes that one is *above* the very same spot from which one started.

However we image the universe of *Paradise Lost*, it is not a seamless whole. On the contrary, the intersections of its constituent realms are quite pronounced. Much of the action takes place here, at hell's gate, along heaven's wall, or on the outer shell of the cosmos. These borderline areas are nevertheless rather murky and terribly difficult if not impossible to picture with any precision and consistency, and chaos itself, which holds the whole design together, all but defies rationalization. Yet, and this is the important point to register, nobody doubts that in its final shape the Milonic universe forms a complete whole.

Milton's treatment of space is, then, double-faced. On the one hand, it constantly teases us by foiling our interpretive efforts; the universe of *Paradise Lost* cannot be consistently described in terms of conventional Euclidean geometry. On the other hand, Milton's text does convey a sense of coherence and internal consistency even in spatial terms. The world of the epic might be a "mythic" place transcending our mundane experience, but it is also *our* world. Milton criticism, it seems to me, has not only sensed this two-sidedness but managed to hold the conflicting interpretations in tension. The duality, like Escher's pictures, might open up new vistas and offer us challenging new perspectives on reality. And that, in turn, is a lesson that might prove instructive in other contexts, notably in the discussion of epic chronology and the treatment of time in *Paradise Lost*, but that is a different story that must await another opportunity to explore.

Works Cited

- BENTLEY, Richard, ed. (1732) *Milton's Paradise Lost: A New Edition* (London).
- CURRY, Walter C. (1957) *Milton's Ontology, Cosmogony, and Physics* (Lexington: U of Kentucky P).
- FENTON, Mary C. [Mary F. Norton] (1995) '“The Rising World of Waters Dark and Deep”: Chaos Theory and *Paradise Lost*,' *MS* 32, 91–110.
- FOWLER, Alastair, ed. (2007) *John Milton, Paradise Lost* (rev. 2nd ed.; Harlow etc.: Longman).
- GARDNER, Helen (1965) *A Reading of Paradise Lost* (Oxford: Clarendon).
- GILBERT, Allen H. (1947) *On the Composition of Paradise Lost: A Study of the Ordering and Insertion of Material* (Chapel Hill: U of North Carolina P).
- HUGHES, Merritt Y., ed. (1957) *John Milton: Complete Poems and Major Prose* (New York: Odyssey).
- KNOTT, John R., Jr. (1970) 'Milton's Heaven,' *PMLA* 85, 487–495.
- MACCAFFREY, Isabel G. (1959) *Paradise Lost as "Myth"* (Cambridge: Harvard UP).
- MARTIN, Catherine Gimelli (1997) 'Fire, Ice, and Epic Entropy: The Physics and Metaphysics of Milton's Reformed Chaos,' *MS* 35, 73–113.
- MASSON, David, ed. (1874) *The Poetical Works of John Milton*, 2 vols. (London: Macmillan).
- NEWTON, Thomas, ed. (1749) *Paradise Lost: Poem in Twelve Books. The Author John Milton*, 2 vols. (London).

- ORCHARD, Thomas N. (1977) *Milton's Astronomy: The Astronomy of Paradise Lost* (repr. n.p.: Norwood).
- PÉTI, Miklós (2012) ‘“Conceived altogether in Homer’s spirit”: Milton’s Transformation of an Iliadic Type-Scene’ in *MTC* ??–??.
- QVARNSTRÖM, Gunnar (1967) *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost* (Stockholm: Almqvist & Wiksell).
- SVENDSEN, Kester (1956) *Milton and Science* (Cambridge: Harvard UP).
- TREIP, Mindele Anne (1991) ‘“Reason Is Also Choice”: The Emblematics of Free Will in *Paradise Lost*,’ *SEL* 31, 144–177.
- WARREN, William F. (1915) *The Universe as Pictured in Milton’s Paradise Lost: An Illustrated Study for Personal and Class Use* (New York & Cincinnati: Abingdon).
- WRIGHT, B.A. (1945) ‘Masson’s Diagram of Milton’s Spaces: A Note on *Paradise Lost*, I, 73–7,’ *RES* o.s. 21, 42–44.

Ittész Gábor

A Calculation More Curious Than Instructive: Epic Chronology in *Paradise Lost*, Books 1-3*

Joseph Addison, examining the time scheme of *Paradise Lost* in the first sustained critical analysis of the epic, declared a chronology of its complete plotline to be both impossible and futile.

The Modern Critics have collected from several Hints in the *Iliad* and *Aeneid* the Space of Time, which is taken up by the Action of each of those Poems; but as a great Part of *Milton's* Story was transacted in Regions that lie out of the Reach of the Sun and the Sphere of Day, it is impossible to gratifie the Reader with such a Calculation, which indeed would be more curious than instructive; none of the Criticks, either Antient or Modern, having laid down Rules to circumscribe the Action of an Epic Poem with any determined number of Years, Days, or Hours.

[*The Spectator* No. 267, 5 Jan. 1712. (2:20)]

Addison argues first that time cannot be calculated in Milton's epic because much of its action takes place outside the cosmos,¹ and, second, a chronology might satisfy our idle curiosity but would not be instructive because we have no established critical-

* Research for this paper was supported by the Hungarian Scientific Research Fund, OTKA (Grant No. K-101928).

¹ I use this term to describe the world created in six days (cf. Gen 1-2 and Bk. 7 of *Paradise Lost*), that is, the fourth cosmological region, in addition to heaven, hell, and chaos, in Milton's universe.

theoretical framework within which to interpret the findings, whatever they might be. I will leave aside the quibble about the incompleteness of literary theory and only note that Addison's second point stands in tension with the first sentence of the passage, where the construction of epic chronologies is presented as a critical task that depends on the reader's ability to pick up *hints*. The exercise itself is apparently perfectly legitimate. Indeed, Addison's fundamental objection seems to be predicated ultimately not on the underdeveloped state of literary theory but on the logical impossibility of calculating the time of action "transacted in Regions that lie out of the Reach of the Sun and the Sphere of Day"—on the tacit presupposition that time does not apply in the other three cosmological regions.

In his last essay on *Paradise Lost*, Addison ventures a chronological tally for Books 4-12, but he maintains his initial point: "As for that part of the Action which is described in the three first Books, as it does not pass within the Regions of Nature, . . . it is not subject to any calculations of Time" [*The Spectator* No. 369, 3 May 1712, (2:151)]. A generation later Thomas Newton concurred: "for the action of the preceding books [1-3] lying out of the sphere of the sun, the time could not be computed" (1:275, ad 4.598). Even when he took issue with Addison's ten-day total, he confirmed the larger thesis: "this is the eleventh day of the poem, we mean of that part of it which is transacted within the sphere of day" (Newton 2:315, ad 11.135; cf. 2:281-82, ad 10.845). Given this unanimous consensus of influential early critics, it is no wonder that no overarching epic chronology was suggested for *Paradise Lost* for over two hundred and fifty years.²

² Alastair Fowler indeed faults Newton's influence for "dissuad[ing] modern critics from examining the poem's time-scheme" (Milton, Rev. 2nd ed. 30). Note, however, that it was not until the end of the eighteenth century that Addison's and Newton's declarations were taken at face value and given more

Mid-twentieth-century criticism broke with that tradition quite rapidly and radically, although by no means completely. After Grant McColley's pioneering work in 1940, Gunnar Qvarnström and Alastair Fowler developed a highly influential 33-day scheme in the 1960s, which soon invited revisionist readings. First, Galbraith Crump offered a 28-day alternative in 1975, then a generation later Sherry L. Zivley proposed a 33+4-day chronology in 2000. What all these authors share in common is the conviction that the (re)construction of an overall chronology of epic action is possible from the Son's anointing to the expulsion, that is, including that part of the action which is "transacted in Regions that lie out of the Reach of the Sun and the Sphere of Day." That approach seems to have carried the day in the second half of the century, but there is another trajectory as well, of which Zivley's two-part arrangement, separating out the four days of the war in heaven, also reminds us. Critics like Allen H. Gilbert in 1947 and Laurence Stapleton in 1966 argued, on different grounds, that events of epic action could not be arranged along a single timeline. Most recently, Anthony Welch has articulated that point, explicitly drawing on the arguments of his eighteenth-century predecessors.

The problem first adumbrated by Addison thus remains a major crux in the interpretation of *Paradise Lost*. The timing of events in the first three books is still a fundamental question in any reconstruction of epic chronology.

weight than their actual performance. Even then, earlier discussions survived for several decades in the critical apparatus of nineteenth-century editions (cf. Henry John Todd's edition that went through five editions from 1801 to 1852) until the issue was indeed dropped from critical enquiry for a century or so. Masson offered occasional speculations about the temporal interrelatedness of various episodes in the epic (esp. 1:358, ad 4.449-50) but ultimately stopped short of producing an overall chronology.

In the beginning

First-order epic action begins, after the invocation to Book 1, with the rebels' awakening in hell:

Nine times the space that measures day and night
To mortal men, he [Satan] with his horrid crew
Lay vanquished, rolling in the fiery gulf
Confounded though immortal: but his doom
Reserved him to more wrath; for now the thought
Both of lost happiness and lasting pain
Torments him[,] (1.50-56)³

From the point of view of time, this is tantalizing.⁴ The passage is highly suggestive but offers very little solid ground (either literally, for the devils, or metaphorically, for the interpreter). I venture three observations.

First, the text begins, crucially, with a time adverbial: “Nine times the space that measures day and night / To mortal men” (1.50-51). Whatever the narrator is about to say, he relates it to our common experience of time (“day and night / To mortal men”).

³ The text of *Paradise Lost* is cited after Fowler's revised second edition.

⁴ Properly speaking, the narrative opens with the fallen angels' nine-day stupor (1.50-53), but because those lines are in the past tense to which is contrasted the *now* of line 54, accompanied by a shift to present tense narrative (*torments*, line 56), critics agree that the action begins with the awakening and customarily treat the previous period of confusion as part of the secondary narrative. While that is not accurate in a strict sense (it is recounted by the narrator not a character in the epic), we can surely accept the traditional view, especially as the rebels' nine-day blackout is summed up in three and a half lines, while their regaining consciousness is described in the first grand scene of the epic, filling the bulk of the first book (1.54-669).

Our temporal experience—together with the related common sense terms such as *day* and *night*—are relevant, and presumably adequate, to clarify details of the ensuing story. Milton anchors the whole narrative, with its mind-blowing and other-worldly scope and duration, in our mundane experience, including our ordinary time-consciousness. On a less existential and more practical level, Milton also establishes a timescale for the action. Time is measured in days—not aeons, years, seconds, or whatever other units.

Second, if Milton does not quite say when—at what time of day—the narrative begins, the text provides some clues. Since Milton largely adheres to the Semitic tradition of measuring days from sunset to sunset,⁵ it is logical that the action should begin in the evening, especially as we are now at the end of a previous episode that lasted for nine full days so we must be entering a new evening. Further, the line introducing the scene ends with “night” (1.50), which puts structural emphasis on the last word and connects it with the next time adverb in the text, the *now* of 1.55, suggesting that it is now night.

Third, the action starts in “utter darkness” (1.72),⁶ and several similes evoke night images. Satan’s huge body is like that of Leviathan which sailors often mistake for an island “while night / Invests the sea, and wished morn delays” (1.207-08), and his shield is “like the moon” (1.287). The dumbfounded rebels “sprung upon the wing” at Satan’s call “as when men wont to watch / On duty, sleeping found by whom they dread” (1.331-33) and flew up like the locusts “That o’er the realm of impious Pharaoh hung / Like night, and darkened all the land of Nile” (1.342-43). I therefore suggest that the

⁵ Cf. for example, 7.253, 260, 274-75, 338, 386, 448, and 550. Perhaps the clearest evidence is supplied by Raphael’s rarely quoted “Ere Sabbath evening” (8.246), where the context makes it incontrovertibly clear that the Sabbath comes after (or rather, begins with) the evening and not the evening after the Sabbath.

⁶ For further affirmations of darkness in the opening scene, see 1.63, 73-74, 181-83, 226, and 244-45.

action begins at night, although there is only a “feeling” of night; the time of the poem’s opening scene cannot be determined with exactitude.

The first dawn

The sequence of events after the opening scene of awakening (1.54-669) is largely uncontroversial. Pandæmonium is built and admired (1.670-751); a general council convened and held (1.752-2.506). While the infernal MPs disperse (2.506-628), Satan departs for the newly created world and encounters Sin and Death at hell’s gates (2.629-927). He then crosses chaos (2.927-1033) and catches sight of heaven and the cosmos (2.1034-55). It is here that light—other than “darkness visible” (1.63)—first appears in the poem. Both hell and chaos are dark places. The text really hammers home the point.⁷ Attention is also repeatedly drawn to the absence of light.⁸ By contrast, “the sacred influence / Of light appears” (2.1034-35) when Satan approaches the walls of heaven at the end of Book 2. It is a decidedly dim, “dubious light” (2.1042), but it is identified as “A glimmering dawn” (2.1037). This imagery will be consistently maintained.

Book 3 opens with an invocation to holy light (3.1-55),⁹ followed by the narratively first scene of heavenly council (3.77-343), concluded with the jubilation of the heavenly host, which the narrator also joins in (3.344-417). The Father and Son’s exchange is occasioned by the former surveying the universe (3.56-76) and beholding,

⁷ Cf. 1.63, 72, 599, 659; 2.58, 220, 263, 269, and 377 for hell, and 2.405, 464, 891, 916, 953, 958, 960, 973, 984, and 1027 for chaos (see also 3.16, 20, 421, and 712).

⁸ Cf. 1.73, 85, 181, 245; 2.137, 220, 269, 398, 433, and 867, 959, 974.

⁹ On the invocation, see Pétit, esp. 246-48 and 251-53.

first, Adam and Eve on earth,¹⁰ and then Satan “[c]oasting the wall of heaven on this side night / . . . and ready now / To stoop with wearied wings, and willing feet, / On the bare outside of this world” (3.71-74)—completing the last stretch of his journey we saw him set out on at the end of Book 2. Just as at the end of Book 2 where the “glimmering dawn” shot “far into the bosom of dim Night” (2.1036-37) here, the metaphor of “on this side night” may have simple spatial referents given that Night as Chaos’s consort (cf. 2.961-993, 1002) represents a cosmological realm. “Dawn” and “this side night” are the border zone between heaven and chaos viewed from opposite angles. Yet the reader can hardly ignore the temporal overtones—the literal meaning of “dawn” and the obvious metaphorical referent of “on this side night.”

When the focus shifts back to the fiend after the heavenly council, his story line is picked up at the same point again, with Satan now landed: “Meanwhile upon the firm opacous globe / Of this round world . . . / Satan alighted walks” (3.418-22). This is followed by a detailed description of the region (3.422-554), including an account of the Paradise of Fools (3.444-99), of heaven’s gate and the adjacent ladder (3.501-25), and of the flight path down to Eden inside the cosmos (3.526-54). After surveying the starry universe (3.555-61), Satan plunges in (3.561-612). He encounters Uriel at the sun (3.613-739) and then descends to land on Niphates (3.739-42). With that, we have, of course, arrived in “the sphere of the sun” (Newton 1:275, ad 4.598) and that part of the poem where Milton takes great pains to mark the passage of time. Prior to the Uriel scene, the

¹⁰ Incidentally, this is our first sight of the human pair—and not the one through Satan’s eyes in Book 4, as is sometimes suggested. That one is surely more detailed, but it is obviously significant both that we first see Adam and Eve through God’s eyes from heaven and that we only receive a passing glimpse (3.64-69).

first securely datable event in epic action,¹¹ however, there is little hard and fast evidence to pin down a firm chronology.

Two details have been interpreted by critics as signaling specific times, but I find neither reading fully convincing. Zivley understands the “cursed hour” of 2.1055 as midnight (120), which might seem acceptable in and of itself, but it does not square with the emerging light symbolism discussed below. Further, if it is midnight at 2.1055 and early morning at 3.552-54, as Zivley agrees, this last leg of Satan’s journey, which serves to unify the action (recall 2.1055; 3.69-76, 418-22), would take uncharacteristically long.

Fowler reconstructed the particulars of Satan’s view inside the cosmos (3.555-61) as a *chronographia* and concluded that it must be midnight in Eden (Milton, Rev. 2nd ed. 201, cf. 31). His argument is, briefly, that Satan at the orifice is behind the sign of Libra while the sun is diametrically opposite in Aries, behind the earth. Since Eden is facing the orifice, it is the middle of the night there. An adequately detailed treatment of his analysis would burst the limits of this paper, but I can offer a few observations to indicate some weaknesses of his interpretation. First, his assumption that Satan is at or behind the sign of Libra is unwarranted. The text says that he takes a view “from eastern point / Of Libra to the fleecy star” (3.557-58), but it might designate the *extent* of his view, not his own position. With a logic comparable to Fowler’s, for example, Masson placed the fiend at the celestial north pole (1:354-55, cf. 1:35, 39-40). Similarly, it is not self-evident that the *horizon* beyond which the Ram that “bears / Andromeda far off Atlantic seas” (3.558-59) is the edge of the earth’s disc as Satan sees it—rather than an instance of

¹¹ For the soliloquy, see 4.29-30; for the arrival, 4.564-65, and cf. 3.616-18 for an initial metaphoric dating (see Ittzés, “Ten Days” 102).

Eurocentrism, shared by both writer and reader, in the defining relative clause which merely interprets the noun phrase “fleecy star” (3.568). Third, viewing the cosmos “from pole to pole / . . . in breadth” (3.360-61) need not necessarily mean a horizontal *axis mundi*. As early as 1734, the Richardsons proposed a Latinate interpretation: “[T]he Poles . . . are said to be in Breadth because the Ancients knowing Much more of the Earth East and West than North and South, and so having a Much Greater Journey One way than the Other, One was Called Length, or Longitude, the Other Breadth, or Latitude” (125).

In other words, *in breadth* here simply means “in the direction of latitude (as opposed to longitude)” and is synonymous with “from pole to pole” or “from north to south.” Milton never uses *latitude* in his English poetry, but *breadth* again appears in that sense in the description of the sun’s annual path after the fall (10.673).¹² Fourth, Satan is “*high above* the circling canopy” (3.556, emphasis added), that is, the earth’s conical shadow, which means that the sun (and the sign of Libra behind it) would not be fully hidden from his sight even when they are directly behind the earth: they are larger heavenly bodies than the earth and their rim would be visible from Satan’s vantage point at the orifice. None of these perhaps invalidates Fowler’s point definitively, but neither can they be verified independently, although they are all presuppositions of Fowler’s reading. Finally and most importantly, his timing either contradicts the light imagery, as with Zivley, or disjoints the two timescales (it is early morning at the orifice when it is midnight in Eden), but the latter is inconsistent with Fowler’s whole project.

¹² The Richardsons’ reading was also adopted (although, uncharacteristically, without acknowledgement) by Newton (1:208). Masson, as we have seen, also disagrees with Fowler.

To come up with a temporal interpretation of Satan's action outside the cosmos, we have to look elsewhere and return to our earlier clues. The cosmographic passages describing various regions where chaos, heaven, and the cosmos intersect are connected through references to Satan's progress.

All this dark globe [the Paradise of Fools] the fiend found as he passed,
And long he wandered, till at last *a gleam*
Of dawning light turned thitherward in haste
His travelled steps[.] (3.498-501, emphasis added)

At the orifice, his next stop, Satan

Looks down with wonder at the sudden view
Of all this world at once. As when a scout
Through dark and desert ways with peril gone
All night; *at last by break of cheerful dawn*
Obtains the brow of some high-climbing hill,
Which to his eye discovers unaware
The goodly prospect of some foreign land
First seen, or some renowned metropolis
With glistering spires and pinnacles adorned,
Which *now the rising sun* gilds with his beams. (3.542-51, emphasis added)

Throughout the whole long scene, transitioning from Book 2 to Book 3, a cluster of images moving from night into daylight is steadily deployed. Milton never quite says that it is dawn, but he unfailingly evokes a sense of early morning.

Two further considerations might be added. First, as I have argued elsewhere on the basis of some larger structural patterns of *Paradise Lost*, double-book units correspond to individual days of epic action. With the exception of Books 6-7, which continue the same afternoon, the transition occurs between even and odd numbered books (Ittzés, “Hero” 431-34). The turn from Book 2 to 3 falls into this pattern so we rightly expect the break of a new day here. Second, in other parts of the epic, where Milton formally keeps track of time, the imagery he uses—and the sense of the time of day he thus evokes—is consistent with the explicit clock time. Satan calls on Uriel at the sun at noon. The date is later explicitly confirmed (4.564), but in the original scene a noontide metaphor appears (3.616-18). A complex epic simile introducing Satan’s first sight of the human pair during the long drawn-out twilight scene of Book 4 concludes with Mount Amara that can be reached at the *end* of “A whole day’s journey” (4.284). At sunset, Uriel comes “gliding through the even / On a sunbeam, swift as a shooting star / In autumn thwarts the night” (4.555-57) to visit the angelic guard at Eden. After dinner, Adam and Eve, appropriately, also discuss night topics (4.611-89) (Ittzés, “Ten Days” 102-06). In the light of all that, it would be highly unusual for Milton to deploy imagery with clear temporal import but in tension with the time of day actually suggested for the given episode. Considering all available evidence, I therefore contend that, bringing the metaphorical and literal levels of the text together, Book 3 begins at sunrise on what will turn out to be the first paradisiacal day and ends at noon, with Book 4 later completing the narrative of the second half of the same day.

A single night

If individual scenes are not easy to peg on a timeline, it is equally difficult to establish how much time these episodes occupy altogether. Two considerations might help us further. First, when the text offers definite time expressions, they indicate short duration. Pandæmonium is built “in an hour” (1.697). Welch protests that the phrase simply means a short time, with *hour* here “‘used somewhat indefinitely for a short space of time, more or less than an hour’ (*OED* ‘hour’ 2a)” (5). He may very well be right, for the import of the passage is surely to contrast the short time of devilish efficacy with the “age” the “incessant toil” of human “hands innumerable” (1.698-99) requires to create lesser marvels as Welch rightly points out. But in and of itself that does not invalidate or obliterate the literal meaning of the words. Whether exactly or only roughly sixty minutes are meant, the shortness of the period is emphasized, and a relevant timescale is provided to interpret the brevity of the episode. Similarly, the devils “entertain / The irksome hours, till [their] great chief return” (2.526-27). We may conclude, with hindsight, that Satan’s expedition must have taken several days and was by no means completed in a few hours but, moving into the story, we should pick up this line as an important clue to the chronological scale Milton is establishing for us. Long periods of epic action extend over days (recall 1.50); events narrated in detail cover hours of epic time (cf. 3.416-18).

There is nevertheless another aspect of Milton’s treatment of time that we must consider. When Satan departs after the infernal council, his journey is presented as long and arduous.¹³ The walls of hell come into sight “at last” (2.643). Before moving on, he

¹³ Cf. for example, “sometimes / . . . sometimes . . . / Now . . . then . . .” (2.632-34).

stands “on the brink of hell . . . awhile” (2.918) and comes to the throne of Chaos “at length” (2.951). He loses no time there (2.1010), however, and “at last” (2.1034) reaches the far side of chaos. How long this voyage takes, we do not know, but the text makes us feel that it is long, and it might almost have taken him forever (2.931-38). Yet, the scale on which to interpret its lengthiness is provided by the rest of the text. In the immediate context, the devils expect Satan’s return after some tedious *hours*. In a wider context, there are other occasions when chaos is crossed by various epic characters. The devils’ fall through it lasts for nine days (6.871), but Raphael completes a return trip from heaven to hell and back within a single day (8.229-46). The sense of limited duration must color the interpretation of the sense of a great temporal extent because Milton gives us both. Taken together, this is probably a kind of double time so prevalent in Renaissance literature.¹⁴

Some critics refuse to venture any estimate for the length of time covered in Books 1-2 (esp. Stapleton 738-39; Welch 15), but most others agree that Satan reaches the coast of heaven either on the day of his awakening or a day later, such as McColley (17), Qvarnström (25-31), and Crump (166).¹⁵ Fowler, on his complete timeline that also includes events of the second narrative order from the Son’s anointing, consistently dates

¹⁴ The best known instance is, of course, Shakespeare’s *Othello*, but temporal dualities were much discussed in Milton studies in the second half of the twentieth century as well (e.g., Gardner 39, Gilbert 147-50, 49, Stapleton *passim*, cf. Crump 151-53). More recently, Fowler has argued that Renaissance dualities of time should be understood in terms of multiple perspectives and a distinction between measured (represented) and narrated (reported) action rather than as a juxtaposition of short and long duration (34-44). The question deserves independent treatment. At any rate, I use “double time” in a loose sense, to include a variety of temporal dualities in *Paradise Lost* (and Renaissance literature in general).

¹⁵ Gilbert speculates that Satan’s voyage through chaos “presumably was not made more swiftly than his fall,” that is, nine days (149). Later in the same page, however, he himself questions this very assumption. Of course, Raphael’s trip is strong evidence for the possibility of a quick crossing (8.229-46).

the awakening to day 22, while the arrival at the outskirts of this world to day 23 (Milton, 1st ed. 26-27, Rev. 2nd ed. 31, cf. Fowler 35). But, however surprising, Fowler is in fact slippery with his day numbering¹⁶ which undercuts the evidentiary force of his chronological table. Zivley also argues for an extended time frame for the opening books (119-20), but she does not really explain why the events therein must fill more than a night.¹⁷

No convincing argument has thus been presented to establish that the events of the first two books fill several days. On the other hand, we have seen that the relevant scale by which to measure the extent of individual episodes is established by the text; it is the hour (esp. 1.697; 2.527, 1055, and cf. 2.796-97, 848). Second, the action of Books 1-2 is all set in darkness; light appears at the very end of the unit. The visual symbolism is overlaid with temporal significance (esp. 2.1034-1042, 3.498-501, and 542-51). The story

¹⁶ A case in point is his summary in the introduction. First he says that “[t]he duration of *directly represented* terrestrial action . . . is . . . eleven days (Days 23-33).” Later on the same page Fowler claims that a “similar symbolism underlies the arrangement of directly represented action. Satan’s week of miscreation (ix 48-66) is framed by the four remaining days, Days 23-24 and 32-33” (Milton, Rev. 2nd ed. 32, italics original). First, “directly represented action” and “directly represented terrestrial action” are not coterminous, for the latter includes a temporally significant extraterrestrial component, Satan’s awakening in and escape from hell. A similar slippage appears in *Renaissance Realism*, where Fowler says that “Addison remarks that the action directly narrated by Milton occupies eleven days” (43) although Addison clearly spoke of *terrestrial action*, excluding anything before Satan’s arrival on Niphates (cf. the opening quotation of this essay). Second, elsewhere (Milton, Rev. 2nd ed. 31, 281, ad 5.1-2), Fowler dates Raphael’s visit to day 24, which is also consistent with the “eleven days of *terrestrial* action from day 23 to 33” scheme, but day 24 is obviously the first day of Satan’s flight and thus cannot *frame* it, as Fowler also recognizes when he allocates days 24-31 to the latter event (31). The fact that the said period consists of *eight* days constitutes another problem that is exacerbated in the notes (473, ad 9.67-68; 480, ad 9.192). For further analysis, see my essay on “Satan’s Return” (499-501).

¹⁷ She only nails down one episode (Satan’s departure from chaos) with precision on the timeline. At any rate, even a reading of midnight for the “cursed hour” (cf. p. 61) would not automatically explain why the contents of Books 1-2 cannot fit into a single night.

up to Satan's emergence from chaos is presented as a single night, whether literal or metaphoric, of evil.¹⁸ In short, nothing in the text explicitly contradicts, and virtually all evidence is coherent with the interpretation that Books 1-2 narrate the events of a single night and Book 3 those of the next morning, from sunrise to midday.

Conclusion

Addison's skepticism about the inapplicability of time to those segments of epic action that take place outside the cosmos may thus be not fully warranted. As is well known, Milton projects time far before the beginning of this world. In the foregoing analysis I have argued that it is possible to reconstruct at least a general chronology of events in the first three books of *Paradise Lost*. The exercise surely requires a different approach than its counterpart in Books 4-8, where Milton carefully peppers his text with unambiguous, if occasionally coded, references to the passage of time (Ittzés, "Ten Days" 102-12). Here, in the opening books, an interplay of a set of assumptions and recognitions must be brought to bear on the interpretation.

It must be recognized, first, that the action forms a continuous sequence. Individual scenes are carefully chained together without temporal gaps, and the whole is seamlessly tied in with the beginning of the action unfolding within "the Reach of the Sun and the Sphere of Day" [*The Spectator* No. 267, 5 Jan. 1712, (Addison 2:20)]. Further, Books 1-3 are "sandwiched" between nine days establishing the relevance of

¹⁸ Cf. his journey through darkness between his two temptations of Eve (9.53-69) and also that after his fall we only see him either in darkness or in disguise except for the dim light as he moves from chaos into the cosmos (for details, see Ittzés, "Hero" 436, esp. n. 28).

postlapsarian human time consciousness for the interpretation of the epic (1.50-52) and the mundane time of the regions of the sphere of the sun from Book 3 onward. That, together with the continuity of action, is a strong argument for—at least a robust sense of—a temporal continuum as well.

The interpretation of action in chronological terms also depends on the recognition of the relevant timescale the text establishes. Many events in the opening books are cast in temporally vague categories with indefinite duration, but Milton makes clear from the beginning that the acts of his grand drama cover days, while individual scenes are presented more on the scale of hours. There is surely some discrepancy between the vast scope of cosmic action and the astronomical distances implying extended duration on the one hand and the mundaneness of the actual timescale on the other, but that is just the point. The reader must learn to hold those in tension, without letting one overcome and exclude the other. It would be as unwise to over-literalize the brevity of time—a crucial sense of immensity, so profoundly characteristic of *Paradise Lost*, would be gone—as it would be altogether to relinquish, because of the temporal indefiniteness of numerous episodes, the claim that we have a controlled sense of the passage of time. Hindsight also contributes to the interpretive process. Considerations of the poem's overall structure—pairs of books correspond to individual days of action—will help confirm the temporal parsing of the initial books.

While the reconstruction of epic chronology is first and foremost an intellectual exercise, it is definitely doomed to failure in Books 1-3 if the text is reduced to its cognitive content, and its poetic qualities are not recognized and embraced. A key to establishing a chronology of action prior to the Uriel scene lies in the imagery of the poem. Both the light-darkness symbolism in general and the references to specific times

of day in the metaphors' vehicles in particular warrant close attention. Without working out the metaphoric implications of the text, no chronological argument can be remotely complete in the extraterrestrial books. A combination of all of these interpretive moves, however, can produce something akin to a cumulative case argument in analytic philosophy. A precise chronology of the first three books cannot be demonstrated with certainty, but the combined effect of all reasoned considerations is a strong case for a general temporal outline.

The principles of interpretation here mobilized for a reading of the opening books are not limited to "Regions that lie out of the Reach of the Sun and the Sphere of Day." They can be generalized and extended to the rest of *Paradise Lost*, enhancing the reading of the poem. Thus the continuity of action, with simultaneity clearly signaled, is a narrative principle that can be demonstrated for the entirety of the epic. Book 10 especially shows with what elegance and precision Milton can handle a narrative as multifarious as the story of the first postlapsarian afternoon and night with four parallel plotlines. The calculated complexity of the unfolding primary narrative with its analytical transparency and the carefully crafted seamlessness of the whole scheme suggest a chronologically unified structure for the entire poem.

Similarly, temporal dualities permeate *Paradise Lost*, and our findings in the first three books can be extended to the rest of the epic. The sense of a long duration generated by indefinite time lapses is not to override the rest of the evidence. If not altogether ignored, it is best understood as an instance of Renaissance double time in the broad sense that need not undercut the validity of the primary chronological reconstruction. A sense of long duration and an impression of fleeting time should be held in tension. This can be further generalized to suggest that there is an overarching

pattern in that the middle of the narrative is drawn in chronologically sharp contours while the edges are left more blurry but certainly not altogether indefinite. Put differently, in the paradisiacal center of the epic, Milton provides explicit signals to keep track of time; in the infernal and postlapsarian books he uses different techniques including allusions encoded in the poem's imagery to suggest, rather than firmly state, the timing of important scenes—with the result that time is presented as both real and mythic, which is yet another of the epic's celebrated temporal dualities.

The blurriness at the edges notwithstanding, Milton establishes the relevant timescale throughout the narrative. His basic units of time are the day and the hour. Shorter and longer durations also occur—epic similes can have especially broad temporal sweeps—but do not take center stage. The crucial point in the present context is, however, not the precise units of time the epic utilizes most but the very fact that Milton lets us know on what timescale to think when reading his text.

In light of the ensuing cosmic drama, particularly noteworthy is the initial reference to fallen temporality (“Nine times the space that measures day and night / To mortal men,” 1.50-51). The entire narrative, and not only the first scenes, is anchored in common, postlapsarian, human experience, which can be legitimately brought to bear on its interpretation. That is not to underappreciate the literary qualities of the epic. *Paradise Lost* is a poetic text, not a historical account or a logbook. It keeps track of time but not as a chronicle or a journal would. The imagery it employs—and the sense, including the passage of time or a particular time, it invokes in the reader—is an integral part of its meaning. The larger thesis requires further research to confirm, but it seems likely that Milton consistently synchronizes the temporal implications of his metaphors and similes with the actual chronological setting of the scene in which they occur.

The relevance of the interpretive principles here summarized—such as the continuity of action, the importance of the timescale, temporal dualities, patterns of overall structure, applicability of mundane experience, cognitive utilization of the poetic text’s metaphoric import—extend not only lengthwise beyond the first three books but also thematically beyond the reconstruction of epic chronology. If the initial calculation of a night’s duration for the events narrated in the first two books and an additional morning for those in the third is perhaps more curious than instructive, the larger result of hermeneutical considerations and tools is surely every bit as instructive as curious. If Addison had foreseen this outcome, he might have forgiven us for engaging in the exercise.

Works Cited

- Addison, Joseph. *Criticism on Milton’s Paradise Lost: From “The Spectator” 31 December, 1711-3 May, 1712. English Reprints.* 8 vols. Ed. Edward Arber. London, 1869-1871. New York: AMS, 1966. 2:1-152. Print.
- Crump, Galbraith M. *The Mystical Design of Paradise Lost.* Lewisburg: Bucknell UP, 1975. Print.
- Fowler, Alastair. *Renaissance Realism: Narrative Images in Literature and Art.* Oxford: Oxford UP, 2003. Print.
- Gardner, Helen. *A Reading of Paradise Lost.* Oxford: Clarendon, 1965. Print.

- Gilbert, Allen H. *On the Composition of Paradise Lost: A Study of the Ordering and Insertion of Material*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1947. Print.
- Ittész, Gábor. "The Hero of Milton's *Paradise Lost*: Structural and Chronological Considerations." *Ritka művészet: Írások Péter Ágnes tiszteletére. Rare Device: Writings in Honour of Ágnes Péter*. Ed. Veronika Ruttkay, Bálint Gárdos, and Andrea Tímár. Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2011. 426-38. Print.
- . "Satan's Return on the Eighth Night and Epic Chronology in *Paradise Lost*." *Építész a kőfejtőben: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára. Architect in the Quarry: Studies Presented to Péter Dávidházi on His Sixtieth Birthday*. Ed. Sándor Hites and Zsuzsa Török. Budapest: rec.iti, 2010. 492-504. Print.
- . "Ten Days in Paradise: The Chronology of Terrestrial Action in Milton's *Paradise Lost*." *Early Modern Communi(cati)ons: Studies in Early Modern English Literature and Culture*. Ed. Kinga Földváry and Erzsébet Stróbl. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012. 100-30. Print.
- Masson, David, ed. *The Poetical Works of John Milton*. 2 vols. London: Macmillan, 1874. Print.
- McColley, Grant. *Paradise Lost: An Account of its Growth and Major Origins*. New York: Russell & Russell, 1963. Print.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Ed. Alastair Fowler. 1st ed. London: Longman, 1991. Print.
- . *Paradise Lost*. Ed. Alastair Fowler. Rev. 2nd ed. Harlow: Pearson Longman, 2007. Print.
- Newton, Thomas, ed. *Paradise Lost: Poem in Twelve Books. The Author John Milton. A New Edition with Notes of Various Authors*. 2 vols. London, 1749. Print.

Péti, Miklós. "Equal in Fate—Equal in Renown: Poetic Self-Presentation in Homer and Milton." *Investigatio Fontium: Griechische und lateinische Quellen mit Erläuterungen: Beiträge der Tagung Klassisches Altertum—Byzanz—Humanismus der XI. Ungarischen Konferenz für Altertumswissenschaft*. [Investigation of Sources: Greek and Latin Sources with Explanations: Papers of the Classical Antiquity—Byzantium—Humanism Session of the 11th Hungarian Conference on Antiquity.] Ed. László Horváth. Budapest: Eötvös József Collegium, 2014. 243-54. Print.

Qvarnström, Gunnar. *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1967. Print.

Richardson, Jonathan, Father and Son. *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost*. London: James, John, and Paul Knapton, 1734. Print.

Stapleton, Laurence. "Perspectives of Time in *Paradise Lost*." *Philological Quarterly* 45 (1966): 734-48. Print.

Welch, Anthony. "Reconsidering Chronology in *Paradise Lost*." *Milton Studies* 41 (2002): 1-17. Print.

Zivley, Sherry L. "The Thirty-three Days of *Paradise Lost*." *Milton Quarterly* 34.4 (2000): 117-27. Print.

Ittzés Gábor

Ten Days in Paradise:

The Chronology of Terrestrial Action in Milton's *Paradise Lost**

In what is arguably the most important eighteenth-century edition of *Paradise Lost*, Thomas Newton comments on the new morning at the beginning of the epic's penultimate book (11.135) "that according to the best calculation we can make, this is the eleventh day of the poem, we mean of that part of it which is transacted within the sphere of day." With that proposal he was engaging in interpretive debate with a distinguished predecessor as the continuation of the text makes clear: "Mr. Addison reckons only *ten* days to the action of the poem, that is he supposes that our first parents were expell'd out of Paradise the very next day after the fall."¹ In the last essay of his influential critical series on *Paradise Lost*, Joseph Addison had indeed declared that "from *Adam's* first Appearance in the Fourth Book, to his Expulsion from *Paradise* in the Twelfth, the Author reckons ten days," to which he then added, "As for that part of the Action which is described in the three first Books, as it does not pass within the Regions of Nature, [. . .] it is not subject to any calculations of Time."² The last sentence glances

* Research for this paper was supported by the Hungarian Scientific Research Fund, OTKA (Grant No. 101928).

¹ Thomas Newton, ed., *Paradise Lost: Poem in Twelve Books. The Author John Milton. A New Edition with Notes of Various Authors*, 2 vols. (London, 1749), 2:315n.

² Joseph Addison, "Criticism on Milton's *Paradise Lost*: From *The Spectator*, 31 December, 1711 – 3 May, 1712," in *English Reprints*, 8 vols., ed. Edward Arber (1869–71; reprint, New York: AMS, 1966), 2:151 (No. 369, 3 May 1712).

back at the first substantial essay in the series,³ where he argued that “as a great Part of *Milton’s* Story was transacted in Regions that lie out of the Reach of the Sun and the Sphere of Day, it is impossible to gratifie the Reader with [. . .] a Calculation” of “the Space of Time, which is taken up by the Action.”⁴ That is the point whose faint echo was audible in Newton’s caveat even before he named Addison. In fact, Newton’s proviso primarily harks back to a much earlier point in his own text, a comment on 4.598, where he had already been adopting his predecessor’s argument: “for the action of the preceding books [1–3] lying out of the sphere of the sun, the time could not be computed.”⁵

It is not simply this parallel paradoxicality of the authors’ sceptical declarations and enterprising performance that makes this early controversy so fascinating. It would also deserve closer scrutiny for articulating the problem of the very possibility of a global chronology of Milton’s epic, a concern recently raised again in a forceful manner by Anthony Welch.⁶ Leaving aside those thorny issues, however, I want to tread on safer ground in this paper and concentrate on the primary bone of contention between Addison and Newton. Whatever their shared reservations about an overall chronology of epic action in *Paradise Lost*, they both agree that such a reconstructive exercise is legitimate when applied to the portion of terrestrial action—and yet they cannot agree on

³ The series, beginning with No. 267 (5 Jan 1712), was commonly reprinted with the text of the epic in earlier editions, but Edward Arber, from whose edition I quote, prefaces the analysis with No. 262 (31 Dec 1711), in which Addison announces his intention to “enter into a regular Criticism upon his [Milton’s] *Paradise lost[sic]*” (Addison, “Criticism,” 2:14).

⁴ Addison, “Criticism,” 2:20 (No. 267, 5 Jan 1712).

⁵ Newton, *Paradise Lost*, 1:275n.

⁶ Anthony Welch, “Reconsidering Chronology in *Paradise Lost*,” *Milton Studies* 41 (2002): 1–17; cf. p. 22, below.

what the result should be. In the following analysis I will not only attempt to adjudicate between them but, drawing on a broader corpus of critical literature, identify and examine other debated points in the terrestrial segment of the primary narrative, and offer a detailed reconstruction of the poem's chronology from Satan's arrival in the cosmos⁷ to Adam and Eve's expulsion. That is a perhaps modest but crucial step towards solving the larger and more convoluted issue of the poem's overall time scheme and establishing its chronology, including the secondary narrative level.

1. The first day of terrestrial action

Strictly speaking, terrestrial action begins after the quasi-invocation that opens book 4, with Satan on Mount Niphates, where he alighted in the last line of the previous book (3.742). He had entered "the Regions of Nature" some two hundred lines earlier, however, when he crossed the protective shell of the cosmos at the orifice and flew down through the stars (3.561–63). That descent is surely not "transacted in Regions that lie out of the Reach of the Sun and the Sphere of Day." Quite appropriately, the first firmly datable, and explicitly dated, event in epic action is Satan's encounter with Uriel at

⁷ I use this term to describe the world created in six days (cf. Genesis 1–2 and book 7 of *PL*), i.e., the fourth cosmological region, in addition to heaven, hell, and chaos, in Milton's universe. Further on this usage, see my essay, "The Structure of Milton's Universe: The Shape and Unity of the World in *Paradise Lost*," in *Milton Through the Centuries*, ed. Gábor Itzész and Miklós Péti (Budapest: KRE & L'Harmattan, 2012) 34.

the sun (3.613–739). Proof positive of its temporal setting “at height of noon”⁸ is provided only retrospectively in Uriel’s warning to the guardian angels (4.564),⁹ but that piece of information comes as no surprise since we have been prepared for it by a simile in the original context. When Satan explores the sun, he finds “all sunshine, as when his [the sun’s] beams at noon / Culminate from the equator, as they now / Shot upward still direct” (3.616–18). The rebel angel is walking on the sun (he landed at 3.588) so it is beneath him, sending its beams *upward*, but they are as direct and perpendicular as they are at noon on the earth’s equator. From here on, Milton takes great care to keep track of time and signal its passage. In the following explorations I will take “terrestrial action” to refer to events on the primary narrative level from Satan’s encounter with “the regent of the sun” (3.690) to the end of the epic.

Satan’s descent from the sun to Mount Niphates is virtually instantaneous. When he had landed and began a long soliloquy (4.32–113), “the full-blazing sun, / [Still] sat high in his meridian tower” (4.29–30). That is to say, both events—the “stripling cherub” (3.636) episode and the private speech—are dated to noon.¹⁰ Unbeknownst to Satan, Uriel observes the latter and notices the changing colour of his visage betraying his disguise (4.114–30). That generates an important subplot that we will pick up again at sunset. First, however, the narrative follows Satan, who approaches Eden and explores the land, then enters Paradise and surveys the garden from the tree of life, where he “Sat like a

⁸ Verbatim quotations from *Paradise Lost* are taken from Fowler’s edition: Alastair Fowler, ed., *John Milton, Paradise Lost*, 2nd ed. (Harlow etc.: Longman, 1998).

⁹ Cf. also “some evil spirit [. . .] passed at noon by his [Uriel’s] sphere” (Argument 4).

¹⁰ On the epic’s noon symbolism, see Albert R. Cirillo’s now classic study, “Noon-Midnight and the Temporal Structure of *Paradise Lost*,” in *Milton’s Epic Poetry*, ed. C. A. Patrides (Harmondsworth: Penguin, 1967), 215–32.

cormorant” (4.196). At day’s end¹¹ he finds Adam and Eve. After another soliloquy Satan, now disguised in various animal shapes, eavesdrops on their conversation and then goes roaming through the garden (4.288–538).¹²

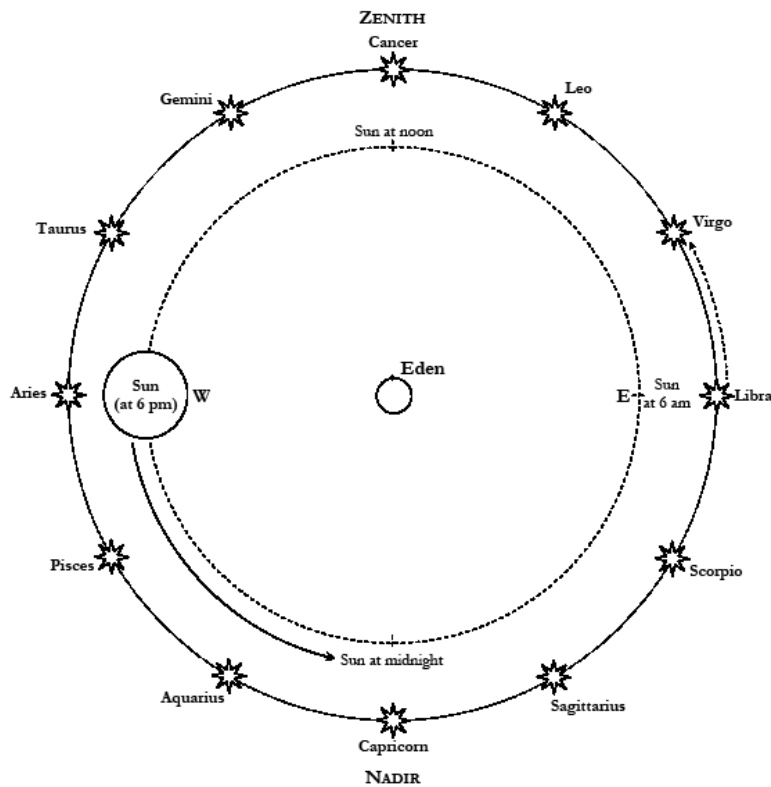


Figure 1. Paradisal equilibrium at sunset

With a characteristic “Meanwhile” (4.539) we return to the subplot. To warn the angelic guard in charge of paradisal security, “came Uriel, gliding through the even / On a

¹¹ For evening references, see esp. 4.327–31 and 352–55.

¹² The episode includes Eve’s second-order narrative of her own beginning, that is, her creation story (4.449–91).

sunbeam” (4.555–56). The exchange is just long enough to allow the sun to sink under the horizon so that Uriel can return to his post on the very same beam, now sliding in the opposite direction (4.589–97). The image is as witty as it is accurate, and it can brilliantly serve as an emblem of the creativity and precision characteristic of Milton’s temporal references. William Empson was the first to register the play on *even*: Uriel crosses the evening on a nearly level ray of the parting sun. “[T]he pun gives both Uriel and the sunset a vast and impermanent equilibrium; it is because of the inevitable Fall of our night that he falls to earth.”¹³ Indeed, almost everything about this first edenic night that we witness centres on balance:

the sun
Declined was hastening now with prone career
To the Ocean Isles, and in the ascending scale
Of heaven the stars that usher evening rose (4.352–55).

The image of the scales here not only aptly describes the equilibrium between the sun’s descent in the west and the stars’ ascent in the east but also invokes the constellation Libra that is just rising above the horizon opposite the sun¹⁴ (Figure 1). In that sense the poised scale is indeed “ascending.” J.B. Broadbent observes that this “verse enacts the balance of paradise,”¹⁵ and indeed, the balance of Paradise is constantly *enacted*. The

¹³ William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London: Hogarth, 1986), 158.

¹⁴ Keeping with an old tradition, at *PL* 10.329 Milton states that the sun was in Aries when the cosmos was created.

¹⁵ John B. Broadbent, *Some Graver Subject: An Essay on Paradise Lost* (London: Chatto & Windus, 1960), 199.

condition of the unfallen world is not stasis but dynamic equilibrium.¹⁶ The harmony of the natural world is symbolic of Adam's standing in obedience: even while he is constant, his moral world is no less dynamic than its objective correlative. But Milton is not yet done with the description of the latter.

Meanwhile in utmost longitude, where heaven
With earth and ocean meets, the setting sun
Slowly descended, and with right aspect
Against the eastern gate of Paradise
Levelled his evening rays (4.539–43).

Images of equilibrium are delicately reinforced. Opposites meet at this moment (“heaven / With earth and ocean”), and if the “evening rays” are not enough to recall the earlier wordplay on the “even sunbeam,” the verb introduces the punning metaphor of balance: the rays are “levelled,” that is, “aim[ed], direct[ed], point[ed]” and “[l]ying in a plane coinciding with or parallel to the plane of the horizon.”¹⁷

¹⁶ On paradisaical landscape as expressive of the prelapsarian world's dynamism, see Mary F. Norton, “‘The Rising World of Waters Dark and Deep’: Chaos Theory and *Paradise Lost*,” *Milton Studies* 32 (1995): 100; cf. also Gábor Itzész, “‘Till by Degrees of Merit Raised’: The Dynamism of Milton's Edenic Development and Its Theological Context,” *The AnaChronisT* [2] (1996): 133–61.

¹⁷ The definitions are quoted from the appropriate entries under “level” in *OED* (*v.*¹ II.7.d, and *adj.* and *adv.* A.2, respectively; for the latter, cf. also *adj.* and *adv.* A.5), which also lists the past participle form independently as an adjective meaning “[m]ade level; placed in a level position; aimed, directed.” Consider also a now obsolete meaning, surviving in “level-headed,” as “[e]quipoised, steady” (*OED* “level” *a.* and *adv.* A.7.a). The pun is not listed in Edward Le Comte, *A Dictionary of Puns in Milton's English Poetry* (New York: Columbia University Press, 1981).

Even more important is the modulation of time that these lines effect. We are now nearly two hundred lines after the previous passage when the sun “was hastening” down (4.353). Instead of having long since disappeared below the horizon, it is still hovering there in decidedly slower motion (4.541). It will not finally give way to twilight for nearly sixty more lines: “still evening” comes on only at 4.598. It is not the number of lines that counts here; it is merely a convenient way of registering the reading experience. Several episodes, we recall, take place between the descriptive passages.¹⁸ It is a decidedly leisurely evening, and with the flashbacks—Satan’s, Adam’s, Eve’s, Uriel’s—even more time gets packed into the episode, where time virtually stands still or, more accurately, slows to an almost imperceptible pace. The scene is altogether characteristic of Milton’s dual time-scheme in *Paradise Lost* whereby we simultaneously experience an interval as both short and long.¹⁹

Given the equinoctial days of Paradise,²⁰ it is easy to assign a precise hour to the sunset scene: it must be six o’clock. The balance it embodies therefore has a larger significance. Not only are the sunbeams horizontal, but the sun itself is half-way between its highest and deepest points, midday and midnight, perfectly balancing light and darkness. The scales are absolutely even, symbolic of Adam’s position, “Sufficient to have stood, though free to fall” (3.99). The allusion may be rather understated, but it is not unjustified. The night we are entering will be that of Eve’s first temptation.

¹⁸ Satan utters two soliloquies (4.358–92 and 505–35). In between, pretending to play with other animals, he spies on Adam and Eve (4.395–408), who have a lengthy dialogue about their edenic duties (4.408–39) and Eve’s earliest memories (4.440–91). Satan then takes off roaming the land (4.536–38) while we meet the angelic guards (4.543–54) and witness Uriel’s visit to them (4.555–97).

¹⁹ Cf. Ittzés, “Till by Degrees,” esp. 150–52.

²⁰ Cf. Gábor Ittzés, “Milton’s Sun in the Zodiac,” *Notes and Queries* 250 (n.s. 52) (2005): 308–9.

First, however, we observe Adam and Eve's evening ritual. They chat for a while after supper, say their evening prayers and retire to the bower to have sex, which occasions the bard to comment on marital love (4.598–775). The last lines of the epithalamion address the “Blest pair” (4.774) in their sleep, subtly signalling the progress of action.

In addition to what we have seen so far, Milton provides temporal clues on yet another level to reassure chronological orientation throughout the long twilight narrative (4.288–775). Not only is the passage packed with explicit time indicators, many already referenced, but the characters' words as well as the similes also constantly evoke the declining day. The whole scene begins with a splendid, and vastly complex, period unfavourably comparing other famous gardens with the beauty beheld by Satan.

Not that fair field
Of Enna [. . .] / [. . .] might with this Paradise
Of Eden strive; [. . .]
Nor where Abassin kings their issue guard,
Mount Amara, [. . .] / [. . .] enclosed with shining rock,
A whole day's journey high (4.268–84).

This is the last, discarded, comparison in a long series before we actually turn to Satan as he catches sight of Adam and Eve, on their way home at the end of the working day as we later learn. The parallel is understated but effective. Mount Amara, where we are invited by the simile despite the negation undercutting the identification, can only be reached at the *end* of “a whole day's journey.” Ever so subtly, the scene setting already evokes a sense of approaching evening in the reader. Similarly, Uriel arrives “swift as a

shooting star / In autumn thwarts the night” (4.556–57); love “lights / His constant lamp” (4.763–64) in the marriage bed and not at the “midnight ball” (4.768)—all characteristically darkness metaphors evoking eventide. Adam and Eve’s after-dinner conversation also revolves around evening topics with “night” and related terms occurring a dozen times in eighty lines²¹—a frequency nowhere quite matched in *Paradise Lost*.

The “night measured with her shadowy cone / Half way up hill this sublunar vault” (4.776–77) when, following up on his promise to Uriel, Gabriel gave orders to the angelic guards to comb through Paradise for the intruder. As has long been recognised,²² the earth’s conical shadow functions here as a cosmic sundial. The circling cone completes a full round in twenty-four hours. Its axis is “horizontal” (is in an east–west position) at six o’clock, and its tip reaches the zenith at midnight, when the sun is at the nadir beneath the earth. It thus covers the quarter arc in six hours. If it has climbed half-way up, it must be nine o’clock in the evening (Figure 2).

²¹ Cf. 4.611, 613, 633, 647, 654, 657, 665, 674, 680, 682, 685, 688.

²² Cf. Patrick Hume, *Annotations on Milton’s Paradise Lost* (London: Jacob Tonson, 1695), 162; Richard Bentley, ed., *Paradise Lost: A New Edition* (London, 1732), 135n; Jonathan Richardson, Father and Son, *Explanatory Notes and Remarks on Milton’s Paradise Lost* (London, 1734), 177–78; Newton, *Paradise Lost*, 1:288n–289n and Henry J. Todd, ed., *The Poetical Works of John Milton*, 4 vols., 4th ed. (London, 1842), 2:100n, both quoting Richardson and Bentley; David Masson, ed., *The Poetical Works of John Milton*, 2 vols. (London: Macmillan, 1874), 1:359n; Merritt Y. Hughes, ed., *John Milton: Complete Poems and Major Prose* (Indianapolis: Odyssey, 1976), 296n; Fowler, *Paradise Lost*, 267n. See also Gunnar Qvarnström, *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1967), 33 and Harinder S. Marjara, *Contemplation of Created Things: Science in Paradise Lost* (Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press, 1992), 196–98.

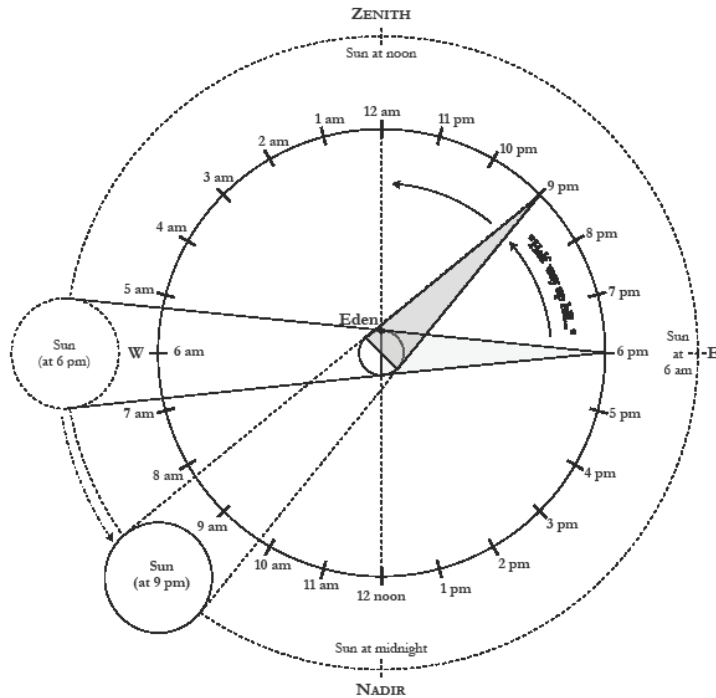


Figure 2. The earth's shadow as an astronomical sundial

Ithuriel and Zephon find Satan “Squat like a toad, close at the ear of Eve” (4.800), tempting her in a dream. They take him to Gabriel, but a sign in the sky prevents their combat. Instead, Satan decides to flee, which brings book 4 to a conclusion.

While the last scene's opening chronographia is beyond dispute, the exact time of Satan's departure is a matter of some debate. What we know is that after his near-clash with Gabriel, prevented by God's “golden scales” “Hung forth in heaven” (4.997), Satan “fled / Murmuring, and with him fled the shades of night” (4.1014–15). Fowler argues that if Gabriel tells his opponent to “look up” (4.1010, 1013), Libra must be near the zenith.²³

²³ Fowler, *Paradise Lost*, 280n. Note that in Milton's prelapsarian cosmos, where the celestial equator and the ecliptic coincide, a zodiacal constellation can only be on the zenith in a strict sense if Eden is supposed to be on the equator. That is a tradition Milton incorporates in his poem, but largely to reject it (4.281–85). The garden is probably near the 35°N parallel (cf. 4.208–14). In a weaker sense, however, “zenith” may be

“At sunrise, however, Libra sets beneath the [western] horizon; Satan would not need to look up.”²⁴ “Numerologically,” Fowler advances another observation in favour of his reading, “iv 777 *measured* the *Half way* moment between iv 539 (six o’clock, when the sun ‘in utmost longitude’ crosses the horizon) and iv 1015 (midnight, when ‘the shades of night’ first began to flee).”²⁵ This is insightful but ultimately pure guesswork and cannot serve to establish the timing of Satan’s flight.²⁶ Nor is the textual data sufficient to conclude that “look up” means “look up vertically”—a reading without which Fowler’s interpretation does not hold. Qvarnström agrees with my caveats, “The only safe inference that can be drawn from this passage is [. . .] that the Sun as yet *has not risen*. To assign [Satan’s escape] to the hour of midnight seems to me to do violence to the text and to superimpose upon it a pedantic precision which it does *not* possess.”²⁷ The exact time of the episode cannot be determined with confidence; all we can assert is that it happened some time between midnight and daybreak, probably close to the latter.

understood as “the highest or culminating point of a heavenly body” (*OED n. 2*, classifying this meaning as “loose”).

²⁴ Fowler, *Paradise Lost*, 280n.

²⁵ Fowler, *Paradise Lost*, 267n–268n (Fowler’s italics).

²⁶ Milton never states that the “halfway” mark refers to anything but the cone’s journey from six o’clock to midnight. Independent evidence would be needed to put Satan’s departure at midnight.

²⁷ Qvarnström, *Enchanted Palace*, 171–73 (italics original). Cf. Frank H. Moore, “Astrea, the Scorpion, and the Heavenly Scales,” *ELH* 38 (1971): 354 and Clay Daniel, “Astrea, the Golden Scales, and the Scorpion: Milton’s Heavenly Reflection of the Scene in Eden,” *Milton Quarterly* 20 (1986): 92, who argue that Scorpio, Libra and Virgo stand for Satan, Gabriel, and Eve, respectively. Fowler, *Paradise Lost*, 279n, identifies Satan with the constellation Anguis, unnamed in the text (Figure 3).

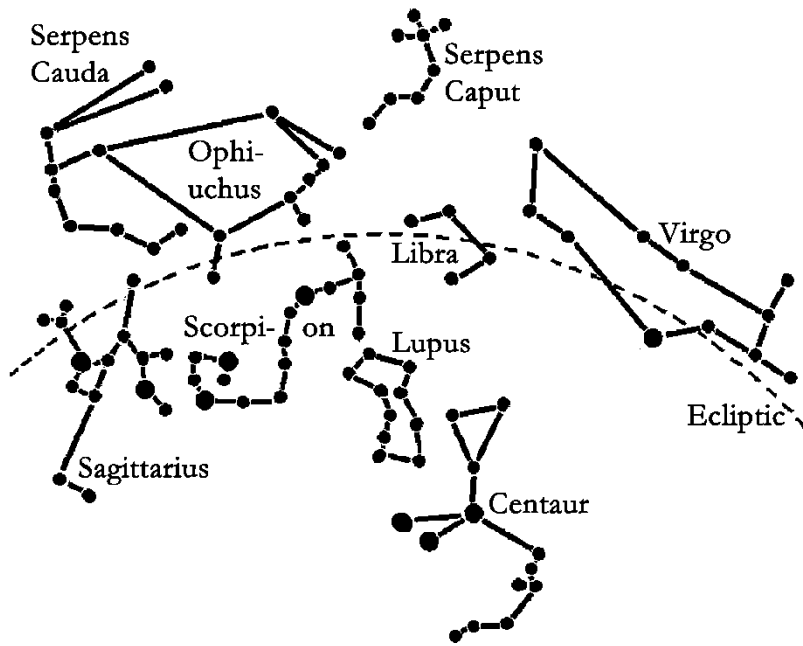


Figure 3. Key constellations in *Paradise Lost*

2. The epic's centre

The story directly continues in the next book with the “morn her rosy steps in the eastern clime / Advancing” (5.1–2). We see Adam and Eve wake up and discuss her Satan-induced dream (5.3–136), after which—and some four verse paragraphs after the opening lines—we are reminded that it is still six o’clock: “the sun, who scarce up risen / With wheels hovering o’er the ocean brim, / Shot parallel to the earth his dewy ray” (5.139–41). The image is the perfect counterpart of the previous night’s sunset. The prelapsarian equilibrium, despite Satan’s temptation of Eve during the night, is not yet upset. The symmetry is reiterated in another form as well. In his description of the evening, the bard metaphorised the stars as “living sapphires: Hesperus that led / The

starry host, rode brightest” (4.604–5). Now Adam and Eve, though unaware of the identity,²⁸ hymn it as

Fairest of stars, last in the train of night,
If better thou belong not to the dawn,
Sure pledge of day, that crownst the smiling morn
With thy bright circlet (5.166–69).

Once they have performed their devotions,²⁹ “On to their morning’s rural work they haste / Among sweet dewes and flowers” (5.211–12). God observes them and sends Raphael to warn them of the danger posed by Satan. The angel departs immediately and arrives at noon (5.137–297), which is variously attested in the epic. God commands him to find Adam “from the heat of noon retired” (5.231). The bard reports his arrival “while [. . .] the mounted sun / Shot down direct his fervid rays to warm / Earth’s innermost womb” (5.300–302). Adam takes Raphael to be “another morn / Risen on mid-noon” (5.310–11). And lest we forget how it all began before the meeting is over, Raphael reminds us that he “since the morning hour set out from heaven / Where God resides, and ere mid-day arrived / In Eden” (8.111–12). Upon landing, he is spotted and

²⁸ Cf. their mention of “ye five other wandering fires” a few lines later (5.177). It may be an oversight on Milton’s part. “If intentional, the discrepancy may mime uncertainty as to whether Earth counts as a planet” (Fowler, *Paradise Lost*, 292n). Thomas Orchard in *Milton’s Astronomy: The Astronomy of Paradise Lost* (1913; reprint, n.p.: Norwood, 1977), 217n, had a simpler explanation: “it is Adam who expresses himself, and, naturally enough, he is unaware that the Morning and Evening stars are one and the same planet. Consequently Venus is again included as the Evening Star, and according to this interpretation of the passage the number ‘five’ is correct.”

²⁹ Their prayer itself constantly calls attention to its temporal setting in the morning, cf. 5.170, 179, 185–87, 208.

welcomed by Adam. They have lunch and spend the rest of the day together (5.298–8.653).

In the course of the afternoon, Raphael relates to Adam and Eve the story of Satan's heavenly revolt (esp. 5.561–6.900) and the events of creation (esp. 7.131–634). After Eve's withdrawal (8.40–46) the men discuss, among other things, questions of cosmology. As in book 4, attention is repeatedly called to the gradual progress of time. Raphael is sent to spend "half this day as friend with friend / Convers[ing] with Adam" (5.229–30). He thus acknowledges to his host that he has "these mid-hours, till evening rise / [. . .] at will" (5.376–77). The ensuing dialogue is punctuated by Adam's references to time. He self-consciously tries to persuade his guest to stay by pointing out how much (or rather, how little) of their allocated time frame they have used up. After their initial after-dinner exchange he observes that "the sun / Hath finished half his journey, and scarce begins / His other half in the great zone of heaven" (5.558–60), that is, it is the very early afternoon. When the angel has finished relating the story of the war in heaven, "the great light of day yet wants to run / Much of his race, though steep" (7.98–99)—it is mid-afternoon. After the dialogue about astronomy (8.5–197) following Raphael's creation narrative, there is still time for Adam's account of his beginnings, for the "day is not yet spent" (8.206). It is only after further exchanges that "the parting sun [that] / Beyond the earth's green cape and verdant isles / Hesperean sets" finally gives Raphael the "signal to depart" (8.630–32). Later Eve also confirms the archangel's departure at sunset (9.276–78). These three and a half books, then, which contain the history of the preceding weeks on the secondary narrative level, take up merely a single afternoon in the first-order narrative.

After the invocation book 9 picks up the story line apparently where book 8 broke it off with a Hesperian sunset (9.48–52, cf. 8.630–32). On closer scrutiny, however, it turns out that the two evenings are separated by a week,³⁰ and the gap is filled with Satan’s journey through darkness (9.53–66, 76–86). That is the longest single episode of the first-order narrative—and one that is perhaps recounted in the fewest lines.³¹ The scene is crucial for any reconstruction of epic chronology and has generated not only much critical attention but also a considerable variety of interpretations. Since I have discussed that episode at length elsewhere,³² I will simply reiterate here that Milton’s text seems quite clear to me. Satan was away for “seven continued nights [. . . and] On the eighth returned” (9.63, 67). That is to say, his travels occupied a full week, neither less nor more. Table 1 summarises the chronology of terrestrial action so far.

³⁰ For a more detailed analysis of the transition, see Gábor Ittész, “The Hero of Milton’s *Paradise Lost*: Structural and Chronological Considerations,” in *Ritka művészet: Írások Péter Ágnes tiszteletére – Rare Device: Writings in Honour of Ágnes Péter*, ed. Veronika Ruttkay, Bálint Gárdos & Andrea Tímár (Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2011), 429–30.

³¹ Considering, as is usual though not strictly accurate, the rebels’ nine-day stupor (1.50–53) to be part of the second-order narrative.

³² Gábor Ittész, “Satan’s Journey through Darkness (*Paradise Lost* 9.53–86),” *Milton Quarterly* 41 (2007): 12–21, and “Satan’s Return on the Eighth Night and Epic Chronology in *Paradise Lost*,” in *Építés a kőfejtőben: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára – Architect in the Quarry: Studies Presented to Péter Dávidházi on His Sixtieth Birthday*, ed. Sándor Hites & Zsuzsa Török (Budapest: rec.iti, 2010), 496–501.

<i>Day</i> ³³	<i>Heaven [Text]</i>	<i>Earth (Cosmos)</i>	<i>Text</i>
Night 1 2 3 4 5 6 7 8	Raphael dispatched [5.219–47]	Satan enquiring from Uriel at the sun (noon)	3.613–739
		... on Niphates	3.740–4.117
		... surveying Eden and entering Paradise	4.131–83
		... on the tree of life	4.194–395
		... eavesdropping on Adam and Eve	4.396–535
		... roaming the garden	4.536–38
		Uriel's visit to Eden (sunset)	4.539–97
		Adam and Eve's evening ritual	4.598–775
		First temptation of Eve	4.799–809
		Satan's encounter with angelic guard and his flight	4.776–1015
		Adam and Eve's awakening (sunrise)	5.1–27
		... discussion of her dream	5.28–135
		... morning prayer	5.136–210
		... work	5.211–67
Raphael's arrival (noon)	5.268–391		
... visit (afternoon)	5.391–8.629		
... return to heaven (sunset)	8.630–53		
		— Satan's week of uncreation [9.58–69]	

Table 1. Epic chronology from the beginning of terrestrial action to Satan's journey through darkness

3. The fall and its aftermath

³³ Day of terrestrial action.

Upon his return, Satan re-enters Paradise at midnight³⁴ then seeks out and descends into the sleeping snake after a soliloquy. He waits in that shape until the new morning arrives (9.67–197), and the human pair again appears on the scene.³⁵ After much discussion, Adam and Eve separate to be rejoined at noon. Here the narrative is interrupted by a short outburst of lament by the bard, after which enter Satan in the serpent in search of his prey (9.197–423). He finds and encounters Eve alone, leads her to the forbidden tree, and successfully tempts her at midday then withdraws and disappears from the narrative for a while (9.423–785).³⁶ The noon setting is, again, very carefully documented. Eve first proposes to go off alone and “find what to redress till noon” (9.219). At the separation scene, the bard also confirms the plan “To be returned by noon” (9.401). Later, at the crucial moment of Eve’s fall—between Satan’s great temptation speech and her self-convincing soliloquy—he again clocks the event: “Meanwhile the hour of noon drew on” (9.739).³⁷

Having eaten of it, Eve decides, after some deliberation, to share the fruit with Adam, who comes and meets her at the tree of knowledge of good and evil. At the end of their exchange, Adam also eats, and despite some initial cosmic response to original sin they have sex and an unrestful nap, cover themselves with fig leaves, and spend the rest of the afternoon quarrelling (9.785–1189). The relevant time scale is clearly indicated at the conclusion by the bard’s comment that “they in mutual accusation spent / The fruitless *hours*” (9.1187–88, italics added), but there is a touch of irony in leaving the scene open

³⁴ Cf. esp. 9.58 and 181.

³⁵ The morning dating is also confirmed in retrospect, cf. 9.848, 1135–37.

³⁶ Cf. 10.332–45, discussed below.

³⁷ Cf. also 9.780–81 and 1067 for the “evil hour,” on which see Cirillo, “Noon-Midnight,” 219–23.

and *not* rounding off this book with a sunset: after all, “of their vain contest appeared *no end*” (9.1189, italics added). Overall, Milton’s treatment of time is so careful throughout this tumultuous day that its chronology from sunrise to the end of the book is beyond dispute.

Book 10 opens with a simultaneous time adverb (*meanwhile*) accompanied by a shift in scenes, which will be characteristic of this book. We now return to heaven for a short time, where the unwelcome news has arrived and occasioned another divine council (10.1–86). The process of information transmission deserves closer scrutiny although it is rarely if ever analysed for its chronological import. On the one hand, there is instantaneous knowledge in heaven of what goes on in Paradise. God is omniscient, and his knowledge is atemporal, which, translated into creaturely terms, means he knows everything without delay (and also ahead of time). As on several other occasions, Milton also makes the point explicitly here:

Meanwhile the heinous and despiteful act
Of Satan done in Paradise [. . .]
Was known in heaven; for what can scape the eye
Of God all-seeing, or deceive his heart
Omniscient (10.1–7).

On the other hand, the angelic guards “Up into heaven from Paradise in haste / [. . .] ascended” (10.18–19) with the sad news, which they broke to those they met at the empyrean gates, and then “towards the throne supreme / [. . .] made haste” (10.28–29). Their report and plea of innocence is then approved by God addressing, in the first

speech directly presented in the whole scene, the assembled celestial hosts. The episode is reminiscent of Abdiel's return to God's court from the rebellious camp. "All night the dreadless angel unpursued / Through heaven's wide champaign held his way" (6.1–2), but upon arrival he "found / Already known what he for news had thought / To have reported" (6.19–21)—except that in book 10 only God knows, and the messengers' information is indeed new to their peers.

On the basis of "haste" mentioned twice in the description (10.17 and 29), it has been suggested that the guards' "flight to Heaven is more speedy than usual."³⁸ That need not be the case, however, at least in the sense of affecting epic chronology. As we have seen, it took Raphael some six hours to cover the distance from heaven to Paradise at a speed that is decidedly anything but leisurely (8.110–14).³⁹ If we take, as is common,⁴⁰ that journey to be paradigmatic, the guards' haste may and need not have saved a great amount of time and may primarily refer to their best intentions: their sad news drives them on; they want to be unburdened of its weight as soon as possible. If they set out just after the deed, which is not stated but can be presumed, and travel at, or just over, Raphael's (rather impressive) speed, they can arrive in heaven by sunset (paradisaal time). The ensuing council is not particularly long, and when the Son sets out to execute its resolution, he descends instantaneously, and this divine feature of his movement is explicitly emphasized (10.90–91). That he arrives in Eden at sunset retrospectively confirms my reconstruction that the council was held in the very late afternoon, allowing

³⁸ Qvarnström, *Enchanted Palace*, 41.

³⁹ Satan's first arrival in book 3 may constitute a parallel case, but that episode falls just outside the timeframe of terrestrial action discussed in this paper.

⁴⁰ Cf. n. 72, below.

the guards enough time to return from their outpost to the headquarters at the usual angelic speed.⁴¹ The Son's arrival at sundown further fulfils a divine prediction (10.52–53), and, in addition to being in line with the biblical account (Gen 3:8), it also synchronises the two story lines and brings us back to the same point on the postlapsarian paradisaical timeline where we broke off at the end of book 9. The Son judges and clothes the human pair and clothes the human pair before returning to the Father (10.97–228).

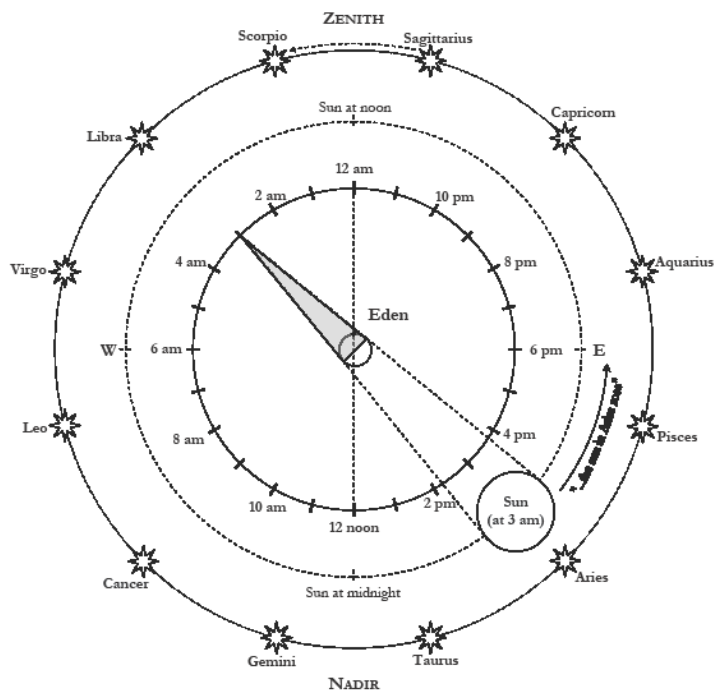


Figure 4. Satan steering his zenith (10.327–29)

⁴¹ Recall that, having got up at sunrise and having subsequently performed their morning devotions, Adam and Eve were already at work when “Them thus employed beheld / With pity heaven’s high king, and to him called / Raphael” (5.219–21) to send him on his errand to Paradise. In other words, Raphael’s descent does not take six full hours, either.

In a rare instance of a third layer of simultaneous action, the scene now shifts again: “Meanwhile ere thus was sinned and judged on earth” (10.229). Geographically, we are taken back to the gates of hell; chronologically, back to an unspecified moment prior to the fall or, perhaps, the sentencing. The subsequent scene⁴² makes it clear that we do not pick up the story at the end of book 2 with Satan’s departure but practically at, or immediately after, the moment of the fall. After a short deliberation, Sin and Death set out following Satan and build a vast bridge all the way across chaos to the outskirts of the cosmos, where they meet Satan on his way back from Paradise, mission accomplished (10.230–409). He comes “steering / His zenith” “Betwixt the Centaur and the Scorpion” (10.328–29), which both Qvarnström (despite his earlier guardedness) and Fowler take to be a *chronographia* indicating precise timing.⁴³

The fundamental logic is the same as before. We know that the twelve zodiacal signs circle the earth in twenty-four hours, each being on or near the meridian for two hours. Libra is overhead at midnight, followed by Scorpion and Sagittarius, which Qvarnström and Fowler identify here with the Centaur. If the point between the latter two signs is on the zenith, it must be three hours after midnight (Figure 4). I am not claiming that the reconstruction is wrong, merely that it is conjectural. Its presuppositions include a horizontal *axis mundi*,⁴⁴ a paradisaal vantage point (although the observers are Sin and Death at the orifice), and a substitution of Sagittarius for the Centaur.⁴⁵ All these may of

⁴² Esp. 10.238–49, 262–63, 267–69.

⁴³ Qvarnström, *Enchanted Palace*, 42–45; Fowler, *Paradise Lost*, 558n–559n.

⁴⁴ Qvarnström, *Enchanted Palace*, 30; Fowler, *Paradise Lost*, 202n.

⁴⁵ The conflation, or confusion, dates back to antiquity, but there *is* a constellation called Centaur, and it makes perfect sense to take Milton’s words at face value. As Marjara, *Contemplation*, 116, recognises, the constellation between the Centaur and Scorpion is Lupus (Figure 3), which harks back to the “prowling

course be true, but none can be established independently. On a strict reading of “zenith” the chronographia also entails an equatorial Eden,⁴⁶ but in a weaker sense of the term Milton’s original phrase, especially with its possessive pronoun referencing Satan (“steering / His zenith”), may altogether loosen itself from the sky above Eden. If the “zenith” here spoken of is not “the highest point of the celestial sphere as viewed from” Eden but the “[h]ighest point or state, culmination, climax” of the archfiend’s career,⁴⁷ the whole chronographia collapses. It might also be significant that while editors from Hume to Hughes all recognised the cosmic watch in 4.776–77, none of them detected one in this passage. A long and old critical tradition simply saw here Satan’s attempt to avoid detection by Uriel by taking a course through the opposite region of the heavens.⁴⁸ At any rate, the critical debate is not so much between two conflicting proposals for the particular dating of this scene as about the very possibility of dating it with precision at all. All critics seem to agree that the meeting at the edge of the cosmos takes place some time during the night after Adam and Eve’s sentencing.

wolf” metaphor in 4.183–87. Marjara presents this reading in guarded language, and I need not overstate his case. Lupus at this juncture is as nameless as Serpens.

⁴⁶ Cf. n. 23, above.

⁴⁷ *OED* n. 1.a vs. 3.a. The figurative reading makes perfect sense. Satan is now returning as a triumphant general from a victorious campaign, and he does get recognition from his offspring (10.355–56). Previously, he had to withdraw and hide in terror (10.332–41). Later, he is to receive hiss rather than applause (10.504–9). Cf. Cirillo, “Noon-Midnight,” 227–30.

⁴⁸ Cf. Newton, *Paradise Lost*, 2:239n, quoting Pierce; Todd, *Poetical Works of Milton*, 2:415n; Masson, *Poetical Works of Milton*, 1:373n; Orchard, *Milton’s Astronomy*, 121–22; Hughes, *Milton: Complete Poems*, 414n.

Inserted in this passage is an atypical flashback of primary narrative⁴⁹ summarising Satan's exploits after the seduction of Eve (10.332–45), which not only fills the gap in the archfiend's story but also adds a fourth layer of simultaneity to the events of this most momentous day. When the hellish trinity part ways, Sin and Death descend to earth (10.410–14) while Satan returns to hell and his throne in Pandæmonium, but the response to his victory speech is "A dismal universal hiss" (10.508) as both he and his cronies are turned to snakes and other creepy creatures. Their punishment is made complete with the appearance of some trees whose fruit they desperately desire in hunger and thirst, but that is turned to ashes as they chew it. That is the last we see of the rebel angels in the epic, but the scene is masterfully rounded off (10.414–584). The bard tells us that after some unspecified time they were permitted to return to their native shape, but they are "Yearly enjoined, some say, to undergo / This annual humbling certain numbered days" (10.575–76) although, to cover up their shame, they popularised among the heathen some more respectable myth of their fate.

Despite a certain blurriness, this final infernal scene has not excited much critical controversy in terms of chronology. In fact, it is generally underappreciated and not much discussed in this context. What Milton does here is nonetheless brilliant. On the one hand, he firmly ties in the infernal episodes with the major time scheme of the primary narrative (recall the manifold "meanwhile" coordinations). On the other hand, however, he takes this chronological thread and elegantly brings it to the "eternal present" of the reader's time (notice the contemporaneous reference of "yearly" and the

⁴⁹ Another significant instance of the same narrative technique occurs in the description of Satan's journey through darkness (9.76–86). On this passage, see Ittzés, "Satan's Journey," 16–17 *contra* Sherry L. Zivley, "Satan in Orbit: *Paradise Lost* IX.48–86," *Milton Quarterly* 31:4 (1997): 133.

shift to present tense verb forms). As hellish time was linked with human experience at the beginning (1.50–52) so is it now again connected to the world as we know it.

With yet another “meanwhile” we shift back to Paradise and Sin and Death, who take possession of their new colony (10.585–613). This scene is observed by, and thus chronologically coordinated with, God asserting his ultimate authority and hailed by the heavenly chorus (10.613–48). At the creator’s order, the consequences of the fall affect nature (10.649–715). The description is generalised as it proceeds and finally comes back to Adam, who “The growing miseries [. . .] saw / Already in part” (10.715–16). There is no specific time indication beyond the general coordination, but since we find Adam “hid in gloomiest shade” (10.716), the setting recalls his hiding “among / The thickest trees” (10.100–101) before the judgement scene—the last time we saw him. Reinforcing the effect of the numerous layers of general simultaneity, the continuity is thus also established poetically. Adam’s wailing (10.715–862) is specifically dated to the “still night” (10.846) before he is approached by Eve, who has been observing him from a distance. Her words, though initially rebuffed, help the pair gradually find their way to repentance (10.866–1104).

In the entire epic, book 10 has the most complex first-order time structure. Uniquely in the whole poem, it offers a sustained multi-layer parallel account of simultaneous events played out virtually on all stages of the grand drama, heaven, hell, chaos, and earth as well as the outskirts of the cosmos. In the light of this complexity, it has been surprisingly uncontroversial. It clearly narrates the events of the latter half of the day of the fall leading into the night, occasionally picking up threads from earlier books, dropped at around noon of the same day. Apart from the precise dating of Satan’s meeting with Sin

and Death, which may be a matter of some dispute, it presents only one major chronological crux, but to grasp it in full we must first analyse the rest of the narrative.

4. An extra day?

Book 11 opens with Adam and Eve's penitential prayer, which now flies up to heaven, where it is graciously received (11.1–66). The movement of the prayer is "dimensionless" (11.17), which is to be understood primarily in a spatial sense but is probably also applicable to the lack of a temporal dimension⁵⁰—an interpretation confirmed by later details. After the ensuing council Michael and an angelic cohort prepare to descend to Paradise (11.67–133). The last "meanwhile" in the primary narrative reveals this scene to be simultaneous with the rise of a new morning in Paradise: "To resalute the world with sacred light / Leucothea waked, and with fresh dew embalmed / The earth" (11.134–36).⁵¹ With that, the focus shifts back to Adam and Eve finishing their prayers: the chronological sequence is established yet once more without any temporal gap. After a short discussion, Adam and Eve see signs in nature and discover Michael's arrival, who delivers God's sentence but reassures them by a promise to reveal future history to Adam (11.136–376). The remaining one and a half books to the final scene are filled by

⁵⁰ Cf. 11.7–8.

⁵¹ For further reference to the new morning, see 11.173–75.

the presentation and discussion of revelatory visions (11.376–12.605). When they descend from the hill, Eve joins them and Michael leads them out of Paradise (12.606–49).

Simple as this sequence of events seems, the concluding books are beset by chronological questions not altogether unlike those that riddle the opening books “that lie out of the Reach of the Sun and the Sphere of Day.”⁵² What is the precise timing of the individual scenes, especially of Michael’s arrival and of the expulsion? How much time elapses altogether in books 10–12 from the judgement to the expulsion, or, specifically, how many days after the fall are Adam and Eve banished from Paradise on the one hand, and at what time do they begin their exile on the other?

The first, and gravest, difficulty is posed by 10.1069–70. Evening falls at the beginning of book 10:

Now was the sun in western cadence low
From noon, and gentle airs due at their hour
To fan the earth now waked, and usher in
The evening cool (10.92–95).

Some 750 lines later it is clearly dark when “Adam to himself lamented loud / Through the still night” (10.845–46). The sun, we have seen, is not described to rise until yet another four hundred lines later (11.133–35). Nevertheless, right in the middle of this carefully drawn long night, Adam speaks as if it were before sunset:

⁵² Cf. n. 4, above.

which bids us seek

Some better shroud, some better warmth to cherish

Our limbs benumbed, ere this diurnal star

Leave cold the night (10.1066–70, italics added).

Thomas Newton already noted that in book 10

Adam is represented as lamenting aloud to himself, ver. 846. [. . .] Adam is afterwards made to talk somewhat confusedly, in one place as if it was still the day of the fall, ver. 962. [. . .] and in another place as if it was some day after the fall, ver. 1048. [. . .] And having felt the cold damps of the night before, he is considering how they may provide themselves with some better warmth and fire before another night comes, ver. 1069. [. . .] That other night [after the fall] we must now suppose to be past.⁵³

On the basis of this analysis, Newton, as we saw in the introduction, extended Addison's chronology by a day.⁵⁴ Anthony Welch has recently picked up the point and turned it into his strongest argument against Fowler's thirty-three day model. Given the wider context establishing a night setting for the scene, "why does Adam refer to the setting sun, 'this diurnal Star,' as if it were currently visible?"⁵⁵

⁵³ Newton, *Paradise Lost*, 2:315.

⁵⁴ Cf. n. 1, above.

⁵⁵ Welch, "Reconsidering Chronology," 11.

I admit that this is a very strong challenge, and neither Fowler's avoidance strategy nor his roundabout answer will do.⁵⁶ The crucial line (10.1069–70) is truly an odd one. It does imply daytime, albeit the end of it, yet it comes between a sunset and a sunrise where we would expect night-time. Chronologically, it is either anomalous, or the sunset of 10.92–95 and the sunrise of 11.133–36 do not bracket the same night. Newton, Welch, and perhaps A.H. Gilbert⁵⁷ mainly opt for the latter interpretation. I suggest that, given the overall merit of the case, anomaly is the better explanation. Interestingly, the authors I am opposing here implicitly also allow for that possibility. Newton speaks of confusion while Gilbert and Welch, despite raising the difficulty of 10.1069–70, proceed for the most part as though it was nevertheless established that the day of the expulsion followed immediately that of the fall.⁵⁸

⁵⁶ Of course, Welch is later than even the second edition of Fowler, who can only respond to Newton's objections. He does not comment on 10.1069–70. The tentative explanation he volunteers in connection with 10.773 is certainly insufficient to counter Welch's protest, "Perhaps the present action takes place on the same night [after the fall]: x 329 does not refer to sunrise over Eden" (Fowler, *Paradise Lost*, 582n). At 10.1069–70, the sun appears still to be above the horizon, confounding all previous references to evening and night.

⁵⁷ Allen H. Gilbert, *On the Composition of Paradise Lost: A Study of the Ordering and Insertion of Material* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1947), 36, says that after the cold and damp night following the fall, "the next day he [Adam] speaks of learning" to find protection against inclement weather. Given the new morning in 11.133–36, the expulsion must then come on the *second* day after the fall. Gilbert, however, never puts these pieces together. Moreover, later he explicitly states that Adam and Eve are expelled on the day that follows the night "after the Fall, marked by cold and damp" (*Composition*, 147). Given the nature of his undertaking, this fissure is rather ironic in Gilbert.

⁵⁸ Cf. Newton, *Paradise Lost*, 2:315n; Gilbert, *Composition*, 147–50; Welch, "Reconsidering Chronology," 10, 15.

We have no other textual evidence than 10.1069–70 to postulate an intermediate day between the fall and the expulsion.⁵⁹ In light of the care Milton takes to describe the sunsets and sunrises of each edenic day he narrates in detail, the idea of a full day that is merely identified by Adam’s brief remark is itself anomalous.⁶⁰ Welch is absolutely right to “suspect that few would confidently argue, as a rule, for Milton’s inattention to detail,”⁶¹ yet in this particular case the far more plausible explanation seems to me that the difficulty posed by the “diurnal star” is rooted in superficial revision rather than authorial intention. Naturally, it does not follow that Milton was careless “as a rule.” Developing Grant McColley’s insight into the compositional order of *Paradise Lost*, Gilbert assigns the passages containing the relevant time indicators at 10.92–95, 845–46, 1069–70, and 11.133–36 to different stages in the writing of the epic.⁶² I think it is more likely that the poet failed to smooth over the troubling detail of the sun’s visibility towards the end of book 10 than that he inserted the passage deliberately indicating a full new day in the chronology.

⁵⁹ “That day” at 10.1050 does not count, *pace* Newton, because it modifies “death” rather than “We expected”: “we expected / Immediate dissolution, which we thought / Was meant by death that day” (10.1048–50). Adam is not referring back to a previous day now gone but, in the context of recalling the judgement scene a few hours after the event, he reminds Eve of their earlier expectations based on the original divine prohibition as if he were saying, “We expected that we would have to die immediately because the prohibition said ‘The day thou eatst thereof, my sole command / Transgressed, inevitably thou shalt die; / From that day mortal’ (8.329–31), and yet he did not kill us right then and there but pronounced milder sentences on us.”

⁶⁰ On the structural significance of mornings occurring at the beginning of odd numbered books, see Ittzés, “Hero of *Paradise Lost*,” 431–32.

⁶¹ Welch, “Reconsidering Chronology,” 13; cf. Helen Gardner, *A Reading of Paradise Lost* (Oxford: Clarendon, 1965), 13.

⁶² See esp. Gilbert, *Composition*, 36–38 and 152–54. It is somewhat surprising that Gilbert, though constantly on the lookout for internal inconsistencies, does not pursue the anomaly of 10.1069–70 and use it as specific evidence in his elaborate reconstruction of how Milton built the final form of the poem.

There is another version of the third-day expulsion, which produces the same numeric result by a rather different route. Zivley, ever ready to champion idiosyncratic readings of small details, finds the extra day not in Adam's reference to a visible sun between what the majority of critics take to be the epic's last nightfall and last morning but in the eclipse after the sunrise that is otherwise uniformly considered to be the poem's last. In other words, Zivley agrees, against Newton and Welch, with what I find the most plausible reading, namely, that the astronomical changes effecting a postlapsarian cosmos, Adam and Eve's quarrel, wailing, and repentance, Satan's encounter with Sin and Death as well as their respective journeys to hell and Paradise all take place during the night between the judgement scene and the morning at 11.133–36.⁶³ On the other hand, she, alone among all critics whose work I have consulted, takes that morning to be the penultimate in the epic's time scheme.

This is the dawn of the first new day after they broke God's commandment. Then the garden is "suddenly eclips'd / After short blush of Morn" (11.183–84). [. . .] With the premature darkness, Day Thirty-two comes to a close. Little has happened since dawn, because this day has been considerably shortened. Here, the darkness of the day is symbolically appropriate to the despair experienced by Adam and Eve. The shortening of this day is also useful for Milton dramatically because he has little action to present on this day.⁶⁴

The refutation of this far-fetched and arbitrary interpretation is hardly an issue. Except for producing darkness, there is little in common between an eclipse and a night. They are perfectly distinguishable phenomena both in astronomical and in lay terms. Rather than their difference, their identity or interchangeability must be established here, and

⁶³ Sherry L. Zivley, "The Thirty-three Days of *Paradise Lost*," *Milton Quarterly* 34:4 (2000): 122–23.

⁶⁴ Zivley, "The Thirty-three Days," 123.

Zivley does little to propound it.⁶⁵ The symbolic appropriateness of darkness certainly does not demand a night over an eclipse. The shortness of the day is decidedly more useful for Zivley than Milton because only she needs an extra day for which she has no dramatic action to present.⁶⁶ Her proposal is therefore entirely insubstantial and can be simply dismissed.

5. The day of Michael's visit

The remaining questions concern the internal chronology of the epic's last day. The expulsion obviously marks the end of Michael's visit, and its commencement depends on how one reads the beginning of book 11. That Michael's dispatch has to do with the last morning of the epic has only been challenged by Zivley. Taking the eclipse to represent nightfall, she assigns the angel's visit to hours of darkness, "throughout the night [Michael] shows Adam visions of the future."⁶⁷ Three reasons are advanced to substantiate that the scene ends at sunrise:

first, because Michael has been showing Adam visions and talking with him throughout the night; second, because they go to wake Eve, an action

⁶⁵ Cf. Qvarnström, *Enchanted Palace*, 53n, who denies all "real existence" to the "Darkness ere day's mid-course" (11.204) blaming it solely on the "carnal fear that [. . .] dimmed Adam's eye" (11.212)—probably overinterpretation, esp. in the light of 11.183–84, coming from the bard.

⁶⁶ The insertion of a day at this point is a revealing testimony to the strength of the thirty-three-day chronology developed by Qvarnström and Fowler (cf. Ittzés, "Satan's Return," 493).

⁶⁷ Zivley, "The Thirty-three Days," 123.

appropriate to morning; and, third, because they return to the bower in which Eve had been sleeping and “found her wak’t” (12.608), after her night’s sleep.⁶⁸

The first and third are only apparent arguments; they merely present presuppositions as evidence, namely, that the revelation takes place at night and that it is “after her night’s sleep” that Eve wakes up. There is no independent textual evidence to establish either detail. Nor is the claim any more convincing that waking up itself proves an hour to be morning as anybody who has ever had an afternoon nap will know.⁶⁹ Zivley’s reading seems to be driven by a typological correspondence she wants to arrive at.

Adam and Eve’s last three days in Eden are, therefore, analogous to the three days which include Christ’s crucifixion and resurrection, and Adam and Eve are expelled from their earthly Paradise at approximately the same time of day at which Christ will rise into paradise.⁷⁰

Zivley’s chronological reasoning is thus putting the cart before the horse, and her proposal can be safely rejected.

There is no doubt, then, that God dispatches Michael at sunrise (11.99–136). When the angel arrives in Eden is a little more difficult to determine. Qvarnström and Fowler are the only commentators I know who care to be specific. They both suggest early morning.⁷¹ I am less convinced although it is definitely a possibility. However, as Qvarnström also knows, “an angel requires some six hours to get from Heaven to

⁶⁸ Zivley, “The Thirty-three Days,” 123.

⁶⁹ I have pointed out elsewhere that the disruption of Adam and Eve’s sleep pattern after the fall is expressive of their new status (Ittzés, “Hero of *Paradise Lost*,” 436).

⁷⁰ Zivley, “The Thirty-three Days,” 123.

⁷¹ Qvarnström, *Enchanted Palace*, 46; Fowler, *Paradise Lost*, 31.

Earth.”⁷² Adam comments on the optical phenomena accompanying Michael’s arrival, “Why in the east / Darkness *ere day’s mid-course*, and morning light / More orient in yon western cloud” (10.203–5, italics added)—closely echoing Raphael’s temporal description of his own morning-to-noon journey.⁷³ It is at least a defensible hypothesis that Michael and his cohort landed in Eden well into the day.⁷⁴ I wish to attach no great significance to the exact timing of the cherubim’s touchdown and merely want to problematise Fowler’s almost self-evident assumption.

As for the expulsion, it is to be expected that Zivley puts it at sunrise, and her proposal need not detain us.⁷⁵ Fowler thinks it takes place at noon.⁷⁶ His position appears to be determined by his desire to literally save the day—“the day” of the interdiction, that is. God had threatened death for violating his command “The day thou eatst thereof”

⁷² Qvarnström, *Enchanted Palace*, 31, and cf. p. 16, above.

⁷³ Cf. “ere mid-day arrived” (8.112). It must be allowed that the temporal proximity between sunrise on the last day (11.133–36) and Michael’s landing barely seventy lines later is considerably greater than between the sunrise at 5.1–2 and Raphael’s arrival (5.298–302). It is not so much the number of lines as the action presented in those lines that makes it difficult to pack a full morning into the first passage. In book 11, only the mute signs of lines 182–90 interrupt the relatively compact dialogue of Adam and Eve, and we lack any indication of their occupation beyond the recorded chat that would be comparable to their morning work in 5.211–19.

⁷⁴ “Haste thee” in 11.104 might perhaps indicate a speedier-than-usual voyage, but such an argument would be a highly speculative construct; cf. the discussion of a parallel case in 10.17 and 29, on pp. 16–17, above.

⁷⁵ To her list of dubious arguments discussed above, she adds two equally lame reasons: “That ‘*all th* Eastern side ... of Paradise’ (emphasis mine [Zivley’s]) is lit suggests that the light source is the sun, not just the light of God’s sword, which would probably produce a more localized light. [. . .] As Adam and Eve leave Eden, ‘The World was all before them’ (12.646), a clause which implies that they are looking at that world in the light of a new day” (“The Thirty-three Days,” 123). For a close reading of the epic’s closing passage about Michael’s sword, although without temporal considerations, see Kester Svendsen, *Milton and Science* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956), 105–12.

⁷⁶ Fowler, *Paradise Lost*, 31, 582n, and 674n.

(8.329).⁷⁷ Despite the apparent delay in the execution of the sentence, expulsion as symbolic death comes within a day of the fall, provided “day” is rightly understood as a twenty-four-hour period beginning at the time of Adam’s disobedience (noon). Fowler has no positive evidence other than that logic on which to base his inference, which remains inconclusive.⁷⁸ As before, his construct is elegant but inflated. The exegetical crux Genesis 2:17 presents posed a challenge to biblical interpreters already in antiquity, and the standard explanation was that mortality rather than actual death was meant by the text.⁷⁹ Death as a loss of life did not mean for Adam his life’s end then and there but the loss of his ability to retain it forever. However long it took him to accurately recognise his new state, only the metaphysical shift is required to fulfil the threatening prediction, and that could happen at the very time of eating,⁸⁰ keeping it well within “the day.” I might also add that, apart from the archangel’s possible arrival at midday, we already had a metaphoric noon in the middle of Michael’s visions, at the end of the first aeon of world history, revealed in six scenes: “As one who in his journey baits at noon, / Though bent on speed, so here the archangel paused / Betwixt the world destroyed and world restored” (12.1–3). Taken together, I find Fowler’s solution conjectural.

Arguing from the metaphoric import of the closing lines, Qvarnström offers a more convincing view. His reasoning deserves to be quoted at length.

⁷⁷ Cf. 10.49 and Genesis 2:16–17.

⁷⁸ Cf. Qvarnström, *Enchanted Palace*, 54n.

⁷⁹ Cf. James L. Kugel, *The Bible as It Was* (Cambridge, MA: Belknap, 1997), 67–71. On Renaissance commentary, not vastly different, see Arnold Williams, *The Common Expositor: An Account of the Commentaries on Genesis, 1527–1633* (Chapel Hill: University of North Carolina Press 1948), 131–33.

⁸⁰ Cf. 9.792.

Thus the executive angels, descending from their Hill to expel Adam and Eve, are compared to “Ev’ning Mist”: “on the ground gliding meteorous, as Ev’ning Mist ris’n from a River ore the marish glides and gathers fast at the Labourers heel homeward returning” (XII 628). Indeed this labourer on his way home in the evening, after his day’s work, gives further emphasis to the metaphorical suggestion that this Day is over. This suggestion is further stressed by the lines about Adam and Eve taking their solitary way out of Eden: “the Word was all before them, where to choose *their place of rest*”. My conclusion, therefore, is that the epic and its last Day reach “The End” together.⁸¹

The analysis barely needs augmentation, but G.M. Crump’s perceptive qualification, taken from a very similar discussion, is worth recalling, “It is not evening. It is only an image of evening in the midst of [. . .] the seventh day of Milton’s poem.”⁸²

Table 2 offers an overview of the chronology of the last two days of terrestrial action.

⁸¹ Qvarnström, *Enchanted Palace*, 47 (italics original).

⁸² Galbraith M. Crump, *The Mystical Design of Paradise Lost* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1975), 174. Laurence Stapleton, “Perspectives of Time in *Paradise Lost*,” *Philological Quarterly* 45 (1966): 747, concurs, “We do not know what the ‘hour precise’ is, but [. . .] the beautiful simile in the lines describing the descent of the Cherubim summons before us a darkening landscape.”

<i>Day</i> ⁸³	<i>Heaven [Text]</i>	<i>Earth</i>	<i>Text</i>	<i>Hell</i>	
Night 9 Night 10		Satan's re-entry into Paradise at midnight	9.69–191		
		Adam and Eve's parting for the morning	9.192–403		
		Eve's temptation and fall (noon)	9.412–838		
		Satan's withdrawal	9.784–85		
		Adam's fall	9.838–1004		
		Fallen sex	9.1011–45		
		Council of judgement [10.1–84]	Adam and Eve's first quarrel	9.1066–189	Sin and Death build a bridge across chaos...
		Son descends to judge [10.85–228]	Sentencing and clothing of Adam and Eve (sunset)	2.1023–33, 10.230–326 10.90–219 10.326–410	... meet Satan
		Verdict about natural consequences of fall [10.613–51]	Sin and Death in Paradise	10.410–14, 585–613 10.414–59	Satan returns to hell...
			"Fall of nature"	10.651–714 10.460–98	... gives speech...
		Adam's wailing ...	10.714–862	... turns into ash-	
		... quarrel with Eve and repentance	10.504–77 10.863–1104	chewing snake	
	Council of expulsion [11.1–126]	Adam & Eve's morning dialogue	11.133–203		
	Michael dispatched [11.99–133]	Michael's arrival	11.203–376		
		Visions of future history	11.376–12.606		
		Expulsion	12.607–49		

⁸³ Day of terrestrial action.

Table 2. Chronology of epic action from Satan's reentry into Paradise to Adam and Eve's expulsion

6. Conclusion

Terrestrial action begins with Satan's entry into the cosmos, and the first definitely datable episode is his encounter with Uriel at the sun at noon on the first day of directly narrated human time. From then on, Milton, as a rule, carefully indicates the progress of time. Adam and Eve also appear on the scene before this day is over, and the night's chief events include the first, unsuccessful, temptation of Eve and Satan's flight. Day 2 of terrestrial time dawns at the beginning of book 5 and ushers in Raphael's visit. It is also the first day of Satan's weeklong journey through darkness, which thus covers days 2 to 8 of terrestrial time. On the latter six of those days we have essentially no information, but the remaining two days of epic time, the day of the fall and the day of expulsion, are again narrated in full. Terrestrial action therefore extends over ten days as Addison suggested with only the twice two days *in extremis* presented in detail.

Despite Milton's general meticulousness in matters temporal, several particulars have been subject to critical debate. Most of them, however, only concern the internal chronology of a given day and do not affect the overall pattern of epic chronology sketchily summarised in the previous paragraph. The only significant exception, in addition to Satan's sojourn of a week, is the problem of the extra day between the fall and expulsion, raised nearly three hundred years ago in the debate between Addison and

Newton. Here, unlike in the longer episode,⁸⁴ the evidence is indeed controversial, and the price of overall coherence is the admission of Milton's inattention to this particular detail (10.1069–70). In the other instances I have argued that debated points can be usually settled beyond reasonable doubt; the majority opinion generally holds, and revisionist readings can be safely retired. In some cases (such as the exact timing of Satan's flight or of his meeting with Sin and Death after the fall of Adam and Eve) the critical question may be whether the given episode can be precisely dated or the textual basis is deemed insufficient to uphold the specific interpretation. Nevertheless, the decision will have no major chronological repercussions because these cases have no large-scale temporal import and bear only on the local scene rather than the overall chronology.

It should therefore not be impossible to arrive at a critical consensus about a fundamental epic chronology of terrestrial action in *Paradise Lost* as reconstructed above. But in the light of the previous three centuries' developments, that consensus is not likely to be readily forthcoming (recall the dissenting voices from Addison to Zivley and Welch), and a few further implications of the foregoing analysis might be just as important as the specific reconstructive proposal. I want to highlight three of those in conclusion.

Milton employs time indicators on both the cognitive and the poetic-metaphorical levels. These indicators are never in contradiction, but they might indeed be in complementary distribution. What I call cognitive signals may be direct (as in the descriptions of new mornings dawning) or indirect (as, for example, in the occasional chronographia), and

⁸⁴ Cf. n. 32, above.

Milton might also use structural indicators as well.⁸⁵ I have argued that for a convincing reconstruction of epic chronology the various kinds of Milton's signals are all to be taken into consideration, but that should not serve to licence overinterpretation where textual evidence is lacking.

Terrestrial action in *Paradise Lost* is presented as a continuous whole. That is not to suggest that occasionally rather complex structures of parallel action could not be incorporated into the narrative or that it might not be interrupted at times. The invocations most obviously punctuate the narrative flow as do the second-order accounts on a large and the epic similes on a small scale. Those punctures, however, do not affect the basic continuity of the primary narrative, which picks up the story line after such interruptions where it was left off before. Milton may also tease the reader (as with the gap between the sunsets at the end of book 8 and the beginning of book 9) but he still carefully signals and defines the discontinuity: he creates the gap, as it were, by filling it. More precisely, he draws our attention to holes in the story by precisely presenting them as well-defined discontinuities and thereby paradoxically filling them in. As a general principle, the primary narrative of *Paradise Lost* is not episodic but continuous; the sequentiality or simultaneity of events is clearly signalled and their linkage consistently maintained.

Milton is not so much interested in specifying the clock time for every single scene in his poem as he is in giving a sustained general sense of time's progress and clearly signalling events at cardinal points on his schedule, chiefly sunset, midnight, sunrise, and noon. Similarly, he uses the scales of days and hours to locate events temporally in his narrative.

⁸⁵ Cf. n. 60, above.

He never counts the minutes. Where that would be the relevant scale (as in Satan's descent from the sun to Niphates or Uriel's arrival at and return from Eden), he typically presents the scene as virtually instantaneous. Where he is safely within the framework of a day (or part of day), he is content to leave the precise clock time unspecified or simply to signal the general progress of time. These tendencies strengthen rather than undermine the established framework within which those episodes are situated.

It is my contention that these narrative principles are applicable to the rest of the epic as well, but their in-depth exploration in contexts other than the chronology of terrestrial action must await another opportunity. The more limited aim of this investigation was to reconstruct the timeline of events from Satan's landing at the sun to the expulsion and review the contentious issues in that segment of the overall chronology. There we found that the debate between Addison and Newton indeed identified *the* crux of the matter; all other controversies were either possible to settle convincingly or had no significant consequences for the overall chronology. As Milton's text stands, a solution to the problem of the extra day between the fall and the expulsion can only be achieved at a price: overall consistency *and* authorial attention to detail in this particular case cannot be *both* maintained. Even if the majority opinion falls out in favour of the former, the decision will always call for individual critical judgement.

Works Cited

- Addison, Joseph. "Criticism on Milton's *Paradise Lost*: From *The Spectator* 31 December, 1711 – 3 May, 1712." In *English Reprints*, 8 vols., ed. Edward Arber, 2:1–152. 1869–1871. Reprint, New York: AMS, 1966.
- Bentley, Richard, ed. *Paradise Lost: A New Edition*. London, 1732.
- Broadbent, John B. *Some Graver Subject: An Essay on Paradise Lost*. London: Chatto & Windus, 1960.
- Cirillo, Albert R. "Noon-Midnight and the Temporal Structure of *Paradise Lost*." In *Milton's Epic Poetry*, edited by C. A. Patrides, 215–32. Harmondsworth: Penguin, 1967. Originally published in *ELH* 29 (1962): 372–95.
- Crump, Galbraith M. *The Mystical Design of Paradise Lost*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1975.
- Daniel, Clay. "Astrea, the Golden Scales, and the Scorpion: Milton's Heavenly Reflection of the Scene in Eden." *Milton Quarterly* 20 (1986): 92–98.
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. London: Hogarth, 1986. Originally published in 1935.
- Fish, Stanley E. *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1971. Originally published in 1967.
- Fowler, Alastair, ed. *John Milton, Paradise Lost*. 2nd ed. Harlow etc.: Longman, 1998.
- Gardner, Helen. *A Reading of Paradise Lost*. Oxford: Clarendon, 1965.
- Gilbert, Allen H. *On the Composition of Paradise Lost: A Study of the Ordering and Insertion of Material*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1947.

Hughes, Merritt Y., ed. *John Milton: Complete Poems and Major Prose*. Indianapolis: Odyssey, 1976. Originally published in 1957.

Hume, Patrick. *Annotations on Milton's Paradise Lost*. London: Jacob Tonson, 1695.

Ittész, Gábor. "The Hero of Milton's *Paradise Lost*: Structural and Chronological Considerations." In *Ritka művészet: Írások Péter Ágnes tiszteletére – Rare Device: Writings in Honour of Ágnes Péter*, edited by Veronika Ruttkay, Bálint Gárdos & Andrea Tímár, 426–38. Budapest: ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet Anglisztika Tanszék, 2011.

———. "Milton's Sun in the Zodiac." *Notes and Queries* 250 (n.s. 52) (2005): 307–10.

———. "Satan's Journey through Darkness (*Paradise Lost* 9.53–86)." *Milton Quarterly* 41 (2007): 12–21.

———. "Satan's Return on the Eighth Night and Epic Chronology in *Paradise Lost*." In *Építész a kőfejtőben: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára – Architect in the Quarry: Studies Presented to Péter Dávidházi on His Sixtieth Birthday*, edited by Sándor Hites & Zsuzsa Török, 492–504. Budapest: rec.iti, 2010.

Online:

<http://rec.iti.mta.hu/rec.iti/Members/szerk/architectbook/43IttzesG.pdf>.

———. "The Structure of Milton's Universe: The Shape and Unity of the World in *Paradise Lost*." In *Milton Through the Centuries*, edited by Gábor Ittész and Miklós Péti, 34–55. Budapest: KRE & L'Harmattan, 2012.

———. "'Till by Degrees of Merit Raised': The Dynamism of Milton's Edenic Development and Its Theological Context." *The AnaChronisT* [2] (1996): 133–61.

Kugel, James L. *The Bible as It Was*. Cambridge, MA: Belknap, 1997.

- Le Comte, Edward. *A Dictionary of Puns in Milton's English Poetry*. New York: Columbia University Press, 1981.
- Marjara, Harinder S. *Contemplation of Created Things: Science in Paradise Lost*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press, 1992.
- Masson, David, ed. *The Poetical Works of John Milton*. 2 vols. London: Macmillan, 1874.
- Moore, Frank H. "Astrea, the Scorpion, and the Heavenly Scales." *ELH* 38 (1971): 350–57.
- Newton, Thomas, ed. *Paradise Lost: Poem in Twelve Books. The Author John Milton. A New Edition with Notes of Various Authors*. 2 vols. London, 1749.
- Norton, Mary F. "‘The Rising World of Waters Dark and Deep’: Chaos Theory and *Paradise Lost*." *Milton Studies* 32 (1995): 91–110.
- Orchard, Thomas N. *Milton's Astronomy: The Astronomy of Paradise Lost*. 1913. Reprint, n.p.: Norwood, 1977.
- Qvarnström, Gunnar. *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1967.
- Richardson, Jonathan, Father and Son. *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost*. London, 1734.
- Stapleton, Laurence. "Perspectives of Time in *Paradise Lost*." *Philological Quarterly* 45 (1966): 734–48.
- Svendsen, Kester. *Milton and Science*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956.
- Todd, Henry J., ed. *The Poetical Works of John Milton*. 4 vols. 4th ed. London, 1842.

Welch, Anthony. "Reconsidering Chronology in *Paradise Lost*." *Milton Studies* 41 (2002): 1–17.

Williams, Arnold. *The Common Expositor: An Account of the Commentaries on Genesis, 1527–1633*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1948.

Zivley, Sherry L. "Satan in Orbit: *Paradise Lost* IX.48–86." *Milton Quarterly* 31:4 (1997): 130–36.

———. "The Thirty-three Days of *Paradise Lost*." *Milton Quarterly* 34:4 (2000): 117–27.

Ittzés Gábor

Days in Heaven, Days on Earth

Raphael's Visit and Epic Chronology in Milton's *Paradise Lost**

Introduction

Any attempt to reconstruct the epic chronology of *Paradise Lost* has to face two fundamental challenges. The one is the timing of events in “that part of the Action which is described in the three first Books[;] as it does not pass within the Regions of Nature, [...] it is not subject to any calculations of Time.”¹ The other basic challenge is the problem of continuity between the timelines of the primary and the secondary plotlines.

Second-order narration permeates the entire epic and amounts to nearly one half of the poem.² Several characters offer “autobiographical” accounts, reconstructing how their life began,³ while others recall additional episodes, great and small. Even an incomplete list would include passages from virtually every book of the epic,⁴ but two episodes stand out. Raphael divulges the prehistory of the opening events in the central part of the epic (Books 5–8), and in a similar yet contrasting manner, Michael reveals the post-edenic

* Research for this paper was supported by the Hungarian Scientific Research Fund, OTKA (Grant No. K-101928).

¹ Joseph Addison, “Criticism on Milton’s *Paradise Lost*: From *The Spectator*, 31 December, 1711 – 3 May, 1712,” in *English Reprints*, 8 vols., ed. E. Arber (1869–1871; reprint, New York: AMS, 1966), 2:151 (No. 369, 3 May 1712).

² At least by book count, with six out of twelve books characterized by this feature.

³ Cf., e.g., Adam (8.250–520), Eve (4.449–91), and Sin (2.746–802).

⁴ E.g. Satan’s and Beelzebub’s memory of the war and their former state (1.84–94, 128–33), Chaos’s (2.990–1006) and Uriel’s creation accounts (3.708–21), the latter’s report of the dissembling angel’s visit (4.564–75), Eve’s dream (5.30–93), Raphael’s excursion to the gates of hell (8.229–46), Satan’s version of the fall, including his original journey through chaos (10.469–502).

future to Adam after the fall (Books 11–12). In this paper, I will examine the former scene specifically from the point of view of the poem’s internal timeframe.

Raphael’s visit to Adam occupies a single afternoon on the level of the primary plotline,⁵ yet it includes the narrative of at least 4+9+7 days, a duration almost twice as long as the entire time span of primary action.⁶ The crucial question concerns how the events in the archangel’s lesson fit together with the story that begins with Satan’s awakening in hell, and whether there is continuity between their respective timelines. In order to answer that question, however, we must first attend to the internal details of the grand primordial narratives—the war in heaven and the hexaemeron—not least because many of them have been subject to considerable debate in critical literature.

War in Heaven

The first temporally identifiable event in *Paradise Lost* is the elevation of the Son “on such day / As heaven’s great year brings forth” (5.582–83).⁷ The subsequent night⁸ saw the rise of Satan’s rebellion starting at the symbolic hour of midnight (5.667), the flight to the north and the erection of “The palace of great Lucifer” (5.760). Abdiel, the only faithful angel among those tempted by Satan, returns to God’s court the next morning (6.1–15).⁹

⁵ For indications of the slow progress of time, see 5.229–31, 298–304, 309–11, 376–77, 558–60; 7.98–99; 8.111–12, 206, 630–32.

⁶ On the chronology of the primary narrative, see my “Ten Days in Paradise: The Chronology of Terrestrial Action in Milton’s *Paradise Lost*,” in *Early Modern Communi(cati)ons: Studies in Early Modern English Literature and Culture*, ed. K. Földvary and E. Strobl (Newcastle: Cambridge Scholars, 2012) 100–30.

⁷ *Paradise Lost* is cited from John Milton, *Paradise Lost*, ed. A. Fowler (rev. 2nd ed. Harlow etc.: Longman, 2007). Cf. 5.603, 618; Psalm 2:6 and Hebrews 1:5. In what follows, this will be considered the first day of epic time.

⁸ Cf. 5.627, 644–45, 700, 714; see also 9.140–43.

⁹ Cf. Tibor Fabiny’s paper “Abdiel” at the HUSSE 12 Conference (Debrecen, Hungary, 31 Jan 2015).

The new day is occupied by single combat between the loyal and disloyal angels. The rebels invent gunpowder the following night¹⁰ and deploy their cannon on the second day of the war in heaven (6.524). The third day¹¹ of fighting (i.e., day 4, epic time) is given to the Son, definitively to decide the outcome of the battle (cf. *Table 3*). Thus far all critics are in full agreement, but the precise timing of the events on the last day of hostilities has occasioned some divergent opinions.

Albert Cirillo, who is concerned with local timelines only and does not discuss the overall chronology, states, without elaboration, that “Satan [...] is defeated in heaven by Christ at noon.”¹² This detail of his otherwise much-appreciated analysis has not been accepted. Galbraith Crump rejects it in favor of an earlier though equally weakly documented setting. “The War in Heaven [...] comes to an end at dawn on the fourth day (VI. 748).”¹³ The line here referenced surely speaks of the rise of “the third sacred morn,” but that is only the time when the Messiah ascends the chariot, not the time of his complete victory.¹⁴ The Father gave him the third *day* (6.669), not only the third morning. Gunnar Qvarnström presents a more powerful reading. Theologically speaking, events of day 4 are instantaneous, but human limitation requires an accommodated narrative and demands that they be arranged so as to fill up “a whole day, from dawn to sunset.”¹⁵ When the Son drives the rebels out of heaven, they fall for nine days (6.871), which is

¹⁰ Cf. 6.406–16, 521–23.

¹¹ Cf. 6.684–85, 699, 748–49, 802.

¹² Albert R. Cirillo, “Noon–Midnight and the Temporal Structure of *Paradise Lost*,” *ELH* 29 (1962): 376.

¹³ Galbraith M. Crump, *The Mystical Design of Paradise Lost* (Lewisburg: Bucknell UP, 1975), 165.

¹⁴ The reversal of “day and night” in 1.50 and Mulciber’s fall from morning to evening (1.742–45), Crump’s other two arguments (*Mystical Design*, 165–66), do not carry much weight, either.

¹⁵ Gunnar Qvarnström, *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1967), 17.

not to be confused with the nine days they subsequently spend confounded on the fiery lake in hell (1.50–53). Given the war’s end on day 4 and the two nine-day periods of the rebels’ literal fall and stupor, their story will continue on day 23 at 1.53.

Two further events within the timeframe of the war in heaven can be reconstructed from the text. They include the creation of hell and the birth of Sin. We enter the world of *Paradise Lost* through hell but soon learn from Chaos’s reminiscing that it was created shortly before the start of epic action (2.1002–03). The crucial pieces of information come during the war in heaven. On the first day of battle, God orders the angelic armies under Michael’s and Gabriel’s command to “drive [the rebels] out from God and bliss, / Into their place of punishment” (6.52–53). When the archangel mentions it to his apostate peer, the latter claims it to be a fable.¹⁶ There is further support for the suggestion that this may not be pretended ignorance in the fact that Abdiel does not speak of hell in his original confrontation with the rebels yet mentions it in the opening duel of the war.¹⁷ A chronology that dates the creation of hell to the night of the insurgents’ march to the north (beginning day 2) seems to accommodate all available textual evidence.

¹⁶ Cf. 6.276 and 291–92.

¹⁷ Cf. 5.803–907 and 6.183.

<i>Day</i>	<i>Heaven</i>		<i>Hell</i>
	<i>Event</i>	<i>Text</i>	<i>Event [and text]</i>
1	Anointing of Messiah	5.574–615	Creation of hell (probably) [2.1002–03, 6.44–55, 738]
Night	Satan’s rebellion	5.657–710	
	(a) Defence council Farther & Son	(a) 5.711–42	
	(b) Rebels’ flight to north	(b) 5.743–66	
	First rebel council	5.767–903	
	Birth of Sin; Death conceived	2.749–67	
	Abdiel’s return...	5.903–6.43	
2	... to God’s court		
Night	Single combats	6.56–405	
	Rebels’ council: invention of gunpowder	6.413–523	
	Cannon vs. hills	6.524–669	
3	War council of Father and Son	6.669–745	
4	Messiah’s victory	6.746–866	
5			
6			
7			
8			
9	Son’s (and perhaps loyal angels’) pursuit of rebels through chaos	6.865–66	Rebels’ nine-day fall through chaos [6.871–77]
10			
11			
12			
13	Pursuer(s)’ return to heaven	6.878–84, 7.131–36	

Table 3 Chronology of the war in heaven and its aftermath (second-order narration, Books 5–6)

In a spasm of “miserable pain” (2.752), Sin sprung from Satan’s head during his first rebellion, “at the assembly, and in sight / Of all the seraphim with [Satan] combined” (2.749–50). The critical crux here, too, is timing. William Empson objected that Sin’s account contradicted Raphael’s chronology of Satan first knowing pain when wounded by Michael in combat (6.327).¹⁸ But the quibble does not hold because Raphael, as

¹⁸ William Empson, *Milton’s God* (London: Chatto & Windus, 1961), 54.

Fowler rightly points out, “would know nothing of Satan’s feelings at the rebel council.”¹⁹ More significantly, Empson wondered when Sin might have had time to grow familiar (2.761) and conceive Death by Satan.²⁰ Christopher Kendrick also found cracks in the narrative along the lines of Raphael’s and Sin’s apparently different chronologies.²¹ The night of the mutiny is immediately followed by the first day of fighting, the former informs Adam, whereas the latter’s account suggests a more extended period of growing acquaintance and attraction between Sin and her father. Stephen Fallon’s suggestion, building on Sin’s “*Meanwhile war arose*” in 2.767, has gained some critical currency, postulating the simultaneity of the events in the two narratives but allowing for differences in their presentation on the basis of Sin and Death’s allegorical character.²² Simultaneity on Milton’s terms, I suggest, is limited to the relevant unit of time, which, here, is the day. It might be added that Sin’s offspring from her incestuous union with Death are “hourly conceived / And hourly born” (2.796–97). On a similar timescale, the night of the rebellion offers more than sufficient room for the romance of Satan and Sin to develop. Internally, then, the chronology of the war in heaven is consistent, and all critical issues can be satisfactorily clarified. *Table 3* offers a summary of the events of the earliest days of epic action with the corresponding textual evidence.

Hexaameron

¹⁹ Fowler in Milton, *Paradise Lost*, 2nd ed., 148 (ad 2.752).

²⁰ Empson, *Milton’s God*, 58–59.

²¹ Christopher Kendrick, *Milton: A Study in Ideology and Form* (New York and London: Methuen, 1986), 155.

²² Stephen M. Fallon, *Milton Among the Philosophers: Poetry and Materialism in Seventeenth-Century England* (Ithaca: Cornell UP, 1991), 184–85; cf. Fowler in Milton, *Paradise Lost*, 2nd ed., 148 (ad 2.752) and Anthony Welch, “Reconsidering Chronology in *Paradise Lost*,” *Milton Studies* 41 (2002): 7.

The Messiah, returning from his great military adventure of expelling the rebels (7.131–36), proceeds to execute God’s creative word (7.174–96). This is an instantaneous event as Raphael explicitly informs Adam and us, but our capacities demand an accommodated version.

Immediate are the acts of God, more swift
Than time or motion, but human ears
Cannot without process of speech be told,
So told as earthly notion can receive. (7.176–79)

What follows is the hexaemeron, the archangel’s account of the six days of creation, crowned by the first Sabbath.²³ Milton combines various strands of the biblical narrative into a seamless whole and irons out several exegetical difficulties along the way.²⁴ The overarching temporal arrangement is provided by the seven days of Genesis 1, which lends a very secure and unambiguous internal structure to this episode in chronological terms (cf. *Table 4*). The interpretive question concerns its anchoring.

In a study that seems to have initiated twentieth-century interest in the question of an overall epic chronology of *Paradise Lost*, Grant McColley reviewed the theological tradition concerning the length of Adam and Eve’s stay in the garden, a detail that Genesis does not specify. Exegetes had made several different proposals, of which two stood out. McColley concluded:

For his separate temptations, Milton selected the periods advocated by the two most authoritative interpretations, one of which maintained Adam fell on the first day; the other, on the eighth. Satan’s initial and unsuccessful seduction, he

²³ Cf. 7.568, 601; for the individual days, see 7.252, 260, 275, 338, 386, 448, 504, 550; 592, 634.

²⁴ Cf. my forthcoming paper “‘Thus God the heaven created, thus the earth’: The Biblical Creation Story in Milton’s *Paradise Lost*,” in *The King James Bible (1611–2011): Prehistory and Afterlife*, ed. S. Tóth (Budapest: L’Harmattan, forthcoming).

assigned to the day of Creation; the second and conventional temptation he placed precisely one week later.²⁵

McColley used this evidence to construct his overarching chronology and dated Satan's escape from hell, Adam's creation, and Eve's dream to day 23.²⁶ There are several problems with this reconstruction,²⁷ but the chief difficulty lies in the extraneous nature of the whole reasoning to Milton's epic. Apart from the episode of Satan orbiting the earth (9.58–67), there is not the slightest textual evidence to support the hypothesis. It is patently wrong to work—as McColley and, after him, Crump do²⁸—backward from the one-week-stay hypothesis and use it to establish the chronology of epic events. A reconstruction must be based on internal evidence.

Raphael says that the creation commences

after Lucifer from heaven / [...]
Fell with his flaming legions through the deep
Into his place, and the great Son returned
Victorious with his saints[.] (7.131–36)

²⁵ Grant McColley, *Paradise Lost: An Account of Its Growth and Major Origins* (New York: Russell & Russell, 1963), 160.

²⁶ McColley, *Paradise Lost*, 17.

²⁷ First, on the theological view, creation is in the morning, expulsion in the afternoon or early evening, the temptation in-between, probably at noon. Satan's initial attempt that Milton devises is a night event (4.776–809). It does not really tally with the daytime scope of the theological chronology. Worse still, Satan's machinations at Eve's ear must be counted as part of the *second* day, given the Hebraic principle of measuring days from sunset to sunset. Even more significantly, it is highly unlikely that Adam and Eve went to work and God dispatched Raphael to visit them (5.211–74) on a Sabbath, which McColley's reading would inevitably require. Finally and decisively, Raphael could not have found hell closed on the day of Adam's creation (8.229–46) if that had been the day of Satan's escape.

²⁸ Cf. Crump, *Mystical Design*, 169–72. Crump does not, of course, follow McColley slavishly, but both determine the sixth day of creation as preceding the day of the fall by exactly a week, and Crump argues from the traditional view that the fall took place on a Friday—a detail Milton never as much as hints at.

Given that Satan’s falling “Into his place” took nine days, are we to count the days of creation from his expulsion from heaven or from his reception in hell? Does creation begin on day 5 or day 14, epic time?²⁹ “Into his place” in the lines above would probably suggest the latter—only to raise another question. Did the *return* take as long as the pursuit, or did the literal fall from heaven to hell occupy days 5 to 13 with the Son’s homeward journey completed on the same day?³⁰ The answer is less than self-evident.

Nor is the matter easily settled when we examine the conclusion of the war in heaven.

Disburdened heaven rejoiced, and *soon* repaired
 Her mural breach, returning whence it rolled.
 Sole Victor from the expulsion of his foes
 Messiah his triumphal chariot turned:
 To meet him all his saints, who silent stood
 Eyewitnesses of his almighty acts,
 With jubilee advanced[.] (6.878–84, italics added)

Here it seems unlikely that the reconstruction of the wall of heaven³¹ and the Son’s triumphal procession would have to wait nine (or eighteen) days after the third day of

²⁹ In any case, Welch’s claim that—apart from the evidence of Raphael’s mission on the day of Adam’s fashioning from dust—“the creation could just as well have taken place aeons after the war in heaven” (Welch, “Reconsidering Chronology,” 8) is unwarranted since God’s speech initiating the creation is explicitly tied by Raphael to the Son’s return from victory over the disloyal angels (6.129–38). Besides, Chaos also speaks of Satan’s rebellion as having occurred “of late” (2.991) and coordinates the creation of hell and of the six-day cosmos fairly closely though not precisely (2.1002–04). And, of course, there is no “apart from” the evidence of Raphael’s mission. Any interpretation worth its salt must account for that piece of information.

³⁰ That there is a pursuit, seems practically certain, so numerous are the passages to that effect (e.g. 1.169–71, 2.996–98, 3.397–99, 6.865–66; although at 2.771–74, Sin only acknowledges a fall without pursuit beyond the brim of heaven). Whether the Son pursues the rebels alone or is accompanied by angelic hosts is more debatable, but it is a moot point in the present context since the answer does not affect the chronology.

³¹ Which opened up, at 7.860–62, before the rebels driven by the Messiah like “a herd / Of goats or timorous flock” (7.856–57).

battle. It would seem more probable that the return is part of the same relatively short scene, observed by the motionless faithful angels, as the cleansing of heaven. Consequently, creation appears to follow the war proper with no temporal gap in-between. Yet this passage, too, comes after a description of the rebels' nine-day fall and thus allows for the return to be dated to day 13 (or 22), epic time.

There is one more detail to consider here. Raphael tells Adam that on the last day of creation he was absent "Bound on a voyage uncouth and obscure, / Far on excursion toward the gates of hell" (8.230–31). The episode is significant because we learn that (i) the "dismal gates" of hell were "fast shut" (8.240–41), (ii) noises of torment and rage were heard (8.242–44),³² and (iii) the whole return trip could be completed within a day.³³ This, on the one hand, positively rules out the possibility of creation immediately adjacent to the war proper. That sequence would place Adam's creation on day 10, epic

³² Welch argues that Raphael cannot have heard noises from hell before Satan's awakening because the fiend's first address to Beelzebub breaks "the horrid silence" (1.83) there. Rather, Raphael's acoustic experience "is consistent with Milton's portrayal of the noisy devils *after* they have awakened from their stupor" (Welch, "Reconsidering Chronology," 8, italics original). Discussing the noises, Fowler concludes that they "are chronologically irrelevant, since they may be explained as the noise of Sin and her hell hounds at the gate (ii 862), and since in any case devils were believed to undergo torment during their sleep" (Milton, *Paradise Lost*, 1st ed., 27). Further, what the angel heard was "Noise, other than the sound of dance or song; / Torment, and loud lament, and furious rage" (8.243–44). Once conscious, however, the devils, among other things, "sing / With notes angelical to many a harp / [...] / Their song was partial, but the harmony / (What could it less when spirits immortal sing?) / Suspended hell, and took with ravishment / The thronging audience" (2.547–55). On the other hand, just lines before opening his mouth to utter his first recorded words in hell, Satan discerns "the companions of his fall, o'erwhelmed / With floods and whirlwinds of tempestuous fire" (2.76–77): hardly a quiet scene. His breaking of silence probably refers to prior absence of speech rather than lack of noise. Thus Welch's objection does not hold.

³³ Dispatched on day 6 of creation, Raphael "returned up to the coasts of light / Ere Sabbath evening" (8.245–46), i.e. the same day. Of course, the limits of angelic speed do not constrain the Son, anyways; cf. 7.176–79 and 10.90–91.

time, when hell cannot yet be shut as the rebels do not arrive there until day 13. On the other hand, it also excludes the possibility of the Messiah's return taking nine days, for that would place creation in the week between days 23–29, with Adam's life beginning on day 28. That, however, is impossible because Satan escapes from hell on day 23. Consequently, the only consistent chronology is that the Son drove the rebels out of heaven on day 4, pursued them through chaos to hell for nine days (5–13, epic time), on the last of which he returned to heaven. Received in triumphant procession, he then went out again to create the visible universe on days 14 to 19.³⁴ Raphael's mission to hell is on day 19, right before the Sabbath celebrating the completion of creation (day 20).

A final piece of the puzzle falls into place if we recall that in Book 2 Sin explains to Satan that she was given the key of hell at the time when the angels fell, “with charge to keep / These gates forever shut” (2.775–76), hence, presumably, on the first day of their unconsciousness (day 14), and not long thereafter Death was born of her previous dalliance with Satan in heaven.³⁵ There is significant dramatic irony buried in the five-book gap of this fragmented narrative. On the one hand, hell-gate is locked tight before creation commences. Creation is good. The new world cannot be tainted by any evil at its inception. On the other hand, Death is born in hell just as the creation of the new world begins. The “birthday of heaven and earth” (7.256) is also the birthday of Death. *Table 4* provides an overview of the events during the week of creation with the corresponding textual evidence.

³⁴ On the Son's departure, see Miklós Péti, “‘Conceived altogether in Homer's Spirit': Milton's Transformation of an Iliadic Type-Scene,” in *Milton Through the Centuries*, ed. G. Ittész and M. Péti (Budapest: L'Harmattan & KRE, 2012) 206–18.

³⁵ Cf. 2.777–89 and 762–67.

<i>Day</i>	<i>Heaven</i> [<i>Text</i>]	<i>Cosmos (Earth)</i>		<i>Hell</i> [<i>Text</i>]
		<i>Event</i>	<i>Text</i>	
14	┌── Son's 6-day creative expedition into chaos ──┐ └── Son's return to heaven (evening) [7.551-90] ─┘ ┌── Sabbath ──┐	Heaven and earth; light, day and night created	3.708-13, 7.216-52	┌── Sin given key of hell; birth of Death [2.771-87] ──┐ └── Fallen angels' 9-day stupor in hell [1.50-53] ─┘ ┌── Raphael's journey to hell, gates found shut [8.229-46] ──┐
15		Separation of waters above and below the sky	3.714-15, 7.261-75	
16		Creation of dry land and vegetation	7.276-338	
17		Sun, moon, and stars created	3.716-19, 7.339-86	
18		Sea animals and birds created	7.387-448	
19		Land animals and humans created	7.449-550	
		Adam's introduction to paradise and interdiction of tree	7.535-47, 8.295-333	
		Naming of animals	7.493, 8.347-78	
		Creation of Eve	4.449-91, 8.378-484	
		First (unfallen) sex	4.708-19, 8.484-520	
20		First Sabbath	7.591-634	
21				
22				

Table 4 Chronology of creation (the rebels' nine-day stupor—second-order narration, Books 7-8)
Overarching epic chronology

So far I have argued that an internally consistent chronology can be reconstructed for the war in heaven in a broad sense (the earliest events of the epic, from the Son's anointing to the rebel angels' expulsion and fall from heaven) and that the week of creation can be coordinated with the rest of epic action with reasonable clarity and certainty. That, however, only provides a partial answer to the initial challenge this paper seeks to meet. What still remains to show is that the timeline of Raphael's first grand narrative is contiguous with that of his visit; in other words, that the timescales of heaven (the

empyrean) and of earth are commensurate. Days in heaven and days on earth are sufficiently alike to allow for a single overarching epic chronology.

The continuity between narrated time and narrating time would be difficult to deny in the case of the angel's second great story. Adam's coming into being on day 6 of the hexaemeron creates an indissoluble link between the days of creation, presented on the second order of narration, and paradisaic days, whose progress is carefully plotted throughout Books 3–12 on the first order of narration.³⁶ But how similar the days of the war in heaven are to days on earth, and whether that similarity, or otherwise, allows for a unified chronology of epic action has been debated.

Several critics indeed assume that there can be a single timeline of all epic action and offer their own tallies (which need not converge for that reason).³⁷ Many others, however, have specifically denied the continuity between the timescale of the war in heaven and other parts of the epic chronology. Reacting to McColley, Laurence Stapleton argued that “[t]he reader is aware that he should not make a literal comparison between time as he knows it and the time that measures events in Heaven or Hell.”³⁸ He reads the narrator's and Raphael's comparative remarks in 1.50–51 and 5.573–83 as emphasizing analogy in the sense of dissimilarity rather than similarity. A generation later S.L. Zivley made a similar point.

One problem with the conclusion of the four major chronologists [McColley, Qvarnström, Fowler, and Crump] is that they count “the dayes of Heav'n” (6.685)

³⁶ For details, see Ittzés, “Ten Days in Paradise.”

³⁷ E.g. McColley, *Paradise Lost*, 16–17; Qvarnström, *Enchanted Palace*, 10–54; Fowler in Milton, *Paradise Lost*, 2nd ed., 31; Crump, *Mystical Design*, 148–81.

³⁸ Laurence Stapleton, “Perspectives of Time in *Paradise Lost*,” *Philological Quarterly* 45 (1966): 734.

as if they were identical in duration to days measured in twenty-four-hour-a-day, earthy time, but there is special evidence in the poem that shows that these are not earthly days but merely “grateful vicissitude[s], *like* Day and Night” (6.8, emphasis mine [S.L.Z.]).³⁹

She was drawing on J.T. Shawcross, who “points out [that] the four ‘days’ during which God begets The Messiah, Satan rebels, and the war in Heaven is fought are ‘not human time,’ but occur *before* the beginning of earth-time,” which begins when “‘the creation of Sun and Moon have taken place.’” Her conclusion: “The chronology of the story of *Paradise Lost* spans four days measured in heavenly time and 33 days measured in earthly time.”⁴⁰

While Stapleton essentially rejected McColley’s approach, Qvarnström and Fowler corrected his computation but took its general thrust very seriously and developed their elegant thirty-three-day chronologies from it still in the second half of the 1960s. That view became highly influential through Fowler’s magisterial edition of *Paradise Lost*, which has remained a mainstay of Milton studies well into the twenty-first century. Zivley is directing her critique chiefly against their model. Her position is further developed by Anthony Welch, who not only cuts off the days of the war in heaven but breaks up the entire timeline of epic action into small discontinuous sections:

Milton supplies local timelines that correspond roughly to the poem’s several settings: heaven, hell, chaos, and paradise before and after the Fall. Each has a characteristic temporal flavor, and each is juxtaposed loosely with the others. The result is the series of fissures in time from setting to setting [...], such as the

³⁹ Sherry L. Zivley, “The Thirty-Three Days of *Paradise Lost*,” *Milton Quarterly* 34:4 (2000): 118.

⁴⁰ Zivley, “Thirty-Three Days,” 118, italics original, citing John T. Shawcross, *With Mortal Voice: The Creation of Paradise Lost* (Lexington: Kentucky UP, 1982), 141 and 142.

blurry transition from the end of the war in heaven to the creation of the universe.⁴¹

Hence, his concise thesis: “Milton rejects a single overarching chronology in favor of several.”⁴²

The lines are thus drawn, and sides must be taken. A critic engaging in the debate is either a proponent or an opponent of an overarching epic chronology. Yet differences are perhaps not as sharp and inexorable as participants, following a logic of binary opposition, make them out to be. They might rather be a matter of degree. To begin with, none of the authors constructing a single global chronology has done so without major caveats; proponents always qualified their assertion.⁴³ Time, they all agree, is much more complex in *Paradise Lost* than the ticking of a clock, but that should not lead to a rejection of a linear timeline as an analytical tool. Opponents, on the other hand, do not agree just how broken the timeline is. Much as he is taken by perspectives of time, Stapleton does not even tackle the question of chronology in the way most other authors do. Zivley only cuts off the four heavenly days and groups the days of the rebels’ fall and stupor with earthly time, specifically taking issue with Shawcross’ more stringent approach. Welch does not altogether dissolve timelines à la Stapleton but still allows for much less continuity than Zivley. In other words, opponents are united in their rejection of a single timeline but at variance in their explanations why exactly an overarching epic chronology does not work.

⁴¹ Welch, “Reconsidering Chronology,” 15.

⁴² Welch, “Reconsidering Chronology,” 14.

⁴³ E.g. McColley, *Paradise Lost*, 16; Qvarnström, *Enchanted Palace*, 11–12; Fowler in Milton, *Paradise Lost*, 2nd ed., 30; Crump, *Mystical Design*, 166.

All this, I suggest, is due to the fact that Milton operates with analogy, which requires interpretation. He is fully aware of the difficulty of continuity/discontinuity between his different cosmological realms⁴⁴ and posits an analogous relationship between them as a solution. All critics pick up his relevant signals but interpret them differently. Proponents of a global chronology emphasize the similarity—a kind of qualified identity—between the parts so joined, while opponents accentuate the differences and find the lack of complete identity all-decisive.

I think a case can be made that there is more evidence supporting arguments for a positive reading of analogy than for reading it with a critical edge. First of all, Milton uses hours and days as his fundamental units of time in all realms of his universe. Heavenly and earthly days may in principle be different, but their rhythm seems similar; they equally have morning and evening, daytime and night, an active and a restful half. Chiefly, the very fact that they are both *days* joins rather than separates them. In the Argument of Book 1, Milton explicitly states that “heaven and earth may be supposed as yet not made, certainly not yet accursed,” which entails that Adam (and in him, humanity) is not “unimmortal” (10.611) yet. Nevertheless, the very first lines after the opening invocation speak of time as we know it: “Nine times the space that measures day and night / To mortal men” (1.50–51). Such explicit temporal orientation in terms of our own timescale at the very beginning definitely puts tremendous narrative weight on that unit of time and invites the conclusion that Milton deliberately sets it up as foundational for the whole epic. The day, then, and ultimately the day as we know it, is a unifying link between the various cosmological realms.

⁴⁴ Cf., e.g., 1.50–51; 5.574–583; 6.4–15, 685.

On a strict reading, speaking of days prior to the creation of the sun in the middle of the hexaemeron is problematic (recall Shawcross' point). The consistency and uniformity of the days of the first week, however, have not been challenged. If the days of Genesis 1 are accepted and seen in continuity with Adam's world, we have a very important link between heavenly and earthly time. The days of creation belong to both worlds. They obviously pattern time for humans, but they are also sung by the heavenly choir without any indication that their temporality would be different.⁴⁵ More important still, Raphael speaks of his excursion on the day of Adam's creation (8.229) quite in the same manner as he speaks of days that clearly belong to the heavenly realm.

Finally, I have argued elsewhere that Milton's treatment of space is two-sided, and I suggested M.C. Escher's absurd perspectives as apt illustrations for it. Epic space is both like and unlike our world.⁴⁶ It defies Euclidian geometry and offers a jumble of confused dimensions instead. Yet critics have had no difficulty holding the universe of *Paradise Lost* together conceptually. They have not suggested that there can be no sense of a contiguous, though structured and challenging, universe. Similarly, time in the epic is no simple matter, and the reader had better be prepared for its complexity and challenges. Yet its fundamental continuity between various parts of the poem need not be given up. Nothing requires us to deny a profound commensurability between the time *in* Raphael's

⁴⁵ On the angels' doxological hymn over creation, see Tibor Fabiny, " 'If we pray him': Varieties of Prayer in Milton's *Paradise Lost*," in *Milton Through the Centuries*, ed. G. Ittész and M. Péti (Budapest: L'Harmattan & KRE, 2012) 140.

⁴⁶ Gábor Ittész, "The Structure of Milton's Universe: The Shape and Unity of the World in *Paradise Lost*" in *Milton Through the Centuries*, ed. G. Ittész and M. Péti (Budapest: L'Harmattan & KRE, 2012) 34–55, esp. 51–52.

narrative and the time *of* his narrative, the days of which he treats and the day on which he speaks.

Conclusion

Milton's treatment of time in *Paradise Lost* is a perennial question, one of the most enduring critical issues in the interpretation of the epic. Both the scope of action, covering all time and encompassing all space, and the two-tiered narrative structure contribute significantly to the complexity of the matter. The episode of Raphael's visit to Adam with its recital of two primordial stories has major repercussions on both counts. By reviewing a broad range of often conflicting critical positions on the one hand and piecing together details through a close reading of the primary text on the other I sought to demonstrate in the foregoing analysis that it is not impossible to settle interpretive debates and reconstruct a reasonably clear chronology for these substantial sections of the second-order narrative. An understanding of the timing of events may in turn help better appreciate subtleties of Milton's art as we saw above in the simultaneity of the birthday of creation and that of Death.

On a larger scale, Raphael's heavenly narrative raises the question whether different segments of epic action can be arranged along a single timeline. The answer turns on the interpretation of the analogous relationship Milton defines between the separate cosmological realms. Analogy is not identity, which has led many critics to deny the continuity of time between heaven and earth. I have argued, however, that the main thrust of Miltonic analogy is to establish commensurability. Time is measured in days both in heaven and on earth, and some days, notably those of the hexaemeron, are days both in heaven and on earth. They serve to create a crucial link between the timelines of Raphael's narrated time and his narrating time. Significant as that connection may be, it

does not ultimately override the analogous—that is, less than fully identical—nature of the relationship between heavenly and earthly days. As a result, full critical consensus is not to be expected in this question, and individual judgment will always play an irreducible role in the interpretation of epic chronology in *Paradise Lost*.

“Thus God the heaven created, thus the earth”

The Biblical Creation Story in Milton’s *Paradise Lost**

The Bible is ubiquitous in *Paradise Lost*; its presence is all pervasive. It is always there even if other—classical, contemporary cultural, or scientific—references are temporarily layered over it. As Thomas Newton observed in 1749, commenting on Milton’s version of the heavenly scales scene at the end of Book 4, “So true it is, that Milton oftner imitates Scripture than Homer and Virgil, even where he is thought to imitate them most” (NEWTON 1: 308n). Consequently, “Milton and the Bible” is a vast topic, of which I can examine only a small segment here. I will concentrate on his treatment and adaptation of the creation story in the narrow sense, that is, how he works chapters 1–2 of Genesis into *Paradise Lost*.¹ Even there I have to be selective and will explore Milton’s thematic, textual, and structural appropriation of his master narrative, with a special interest in his version of the *two* biblical accounts. Keeping a general eye on the exegetical tradition of which Milton is part,² I will consider his biblical interpretation as a scholarly

* Research for this paper was supported by the Hungarian Scientific Research Fund, OTKA (Grant No. K-101928).

¹ In this paper, I use “creation story” and similar terms to reference material that corresponds to that of Genesis 1–2.

² That tradition, and Milton’s place in it, has been treated in book-length studies; for two seminal works, see, A. WILLIAMS’ *The Common Expositor* (1948) and G. A. ANDERSON’S *The Genesis of Perfection* (2001). On earlier stages of biblical interpretation—on which Renaissance commentators also drew—see, e.g., J. L. KUGEL’S *The Bible as It Was* (1997) and *Eve and Adam* by K. E. KWAM, L. S. SCHEARING and V. H. ZIEGLER (1999).

exercise in the sense of a passionate quest for truth rather than understand it in its ecclesiastical function.

Before we proceed, it should be pointed out here that Milton's Bible was the King James Version.³ As Jason P. Rosenblatt has recently observed, "Although Milton's third wife, Elizabeth Minshull, owned a Geneva Bible of 1588, there is no evidence that her husband used it. [...] Polyglot Milton can choose among Bibles, but by 1648 he finds the authority of the KJB irresistible." (ROSENBLATT 181, 183) At relevant points in the following analysis, I will provide specific comparisons among *Paradise Lost*, KJB, and TGB to illustrate Milton's greater proximity to the Authorised Version.⁴

* * *

In his now-classic treatment of Renaissance Genesis commentaries, Arnold WILLIAMS noted that, in interpreting the opening chapters of the Bible, "[t]he first task of the commentators was to explain why there were two accounts and to harmonize them" (66). Modern scholarship's answer to that question is the Documentary Hypothesis, which is a much more firmly established theory in biblical studies than its name modestly suggests. The canonical text of the Pentateuch is recognized as a composite of four

³The point is worth making, apart from the immediate context provided by this conference volume, because until recently even such a prestigious forum as "The Milton Reading Room" of Dartmouth College claimed that distinction for the Geneva Bible (1560/1599).

⁴All quotations from *Paradise Lost* are from Alastair Fowler's revised critical edition. Unless otherwise noted, Bible quotations are taken from an online edition of the KJB (www.kingjamesbibleonline.org). TGB is cited after its online edition at www.genevabible.org/Geneva.html, with words that differ from the KJB italicized (both sites last accessed August 30th, 2012).

different sources, woven together by a later redactor.⁵ Two of the four sources, or documents, are relevant for the creation story. From the opening “In the beginning” (Gen. 1:1) to the first verses of the second chapter (2:4a) the text comes from the Priestly source (P) while the next three chapters (2:4b–4:26) belong to the Yahwist source (J). The former, dated to the period of the exile (6th century BC), is characterized by a formulaic structure, cosmological vision, and systematic cataloguing. It is a “scientific” text, exhibiting significant parallels with Babylonian and Mesopotamian sources. It is from P that we learn of the six days of creation followed by the first Sabbath. J, on the other hand, which also includes the account of the fall, the loss of Paradise and the story of Cain and Abel, is considerably older (usually dated to the 10th century BC) and is characterized by an Israelite folk narrative style⁶ (WEST 61–86). The two versions, though arranged into a single narrative by the early editors, are in creative tension with overlaps, divergences, and contradictions.

Some of the most notable tensions between the two versions include their account of the creation of humanity. According to P, “male and female created he [God] them” (Gen. 1:27); J presents the event in two stages. First, man is created from dust (2:7), and woman is formed from man only later in a second move (2:21–22). Further, P affirms that God created humans in his⁷ own image and likeness whereas J speaks of his breathing the

⁵ In its current—developed—form, the theory is far more complex than my sketch suggests, but the details need not concern us here. A thoroughly argued yet eminently readable, although in its claims somewhat contentious, account of the Hebrew Bible’s development is offered by R. E. FRIEDMAN in his *Who Wrote the Bible?* (1987/1997).

⁶ Harold Bloom considers it the deliberately and highly ironic work of a female member of Judah’s ruling house after the division of the kingdom under Rehoboam (ROSENBERG and BLOOM 9–48, esp. 19).

⁷ For the sake of readability, I follow the KJB’s and Milton’s practice of referring to God with masculine pronouns.

breath of life into the nostrils of man. Humans are commanded to “[b]e fruitful, and multiply” and to “replenish the earth and subdue it” (1:28) in P, whereas J’s Yahweh tells Adam “to dress [the Garden] and to keep it” (2:15).

The two sources also diverge regarding the number and order of God’s creative acts. In P’s account, which is perhaps a result of the reworking of an earlier ten-day creation text, ten created works are produced in eight creative acts on six numbered consecutive days (cf. Table 5, below). J, however, offers a more simple sequential narrative with no specific temporal signals. The creation of man and woman frames the plantation of the Garden of Eden with trees and rivers, on the one hand, and the creation of land and air animals (while sea animals are omitted altogether) on the other (cf. Table 7, below).

If J, the older narrative, seems to offer fewer details of the creation catalogue than P, it also has numerous particulars that are unique to it and missing from the six-day description. They include, to name the most salient features, Adam’s creation from dust (Gen. 2:7), the garden where he is planted (2:8, 15), the two trees and the interdiction (2:9, 16–17), the four rivers (2:10–14), the naming of the animals (2:18, 19b–20)—and names in general, including Adam and Eve, Eden and Paradise, the four rivers and other geographical names—and the nakedness of the first human couple (2:25). For countless centuries, these many details have been indelible features of “the” Judeo-Christian creation story. Genesis 1 and 2 have been read, for most of their effective history, as *one* story.

The impact of the decision of the canonical form’s editors to arrange the opening chapters of the Bible as we know them is hardly to be overestimated. For millennia, P has trumped (the older) J; Genesis 2 has long been interpreted within the matrix provided by Genesis 1. The full picture of the interplay is even more complicated,

however. J and P *mutually* serve as interpretive frameworks for each other. As far as the creation story proper is concerned, J is inserted in the P frame. But in the overall structure of Genesis, P is inserted in the J frame, which provides the narrative backbone of the whole book.⁸

Needless to say, Milton was not aware of the Documentary Hypothesis. It might perhaps be argued that he anticipated it in some poetic ways, but it is more accurate to say that even ancient biblical interpreters sensed the different qualities of Genesis 1 and 2 as texts and recognized many of the tensions and difficulties they presented both individually and combined in their canonical form.⁹ It is not so much what they saw but how they framed their observations and what uses they put them to that differentiates ancient and modern Bible scholars.¹⁰ The justification for my use of modern exegetical concepts comes not from their availability to Milton in any sense but from their usefulness in analyzing the source text and naming some of its features and qualities that were recognized, if not so named, by a long line of pre-modern biblical interpreters including Milton.

* * *

As is well known, Milton offers his account of the creation of the mundane universe, or cosmos,¹¹ in Raphael and Adam's dialogue that occupies, together with the story of the war in heaven, the central books of *Paradise Lost*. At his host's request, the angel relates

⁸ The structural and narrative significance of the Book of Generations need not be discussed here (cf. FRIEDMAN 218–219, WEST 71).

⁹ Kugel organizes his chapters into interpretive motifs, that is, issues—or “surface irregularities” of the text—ancient commentators felt the need to explain. FRIEDMAN lists some of the early objections raised over the course of centuries, esp. to the Pentateuch's Mosaic authorship (17–21).

¹⁰ Cf. KUGEL's introductory chapter on “The World of Ancient Biblical Interpreters” (1–49, esp. 17–23).

¹¹ A term Milton never used, but which has its justification (see ITTZÉS 2012a: 34).

how this world came into being. In offering the central and most substantial creation narrative of the epic (7.131–641), Raphael faithfully follows the opening chapter of Genesis, keeping much of its formulaic structure but amplifying the biblical text. The sequence of events is identical in both accounts, as is their temporal arrangement into six days followed by a Sabbath (Table 5).

Table 5 Chronology of creation in Genesis (P) and Paradise Lost (Book 7)

<i>Day</i>	<i>Gen (P)</i>	<i>Them e</i>	<i>Creation event</i>	<i>PL 7.</i>
1	1:1–2		Heaven and earth	216–242
	1:3–5	a	Light, day, and night	243– 252 ¹²
2	1:6–8	b ₁₋₂	Separation of waters above and below the sky	261–275
3	1:9–10	c ₁	Dry land (and seas)	276–308
	1:11–13	c ₂	Vegetation: seed yielding plants and trees	309–338
4	1:14–19	a	Sun, moon, and stars	339–386
5	1:20–23	b ₁₋₂	Sea animals and birds ¹³	387–448
6	1:24–25	c ₁	Land animals: cattle, creeping things, wild beasts	449–504
	1:26–31	c ₂	Humankind	505– 550 ¹⁴
7	2:2–3		Sabbath rest	581–634

The case of J is more complex. There are very few descriptive features, notably the four rivers and prelapsarian nakedness, which we encounter in the narrator’s account but are not proper elements of the creation *story* (cf. Table 3, below). Raphael does not mention them at all, but they are definitely the exception not the rule, for he is cognizant of

¹² *PL* 7.253–260: amplification on first “evening and morning” (celebration of celestial choirs).

¹³ Seas and heavens; fish and fowl are treated together.

¹⁴ *PL* 7.551–581: return of the Creator to heaven.

virtually all particulars of J. He is aware that Adam named the animals (7.493),¹⁵ that he was created from dust, the breath of life was breathed into his nostrils and he became a living soul (7.524–528), that he was brought to the garden (7.537–538), and the angel is also familiar with God’s only command to Adam (7.540–545). Impressive as this list is, it is nonetheless somewhat misleading, for the integration of the various episodes into Raphael’s P differs widely.

There are, first, those verses that relate events covered by P anyway. Raphael is the custodian of that information, which includes the creation of earth and heavens (Gen. 2:2b), of plants (2:9a), and of birds and land animals (2:19a). These details are largely subsumed under the Miltonic retelling of the P narrative and to that extent may lose their characteristic features (e.g. animals are not formed out of the ground as in J, but the earth brings them forth as in P; cf. Gen 1:24).

Second, some distinctive details of J are recognizably maintained yet fully incorporated into Raphael’s narrative. A case in point is man’s creation from dust.¹⁶ The correspondences between the Bible’s prose and Milton’s verse rendering are so close that it is worth reading the two side by side (Table 6).

***Table 6* Raphael’s rendering of man’s creation (J incorporated into P)**

¹⁵ He also calls “The serpent subtlest beast of all the field” (7.495): another J motif (Gen 3:1) but one that points beyond the referential frame of this essay, limited to Genesis 1–2.

¹⁶ Another is the interdiction, which I will also discuss below.

PL 7.519–534	Genesis (KJB) ¹⁷	Verse
Let us make now man in our image, man In our similitude, and let them rule Over the fish and fowl of sea and air, Beast of the field, and over all the earth, And every creeping thing that creeps the ground.	Let us make man in our image, after our likeness: and let them have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over the cattle, and over all the earth, and over every creeping thing that creepeth upon the earth.	1:26 1:26 1:26 1:26 1:26
This said, he formed thee, Adam, thee O man Dust of the ground, and in thy nostrils breathed The breath of life; in his own image he Created thee, in the image of God Express, and thou becam'st a living soul. Male he created thee, but thy consort Female for	And the LORD God formed man <i>of</i> the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; [s]o God created man in his <i>own</i> image, in the image of God created he him; and man became a living soul. [M]ale and female created he them. And God blessed them, and God said unto them,	2:7 2:7 2:7 1:27 1:27 2:7 1:27 1:28
then blessed mankind, and said,		

¹⁷ Cf. “Furthermore God said, Let us make man in our image *according to* our likeness, and let them *rule* over the fish of the sea, and over the fowl of the *heaven*, and over the *beasts*, and over all the earth, and over everything that creepeth *and moveth on* the earth. *Thus* God created *the* man in his image, in the image of God created he him; he created them male and female. And God blessed them, and God said *to* them, *Bring forth* fruit, and multiply, and *fill* the earth, and subdue it, and *rule* over the fish of the sea, and over the fowl of the *heaven*, and over every *beast* that moveth upon the earth. [...] The LORD God *also made the* man of the dust of the ground, and breathed *in his face* breath of life, and the man *was* a living soul” (TGB, italics added). There are twelve substantial words (verbs and nouns) that differ between KJB and TGB: *have dominion/rule, air/heaven, cattle/beast, –/moveth* (1:26); *be fruitful/bring forth fruit, replenish/fill, have dominion/rule, air/heaven, living thing/beast; formed/made, nostrils/face, became/was* (2:7). Of those, Milton opts nine times for KJB and only three times for TGB.

<i>PL 7.519–534</i>	<i>Genesis (KJB)¹⁷</i>	<i>Verse</i>
Be fruitful, multiply, and fill the earth,	Be fruitful, and multiply, and replenish the earth,	1:28
Subdue it, and throughout dominion hold	and subdue it: and have dominion	1:28
Over fish of the sea, and fowl of the air,	over the fish of the sea, and over the fowl of the air,	1:28
And every living thing that moves on the earth.	and over every living thing that moveth upon the earth.	1:28

The first five lines (519–523) correspond very closely to Genesis 1:26, lines 526b–527 and 529–530a to verse 27, and the last four and a half lines to verse 28. Apart from slight syntactic changes (including those necessitated by the shift from a third- to a second-person form) and a few substitutions of synonyms (such as *similitude* for *likeness*, *rule* for *have dominion*, *ground* for *earth*, etc.), Milton’s text is almost a verbatim quotation of the Bible. In the middle of this passage (524–528), however, the text of Genesis 2:7 is seamlessly interpolated. The integration is complete; the two sources are fully interwoven, and even a hint at J’s version of Eve’s creation is included.

Full incorporation of J into Raphael’s rendering of P is typically counterbalanced by a wide dissemination of the same J material among various voices.¹⁸ Adam’s creation from dust, usually conjoined with his introduction into the garden, is known to many epic characters. Both God the Father (11.98) and the Son (10.206–208) make explicit reference to it in the postlapsarian context. Adam mentions it to Eve both before (4.416–417) and after the fall (11.199–200) as well as to Raphael (5.516). He brings it up again during his wailing (10.743–746, 770, etc.) and conversation with Michael (11.463), who

¹⁸ Gen. 2:5–6, peculiar to J, yet apparently known to Raphael alone, is an exception. I will return to it later.

already has knowledge of it (11.260–262) apparently from some independent source. But Satan (9.176–178) probably gathers it from Adam (cf. 4.416–417).

An interplay of voices has an even more prominent part in the third type of Raphael's appropriation of J. A number of details are only hinted at in Book 7 but are given a full account elsewhere. Raphael certainly knows about the tree of knowledge of good and evil (7.542–543) but does not mention the *two* trees in the middle of the garden. Their full description is left to the bard (4.218–222) and Adam (4.423–424)—and God as quoted by Adam (8.323–326). Another case in point is Adam's introduction to Eden, which was already touched upon. As we have just seen, the fact itself is known to many, but Adam gives an in-depth report of what actually happened (8.295–320). Similarly, Raphael makes very short shrift of the naming of the animals while Adam relates it in full (8.342–354). Perhaps the most fascinating episode is Eve's creation. For a fleeting contrast between man and woman, Raphael touches upon it (7.529–530), and it turns out that Michael is also privy to some of the details (11.369). These angelic references are substantially augmented by Adam's relation (8.378–539), yet the story would not be complete without Eve's own account (4.449–491), which comes narratively first and fills the gap created by Adam's sleep (Gen. 2:21, *PL* 8.478).

Table 6 summarizes Milton's accommodation of the J material.

Table 7 **Milton's accommodation of J**

<i>Genesis (J)</i>	<i>Topic (creation event)</i>	<i>PL 7 (Raphael)</i>	<i>Other PL text</i>	<i>Voice</i>	<i>Day¹⁹</i>
2:4b	Creation of earth and heavens	7.216–242	[cf. 3.708–721]	[Uriel]	1
2:5–6	Mist not rain	7.331–337			3
2:7	Creation of Adam from dust	7.524–527	4.416–417, etc. (see discussion above)	Adam, Satan, Michael, Son, Father	6
2:8, 15	Adam's introduction to paradise	7.535–547	8.295–320, etc. (see discussion above)	Adam [etc.]	6
2:9a	Creation of plants	7.309–338			3
2:9b	Two trees	[7.542–543]	4.218–222, 423–424; 8.323–328, etc.	Narrator, Adam [God]	—
2:10–14	Four rivers		4.421–432	Narrator	—
2:16–17	Interdiction	7.542–544	4.419–430, 8.321–336, etc. (see discussion below)	Adam, ²⁰ Son, Michael, Narrator	Eve, 6
2:19a	Creation of birds and land animals	7.417–492			5–6
2:19b–20	Naming of animals	7.493	8.342–354	Adam	6
2:18, 21–24	Creation of Eve	7.529–530	4.449–491, 8.378–484, 11.369	Eve, Adam, Michael	6
2:25	Nakedness		4.290, 319–320, etc.	Narrator ²¹	—

Milton, like his pre-modern colleagues, thus strives to harmonize the different strands of the Biblical narrative (J and P), and he does a very thorough job of combining the two traditions. Interestingly, however, in certain ways he does keep them separate or at least distinguishes between them. The crucial difference appears in the dramatic distribution

¹⁹ Following P's numbering.

²⁰ Note that God only utters it in reported speech. Trinitarian issues aside, the Son also confirms its divine origin when claiming to have given it in the first person (10.122–123).

²¹ It is only after the fall that “the eyes of [Adam and Eve] were opened, and they knew that they *were* naked” (Gen 3:7).

of the relevant material over the various voices. First, Raphael's version of P in Book 7 is a counterpoise to Adam's recollection of his introduction to and first day in the garden, based on J, in Book 8. The contrast between the two most sustained creation narratives in *Paradise Lost* is emphasized in the second edition of 1674, which separates into two different books what was the subject matter of one long book in the 1667 first edition. Even more importantly, Raphael is pretty much the sole representative of P, while the J material is ultimately scattered among a variety of voices. Milton, obviously for reasons that have nothing to do with historical criticism and everything to do with narrative style and the literary qualities of the text, thus separates the two biblical versions of creation.

The arrangement has some important implications. First, knowledge of the six-day creation is clearly revealed, while the "elaboration" provided by J is knowledge available to prelapsarian human reason, also confirmed by revelation. Second, what is a continuous (if somewhat repetitive) narrative in Genesis 1–2 is fragmented and distributed among several narrators in *Paradise Lost*. This tendency is emphasized by Uriel's explanation to Satan in disguise. An eyewitness to creation, he presents his own account of the event (3.708–721). It is clearly a creation narrative yet very difficult to correlate with the biblical text. Only distant, if any, echoes of P are audible in it, and it might equally be considered an elaboration on J's terse opening sentence (Gen. 2:4b). It does not directly contradict the Bible any more than other amplifications do, but it surely has extra-scriptural sources.²² Creation is such a grand event that no single account can exhaust it. That is precisely the point. Just as the Bible, when we look beyond its opening chapters, is peppered with confessions attesting to God's creative power and act, virtually

²² Fowler traces Uriel's account "couched in Augustinian, Christian-Platonic terms," beyond the *Confessions* and *Timaean*, to Anaxagoras, Ovid, and Macrobius (MILTON 2007: 212n).

every character in *Paradise Lost* alludes to God's creation and offers their own version of the story. A full account of creation only emerges from a variety of voices engaging in dialogue.²³ Raphael and Adam are chief among them, but the choir also includes Eve, Uriel—even Michael—and the narrator as well (not to mention the divine characters, who confirm several details). And that holds not only after the fall but also in the untainted prelapsarian context. Truth, so Milton seems to suggest here, is not simply fragmented because of sin.²⁴ Creaturely truth is limited and must be pieced together from a number of individual perspectives.

* * *

J. P. ROSENBLATT has noted the lack of Milton's inhibition vis-à-vis the KJB, especially after 1653 and, supremely, in *Paradise Lost* (189–190 and *passim*). It would be foolish to argue for any slavishness on Milton's part, nor do I want to attribute any anxiety (Rosenblatt's key term) to him. What Rosenblatt's thesis diverts attention from, however, is the extent to which Milton's elaboration of the text is not simply an expression of "exultant poetic freedom" (197) and "joyous creativity" (198) but is guided by centuries of exegetical tradition and is itself an exercise in biblical interpretation in the narrow sense. His methods are varied, ranging from the deceptively simple to highly sophisticated dramatic modes.

In the narrative of man's creation, we have seen an example of how Milton appropriates the biblical text over a considerable span (Table 6). Not insignificantly, he actually combined two strands of his source and offered an easy harmonization of them, which

²³ Cf. the repeated protestations of the difficulty of narration (e.g. 7.112–114, 76–179; 8.250–251).

²⁴ Cf. the famous Osiris passage in *Arvopagitica* (MILTON 2003: 741–742).

itself is an act of interpretation. In fact, Milton is guided by exegetical tradition, which, prior to the rise of modern scholarship, interpreted Genesis 2 as an elaboration of the six-day creation story. In the passage quoted above, he presents a versified, but otherwise poetically hardly embellished, rendering of the unified narrative.

A similar but even more pointed example of harmonization concerns the events of the third day. Before the usual affirmation of the goodness of what has been created, Raphael comments on the heaven-like perfection of earth, now adorned with vegetation, and then adds,

though God had not yet rained
Upon the earth, and man to till the ground
None was, but from the earth a dewy mist
Went up and watered all the ground, and each
Plant of the field, which ere it was in the earth
God made, and every herb, before it grew
On the green stem... (7.331–337)

This passage is not to be found in P; it is taken from J:

..in the day that the LORD God made the earth and the heavens,⁵ And every plant of the field before it was in the earth, and every herb of the field before it grew: for the LORD God had not caused it to rain upon the earth, and *there was* not a man to till the ground.⁶ But there went up a mist from the earth, and watered the whole face of the ground (Gen 2:4b–6).²⁵

In and of itself, Milton's version is a very close paraphrase of the biblical subtext except that he reverses the order of the verses; lines 331–334 correspond to verses 5b–6 and lines 334–337 to verse 5a. The faithfulness is so close that it may conceal some crucial differences. Milton does much more than simply integrate J into P. He tacitly relocates

²⁵ Again, Milton is closer to KJB than TGB, which runs: "in the day that the LORD God made the earth and the heavens, ⁵ And every plant of the field, before it was in the earth, and every herb of the field, before it grew, for the LORD God had not caused it to rain upon the earth, *neither was there* a man to till the ground, ⁶ But *a mist went up* from the earth, and watered *all the earth*" (italics added).

the comment on the lack of rain and human work from the context of Adam's creation in J to day 3 of the hexaemeron, but he also reinterprets it. On P's vision, God first created the habitations for each order of beings—the heavenly bodies, animals of sea, air, and land, and humans—then the inhabitants themselves (cf. the “Theme” column in Table 5). Thus God created vegetation on day 3, to be the habitat for humanity. In J's understanding, on the other hand, plants and herbs of the field signify agriculture, which depends on rain and human work as its preconditions. With Milton's rearrangement, the causal explanative parenthesis of J is transposed into a concessive clause in *Paradise Lost*: rain and work are no longer missing preconditions of agriculture but subsequent, almost (in the etymological sense) superfluous, auxiliaries to a perfect world, solely determined by and dependent on God's freedom expressed through creation.²⁶

Harmonization and simple (quotation-like) paraphrase are by no means Milton's only interpretive techniques. The first day of creation in the words of the KJB:

³ And God said, Let there be light: and there was light. ⁴ And God saw the light, that *it was* good: and God divided the light from the darkness. ⁵ And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day (Gen. 1:3–5).

The same in Milton's rendering:

Let there be light, God said, and forthwith light
 Ethereal, first of things, quintessence pure
 Sprung from the deep, and from her native east
 To journey through the airy gloom began,
 Sphered in radiant cloud, for yet the sun
 Was not; she in a cloudy tabernacle
 Sojourned a while. *God saw the light was good;*
And light from darkness by the hemisphere
Divided: light the day, and darkness night

²⁶ Milton's reversal of the order of the J verses also solves a difficulty of Hebrew syntax.

He named. Thus was the first day even and morn... (7.243–252, italics added)²⁷

Again, Milton essentially incorporates the biblical text into his own (the relevant lines are italicized in the passage above) but then he also expands it in good targumic fashion to solve an age-old *crux interpretum*. As early as the beginning of the common era, exegetes noticed the paradox that light is created on day 1 in Genesis 1:3, but the heavenly bodies, which could be its source, are not until much later, on day 4, in 1:14–19 (KUGEL 57–58). The question preoccupied Renaissance commentators as well (WILLIAMS 52–54). They may not have agreed with Milton’s proposal, whose roots also reach back to antiquity, but that does not in the least alter the fact that his paraphrase not only served poetic purposes but was a conscious act of biblical interpretation.

Since the animals get rather short shrift in J’s creation story, fish are not mentioned in the naming scene—which seems only logical since they could be hardly “brought [...] unto Adam” in the middle of the apparently landlocked garden of Eden to “see what he would call them” (Gen. 2:19). Milton rectifies the omission, making God instruct Adam to

understand the same
Of fish within their watery residence,
Not hither summoned, since they cannot change
Their element to draw the thinner air. (8.345–348)

The epic rendering also clarifies that naming implies, on the one hand, lordship over what is named (8.338–345) and, on the other, understanding of its nature (352–354).

²⁷ Cf. “*Then* God said, Let there be light; And there was light. ⁴ And God saw the light that it was good, and God *separated* the light from the darkness. ⁵ And God called the Light, Day, and the darkness he called Night. *So* the evening and the morning were the first day” (Gen. 1:3–5, TGB, italics added). The only significant difference between the two early modern translations is the replacement of *separated* with *divided*, and Milton also opts for that.

Neither assumption is stated in the Bible, but both are widely discussed by Renaissance commentators (WILLIAMS 81).

The interdiction was fraught with even more difficulty, indefatigably interpreted away by Milton. According to J, *Adam* hears it from God (Gen 2:17), but *Eve* quotes it to the serpent (3:3). That is significant, for in the former version the prohibition is against eating, while in the temptation scene Eve claims that touching is also forbidden. In the light of the disastrous consequences, this double discrepancy elicited intense exegetical reflection.²⁸ Further, Adam was threatened with death as punishment “in the day” of his eating, yet he did not die until more than eight hundred years later (5:4). These problems had occupied the minds of exegetes since antiquity.²⁹ *Paradise Lost* offers a coherent narrative in which all those troubling details are smoothed out. God himself interprets the threatened death as “From that day mortal”³⁰ (8.331) in the original command that Adam hears.³¹

Milton’s approach to the other two, interrelated, problems is more complex. He does not treat them directly but provides an interpretation through what might be called “dramatic commentary.” The biblical text’s meaning is not explained verbally through

²⁸ The problem with the additional element is that it is double-edged. It can be interpreted positively as strengthening the defences (if one does not even touch the fruit, much more will one refrain from eating it), but it is also dangerous. Since touching was not really prohibited, the serpent could easily demonstrate the futility of the command by touching the fruit, which should produce no effect. The argument could then be extended to tasting it as well, and the defences were undone rather than strengthened.

²⁹ Cf. ANDERSON 2001: 77–84, 117–134; KUGEL 67–72, 76–78; WILLIAMS 114, 131–133; and KWAM, SCHEARING, and ZIEGLER *passim*.

³⁰ That had been a standard explanation since very early times: ANDERSON 2001: 120–129, esp. 127–128; KUGEL 69–71; WILLIAMS 131–132.

³¹ On Fowler’s reading, Adam’s gradual recognition of what the prohibition’s “death on the day” means is a major theme in the epic (see esp. MILTON 2007: 582n and further cross-references there).

harmonization, paraphrase, or amplification; rather, it emerges from the distribution of relevant information among the characters. We do not directly witness the scene when God commands Adam not to eat of the tree of knowledge of good and evil. The reader has only second-hand information on this crucial episode—which is, however, plentiful. In his autobiography, Adam quotes the command as forbidding only the tasting of the fruit, not its touching (8.327, 329). Raphael’s narrative includes a comparable version (7.542–544). This is not the first time that Eve has heard it, because Adam has already cited it to her in a similar fashion (4.423, 427). Later, she alludes to it in the same form (9.863–864), and it is also in this sense that the narrator (10.13) and the Son (10.122–123, 200) recall it.³² On the other hand, it is not only Eve who, in the crucial temptation scene with Satan, includes the ban on touching the fruit (9.651, 663). Adam himself concurs before actually eating (9.925). The bard invoking Urania (7.46) and apparently Michael (11.425–426) also agree.

The simple, but neat, contrast between the two biblical scenes—different character, different formulation—is thoroughly blurred in the epic. The gap of how Eve learned about the command is closed (she heard it from Adam and Raphael in its original form), but the validity of the variant formulation is borne out by key speakers, including the narrator. Milton makes no issue of the question of touching. The extra proviso is never problematized; “touching and tasting” is not contrasted, but is treated virtually interchangeably, with just “tasting.”³³ It is not Eve’s formulation of the command that holds the key to the fall. That conclusion is not explicitly stated by Milton but presented through the distribution of information among the various epic voices.

³² Cf. further 1.2; Argument 4, 4.515, 527; 5.61, 77, 86; 9.753, 762–763; 10.4.

³³ Cf. “she plucked, she ate” in 9.781 (cf. 5.65; 9.595, 688, 742).

Several conclusions present themselves from this analysis. First, Milton stands in a creative tradition of pre-modern literal interpretation. The scriptural narrative remains intact (in the last example, Adam alone hears from God the short version of the interdiction, and Eve quotes to Satan the long one), but its available meaning is significantly modified (here, narrowed: the ban on touching cannot be raised as a serious issue). This twofold approach—faithfulness to the biblical text yet creative modification of its meaning—is characteristic both of Milton in his poetic mode of interpretation and of his peers working in scholarly genres. As for the exegetical tradition, Milton recognizes and even accepts the questions it poses but often disagrees with the answers it provides. He then comes up with his own reading. In so doing, he employs a variety of techniques from the apparently plain to the evidently complex, including dramatic ones that were not available to scholarly commentators. What needs to be emphasized is the primacy of commentary as a quality of Milton's text. His appropriation of his master narrative is always loaded with additional meaning. He never simply quotes his source but is always actively engaged in interpreting it. In that exercise he is guided by, and continues to engage in dialogue with, the exegetical tradition.

* * *

After Milton's thematic and textual accommodation of Genesis 1–2, we must also look at his adaptation of the biblical narrative in terms of its structural organization. I reflected earlier, in the discussion of how specific themes are incorporated into his creation story, on the internal structure of Milton's version compared to that of his master text. We have also seen that the way Milton brings the two kinds of material (J and P) into complex interplay resembles the canonical arrangement. In both texts the two strands serve as interpretive frameworks for each other, and Milton strengthens those

tendencies. In *Paradise Lost*, the J material from Genesis 2 is thoroughly merged into a P frame in Raphael's account, but in the overall epic Book 7 (P) appears within a narrative framework which contributes much to the fleshing out of its details and is fundamentally defined by J. What remains to examine is how the hexaemeron fits into the overall narrative pattern of the respective works. This will also allow us to explore some of the conspicuous divergences between the creation stories of *Paradise Lost* and the Bible.

The all-important difference between the two texts is that the Bible begins with Genesis 1–2, while Raphael and Adam's dialogue occupies the middle books of *Paradise Lost*.³⁴ The dissimilarity is by no means merely formal. The biblical story really begins here, but there is considerable prehistory before creation in Milton's epic: Fowler dates the week preceding the first Sabbath to days 14 to 20 of 33 days of epic action (MILTON 2007: 31).³⁵ Raphael is not describing the beginning of all things even if the events he recounts predate human existence altogether. This decisive difference makes room for further divergences, many of which can be analyzed if we examine Milton's segue into the opening chapter of the Bible.

It is not only at the beginning of the epic that Raphael's paraphrase of Genesis 1 is not placed. Even Book 7 does not start with it. Instead, it opens with an invocation to Urania (7.1–50), which concludes with a recapitulation of Books 5–6. That naturally prepares the way for a return to the point where the previous book broke off. The story of the war in heaven now finished, Adam and Raphael can negotiate further conversation (7.50–130).

³⁴ On Milton's embedding and subversion of the plot of his biblical master narrative, discussed from the opposite perspective of (un)endings, see SCHWARTZ, esp. 133.

³⁵ Further on epic chronology, see my 'Ten Days in Paradise: The Chronology of Terrestrial Action in Milton's *Paradise Lost*' (ITZÉS 2012b) and literature quoted therein.

As a result, the angel promises to oblige his host with a relation of “How first began this heaven” (7.86). After this intermezzo, he picks up *his* narrative where he left it off: at the Son’s return from the expulsion of the rebels (7.131–138, cf. 6.880–892). The Father then utters a relatively long speech (7.139–174), in which he responds to the new situation in the wake of the fall of angels and declares his intention

in a moment [to] create
Another world, out of one man a race
Of men innumerable, there to dwell, (7.154–156)

and commissions the Son to carry out his plan. “So spake the almighty, and to what he spake / His Word, the filial Godhead, gave effect” (7.174–175).

Several issues are involved here. Unlike the abrupt beginning of the Bible, which mostly leaves these issues open, Milton’s preface carefully defines the why, who, and how of creation. We do not know why P’s or J’s God did what he did. Milton’s Father explains his reasons, understandable against the background of angelic rebellion.³⁶ It is also specified who God the Creator is: the Father declares, the Son effects, creation—a theological detail that is in line with Milton’s general understanding but is certainly not spelled out in Genesis. The Father’s speech further includes a metaphysical lesson on divine matter from which the new world is to be created (7.166–173). This is Milton’s doctrine of *creatio ex Deo* as opposed to the theologically standard notion of *ex nihilo*. With so much prefatory material we might now expect to delve into action, but we are still some sixty lines from “the beginning.”

Raphael affirms the immediacy of divine action and attributes the extendedness of its narration to human limitations (7.176–179). Nevertheless, the Son still does not do what

³⁶ See Fowler’s note (MILTON 2007: 397–398n) and cf. ANDERSON 2000 and 2001: 21–41.

we anticipate on the basis of Genesis 1:1. First, he prepares for “his great expedition” (7.193) while the angelic choirs sing and drive through the self-opening gates of heaven to the brink of the abyss (7.180–215).³⁷ Then he rides into chaos, takes “the golden compasses, prepared / In God’s eternal store” (7.225–226) and circumscribes the new world, saying

Thus far extend, thus far thy bounds,
This be thy just circumference, O world.
Thus God the heaven created, thus the earth,
Matter unformed and void: darkness profound
Covered the abyss: but on the watery calm
His brooding wings the spirit of God outspread... (7.230–235)

From here on, Raphael’s narrative gradually moulds itself into what ROSENBLATT calls “the interlinear poetic commentary” on Genesis 1 (194).³⁸ It is from that point on that parallels between *Paradise Lost* and the KJB are so close that their agreement over against TGB can be demonstrated.

Milton’s God may, then, create by his word—both in the sense of “by speaking” and through his Son, the Word of God (7.163, cf. 3.708)—but the Son does not simply execute creation by his word (“and said”); he also uses the golden compasses. Creation in *Paradise Lost* is not by word alone out of nothing but by speech *and* instrument out of God. These indeed seem like momentous deviations from the received doctrine of creation. They might be, but to reach that conclusion is something of a category mistake.

³⁷ On heaven’s gates and this scene, see Miklós PÉTI’s insightful analysis in “Conceived altogether in Homer’s spirit.”

³⁸ Since with the next sentence (“Let there be light,” 7.243) we, significantly, reach verse 3, it is worth examining more closely the transition. In fact, we would find that what is most strikingly missing here from Milton’s text are the famous opening words of the Bible, “In the beginning.” This might indeed be his most significant act of “structural interpretation” of the creation story. For a fuller discussion, see my essay “In the Beginning” (ITZÉS 2014).

My concern throughout this paper has been with Milton's use of the Bible, not with his conformity to theological teaching of any sort. In terms of biblical interpretation as an intellectual and poetic exercise (and not as a function of the church), he is perfectly within his rights in what we have seen.

The introduction of the golden compasses is by no means as far-fetched as it might first appear to modern sensibilities. On the basis of good biblical evidence,³⁹ there was an old tradition reaching back to the Middle Ages that depicted the Creator with a pair of compasses in hand.⁴⁰ (Blake's *Ancient of Days* is a rather late but very well known example of that iconographic trajectory.) Milton's solution here is not fundamentally different from his harmonization of P and J elsewhere, except that he interpolates material from a more distant part of the Bible—itsself a perfectly legitimate exegetical move by pre-modern standards. Further, *how* exactly God created is not stated in the Bible. Much more often than not he is described as creating by saying that something should exist, but he is by no means limited to verbal utterance. Several times in P (let alone J's craftsman-like Yahweh!) he is said to have “made,” “divided,” “set,” “created” things, and as a result they became what they are. In fact, in verse 1—whose Miltonic rendering we have been examining—the operative verb is *created*. It is only light in verse 3 that is created by being *called* into existence. Similarly, the doctrine of *creatio ex nihilo* is not biblical in the sense that neither P nor J formally teaches it; it must be based on an argument from silence.

³⁹ “When he prepared the heavens, I *was* there: when he set a compass upon the face of the depth” (Prov. 8:27). For this verse brought to bear on Gen. 1:1, see Kugel 53–55 and Williams 40–41, but both are concerned with Wisdom rather than the compasses.

⁴⁰ Cf. Takiguchi, esp. illustrations in sections III (“The Iconographic Tradition—Compasses as an Attribute”) and V (“The Compass-Circle Imagery in Literature and Donne”).

I am not suggesting that Milton's doctrine of creation is orthodox or that we should prefer his to the church's (or anybody else's) teaching. I am not raising the question of orthodoxy at all; I am merely arguing that however novel Milton's presentation of the creation story's *beginning* (its most structurally laden part) might seem, he is still doing what we saw him do earlier in terms of thematic and textual appropriation. He is using the biblical source material and reinterpreting it significantly, albeit in ways that do not contradict its letter. The difference, if any, is in our perception. Because his interpretive moves now obviously concern doctrinal issues, and well-known doctrinal issues at that, we are more prone to notice his deviations from received readings of the biblical text. His methods, however, are not greatly different from those we observed in the context of other aspects of the text.

Milton is an idiosyncratic theologian who treats his Bible with considerable freedom. We have seen how he accommodates the opening chapters of Genesis to his own narrative thematically, textually, and structurally. He is guided by the exegetical tradition but always articulates his own interpretations in a passionate quest for truth that, in the creaturely realm, can be found only through dialogue. His interpretive performance is not merely quite consistent throughout—he remains verbally close to the underlying master text yet clarifies and often modifies its meaning rather creatively—but it closely resembles his poetic appropriation of the biblical account. Even when he keeps the overwhelming majority of the Bible's words, the poetry into which he moulds them is unmistakably his own. These parallels between poetic or scholarly modes of appropriation give an intellectual vibrancy to Milton's epic, which might be one key to the inexhaustibility of his reading of the biblical creation story.

Works Cited

Bible editions

The Geneva Bible (1560/1599). With Original Geneva Footnotes of both the 1560 and 1599 versions and all with Corrected Spelling. Genevabible.org, 11 Sept. 2002. Web. 30 Aug. 2012. <<http://www.genevabible.org/Geneva.html>>.

The Holy Bible, King James Version. New York: Oxford Edition, 1769. *King James Bible Online*, 2008. Web. 30 Aug. 2012. <<http://www.kingjamesbibleonline.org/>>.

Books and Articles

ANDERSON, Gary A. "The Fall of Satan in the Thought of St. Ephrem and John Milton."

Hugoye: Journal of Syriac Studies 3:1 (2000): 3–27. *Beth Mardutho: The Syriac Institute*.

Web. 16 Aug. 2013. <www.bethmardutho.org>.

_____. *The Genesis of Perfection: Adam and Eve in Jewish and Christian Imagination*. Louisville, London & Leiden: Westminster John Knox, 2001.

FRIEDMAN, Richard Elliott. *Who Wrote the Bible?* 2nd ed. San Francisco: HarperSanFrancisco, 1997.

ITZÉS, Gábor. "'In the Beginning': Genesis 1:1 in Milton's *Paradise Lost*." *HUSSE 11: Proceedings of the 11th Conference of the Hungarian Society for the Study of English*. Veronika Ruttkay and Bálint Gárdos, eds. Budapest: L'Harmattan, 2014. 243–255.

_____. "The Structure of Milton's Universe: The Shape and Unity of the World in *Paradise Lost*." *Milton Through the Centuries*. Gábor Itzész and Miklós Péti, eds.

Budapest: Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary & L'Harmattan, 2012a. 34–55.

_____. "Ten Days in Paradise: The Chronology of Terrestrial Action in Milton's *Paradise Lost*." *Early Modern Communi(cati)ons: Studies in Early Modern English Literature and Culture*. Kinga Földvály and Erzsébet Stróbl, eds. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012b. 100–130.

KUGEL, James L. *The Bible as It Was*. Cambridge & London: Belknap, 2000.

KWAM, Kristen E., Linda S. SCHEARING, and Valerie H. ZIEGLER, eds. *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim Readings on Genesis and Gender*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1999.

MILTON, John. *Areopagitica*. In *Complete Poems and Major Prose*. Merritt Y. Hughes, ed. Indianapolis & Cambridge: Hackett, 2003. 716–749.

_____. *Paradise Lost*. Alastair Fowler, ed. Rev. 2nd ed. Harlow, etc.: Longman, 2007.

NEWTON, Thomas, ed. *Paradise Lost: Poem in Twelve Books*. The Author John Milton. A New Edition with Notes of Various Authors. 2 vols. London, 1749.

PÉTI, Miklós. "Conceived altogether in Homer's spirit?: Milton's Transformation of an Iliadic Type-Scene." *Milton Through the Centuries*. Gábor Itzész and Miklós Péti, eds. Budapest: Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary & L'Harmattan, 2012. 206–218.

ROSENBERG, David and Harold BLOOM. *The Book of J: Translated from the Hebrew by David Rosenberg, Interpreted by Harold Bloom*. New York: Grove Weidenfeld, 1990.

- ROSENBLATT, Jason P. "Milton, Anxiety, and the King James Bible." *The King James Bible after 400 Years: Literary, Linguistic, and Cultural Influences*. Hannibal Hamlin and Norman W. Jones, eds. Cambridge, etc.: Cambridge UP, 2010. 181–201.
- SCHWARTZ, Regina. "From Shadowy Types to Shadowy Types: The Unendings of *Paradise Lost*." *Milton Studies* 24 (1988): 123–139.
- TAKIGUCHI, Haruo. "Donne's Compass Imagery and the Related Traditions." *The Bulletin of the YINS* 9 (2005). Web. 31 Aug. 2012.
<http://sojo.yamanashi.ac.jp/ipc/bul/final05/takiguchi/index.html>.
- WEST, James King. *Introduction to the Old Testament*. 2nd ed. New York: Macmillan & London: Collier Macmillan, 1981.
- WILLIAMS, Arnold. *The Common Expositor: An Account of the Commentaries on Genesis, 1527–1633*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1948.

***Az Elveszett Paradicsom* hőse**

Fókuszban a mű szerkezeti és a kronológiai felépítése*

Az *Elveszett Paradicsom* hősének kiléte már az eposz korabeli olvasóit is élénken foglalkoztatta, és a hős kérdése körül még ma sem ültek el a viták. Lényegében a hős identitása a költemény recepciótörténetének egyik legvitatottabb kérdése, hiszen a tizenhetedik század vége óta jóformán minden főbb szereplőt kikiáltottak hősnek. Dryden az *Aeneis* dedikációjában a romantikusokat megelőzve már 1697-ben megjegyezte, hogy Milton komolyabb rangot vívott volna ki magának epikus költőként, ha nem az ördögöt választja hősnek.¹ Eltérő nézeteket vallott Joseph Addison, aki 1712-ben Messiást tekintette a főcselekmény és a fontosabb epizódok valódi hősének.²

1784-ben Hugh Blair a drydeni koncepciótól különböző elemzést adott. Olvasatában minden kétséget kizáróan Ádám az igazi hős, így a költemény vezéralakja is.³ Az 1970-es évek vége felé Szenczi Miklós további alternatívaként felvetette, hogy Milton „az Istent tette meg az eposz pozitív hősévé.”⁴ A hősről gondolkodók táborát zárja itt

* A tanulmány az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok támogatásával készült (OTKA K-101928).

¹ John Dryden: *John Dryden: Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, szerk. George Watson, 2. köt., London, Dent, 1968, 233. (Az eredetiben: „[...] if the Devil had not been his hero.”)

² Joseph Addison: Defects in the Fable, Characters, Sentiments and Language of *Paradise Lost*, *The Spectator*, No. 297, 9 February 1712, in Angus Ross (ed.): *Selections from the Tatler and the Spectator of Steele and Addison*, Harmondsworth etc., Penguin, 1982, 426. (Az eredetiben: „[...] ’tis certainly the Messiah who is the Hero, both in the Principal Action, and in the chief Episodes.”)

³ Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Philadelphia, Aitken, 1784, 31. (Az eredetiben: „Adam is undoubtedly his [Milton’s] hero, that is, the capital and most interesting figure in his Poem.”)

⁴ Szenczi Miklós: A harcos Milton, in John Milton: *John Milton válogatott költői művei*, ford. Tandori Dezső, Tellér Gyula et al., jegyz. Jánosházy György, Szenczi Miklós, Váradi Szabolcs, Budapest, Európa, 1978, 480. A romantika műelemzéseinek kritikáját „[a] romantikusok satanista, ördögimádó” stílusában l. uo., 474.

Stanley Fish, aki egy nemzedékkel ezelőtt az olvasót is a hősök sorába ajánlotta.⁵

Elsősorban a romantika irodalomkritikájának hatására Dryden nézete a leginkább ismert és talán a legnépszerűbb a bemutatott értelmezési lehetőségek közül.⁶ Szenczi eltérő véleménye ellenére a Dryden-i szemlélet determinálta Milton magyarországi fogadtatását is.⁷ Dryden értelmezése olyannyira meghatározóvá vált, hogy tanait gyakorta megingathatatlan tényként kezelik, s ezért írja tárgyilagosan Szentmihályi Szabó Péter a *Világírodalmi Lexikon* nyolcadik kötetében a *Milton* címszónál, hogy „[a] költemény főalakja a Sátán, Ádám és Éva csupán kiszolgáltatott mellékszereplők ebben a barokk tragédiában.”⁸

Sátán eséllyel pályázhat a hős szerepére, hiszen az első könyvekben ő az a csodálatra méltó harcos, akinek hőstettei és sikeres hadicselei bármely más szereplő cselekedeténél jobban megfelelnek a hősiességről régóta bennünk élő képnek. Sátán kezdeti gigászi nagysága azonban már jóval a befejezés előtt összeroppan, amikor mélyen ironikus, mondhatni nevetséges körülmények között elhagyja a színteret. Sátántól a 10. könyv közepén, egy a cselekmény szerkezeti felépítésének szempontjából irreleváns közjáték során veszünk végső búcsút, amikor ahelyett, hogy pokolbeli cinkosai az újonnan teremtett világ megrontásával eldicsekvő beszámolója után megtapsolnák, „töménytelen sok nyelv gonosz, / undok sziszegését, közmegvetés / zaját” (10.510–512) hallja.⁹ A sziszegő viszolygás hangjai Sátán megbolydult falkájából törnek fel, akiket Isten „fanyar hamut” (10.569) rágó kígyókká változtatott. Sátán utoljára egy óriássárkány

⁵ Stanley E. Fish: *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1971, 206. (Az eredetiben: „[...] [t]here [was] still another hero to be noted in the universe of *Paradise Lost* – the reader.”)

⁶ A közelmúltban Neil Forsyth tett kísérletet a romantikus műértelmezés felélesztésére. L. Neil Forsyth: *The Satanic Epic*, Princeton, Princeton UP, 2003.

⁷ Péter Ágnes tanulmányában részletesen és tanulságosan dokumentálta a magyar befogadástörténet néhány epizódját. L. Ágnes Péter: Milton in the Hungarian Cultural Memory: Two Case Studies, in Gábor Ittész – Miklós Péti (eds.): *Milton Through the Centuries*, Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, L'Harmattan, 2012, 165–187.

⁸ Szentmihályi Szabó Péter: John Milton, in Király István – Szerdahelyi István (szerk.): *Világírodalmi Lexikon*, 8. köt., Budapest, Akadémiai, 1982, 410.

⁹ A továbbiakban az eposzból idézett részeket a következő szövegkiadásból idézem: John Milton: *Elvesztett Paradicsom*, fordította Jánosy István, Budapest, Európa – Magyar Helikon, 1969.

képében jelenik meg, és a „győzhetetlen szándék” (1.107–108) e bajnokának bukásával Milton megadja a Gonosznak járó kegyelemdőfést.

Egyes kritikusok álláspontja szerint Sátán csúfos vereségével Milton korrigálni igyekezett annak kezdeti magasztalását, mások a költő alkotóerejének hanyatlását látják a humoros jelenetben. Ezek a vádak azonban igazságtalanok, mert egyfelől bizonytalan a könyvek sorrendje, másfelől mert Milton kreatív gondolkodású, nagy tudással és műveltséggel megáldott írózseni volt, aki komolyan vette a költői hivatásáról vallott felfogását. Ahogy a 9. könyv invokációjában is megfogalmazza, nem véres harcokat akar megénekelni, hanem „tragikus tárgyra” vált, mely „hősi, nem kevésbé, / mint zord Achilles mérge” (9.14–15). A költő tudatosan áthangolja tehát a hősiesség jelentését: eposzában „a türelem szebb vitézségét s a hős mártírokat” (9.32–33) dicsőíti, így a türelmes állhatatosság keresztényi erényének holtig tartó követésére nevel, és nem az „eddig egyetlen hősi tárgynak / vélt” (9.27–29) harctéri vitézségről énekel. Az irodalomkritika sokrétűen tárgyalja Milton költői programját,¹⁰ ezért további példák felsorolása helyett esszémben arra törekszem, hogy a mű szerkezeti és kronológiai felépítése alapján igazoljam, hogy a költő már az eposz szerkezetébe is belekódolta, hogy elfordul a hős katonák, az ütközetek és az öldöklés témáitól, és a keresztényi erényekről zeng dicsénekeket. Milton tehát aprólékosan megtervezte, majd beleszötte a mű szövegébe, hogy Sátán helyébe a történet kibontásával Ádámot (és Évát) lépteti főszereplők(k)ént, és az eposzt a 9. könyv elején meghirdetett váltásnak megfelelően szerkezetében is dramatizálta (az „eposzizál” terminus híján).

* * *

Vizsgálódásunk előtt előre kell bocsátanunk, hogy – a 8. és a 9. könyv közötti átvezetés kivételével – a könyvek közötti gondolatmenetbeli váltás finom és gördülékeny. Az 1. könyv a pokolbéli nagytanács megnyitásával végződik, míg a 2. könyv a tanácskozás

¹⁰ E váltást tanulmányozza Fish napjainkban már klasszikusnak számító *Standing Only: Christian Heroism* című fejezete. L. Fish: *Surprised by Sin*, 158–207. Utolsó példaként említem Barbara Lewalskit, aki egy egész monográfiát szentel a témának. Vö. Barbara K. Lewalski: *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton, Princeton UP, 1985. Milton nem csupán az *Elveszett Paradicsomban* vett lantjára eszményeket, hanem későbbi költeményeiben is. Vö. Marshall Grossman: *Reason's Martyrs: Poetry and Belief in Paradise Regain'd [...] To which is added Samson Agonistes*, in Ittész – Péti (eds.): *Milton Through the Centuries*, 3–19.

lefolyásának leírásával kezd: „Kurta csönd. A meghívást / olvassák, s indul már a Nagytanács. // Ült Sátán fönt királyi trónusán” (1.787–2.1). A 2. könyv végén Sátán elérkezik a látható világ véghatárához (2.1018–1038), és a 3. könyv invokációja utáni első jelenetben Isten itt látja őt (3.72–80). A 3. könyv befejezéseként Sátán leszáll „Niphates csucsá[ra]” (3.759), ahol a következő könyv kvázi-invokációja és egy rövid prológos után háborog magában (4.33–115). Kronológiailag az epizód két része, a Földre szállás és a monológ is összetartoznak. Sátán feltárulkozása és a leszállás is délben történik (4.30–31), először csak az átvitt (3.632–634), később a szó szerinti megjelenítés szintjén is (4.569–571).

A 4. és az 5. könyvet Éva első megkísértésének reggele köti össze. Az előbbiben Gábrriel és az őrangyalok legyőzik Sátán seregét, végül Sátán „odébbállt, s véle tűnt az éji árny” (4.1028), így az 5. könyv új reggellel indul (5.1–2). A következő két könyv közötti átvezető cselekmény Abdiel elvonulása a lázadók táborából. Az éjszakai távozás jelzi az előző egység végpontját, mivel azonban Abdiel az est egy korábbi szakaszában kel útra, a bárd a következő könyv első néhány sorában felvillantja a pirkadat előtti éjszakai menetelést:

Gúnnyal feelve hátat fordított [Abdiel]
a vészre ítélt, hetvenkedő Toronynak.
Egész éjt szállt a rettenetlen angyal
üldözetlen az Ég mezőin át,
míg a forgó órák-keltette hajnal
rózsás ujjal nem tárt sugárkaput.

(5.912–6.4)

A 7. könyv ismét invokációval kezdődik, majd a krónikás pontosan ott veszi fel a történet fonalát (7.41–44), ahol az előző könyv végén letette, amikor Rafael figyelmeztette Ádámot engedelmességi kötelességére és ellenségére (6.915–919). A 8. könyv talán még szervezesebben kapcsolódik az előzőhöz, mert e könyv elején a bárd rövid kiszólása megakasztja Ádám válaszát Rafael 7. könyv végi felszólítására. A 7. könyv utolsó soraiban elhangzottak a következő könyv nyitásakor még mindig Ádám fülében csengenek:

Ha egyebet kívánsz
még tudni, mit ember tudhat, beszélj!
Elhallgatott az angyal, ám a hangja
Ádám fülében édesen dorombolt,
hogy még tovább beszélni hitte[.]

(7.642–8.2)

A 9. és a 10. könyv fordulóján a bűnbeesés égi és földi következményei bontakoznak ki. A 10. könyv legelső szava az eredeti műben a magyar „eközben” kötőszónak megfelelő „Meanwhile”, mely az egyidejűség nyomatékosítására szolgáló kifejezés.¹¹ A 10. és a 11. könyvet az ima kapcsolja össze: Ádám és Éva bűnbánó imáját a 11. könyv elején Isten Fia előadja Atyjának, aki elfogadja az emberpár könyörgését (10.1117–11.2). Az új könyv nyitása ismét visszautal az előző könyv zárójelenetére: „Álltak s imádkoztak alázkodó- / bűnbánón” (11.1–2). Mihály Angyal egy magas helyre vezeti Ádámot, feltárja a jövőt, s elbeszélése közben mint egy vándor, „aki délben útain pihen” (12.1) (azaz félúton) megáll „a romlott és ujult világ között” (12.3) azon történések közepette, melyek az 1667-es kiadásban egyetlen könyv részét képezték. Ezúttal is a bárd közbeszólása ékelődik Mihály és Ádám párbeszéde közé, és fűzi össze a most két részre osztott könyveket, amit az eredetiben a „here”, azaz az „itt” helyhatározószó egyértelműsít.¹²

Leszögezhető, hogy Milton a könyvek tagolásával és más olyan félbeszakító költői eszközök alkalmazásával, mint például az invokáció, gondosan megtervezte narratívájának folytonosságát. Az egyetlen, ám annál jelentősebb kivétel a kiszámított folytonosság szabálya alól a 8. és a 9. könyv közötti átvezetés, amely a bárd megtévesztő attitűdje miatt első olvasásra nem tűnik sokkal összetettebbnek, mint a szintén invokációkat tartalmazó 3. és 7. könyv közötti. A 8. könyv Rafael távozásával zárul, ekkor „Leszállt a Nap a Zöld-fokon s az Est / smaragd szigetjén: távozásra int” (8.627–628). A 9. könyv az invokáció végeztével kezdődik, amikor

¹¹ Ebben a szövegkiadásban nem jelenik meg ez a kötőszó. Vö. Milton: *Elveszett Paradicsom*, 10.1, valamint John Milton: *Paradise Lost*, Alistair Fowler (ed.), 2. kiad. Harlow etc., Longman, 1998, 10.1.

¹² Ebben a szövegkiadásban nem jelenik meg ez a határozószó. Vö. uo. 12.2 és 12.2.

Letúnt a Nap, utána Hesperus—
amelynek tiszte volt, hogy esthomályt
hozzon a földre, kurta békitőt
nap-éj között—, s peremtől peremig
a látkört fátyolozta éji félgömb.

(9.47–51.)

Az átvezetés ezúttal is gördülékeny. Valójában azonban a nap mozgásának folytonosságán túl a 8. és a 9. könyv közötti kapcsolatot tovább mélyítik azok a tematikus párhuzamok, amelyek Sátán visszatértekor felidéznek a 4. könyv végi távozását.¹³ A párhuzamok keltette impresszióinkat azonban beárnyékolja a következő sor: „Rótta a teret / hét hosszú éjen a vaksötéttel ő” (9. 62–63, *az én kiemelésem*). A 8. könyv lenyugvó napját (8.627–628) egy egész hét választja el a 9. Könyv Heszperosztól (9.47–51), mely során Sátán permanensen a Föld árnyékában tartózkodván újra körüljárja azt.

E szerkesztési elv fontosságát aligha lehet túlbecsülni. Az ember gonosz általi megrontása egy hetet vesz igénybe, ami kronológiailag a leghosszabb és egyetlen epizód a narratíva extradiegetikus szintjén,¹⁴ mégis egyike a legrövidebben elbeszelt eseményeknek. Emellett e hét napból hat nap eseményeit teljes homály fedi, ezért nem tárulnak elénk más régiók történései, illetve az eposz többi szereplőjének cselekedetei. Az információhiány űrt hoz létre, melyet nem igazán tölt ki Sátán sommás beszámolója az Ember fölött aratott győzelméről.

A rés egy szerkezetileg döntő fontosságú fordulaton jön létre, ahol összeér a történet ideje (a költeményben bemutatott történet teljes időbeli kiterjedése) és a narráció ideje (az elsődleges narratíváé), a jövő és a múlt idősíkjai.¹⁵ A narratíva kronológiai sorrendjét alapul véve négy könyvenként nagyjából három blokk különíthető el, és mivel az első két egység fordított sorrendben követi egymást, az eposz átfogó *ab ovo* idősémája a

¹³ Vö. 9.52–69 és 4.126–132, 559–598, 785–1028.

¹⁴ Néhány epizód – mint például az ördög kilenc napig tartó zuhanása a mélybe (6.876), majd a szintén kilenc napig tartó ájulása (1.50–52), nem beszélve a Mihály felvonulásait tárgyaló éonokról a 11. és a 12. könyvben – hosszabb (és alkalmanként sokkal rövidebben elbeszelt), de ezek az eseménysorok a narratíva intradiegetikus szintjének történései.

¹⁵ Vagyis az intradiegetikus narráció szintjén nincs olyan múltbéli esemény, ami a narratíva extradiegetikus szintjén a jövőre vonatkozna, és vice versa.

következő: 5–8., 1–4., 9–12.¹⁶ A narratív egységek kronológiai sorrendjének eredményeképp az előtörténet megismerhető a 8. könyv végéből, majd a 9. könyv tetőpontján az eposz visszavezet a jelenbe, így az extradiegetikus narrációhoz, és ez a narrátori pozíció a legoptimálisabb a bűnbeesés elbeszéléséhez. Másképp fogalmazva: a történet ideje és a narráció ideje akkor metszik egymást, amikor a tiszta lelkűek vétkeznek. Paradox módon az idősíkok találkozásánál ún. narratív vákuum jön létre,¹⁷ ami azt jelzi, hogy a későbbi fejlemény, tehát a bűnbeesés, nem szükségszerűen vagy természetszerűen következik az előzményekből, azaz nem a teremtés tökéletesítésének szándéka, az édeni boldogság, vagy Sátán és cinkosainak lázadása, esetleg azok haragja idézi elő.

* * *

Az eddig leírtak nem szolgálnak túl sok újdonsággal. Az irodalomkritika azonban általában figyelmen kívül hagyja, hogy (1) bár ugyanaz a jelenet folytatódik a páratlan és páros számmal szétválasztott könyvekben, (2) az átvezetésnél majdnem mindig jelen van egy időrésként nem definiálható törés, melyet a 3., a 7. és a 9. könyvek közötti invokáció is érzékelhetővé tesz. Emellett (3) a 6. és a 7. könyvektől eltekintve, melyek történéseit ugyanaz a délután fűzi össze, az eposz középpontjában a napok vége egybeesik a két könyvből álló egység végével. E felfedezés érdekességét tovább fokozza, hogy e két könyv alkotta narratív egységben bármikor beköszönhet a dél.¹⁸ Ahogy láttuk, az 5. és tulajdonképp a 3., valamint a 11. könyv is pirkadattal indul (11.133–138). A 3. könyv elemzése valamivel bonyolultabb, mert bár a reggel metaforikus megjelenítésű, ábrázolása rendkívül hangsúlyos. Elsőként Sátán bukkan elő a Zűrből, „Most végre Fénynek szent hatása villan, / s az Ég faláról a vak Éj ölébe / szikrás hajnalt lövell” (2.1018–1020) felé.

¹⁶ E hármas tagolást nyomatékosítja az a tény, hogy az első négy könyv extradiegetikus, míg a következő négy egység főképp intradiegetikus narratívák. A harmadik blokk kisebb mértékben, de ugyanezen kompozíciós eljárást követi, és egyúttal további példát szolgáltat arra az oktáv arányviszonyra (1:2), ami már az eposz első kiadásában is dominált. Vö. Maren-Sofie Røstvig: John Milton, *Paradise Lost: A Poem Written in Ten Books* (1667), in uő: *Configurations: A Topomorphical Approach to Renaissance Poetry*, Oslo, Copenhagen & Stockholm, Scandinavian UP, 1994, 466.

¹⁷ Sátán időzésének és visszatérésének epizódját a 9. könyv kezdetén önálló egységként kezelem, mintha csupán közjáték volna a 8. és 9. könyv között, és a 9. könyv „megfelelő” tartalmát viszem át a bűnbeesés napjának reggelére (9.195).

¹⁸ Vö. 3.632–634, 5.308–311, 9.744, 12.1.

Kétségtelen, hogy az időre vonatkozó utalások szerény meggyőző erejéből következően az olvasó eltévedhet az időlabirintusban, azonban a „derengő fény[ben]” (2.1025), melyet a hajnal bocsájt az Éjszaka birodalmába, Isten „látja, ím a Sátán / az Ég-falnál surran a barna légben / az éj ezoldalán” (3.74–76). Tekintettel arra, hogy az Éjszaka társával, Zúrral (2.943–976, 985) az alvilágot reprezentálja, mindkét metafora utalhat pusztán a térbeli kiterjedésre is. A függőleges világegyetemben a *hajnal* és *az éj ez oldala* a térválasztók menny és zűr között. Az olvasó azonban nem tudja figyelmen kívül hagyni az időre utaló felhangokat sem (a *hajnal* szó szerinti jelentését és *az éj ezoldalá[na]* nyilvánvaló metaforikus vonatkozását). A továbbiakban, amikor pár száz sorral később visszatérünk Sátánhoz, arról értesülünk, hogy a kozmosz külső burkának „ez éji gömbjén” „hosszan bolygott, míg *hajnalsugár*” megfordította lépteit (3.515–517, *az én kiemeléseim*). A kora reggel ábrázolását néhány sorral később epikus hasonlat erősíti meg. A menny kapuja szélesre tárul, s

Innen bámult le Sátán
a Menny-kapuba vezető arany
lépcsőfokokra és a hirtelen
kitáruló világra. Mint a kém, ki
bolyong kietlen éjben, száz veszély
torkában, *majd derűs hajnalhasadtán*
fölér egy fölszökő halom csucsára,
s onnan szeme mit lát váratlanul:
először szemlélt idegen vidék
ujdon fővárosát, gyönyörű tájat
sugár torony-tűkkel, csillám tetőkkel,
miken *im a kelő Nap* lángja szikráz[.]

(3.557–567, *az én kiemeléseim*)

A szöveg erőteljes poétikussága alapján elképzelhető, hogy a 2. és a 3. könyv közötti átvezetés az eposzi cselekmény egy új napjának kezdetét jelöli, és az invokációban a „Szent Fény” (3.1) üdvözlése igazolja is e feltevést. Később a 9. könyvben az idő kitágul: a bárd az invokációt követően tömören beszámol arról, ahogy Sátán körüljárja a Földet, utána éjfélkor visszatér a Paradicsomba (9.58), és – még mindig ugyanebben az

időtartományban maradva – 130 sort szentel Sátán „inkarnációjára” (9.184).¹⁹ Csak eztán „pirult a szent sugár” (9.195) Édenben, így a bűnbeesésről már egy új nap mesél.

Milton nem csak a hajnalokról ad hírt,²⁰ hanem, amint ismeretes, többnyire figyelmesen dokumentálja a napszakokat és az időegységeket, legalábbis a 3. könyvtől kezdődően.²¹ Következésképp a páratlan számú könyvek reggeleit értelmezhetjük az elsődleges narratíva egymást követő napjainak bevezetőiként (eltekintve a 8. és a 9. könyv közötti átvezetéstől, ahol Sátán bolyongása hiátust ékel a könyvek közé, illetve leszámítva a 7. könyvet, melyben egyáltalán nem virrad új reggel). Eszerint a szerkezeti és a kronológiai architektúra az irányadó a tematika szempontjából, ami további vizsgálódásokra ösztönzi az olvasót.

* * *

A narratíva extradiegetikus szintjén az eposz cselekménye Sátán pokolbeli eszmélésével kezdődik, az 1. és a 2. könyvön pedig hőstettei vonulnak végig. Miután a bukott angyalok is magukhoz térnek, megépítik Pandemoniumot, ahol pokolbeli tanácsot tartanak, majd Sátán útra kel az újonnan teremtett világ felé. A pokol kapujánál találkozik Bűnnel és Halállal, aztán átkel Zűr fölött és a menny falánál megpillantja a kozmoszt. Ezen események kronológiai egymásutániséga némileg vitatható, és a vitatott kérdésekre más

¹⁹ Ezek az epizódok zavaróan hatottak, és olyan revizionista olvasatokhoz vezettek, melyeket már más helyütt is részletesen tárgyaltam. L. Gábor Ittzés: Satan’s Journey through Darkness (*Paradise Lost* 9.53–86), *Milton Quarterly*, Vol. 41, 2007, 12–21. Továbbá I. Gábor Ittzés: Satan’s Return on the Eighth Night and Epic Chronology in *Paradise Lost*, in Sándor Hites – Zsuzsanna Török (eds.), *Építész a kőfejtőben – Architect in the Quarry: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára – Studies Presented to Péter Dávidházi on His Sixtieth Birthday*, Budapest, rec.iti, 2010, <http://rec.iti.mta.hu/rec.iti/Members/szerk/architectbook/43IttzesG.pdf>, 492–504.

²⁰ E tekintetben az egyetlen vitatható furcsa részlet, ami azonban nem válik zavaróvá, a bűnbeesés és a kiűzetés közé ékelt éjszakák száma a következő sorok között: 10.1088–89 – 10.94–97, 854–855 – 11.133–135. Általánosságban elfogadott, hogy csak egyetlen ilyen éjszaka van, így Isten az emberpárt az engedetlenségüket követő napon száműzi a Paradicsomból.

²¹ Milton a napfelkeltén kívül menetrendszerűen jelzi a további kánoni órákat, azaz a delet, a napnyugtát és az éjfélt is. Természetesen számtalan más időjelző utalással is találkozhatunk: pl. ha csupán a 4. könyvben előfordulóakra fókuszálunk, akkor a következő szöveghelyek sorolhatók fel: 4.331–334, 335, 358–362, 545–549, 556, 561–562, 595–598, 604–616, 730–732, 779–780, 785–786, 806–807, 1028.

helyütt már részletesen kitértem,²² most elegendő annyit megjegyezni, hogy minden esemény sötétségben játszódik, és az éjszaka képei uralják a narráció hasonlatait is.²³ Ezenkívül mivel megfigyelhető, hogy Milton az ókori sémi időszemléletet követve²⁴ egy eposzi napra nagyjából egy napnyugtától napnyugtáig tartó időszakként tekintett, logikusnak tűnik az a megállapítás, hogy a cselekmény alkonyatkor kezdődik. Mindent számba véve: az eposz első reggelén, tehát a 3. könyv elején hajnalodik, és ha tekintetbe vesszük a költemény információkat közlő nagyobb szerkezeti és kronológiai egységeit, valószínűsíthető, hogy az első két könyv az előző éjszaka eseményeit ábrázolja.

A 3. és a 4. könyv bemutatja, ahogy Sátán megérkezik a kozmosz határához, leszáll Nifates hegyére, majd belép a Paradicsomba. E két könyvben Ádám és Éva is megjelenik a színen, olvashatunk esti rituáléikról, arról, ahogy Sátán megkísérti Évát álomképben, és végül, hogy Gábiel kirepíti Sátánt a Paradicsomból. A megrajzolt időív egy egész napot fog át, mely a 3. könyv eleji (metaforikus) napfelkeltével indul, és a 4. könyv utolsó soraiban ábrázolt pirkadattal fejeződik be.

A mű szerkezeti és kronológiai felépítése arra enged következtetni, hogy az eposz központi témája az 5. könyvtől a 8. könyvig bontakozik ki. A közvetlen eposzi cselekmény középpontja a harmadik nap, mely a paradicsomi boldogság egy napja, amit Rafael látogatása jelöl. Ez Ádám (és az emberiség) hosszú délutánja a Paradicsomban, csupa fény és gyönyörűség. E könyvek elsődleges narratívájában egyáltalán nincs jelen Sátán. A „Közelg a hajnal rózsalépteken” (5.1) szakasz vezeti be az édeni, az éjszaka árnyaitól mentes periódust, ami több mint háromszáz sorral később a napnyugta leírásával ér véget. Értelemszerűen Sátán is ugyanezen a napon kezdi meg egy hétig tartó utazását a sötétségen át, azonban a következő hat nap eseményeit homály fedi, és csak a 9. könyv vezeti be az újabb hiánytalanul elbeszélte napot, a bűnbeesés napját.

Minden bizonnyal a 10. napnak van a leghatározottabban megrajzolt íve: azzal kezdődik, hogy a megelőző epizód közben Sátán éjfélkor belép a Paradicsomba, aztán Ádám és Éva szétválnak a délre tehető bűnbeesés reggelén, majd bealkonyul, és a Fiú

²² L. Gábor Ittész: Ten Days in Paradise: The Chronology of Terrestrial Action in Milton's *Paradise Lost*, in Kinga Földváry – Erzsébet Stróbl (eds.): *Early Modern Communi(cati)ons: Studies in Early Modern English Literature and Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012, 100–130.

²³ Pl. 2.204–205, 280–284, 324–327.

²⁴ Vö. pl. 7.260, 275, 338, 387, 450, 552; 8.241–242.

napnyugtakor ítélkezik a bűnös emberpáron, az éjszakát pedig betölti Ádám jajveszékeltése és ezzel párhuzamosan Sátán keserű hamut rágása. Ez a szimmetria azonban kismértékben megbillen, amikor Sátánt és falkáját a pokol bugyrában mindörökre szem elől tévesztjük, míg Ádám és Éva története új, pozitív fordulatot vesz, és imáik a 10. könyv végén a reggel korai óráiba röpitik őket.

Ősszüleink bűnbánó könyörgése végeztével új nap virrad, ekkor távozniuk kell a Paradicsomból, így e nap a narratíva extradiegetikus szintjén az utolsó nap. Mihály is ezen a napon látogat a Paradicsomba, a látogatás elmosódó időpontja azonban újfent felkavarta a kritikusi kedélyeket.²⁵ A jelenlegi kontextusban csupán a következő összetett kérdés vár megválaszolásra: mikor történik meg a kiűzetés, és ebből következően, mikor végződik az elsődleges narratíva? Gunnar Qvarnström magyarázatát, mely a záró sorok metaforikus nyelvezetének elemzésével válaszolja meg a kérdést, érdemes teljes hosszában idézni:

Ezért tehát a végrehajtó angyalok, akik leereszkedvén a Hegyről, hogy számúzzék Ádámot és Évát az „esti köd[höz]” hasonlatosak: „megannyi csillag fénysorokban; / siklottak a földön, mint esti köd, mely / folyóból imbolyog föl, húz a lápon, / s a hazatérő pór-sarok nyomába / lapul” (12.646–650). A munka után este hazatérő szántóvető megjelenítése tovább mélyíti a nap végére utaló metaforikus sejtetést. Az estét körvonalazzák azok a sorok is, melyek leírják Ádám és Éva magányos kivonulását Édenből: „Előttük a Világ, hol *nyughelyet* / lelnek” (12.665–666). Konklúzióm szerint tehát az eposz és annak utolsó napja egyszerre fejeződnek be.²⁶

²⁵ A vitatott kérdések teljes körű áttekintése a jövő nagy feladata. A legáltalánosabb (és számításaim szerint a leghelytállóbb) nézet az, hogy a kiűzetés a bűnbeesés reggelén történik.

²⁶ Gunnar Qvarnström: *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967, 47. (Az eredetiben: „Thus the executive angels, descending from their Hill to expel Adam and Eve, are compared to “Ev’ning Mist”: “on the ground gliding meteorous, as Ev’ning Mist ris’n from a River ore the marish glides and gathers fast at the Labourers heel homeward returning” (12 628). Indeed this labourer on his way home in the evening, after his day’s work, gives further emphasis to the metaphorical suggestion that this Day is over. This suggestion is further stressed by the lines about Adam and Eve taking their solitary way out of Eden: “the Word was all before them, where to choose *their place of rest*”. My conclusion, therefore, is that the epic and its last Day reach “The End” together.”)

Qvarnström elemzése nem szorul kiegészítésre, jóllehet G. M. Crump egy hasonló vitában éles szemmel arra a következtetésre jutott, hogy a költemény hetedik napjának közepén nincs este, csupán az est reprezentációjával találkozunk.²⁷ Ezek szerint csak az jelenthető ki bizonyosan, hogy a száműzetés *talán* estefelé történik, noha Milton nem ad kétségbevonhatatlan textuális vagy más útmutatást a napszakra vonatkozóan. Úgy vélem, épp ez a lényeg. Bizonytalan az utolsó nap lezárásának időpontja, a történet vége nyitott, tehát az eposz, bár kerek egész, mégis befejezetlen. — Az 1. számú táblázat összefoglalja eddigi ismereteinket:

<i>Könyv</i>	<i>Nap</i>	<i>Naphossz</i>	<i>Óra</i>	<i>Esemény</i>
1–2.	1.	Éjszakától pirkadatig(?)	12	A lázadók eszmélésétől Sátán Zűr fölötti utazásáig
3–4.	2.	Pirkadattól napfelkeltéig	24	Sátán menny falához érkezésétől a Paradicsomból történő kiűzetéséig
5–8.	3.	Napfelkeltétől napnyugtáig	12	Ádám és Éva ébredésétől Rafael leszállásáig
9,52– 85/194 ?	3–9.	7 nap Napfelkeltétől éjjelig	7x24	Az ember megkísértésének és Sátán inkarnációjának hete
9–10.	10.	Napfelkeltétől napfelkeltéig	24	Sátán visszatérésétől Ádám és Éva bűnbánatáig
11–12.	11.	Napfelkeltétől estig(?)	12	Ádám és Éva imájának Isten általi elfogadásától a száműzetésig

²⁷ Galbraith M. Crump: *The Mystical Design of Paradise Lost*, Lewisburg, Bucknell UP, 1975, 174. (Az eredetiben: „It is not evening. It is only an image of evening in the midst of [...] the seventh day of Milton’s poem.”) Laurence Stapleton egyetértve kifejti, hogy bár a befejezés pontos órája bizonytalan, a kherubok leszállását bemutató festői hasonlat sötétedő tájat idéz meg. (Az eredetiben: „We do not know what the ‘hour precise’ is, but [...] the beautiful simile in the lines describing the descent of the Cherubim summons before us a darkening landscape.”) L. Laurence Stapleton: Perspectives of Time in *Paradise Lost*, *Philological Quarterly*, XL. évf., 1966, 747.

1. számú táblázat Az *Elveszett Paradicsom* elsődleges narratívájának
szerkezeti és kronológiai mátrixa

* * *

Áttekintő táblázatunk jól szemlélteti, hogy az extradiegetikus narratíva összesen tizenegy napot sűrít magába, azonban pusztán öt nap eseményeit ismerjük részletekbe menően. A cselekmény az 5. és a 8. könyv között kibontakozó 3. napra összpontosít, mely egy tizenkét órás verőfényes nap, amit két oldalról keretbe foglal egy-egy huszonnégy és egy-egy tizenkét órás nap. Az eposz középpontos szimmetrikus elrendezésű – némi csavarral megtoldva. A legszélső, az 1–2. és a 11–12. könyvek napjai a fényviszonyok tekintetében aszimmetrikusak, mert a nyitó könyvekben csak a sötétség, míg a záró könyvekben csak a világosság órái vonulnak végig. E könyvek egy főszereplősek: az első két könyv kulcsfigurája Sátán, az utolsó két könyv főhőse pedig Ádám. Vagyis az eposz fókusza Sátán kalandozásainak éjszakájáról áthelyeződik Ádám tanításának napjára. A 11. napon a Gonosz nincs közvetlenül jelen, ami egyfelől eszünkbe juttatja, hogy a Gondviselés engedte meg Ádám és Éva újrakezdését, másfelől jelképezi az emberiség és a lázadó angyalok eltérő sorsát is. Az elsődleges eposzi cselekmény utolsó napja az emberiség és a világ történelmének kezdete Isten kegyelméből. Azonban amíg az ember a bűnbocsánat kegyelmét élvezzi, a démoni angyalok, akik „önként buktak maguk-kisértve-rontva” (3.139) nem nyertek irgalmat.

A mű középső részének elemzése is nagy körültekintést igényel. Részint vitathatatlan Ádám dominanciája, hiszen Milton neki szenteli az eposz központi harmadát, miután a 4. könyv végétől a 9. könyv elejéig kilépteti Sátánt. Részint azonban az 5–6. könyvben, Rafael intradiegetikus, az angyalok és a démonok csatáját ecsetelő narratívájában Sátáné a főszerep. Ami még fontosabb, hogy Ádám egyetlen nappól álló paradicsomi boldogságával szemben Sátán bolyongása egy teljes hétig tart. Az elbeszélte időből Ádám nagyobb szeletet hasít, mint Sátán, az elbeszélés idejéből azonban mindössze egy nap jut rá, a sátáni periódus viszont egy teljes hétre nyúlik. Szigorúan véve Rafael látogatásának napja kizárólag a könyvek szerkezeti felépítése alapján centrális helyzetű, a kronológiai kompozíció szerint csak akkor tekinthető központinak, ha a 11 nap bő felét, vagyis az eseménytelen hat napot félretesszük. Pontosabban szólva: Sátán hete, melyen az ember megrontásán munkálkodik (3–9. nap), fedi le a teljes 11 nap cselekményének központi részét, s e hét napot közvetlenül két nap előzi meg, illetve két

nap követi. Fejtegetéseink alapján a narratívában Rafael látogatása pusztán másodrendű epizódként értékelhető.

A „kísérő” napok struktúrája hasonló, de mégsem egészen azonos, ám a párhuzamok és az eltérések ismét tanulságosak. A 2. (3–4. könyv) és a 10. nap (9–10. könyv) (kora) hajnallal kezdődik, amikor Sátán belép a kozmoszba, illetve Édenbe. Mindkét nap virradattól virradatig tart, azonban a belső arányok között feltűnő különbségek vannak: Ádám jajveszékelésének éjjele a 10. könyvben lényegesen hosszabb terjedelmű, mint Éva lidérces rémálmának éjszakája a 4. könyvben. Sátán különböző időpontokban és eltérő eredményességgel mindkét napon megpróbálja megkísérteni az embert. Míg első éjszakai kísérlete a 4. könyvben meghiúsul, második, délre tehető direkt próbálkozását a 9. könyvben siker koronázza. Mindkét nap vége felé Sátán elhagyja a Paradicsomot, de míg a 4. könyv utolsó jelenetében nyomást gyakorolnak rá, a 10. napon önként és hamarabb érkezik. Szimbolikus értelemben mindkét nap fejlődési útja az ártatlanságtól a megkísértésen át a megújulásig²⁸ halad előre, azzal a lényeges különbséggel, hogy az ember első alkalommal megőrzi, második alkalommal azonban elveszíti ártatlanságát.

Ha végeredményben az egyes napokat (és könyveket) egyetlen főszereplő uralja, és a többi karakterrel egyáltalán nem találkozunk, akkor a narratíva centrumában Sátán és Ádám egymást kölcsönösen kizáró rivalizálása áll, a 2. és a 10. nap pedig az eposz két része közötti híd, melyen Sátán és Ádám is átkel. Sátán a 3. könyv elejétől a 4. könyv végéig jelen van, de Milton már a 10. könyv közepén kiírja a történetből. Ádám ezzel szemben csak a 4. könyvben tűnik fel, viszont a 9–10. könyvön keresztül végig fenntartja jelenlétét. Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy Ádám megjelenése a 4. könyvben és Sátán eltűnése a 10. könyvben nemcsak azt jelzi, hogy az adott napon Ádám első alkalommal belép, illetve Sátán utolsó alkalommal kilép a cselekményből, hanem ez a nap jelöli az eposzi első be-, illetve utolsó kijelentkezésüket is. Egyszóval az első könyvekben Sátán dominál, míg Ádám felszálló ágban van, és az eposz második felében Sátán

²⁸ A megújulás folyamata a következő: az elkövetkező nap reggelén Ádám eloszlatja Éva zavaros álma miatti aggodalmát (5.27–141), majd a bárd kommentárja, az utolsó égi tanácskozás (11.1–124), később Mihály szavai nyugalomra és odaadásra készítenek elő. A megújulás a 4. és a 10. könyv végén a leglátványosabb: az előbbi könyvben kerül sor Sátán kiutasítására, az utóbbiban pedig az emberpár bűnbánó imával könyörög az új életért.

jelenléte gyengül, míg Ádámé erősödik. A történet tengelyének elmozdulása a középső könyvek mindkét felében jól beágyazott.

Érdeemes kitérni arra is, hogy Sátán legtöbbször éjjel-nappal tevékenykedik, mégsem éri közvetlenül napfény. Egy éjszaka, egy nap utazik a pokolból a Paradicsomba, ám a napszakok váltakozása semmilyen hatással nincs cselekedeteire. Az idő homogenitása nem csupán a Gonosz univerzalitását szimbolizálhatja, hanem utalhat arra is, hogy Sátán nem részesült az isteni kegyelemből. Majdnem minden hely és napszak pokol számára (1.252–255, 4.76–77); világosban pedig szinte mindig álcázni igyekszik magát.²⁹ Ádámmal és Évával azonban a bűnbeesést megelőzően kizárólag nappal találkozunk, és engedetlenségük előtt soha nem pillanthatunk be éjszakáikba; pontosabban elvétve néhány pillanatra betekinthetünk a lugasukba, és ekkor láthatjuk őket aludni. Az imént vázoltak tükrözik a lényegét: az éjszakai bepillantások közben mindig az eposz más szereplője aktív³⁰; Ádám és Éva ezzel szemben arra a célra használják az éjszakát, melyre Isten azt teremtette. Amikor pedig felvirrad a reggel, az emberpár annak rendje-módja szerint felkel (5.1–26, 9.195–207). Vétkük után látványosan felborul napirendjük: dél körül álomba szenderülnek (9.1054–1062), aztán ébren töltik az éjszakát.

Mivel ilyen szisztematikusan megalkotott a mű kompozíciója, az emberpárt övező időre vonatkozó utalások során kialakuló első benyomásaink a tematikában is

²⁹ Uriel előtt „szép suhanc-kherübként állt elő”(3.651). Gondosan „elálcázta alakját, / mely rá veszélyt hozhat vagy késedelmet” (3.649–650). Csak az érzelmek ülnek ki „fölvett orcájá[ra]” (4.118), melyek elárulják az éles szemű arkangyalnak. Belopózván a Paradicsomba „Mint éhség-üzött, / kóbor farkas, ha új zsákmányt keres,... / s akol-sövényen könnyen átszökell” (4.182–186), és „leül, mint kormorán” (4.195) az Élet fájára. Megpillantván az első emberpárt, titokban követi őket, „oroszlánként ólálkodott köröttük, / tigrisként” (4. 410–411), „mint céljának segít” (4.406). Később Sátánt „Ott találták: / Éva fülénél gunnyadt mint varangy” (4.798–799). Amikor Ithuriel dzsidájának érintésére „önlényegére visszaváltozik” (4.822), már éjszaka van. Miután kizárják a Paradicsomból, egy hetet sötétségben tölt, majd visszatér éjfélkor, belebújik az alvó kígyóba, és „pitymallatra vár[t]”(9.194). Ahogy ebben az alakban megkísérti Évát, rövid időre fényt kap (a szó szoros értelmében), de aztán „bozótba búvik” (9.790), így már nap közben sötétségben tartózkodik, és csak éjszaka tér vissza (10.329–343). Végezetül látjuk, ahogy a pokol felé tartva elrejtőzik a nap elől, ismét álcázza magát (10.324–329), majd hamarosan örökre szem elől tévesztjük a pokol börtönében.

³⁰ Pl. amikor a bárd befejezi az ártatlanul alvó emberpárt magasztaló himnuszát (4.783), és Sátán konfrontálódik Ithuriellel és Zephonnal (4.808–821).

eligazítanak. Ádámot és Évát első ízben – a metaforikus és a konkrét megjelenítés révén is – paradicsomi napjuk vége felé Sátán szemén keresztül pillantjuk meg. Ekkor késő délutántól kezdve figyelemmel kísérhetjük estéjüket és éjszakájukat, Éva első megkísértésének éjjelét. A 4. könyv utolsó tagmondata, hogy Sátán elfut, „s véle tűnt az éji árny” (4.1028) átvezet a középső könyvek eszményi napjába, és egyúttal jelzi, hogy Milton hatalmas lélegzetű eposzának legvégén, a kísértés és a bűnbeesés után az emberpárra megváltás, míg Sátánra örök kárhozat vár.

Szembetűnő az is, hogy a bűnbeesés napját Sátán és Ádám is másképp éli meg. A nyitójelenetben Sátán körüljárja a Földet, és kígyó alakját öltve fel (a csúszó-mászóvá inkarnálódás már önmagában is hanyatlás) visszatér a Paradicsomba, ezektől az eseményektől eltekintve azonban leszálló pályát fut be azt követően, hogy reggel sikeresen megkísérti Évát, majd elbújik, éjszaka visszautazik a pokolba, és végleg eltűnik annak sötétjében. E lefelé ívelő nap azt szimbolizálja, hogy Sátán jóvátehetetlen bűnt követett el, és Istentől végleg elszakadt. Ádám napja másképp alakul: kezdetben ő is lefelé tart, hiszen reggel még ártatlan, délre pedig már bűnös lélek, aki napnyugtakor sírva ébred a Fiú ítéletére, majd éjszaka jajveszékel bánatában. A reggeli megújulást és megváltást követően azonban Ádám ismét felszálló pályára kerül.

* * *

Függetlenül attól, hogy az eposz cselekményét kronológiai szempontok szerint elemezzük (az elsődleges narratíva napok szerinti megoszlása alapján), vagy a szerkezeti egységekre, tehát a könyvekre vagy a könyvek csoportjára összpontosítunk, minden esetben olyan gondosan megmunkált komplex struktúrát fejthetünk fel, amely magán viseli az eposz főhősének sokat vitatott problémáját. A „ferde szimmetria” mintázata nemcsak nagyon látványos, hanem a teljes műről, valamint annak kisebb egységeiről is tájékoztat (2. *számú táblázat*).

<i>Nap</i>	1.	2.	3.	3–9.	10.	11.
<i>Könyvek</i>	1–2.	3–4.	5–8.	[9.52–194]	9–10.	11–12.
<i>Főbős</i>	Sátán	Sátán	Sátán		Sátán	
		Ádám	Ádám		Ádám	Ádám

2. számú táblázat Az *Elvesztett Paradicsom* elsődleges narratívájának ferdén szimmetrikus szerkezete

A ferde szimmetriát szemléltető táblázat illusztrálja, hogy a történet tengelye, mely a romantikusok nézetei szerint Sátán mentén halad, a második részben elfordul Ádám irányába.

Tulajdonképpen amikor Milton a 9. könyv invokációjában előáll a hősiesség fogalmát újrarahangoló programjával, többet tesz pusztán annál, hogy az addigi főszereplő, a bukott angyal helyett Ádámot segíti színpadra. A költő a meghirdetett váltást nagy műgonddal megtervezte, és mesterien beleszötte az eposz szövetébe is. Sátánt követően az eposz második felében Ádám a tér- és idő ura, s e helycseréhez a szereplők fokozatos térvesztés és tértérés során jutnak el a narratíva közepén. Milton a vetélytársak rivalizálását is középre tájolja, így a küzdelem végkimenetele nagyban függ attól, hogy a művet az elbeszélő idő vagy az elbeszélés idejének világán belül értelmezzük-e. Mivel a történet az olvasó számára az elbeszélő idő struktúrájában rövidül átélhetővé, a szimmetriatengely súlypontja Ádám felé tolódik, s e súlyponteltolás egyike azon kifinomult írói technikáknak, melyekkel Milton megbontja és átalakítja a könyvrészek közötti egyensúlyt. Az egyes könyvek eltérő belső kronológiája, a két szereplő által különbözőképp megélt napok, és az alkalmazott fényszimbolika is a szimmetria ellen ható költői eszközök tárházát gazdagítják. Milton Sátán helyébe Ádámot lépteti főszereplőként, és ezzel sokrétűen „dramatizálja” – vagy másképp fogalmazva belekódolja a költemény mélystruktúrájába – a hősiességről vallott új filozófiáját, mely a katonai vitézség helyett a keresztény kitartást és a bátor türelmet helyezi előtérbe.

A fenti műelemzés fényében nem csoda, ha nem tudjuk röviden és tömören megválaszolni azt a kérdést, hogy vajon ki az *Elvesztett Paradicsom* igazi hőse. Milton egyetlen név felmutatása helyett a hősiesség fogalmának helyes értelmezését előfeltételező dinamikus választ adott a kérdésre. A leghangosabban Sátán követeli magának a hősi

címet, azonban a költemény szerkezeti és kronológiai architektúráját érvként felhozva én mégis halkán tiltakoznék Sátán hőssé magasztalása ellen, hiszen Sátánt csak egy elavult értékrend avathatja hőssé. Mivel Ádám képviseli az emberiséget, és főképp mivel ő kelti életre az olvasót is, mindenképpen neki kellene és kell hősként előlépnie. Ádám azonban csak akkor lehet a mi hősünk, ha a hősiesség fogalmát erkölcsi síkon értelmezzük.

Az *Elveszett Paradicsom* tudatos tervezés és aprólékos munka gyümölcse, és Milton nem azért tolta el Ádám felé a történet tengelyének kezdetben Sátán uralta súlypontját, hogy jóvátegyje az első könyvek ördögimádását, vagy mert hanyatlott költészetének ereje. A súlyponteltolás ragyogóan tükrözi Milton azon meggyőződését is, mely szerint az angyalok és az emberek között lényeges különbség van időbeli létpályájuk tekintetében, és megváltást csak az ember remélhet.

Hivatkozott művek

- ADDISON, Joseph: Defects in the Fable, Characters, Sentiments and Language of *Paradise Lost*, *The Spectator*, No. 297, 9 February 1712, in Angus Ross (ed.): *Selections from the Tatler and the Spectator of Steele and Addison*, Harmondsworth etc., Penguin, 1982.
- BLAIR, Hugh: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Philadelphia, Aitken, 1784.
- CRUMP, Galbraith M.: *The Mystical Design of Paradise Lost*, Lewisburg, Bucknell UP, 1975.
- DRYDEN, John: *John Dryden: Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson, 2. köt., London, Dent, 1968.
- FISH, Stanley E.: *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1971.
- FORSYTH, Neil: *The Satanic Epic*, Princeton, Princeton UP, 2003.
- GROSSMAN, Marshall: *Reason's Martyrs: Poetry and Belief in Paradise Regain'd [...] To which is added Samson Agonistes*, in Gábor Ittész – Miklós Péti (eds.): *Milton Through the Centuries*,

- Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, L'Harmattan, 2012, 3–19.
- ITTZÉS Gábor: Satan's Journey through Darkness (*Paradise Lost* 9.53–86), *Milton Quarterly*, XLI. évf., 2007, 12–21.
- : Satan's Return on the Eighth Night and Epic Chronology in *Paradise Lost*, in Sándor Hites – Zsuzsanna Török (eds.), *Építész a kőfejtőben – Architect in the Quarry: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára – Studies Presented to Péter Dávidházi on His Sixtieth Birthday*, Budapest, rec.iti, 2010, <http://rec.iti.mta.hu/rec.iti/Members/szerk/architectbook/43IttzesG.pdf>, 492–504.
- : Ten Days in Paradise: The Chronology of Terrestrial Action in Milton's *Paradise Lost*, in Kinga Földvály – Erzsébet Stróbl (eds.): *Early Modern Communi(cati)ons: Studies in Early Modern English Literature and Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2012, 100–130.
- LEWALSKI, Barbara K.: *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton, Princeton UP, 1985.
- MILTON, John: *Elveszett Paradicsom*, fordította Jánosy István, Budapest, Európa – Magyar Helikon, 1969.
- : *Paradise Lost*, Alistair Fowler (ed.), 2. kiad., Harlow etc., Longman, 1998.
- PÉTER Ágnes: Milton in the Hungarian Cultural Memory: Two Case Studies, in Gábor Ittész – Miklós Péti (eds.): *Milton Through the Centuries*, Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, L'Harmattan, 2012, 165–187.
- QVARNSTRÖM, Gunnar: *The Enchanted Palace: Some Aspects of Paradise Lost*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967.
- RØSTVIG, Maren-Sofie: John Milton, *Paradise Lost. A Poem Written in Ten Books* (1667), in uő: *Configurations: A Topomorphical Approach to Renaissance Poetry*, Oslo, Copenhagen & Stockholm, Scandinavian UP, 1994.
- STAPLETON, Laurence: Perspectives of Time in *Paradise Lost*, *Philological Quarterly*, VI. évf., 1966.

SZENCZI Miklós: A harcos Milton, in John Milton: *John Milton válogatott költői művei*, ford. Tandori Dezső, Tellér Gyula et al., jegyz. Jánosházy György, Szenczi Miklós, Váradi Szabolcs, Budapest, Európa, 1978.

SZENTMIHÁLYI SZABÓ Péter: John Milton, in Király István – Szerdahelyi István (szerk.): *Világirodalmi Lexikon*, 8. köt., Budapest, Akadémiai, 1982.

A jövő előre vetülő árnyképei*

Mihály tipológiai látomása a történelemtől Elvesztett Paradicsom 11-12. könyvében

A tipológia, avagy figurális értelmezés, egyszerre szófordulat és egyfajta történelemszemlélet. Erich Auerbach a következőképpen határozta meg:

A figurális értelmezés oly módon teremt összefüggést két történés vagy két személy között, hogy az egyik nem csak önmagát jelenti, hanem a másikat is, a másik viszont magába zárja vagy kitölti az egyiket [...] mint valóságos folyamat vagy alak mindkettő része az időnek; mindkettő benne van a történeti élet áramában, és csak összefüggésük megértése a spirituális vagy szellemi aktus. Azonban ez a spirituális megértés konkrét múlt, jelen vagy eljövendő – eseményekre vonatkozik... hiszen az ígélet is a beteljesedés valódi történelmi események, amelyek vagy megtörténtek, vagy meg fognak történni.¹

Olyan irodalomtudósok mint William Madsen,² H. R. MacCallum,³ Barbara Kiefer Lewalski⁴ és legújabban Regina Schwarz⁵ ezen hermeneutikai és irodalmi hagyomány

* A tanulmány az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok támogatásával készült (OTKA K-101928).

¹ Erich Auerbach: *Figura*, trans. Ralph Manheim, in *Scenes from Drama of European Literature*. (Theory and History of Literature 9.) New York, Meridian, 1959, 53. Az idézett szakaszt Tóth Sára nyomán majdnem szó szerint a *Mimézis* magyar kiadásából idézem: Erich Auerbach, *Figura*, ford. Bernáth Gyöngyvér, in Fabiny Tibor (szerk.), *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*, Szeged, Jatepress, 1998, 17–58, 73.

² William G. Madsen: *Earth the Shadow of Heaven. Typological Symbolism in Paradise Lost*. *PMLA*, Vol. 75., 1960, 519–526.; William G. Madsen: 1968. *From Shadowy Types to Truth: Studies in Milton's Symbolism*. New Haven, Yale University Press, 1968.

³ MacCallum, Hugh R.: *Milton and the Figurative Interpretation of the Bible*. *University of Toronto Quarterly*, Vol. 31., 1962, 397–415.

⁴ Barbara K Lewalski: *Structure and Symbolism of Vision in Michael's Prophecy, Paradise Lost, XI–XII*. *Philological Quarterly*, Vol. 42., 1963, 25–35.

különféle aspektusait vizsgálták Milton *Elveszett Paradicsom* c. művében. Ebben a tanulmányban azt kívánom bizonyítani, hogy Milton *Elveszett Paradicsoma* egy tipológikusan struktúrált eposz. Ehhez a mű következő részeit fogom elemezni a 12. könyv 300-314 soraiban lévő *crux interpretum* lencsén keresztül: (1) az Invokáció első hat sorát (1,1–6), majd (2) Mihály narratíváját és Ádámnak a Hegyen elbeszélte látomását a XI. Könyvben; (3) valamint Mihálynak a 12. könyvben folytatódó narratíváját és látomásait.

Az Invokáció

Milton *Elveszett Paradicsomát* nem lehet elválasztani folytatásától, a *Visszanyert Paradicsom* c. rövid eposztól. Ezért érdemes mindkét költemény kezdetét összevetni.

Az Elveszett Paradicsom (1–6)	Visszanyert Paradicsom (1–7)
<p>Az ember legelső bűnét, s a tiltott fa gyümölcséből-kóstolást, amely halált hozott e földre, kínt reánk, s kivert az Édenből, míg egy különb Ember megváltott, s visszahozta üdvünk, zengd, Múza...⁶</p>	<p>Kévéssel ezelőtt énekeltem A parancsolatot által hágó Ádámnak engedelmessége által elvesztett paradicsomot: ma pedig éneklek az új Ádám állhatatos engedelmsége által az emberi nem idvességére visszanyert paradicsomot. Az ő engedelmsége minden részben megpróbáltatott, és a kísértő léleknek minden mesterségin győzedelmeskedett. Magszégényitette Emmánuel a régi kígyót, győzedelmet vett rajta, és a kietlen pusztá ezen győzedelme által mint egy gyönyörűségek kertjévé változott.⁷</p>

⁵ Regina Schwartz: From Shadowy Types to Shadowy Types: The Unendings of Paradise Lost. *Milton Studies*, Vol. 24., 1988, 123–139.

⁶ “Of mans first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater man
Restore us, and regain the blissful seat,
/ Sing heav’nly Muse...”

⁷ “I who erewhile the happy garden sung,
By one mans disobedience lost, now sing
/ Recovered Paradise to
all mankind, / By one man’s firm obedience fully tried
Through all temptation, and the tempter foiled
In all

Az *Elvesztett Paradicsom* Invokációjában Milton Homérosz és Vergilius tradícióját követi, de az ő múzsája nem az eposz klasszikus értelemben vett múzsája, hanem a „Múza, ki a Hóreb, Sinai / titok-csucsán a Pásztort ihletéd” aki Mózes, Dávidot, és a prófétákat ihlette, vagyis a Szentlélek.⁸ A kezdeti kétértelműség ellenére ez a 17. sorban nyilvánvalóvá válik, amikor Milton közvetlenül a Lélekhez szól.

Milton kijelenti, hogy költeményének tárgya az ember és az ember engedetlensége lesz ami halált és kínt hozott erre a világra. Rögtön hozzáteszi viszont, hogy ez a tragédia nem a történet vége, mert „egy különb ember” megváltotta az emberiséget és „visszahozta üdvünk”. Milton már a kezdet kezdetén szembeállítja egymással az „embert” és a „különb embert.” Míg az előbbi engedetlen volt és következőképpen elvesztette a Paradicsomot, a „különb ember” „visszahozta üdvünk” és „visszanyerte” a Paradicsomot az emberiség számára. A *Visszanyert Paradicsom* elejétől fogva nyilvánvaló lesz, hogy a Paradicsomot „visszanyerte” valaki és „az új Ádám állhatatos engedelmissége által” „a kietlen pusztá ... mint egy gyönyörűségek kertjévé változott.”

Bár párhuzamot vonhatunk az „ember” és a „különb ember” között, viselkedésük ellentétes. Párhuzamos szituációban, a kísértés kontextusában találják magukat, de míg az első ember, engedetlensége révén, enged a kísértésnek, addig a „különb ember, állhatatos engedelmissége által”, ellenáll annak. Következőképpen az első ember elveszíti a Paradicsomot, míg a második visszanyeri. Az első ember egy tragikus vesztes, a különb ember győzedelmes.

Az ember és az emberiség héber megfelelője Ádám.⁹ Milton a bibliai elbeszélést (1Móz 1-3) valamint a Tóra páli értelmezését követi. Érdekes megjegyezni, hogy a Mózes első könyvében lévő teremtés és bukás történet páli értelmezése nem található

his wiles, defeated and repulsed, / And Eden raised in the waste wilderness.”

A *Visszanyert paradicsomból* vett összes idézetet Bessenyei Sándor fordításából vettem a köv. kiadás alapján: *Elvesztett és Ujra visszanyert paradicsom*. Irta Milton János. Angolból fordította: Bessenyei Sándor. Debreczen, kiadja Telegdi K. Lajos könyvkereskedése. 1874. <http://hdl.handle.net/2027/hvd.hwkmnf> (Letöltés: 2016. 02. 10.)

⁸ William Kerrigan – John Rumrich – Stephen M. Fallon (eds.): *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*. New York, Random House, 2007, 294.

⁹ Kerrigan – Rumrich – Fallon (eds.): *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, 293.

meg az evangéliumokban. Az első kulcsfontosságú szakasz a Róm 5,14 ahol Pál kimondja, hogy az emberek „Ádám vétkéhez hasonlóan estek bűnbe. Ő pedig előképe az eljövendőnek.” Ez görögül *typos tou mellontos*; a latin a *figura futuri* kifejezést használja.¹⁰ A jövőbeli „különb” ember természetesen Krisztus, aki nemcsak „második Ádám” vagy „új Ádám”, hanem az az ember akit Isten eredetileg eltervezett amikor saját képére megteremtette. Ő az, aki Ádám valaha volt, és akinek meg is maradt volna, ha nem lett volna engedetlen. Mind Ádám és Krisztus „egy” emberként és egyenként képviselik az emberiséget: „ahogyan egynek a vétke lett minden ember számára kárhózzá, úgy lett egynek az igazsága minden ember számára az élet megigazulásává.” (Róm 5,18) Ádám és Krisztus a halált és az életet jelentik; ők a kétfajta emberi nem nemzői: „Mert ember által van a halál, ember által van a halottak feltámadása is. Mert ahogyan Ádámban mindnyájan meghalnak, úgy a Krisztusban is mindnyájan életre kelnek.” (1Kor 15, 21-22)

Leonhard Goppelt ezt a párhuzamos, bár ellentétes tipológiát a következőképpen jellemzi:

Cselekedeteikben és a másokra gyakorolt hatásukban Ádám és Krisztus úgy viszonyul egymáshoz ahogy a fotográfia negatívja a pozitív nagytáshoz, vagy ahogy az öntőforma a benne formált gipszhez. Ahogy az öntőforma meghatározza a gipszöntvény formáját, úgy következik Ádámnak az emberi faj feletti hatalmából Krisztus küldetése és munkája, halála és feltámadása.¹¹

Eképpen foglalhatjuk ezt össze:

Típus	Antitípus
Ádám	Krisztus
Kísértésben helyeződik el	Kísértésben helyeződik el
Engedetlenség	Engedelmesség
Elveszett Paradicsom	Visszanyert Paradicsom
Halál és Szenvedés	Élet és Győzelem

¹⁰ Aland – Nestle (eds.): *Novum Testamentum Graece et Latine*, 418.

¹¹ Leonhard Goppelt. *Typos: The Typological Interpretation of the Old Testament in the New*. Trans. Donald H. Madvig. Grand Rapids, Eerdmans, 1982, 129.

Ahogy az engedetlenség a bukás és a bűn szinonímája Miltonnál, úgy az engedelmesség szinte a helyreállítás és a megváltás szinonímája. Az *Elveszett Paradicsom* végén Ádám megtudja Mihálytól, hogy Krisztus beteljesítette a törvényt „szófogadásban, szeretetben” (12, 414). Így amikor Mihály befejezi instrukcióit, Ádám végső következtetése ez: „Okultam immár: szót fogadni legjobb...” (12,579).

Összefoglalásul, mindezt észben tartva alkalmazhatjuk itt Auerbach idézett tipológia-definícióját: a figurális értelmezés kapcsolatot létesít két személy, Ádám és Krisztus között; az előbbi (Ádám) nem csak saját magát, hanem az utóbbit (Krisztust) is jelenti, míg az utóbbi (Krisztus) magában foglalja és beteljesíti az elsőt (Ádám)... Mint valódi alakok, mindketten az időben és a (képzelt) történeti élet folyamán belül vannak. Csupán a két személy megértése lelki aktus, de ez a lelki aktus.

Mihály elbeszélése és látomása a Paradicsom Hegyén a 11. könyvben

Miután a Fiú közbenjárásának köszönhetően meghallotta Ádám és Éva bűnbánó imáit, az Atya ezzel a feladattal bízta meg Mihály arkangyalt: „Ádám / tőled csak tudja meg, mi eljövend” (11,111–113; 11,354–356). Míg Rafael egy “nyájas arkangyal” (7,42; 8,644) és “baráti” (11,233), Mihály “ünnepélyes” és “fenséges” (11,235), szigorúbb és tanítóibb, bár nem barátságatlan. Felviszi Ádámot a Paradicsom legmagasabb hegyére (11,375) ahol Ádám „látó-idegét” „rutával¹² megorvosolta (...), és három csöpp Élet-vízzel meglocsolta” (11,413–415). A rutát és a szemvidítófüvet (*euphrasy*) a látás kezelésére alkalmazták, Milton maga is használhatta ezt a gyógyfüvet mialatt fokenként elhagyta a látása.¹³ Az „Élet-víz” alkalmazásától „Ádám kényszerült szemét lezárni, ... s lelke révületbe szállt” (11,418-419) .

Mikor Ádám felnyitja szemét, egy sor jövőre vonatkozó látomás vonul fel előtte. Mihály az *angelus interpres*, az értelmező angyal szerepét tölti be, aki Ádámot a látás vagy az

¹² Az angol eredetiben mindkét gyógynövény szerepel: ““purged with euphrasy and rue / [t]he visual nerve” (ford.)

¹³ Kerrigan–Rumrich–Fallon (eds.): *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, 597.

értés művészetére tanítja. Ádám a tanuló, Mihály a mester. Minél többet lát, annál inkább szüksége van megérteni, mit jelentenek a látomások.

Az első látomásban egy „verítékező arató” és egy „szelidebb” pásztor ajánlja fel áldozatát, de az előzőé nem fogadtatik el. Akár egy Erzsébet-kori „némajátékban”, látjuk ahogy az arató vagyis Káin megöli testvérét, Ábelt a pásztort. Ádám bánatára az *angelus interpretet* elmagyarázza a látomás jelentését: „Ágyékodból szakadt fivér e kettő, / Ádám, s igazat ölt igaztalan” (11,453–454).

Egy Szent Ágostonig és 4. századi kortársáig, a donatista Tyconiusig visszamenő keresztény történetírói hagyomány szerint kettősség uralkodik az egyházban, az Úr „kettős testében” mely a két testvér (Káin és Ábel vagy Ézsau és Jákób) archetipikus harcára vetül vissza. Ágoston szerint Káin a *civitas diaboli* alapítója, Ábel pedig a *civitas dei*-é (Szt. Ágoston, DCD xv.v.). A kettősség fogalma tipologikus: Káin az antitípus azaz Sátán beteljesedése, míg Ábel Krisztus előképe. Tyconius szerint az egyház kettős természetének előképe Ézsau és Jákób viaskodása Rebeka méhében. Ők „ketten egy testben” („*duo in uno corpore*”) „Ábrahám kettős magjának előképe, azaz két népé, melyek az Egyház anyaméhében viaskodnak. Az egyiket Isten kiválasztása szerint eleve ismerte és szerette, a másik saját akaratának választása szerint gonosz.” (Tyconius: Liber Regularum, 3. szabály.)¹⁴

A halálozásokról, éhínségekről és háborúkról szóló látomások sorában Mihály Sátán és Káin gyermekeinek fiait mutatja be. A fiúság és apaság fogalma arra is szolgál, hogy rokon lelkeségi azaz tipológiai viszonyokat fejezzen ki a Bibliában (Mt 23,32: „Éljetek csak ti is atyáitok mértéke szerint!”; Jn 10,44: „Ti atyátoktól, az ördögtől származtok”.) Leonhard Goppelt így fogalmaz:

A Bibliában az 'apa' és a 'gyermek' (mag) kifejezések – melyek egy természetes, vér és törvény által meghatározott természetes viszonyt írnak le – az üdvtörténetbeli típus és antitípus kölcsönös viszonyára irányuló kifejezésekkel válnak. Ebben az Istennel való viszonyban Ábrahám, a szó legteljesebb értelmében, minden kereszténynek az Istennel való kapcsolatukban való típusa;

¹⁴ Tyconius: *Szabályok könyve*, ford. Czachesz István, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 1997, 44.

következésképpen a számtalan ivadék ígérete, melyet Isten Ábrahámnak tett, az egyház gyülekezetében teljesedik be.¹⁵

Káin és Ábel után Mihály a bűn rettenetes következményeit mutatja meg Ádámnak: halált, hamis, pogány harmóniát azok közt, akik „Alkotójukat felejtik” (11,607), valamint háborút annak az elfajzott történelemnek a kontextusában, melynek „Oka a férfi nőies, puhány / volta” (11,631). Viszont a romlott lények milliói között időről időre megjelenik „az egyetlen igaz ember”. Ilyen volt Énók (1Móz 5,21-24) akiről azt mondták, hogy Istennel járt (1Móz 5,24) ezért „az Úrral járhat (...) haláltól mentve” (11,703-705).

A következő látomásban „kicsapongások, ünnep, tánc, ahogy jött: / házasság, buja házasságtörés” (11,711-712) vagyis bujaság következik, amit Isten nem tűrhet, ezért elhatározza, hogy özönvíz által pusztítja el. Csak egy „tisztas férfi” (11,715) van köztük, aki hiába „hirdetvén nekik / a megtérést, bűnbánatot” (11,719-720) végül „megszűnt győzködni” és egy bárka építésébe fogott.

Ádám újra elszomorodik a látomás miatt, és megkéri Mihályt: „világosíts fel, égi mesterem / s vajon az embernemnek vége lesz most?” (11,781-782). Mihály válasza az, hogy ebben az elfajzott és romlott világban „csak egy igaz ember” (11,814) van aki menedéket biztosít családjának az özönvíz alatt.

Ez az „egy ember”, akinek nevét, akár Énókét, Mihály meg sem említi, Nóé (1Móz 6-9). A galamb visszatérte az olajfalevéllal, „béke hírnökével” (11,855) megváltásuk jele volt, a színes szivárvány pedig „béke és új szövetséget jelent” (11,863). Ádám ekkor örvendezik afölött, hogy megértett valamit Isten üdvtörténetéből:

Kevésbé sírok egy egész világért,
mit gaz fiak vesztek, mint ujongok,
hogy egy ember találtatott igaznak,

¹⁵ Goppelt: Typos: The Typological Interpretation of the Old Testament in the New, 223.

s hogy Istennek méltóztatik miatta
alkotni megcsitulva új világot. (11,870–874)¹⁶

A mennyei tanító helybenhagyja tanítványának teológiailag pontos meglátását és megismétli, hogy ha csak „egy igaz embert” is talál, Isten „az embert nem irtja ki” (11,887) és hogy „eszükbe jusson a szövetsége” (11,898) miszerint nem fogja elpusztítani a világot; lesz nappal és éjszaka, magvetés és aratás ideje, forróság és fagy, „mig mindent tűz tisztít meg és megújít / Eget, Földet, hol majd az igaz lakik. (11,896–897).

Ekkorra Ádám már megtanulta és megértette a világtörténelem törvényét és természetét. Az emberi nem, vele született gonoszsága okán, mindig az Istentől való eltérésre hajlik és ezért elpusztításra érdemessé teszi magát. Viszont a gonoszság hatalmas tengerében hirtelen az „egy igaz ember”, legyen az Énók vagy Nóé, megjelenik, és Isten olyan kegyelemmel van irántuk, hogy arra az egy emberre tekintettel nem törli ki az emberiséget az élet könyvéből, sőt, még egy szövetségkötést is indítványoz velük.

Nyilvánvaló, hogy az özönvíz az utolsó ítélet típusa, és az üdvtörténet általában az „egy igaz emberre” (Énókra vagy Nóéra) szűkül le. Ha van akár csak „egy” is, aki igaz, Isten szövetséget köt arra, hogy az ahhoz tartozókat is megmentse. Az „egy igaz ember”, most már nyilvánvaló, Isten Fiának típusa, aki a 11. könyv elején mondott közbenjáró imájában felajánlkozik mint szószóló és engesztelő:

Fogadj el engem s tőlük általam

az ember iránti béke illatát.

Engesztelődj, szined előtt hadd élje

számlált, bár bús időit... (11,37-40)¹⁷

¹⁶ “Far less I now lament for one whole world / Of wicked Sons destroyed, then I rejoice / For one man found so perfect and so just, / That God vouchsafes to raise another World / From him, and all his anger to forget.” (11, 774-778)

¹⁷ Accept me, and in me from these receive / The smell of peace towards mankind, let him live / Before thee reconciled... (11,37–39)

Az „egy igaz ember” viszont csupán típusa, árnya, az igaz Embernek, vagy az „egy külön embernek” (1,4), és a szövetség szivárványa a végső pihenőnap előzetese, típusa. Ádámnak meg kell értenie, hogy az árnyak, bármennyire valóságosak, beteljesedésükre mutatnak, az „igazság” pedig minőségében különböző lesz. Ennek a „kurzusnak” amit Ádám a Paradicsom hegyén Mihály arkangyallal elkezdett, folytatódnia kell. Ez a 12.könyv tárgya.

Mihály narratívája és látomása ahogy a 12. könyvben folytatódik és a *Crux Interpretorum* (12,300–314)

Az emberi történelem kezdete előtt („Előttük a Világ” 12,655) még olvashatjuk a bibliai narratíva tömörített változatát, a Teremtéstől az Utolsó Ítéletig, a 11. és 12. könyvekben, természetesen Mihály értelmezésében. A zsidó és keresztény történelemszemlélet mindig értelmezett történelem volt; a zsidó és keresztény elme számára a történelem egy hermeneutikai alkotás mely elválaszthatatlan a jelentéstől. A kutatók Izrael történetét a Tanakhban, ahogy a keresztények az Ószövetséget nevezik, „deuteronomikus történetírásnak” nevezik, azzal az üzenettel hogy Izrael azért pusztul el, mert megszegte Istennel kötött szövetségét.¹⁸ Az Újszövetségben találjuk a keresztény történelemszemlélet verzióit István narratívájában (ApCsel 7,1-53) valamint a Zsidókhöz írt levél narratívájában (Zsid 11,1-39). A történelem mindig elbeszélés és ismétlés tárgya, ezért a múlt mindig jelen van, legalábbis az elbeszélő és a hallgatóság elméjében.

Northrop Frye felfigyelt Izrael hitehagyásánál és visszaállításának ismétlődő *mythos*ára,¹⁹ a Biblia általa „U-alaknak” nevezett kozmikus struktúrájának le –és felszállásaira. Éden, az ígéret földje, Jeruzsálem, az újjáépített Templom, stb. mind az ábra felszálló ágán vannak, a pusztaság, Egyiptom, Babilon, Róma pedig az alján. A negatív, tipológiailag azonos oldalak a rabságot és elnyomottságot, míg a szintén tipológiailag azonos, ideális megszabadított állapotok a szabadságot és a boldogságot jelentik.

¹⁸ Kevin J Vanhoozer et al. (eds.): *Dictionary for Theological Interpretation of the Bible*. London, SPCK–Baker, 2005, 170.

¹⁹ Northrop Frye: *Kettős tükrök. Biblia és az irodalom*, Budapest, Európa, 1996, 285.

Ha Frye ábrájának fényében olvassuk újra Mihály narratíváját, megfigyelhetjük, hogy a bukás utáni narratíva Káin és Ábel testvérgyilkosságával és annak következményeivel kezdődik: háborúval, éhínséggel, stb. Énók viszont mint az „egy igaz ember” ideális típusa jelenik meg. Ezután viszont a világ újra elvadul, majd színre lép Nóé, a következő „egy ember”. Tipológiai azonosság áll fenn a testvérgyilkosság, a gonosz és vad világ között, ahogy Énók és Nóé között is.

Mikor újra felveszi a narratíva fonalát a 12. Könyvben, Mihály még nyilvánvalóbbá teszi hogy van egy kategória, amit ő „másod kas” (12,7) vagy „második rajból születtek (12,13) néven említ. Ők „az Istent félik” (12,16) mivel „a múlt ítélet szörny- emléke szivükben élt” (12,14-15) ezért ők és leszármazottaik boldogan élnek (12,17-24). (Ez ismét a fent-és-lent történelem-minta felszálló ágát jelenti.)

Nóé leszármazottai boldogan élnek amíg nem „támad egy / törtető dölyf-szivű, ki nem elégszik / szép egyenlőséggel, testvériséggel, / érdemtelen uralmat követel / testvérein” (12, 24-27). Az ő neve Nimród, aki „hatalmas vadász volt az Úr előtt” (1Móz 10,9). Biblián kívüli források mint például Josephus (*Ant.* 1.4.2) Babel építőjeként azonosítják, kinek nevét néha a héber *marad* szóval („láznadni”) társítják: „neve a lázadástól származik” (12,36).²⁰ Ő a birodalomépítő zsarnok képe, ambíciója, arroganciája, lázadása, csapatával való masírozása, stb. Sátán vagy az emberi történelem apokaliptikus Antikrisztus emberi antitípusává teszik.²¹ Építményét, Babelt, „Zavar” néven is hívták (12,62). Ádám mélyen elszörnyed a zsarnokság e példájától, és Mihály megerősíti, hogy „az igaz szabadság veszett, mely / mindig a józan ésszel párosul / ikerként” (12,83–85).

Bár elfordul a gonosztól, Isten „magának a többiből különb népet szemel ki” (12,111), mely „lőn hívő apától.” Ez az apa Ábrahám, akire Isten kiárasztja áldását és így „a nemzetek / megáldatnak magvában” (12,124–125). Mihály elmagyarázza, hogy „E mag a nagy / Szabadító lesz, ki eltapodja a / kigyó fejét” (147-149), utalva ezzel Krisztusra a *protoevangelion*ban (1Móz 3,15). Emlékezteti Ádámot, hogy Ábrahám a „második rajhoz” tartozik, vagyis Krisztus típusa mint hívő ember (12,127).

²⁰ Kerrigan–Rumrich–Fallon (eds.): *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, 612.

²¹ Alastair Fowler (ed.): *Milton: Paradise Lost*. Second ed. London – New York, Longman, 1997, 647.

Unokájának leszármazottai viszont egyiptomi rabszolgaságba kerülnek. Két férfi viszont, Mózes és fivére, Áron, Istentől küldve, felkarolja a választott népet és Isten csodálatos segítségével megszabadítják őket a fogságból. A sivatagon át vezetik majd őket. A Sínai Hegyen Isten

maga rendel törvényeket nekik,
amelyek egyrészt az ember-jogát
írják elő, másrészt az áldozat
szent ritusát; közli sugallatokkal,
árnyképekkel, ki lesz a Kiszemelt Mag,
ki a Kigyó nyakára hág, s az embert
mint váltja meg. (12,233–239)²²

Egyes törvények a civil életre vonatkoznak, de néhány közülük a vallási szertartásokra. A kereszténység általában úgy értelmezte, hogy ezek a szertartások azért adtak, hogy az emberi nemnek a bűntől való megszabadítását vetítsék elő. Ez azt jelenti, hogy nem helyhez kötöttek, hanem egyetemesek, és idejünkben prófétaiak mivel a jövőre mutatnak. „Senki el ne ítéljen titeket ételért és italért, ünnep, újhold vagy szombat miatt. Hiszen ezek csak árnyékaik az eljövendő Krisztusnak, aki a valóság.” (Kol 2,16–17).

Nincs közvetlen kapcsolat Istennel („az Isten-ige / iszony az emberfűlnek”; 12,239-240) így Mózes a közvetítő hivatalát tölti be.

Mózes egy típus vagy figura, ám nem mint szabadító hanem mint közvetítő. Amikor Izrael bálványimádó népe aranyborjút állított és ezzel megsértette Istent, Mózes felajánlotta, hogy elégtételt ad és így szólt az Úrhoz: „Mégis, bocsásd meg vétküket! Mert ha nem, akkor törölj ki engem könyvedből, amelyet írtál!” (2Móz 32,32) Isten nem kívánja Mózesről ezt az elégtételt. Az Újszövetség szerint a Fiú volt az aki nemcsak felajánlotta, hanem be is teljesítette az elégtételt azáltal, hogy saját életét adta és imádkozott ellenségeiért: „Atyám, bocsáss meg nekik, mert nem tudják, mit

²² “Order them laws: part such as appertain / To civil justice, art religious rites / Of sacrifice, informing them, by types / And shadows, of that destined seed to bruise / The serpent, by what means he shall achieve / Mankind’s deliverance.” (12,231–235)

cselekszenek.” (Lk 23,34) E típus, bár a maga idejében jelentős volt, szintén egy árnykép, a beteljesedés felé mutat, antitípusa az üdvtörténet magasabb fokán helyezkedik el: egyfajta *Steigerung*, „előre ugrás” történik, „mint amikor egy zeneműben a tetőponthoz vezető *crescendo* új hangnembe vált”.²³ Ha a figurát „árnyképnek” mondjuk, nem azt mondjuk, hogy az „csak” árnykép, hiszen az árnykép történelmi valósága nem szűnik meg azzal, hogy „többletjelentést” is hordoz a keresztény történelem retrospektív lencsén keresztül nézve.

Mihály megmutatja Ádámnak az irgalmasság székét – melynek aranya annak a bárkának a borítását képezte, amelyet Isten székének hittek – és Isten népének diadaláról beszél neki. Ekkor Ádám, aki Mihály gondos magyarázatainak köszönhetően „csak most tudja szemét kinyitni” és „szívét elcsitítani” (12,279-280), és felteszi a kérdést: miért van szüksége Istennek ennyi törvényre ahhoz, hogy az emberiséget eligazítsa? Válaszában Mihály elmagyarázza, hogy a törvénynek tanítói funkciói vannak, a bűnt hivatott felmutatni: „a bűnt a törvény fölfedi, de el nem törli” (12, 296-297). Mindazonáltal Mihály hisz abban, hogy „oly homályos árny-engesztelés ritus („the shadowy expiations weak”) ráveheti a szemlélőt, hogy higgyen, és levonja a következtetést: „drágább vért kell fizetni emberért, gazért igazat” (12,297–301). Ez a hit által való megigazulás protestáns tanításának szép összefoglalása.

Itt lép színre a *crux interpretum* – az alapvető, némileg talányos szakasz, amely Milton tipológiai argumentumának középpontja lesz. Egy *crux interpretum* magyarázatot igényel. Ezt kíséreljük meg ezen tanulmány további részében.

Tökéletlen a törvény így, csak arra
való, hogy megtarthasson az Idők
betöltésben jobb szövetségre; megedzve
árnylétből Igazságra, tompa húsból
szellemmé; a kemény törvény-Igából

²³ Fabiny, Tibor: *The Lion and the Lamb. Figuralism and Fulfilment in the Bible, Art and Literature*. London, Macmillan, St. Martin's Press, 1992. 47. Tóth Sára fordítása.

irgalma szabad vételére; szolgál-
 félszből fiúira; törvény művéből
 a hit művére. Ezért bármint szerette
 Mózes az Úr—törvény szolgája lévén—,
 nem ő viszi a népet Kánaánba,
 de Jósua, kit Jézusnak hív a
 pogány, Annak tisztét-nevét viselve,
 ki megtöri az ellenfél-kigyót, s a
 Világ-vadonban oly soká bolyongó
 embert hazavezérli az örök
 Éden-nyughelyre. (12,308-323)²⁴

Mihály bináris ellentéteinek vázlatos rendszere:

„Régi” „Típus” (Múlt)	„Új” „Antitípus” (Jövő)
Törvény („Régi Szövetség”, „Tökéletlen”)	Jobb Szövetség („Tökéletes”)
Árnylét	Igazság
Hús	Lélek
Kemény Törvény-iga	Irgalma szabad vétele
Szolgai-félsz	Fiúi

²⁴ “So law appears imperfect, and but giv’n / With purpose to resign them in full time / Up to a better cov’nant, disciplin’d / From shadowy types to truth, from flesh to spirit, / From imposition of strict laws, to free / Acceptance of large grace, from servile fear / To filial, works of law to works of faith. / And therefore shall not Moses, though of God / Highly beloved, being but the minister / Of law, his people into Canaan lead; / But Joshua whom the Gentiles Jesus call, / His name and office bearing, who shall quell / The adversarie serpent, and bring back / Through the worlds wilderness long wanderd man / Safe to eternal Paradise of rest.” (12,300–314)

Törvény műve	Hit műve
Mózes, az Úr törvény-szolgája	Jósua/Jézus

Már láthattuk, hogy Mózes Krisztus egyik típusa, és most látjuk, hogy Mózes csak a törvény típusa, és Józsué Krisztus típusa. Nincs itt ellentmondás? Nincs, mivel hangsúlyoztuk, hogy Mózes mint közvetítői minőségében előrevetítette Krisztust mint közvetítőt az Atya és az emberek között. Mózes több cselekedetét és gesztusát joggal tekintik Krisztus típusainak: a legismertebb példa, melyet Krisztus is megerősít, a rézkígyó felemelése a pusztában: „És ahogyan Mózes felemelte a kígyót a pusztában, úgy kell az Emberfiának is felemeltetnie, hogy aki hisz, annak örök élete legyen őbenne” (Jn 3:14–15). Ebben az esetben a *tertium comparationis* a felemelt tárgyba, Mózes esetében a rézkígyóba illetve Krisztus esetében a keresztbe vetett hit.

Am a fent említett *crux interpretum* kontextusában Mózesnek, kinek nevét a tökéletlen törvénnyel társítottuk, nem engedtetik meg hogy a választott népet Kánaánba, a Krisztus általi tökéletességbe vezesse. Józsué az, akinek neve etimológiailag ugyanazt jelenti, mint Jézusé: „Isten megszabadít”, ő az, aki a tejfel-mézzel folyó új földre vezetheti a népet.

Jean Danielou *From Shadows to Reality* (Sacramentum futuri) című, még mindig klasszikusnak számító patrisztikus tipológiáról írott művének²⁵ utolsó részét „Józsué körének” szenteli. Danielou érvelése szerint a Józsué tipológia nem olyan gyakori mint Izsák vagy Mózes tipológiája. Azt állítja, hogy Mózes Első Könyvének egyik fő témája a fölládozás, vagyis az, amint a fiatalabb személy átveszi az idősebb helyét (ld. Gal 4). Amint Jákób átveszi az elsőszülött Ézsau helyét, Efraim Manasszéét, hasonlóképpen lép Józsué is Mózes helyébe, mikor Mózes nem mehet be a „nyugalomba”.

Hágár + Ismael	Sára + Izsák
Sínai Hegy (Mózes)	Jeruzsálem (Krisztus)
Régi Szövetség	Új Szövetség
Ézsau	Jákób
Manasszé	Efraim
Mózes	Józsué

²⁵ Danielou, Jean: *From Shadow to Reality: Studies in the Biblical Typology of the Fathers*. Westminster, The Newman Press, 1960.

A *Barnabásnak írott levél* az Amálékkal folytatott harc allegórikus tipológiája (2Móz 17:8–16), aholis Mózes karjai előre mutatnak a keresztre, Józsué előrevetíti Jézust, és Amálék Sátán árnya.²⁶ Órigenész számára, ahogy arra Danielou rámutat, Józsué Krisztus misztériumait (*sacramenta*) ábrázolja; Mózes helyébe lépése az evangéliumot tipizálja, amint az a törvény helyébe lép. Euszebiusz azt mondta, hogy Mózeszt az isteni szellem ihlette amikor Návé fiát Jézusnak nevezte: „...valóban, Jézus, Návé Fia Megváltónk képét viselte, miután Mózes átadta neki a hatalmat, egy tiszta és igaz vallás vezetőjévé lett”.²⁷

Miután elfoglalták az ígéret földjét, az Izraeliták hamarosan gyarapodtak és királyságot állítottak Dávid alatt, kinek magvából a prófécia szerint a Messiás származik majd.

Dávid ideális királyságát „jó s rossz királyok” követik, „ám hosszabb tekercs / a rosszaké” (12,345-346), és bálványimádásuk eléri, hogy Isten „eláll tőlök, s honukat, várukat, / sőt templomát, a frigszekrényt, az összes / szent tárgyakat gyalázatul veti” (12, 349-351) a „gőgös városnak”, Babilonnak, a zavar városának. Hetven év után a zsidók visszatérhetnek hazájukba és újjáépíthetik templomukat. Hamarosan azonban a papságon belül konfliktusok keletkeznek; „harcukkal a templomot / magát befertezik” és Dávid helyett egy “idegen” (Heródes) lesz király.

Ám ebben az időben születik meg szűztől a Messiás. Hallván hogy az ősi prófécia az asszonyi magról végül beteljesedik, Ádám örvendezik. Mikor Ádám izgatottan várja a harcot a kígyó és az asszony magva között, Mihály azzal hűti le lelkesedését, hogy ez nem lesz egy látványos csata, hanem a Fiú az emberiségen *belül* fogja lerombolni Sátán műveit. Azáltal fogja ezt véghezvinni, hogy „betölti engedelmesen / Isten törvényét” (12,407-408) és „szófogadása / hit által önekik számíttatik be” (12,420–421). „Ezért gyűlölt lesz” (12,423) és “keresztre szegzi / en-nemzete! Ölik, mert életet / adott” (12,426–428).

Miltont néha azzal bírálják, hogy Krisztus kereszt általi győzelmének nem tulajdonít olyan nagy jelentőséget mint a kísértésen való diadalának a pusztában. Ha gondosabban olvassuk viszont Mihály „katekizmusát” (12,397-482) Krisztus jelentőségéről mint

²⁶ Danielou: *From Shadow to Reality*, 232.

²⁷ Danielou: *From Shadow to Reality*, 242.

„elégtétel” (12,432, „satisfaction”) és „váltság” (12,438, „ransom payed”), akkor szerintem megcáfolhatjuk ezt a népszerű érvet. Ebben a 85 sorban teológiailag ortodox szemléletet kapunk Krisztus szenvedéséről, haláláról és feltámadásáról, és arról, mit jelent mindez az emberiség számára. Ez a „Nagy Isten-tette” (12,442, „Godlike act”) „tiporja szét / Sátán fejét, hatalmát, győzve bűnön / s halálon, két fő fegyverén” (12,445-447). Mi ez, ha nem diadal?

Ezután Mihály leírja az evangélium gyors terjedését a feltámadás és mennybemenetel után; látomása egészen a második eljövételig kiterjed (12,446-482) Azután Mihály „megpihent / mintegy a Világ nagy alkonyán” (12,483-484) hogy Ádám újra kimutathassa kissé naív evangéliumi lelkesedését a *felix culpa* (12,486–495) iránt. Következő kérdése viszont, a hívők jövőjéről „a hitetlen / nagy nyáj, Igazság ellenségei / zömében” (12,497-499) realitás-érzékről tanúskodik, ami biztosíték arra, hogy nem fog úrrá lenni rajta kezdeti evangéliumi szédülete.

Jó alkalom ez arra, hogy Mihály megoszthassa utolsó látomását Ádámmal. Ez a látomás nem egy optimista látomás a történelemről, nem is pesszimista látomás egy vereségről, hanem egy félelmetesen realista kép az egyház jövőjéről (12,501-569). Ezzel illusztrálja azt, amit a 4. században a donatista Tyconius „kettős egyháznak” nevezett: most a két emberi „kas” (12,7, „stocks”) vagy „raj” (12,13, „sources”) nem lesz olyan könnyen szétválasztható mint korábban, vagyis az Isten népén belülre és azon kívülre, hanem mostantól mindkét kas, raj, vonal, stb. az egyházon belül marad, még ha láthatatlanul is. A keresztény egyház *corpus mixtum*, benne foglaltatnak a szentek és a gonoszak; csodálatosan szép és elrettentően rút egyszerre. Mihály először a győzedelmes egyház, az *ecclesia triumphans* szépségét írja le: a Szentlélek csodálatos műveit (12,501-524). Hosszabb látomásban írja le azonban az „ordasok”: tanítani ordasok / jönnek” (12,525-526, „wolves”); egyházon *belüli* képmutatók, akik törtetől, büszkék, és az igazságot babonával keverik. Ők tévesztik meg az embereket azáltal, hogy címeiket világi hatalommal társítják, „mímelik bár, / hogy tettüket Lélek sugallja” (12,533–534). Ők a világi és a lelki dolgok szimbiózisát hozzák létre, a trónus és az oltár szövetségét. Ezen felül pedig „lelki törvényt / erőszakolnak testi hatalommal / a lelkiismeretre”(12,537-539). Ezáltal megkötözik a szabadságot, a gondolkodás és a beszéd szabadságát. Az egyházi zsarnokság ezen korszaka az evangélium igaz híveinek keresztény zászló alatti üldöztetését eredményezi: „a Lélek és Igazság / imádatában megkapaszkodók / vad üldözése támad” (12,549-551). Ez az *ecclesia militans* korszaka, bár ezeket a szenvedő

egyházakat nem lehet majd egyházaknak nevezni. Csupán Krisztus Második Eljövetele vet majd véget ennek a nagy megtévesztésnek.

Bár Milton nem mondja ki nyíltan, ám látomásának belső tipológiai logikája szerint ez a korszak újra Sátán típusa. A tipológia nem csak az előképeket, hanem az utóképeket is magában foglalja. Ahogy a Krisztus mennybemenetelét követő Szentlélek korszaka Krisztus típusának utóképe volt, ugyanúgy utóképe, reinkarnációja Sátánnak az „ordasok korszaka”, ezúttal nem az egyházon kívül, hanem azon belül. A leképezés egyben utánzás; nem mindegy, hogy az *imitatio Christi* vagy *imitatio diaboli*.

A Biblia, Milton, és Mihály mind úgy hiszik, hogy ez a nagy küzdelem a történelem előtti időben kezdődik, az emberi történelem fel –és leszálló ágain át fut, és az emberi történelem végén teljeseedik be, amikor mi magunk, minden egyéni, történelmi és kozmikus drámánk után, bemegyünk a „nyugalomba”, az új menny és új föld örök üdvösségébe és pihenőnapjába, amikor „Isten lesz minden mindenkben” (3,355) avagy, ahogy a Fiú mondja a 6. könyv végén: „minden lesz mindenben, én tebenned / örökre, s bennem mind, kiket szeretsz” (6,735–736)

Addig pedig, Mihály szerint, Ádám, vagy Milton szerint az olvasó, akinek be kell fogadnia és magáévá tennie a történelem ezen tipológiai látomását, hogy bár a paradicsomot „odafent” elveszítette, mégis újjáépíthesse és hogy az emberi szívek megtapasztalhassák.

FÜGGELÉK

Az üdvtörténet fel -és leszállásai Mihály narratívájában (EP 11-12)

Történelem előtt	0. Éden	2. Ábel 11,436–				6. Énók 696–	8. Nóé 715–	10. Ábrahám 12,152		
Abdiel 5,809–9137	és Éva	Ádám 447				707	896			

Sátán	Ádám és Éva	1. Káin	3. Betegség, Halál	4. Hamis boldogság	5. Háború	7. Bűn az özönvíz előtt	9. Nimród and Babel	11. Egyiptom Fáraó
	11. 429–449		465–487	554–627	634–678	711–807	12,29–	161-214

12. Mózes	13. Józsué	15. Dávid	17. A Templom újjá-építése	19. Megszületik a Messiás és az ő szolgálata	21. Szentlélek és apostolok	23. Második Eljövetele	24. Örök pihenés Sabbáth
170–308	310–314	328–329	360	359–385	456–524	563	5551 „minden mindenben” 3,355 6,735
		14. Ellenségek	16. Babilon	18. Papi pártoskodás	20. A Messiás keresztrefeszítése	22. Farkasok	
		319	349–354	345	423	525–557	

Bibliográfia

Idézett művek

AUGUSTINE, Aurelius St.: *Concerning the City of God against the Pagans*. Trans. Henry Bettenson. London, Penguin Books, 1987.

FOWLER, Alastair, ed: Milton: *Paradise Lost*. Second ed. London – New York, Longman, 1997. [első kiadás: 1968.]

KERRIGAN, William – RUMRICH, John – FALLON, Stephen M., eds.: *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*. New York, Random House, 2007. (The Modern Library.)

TYCONIUS: *The Book of Rules*. [*Liber Regularum*.] Ed. William S. Babcock. Atlanta, Scholars Press, 1989. Magyarul: TYCONIUS: *Szabályok könyve* [*Liber Regularum Tyconii*]. Fordította Czachesz István, Budapest, Hermeneutikai Füzetek 12. Hermeneutikai Kutatóközpont, 1997.

Szakirodalom

ALAND, Kurt – NESTLE, Barbara eds. *Novum Testamentum Graece et Latine*, Stuttgart, 1984.

AUERBACH, Erich: *Figura*, trans. Ralph Manheim, in *Scenes from Drama of European Literature*. (Theory and History of Literature 9.) New York, Meridian, 1959. [első kiadása németül: 1938.]

DANIELOU, Jean: *From Shadow to Reality: Studies in the Biblical Typology of the Fathers*. Westminster, The Newman Press, 1960. [franciául: *Sacramentum Futuri*, 1950].

FABINY, Tibor: *The Lion and the Lamb. Figuralism and Fulfilment in the Bible, Art and Literature*. London, Macmillan, St. Martin's Press, 1992.

FRYE, Northrop: *Kettős tükör. Biblia és az irodalom*, Budapest, Európa, 1996.

GOPPELT, Leonhard: *Typos: The Typological Interpretation of the Old Testament in the New*. Trans. Donald H. Madvig. Grand Rapids, Eerdmans, 1982. [Első kiadása németül: 1939].

LEWALSKI, Barbara K.: Structure and Symbolism of Vision in Michael's Prophecy, *Paradise Lost*, XI–XII. *Philological Quarterly*, Vol. 42., 1963, 25–35.

- MADSEN, William G.: Earth the Shadow of Heaven. Typological Symbolism in Paradise Lost. *PMLA*, Vol. 75., 1960, 519–526.
- MADSEN, William G.: *From Shadowy Types to Truth: Studies in Milton's Symbolism*. New Haven, Yale University Press, 1968.
- MACCALLUM, Hugh R.: Milton and the Figurative Interpretation of the Bible. *University of Toronto Quarterly*, Vol. 31., 1962, 397–415.
- SCHWARTZ, Regina: From Shadowy Types to Shadowy Types: The Unendings of Paradise Lost. *Milton Studies*, Vol. 24., 1988, 123–139.
- VANHOOZER, Kevin J. et al. (eds.): *Dictionary for Theological Interpretation of the Bible*. London, SPCK–Baker, 2005

Abdiel – az „egyedül hű” az *Elveszett Paradicsomban* *

Ki az *Elveszett Paradicsom* valódi főszereplője? Az elmúlt évszázadok különböző válaszokat adtak erre. A hagyományos vélekedés szerint Isten vagy Ádám a főszereplő. William Blake híres kijelentése óta, miszerint „Milton az ördög oldalán állt, anélkül, hogy tudatában lett volna”, az olvasók lelkesen követték a romantikusok megigézett érdeklődését Sátán alakja iránt, hangosan állítva, hogy nem Isten vagy Ádám, hanem Sátán az eposz igazi hőse. Marxista tudósok mint például Christopher Hill Sátán alakját Milton saját, a szabadságért és a hagyományos királyi és püspöki elnyomás elleni frusztrált harcának tükörképeként értelmezték. Ezzel amellet érveltek, hogy Milton maga volt saját eposzának hőse.¹ Stanley Fish-sel és a olvasóközpontú (reader-response) elmélet eljövételével az az új, meglepő meglátás született, hogy az *Elveszett Paradicsom* igazi főhőse az olvasó,² akit Milton nemcsak megszólít, hanem be is von az eposzba, azzal a céllal hogy átformálja őt a bibliai üzenet felmutatása, átírása, újra-hirdetése által, valamint saját theodicea-műve által melyben „embernek igazolja[m] Isten útját.” (1,25)

Ha viszont az *Elveszett Paradicsomot* mint óriás kárpitot vagy látványos vásznat képzeljük el, akkor az úgynevezett „valódi főhőst” nem feltétlenül csak a műalkotás középpontjában kellene keresnünk, hanem talán a peremen is. Jelen tanulmány bevallottan „formabontó” tézise amellet érvel, hogy az *Elveszett Paradicsom* „valódi főhőse” lehet Abdiel látszólag epizodikus alakja is, az angyal, aki röviden jelenik meg az 5. és a 6. könyvben. Nem egyike a nagy arkangyaloknak, mint Rafael, akit az Atya elküld, hogy a még ártatlan Ádámot és Évát figyelmeztesse ellenségük létezésére és megkísértésük veszélyére azáltal, hogy felfedi előttük a mennyei háborút és a világ teremtését. Nem is Mihály, a másik jelentős arkangyal, a mennyei háború hőse, akit az

* A tanulmány az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok támogatásával készült (OTKA K-101928).

¹ Christopher Hill: *Milton and the English Revolution*, London-New York, Faber-Viking, 1977.

² Stanley Fish: *Surprized by Sin: The Reader in Paradise Lost*, 1967, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1997, 1.

eposz végén Isten a már elbukott párhoz küld, hogy megmutassa nekik bukásuk következményét: az emberiség tragikus jövőjét és esélyüket a paradicsom visszanyerésére szívükben, ha felfogják megváltásuk jelentését és hatásait a Fiú megváltói műve által. Így nem Rafael, nem Mihály, hanem a peremfigura Abdiel az én jelöltem az *Elvesztett Paradicsom* „valódi hőse” címre.

Tisztáznom kéne, mit is értek az irodalmi művek „valódi hősenek” kérdéses státuszán. Számomra a valódi hős vagy főszereplő nem a legkidolgozottabb vagy legfenségesebb szereplő. Talán amit a többség „bárgyunak” ítél (6,36) valójában igaz, valódi, és gyönyörű. Ahogy mondani szokás, „a többség akarata nem feltétlenül Isten akarata.” Számomra a főszereplő „valódi” ha talán csupán villanásnyi színrelépésének meglepő, revelációcal felérő célja van, és ezáltal tartós hatást gyakorol az olvasóra, legyen jelenléte bármily rövid a narratíva folyamában. Másszóval: a főszereplő állandó értékeket önt egy folyton változó világba.

A főszereplő valóban „sztár”, „csillag”, bár nem a modern populáris szinten, hanem egy nagyon is irodalmi értelemben, ahogy a szerelem is csillag Shakespeare 116. szonettjében: „az örök fárosz maga ő, ... nem ing semmi vészben ... Minden vándor hajók csillaga ő”.³ Érdekes módon kétszáz évvel Shakespeare után az amerikai vallási gondolkodó, Jonathan Edwards szintén a „örök csillag” képét használja⁴ hogy leírja az „igaz szenteket” akiket az „engedelmességben való megátalkodottság” és „állhatatosság” jellemez⁵ a „bolygócsillagokkall” szemben, akik „erőszakos mozgásukkal” „egy időre megjelennek” majd „elsodorja őket a szél.” (Júd 13).⁶

Sátán's reakciója a Fiú felmagasztaltására és felkenésére

Abdiel az 5. könyvben, Rafael mennyei háborúról szóló elbeszélésében jelenik meg először, rögtön a cselekmény kezdetén. Előbb látnunk kell Sátán reakcióját a Fiú

³ Szabó Lőrinc fordítása.

⁴ Jonathan Edwards: *Religious Affections*, Edinburgh, Banner of Truth, 1986, 300.

⁵ Uo., 312.

⁶ Uo., 300.

felmagasztalására, és akkor hamar felismerjük, hogy Abdiel első és legfontosabb szerepe, hogy gáncsot vessen Sátánnak.

Az *Elveszett Paradicsom* cselekményének kronológiája azzal kezdődik, hogy az Atya felmagasztalja Fiát és alkirályá keni a mennyben, visszhangozva a Zsoltárok 2,6-7 és Zsidókhöz írt levél 1,5 bibliai intertextusát.

E nap teremtetem, kit Egyszülött
Fiamnak nyilvánítok ím e szent
hegyen fölkenve; őt, kit jobbomon
itt láttok, állítom vezéretékké,
s magamra esküszöm, hogy meghajol
neki a Mennyben minden térd, s királynak
vallja! (5,614-620)⁷

Míg az angyalok ezt az ünnepélyes dekrétumot harmónikus „titokzatos tánccal” (5,631) ünneplik, Sátán, aki az „első főangyalok közül való” (5,669) volt, hirtelen „magát kisemmizettnek vélte csak” (5,675) amint büszkeségét sérelem éri, mivel érzi, hogy eddigi kiváltságos státuszát az Atya által tett „új törvény” (5,689, 690) aláássa. Különös módon Sátán kapcsolata Belzebubbal, aki „fő hatalmi társa,” görbe tükörképe az Atya kapcsolatának a Fiúval mint alkirályal kinek színe előtt összegyűjti követőiket északon.

Sátán lényege az utánzás és a megtevesztés: ahogy az Atya „tüzes hegyre” (5,609) emeli Fiát, Sátán is egy hegyen áll, „Istennel egyenlő / rangot áhítva ...” „Ide vonta össze / hadait oly ürüggyel, hogy parancsot / kapot... , s igazságot tettetve / fülüket így töltötte rágalommal” (5, 769-776).

⁷ “This day I have begot whom I declare / My onely Son, and on this holy Hill / Him have anointed, whom ye now behold / At my right hand; your Head I him appoint; / And by my Self have sworn to him shall bow / All knees in Heav'n, and shall confess him Lord” (5,603-608)

Sátán első beszéde

Az Atya fenséges szózatát amint örvendve vezérré állítja Fiát tizenöt sorban: „Halljátok, / sugárszülte angyalok ... meg nem válthatóan!” (611-625) utánozza formálisan Sátán követőikhez intézett beszéde: „Trónok, erények, uralmak, és hatalmak, ... “Thrones, dominations, principdoms, virtues, powers ... nem szolgaságra rendelt?” (5,777-808), ám az ő beszéde felforgató, forrongásról és engedetlenségről szól. Az Atya parancsa, miszerint Fia előtt „meghajol / ... minden térd” (5,618-619) irritálja Sátánt, mert képtelen megérteni az Atya által megfogalmazott kiegyesítő egységet: „Ki nem hajt / szavára, ellenem dacol, s kötést tör” (622-623), és csak a fenyegetést hallja ki az Atya hangjából. Ezek a szavak, az engedelmisség jóindulatának hiányában, szó szerint provokálják, azaz haragot és lázadást szítanak benne. Láttuk már, hogy Sátán ezt a kinyilatkoztatást mint „új törvényt” értelmezte (tehát úgy, mintha az Atya változtatta volna meg az eredeti rendet). Myers helyesen jegyzi meg, hogy „Sátán arra a feltételezésre támaszkodik ... hogy a régi az igazság jele, az újdonság pedig a tévedése.”⁸

Továbbá, az „egy” „megkettőzte” magát a Fiúban, ami azt jelenti, hogy nem csak nyakuknak, hanem térdeknek is meg kell hajolniuk. Ez Sátán szemében „iga” amit szerinte le kell vetni. Sátán eredeti szabad állapotukra apellál, mennyei természetükből adódó szabad és egyenlő státuszukra. Eredetileg egyenlők voltak, „mégma ... fényben és erőben / kisebbek is” (5,802-803). Ha törvényt és „egyeduralmat” erőltetnek rájuk, ez az eredeti rend önkényes megszegését jelenti, azét a rendét, melyben csak uralkodásra, nem szolgálatra voltak rendelve.

Abdiel megjelenése és első beszéde

Ebben a pillanatban lép fel Abdiel, a szeráfok egyike, hogy Sátán szavainak ellentmondjon.

⁸ Benjamin Myers: *Milton's Theology of Freedom*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2006, 57.

„Merész szavára eddig cáfolatlan
füleltek, ám most Abdiel szeráf,
kinél buzgóbb hévvel egy sem imádtá
Istent, s követte rendelkezéit,
fömlált, s zordon hevében mérge árját
kiontotta.” (5,809-814)⁹

Kicsoda Abdiel? Ő a „legalázatosabb angyal” ahogy Stella Revard nevezi.¹⁰ Egyes kutatók szerint ő maga Milton (Verity), vagy Milton szócsöve (Waldock) kinek szembetűnő volta, David Daiches szerint például, „értelmetlen” az eposzban.¹¹ “Az eposzi hősiesség és a keresztény hősiesség közti különbség fényében túlságosan is könnyű őt csodálni. (A hiba természetesen a szemlélőben van, nem benne.)”, mondja Stanley Fish a kutatókról, némi iróniával.¹²

Francis S. Blessington, egy 1976-os cikkben amellet érvelt, hogy Abdiel alakja az „eposzi elégedetlenből,” a klasszikus epikai konvencióból ered, kinek szerepe hogy a főhős, esetünkben Sátán, ellen felkeljen. Blessington Abdielt Therszitéshhez hasonlítja Homérosz *Ilíász* c. művéből, aki úgy áll ellen Agamemnónnak hogy a rangsorra emlékezteti (II, 225-242). Blessington úgy találja, hogy „Milton annyiban változtat a tradíción, hogy az elégedetlenkedő lesz az igazi hős, aki ellenzi a hősiességet a

⁹ “Thus far his bold discourse without control / Had audience, when among the seraphim / Abdiel, than whom none with more zeal adored / The Deity, and divine commands obeyed, / Stood up, and in a flame of zeal severe / The current of his fury thus opposed.” (5,803-808)

¹⁰ Stella P. Revard: *The War in Heaven. Paradise Lost and the Tradition of Satan's Rebellion*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1980, 241.

¹¹ Mindet idézi Francis C. Blessington: Abdiel and Epic Poetry, *Milton Quarterly*, 1975/9.10, 108.

¹² Fish: *Surprised by Sin*, 182.

keresztény alázatosságon belül.”¹³ Blessington másik példája egy portugál reneszánsz eposzból való: Camoens *A lusiadák* „tisztos kinézetű öregje” aki bírálja a dicsőség hajhászását. Blessington számára az „öreg” azért is hasonlít Abdielre, mert ezek az alakok „a harci kalandok meghíúsítói”, ám Milton szereplője „a hősiesség új formáját” képviseli, amely mindazonáltal a klasszikus tradícióból emelkedik ki.¹⁴

Abdiel neve kifejezetten hangsúlyos a Bibliában, míg Rafaelé és Mihályé igen. Az Abdiel név egyetlen bibliai előfordulása az 1 Krónikák 5,15-ben van – itt a gádiak őseinek nevezik. Abdiel nevének jelentése „Isten szolgája”, és a szeráfot gyakran ábrázolják lángokkal. A fenti idézetben Milton négy igét használ arra, hogy Abdiel természetét leírja: (1) nála buzgóbb hévvel senki sem imádta Istent; (2) követte Isten rendeléseit; (3) zordon hevében állt föl; (4) mérge árját ontotta Sátánra. Milton *A keresztény tantételekről* c. művének egyik fejezete (II. könyv, VI. fejezet) a hévről, a buzgóságról („zeal”) szól. A hév definíciója itt a következő: „buzgó vágy az isteni név megszentelésére, mely a vallást meggyalázó vagy megvető dolgok elleni felháborodás érzésével párosul.”¹⁵

Abdiel Sátánt káromlónak mondja (5,814), mivel az Isten méltányos döntésének, melyben meghagyja, hogy a Fiút „jogos királyának” (5,823) vallja minden lélek. Abdiel szerint Sátán hamisan állítja, hogy a törvény a szabadság alternatívája. Rámutat Sátán belső ellentmondására: Sátán törvényt akar szabni Istennek hogy szabadságát korlátozza: „Te szabsz törvényt az Úrnak? / És a szabadság pontjait vele / épp te vitatod meg, kinek személyét / ő gyúrta” (5,827-830). Abdiel tapasztalatra hivatkozik és azt vallja, hogy Isten fel akarja őket magasztalni, nem pedig kisebbiteni, hogy ezáltal „még jobban egyesítve / egy fő alatt” legyenek szerencséjükben (5,836-837). Istenre mint Teremtőjükre is hivatkozik és „Isten Fiára” (5,841) – ahogy „egy fő alatt” lettek egyesítve (5,837, 841-842). Az utolsó érv gyakorlati józan ész terméke: „ránk visszaszáll, / ha tiszteljük” (5,850-851) ami azt jelenti, hogy ha áldjuk az Atyát és a Fiút, viszonzásképpen mi is megáldatunk.

¹³ Blessington: *Abdiel and Epic Poetry*, 109.

¹⁴ Uo., 112.

¹⁵ John Milton: *Complete Prose Works of John Milton*, Vol.6. Yale-London, Yale University Press, 1963, 560. (Magyar fordításban ez a mű eddig nem jelent meg.)

Látnunk kell viszont, hogy bármilyen szenvedélyes és harcias is Abdiel első beszéde, csupán figyelmeztetés vagy megintés. Abdiel beszédét a bűnbánatra való lelkipásztori felhívással fejezi be, hogy bocsánatot nyerjenek.

Fojtsd el gonosz dühöd!

Ezeket ne kísértsd! A dühre gerjedt

Atyát s Fiát siess megcsöndesíteni,

míg—időben—irgalmuk nyerheted!” (5,851-854)¹⁶

Váratlanuk gyengéd lelkigondozói hangját észben tartva, láthatjuk, hogy Sátán kemény válasza után Abdiel kénytelen elhagyni ezt a hangnemet és éles, prófétai ítéletre váltani.

Sátán válasza

A „gőgös” és „pártütő” Sátán szarkasztikus válaszában tagadja, hogy az angyalok teremtmények („bolond újság” 5,862) és megvetőem elveti azt a gondolatot, hogy ők „másodkéz művei”, hogy „átruházta / fiára ezt a munkát az Atya” (5, 860-861). Sátán azt állítja, hogy senki sem emlékszik a teremtésre, így tehát: „Magunkból sarjasztott öneltető / erőnk” (5,867-868). Csupán azt ismeri el, hogy „a Sors teljes köre / bezárult” (5,868-869), egy elmélet mely C. S. Lewis szerint „nevetséges és összefüggéstelen”.¹⁷ Ha tehát nem teremtmények, akkor, folytatja Sátán: „Hatalmunk / magunkban van, en-jobbkarunk tanít / dicső tettekre, hogy próbát tegyünk: / ki egyenlő velünk” (5,870-873). „Esdeklés” helyett háborút hirdetnek „ostromlás” által (5,875-876).

¹⁶ “Cease then this impious rage, / And Tempt not these; but hasten to appease/ The incensed Father, and the incensed Son, / While pardon may be found in time besought.” (5,545-549)

¹⁷ C. S. Lewis: *A Preface to Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press, 1942, 77.

Első teológiai kitérő: Abdiel, a „hitvalló”

Az idézett 809-810. sorban a négy szó közül kettő („fölkállt”; „mérge áráját kiontotta”¹⁸) sajátosan keresztényi, sőt, protestáns színt adnak Abdiel személyének, akire én a „hitvalló” címkét adnám. Szerintem jobb megnevezés, mint Danielson elképzelése, miszerint Milton Abdielt az „első keresztény kommentátor és apológéta” szerepével látta el.¹⁹ Tisztáznunk kell, ki is a hitvalló, és miért kell az ún. „status confessionis” helyzetéről beszélnünk.

A 20. századi protestáns teológus, Karl Barth Karl Barth (1886–1968) *Kirchliche Dogmatik* c. művében²⁰ amellett érvelt, hogy a hitvallásról akkor beszélünk, amikor „valaki rádöbben, hogy hitét, vagyis inkább a keresztény közösség hitét belülről vagy kívülről ellenvetés és megkérdőjelezés éri a hitetlenség, babona, vagy eretnokség részéről. A hitvallás akkor következik be, amikor ennek az embernek megadatik, hogy szavával tiltakozást emeljen ezek ellen.” (III/4, 78-9). Barth hozzáteszi: „A hitvallás mindig tiltakozás egy hamis hit hirdetése ellen amely Isten dicsőségének ellent mond. Mindig részleges pillanata az Isten és ember közti történelemnek, melyben az isteni Igen az emberi Nemmel kerül szembe, az isteni igazság az emberi hazugsággal, ennek az igazságnak fénye az emberi igyekezettel, mely elhomályosítani törekszik, annak teljessége az emberi tévedés főként fél, negyed, és nyolcad-igazságokból álló tömegével.” (III/4, 80)

Karl Barth, aki a híres *Barmeni teológiai nyilatkozatot* a Hitlert támogató ’Német Keresztények’ (’Deutsche Christen’) hamis teológiája elleni tiltakozásul írta 1934-ben, személyesen megtapasztalta, hogy a hitvalláshoz rendkívüli bátorság kell a hitvalló részéről, mivel „ár ellen” kell szót emelnie. A *Status confessionis* olyan helyzet, amelyben a keresztényi hit integritása veszélyeztetve tűnik. Ilyen helyzetben a hitvalló lelkiismeretének foglya, „nem cselekedhet másként” még ha „egyedül is kell állnia”, mások megvetésének és gúnyolásának kitéve. Az igazság érdekében népszerűtlennek kell

¹⁸ Az utóbbi az angol eredetiben: “opposed”, szó szerint: *ellentmondott*. (ford.)

¹⁹ Dennis Richard Danielson: *Milton’s Good God: A Study in Literary Theodicy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 222.

²⁰ Magyarul: Egyházi dogmatika. Magyar fordításban a mű nem jelent meg, az idézett részek az angol kiadásból származnak: Karl Barth: *Church Dogmatics* (Study Edition), 31 vols., T&T Clark International, 2009.

maradnia, avagy „időszerűtlennek” (5,856) ahogy Milton szóhasználatával Abdielt látják a többiek. Ha valaki egyedül szót emel a többség ellen, sebezhetőségében kiszolgáltatja magát, és elszigetelődik. A hitvallás tanúságtétel. A tanú görög szóval mártír: a hitvallót, aki hitéért életét adja, mártírnak hívjuk.

A hitvallás azonban nem pusztán ellenzékiség. A hitvallás mindig a kijelentés hevével kezdődik („kijelentjük”) és csak a második mondat az ellenzés vagy elutasítás („elvetjük”). Az 1934-es *Barmeni Nyilatkozat* is ezt a szerkezetet követi.

Ezért hangsúlyozza Milton először, hogy Abdiel hévvel imádta Istent és engedelmes volt iránta. Az ellentmondás csupán következménye az Istenbe vetett hitnek és az Isten szeretetének.

Az ellentmondás, ezért, sokszor harcias, ám a szenvedélyes retorikának nem szabad elfolytania az érvelés logikáját és ésszerűségét.

Abdiel, a próféta – Abdiás?

Sátán vak és nyers válasza nem kíván kommentárt. Ettől a perctől kezdve nincs helye a dorgálásnak vagy az isteni bocsánatra való hivatkozásnak, ezekkel a szavakkal Sátán végleg elidegenítette magát Istentől; kárhozata megpecsételődött. Az eddig szenvedélyes de lelkipásztori Abdiel egy bajt jósló ószövetségi prófétává változik. A próféta olyan jövőbelátó, aki megjósolja a kemény jövőt, nem természetfölötti hatalmából, hanem mert ismeri a teremtett lény döntésének következményeit. Abdiel búcsújának erőteljes szavai nemcsak Shakespeare *II. Richárdjából* (2,4,19) idéznek fel képeket, vagy Marlowe *Doktor Faustusának* végéről a Kórus szavait, hanem egy különös kisebb prófétát az Ószövetségből vagy Héber Szentírásból. Abdiel szónoklata ezen a ponton próféciaiba fordul.

Istentől pártolt szellem, átkozott,

minden jóból kizárt! Bukásodat

már elvégezve látom, és veszését

nyomorult bandádnak, kiket bevontál

árulásodba. Bűnöd, büntetésed
ragályos. Ne legyen gondod, miként
rázd le a Messiás-igát! Szelíd
törvényére nem vagy méltó. Fejedre
kimondatott már más határozat,
másíthatlanul. Mit megvetettél,
arany jogarja vasvesszőre vált,
hogy pártütésedet letörje, rontsa!
Jól intettél! De nem rémítetésre
repülök el ez átok-sátoroktól,
de hogy a tüstént lángba buggyanó düh
nehogy itt érjen, mely nem válogat.
Fejedre várhatod villámai
nyelő tüzét, s jajongva megtudod,
ki teremtett—s ki az, ki el veszíthet! (5,883-901)²¹

A fenti beszéd több, mint Isten hűségese szolgájának magánbeszéde: valójában prófécia. George W. Whiting tette egy 1963-as cikkében azt az elgondolkodtató kijelentését, hogy „Abdiel tulajdonképpen Abdiás, a kisebb próféták egyike. Milton

²¹ O alienate from God, O spirit accursd, / Forsak'n of all good; I see thy fall / Determind, and thy hapless crew involv'd / In this perfidious fraud, contagion spread / Both of thy crime and punishment: henceforth / No more be troubl'd how to quit the yoke / Of Gods *Messiah*; those indulgent Laws / Will not now be voutsaf't, other Decrees / Against thee are gon forth without recall; / That Golden Scepter which thou didst reject / Is now an Iron Rod to bruise and breake / Thy disobedience. Well thou didst advise, / Yet not for thy advise or threats I fly / These wicked Tents devoted, least the wrauth / Impendent, raging into sudden flame / Distinguish not: for soon expect to feel / His Thunder on thy head, devouring fire. / Then who created thee lamenting learne, / When who can uncreate thee thou shalt know.” (5,877-5,895)

átvette és alkalmazta Abdiás nevét és Edóm elleni próféciját, saját céljának megfelelően megváltoztatva mindkettőt.”²²

Abdiás a héber Obadiás görög változata, jelentése szintén Isten szolgája. A maga huszonegy versével az Ószövetség legrövidebb könyve. Ezt a prófécia, akárcsak Ézsaiásét, mint látomást nyilatkoztatja ki a próféta, és két különálló része van: az Edómra (Ézsau leszármazottai) mondott ítélet (1-6) a Júda babilóniak általi megaláztatásában játszott szerepükért Kr. e. 586/7-ben, és a hívők (Jákób leszármazottai) Úr napján bekövetkező megszabadulására vonatkozó prófécia (17–21). Edóm bűne szinte azonos Milton Sátánjának bűnével: „Megcsalt téged kevély szíved, mert sziklahasadékokban laksz, magasan van lakóhelyed, és ezt mondod magadban: Ki tud ledönteni a földre? Ha olyan magasra szállsz is, mint a sas, és ha a csillagok közé rakod is fészkedet, onnan is ledöntlek - így szól az ÚR!” (Abd 3-4). E szavak a Jeremiás 49,15-16 szakaszt visszhangozzák. Mind Abdiás prófécijája, mint Abdiel az arrogancia látványos bukását jósolják, legyen szó akár Edómról, Sátánról, vagy mindkettőjükről. Whiting konklúziója az, hogy Milton „felemelte Abdiás jóslatát a történelmi vagy legendabeli síkról az abszolút és spirituális síkra. A héber bosszú-próféciát, mely egy bizonyos törzsre szólt (Edómra, Izrael kibékíthetetlen ellenségeire, akik a világ, a test, és az ördög típusa) egy szolgáló szeráf Sátán és felkelői ellen szóló prófécijába fordította át ...”²³

Az „egyedül hű” és a beteljesedett szabad akarat – Abdiel mint az állhatatos hit típusa

Szólt Abdiel, hitetlenek között ki
egyedül hű, a számtalan hamis közt
rettenetlen, csábíthatatlanul
szilárd. Megőrzé buzgalmát, hűségét,
szeretetét, bár egymagában állt,

²² George W. Whiting: Abdiel and the Prophet Abdias, *Studies in Philology*, 1963/60.2, 215.

²³ Uo., 225.

nem térítette el se szám, se példa
az Igaztól, és nem ingatta meg
szilárd hitét. Közöttük elvonult,
bár rázudult az ellen gúnya, mit
fölénnyel túrt, s harctól se rettegett.
Gúnnyal feelve hátat fordított
a vészre ítelt, hetvenkedő Toronynak. (5,902-913)²⁴

Az 5. könyv Rafaelnek Abdiel természetéről szóló összefoglalásával végződik: „hitetlenek közt / ki egyedül hű ... rettenetlen, csábíthatatlanul / szilárd” (5,902-903, 904-905) Ő az, aki „megőrzé hűségét”, „szilárd hitét”, akit „nem térített[e] el se szám, se példa / az Igaztól” (5,905-908).

Sátán alakjának mint valódi hősöknek bűvöletében a tudósok átsiklottak Abdiel drámai szerepén, vagy kisebbítették azt. Milton és olvasója számára viszont Abdiel Sátán viselkedésének alternatívája. Mason Tungnak teljesen igaza van, amikor felveti, hogy „az Abdiel-epizód, ennél fogva, jelentős szerepet játszik annak a pozitív alternatívának igazolásában, hogy az angyalok még akkor is szabadon állnak, amikor szinte elviselhetetlen nyomás készíti őket a bukásra ... Abdiel Sátán gáncsvetője.”²⁵

Abdiel alakja lényegbevágóan fontos hogy Milton igazolhassa, miként vélekedik a szabadságról, az embernek a bukás és az állhatatosság közti választásért való saját felelősségéről, vagyis hogy enged-e a nyomásnak jöjjön az akár a fenti démoni világból, vagy a külvilági *Zeitgeist* kultúrájából, vagy akár egy rejtett, belső impulzustól.

²⁴ “So spake the Seraph *Abdiel* faithful found, / Among the faithless, faithful only hee; / Among innumerable false, unmov'd, / Unshak'n, uneduc'd, unterrifi'd / His Loyaltie he kept, his Love, his Zeale; / Nor number, nor example with him wrought / To swerve from truth, or change his constant mind / Though single. From amidst them forth he passd, / Long way through hostile scorn, which he susteind / Superior, nor of violence fear'd aught; / And with retorted scorn his back he turn'd / On those proud Towers to swift destruction doom'd” (5,896–907)

²⁵ Mason Tung: The Abdiel Episode: A Contextual Reading, *Studies in Philology*, 1965/62.4, 599.

A 3. könyvben, a mennyei tanácskozás során a „végleges” (3,389) Atya és Fia között az Atya felfedi szabad akaratról alkotott teológiáját, mely az égi és földi teremtményekre is érvényes:

Igazzá tettem őt,
képezzé, hogy megálljon, bár szabaddá,
hogy bukjon. Minden égi lényt ilyennek
alkottam, ki megállt, ki elbukott. (...)
Őket szabadnak alkottam bizony,
s szabadnak kell maradniuk , amíg
maguk magukat rabbá nem teszik...” (3,103-106; 131-132)²⁶

Milton szemében sem az angyalok, sem az emberek nem hibáztathatják Istent saját bukásukért. Csupán egyetlen választási lehetőségük van: vagy engedelmesek, igazak, hűségesek és állhatatosak maradnak, vagy „maguk-kisértve-ronva” (3,139) engedetlenek lesznek, és hagyják magukat elcsábítani, „magukat rabbá teszik” (3,132) azaz „elmozdítódnak.” Vagy megmaradnak „véglegesnek”, „mozdulatlannak”, jöjjön bármennyi kísértő nyomás kívülről vagy belülről – vagy „megadva magukat”²⁷ (*Macbeth*) a varázslatos csábításnak, hagyják magukat megkísérteni, rabbá ejteni, elmozdítani – és elbuknak. „Bizonyos értelemben Abdiel és Sátán a szabad akaratnak az Elveszett Paradicsom szereplőire jellemző két végletét képviselik – szabadságot az abszolút engedelmességre, vagy szabadságot az abszolút lázadásra... Sátán és Abdiel vitájának

²⁶ “I made him just and right, / Sufficient to have stood, though free to fall. / Such I created the ethereal powers / And spirits, both them who stood, and them who failed; / Freely they stood who stood, and fell who fell... / (...) / I formed them free, and free they must remain / Till they enthrall themselves....” (3,98-102; 124-125)

²⁷ “I will not *yield!*” kiáltja Macbeth az 5. felvonásban, kiemelés tőlem. Szász Károly fordítása: „Nem adom meg magam”, Kállay Gézáé: „Nem aláztok meg” (ford.)

központi tárgya maga a szabadság, vagyis a valamire való szabadság (Abdiel) és a valamitől való szabadság (Sátán) megkülönböztetése.”²⁸

Mikor Abdiel visszatér a mennybe, az Atya üdvözlí: „Jól cselekedtél, hívem! Híven álltad / a jó tusát” (6,27-28), visszhangozva mind a Máté 25,21-et: „Jól van, jó és hű szolgám”, mind a 2 Timóteus 4,7.-et: „Ama nemes harcot megharcoltam, futásomat elvégeztem, a hitet megtartottam.” Dicséri, mondván „gondod egy volt: megállj / Isten színe előtt, habár világok / ítéltek bárgyunak.” (6,34-36).

E szavak világossá teszik, hogy isteni szempögből nézve a küzdés szükségessége kódolva van a létezésnek magába a természetébe, és az utolsó ítéletkor angyalok és emberek is aszerint ítéltetnek majd meg, képesek voltak-e „kitartani”, állni, határozottnak és állhatatosnak maradni. Nem csoda, hogy a „kitartás”, „felülkerekedés”, és a „győzelem” oly gyakori motívumai az Újszövetség apokaliptikus nyelvének; lásd az evangéliumokban: „De aki mindvégig kitart, az üdvözül” (Mt 24,13) és különösképpen a Jelenések Könyvében (Jel 2,11;2,26; 3,5; 3,12; 3,21; 5,5; 6,2; 21,7). Nem csoda, hogy a kitartás görög megfelelőjét (*hüpomoneo*) magyarul állhatatosnak fordítjuk. Isten népét próbára fogják tenni, megpróbáltatásokon mennek majd keresztül, de a „hűséges” (görögül „pistos”) elnyeri az élet koronáját (2,10). Abdiel ellenállása, konfliktusa, és végső állhatatossága (*hüpomone*) Isten saját népe életének drámai összesűritése; Milton számára ez a hozzáállás az igaz keresztény prototípusa. Ahogy egy kutató mondja, “Abdiel az által ’nyer’, hogy hisz Isten akaratának saját magába és cselekedetébe való befogadásában... Abdiel minden, amia legerényesebb keresztényt jellemzi: engedelmesség Isten iránt, hit, odaadottság tettben és gondolatban, és alázatosság.”²⁹

Abdiel annak példája vagy típusa (az 1 Korintusiak 10-ben lévő *typokoi* értelmében) hogy van lehetőség az állhatatosságra, míg Sátán negatív figyelmeztetés Ádám és Éva, és Milton olvasója számára is: ne vétkezz úgy mint Sátán. Ez a hozzáállás egy újabb visszhang, ezúttal Marlow *Doktor Faustus tragikus históriája* c. művéből a Kórus zárószavaira:

²⁸ Randy L. Boone: *'God-like, or ungodly?': an analysis of Pluto and Proserpine marriage in Chaucer's Merchant's tale. Abdiel, Milton's 'Servant of God,* Diss. Lehigh University, 1993, 53, 57. <http://preserve.lehigh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1174&context=etd>.

²⁹ Uo., 51.

Faustus nincs: nézzétek pokolrahulltát,
S tanulja szörnyü végéből a bölcs
Csupán csodálni a tilalmasat,
Mely a becsvágyó észet mélyébe csalja,
Mit fürkészni nem tűr az Ég hatalma.”³⁰

Bármilyen grandiózus alak is Faustus és Sátán Marlow és Milton műveiben, és bármily periférikus vagy epizodikus is Abdiel szerepe a cselekményben, Abdiel csak első pillantásra magányos figura a miltoni panorámában. Mason Tungnak megint igaza van abban, hogy „nagy benyomást gyakorol ránk ahogy Milton szeretettel elmélyed a kísértő romlottság közepette helytálló „egy igaz ember” ideájában.”³¹

Abdiel mint az „egy hűséges” ember típusa (Énók, Nóé, Mózes, Fineás, Illés, Jézus)

Másutt amellet érveltem, hogy a Szentírás, valamint az üdvtörténet tipológiájában vagy figurális interpretációjában meglévő bibliai szimbolika Milton *Elveszett Paradicsom*ának domináns eleme.³² Az „egy igaz ember” „típusa” vagy „figurája” mindig drámai pillanatokban jelenik meg, amikor a történelem kárhozatra van ítélve. Mihálynak az emberi történelemről alkotott vizionáriusi panorámájában a 11. és 12. könyvben Énók egy ilyen figura, „romlott világban egyedül derék” (11,697). Ádám örvendezik, mikor a

³⁰ Faustus is gone: regard his hellish fall, / Whose fiendful fortune may exhort the wise, / Only to wonder at unlawful things, / Whose deepness doth entice such forward wits / To practice more than heavenly power permits. (A magyar szöveg Kálnoky László fordítása.)

³¹ Tung: The Abdiel Episode, 606.

³² Fabiny, Tibor: 'The Shadows of the Future' Michael's Typological Vision of History in *Paradise Lost* Book 11-12, in Szitár Katalin (ed.): *Esemény és költészet: Az irodalomértés kortárs horizontjai a magyar és nemzetközi tudományosságban: Tanulmányok Kovács Árpád betovenedik születésnapjára*, Veszprém, Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, 2014, 452-465.

gonosz világban megpillantja Nóét: „Kevésbé sírok egy egész világért, / mit gaz fiak vesztettek, mint ujongok, / hogy egy ember találtatott igaznak.” (11,870-873)³³

Jack Goldman idéz egy, a Nóé-történethez csatolt midrást, amely azt sugallja hogy „az özönvíz előtti generáció megfeddte Nóét, gúnyolván őt Istenhez való állhatatos hűségéért, ám ő, egyedül a világban, intéseiben hajthatatlanul és hangosan kitartott abban, hogy a vétkeseknek bünbánatot kell tartaniuk, vagy viseljék Isten haragját.”³⁴

Néhány másik bibliai típust is idesorolhatunk. Az *Elveszett Paradicsom* Merritt Y. Hughes általi kritikai kiadásában Hughes Abdiel menekülését (5,909-913) Mózes hozzáállásához hasonlítja, aki „így biztatta a zsidókat, hogy hagyjanak fel a káromló lázadók, Kórah, Dátán, és Abirám követésével: »Távozzatok ezeknek a bűnös embereknek a sátraitól, semmijüket se érintsetek, hogy el ne vesszetek az ő vétkeik miatt!« (4Móz 16,26)»³⁵ Goldman két másik ószövetségi antitípust (beteljesedést) ad Abdiel alakjához. Megint Mózes negyedik könyvében olvassuk, hogy Isten dicséri Fineást amiért az „elfordította haragomat Izráel fiairól, amikor felindulásomnak megfelelően bánt velük. (4Móz 25,11)»³⁶ Goldman szemében Abdiel és Illés próféta között van a legszembevetőbb hasonlóság. Amíg a hithagyó Aháb és Jezabel, négyszáz papjukkal együtt Baalt követik, egyedül Illés „maradt meg az Úr prófétájának.” (1Kir 18,22). Goldman konklúziója: „Egyedül és magára hagyottan, mindenki szeme előtt, Illés kihívta a bálványimádó papot, hogy náluk vagy Izrael Istenénél van-e az igazság ... És az ellenséget utolérte a pusztulás... és Illés és Abdiel, nyugodt méltósággal és teljes önbizalommal hátukat fordították a gonosz elkárhozottaknak.”³⁷

Abdiel mint Jézus „megállásának” előképe a *Visszanyert Paradicsomban*

³³ “Far less I now lament for one whole World / Of wicked Sons destroy’d than I rejoice/ For one man found so perfer and so just.” (11, 874-876)

³⁴ Jack Goldman: Insight into Milton’s Abdiel, *Philological Quarterly*, 1970/49.2, 253.

³⁵ Hughes Y. Merritt: Merit in *Paradise Lost*, *Huntington Library Quarterly*, 1967/31.1, 323.

³⁶ Goldman: Insight, 253.

³⁷ Uo., 254.

Végezetül, amellet szeretnék érvelni, hogy Abdiel példásan állhatatos „rettenetlensége” és „csábíthatatlan szilárdsága” Jézus alakját vetíti előre a *Visszanyert Paradicsomból*. A nagyobbik és a kisebbik eposz tipológikusan viszonyul egymáshoz. Ahogy az első Ádám, Istennel szembeni engedetlensége által, elbotlott és elveszítette a Paradicsomot, úgy Jézus, a második Ádám, Atyjához való engedelmissége és állhatatossága révén visszanyerte a Paradicsomot. Míg az Elveszett Paradicsom története Ádám és Éva megkísértéséről szól az Édenkertben, addig a Visszanyert Paradicsom a második Ádám, Jézus megkísértésének története, Lukács evangéliuma nyomán (Lk 4,1-12).

Lukács eseménysora szerint (melyet Milton is követ) Jézust megkísértette a Sátán, sivataglakó képében, hogy változtassa kenyérré a köveket, mikor megéhezett. Jézus nem engedett az első kísértésnek. Sátán tudta, hogy Jézus ifjúkorától kezdve elkötelezte magát népe szabadsága mellett, és most felajánlja neki a politikai hatalmat álmai beteljesítéséhez.

Figyeljük most meg, miként csalogatja Sátán a Fiút, és hogyan áll az ellen a kísértésnek, rettenetlenül:

»Segedelmekkel könnyű lesz Néked a Dávid atyád királyi székibe ülni; különben nem is kívánhadd. Ezáltal megnyered azt a dicsőséget, hogy atyádfiainak, a tiz nemzetségeknek, kik Háborba a rabságba nyögnek, és a médusok közt elszéledtek, megszabadítójok leszel; ezek a szerencsétlen nemzetségek Jákób és József maradékinak nyomorult meghagyatott része, a kiket Izrael elvesztett, és a kik régtől fogva az egyiptomi fogságba szenvednek. Itt a szép alkalmatosság őket megszabadítani. Ha pedig őket megszabadíthadd, és szabadságokat visszaadván, ősi öröködbe helyezteted: micsoda dicsőséggel fogsz akkor a Dávid trónusán ülni? Birodalmad Egyiptomtól fogva túl az Eufratesen fog határozódni, és így aztán sem Rómától, sem Caesartól nem félhetsz.«

»Te énnékem, felele az Idvezítő, nagy fitogtatással mutattál egy pompás hadi készüléket. Ez egy hosszas készüléknek, de kevés ideig tartó töredékeny fegyvereknek haszontalan látása. Te nékem politikád hasznával dicsekedtél; te

nékém [*sic*] segítségéről, verekedésről, szövetségről szólottál; család külső színek, a melyek ugyan a világnak nagyjait megcsalhatják, de én bennem egyebet nem okoznak megvetésnél.³⁸

A harmadik kísértés során Sátán felviszi Jézust a jeruzsálemi templom ormára, és megvetően gúnyolja mozdulatlanságát: „Ha elunod itt az állást, leugorhatsz” (209) (“There stand, if thou wilt stand; to stand upright”; 4,551) és megpróbálja rávenni, hogy mutassa meg istenségét az utókornak: „hiszen ha Isten fia vagy, úgy semmitől sem félhatsz.” (209) („if not to stand / Cast thy self down if Son of God”; 4,554-555).³⁹ Ám Jézus állva marad, szilárdan és állhatatosan, vagyis mozdítatlanul; nem esik le, bár írva van a 91. zsoltárban, hogy őrangyalai megőriznék. Jézus győzelmének ebben a pillanatában Sátán a mélybe veti magát a templom ormáról:

»Az is meg vagyon írva, felele a Jézus, A te Uradat Istenedet ne kísértsd.« - A sátán nem vélvén ezt a nagy állhatatosságot, sokkal jobban megrémült mint a Jupiter fia Álczidesz (209-210)⁴⁰

³⁸ thou shalt regain, without him not, / That which alone can truly reinstall thee / In David's royal seat, his true Successour, / Deliverance of thy brethren, those ten Tribes / Whose off-spring in his Territory yet serve / In Habor, and among the Medes dispers't, / Ten Sons of Jacob, two of Joseph lost / Thus long from Israel; serving as of old / Thir Fathers in the land of Egypt serv'd, / This offer sets before thee to deliver. / These if from servitude thou shalt restore / To thir inheritance, then, nor till then, / Thou on the Throne of David in full glory, / From Egypt to Euphrates and beyond / Shalt reign, and Rome or Cæsar not need fear. (371-385)

To whom our Saviour answer'd thus unmov'd. / Much ostentation vain of fleshly arm, / And fragile arms, much instrument of war / Long in preparing, soon to nothing brought, / Before mine eyes thou hast set; and in my ear / Vented much policy, and projects deep / Of enemies, of aids, battels and leagues, / Plausible to the world, to me worth naught. (3,371-393)

³⁹ A zárójelbe tett angol sorok hiányoznak Bessenyei fordításából. (ford.)

⁴⁰ To whom thus Jesus: also it is written, / Tempt not the Lord thy God; he said and stood. / But Satan smitten with amazement fell (560-562) Bessenyei fordítása itt pontatlan.

A harmadik kísértés részletes leírása:

Igy szólván, megragadta az Idvezitőt, és a levegőégbe a pusztán túl a jeruzsálemi térség felé vitte. Már látszatott ez a nagy, és szent város; mintegy nőni látszatik a szerént, a mint feléje közelitene. Dicsőséges templomát méltán vélhette az ember arany párkányzattal megkoronáztatott arany hegynek, mely a legmagasabb tornyokat is felyülmuló tetejével diszeskedett; e felé a magas héjazat felé intézi a sátán repülését, egyenesen felibe repülvén reá száll, és az Idvezitőt ott felállítván, gunyoló nevetséggel utoljára így csufolta: »Mutasd most, ugymond, hogy kitől vészed eredetedet! Ha elunod itt az állást, leugorhatsz; hiszen ha Isten fia vagy, ugy semmitől sem félhetsz. Az égnek angyalai meg fognak tégedet őrizni; a Mindenhatótól erre nékik parancsolatjok vagyon; ők nem fogják megengedni hogy valami kőbe magad megüsd, mikor lefelé esel. A Szentírás ennek világos tanubizonysága.«

»Az is meg vagyon írva, felele a Jézus, A te Uradat Istenedet ne kísértsd.« — A sátán nem vélvén ezt a nagy állhatatosságot, sokkal jobban megrémült mint a Jupiter fia Álczides, ha a mesét az igazsággal összevethetjük, midőn Antea óriással küszködött; érzette ő, hogy ha az óriást a földhöz csapta, maga eséséből ismét uj erőre kapott, és hogy a küszködéshez nagyobb erővel fogott, mivel a föld maga adott belé erőt; ezt látván Herkules, kénytelen volt aztán az óriást felemelni, és ugy a levegőégbe erősen melléhez szorítván megfojtani. (...) A kevély sátánnak fájdalma ezeket mind felyülmulta, midőn látta gyalázatos megaláztatását, és hogy most már egyebet annál nem tehet, hanem hogy végső veszedelmét nagyságos ördögeinek a tanácsba előszámlálja. (209-210)⁴¹

⁴¹ So saying he caught him up, and without wing / Of Hippogrif bore through the Air sublime / Over the Wilderness and o're the Plain; / Till underneath them fair Jerusalem, / The holy City, lifted high her Towers, [545] / And higher yet the glorious Temple rear'd / Her pile, far off appearing like a Mount / Of Alabaster, top't with golden Spires: / There on the highest Pinnacle he set / The Son of God, and added thus in scorn: / There stand, if thou wilt stand; to stand upright / Will ask thee skill; I to thy Fathers house / Have brought thee, and highest plac't, highest is best, / Now shew thy Progeny; if not to stand, / Cast

Második teológiai kitérő: Abdiel és a deontologista etika

E ponton hadd említsek egy személyes példát. Huszonhét évvel ezelőtt, a kommunizmus összeomlása előtt Kelet-Európában, írtam egy esszét Ordass Lajos kommunizmus alatti evangélikus lelkésze-ről (1901–1978) miután elolvastam Svájcban 1985-ben és 1987-ben kiadott önéletrajzát. Ordass egyedi, példátlan etikai állásfoglalása indított „A megállás szimbóluma” c. esszém megírására. Az esszé végén idéztem a fent körülírt epizódokat Milton *Visszanyert Paradicsomából*, Jézus állhatatos szilárdságáról miután háromszor megkísértette Sátán. Meglátásom szerint Ordass rendületlensége pontos tükörképe volt Jézusénak Milton kisebb eposzában. Az üldöztetés idejében való hűségesség (az *in status confessionis*) nem enged meg racionális, gyakorlatias “modus vivendi-t” vagy kompromisszumot. Ez a rendületlen, állhatatos hit erőteljes szimbólummá válik, energia és megfiatalodás forrásává.

2006-ban egy amerikai etika-professzor és teológus, David H. Baer írt egy könyvet a magyar evangélikusok kommunizmus alatti küzdelméről. Szerinte Ordass „igaz ember” volt, aki „igaz étellel gyakorolta elveit.”⁴² Baer alkalmazta a „deontológia” vagy „kötelesség-etika” kifejezést Ordass erkölcsi viselkedésének leírására. Értelmezésem szerint Baer deontológia-meghatározása tökéletesen illik Abdiel alakjára.

thy self down; safely if Son of God: / For it is written, He will give command / Concerning thee to his Angels, in thir hands / They shall up lift thee, lest at any time / Thou chance to dash thy foot against a stone / To whom thus Jesus: also it is written, / Tempt not the Lord thy God; he said and stood. / But Satan smitten with amazement fell / As when Earths Son Antaeus (to compare / Small things with greatest) in Irassa strove / With Joves Alcides and oft foil'd still rose, / Receiving from his mother Earth new strength, / Fresh from his fall, and fiercer grapple joyn'd, / Thrott'l'd at length in the Air, expir'd and fell;/ So after many a foil the Tempter proud, / Renewing fresh assaults, amidst his pride / Fell whence he stood to see his Victor fall. (541-571)

⁴² H. David Baer: *The Struggle of Hungarian Lutherans Under Communism*, College Station, Texas A&M University Press, 2006, 76.

A deontológia olyan következetesség, amely tudatosan nem kíván számolni e magatartás esetleges negatív következményeivel. Egy deontologista számára a kötelesség elsőbbséget élvez a következménnyel szemben. ... a deontológia a rejtett gondviselésre alapul. Az ilyen deontológusok számára a következmények figyelmen kívül hagyása nem értelmetlen, mert hiszik, hogy Isten akkor is irányítja a történelmet, mikor gondviselése nem szemmel látható. Épp ezért Isten a felelős minden olyan jó és rossz következményért, amely a kötelességünkhöz való ragaszkodásból fakad. Gondviselésbe vetett hit nélkül a minden áron való kötelességteljesítés vakmerőnek és felelőtlennek tűnhet.⁴³

Következtetésképpen elmondhatjuk, hogy Abdiel, Isten hűséges és engedelmes szolgája, szintén deontologista volt. Sátán társai ezt a hozzáállást „időszerűtlennek” mondják (5,856), Baer pedig „vakmerőnek” nevezi a világ véleményét.

A deontológia a konzekvencializmus ellentéte. Milton személyesen is megtapasztalta, amit itt mint deontologista etikát írtunk le.

Defensio secunda c. művében Milton visszaemlékezett Rómából való hazatérésére, és kereskedő-társai figyelmeztetésére, hogy ne beszéljen nyíltan saját vallási nézeteiről, mivel a római angol jezsuiták csapdát állítottak neki. Milton viszont ragaszkodott lelkiismereti szabadságához:

Arra köteleztem magamat, hogy sosem kezdeményezek vallási diskurzust azon a vidéken; ám ha hitemről kérdeznek, nem rejtek semmit véka alá, *bármiféle következménnyel szemben sem*. Így mégis visszatértem Rómába; és mint

⁴³ “Deontology means a commitment to duty that excludes from moral consideration the effects, even the most negative ones, that result from adhering to duty. ... deontology depends on a sense of hidden providence. For a deontologist of this sort, disregarding consequences makes sense because one believes that God controls history even when his providential care cannot be seen and, therefore, that God is responsible for the consequences, both good and bad, that result from adhering to duty. Without faith in hidden providence, keeping duty at great cost can appear foolhardy or irresponsible” Baer, *The Struggle*, 77.

azelőtt, ha valaki kérdezte, nem lepleztem igaz hitemet, majd' két hónapos
ottlétem alatt, még a fenséges főpap városában sem.⁴⁴

A „jó tusa” – Abdiel a 6. könyvben

Jól cselekedtél, hívem! Híven álltad
a jó tusát, s egymagad pártütők
sokasága ellen a szent igazság
ügye mellett kiálltál, bajnokabb
szóban, mint ők fegyverrel; igazat
tanúzva, általános megvetést
szenvedtél, mit szenvedni bánталomnál
is kínosb. Ám gondod egy volt: megállj
Isten színe előtt, habár világok
ítéltek bárgyunak. Könnyebb csata
vár rád immár, mert társaid hada
segít, és ellenedhez most dicsőbben
térsz vissza, mint jöttél megvetve, hogy
legyőzd, kik törvényüknek nem fogadták
az igaz észt, s a Messiást királynak,
ki jog s érdem szerint uralkodik. (6,27-42)⁴⁵

⁴⁴ kiemelés tőlem, idézi Allan H. Gilbert: *The Theological Basis of Satan's Rebellion and the Function of Abdiel in Paradise Lost*, *Modern Philology*, 1942/40.1, 39.

⁴⁵ *Servant of God, well done, well hast thou fought / The better fight, who single hast maintaind / Against revolted multitudes the Cause / Of Truth, in word mightier then they in Armes; / And for the testimonie*

Isten hűséges szolgájának a „jó tusa” (6,28), az első harc, mindig a nehezebbik. Ez a belső lelki harc, a kísértésen való felülkerekedés. Abdielnek ilyen lelki kísértést jelenthetett volna a „szolgálni vágyás”⁴⁶ vagy a mártíromság utáni vágy. Abdielt kétségtelenül „fűtötte a hév”, ám bátorsága tiszta volt; kizárólag Istenért, nem mennyei dicsőségéért való volt. Ezért Fishnek igaza van abban, hogy „amikor Abdiel elfogadja, hogy nem veszik hasznát, nem tudatos, éppen ezért hagy mély benyomást az olvasón.”⁴⁷

Mindazonáltal a kísértés mindig jelen van; Abdiel számára lehetett volna a konfliktuskerülésre, a lázadó angyalokkal tartásra való természetes készítés. Ezt az első csatát belül kell megharcolni, a közösség támogatása nélkül. Abdiel „jó tusáját” az 4. könyvben vívta meg.

A kísértés feletti győzelem eredményei ... közösséget teremthetnek. Azáltal, hogy megvédte Isten igazságát, Abdiel lelkileg közelebb került Istenhez, de szó szerinti értelemben, fizikailag is: hűséges angyalok serege vitte vissza északról. Az üdvözlés újraegyesülés, egyfajta közösségre lépés.⁴⁸

Ezzel kapcsolatban említhetjük Thomas Beckettet T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* c. művéből. Becket számára a „jó tusa,” a fontosabbik, akkor jött el amikor a váratlan Negyedik Kísértő a mártíromság iránti saját rejtett vágyával kísértette meg. Miután legyőzte a negyedik kísértőt, vagyis saját magát, rájött, hogy a testi harc könnyebb lesz: “Megharcoltunk a dúvaddal, és lebírtuk. / Most már csak a szenvedéssel kell lebírnunk. / Ez a kisebbik győzelem.”

of Truth hast born / Universal reproach, far worse to beare / Then violence: for this was all thy care / To stand approv'd in sight of God, though Worlds / Judg'd thee perverse: the easier conquest now / Remains thee, aided by this host of friends, / Back on thy foes more glorious to return / Then scorn'd thou didst depart, and to subdue / By force, who reason for thir Law refuse, / Right reason for thir Law, and for thir King / *Messiah*, who by right of merit Reigns. (6,29-43)

⁴⁶ Fish: *Surprised by Sin*, 188.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Boone: *'God-like, or ungodly?'*, 71.

Abdiel, természetesen, nem mártír, hanem Isten szolgája, de megint csak Becket mondja Eliot darabjában: „Istent szolgálni nagyobb bajjal járhat, / s több bűnnel, mint a királyi szolgálat.”⁴⁹

Abdiel számára a „a könnyebb csata” a „második felvonás,” vagyis saját konfrontációja Sátánnal a 6. könyv mennyei csatájában. Így szól az Atya: „Könnyebb csata / vár rád immár „ (6,36-37). Ezúttal Abdiel nem lesz egyedül, ahogy rendszerint lelki megpróbáltatások és kísértések idején. Az ígéret szerint „társaid hada segít” (6,37), a mennyei társak. A közösség mindig menedéket, szolidaritást és védelmet ad tagjainak.

Intellektuális lények mint Sátán és Abdiel nem tagadhatják meg saját magukat, és fizikai konfrontációjuk hamarosan ismét szópárbajba vált – az ilyen retorikai rivalizálás nem szokatlan az epikus költészetben. Abdiel előbb rávilágít, hogy immár nincs egyedül; a legtöbb angyal a háta mögött és most már körülötte hűséges maradt Teremtőjükhöz, bár az északi lázadóknak úgy tűnt, hogy Abdiel magányos ellenfele Sátánnak.

De látod:

nem cinkosod mindenki, sok megállott

hitben, istenhűségben, mégha úgy is

tetszett—hamisan—, hogy én különbözöm

csupán világodban mindenkitől.

Nézd társaim! S—habár későn—tanuld meg:

a kevés okos, hol ezrek tévelyegnek. (6,142-148)⁵⁰

⁴⁹ Minden idézet a darabból Vas István fordítása.

⁵⁰ but thou seest / All are not of thy Train; there be who Faith / Prefer, and Pietie to God, though then / To thee not visible, when I alone / Seemd in thy World erroneous to dissent / From all: my Sect thou seest, now learn too late / How few somtimes may know, when thousands err. (143-148)

Válaszában Sátán megvetően „lázadónak” (152) bélyegzi Abdielt, és kijelenti, hogy a harc a „szolgaság” (a restség és a szolgáló lelkek társa) és a szabadság (az angyalok kétharmada, akik láznak Isten ellen) között dúl majd.

azt hittem elébb, hogy ég s szabadság

egyenlőn jár minden mennybelinek.

Most látom, legtöbb lomha: szolga inkább,

dallal edzven magát s lakmározással.

Őket övezted föl, menybéli dalárdát,

hogy vívjon szabadsággal szolgaság.

Ma lesz a döntő nap! Beszél a tett! (6,165-171)⁵¹

Abdiel azonnal kijavítja Sátán hamis érvelését és megkülönbözteti egymástól a hamis és a valódi szabadságot. Számára „az a / rabszolgaság, ha félik a bolondot, / vagy a jobb ellen lázadót” (6,179–182). Abdiel bölcsesége abban rejlik, hogy Sátán szabadság-elképzelésének illuzórikus voltát le tudja leplezni, és felfedi hogy Sátán elképzelése a szabadságról pusztán önbecsapás, önmaga szolgaságba és fogságba taszítása.

Felelt szilárdan Abdiel neki:

„Hitehagyott, tévedsz, és tévedésed

határtalan, hisz az igaz csapásról

⁵¹ At first I thought that Libertie and Heav'n / To heav'nly Soules had bin all one; but now / I see that most through sloth had rather serve, / Ministring Spirits, traund up in Feast and Song; / Such hast thou arm'd, the Mínstrelsie of Heav'n, / Servilitie with freedom to contend, / As both thir deeds compar'd this day shall prove. (6,164-170)

letértél. Balul tartod szolgaságnak,
ha szolgáljuk, akit Isten vagy a
Természet rendelt, hisz egyet parancsol
a kettő, hogyha a legnagyobb a Fő, ki
különb alattvalóinál. Az a
rabszolgaság, ha félik a bolondot,
vagy a jobb ellen lázadót, miként
tiéd téged szolgálnak, ki nem vagy
szabad, csak önmagadba háborult; s még
te mered hűségünk szemünkre hányni! (6,172-184)⁵²

Abdiel tettel pecsételi meg szavait: „óriás csapása” a mennyei kozmikus háború kezdete.
Küldetésének beteljesítésével Abdiel eltűnik az *Elveszett Paradicsom* cselekményéből.

Szólt, s lendült óriás csapásra, mely
nem függött fönn, de mint a gyors vihar
zuhant a gőgös Sátánfőre (6,191-193)⁵³

⁵² To whom in brief thus *Abdiel* stern repli'd. / Apostat, still thou errst, nor end wilt find/ Of erring, from the path of truth remote: / Unjustly thou deprav'st it with the name / Of *Servitude* to serve whom God ordains, / Or Nature; God and Nature bid the same,/ When he who rules is worthiest, and excels / Them whom he governs. This is servitude, / To serve th' unwise, or him who hath rebelld / Against his worthier, as thine now serve thee, / Thy self not free, but to thy self enthrall'd (6,173-181)

⁵³ So saying, a noble stroke he lifted high, / Which hung not, but so swift with tempest fell / On the proud Crest of *Satan*..(189-191)

Mint azonban Russel M. Hillier megjegyzi legújabb könyvében: „Abdiel csapása a Sátánfőre összehasonlítható azzal, ahogy az ősevangéliumi asszony eltapossa a kígyó fejét.”⁵⁴

Abdiel metaforikus jelenléte az eposz többi részében

Mondtuk már, hogy a háború elején Abdiel eltűnik a cselekményből. Valóban így van? Bár tényleg elveszik szem elől (akár Shakespeare Bolondja a *King Lear* viharjelenetében), metaforikus jelenlétét továbbra is érezzük.

Észben kell tartanunk, hogy Sátán lázadása és Abdiel reakciója Rafael Ádámnak és Évának tartott katekézis-oktatásának 1. és 2. leckéjében található. Ez a „hittanóra” arra való, hogy akár a korai egyház katekumeneit, felkészítse őket. Ádámnak és Évának hallani kell eljövendő megpróbáltatásuk közelgő veszélyéről Rafael arkangyaltól, felnőtt keresztény életükre való készület részeként. Rafael most már egy elkötelezett, tapasztalt, és igazán gondos clergyman. A 6. könyv végén Rafael, akár a kórus Marlow Doktor Faustusának végén, összefoglalja narratív szentbeszédének lényegét:

De csábításának ne hajts fület!

Intsd az esendőbbet! Fordítsd javadra,

hogy hallottad, mi szörnyü a lázadás

gyümölcse. Ők állhattak volna híven,

s elestek. Emlékezz, s remegd a bűnt! (915-919)⁵⁵

⁵⁴ Russel M. Hillier: *Milton's Messiah: The Son of God in the Works of John Milton*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 102.

Diana Benet egy érdekes cikkben elemzi Ádám és Éva szétválasztását a 9. könyvben a bukás előtt, és felveti, hogy Ádám és Éva, Rafael narratív prédikációját észben tartva, „a Fiút és Abdielt készülnek utánozni; a két modell különböző felfogást ad a benső Énről és a megpróbáltatásról.”⁵⁶ Rafael beszámolója alapján Abdiel Évának lesz rokonszenves, mert az „oly hősieen állt ellen Sátán cselvetéseinek, és mivel a kísértővel és más magasrangú angyalokkal szemtől-szemben elfoglalt státusza megfelel saját kapcsolatának Ádámmal. Rafael paradigmájából Éva azt a következtetést vonja le, hogy ő maga nem eshet áldozatul Sátán csalásának; hogy nem függ szükségszerűen Ádám védelmétől.”⁵⁷ Benet érvelése szerint Ádám viszont a Fiút utánozza.

Ádám pont úgy viselkedik, mint a Fiú a mennyei háborúban amikor a hűséges angyaloknak azt mondta, „csak álljanak figyelve.” (6,814) “Ádám ugyanilyen jelenetet képzel el: Éva majd figyel, amint ő helyette cselekszik, mintha Éva nem tudna magától cselekedni. Úgy hiszi, tényleg szembe kell néznie az ellenséggel és le kell azt győznie az erőtlenebb ’testért’, ahogy azt a Fiú tette a mennyben.”⁵⁸ Benet szerint mind Évának, mind Ádámnak igaza is van meg nem is egyszerre. Mindketten ugyanazt a hibát követik el: kizárólag intellektuális szinten fogadják be Rafael üzenetét Abdielről és a Fiúról. Ezért mindketten félreértelmezik az általuk utánzandó modelleket. Az ész nem elég ahhoz, hogy felfogjuk az isteni üzenetet, ahogy Mihály is mondja Ádámnak (12,530-531); nem racionális bölcsesség, hanem a hit és a szeretet az ellenség elleni végső fegyver. Benet konklúziója az, hogy a bukott Ádám hiába panaszolja, hogy ellenállhattak volna a kísértésnek, ha együtt maradnak: „A Fiú csak azon hűségeseknek győzi le Sátánt mint Abdiel, aki már magától döntött a hűség és engedelmesség mellett, és aki már elérte erejének és tűrőképességének határát ment az ellenséggel vívott harcban. Ez Ádám

⁵⁵ “But list’n not to his temptations, warn / Thy weaker; let it profit thee to have heard / By terrible example the rewards / Of disobedience; firm they have stood, / Yet fell; remember, and fear to transgress.” (6,908–912)

⁵⁶ Diana Benet: Abdiel and the Son in the Separation Scene, *Milton Studies*, 1983/18, 130.

⁵⁷ Uo., 132.

⁵⁸ Uo., 135.

számára vigasztaló gondolat, de az olvasó nem tudja elfogadni, mivel Milton előzetesen már megcáfolta a válójelenettel és Rafael narratívájában.”⁵⁹

Konklúzió – Abdiel tartós jele az olvasó szívében

Mint már felvetettem, a győzelem csak úgy elérhető, ha az ember teljesen egyedül kiszolgáltatja magát amikor senki sem hajlandó teljesen egyedül, pusztán az igazság és engedelmesség érdekében vállalni a sebezhetőség vagy akár vereség kockázatát.

Abdiel nagyszerű példája ennek a feltétlen engedelmességnek, mely gyakran abszurditást és magányosságot is magával vonz. Abdiel talán még Ábrahámnál is nagyobb példája a hitnek. Ez az oka annak, hogy alakja oly nagy hatással van az olvasóra, és emléke jóval azután is kísért minket, hogy befejeztük az *Elveszett Paradicsom* olvasását. Ha egyszer megismertük és tanulmányoztuk, tartós, kitörölhetetlen jelet nyom az olvasó szívére.

E tanulmányban a szabad akaratról és a választás szabadságáról beszéltem. Szabadon választottam a cselekmény margóján, peremén elhelyezkedő, az 5. és 6. könyvben röviden felbukkanó szereplőt főszereplőnek, Sátán látványos, központi alakja helyett. A peremen találtam meg hősiemet, „csillagomat.” Ő valóban „az örök fárosz maga ... nem ing semmi vészben... minden vándor hajók csillaga.” Randy L .Boone szavaival szeretném zárni írásomat:

Abdiel érvei és tiltakozása támadói pozícióból a védekezőbe zökkenti Sátánt, és ezúton Abdiel ellopja Sátán helyét a reflektorfényben... mire a vita befejeződik, Abdielt valóban erényes jellemnek ismerjük el, míg Sátánt csak üres szélhámosnak. Ettől a ponttól már nehéz Sátánt hősként elfogadni (vagy akárcsak főszereplőként is), hiszen Abdiel megfosztotta pompája nagy részétől, és magához vette azt.⁶⁰

⁵⁹ Uo., 142.

⁶⁰ Boone, 'God-like, or ungodly?', 53.

Bibliográfia

- BAER, H. David: *The Struggle of Hungarian Lutherans Under Communism*, College Station, Texas A&M University Press, 2006.
- BARTH, Karl: *Church Dogmatics* (Study Edition), 31 vols., T&T Clark International, 2009.
- BENET, Diana: Abdiel and the Son in the Separation Scene, *Milton Studies*, 1983/18, 129-142.
- BLESSINGTON, Francis C.: Abdiel and Epic Poetry, *Milton Quarterly*, 1975/9.10, 108-112.
- BOOD, Rena: 'Sufficient to have Stood, though Free to Fall': The Inevitability of Choice and Responsibility in Milton's *Areopagitica* and *Paradise Lost*, https://www.academia.edu/5295639/The_Inevitability_of_Choice_and_Responsibility_in_Areopagitica_and_Paradise_Lost
- BOONE, Randy L.: 'God-like, or ungodly?': an analysis of Pluto and Proserpine marriage in Chaucer's Merchant's tale. Abdiel, Milton's 'Servant of God', Diss. Lehigh University, 1993, <http://preserve.lehigh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1174&context=etd>.
- DANIELSON, Dennis Richard: *Milton's Good God: A Study in Literary Theodicy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- DURHAM, Charles W.: "To stand approv'd in sight of God": Abdiel, Obedience, and Hierarchy in *Paradise Lost*, *Milton Quarterly*, 1992/26.1, 15-20.
- EDWARDS, Jonathan: *Religious Affections*, Edinburgh, Banner of Truth, 1986 (1st ed. 1746).
- FABINY, Tibor: *A megállás szimbóluma: Előadások Ordass Lajosról*, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 2001.
- UŐ: Milton's Critique of Heroic Warfare in 'Paradise Lost' V and VI, *Studies in English Literature 1500-1900*, 1967/7.1, 119-139.
- UŐ: *The War in Heaven. Paradise Lost and the Tradition of Satan's Rebellion*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1980.
- UŐ: 'The Shadows of the Future' Michael's Typological Vision of History in *Paradise Lost* Book 11-12, in Szitár Katalin (ed.): *Esemény és költészet: Az irodalomértés kortárs horizontjai a magyar és nemzetközi tudományosságban: Tanulmányok Kovács Árpád*

- hetvenedik születésnapjára*, Veszprém, Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, 2014, 452-465.
- FISH, Stanley: *Surprized by Sin: The Reader in Paradise Lost*, 1967, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1997.
- GILBERT, [Allan H.: The Theological Basis of Satan's Rebellion and the Function of Abdiel in Paradise Lost](#), *Modern Philology*, 1942/40.1, 19-42.
- GOLDMAN, Jack: Insight into Milton's Abdiel, *Philological Quarterly*, 1970/49.2, 249-254.
- HILL, Christopher: *Milton and the English Revolution*, London-New York, Faber-Viking, 1977.
- HILLIER, Russel M: *Milton's Messiah: The Son of God in the Works of John Milton*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- MERRITT, Y. Hughes: Merit in *Paradise Lost*, *Huntington Library Quarterly*, 1967/31.1, 2-18.
- MILTON, John: *Complete Prose Works of John Milton*, Vol.6. Yale-London, Yale University Press, 1963.
- MOHAMED, Feisal G.: *Paradise Lost* and the Inversion of Catholic Angeology, *Milton Quarterly*, 2002/36.4, 240-252.
- MYERS, Benjamin: *Milton's Theology of Freedom*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 2006.
- RAYMOND, Joad: *Milton's Angels: The Early-Modern Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- REVARD, Stella P.: Satan's Envy of the Kingship of the Son of God: A Reconsideration of 'Paradise Lost,' Book 5, and Its Theological Background, *Modern Philology*, 1973/70.3, 190-198.
- ROSENBLATT, Jason P.: Structural Unity and Temporal Concordance: The War in Heaven in *Paradise Lost*, *PMLA*, 1972/87.1, 31-41.
- RUSMCQUEEN, William: *Paradise Lost* V, VI: The War in Heaven, *Studies in Philology*, 1974/71.1, 89-104.
- TREIP, Mindele Anne: 'Reason is Also Choice': The Emblematics of Free Will in *Paradise Lost*, *Studies in English Literature 1500-1900*, 1991/31.1, 147-177.

TUNG, Mason: The Abdiel Episode: A Contextual Reading, *Studies in Philology*, 1965/62.4, 595-609.

WEST, Robert H.: The Names of Milton's Angels, *Studies in Philology*, 1950/47.2, 211-223.

WHITING, George W.: Abdiel and the Prophet Abdias, *Studies in Philology*, 1963/60.2, 214- 226.

II. Invokáció és Imádság

Fabiny Tibor

Imádság és áldozat Milton *Elveszett paradicsomában*

Az imádság fenomenológiája címet viseli egy közelmúltban megjelent tanulmánygyűjtemény¹, amely Nietzsche, Heidegger, Levinas, Jean-Luc Marion, Derrida és másoknak az imádságról szóló nézeteit tárgyalja. Az impozáns kötetben az imádság számos újszerű megközelítésével találkozunk: „az én decentralizálása”, „kenózis”, „munka”, stb. a hagyományos teológiai megközelítések mellett, miszerint az imádság: (1) dicsőítés (*adoratio*), (2) hálaadás (*eucharistia*), (3) bűnvallás (*penitentia*) és (4) könyörgés (*intercessio*). Heidegger szerint például az imádság hermeneutikájának szükségszerűen az imádságra *való* felszólítással kell végződnie, hiszen az imádság a megszabadított élet új orientációját fejezi ki.² Jean-Luc Marion pedig azt írja, hogy az ima az imádkozó személy és Isten pillantásának szerető kicserélése, hiszen az imádságban az ember többé nem elszigetelt individuum, hanem a Másikban participáló lény.³

Irodalmi szempontból az imádságot műfajnak is tekinthetjük. Patrick D. Miller a bibliai imádság formáiról írt könyvében⁴ számbaveszi az imádság ószövetségi és

¹ Bruce Ellis Benson-Norman Wirzba, szerk. *The Phenomenology of Prayer*, New York, Fordham University of Press, 2005.

² U.o.131. és 135.

³ U.o.168.és 175.

⁴ Patrick Miller, *They Cried to the Lord. The Form and Theology of Biblical Prayer*, Minneapolis, Fortress Press, 1994.

újszövetségi típusait: pl. lamentáció, penitencia, közbenjárás, doxológia, áldás, átok stb. Ezek a típusok irodalmi alkotásokra is alkalmazhatók.

Előadásomban először John Milton (1608-1674) *Elveszett paradicsom* című eposzának imatípusait veszem számba, majd XI. könyv elején olvasható Fiú imádságának szoros olvasásával azt kívánom bizonyítani, hogy fenomenológiailag az ima az áldozatból ered, illetve ez az ima teljesen megfelel annak a fenti újszerű meghatározásoknak, amelyeket Heideggertől és Jean Luc Mariontól hallottunk.

A Milton-szakirodalom viszonylag ritkán foglalkozik az *Elveszett paradicsom* imádságainak értelmezésével. Mary Fenton 2006-ban megjelent könyve, amelyben az imádságot a remény helyeivel hozza összefüggésbe, ritka kivételnek tekinthető, észrevételei összecsengenek Jean Luc Marionéval. Mint írja „az imádság mint az Istennel való konverzáció egyszerre teremt Isten számára helyet és az Istennel való együttlét helye.”⁵ A „conversation” szó egyik jelentése az *Oxford English Dictionary* szerint is az intim interakció közösségére utal: „szemtől szembe” „tete-á-tete”, „face-to-face”.⁶

Az imádság gondolatával először az eposz III. könyvében találkozunk, amikor az Atya a saját szabad akaratából elbukott ember jövőjét előre látva megosztja az engedelmesen hallgató, majd szintén saját szabad akaratából az önmagát áldozatként felajánló Fiúval a kegyelem eszméjét. Az élénk jövő isteni kegyelem (*gratia preveniens*) eredménye, hogy lélekbe plántált imádság képessége a lelkiismerettel együtt segíthet a bűnben vergődő emberpárnak e fogságból való kiszabaduláshoz.

⁵ „Prayer as conversation with God means both creating a place for God and being in a place with God.” In, Mary Fenton, *Milton's Places of Hope. Spiritual and Political Connections of Hope and Land*, Aldershot, Ashgate, 2006, 105.

⁶ Ibid.120.

Beragyogom érzékeik sötétjét

eléggé, s megpuhítom kőszívük

imára, megtérésre és hűségre.

Ima, megtérés, köteles hűség

előtt, ha szándok szítja azt,

fülem nem lesz süket, szemem se zárt.

Beljük plántálom vezérükül

bírámat, a Lelkiismeret szavát;

ha jól használják, fülelnék reá:

fényt fényre lelnek, s hittel üdözülnek.⁷

Az Elveszett paradicsom különböző imádságai az alábbi szempontok szerint tipizálhatók:

1. Angyali imádság

⁷ ... for I will clear their senses dark, / What may suffice, and soften stony hearts / To pray, repent, and bring obedience due. / To Prayer, repentance, and obedience due, / Though but endeavoured with sincere intent,

Mine ear shall not be slow, mine eye not shut. (III.188-193)

1.1. A Paradicsomban (III.373-37)

1.2. A teremtés után (VII.602-632)

Az angyali imádság lényege az *adoratio*, Isten imádása. Az angyali imádság tulajdonképpen zene, a teremtés harmóniájának szimfonikus dicsérete. Az imádság természetes élettevékenység, amely bármilyen reflexiót nélkülöz. Az imádság a teremtett lények szabad, boldog és spontán élettevékenysége, az élet leheletének ritmikus be-és kilélegzése. Milton angyalainak kórusa a zsoltárok kristálytisza hangján énekeli a teremtő dicséretét.

2. Emberi imádság

2.1. Ádám és Éva prelapszárius esti imádsága (IV. 721-73)

A nap végén elhangzó hálaadó imát a bűnbeesés előtti emberpár a „szabad ég alatt”, „egyszívvel, s minden más rítus / nélkül , tiszta imádattal”⁸ mondja el.

2.2. Ádám és Éva prelapszárius reggeli imája (V.153-208)

⁸ ..said unanimous, and other rites / Observing none, but adoration pure / Which God likes best. (IV.736-7)

Az eposz leghosszabb imádsága, amelyet az ártatlan emberpár Éva kellemetlen álmának felidézése után mond el, pontosabban ad elő, hiszen ez az ima egy liturgikus aktus, amelyben költészet, zene, hangok és képek, színek és illatok a teremtőt dicsérik. Egyszerre visszhangzik benne a 19. zsoltár („Az eget beszélék Isten dicsőségét, és kezeinek munkáját hirdeti az égboltozat.”) és a 148. zsoltár („Dicsérjétek őt: nap, hold; dicsérjétek őt mind. Fényes csillagai!”) és Szent Ferenc naphimnusa.

2.3. Posztlapszárius bűnbánati imádság

Az *Elvesztett paradicsom* IX. könyvében a kísértés, majd a bűnbeesés tragikus történetében már nincs szó imádságról. Az Istennek engedetlen emberpár elfelejti a Teremtővel való konverzáció lehetőségét. A felejtés következtében el is veszítik ezt a képességet. A bűneset után a kétségbeesés állapotában vergődő emberpár a reneszánsz tragédiák negatív hőseire: Faustusra, Claudiusra, Macbeth-re emlékeztetnek, bár azok még megrémültek attól, hogy a szívből már nem száll fel gondolat, hogy már „Ámen”-t sem mondhatnak. Az egymást maró és vádoló elkeseredettség már majdnem a kétségbeesés örvényébe rántja le őket, olyannyira, hogy Évában felmerül a közös öngyilkosság gondolata is („keressük a Halált”). Ez az a drámai pillanat, amikor Ádám részéről megfogalmazódik az imádság mentő gondolata („Ha imádkozunk...”). Ádám emlékezik az ősevangélium ígéretére és erre emlékezteti Évát is. Javasolja, hogy menjenek vissza „az ítélet helyére” („to the place Repairing where he judg'd us”).

Mi jobbat tehetnénk? Ha visszamennénk

az ítélet helyére, s leborulnánk

Előtte hódolón, s bevallanánk
Alázattal bűnünket, és kegyelmet
kérnénk, a földet könnyel öntve, jajjal
töltve be a leget bántó szívünkből,
őszinte bűnbánat s szelíd alázat
jeléül – ő megenyhül, s bosszusága
elfordul tőlünk, hisz derült szemében,
még mikor zordnak véltük is, komornak,
csak kegyes irgalom fényeskedett.”⁹

A X. könyv utolsó soraiban Milton nyomatékosan megismétli e szavakat, ezáltal is hangsúlyozva a bűnbánati aktus jelentőségét:

Szólt bűnbánó atyánk. De Éva is

⁹ What better can we do, then to the place / Repairing where he judged us, prostrate fall
Before him reverent, and there confess / Humbly our faults, and pardon beg, with tears
Watering the ground, and with our sighs the air / [Frequenting](#), sent from hearts contrite, in sign
Of sorrow unfeigned, and humiliation meek. / Undoubtedly he will relent and turn
From his displeasure; in whose look serene, / When angry most he seem'd and most severe, /
What else but favor, grace, and mercy shone?

bánta bűnét búsan. Hát visszamentek
az ítélet helyére, s borultak
előtte hódolón, megvallva nagy
alázattal bűnük, s bocsánatot
kértek, a földet könnyel öntve, jajjal
töltve be a leget bánó szívükből, jeléül bús, igaz alázatuknak.¹⁰

Mary Fenton írja, hogy „a bűnbánatban Ádám és Éva az alázatosság helyére jutnak el önmaguk elutasítása helyett az önmaguk és az egymás iránti elfogadás és szeretet helyére, ahol megtalálják az Istenbe vetett hitet, s végezetül megleglik az igazi reményt.”¹¹

A X. könyv végén megszakított narratíva a XI.könyv elején folytatódik. Ádám és Éva bűnbánó imádsága aktus, azaz munka, amely természetesen nem önérdem, hanem egyedül az élénk jövő isteni kegyelemnek (*gratia preveniens, prevenient grace*) köszönhető. Ez az isteni trónusról leszálló irgalom az eredetileg kemény emberi kőszívből hússzívet teremt s az immár hívő élet lehelete, az imádság illatként az oltárra visszaszáll. A Jelenések könyvének képvilágában a jóillatokkal tele arany poharak a szentek imádságai (Jel. 5,8), s az angyal kezében lévő tömjénező a szentek könyörgéseit tartalmazza, s a tömjén füstje az angyal kezéből száll fel Isten elé. Ezt a képet alkalmazza Milton is:

¹⁰ So spake our Father penitent, nor Eve / Felt less remorse: they forthwith to the place
Repairing where he judged them prostrate fell / Before him reverent, and both confessed
Humbly their faults, and pardon begged, with tears / Watering the ground, and with our sighs the air
Frequenting, sent from hearts contrite, in sign / Of sorrow unfeigned, and humiliation meek. (X, 1097-1104)

¹¹ Fenton, 117.

Álltak s imádkoztak alázkodó-
bűnbánóan. Mert fönről az irgalom-
trónról leszállva szívükről levette
a követ az Előkegy és helyébe
új húst teremtett, és az mondhatatlan
sóhajt lehelt, Imaszellem-ihletettet,
mi gyorsabb szárnyon száll az Égbe, mint
legércesebb szónoklat;...

Égbe száll

imájuk, és utat se vét, nem űzi
le kósza szembeszél, anyagtalan
kel át az Ég-kapun, tömjénbe vonva,
hol füstöl az arany oltár, s a nagy
Közbenjáró, az atyai trón elé
Segíti, hogy eként mutatva be,
Boldog Fiú elkezdje pártfogását:¹²

¹² Thus they in lowliest plight repentant stood / Praying, for from the mercie-seat above
Prevenient grace descending had removed / The stony from their hearts, and made new flesh
Regenerate grow instead, that sighs now breathed / Unutterable, which the spirit of prayer

A bűnét alázattal megvalló, „a földet könnyel” öntöző emberpár szívéről az „irgalomtrónról” („mercy-seat”) leszálló „Előkegy” („prevenient grace”) „levette a követ” „és helyébe / új húst teremtett, és az mondhatatlan / sóhajt lehelt, Imaszellem-ihletet,/ mi gyorsabb szárnyon száll az égbe mint legércesebb szónoklat”.

A penitenciális imádság bibliai intertextusa és archetípusa az 51. zsoltár. „Tiszta szívet teremts bennem, oh Isten, és az erős lelket újítsd meg bennem...Isten előtt kedves áldozatok: a töredelmes lélek, a töredelmes és bűnbánó szívet oh Isten nem veted te meg!” (12. és 19. vers)

3. A Fiú közbenjáró imádsága

Mi a közbenjáró imádság? Patrick D. Miller rámutat, hogy a Bibliában a közbenjáró imádság a prófétai szolgálat velejárója: az „Isten embere” a nép előtt Istent, az Isten előtt a népet képviselni. Az ősatyák közül Ábrahám, a próféták közül Illés, Elizeus, Ézsaiás, Jeremiás, Ezékiel, Dániel, Ámos, a királyok közül Dávid és Ezékiás általában ilyen közbenjáró. A közbenjáró imádság legmarkánsabb előképe Mózes, archetípusa pedig Jézus. Miller helyesen állapítja meg, hogy a közbenjárás bátor, sőt

Inspired, and winged for heaven with speedier flight / Than loudest oratory: ...To heaven their prayers
Flew up, nor missed the way, by envious winds / Blown vagabond or frustrate: in they passed
Dimensionless through heavenly doors; then clad / With incense, where the golden altar fumed,
By their great intercessor, came in sight / Before the Father's Throne: Them the glad Son
Presenting, thus to intercede began. (XI, 1-21)

egyenesen merész cselekedet („intercession is a daring act”)¹³, hiszen a közbenjáró saját életét teszi kockára. Isten az bálványimádás bűnébe esett, s az aranyborjú körül táncra perdülő népet teljes megsemmisítéssel fenyegeti, s Mózes, a közbenjáró nemcsak könyörög, esedezik a népért, hanem önmagát is felajánlja engesztelő áldozatként: „mégis bocsásd meg vétküket! Mert ha nem, akkor törölj ki engem könyvedből, amelyet írtál!” (2 Mózses 32,32). Az intercessio tehát több mint imádság, hiszen a közbenjáró önmagát ajánlja fel másokért.¹⁴ A közbenjáró imádság tehát – áldozat, s Mózes nemcsak előképe, hanem kezdeti csírája annak az önkéntes áldozatnak, amelyet a Fiú mutat be részint a keresztfán, részint – mint a Zsidókhoz írt levél – főpapja a mennybemenetel utáni és a parúzia köztes idejében, tehát jelenleg is, bemutat értünk. Kétségtelenül igaz, hogy Krisztus áldozata a keresztfa oltárán egyszeri és végleges áldozat volt, amely beteljesített minden korábbi áldozatot (Zsid 10, 14), de az ő papsága Melkisédek rendje szerinti papság, amely nem múlik el, hanem örökre megmarad, s az Atya színe előtt továbbra is küzd, könyörög értünk: „Ezért üdvözíteni tudja örökre azokat, , akik általa járulnak Istenhez, hiszen ő mindenkor él, hogy esedezzék értünk.” (Zsid 7,25) Az „esedezés” szóra a görögben az *entükhao*, a latinban az *interpellatio*, az angol fordításokban Tyndaletől kezdve az *intercession* szó található. Ugyanezzel a kifejezéssel találkozunk Pál apostolnak a Rómabeleikhez írt levelében is: a Lélek az Isten szerint esedezik (új protestáns fordítás: „jár közben”) a szentekért (Rm, 8, 27), Jézus Krisztus az Isten jobbán „esedezik értünk” (Rm 8,34). Rm 11,2 szerint Illés is esedezett Izrael ellen (új protestáns fordítás: „vádát emel”). Az utóbbi „kata tu Israel” „adversus Israel” – vagyis egyszerre könyörög és vádat is emel. Fontos ez az ambiguitás a Fiú közbenjáró imádságában: a könyörgés ugyanis egyszerre vádemelés is, vagyis a közbenjáró, aki egyszerre Bíró is, nem az kéri az

¹³ Miller, 268

¹⁴ Miller, 273: „A model of intercession that requires more than prayer, indeed the very offering of he self in behalf of others, begins to take shape int he prayers of Moses”.

Atyától, hogy kegyes jóságából „nézze el” az ember vétkét és mintegy protekcióból bocsásson meg neki, hanem a közbenjáró / Bíró nevén nevezi és elismeri, azaz megvallja a bűnt – de azt magára veszi!

Lássuk közelebbről a Fiú közbenjáró imádságát:

Nézd, ó Atyám, mi zsenget hajt a Föld
emberbe plántált irgalmadból! Ez
ima-sóhaj, mit arany füstölőmben
tömjénnel én, papod, eléd hozok,
drágább ízű gyümölcs – hisz ezt szívébe
megbánással te ültetted -, különb
Éden minden kezéd-gondozta fa
gyümölcsinél, melyek a bűneset
előtt lettek. Könyörgésére hajtsd most
füled, halld – bárha néma – sóhaját!
Nem tudja, mily szavakkal esdekelen,
engedd, legyek tolmácsa, védnöke,
s engesztelője; tetteit ruházd rám:
a rosszat, jót -ezt érdemem teszi
teljessé, míg azért fizet halálom.
Fogadj el engem s tőlük általam

az ember iránti béke illatát.
engesztelődj, színed előtt, hadd élje
számlált, bár bús időit, míg Halál,
ítélet (mit enyhíteni, nem törölni
kérek) jobb létet ad neki, hol velem
él minden megváltottam üdvben, élvben;
egyek velem, mint én s te egy vagyunk!”¹⁵

Az emberbár bűnbánó imádsága a Fiú interpretációjában tehát a (könnyekkel áztatott) Földből kihajtó „zsenge”, amely önmagában még nem érdem, hiszen az is az emberbe plántált isteni irgalomból, az élénk jövő kegyelemből (*gratia preveniens*) szállhat fel a Fiú arany füstölőjébe, amellyel ő papként az Atya oltáránál áldozik.

A Fiú közbenjáró imádsága tehát áldozati aktus: „Ez/ ima-sóhaj, mint arany füstölőmben / tömjénnel én, papod, eléd hozok”. A mennyben tehát a Fiú mutatja be továbbra is az áldozatot az emberért azután is, hogy az engesztelő áldozatot

¹⁵ Thus they in lowliest plight repentant stood / Praying, for from the [mercie-seat](#) above [Prevenient grace](#) descending had removed / The stony from their hearts, and made [new flesh](#) Regenerate grow instead, that sighs now breathed / [Unutterable](#), which the spirit of prayer Inspired, and winged for heaven with speedier flight / Than loudest oratory: yet their [port](#) Not of mean suitors, nor important less / Seemed their petition, than when [the ancient pair](#) In fables old, [less ancient yet than these](#), / Deucalion and chaste Pyrrha to restore The race of mankind drowned, before the shrine / Of Themis stood devout. To heaven their prayers Flew up, nor missed the way, by [envious winds](#) / Blown vagabond or frustrate: in they passed [Dimentionless](#) through heavenly doors; then clad / With [incense](#), where the golden altar fumed, By their great intercessor, came in sight / Before the Father's Throne: Them the glad Son Presenting, thus to intercede began. (X, 1-21)

(„atonement”) a keresztfa „oltárán” meghozta, s amint ezt még a teremtés és a bűneset bekövetkezte előtt szabadon és önként felajánlotta („offer”) az előrelátó Atyának a költemény III. könyvében.

...Itt vagyok íme én!

Magam ajánlom érte föl magam:

életért éltet! Szálljon rám dühöd!

Tekints embernek! Itthagynom érte kebled,

s önként hagyom az Utánad Második

dicsőségét: érte halok vidáman,

Halál a mérgét rajtam töltse ki!¹⁶

Azért volt szükség Krisztus áldozati halálára mert az ember „segélyét nem kersheti, hiszen/ meghalt immár a bűnben, elveszett; / nem áldozhat magáért, nem vezekelhet, adós lévén” („man, so coming; he her aide / Can never seek, once dead in sins and lost; Attonement for himself or offering meet, / Indebted and undon, hath none to bring, III, 232-235). Krisztus kereszthalála engesztelő áldozat a bűnös emberiségért. A kulcsszó itt az Újszövetségben Pál apostol által használt *katallagé* főnév (Rm 5,11, 2 Kor 5, 18-19) ami szó szerint „lecserélést” jelent ige, amit a latinban a *reconciliatio* ad vissza, Luther *Versöhnung*-ként, William Tyndale zseniális fordításában „atonement”-ként honosodott meg az angol nyelvben: „*Not only so but we also ioye in God by the meanes of oure Lorde Iesus Christ by whom we have receaynd the attonment?*” amelyet a Geneva Bible és a King James

¹⁶ Behold mee then, mee for him, life for life / I offer, on mee let thine anger fall; Account mee man; I for his sake will leave / Thy bosom, and this glorie next to thee Freely put off, and for him lastly dye / Well pleas'd, on me let Death wreck all his rage; Under his gloomie power I shall not long / Lie vanquisht; thou hast givn me to possess Life in my self for ever, by thee I live, / Though now to [Death](#) I yield, and am his due [245]

Version is átvesz. Magyarul Károli fordításában: „Nemcsak pedig, hanem dicsekedünk is az Istenben a mi Urunk Jézus Krisztus által, a ki által most a megbékélést nyertük.” Tyndale-nél 2 Kor 5, 18-21-ben is végig a az atonement olvasható, ám a *Geneva Bible* és a *King James Version* itt már ugyanarra a szóra a latinos *reconciliation*-t használja.

Miltonnál mindkét változat, az *atonement* és a *reconciliation* is olvasható.

Visszatérve a Fiú közbenjáró imádságára: annak nemcsak nemcsak kedves tömjénillata, hanem sajátos íze is van, amely még a paradicsom almájánál is jobb ízű (v.ö. az utalást a „savoury”-ra V. 84; 401; IX, 741), hiszen hiszen az emberi szívbe plántált mag már nem csupán a teremtés, hanem az ujjáteremtés gyümölcsét termi meg! Ezért ez „drágább ízű gyümölcs – hisz ezt szívébe/ megbánással te ültetted -, különb Éden minden kezéd-gondozta fa / gyümölcsinél”.

A közbenjáró fiú mintegy dramaturgként megmutatja, illusztrálja az Atyának az ujjáteremtés gyümölcséként „működésbe lépett” (gyógyulásba kezdett) bűnbánó szívet, másrészt az emberpár kimondatlan sóhajainak szemiotikusaként „interpretátornak” ajánlja magát. Az interpretáció azonban nem egyszerűen egy kívülálló „fordítása”, hanem a az ember bűneivel és erényeivel való teljes azonosulás. Az engedelemességet és a hitet választó ember ugyanis „Krisztusba oltódik” („engedd, legyek tolmácsa, védnöke, / s engesztelője; tetteit ruházd rám: a rosszat, jót „all his work on me / Good or not good ingraft”)

„Szenderemben diktál nekem”¹ Diktálás és inspiráció az *Elveszett Paradicsomban*

A kritikusok régen felismerték, hogy az *Elveszett Paradicsom* központi témája az oktatás.² Milton az eposz tizenkét könyvéből négyet (5, 6, 7 és 8) annak szentelt, hogy bemutassa: Rafael – Isten felhatalmazásának eleget téve: „[t]udja meg [az ember], nehogy / akarva vétkezvén, azt hozza föl, hogy / nem intették, s gyanútlanul bukott” (EP. 5.3990-2)³ [“Least wilfully transgressing he [i.e. Man] pretend/ Surprisal, unadmonisht, unforewarnd” (PL 5.244–245)] – miként okítja Ádámot és Évát. Az utolsó két könyvben pedig Mihály fedi fel az emberiség jövőjét elsősorban Ádám, de közvetve Éva számára is⁴ (v.ö. EP 12.610–623). Sokan vizsgálták, hogy az eposz ezen és más részeiben miként jelennek meg Miltonnak a „megreformált oktatásról” megfogalmazott ideái, melyeket *Az oktatásról* [Of Education]⁵ című traktátusban fejtett ki. Az elmúlt pár évtizedben továbbá

-
- 1 Jánosi 9.412-3. Amennyiben más nem indokolja, az *Elveszett Paradicsom* fordításait Jánosi Istvántól veszem, ha ez nem megfelelő, akkor sajátot biztosítok. Az angol szövegre vonatkozó utalásokat PL (*Paradise Lost*), míg a magyar szövegre vonatkozókat EP (*Az elveszett paradicsom*) jelöléssel különböztettem meg.
 - 2 A kérdés rövid áttekintéséhez lásd: John Milton: *Paradise Lost*, Szerk. Barbara Lewalski, Oxford, 2007, 6. xvii–xxv. A jelen tanulmányhoz szükséges kutatást az Országos Tudományos Kutatási Alap (101928) és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával végeztem.
 - 3 A dolgozatban Barabá Lewalski *Paradise Lost* kiadását használom (LEWALSKI 2007), melyre zárójelben hivatkozom könyv és sorszám megadásával. Rafael arkangyal különleges oktatási módszeréhez lásd: Margaret Olofson Tichstun: Raphael and the Challenge of Evangelical Education, *Milton Quarterly*, 35. évf., 2001/4, 245–257.
 - 4 Mihály különleges oktatási módszeréhez lásd: Lares, Jameela: *Milton and the Preaching Arts*, Cambridge, James Clarke, 2001, 158-162 és Wheatley, Chloe Wheatley: *Epic, Epitome, and the Early Modern Historical Imagination*, Farnham, Ashgate, 2011, 121-123.
 - 5 Lásd: p.l.: Murray W. Bundy: Milton’s View of Education in “Paradise Lost”, *JEGP*, 21. évf., 1922/1, 127–152.; Tyrus Hillway: Milton’s Theory of Education, *College English*, 5.évf., 1944/7.; Ann Baines Coiro: “To Repair the Ruins of Our First Parents”: Of Education and Fallen Adam, *SEL*, 281. évf.,

korábban példa nélküli fejlődés ment végbe a Milton-kutatásban annak a vizsgálatában is, hogy Milton miként tanítja az olvasókat az általuk a szövegértelmezési folyamat során meghozandó aktív döntésekkel és így gyakorlati szinten, hogyan tudja az „embernek igazol[ni] Isten útját” (EP 1.48) [“justify the wayes of God to men” (PL 1.26)].⁶ Érdekes ezen kívül megfigyelni, hogy Milton költői önreprezentációjában leginkább az invokációkban hagyatkozik a pedagógia nyelvére. Az első könyvben az epikus elbeszélő arra kéri a Lelket, hogy okítsa [„instruct”] (PL 1.19); a harmadik könyv vallomása szerint pedig az Égi Múza tanította meg, „mint / merj[en] leszállni éjbe, bár az út / zord, s visszatérni” (EP 3.1922-4) [„taught by the heav’nly Muse to venture down / The dark descent, and up to reascend” (PL 3.19–20)], a hetedik könyvben pedig arra kéri fel Urániát (az Égi Múzsát), hogy „irányítsa” [„govern”] dalát (PL 7.30). A tanítás nyelvhasználata, ugyan csak közvetetten, de szintén jelen van a kilencedik könyv invokációjában is, ahol az elbeszélő el szeretné „sajátítani” [„obtain”] a „méltó stílust” [„answerable style”] (PL 9.19-20) Égi Védnökétől,

... ki látogat
éjente kéretlen, s ki szenderemben
diktál nekem, s sugallja nem kigondolt,
önkéntelen dalom; (EP 9.411-4)⁷

1988, 133–147.; Michael Allen: Divine Instruction: Of Education and the Pedagogy of Raphael, Michael, and the Father, *Milton Quarterly*, 26.évf., 1992/4, 113–121; Stephen J. Schuler: Sanctification in Milton's Academy: Reassessing the Purposes in and the Pedagogy of Paradise Lost, *Milton Quarterly* 43. évf., 2009/1, 39–56. stb. A legfrissebb áttekintő tanulmányhoz lásd: Jeffrey Gore: Repairing the Ruins: John Milton's Of Education and the Early Modern Culture of Obedience, University of Illinois at Chicago PhD disszertáció, ProQuest, 2008.

6 A Stanley Fish által a *Surprised by Sin*ben (1967¹, 1997²; Stanley Fish: *Surprised by Sin: The reader in Paradise Lost*, Cambridge, 1998) megfogalmazott érvelésnek tudható be a Milton kutatás utóbbi fordulata.

7 V.ö. eredeti: „If answerable style I can obtaine / Of my Celestial Patroness, who deignes / Her nightly

Az utolsó sorok látszólag paradox szituációt jelenítenek meg. Az OED vonatkozó meghatározása szerint (amely egyébként Milton szövegét használja fel illusztrációként) a „diktál” [dictate] ige, jelentése „kijelenteni vagy kifejezni szavak által egy lejegyzésre szánt tartalmat, elmondani vagy felolvasni (valamit, amit le kell majd jegyezni)” (OED s.v. „dictate” 1a), továbbá „így olvasni vagy beszélni; tollbamondani” (OED s.v. „dicate” 1b). Ez mind egy tudatos hallgatóság jelenlétét feltételezni, míg a szendergés [slumber] egy passzív elmeállapotot jelöl, melynek alanya nem is alszik teljesen, de nincs is egészen ébren (OED s.v. „slumber” 1a). Így, ha szó szerint értelmezzük a leírt helyzetet, akkor kénytelenek vagyunk a költőt, mint álomszuszék diákokot elképzelni, ahogy éppen szundikálni kezd – vagy akár fel se akar kelni – a múzsa duruzsoló hangjára. Mindazonáltal, érdemes emlékeznünk arra, hogy „az ilyen megfogalmazások általában konvencionálisak,” s még talán illenek is Milton prófétai önképéhez⁸, hiszen a furcsa helyzet könnyedén értelmezhető a középkori irodalom allegorikus álomlátomásainak viszonyában.⁹ Úgy tűnik, maga Milton is ragaszkodni látszik ahhoz, hogy ezeket „az éjjeli látogatásokat” komolyan vegyük: a hetedik könyv invokációjában említi, miként látogatja meg Uránia „éji szendergéseiben” [slumbers nightly] (PL 7.29), és egyúttal „égi védnök[ét]” (EP 9.410) [„Celestial Patroness” (PL 9.21)] a klasszikus hagyománytól ihletett múzsa helyébe is állítja, hiszen: „te égi lény vagy—a Múzsa légi álom” (EP 7.5663) [For thou art Heav’nlie, shee an empty dreame” (PL 7.39)].

Az éjjeli „szendergés” [„slumber”] tehát valóban felfogható hagyományos motívumnak is, annak ellenére, hogy felmerült már a vizsgált rész kapcsán az is, hogy

visitation unimplor’d, / and dictates to me slumbring, / or inspires easy my unpremeditated Verse”
(PL 9.20–24)

8 V.ö.: George W. Nitchie: Milton and his Muses, *ELH*, 44.évf., 1977/1, 77.

9 V.ö.: John Milton: Paradise Lost, Szerk. Alastair Fowler, London, 2007, 469n.

Milton megszállottnak gondolta volna magát.¹⁰ De mi a helyzet a „diktálni” [dictate] igével? Vajon a diktálás említése kifejezetten az *Elveszett Paradicsom*ot ihlető múzsára való utalásként értelmezendő, vagy, ellenkezőleg, hagyományos motívum, mellyel Milton klasszikus és/vagy európai elődeihez nyúl vissza? Milyen értelemben fogható fel a mennyei múzsa „utasítása” [„instruction”] diktálásként? Amikor Milton azt mondja, hogy Uránia diktál *vagy* inspirál, akkor egymást kizáró lehetőségeket állít-e elénk, vagy csupán különböző választási lehetőségeket sorol fel ugyanannak a folyamatnak a leírására? A Milton-kritika annak ellenére ritkán foglalkozik ezekkel a kérdésekkel, hogy a tárgyalt sorok az eposz legjobban ismert szakaszai közül valók. Dolgozatom feladata megvizsgálni, mily módokon válhat értelmezhetővé a „diktál” [dictate] szó és a diktálás fogalma Milton epikus vállalkozásának különböző történeti és kulturális kontextusaiban. A diktálás motívumát és Milton inspirációról alkotott különleges nézeteit többféle, például: episztemológiai, etikai, didaktikai és teológiai szempontokból is számba vehetjük, de jelen dolgozat keretei között a fenti kérdésre csak kezdeti válaszokat próbálok adni; leginkább arra összpontosítva, hogy a Múzsa diktálására tett utalások miként járulnak hozzá Milton epikus önreprezentációjához.

Az, hogy a diktálásra, mint az írott és a beszélt nyelvet áthidaló közvetítésre gondolunk, közhelyszámba megy, hiszen sokféle szövegalkotási módszerrel és eljárással hozták már kapcsolatba a fogalmat: a legegyszerűbb mester és tanítvány közötti információ átadástól kezdve, egészen az összetettebb, a szerző és a lejegyző, hivatalnok, titkár, vagy, korunkhoz közelebbi jelenséghez nyúlva, a névleges szerző és az úgynevezett szellemíró közötti interakcióig.¹¹ Régóta megoszlanak a vélemények a diktálás kreatív folyamatokban betöltött szerepéről, s a két végletet híven képviseli Dión

¹⁰ Uo.

¹¹ Lásd 2004.

Khrüszosztomosz és Quintiliánusz¹². Ennek ellenére igen széles körben használták a diktálást az írásos szövegalkotás minden eseténél.¹³ Az antikvitástól Milton koráig (és még jóval utána is) alapvetően jellemző a diktáló mester és a lejegyző közötti aszimmetrikus hatalmi berendezkedés. Milton *Az oktatásról [Of Education]* c. művében egy teljes humanista tantervet találunk, mely a szerző a londoni St. Paul's Schoolban töltött diákévein alapul, ahol a diktálás ugyan bevett és dokumentált módszer volt¹⁴, ám érdekes módon mégsem szerepel Milton rengeteg, a diákok által végzendő olvasásra és írásra tett utalásai közt. Ennek ellenére Milton pályafutása során valószínűleg már az iskolapadban (és azon messze túl is) összefonódott a diktálás és az írásmű alkotása. Felnőtt karrierje során 1649-es külügyi titkári [Secretary for Foreign Tounges] kinevezése miatt egyértelműen felettesei diktálásait kellett rögzítenie és miután 1652-ben megvakult ő maga szorult rá írnokok segítségére. Mi több, köztudott, hogy Milton az *Elveszett Paradicsomot* (kései műveivel együtt) diktálta, ami Bentley-t arra indította, hogy megkísérelje „visszaállítani az eredeti miltoni szöveget,”¹⁵ festők egész sorát Romney-től Munkácsy-ig¹⁶ pedig arra, hogy munkáikban a miltoni diktálás egy generációkon átívelő festői kultuszát hozzák létre. Végül pedig Miltonról lévén szó, nem szabad elfeledkeznünk a hasonló eredetű „diktátor” [dictator] kifejezésről sem; vonatkozzon az I. Károlyra, Cromwellre, Isten mennybeli egyeduralmára, vagy épp ellenkezőleg Sátánra, akit Milton „Hatalmas Diktátornak” [„Great Dictator”] nevez a *Visszanyert Paradicsomban* (PR. 1.113).

12 Lásd: (mellette) Dio Chrysostom 18.18 és (ellene) Quintillian 10.3.31.

13 V.ö.: Yoon-Man Park: *Mark's Memory Resources and the Controversy Stories (Mark 2:1-3:6): An Application of the Frame Theory of Cognitive Science to the Markan Oral-Aural Narrative*, Leiden, Brill, 2010, 46–48.

14 V.ö.: John Strype: *A Survey of the Cities of London and Westminster*, 1603, 1:164 (1.25)

15 Richard, Bentley (ed.): *Milton's Paradise Lost. A New Edition*, a^v, 1973.

16 Áttekintéshez lásd: Kovács Anna Zsófia: Milton Dictating to His Daughters. Varieties on a Theme from Füssli to Munkácsy in Ittész Gábor és Péti Miklós (eds.): *Milton Through the Centuries*. Budapest, L'Harmattan, 2012, 322–337.

A diktálás fogalmának értelmezéséhez tehát számos általános kontextus áll rendelkezésre az oktatástól a szerzőiségen, a diplomácián keresztül a hatalom legitim és illegitim fel- vagy kihasználásáig; Miltonnak pedig jellemzően komoly szellemi érdekeltsége volt ezek mindegyikében. Mindazonáltal sajátos szóhasználata az *Elveszett Paradicsomban* az inspiráció folyamatának bemutatására a kora-modern angol irodalom viszonyában is jelentős. A „diktál” [dictate] igét és annak rokon alakjait („diktálás” [„dictate”], főnévként és „diktátor” [„dictator”]) keresve az 1471 és 1700 közötti időszakban a Chadwyck-Healey Online Irodalmi Adatbázisban [Chadwyck-Healey Literature Online Database] a szócsalád érdekes értelmezéseire és konnotációira találhatunk. A diktálás, oktatási eszközként felfogott szerepének egyértelműségével összhangban nagyon kevés szöveg ír le pedagógiai helyzetet; a legrészletesebb példa valószínűleg Samuel Colvil *A whigek könyörgései, avagy a skót Hudibras* [*Whiggs Supplication: or The Scotch Hudibras*] c. írásában található (1681):

A sok bölcselkedő számár

Diktál az órán, ha már tanár,

De nem ismétli a szövegét,

Így lopja a fiúk idejét.¹⁷

Sokkal gyakoribb, bár tekintve az episztolográfia fontosságát a kora-modern kori kultúrában kevésbé meglepő, a levéldiktálásra tett utalás drámai szövegekben (ennek ellenére, maga a szó nem jelenik meg sem Shakespeare-nél, sem Marlowe-nál – mindketten utalnak azonban diktátorokra). Hasonló módon, a korabeli szövegek nagy számban említik az Istennek, a Léleknek, vagy akár a Sátánnak tulajdonított diktálást, ami

17 A lenti idézetek mind a LIONból származnak. V.ö. eredeti: „Sundry Philosophick Asses, / By Dictating, Teaching Classes / Not taking an account again / Making Boys spend their time in vain” (735–738).

lehet, hogy az akkor elterjedőben lévő protestáns hermeneutika diktálás elméletének hatására vezethető vissza. A szó egy jellemző előfordulása az 1634-es „Az új reformáció tükre” [„Mirroure of New Reformation”] protestáns ellenes munkában található, melyben a szerző rámutat, hogy Béza *Creophagia* c. írásában „szívesebben volt az Ördög írnoke” [preferr’d to be the Diuels scribe] továbbá „kétség sem fér hozzá, hogy az Isten fiának testamentuma ellen írt, amint azt az Ördög diktálta is néki” [without doubt he writ it against the Testament of the Sonne of God, while the Diuel did dictate it unto him]. A szó ugyanilyen használatára, de a diktálásnak tulajdonított ellentétes értékkel jó példa Samuel Wesley *Krisztus élete* [*Life of Christ*] c. műve (1693):

Azzal, mi történik itt, mit mondunk vagy teszünk,
a jövőkor csodált olvasmányaikban leszünk.

A nagy feladathoz négy írnoke rendeltetik,
s hozzá minden sort a szent lélek diktál nekik.¹⁸

Vagy figyelembe vehetnénk a következő disztichont Chapman *Odüsszeiájából* [*Odyssey*] (valójában egy görög epigramma fordítása):

A hatalmas Meonidész hogyha leirkálta,
a hatalmas istene a fénynek lediktálta.¹⁹

A fenti szemelvények csak példák a diktálás fogalmának kora-modern kori irodalmi megjelenéseire, így korántsem szolgálhatnak reprezentatív mintaként. Mindazonáltal az idézetek ilyen szűkre szabott metszetéből is látszik, hogy a diktálás semleges dologként

18 V.ö. eredeti: „What passes here, what here we’ve done or said, / Shall be by after-Ages, wond’ring read. / Four Scribes will I to that great Task assign, / Whilst the blest Spirit shall dictate every Line” (7.363–366).

19 V.ö. eredeti: „The great Mæonides doth onely write; / And to him dictates, the great God of Light.”

jelenik meg: mindig a folyamatban résztvevő személyek jellemzői és a nekik tulajdonított szándék szerint válik értékhordozó állásfoglalás részévé. Pályafutása során Milton ezzel összhangban használja a szót, és annak variánsait: Salmasiusnak a király védelmében írt szövegére válaszolva például *Az angol nép védelmében [Defension pro populo Anglicio]* c. írásában úgy utal ellenfelére mint „aljas idegen bérenc”-re, aki „*prefugarum dictata excribentus*”, vagyis „szökésben levő bűnözők diktálásának tollnoka”.²⁰ Az *Areopagatica*-ban két különböző fajta diktálás implicit szembenállását láthatjuk. A cenzúra tevékenységének értelmetlen és káros voltát részletezve Milton így kiált:

Gyűlölöm azt a gyakorló-tanárt, ki nem állhatom azt az oktatót, aki a vaskezü felügyelet védelme mögül közelít felém. [...] De az még siralmasabb, mikor egy elhunyt szerző munkája, nyomtatási- vagy újranyomtatási engedélyért folyamodva a keze közé kerül [...] és ő, annak ellenére, hogy diktálhatta azt a munkát akár maga az isteni Lélek – ki annak a megmondhatója – ha az nem illeszkedik megvénült természete minden alantas vonásához [...], akkor a cenzor nagyképű hirtelensége vagy felületessége miatt a nagyszerű szerző értelme teljesen elveszhet az utókor számára.²¹

Itt a könyvcenzorokat a gyakorló-tanárokat (kiknek minden bizonnyal főbb feladatai közé tartozott diktálni az alsóbb évesek számára) hasonlítja össze, és egyértelműen szembe is állítja őket az ihletett szerzőkkel, akiknek a „isteni Lélek” [divine spirit] diktál.

20 MILTON 1651, 185; ford. Joseph Washington in MILTON 1695, 188).

21 William Kerrigan, John Rumrich, & Stephen Fallon (eds.): *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, New York, Random House, 2007, 948. V.ö. erdeti: „I hate a pupil teacher, I endure not an instructor that comes to me under the wardship of an overseeing fist. [...] Nay, which is more lamentable, if the work of any deceased author, [...] come to their hands for licence to be Printed, or Reprinted, [...] and who knows whether it might not be the dictat of a divine Spirit, yet not suiting with every low decrepit humor of their own [...] the sense of that great man shall to all posterity be lost, for the fearfulness or the presumptuous rashness of a perfunctory licencer.”

Ebből úgy tűnik, Milton számára a diktálás lejegyzése forrástól függően ruházható fel szerzőiséggel és autoritással, vagy éppen meg is fosztható ezektől. Az idézett példákban felismerhetjük Milton szerzőiségről alkotott utóbbi nézeteinek *Elveszett Paradicsombeli* nyomait, melyekben Lehnhof szerint „a szerzői szerepkör betöltését célzó eltökélt vágyat az Istenen kívüli bármilyen más szerző elismerésére irányuló hajthatatlanság csillapítja.” A fenti részek és az invokációk tényleges szövegének figyelembe vételével azonban nehéznek tűnik teljesen elfogadni Lehnhof azon érvelését, hogy Milton „elutasítja a tekintélyt” és „gyakorlatilag feladja szerzőiségét Isten javára, így lépve ki a rivális-teremtő szerepéből.”²² Ezt támasztja alá, hogy a mennyei múzsától kapott diktálás olyan tekintéllyel ruházza fel az eposzt, ami Milton szerzőiségében testesül meg (hiszen a dalra tett gyakori utalások, legalább részben Milton szellemi tulajdonává teszik azt).²³ Talán nem véletlen, hogy a kilencedik könyv invokációján kívül a szó egyetlen előfordulása – mikor Ádám figyelmezteti Évát, hogy értelme „hamist ne súgjon [diktáljon], a szándékot kijátszva” (EP 9.358) [“dictate false, and misinforme the Will” (PL 9.355)] – a társadalmi nem szempontjából nyúl a szerzőiség ugyanezen problémájához.

A fentiek fényében, hogy fogalmazzuk meg a Múzsza „diktálását” [dictation]? Figyelembe véve azt, hogy a narrátor, állítása szerint, lényegében tudattalan állapotban (szenderegve [slumbering]) kapja a diktálást és azt, hogy a narrátor vaksága nyomatékosan megjelenik költői önreprezentációjában, kizárhatjuk, hogy a kilencedik könyv invokációjában az ige az eposz írásos megalkotására utalna (ami, minden ismeretünk szerint, soha nem is történt meg). Inkább azok a kontextusok lehetnek segítségünkre,

22 Kent Russell Lenhof: Paradise Lost and the Concept of Creation, *South Central Review*, 21. évf., 2004/2, 34.

23 V.ö.: „segélyemül merész dalomhoz” (EP 1.35) [“my adventurous Song” (PL 1.13)]; „dalom” (EP 3.2333) [“my Song” (PL 3.413)]; „Vezesd dalom, Uránia” (EP 7.5654-5) [“still govern thou my Song” (PL 7.30)]; „ha mind az enyém lehetne” “if all be mine” (PL 9.46), stb.

melyekben a „dictate” főnévként, tehát „diktálásként” jelenik meg, azaz úgy, mint „egy mérvadó megnyilvánulás vagy kinyilatkoztatás”, mely számos pszichológiai folyamatot hivatott leírni. A vizsgálat tárgyát képező szövegtörzsekben (LION) találkozhatunk a Lelkiismeret, a Szerelem, a Kéjvágy, az (emberi) Természet vagy az Jó erkölcs diktálásaival – hogy csak néhányat említsük a tucat lehetséges fogalom és képzet közül, amit a szóval kapcsolatba lehet hozni. Ezek közül csak kevés esetben lehetséges a kifejezést szó szerint, egy írásban rögzítendő parancsként értelmezni. Ezeknek megfelelően az égi Múza szendergő költőnek szánt diktálása, mint készletelés vagy mozgató erő jelenik meg, mely röviden szólva, egy parancs erejével „indítja” a költőt az eposz megfogalmazására. A többi olyan kifejezés („irányíts” és „kormányozz”), amelyeket Milton arra használ, hogy a múzsát segítségre bírja, sem a narrátor információhiányát (vö. „dalom bőséges tárgya” (EP 3.2333) [„copious matter” (PL 3.413)]), hanem a megfelelően ihletett állapotba jutásra való törekvést fejezi ki. Akármilyen absztrakt legyen is azonban Miltonnak az Égi Védnökről alkotott elképzelése, a költő szóhasználata – legalább ideiglenesen – megidéri a kifejezés szó szorosán vett értelmét, a múzsa diktálásának aktív követését. Ez az értelem felülvizsgálatra kerül az olvasási folyamat során, amint az olvasó megállapítja a „szenderemben” [„slumbering”] nyelvtani szerepét és észre veszi, hogy a diktálás pedagógiai vagy titkári hagyományai itt egyszerűen nem alkalmazhatók. Amikor az epikus elbeszélőnek Égi Védnöke „szender[é]ben diktál” (EP 9.412-3) [“dictates to me slumbering” (PL 9.23)],” valójában „sugall” (EP 9.413) [“inspires” (PL 9.23)], miként azt a sor folytatása sejteti is (a „vagy” [or] kötőszót Milton a *sive* értelmében, azaz „a különbséget elmosva” használja)²⁴. Más szóval az olvasó felismeri, hogy (kissé paradox módon) az, hogy a múzsa diktál a

24 Peter C. Hermann: Paradise Lost, the Miltonic “Or,” and the Poetics of Incertitude, *SEL*, 43. évf., 2003/1, 185.

szerzőnek, egy folyamat, melyet ugyan normálisan az egyéni kreativitás feladásával asszociálunk, itt mégis aktívan hozzájárul a Milton nagyszabású alkotói vállalkozásához, az „ökéntelen dal[hoz]” (EP 9.414) [“unpremeditated Verse” (PL 9.24)]. A vakságra (azaz olyan fogyatékosra, amely a versben megjelenőhöz képest ellentétes (diktálói) szerepet feltételezne) tett gyakori burkolt narrátori utalások természetesen erősen felnagyítják ezt a hatást. Ennek következtében az inspiráció leírásakor megjelenő diktálás motívum, ugyan teljes mértékben megőrzi a lehetőségét annak, hogy szerzőiséggel ruházza fel a kreatív folyamatot, mégis leválasztódik a szóbeli megnyilvánulás írásos megörökítésének hagyományos képzettársításairól.

A diktálás újraértelmezése az *Elveszett Paradicsomban* megjelenő miltoni önreprezentáció más vonásait is kiegészíti (p.l.: az utalást az „ökéntelen dal[ra]” [“unpremeditated Verse”] vagy a Múza „könnyű” inspirációjára), fontos viszont észrevenni azt is, hogy hasonló éntformálási stratégiát találhatunk a költő pályafutásának legelején is. Első nyilvánosságra hozott művében, a „Shakespeare-ről” [On Shakespeare] c. versében Milton hasonlóan értelmezi az emlékmű gondolatát újra, amikor rámutat arra, hogy csak olvasói képesek megemlékezni egy költőről: „a szív / páratlan könyvedből a delphii / igéket kincsként magába szedi”²⁵. A vers szóhasználata (könyv [book], benyomás [impression], ívek [leaves]) és fizikai elhelyezkedése (a Shakespeare összes műveit tartalmazó második fólióban jelent meg) világossá teszik, hogy Milton a könyvnyomtatás kultúrájának kontextusában emlékezik meg Shakespeare-ről.²⁶ Ugyanakkor ezek a sorok játékosan utalnak a „benyomás” szó szerinti értelmére is: a

25 Stella, Revard (ed.): *John Milton: Complete Shorter Poems*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, 44. A fordító: Szabó Lőrinc fordítása. Az eredeti: “each heart / those Delphick lines with deep impression took” (“On Shakespeare,” 10-12).

26 Erről lásd: Hilary Menges: Books and Readers in Milton’s Early Poetry and Prose, *English Literary Renaissance*, 42. évf., 2012/1, 119–145.

katakresztikus kép, amely szerint a szíveken Shakespeare sorai olyan „mély benyomást” tesznek, mint egy könyv nyomtatásra szánt oldalain. A kifejezés azonban egyszerűen utalhat arra is, hogy erős hatást fejtenek ki ránk Shakespeare „delphii sorai.”²⁷ Míg ebben a korai versében Milton még nagyra értékeli az inspiráció fizikai oldalát és nyomait, a tényleges kinyomtatott könyvet és a lenyűgözött olvasókat, addig évtizedekkel később, amikor a Múza diktálására utal, az inspirációval kapcsolatos alapvetően intellektuális nézeteit éppen a fizikai tényezők (a „gonosz napok” [evil days], az öregkor és a vakság) korlátozzák.

Akárhogy is legyen, Milton költői önreprezentációja a kilencedik könyv invokációjában mélyen hagyománykövető. Azzal, hogy sikerül a költői alkotás folyamatát leválasztania az írás folyamatáról a narrátor az ősi, ihletett költők rokona lesz. A korai görög eposzban (Hésziodosznál és Homérosznál) a költői inspiráció szókészletéhez egyaránt hozzátartoznak a dalra- „tanítás”, „mozdítás” vagy „indítás,” kifejezései, sőt, ezek könnyen jelölhetik más-más arcait ugyanannak a költői folyamatnak.²⁸ Az *Odüsszeia*, Milton tudomásunk szerinti kedvenc eposza, tele van ilyen utalásokkal: a narrátor állítása szerint a Múza ihlette a költőt (*Odüsszeia* 8.73), míg Odüsszeusz éppen azért dicséri Demodokoszt, mert a Múza jól tanította (*Odüsszeia* 8.481). Az egyik költőtől, Phémiosztól még a következő kettős állítás is elhangzik: autodidaktának vallja magát és közben azt állítja, hogy lelkébe a Múza helyezte a dalt (*Odüsszeia* 22.347). Azzal, hogy Milton epikus narrátora szenderegve kap égi diktálást a Múzától, úgy jeleníti meg magát, mint Homérosz költői: olyan megszállott, azaz a Múza által buzdított, mozgatott, vagy vezetett dalnokként, aki egyúttal az ének ajándékát is megkapta.

27 V.ö.: *Oxford English Dictionary* s.v. “impression” 6b.

28 Lásd: E. N. Tigerstend: *Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato*, *Journal of the History of Ideas*, 31. évf., 1970/2, 168.

Felhasznált Irodalom

ALLEN, Michael: Divine Instruction: *Of Education* and the Pedagogy of Raphael, Michael, and the Father, *Milton Quarterly* 26. évf., 1992/4, 113–121.

BENTLEY, Richard (ed.): *Milton's Paradise Lost. A New Edition*, 1732.

COIRO, Ann Baines: “To Repair the Ruins of Our First Parents”: *Of Education* and Fallen Adam, *SEL*, 281. évf., 1988, 133–147.

BUNDY, Murray W: Milton's View of Education in “Paradise Lost”, *JEGP*, 21. évf., 1922/1, 127–152.

FISH, Stanley: *Surprised by Sin. The Reader in Paradise Lost*, Cambridge, Harvard UP, 1967¹, 1997²

FOWLER, Alastair: *Milton: Paradise Lost* Rev. 2nd ed., Harlow, Longman, 2007.

GORE, Jeffrey: *Repairing the Ruins: John Milton's Of Education and the Early Modern Culture of Obedience*, University of Illinois at Chicago PhD dissertation, ProQuest, 2008.

HERMANN, Peter C.: *Paradise Lost*, the Miltonic “Or,” and the Poetics of Incertitude, *SEL*, 43. évf., 2003/1, 181–211.

HILLWAY, Tyrus: Milton's Theory of Education, *College English*, 5. évf., 1944/7, 376–379.

HONEYCUTT, Lee: Literacy and the Writing Voice: The Intersection of Culture and Technology in Dictation, *Journal of Business and Technical Communication*, 18. évf., 2004/3, 294–327.

KERRIGAN, William, RUMRICH, John, & FALLON, Stephen (eds.): *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, New York, Random House, 2007.

- KOVÁCS, Anna Zsófia: Milton Dictating to His Daughters. Varieties on a Theme from Füssli to Munkácsy in Gábor Ittész and Miklós Péti, (eds.): *Milton Through the Centuries*, Budapest: KGRE-L'Harmattan, 2012, 322–337
- LARES, Jameela : *Milton and the Preaching Arts*, Cambridge: James Clarke, 2001.
- LEHNHOF, Kent Russell: *Paradise Lost* and the Concept of Creation, *South Central Review*, 21. évf., 2004/2, 15–41.
- LEMEN CLARK, DONALD: *John Milton at St. Paul's School. A Study of Ancient Rhetoric in English Renaissance Education*, New York, Archon Books, 1964.
- LEWALSKI, Barbara K. (ed.): *John Milton: Paradise Lost*, Oxford, Blackwell, 2007.
- MENGES, Hilary: Books and Readers in Milton's Early Poetry and Prose, *English Literary Renaissance*, 42. évf., 2012/1, 119–145.
- MILTON, John: *Defensio Pro Populo Anglicano*, 1651.
- MILTON, John: *A Defense of the people of England* ford. Joseph Washington, 1695.
- NITCHIE, George W.: Milton and his Muses, *ELH*, 44. évf., 1977/1, 75–84.
- PARK, Yoon-Man: *Mark's Memory Resources and the Controversy Stories (Mark 2:1-3:6): An Application of the Frame Theory of Cognitive Science to the Markan Oral-Aural Narrative*, Leiden, Brill, 2010.
- REVARD, Stella (ed.) *John Milton: Complete Shorter Poems*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.
- SCHULER, Stephen J.: Sanctification in Milton's Academy: Reassessing the Purposes in and the Pedagogy of *Paradise Lost*, *Milton Quarterly*, 43. évf., 2009/1, 39–56.
- STRYPE, John (1603) *A Survey of the Cities of London and Westminster*, 1603.

THICKSTUN, Margaret Olofson: Raphael and the Challenge of Evangelical Education, *Milton Quarterly*, 35. évf., 2001/4, 245–257.

TIGERSTEDT, E. N.: *Furor Poeticus*: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato, *Journal of the History of Ideas*. 31. évf., 1970/2, 163–178.

WHEATLEY, Chloe: *Epic, Epitome, and the Early Modern Historical Imagination*, Farnham, Ashgate, 2011.

Péti Miklós

„Sorsban És Hírnévben Osztott”¹—

Költői én-formálás Homérosznál És Miltonnál

„Nagy műveit ellenségekkel körülvéve, vakon írta, ám e nehézségek érintésére semmivé lettek. Milton nagyságra született, és műve csupán azért nem a hősköltemények legnagyobbika, mert nem a legelső”²—így végződik Samuel Johnson Milton életéről írt esszéje, amely életrajzi és kritikai megfigyelésekkel alkotta meg a vak, ihletett költő képét – amelyet többek közt Munkácsy Mihály is megfestett 1878-ban.³ Mindezek mellett Johnson végszava tartalmazza a „legrégebb és legjobb” költő alakjának rejtett kritikáját is, mely címet az ókortól kezdve általában Homérosz viselte. Johnson szavaival azt sejteti, hogy Homérosz hőskölteményeinek kitüntetett szerepe részben csak időbeli elsőbrendűségük eredménye, azaz egy mellékes és esetleges körülményé, amely önmagában nem kicsinyíti a görög költő nagyságát, ám Milton műveinek tekintélyéhez nagyban hozzájárul. Milton korai kritikusaik körében ez a nézet meglehetősen mérsékeltnek számított. Samuel Barrow az *Elveszett Paradicsom* 1674-es második kiadásához írt latin bevezető költeményei végszavaként Propertius *Aeneis*-ről írt szavait idézi: “Cedite Romani Scriptores, cedite Graii / Et quos fama recens vel celebravit anus. / Hæc quicumque leget tantum cecinesse putabit / *Mæonidem* ranas, *Virgilium* culices”.⁴ A költő felmagasztalásának egy másik példáját olvashatjuk John Drydennél, aki Milton kései kortársa és restauráció-korabeli koszorús költő volt, és aki a vak Miltont Homéroszhoz és

¹ Jelen tanulmány létrejöttét az OTKA (101928), és a Bolyai János Kutatói Ösztöndíj tette lehetővé.

² Samuel Johnson: *The Lives of the Poets. A Selection*. Oxford, 2009, 114. Ford. FBÁ.

³ A vak költő ikonográfiájáról l. Kovács Anna Zsófia: Milton Dictating to His Daughters. Varieties on a Theme from Füssli to Munkácsy in Ittész Gábor és Péti Miklós (eds.): *Milton Through the Centuries*. Budapest, L’Harmattan, 2012, 322–337.

⁴ John Milton: *Paradise Lost*, Szerk. Barbara Lewalski, Oxford, 2007, 6.

Vergiliushoz hasonlítja az eposz 1688-as kiadáshoz írt epigrammájában: Három költő, három távoli korszak szülötte / Göröghont, Itáliát és Angliát ékesítette. / Az első fennkölt gondolataiban nagyszerű / A másik fenséges természet, és mindkét erényben kimagasló az utolsó. / A természet ereje itt bevégezte célját / s az első kettőt egyesítve alkotta a harmadikat.⁵

Nemcsak Milton korai olvasóközönségét nyűgözte le az *Elveszett Paradicsom* költői teljesítménye—hiszen a fenti példákhoz még számtalan másikat hozzá tudnánk fűzni—maga az eposz szövege is sugallja a klasszikusokkal való párhuzamot. Invokációiban az eposzi elbeszélő így vall költeményéről: „prózába, rímbe / nem kísérlett vállalkozás” (*EP* 1.14-5⁶), s így „nem átlag-szárnyalással indul / Áón-csúcsra” (azaz a Helikonra, *EP* 1.13-4), majd a hetedik énekben „Pegasusnál is magasabbra száll[ok]” (*EP* 7.4). A költemény „bús tárgya” a klasszikus hősi eposzokhoz—az *Ilíász*, az *Aeneis* és az *Odüsszeia* témáihoz—hasonlítva „hősi, nem kevésbé, / mint zord Achilles mérge, [...] vagy / Turnus haragja, [...] vagy Neptuné, Junóé” (*EP* 9.14-8). Múzsája (eredetiben „Heav’nly Muse”, mennyei múzsa *EP* 1.6, azaz Uránia: *EP* 7.1) pedig messze felülmúlja a klasszikus múzsát, aki „légi álom” csupán (*EP* 7.40).

Bár Milton elődeivel való kapcsolatát gyakran harciasként jellemzik, s ez a kapcsolat Milton saját szövegeiben is hasonló jelleget ölt,⁷ a versengő jellem nem tiszteletlenségre utal; és bár a témaválasztás Milont és költeményét is a klasszikusok fölé emelheti, az *Elveszett Paradicsom* mindvégig megmarad a klasszikus tradícióba ágyazott eposznak.

⁵ Prózai fordítás. „Three Poets, in three distant Ages born, / Greece, Italy, and England did adorn. / The First in loftiness of thought surpass’d, / The Next in Majesty, in both the Last: / The force of Nature could no farther goe; / To make a Third she joynd the former two.”

⁶ A szövegre utaló hivatkozások a magyar kritikai kiadáshoz irányítanak. A hivatkozások zárójelben olvashatók, az *EP* rövidítést a szóban-forgó könyv száma és a vers sorainak száma követi.

⁷ L. még Colin Burrow: *Combative Criticism. Jonson, Milton, and Classical Literary Criticism in England*, in Norton (ed.): *The Cambridge History of Literary Criticism. III: The Renaissance*, Cambridge, 1999, 487–499.

Milton maga is kellő tisztelettel újítja meg az eredeti forrásokat, költői eszközöket és mintákat, amelyeket a nagy elődök fektettek le. E tekintetben figyelemre méltóak a Homérosz személyével való párhuzamok, különösen, ha a lehetséges párhuzamokat vizsgáljuk a vak költő görög mitikus alakja és a vak angol bárd megjelenítése között az *Elveszett Paradicsomban*. Milton szövege maga is megerősíti ezt a párhuzamot; a harmadik könyv elején a Szent Fényhez szóló invokációjában az elbeszélő hosszan időz saját vakságán, és a „vak Thamyris[t], világtalan Homeros[t]” idézi meg, remélve, hogy osztozhat nemcsak sorsukban, de hírnevükben is (*EP* 3.35-7). Az eposz kritikusai és szerkesztői is legtöbbször Homéroszt tartják lehetséges forrásnak vagy mintának: leggyakrabban Milont szokás az illusztris „angol Homérosz” címmel illetni olyan egyéb jelöltek közt, mint Chaucer, Spenser vagy Shakespeare.

Mind az *Elveszett Paradicsom* szövegében, mind a korai kritikában látható tehát az az igyekezet, hogy az eposzi elbeszélőt, és kiterjesztéseként sokszor magát Milont is a klasszikus költők fölé emeljék, egyben azt is sugallva, hogy Milton valójában a klasszikusok közé tartozik. A fenti példák alapján azonban azt a kijelentést is megkockáztathatjuk, hogy Milton és elbeszélője többször, úgy tűnik, homéroszibb próbál lenni, mint maga Homérosz. Vajon Homérosz utánzása és az ókori költővel való versengés összetettebb probléma, vagy kora modern közhelyről van szó? A kritikai diskurzus, amely Milont Homérosz fölé helyezi vajon több-e, mint a szöveg kijelentéseinek való vak behódolás? Mennyire homéroszi Milton elbeszélője az *Elveszett Paradicsomban*? A fenti kérdésekre a jelenlegi Milton-tanulmányok többféle kontextusban keresik a választ; jelen dolgozatomban a miltoni elbeszélő én-formálásának azon elemeit vizsgálom, amelyeket lehetséges a homéroszi eposzok hasonló részleteivel összehasonlítani. A továbbiakban három átfogó (és egymással szorosan összefüggő) távlatból vizsgálom Milton és Homérosz elbeszélőjét: (1) a mű keletkezésének leírása; (2) a költő vakságának ábrázolása, (3) az eposzi ének tárgya. Milton esetében főként az

Elveszett Paradicsom harmadik könyvének invokációját vizsgálom néhány másik invokáció vagy énekkezdés, illetve a költő egyéb műveinek bevonásával. A tanulmány végső célja, hogy magyarázatot találjon arra, hogy az *Elveszett Paradicsom* egyik legkevésbé homéroszi passzusa hogyan járul hozzá az eposz „rejtett homéroszi kvalitásaihoz”.⁸

Bár a klasszikus eposzi hagyomány magától értetődő kapcsolatot biztosít az *Elveszett Paradicsom* és a homéroszi eposzok közt, önmagában ez a kapcsolat nem kicsinyíti a történeti, kulturális és esztétikai háttér feltűnő különbségeit a kora modern és ókori görög epikus költészet között. Mindezek ellenére meggyőződésem, hogy a sokszor figyelmen kívül hagyott diktálás aktusa, amely az *Elveszett Paradicsom* megírását lehetővé tette, önmagában elég alapot szolgáltat Milton és Homérosz összehasonlító elemzéséhez a hagyományos kritikai közhelyek tartományán kívül. Egyszerűbben fogalmazva: a tény, hogy az *Elveszett Paradicsom* diktált szöveg nemcsak a szöveget magát érinti, hanem a költői önábrázolást is. Az utóbbi évtizedekben több Milton-kutató próbálta felhívni a figyelmet Milton, a költő és az eposz elbeszélője közötti különbségekre (bár az elbeszélő önéletrajzi kijelentései kétség kívül sok helyen hasonlítanak Milton, a történelmi személy életére). Robert McMahon szerint „Milton egyedien használta ki a bárd eposzi hagyományában rejlő lehetőségeket”.⁹ Részben igaznak tűnhet a kijelentés, hiszen az *Elveszett Paradicsom* elbeszélője ismétlődően és egységesen „dalát” énekelve (*EP* 1.12) mintsem költeményét írva jelenik meg. Mindezek ellenére amit McMahon eposzi hagyományként definiál, Milton számára valóság volt; generációja legolvasottabb és legtehetségesebb költőjének negyvenes éveiben önkaratán kívül meg kellett tanulnia az

⁸ Davis P. Harding: *The Club of Hercules. Studies in the Classical Background of Paradise Lost*, Urbana, 1962, 109.

⁹ Robert McMahon: *The Two Poets of Paradise Lost*, Baton Rouge, 1998, 6.

alkotás egy merőben más formáját¹⁰. Kései mesterműveinek diktálásakor Miltonnak gyökeresen meg kellett változtatni addigi alkotási módszereit, és bár ez az új élethelyzet nem tette őt „kora modern *oidosszá*,” vagy „Chalfont St. Giles guszlárjává,” művei egyedi módon a szóbeli és írásbeli hagyományok határmezsgyéjén mozognak. A költemény e jellemzője kiemeli a „másodlagos,” azaz irodalmi eposzok köréből, és lehetőséget ad a homéroszi eposzokkal való összehasonlításhoz. Jelen írásomban amellet foglalkozok állást, hogy többek között a mű keletkezésének körülményei is jelentősen befolyásolták azt, ahogy az elbeszélő ábrázolja saját magát. A vers hosszú invokációi, különösen a harmadik könyv elején megtalálható erős elbeszélői jelenlét nagyszerű alapot biztosít a fenti elmélet kipróbálására, illetve a miltoni és homéroszi önábrázolás különbségeinek vizsgálatára.

Először a harmadik könyv előszava jelenti ki egyértelműen a költemény témájának egyediségét. A Szent Fényhez szóló invokáció után az elbeszélő hosszasan ír vakságáról:

újra fölkereslek [Szent Fény]
bizton, s érzem királyi élet-mécsed,
habár te nem keresed föl szemem,
mely hasztalan forog, hogy megtalálja
szúrós sugárod, pirkadatra nem lel:
gömbjeit kioltotta ragyogó
vakság, vagy hályog fátyolozta be.
Ám szüntelen bolyongok ott, hol a
múzsák időznek tiszta csermely, árnyas
berek öln, napszötte dombokon
szent dal-szerelme-babonázva; főleg
téged kereslek éjjelente, Sión

¹⁰ L. még Joseph Wittreich kritikáját McMahon álláspontjáról: Joseph Wittreich: 'Reading' Milton: The Death (and Survival) of the Author, *Milton Studies*, 38. évf., 2000, 10–46, 13.

s virágos csermelyeid, mik dicső
lábad mossák csörgőn, s eszembe jut
a kettő, ki sorsomban osztozott—
bár osztoznék a hímevükben is!—
vak Thamyris, világtalan Homeros,
s két őslátnok: Phineus, Teiresias;
eszméket őrlök, mik önkéntelen
összhangba lüktetődnek—mint madár
ébreden zeng estelente, s éj-dalát
árnyas zugolyba rejti. Így az évvel
négy évszak visszatér, de vissza nem tér
hozzám a nappal, este-reggel édes
közelgése, tavasz-virág varázsa,
nyár rózsája, nyáj, ember isten-arca;
helyettük köd, s örök-sötét borult
reám, s zárva vagyok az emberek
vidám körétől, és a tudomány
szép könyve nékem fehér lap csupán:
természet művei lemosva róla,
tudás ez egy kapúja zárva nékem.
Annál inkább bensőmben, Égi fény,
te fényeskedj, s eszem minden hatalmát
te ragyogd bé, ültess szemet belé,
söpörd ki szennyét, látva hogy kitárjak
halandó-szem-nem-látta dolgokat! (EP 3.21-58)

Ebben az erőteljes passzusban számos különböző beszédmodot és -helyzetet találunk az életrajzi emlékektől kezdve a konvencionális *homage-on* át a panaszig és az imáig. Mindezek mellett az eposz eredeti témáját figyelembe véve a kritikusok gyakran kitérőként tekintenek ezen sorokra, ám – Addison szellemiségében – szépségük miatt

„nem kívánnák kivágni őket a költeményből.”¹¹ A klasszikus eposzok invokációihoz hasonlítva a cselekményen és a költemény végső távlatán kívül álló szálak mennyisége túlzónak tűnhet, mindazonáltal ezek a sorok elengedhetetlenek bizonyulnak az eposzi elbeszélő különleges karakterének hangsúlyos megjelenítésében, illetve a vakság és éleslátás hagyományos kérdéskörének újraértelmezésében is. Az invokáció első soraiban a vak bárd megjelenítésénél egy érdekes kettősség ötlük szembe. Milton elbeszélője hangsúlyosan cselekvő személyként jelenik meg (jeleníti meg magát) az eposz létrejöttékor; vesztesége ellenére is így nyilatkozik: „szüntelen bolyongok ott, hol a / múzsák időznek”, „éjjelente, Sion / s virágos csermelyeid [látogatom]”, majd „eszméket őrlök”, azaz továbbra is tanulmányozza, keresi, gondolataiban forgatja a fenséges témát („great Argument”, *EP* 1.23). Mindezek mellett az elbeszélő egyben Vergiliushoz hasonlóan az ihletettség passzív befogadója: „szent dal-szerelme-babonázva” gondolatai „önkéntelen / összhangba lüktetődnek”, és a Szent Fényhez imádkozva kéri, hogy „söpörj[e] ki szennyét” az elméjében lévő ködnek, majd „ültess[en] szemet belé”.¹² Így Milton művében egyszerre van jelen a kreatív alkotóerő és a természetfeletti ihletettség, mely Ritoók Zsigmond megfogalmazásában „a szubjektív cél és az isteni ajándék egységét” jelképezi, s amely egyben hagyományosan a homéroszi költőkre használt leírás.¹³ Phémioszhoz hasonlóan Milton elbeszélője is „maga tanítója” *ámde* „[lelkében] az isten / mindenféle dal ösvényét ültette”: büszke, már-már kérkedő módon ír egyéni

¹¹ *The Spectator* Saturday, February 9, 1712 in Joseph Addison: *Critical Essays from the Spectator*. Ed. Donald F. Bond. Oxford, 1970, 86.

¹² Vö. Vergilius: *Georgikák* 2.473–474.

¹³ Ritoók Zsigmond: The Views of Early Greek Epic on Poetry and Art, *Mnemosyne*, 42. évf., 1989, 331–348.

erőfeszítéseiről, ám mindezek mellett nem felejtí el a múzsa különleges szellemi támogatását sem.¹⁴

Az *Elveszett Paradicsom* szövegében a fenti „kettős sugallat” erősen kötődik az alkotás körülményeihez, különösen az éjjeli ihletettség motívumához.¹⁵ A fenti sorokban az elbeszélő éjjelente a Sion-hegyet látogatja (azaz hallgatja vagy elmélkedik a zsoltárokon), megemlékezik elődeiről, és „eszméket őröl”. Az eposz más passzusaiban viszont a Múzsa az, aki éjjelente meglátogatja a szendergő, azaz nem teljesen éber költőt. A hetedik könyv invokációjában az elbeszélő „rossz napokról” és „gonosz nyelvekről” beszél,

éjben, midőn körülvelt száz veszély,
magánosan—de mégse: álmaimban
éjjel te [azaz Uránia] látogatsz meg, vagy ha reggel
vöröslík keleten. (*EP* 7.28-31)

Majd később a kilencedik könyv invokációjában az elbeszélő még hangsúlyosabban jeleníti meg az „Égi Védnököt”, ki

méltó módra tanít, ki látogat
éjente kéretlen, s ki szenderemben
diktál nekem, s sugallja nem kigondolt,
önkéntelen dalom; (*EP* 9. 21-4)

Milton korai életrajzírói és kritikussai megfelelő bizonyítékot szolgáltatottak utódaiknak ahhoz, hogy ezeket a passzusokat minden kétséget kizáróan az eposz tényleges

¹⁴ “αὐτοδίδακτος δ’ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας / παντοίας ἐνέφυσεν” *Odüsszeia* 22.347–348. Az *Odüsszeia* sorait Devecseri Gábor fordításában tüntetem fel. Ritoók nyomán a görög “δὲ” vezetem hangsúlyosnak azért, hogy „ámde”-nek értelmezem. L. még RITOÓK (n. 13) 342.

¹⁵ A homéroszi dalnokok “kettős ihletettségéről” l. még Irene De Jong: *The Homeric Narrator and His Own Kleos*, *Mnemosyne*, 59. évf., 2006/2, 188–207.

keletkezési körülményeiként értelmezzék.¹⁶ Bár az életrajzi kritika kétségtelenül fontos abban az esetben, ha rá kívánunk világítani az eposz keletkezésének tényleges történeti körülményeire, ám önmagában ez nem elégséges az eposzi elbeszélő ezekben a sorokban létrejövő alakjához. Következésképpen Alastair Fowler meggyőzően vonja párhuzamba Milton elbeszélőjének különleges ihletettséggel a Caedmon történetében szereplő „éjjeli látogatásokat”, melyeket Beda Venerabilis jegyez le.¹⁷ Beda szerint Caedmon „vallásos és istenfélő énekeket alkotott”, így a középkori álomlátás hagyományára való utalás különösen helytálló, amennyiben ki kívánjuk emelni a visszatérő témákat, illetve a folytonosságot a középkori és koramodern angol irodalmi hagyomány között.¹⁸ Milton klasszikus elődeit figyelembe véve a Sion-hegy éjjeli meglátogatásának és a múzsa éjjeli vizitációinak kettőssége (illetve a tény, hogy Milton *maga* diktálja eposzát) visszautal Alkinoosz leírására Démodokoszról, „kinek isten adott gyönyörű dalolásra / képességet s zeng, amiről csak készteni lelke”.¹⁹ A korai görög költők ihletettségről szóló leírásaikban egyenlő hangsúlyt fektettek az emberi erőfeszítésre és az isteni ajándékra; hozzájuk hasonlóan Milton elbeszélője is tudatosan részt vesz a költői alkotásban, mindazonáltal akaratlanul befogadja a múzsa sugallatait is.²⁰ Ahogy a homéroszi bárdok esetében „a tanítás ajándéka nem előzi meg a tanulás cselekedetét, hanem annak előfeltétele”, úgy az *Elveszett Paradicsom* elbeszélője szabadon beszélhet témája „megválasztásáról”.²¹

mert hősinek

¹⁶ Vö. Helen Darbishire: *The Early Lives of Milton*, Oxford, 1932, 33, 291.

¹⁷ John Milton: *Paradise Lost*, Szerk. Alastair Fowler, London, 2007, 469n.

¹⁸ “carmina religioni et pietati apta facere solebat” In *Baedae Opera Historica* ford. J. E. King, Cambridge, 1931, 2:140–141.

¹⁹ *Odüsszeia* 8.44–45. “τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδῆν / τέρπειν, ὄππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν”. A „diktálás” különböző lehetséges értelmezéseiről az *Elveszett Paradicsom* XI. könyvében I. “Dictates to me slumbring?: Orality, Literacy, and Inspiration in Paradise Lost” c. cikkemet (megjelenés alatt).

²⁰ Vö. Penelope Murray: Poetic Inspiration in Early Greece, *JHS*, 101. évf., 1981, 81–100.

²¹ Vö. Ritoók: The Views of Early Greek Epic, 342–343.

e tárgy tetszett, sokáig válogattam,
és későn kezdtem el: természetem
nem hajlott rá, hogy zengjek háborút,
amit eddig egyetlen hősi tárgynak
vélték (mondván, akkor lesz jó a költő,
ha agyalt csatákon költött hősoket
vágat le únos-úntig), s nem dalolták
türelem szebb vitézségét s a hő
mártírokat, csak versenyt, bajvivást,
tornafegyvert, magasztos pajzsot és
ódon cimert, csótáros méneket,
aranyhimű szerszámot, töltözést,
mit fölszolgál udvarmester, lakáj—
ez tán gyakorlott mesterségre vall,
de méltán hő-s-nevet mégsem szerez
személynek, költeménynek. Nem vagyok
ebben ügyes, buzgó se, mert külön
tárgy érdekel [...] (EP 9.24-42)

Miközben a fenti sorok újraértelmezik a hősiesség fogalmát, Milton jellemző költői stratégiáját, az *epicrisist* vagy *adiudictiot* is felhasználják: azaz lemásolnak, majd kritikával illetnek egy ideát, motívumot vagy képet.²² Ám a fenti passzus az inspiráció és a tudás, a művészet és a mesterség fogalmainak szembeállítására miatt is jelentős. Az elbeszélő elutasítja a hagyományos eposzi kellékekben és motívumokban fellelhető „ügyességet” és „buzgóságot”, s „különb tárgya” okán elveti a korábbi eposzi költők „gyakorlott mesterségét” is. E teljes közömbösség a hagyományos eposzi témák, formák és költői szerepek iránt egyrészt egy tudatos és megfontolt döntés eredményeként jelenik meg („sokáig válogattam, / és későn kezdtem el”), másrészt a kiválasztottság jeleként (a „különb tárgya” az elbeszélő *jussa* [angol: 'remains']). Paradox módon a korábbi

²² A témáról l. Daniel Shore: Why Milton Is Not an Iconoclast, *PMLA*, 127. évf., 2012/1, 22–37.

modellekről való önkéntes lemondás előfeltétele és egyben a végeredménye is a költő fensőbb ihletettségének.

Bár a miltoni elbeszélőnél megfigyelhető „kettős ihletettség” nagyban hasonlít ahhoz, amit a dalnokok homéroszi ábrázolásában olvashatunk, mégis inkább az elődöktől való elhatárolódás eszközeként kell tekintenünk rá. A Milton vállalása mögött meghúzódó teodicea, azaz az elbeszélő szavaival, hogy „embernek igazolja Isten útját” (EP 1.25) egy merőben új eposzi témát és stílust feltételez mindamellett, hogy magának a dalnoknak is az eddigiektől eltérő ihletettséggel és hozzáállással kell megalkotnia művét. Mindezek ellenére Milton a klasszikus hagyomány szigorú tematikus és formális keretein belül írta eposzát; nem veti el a kereteket, hanem teljesen átértelmezi, új tartalommal és funkcióval tölti meg őket. Ugyanez igaz a vakság motívumára is, amely más jelentéssel bír az *Elveszett Paradicsomban* mint Homérosznál. Milton elbeszélője számára a vakság áldás és átok egyben, csakúgy, mint Démodokosz számára, akit Homérosz leírása szerint „a Múzsza kegyelt, s akinek jót s rosszat is osztott”. Démodokosz megkapta a „mézizü dallás” ajándékát, szeme világáért cserébe, és hozzá hasonlóan az *Elveszett Paradicsom* dalnokának is látását kell adnia azért, hogy „kitárj[on] / halandó-szem-nem-látta dolgokat” (EP 3.54-5).²³ A vakságért cserébe kapott szellemi fölény ideája, illetve az olyan vak dalnok képe, akinek „tudása az átlagos emberek értelmén túlmutat,” természetesen közhelyek voltak mind az ókor, mind a tizenhetedik század számára: Démodokosz is dalban mesél Arész és Afrodité szerelméről, „halandó-szem-nem-látta dolgokról”.²⁴ Ám itt véget is érnek a két mű közötti hasonlóságok és azonos motívumok. Milton láthatatlan dolgait természetesen nem az ókori görög gyönyörködtető történetek, hanem a bukás és

²³ *Odüsszeia* 8.63–64: “τὸν πέρι μοῦσ’ ἐφίλησε, δίδου δ’ ἀγαθὸν τε κακὸν τε / ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ’ ἠδεῖαν ἀοιδίην.”

²⁴ Barbara Graziosi: *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*, Cambridge, 2002, 142; l. még Edgar Wind: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, 1980, 56.

megváltás kozmikus drámájának szerves részei. Míg Démodokosz vaksága saját hallgatóságától való távolságának záloga, Milton eposzi elbeszélője Isten szószólója— jobban hasonlít azokhoz a korai görög eposzokban szereplő elbeszélőkhöz és dalnokokhoz, akiknek feladata hallgatóságuk befolyásolása volt, s akiknek tárgya jelentős jelenkori tétikkel bírt.²⁵ A homéroszi bárd (akit egy korai művében Milton „bölc Démodokosznak” nevez) szerepének újraértelmezésével tehát a vakság hagyományos motívuma kiemelt szerepet kap a hagyományos eposzi témák és az eposzi hangnem miltoni kritikájában.²⁶

E fenti kritika az invokációban foglalt felsorolásban a legszembetűnőbb, amely a vakság révén elveszett látványokat veszi sorra („de vissza nem tér / hozzám”, stb), de ugyanúgy jelen van a vak eposzi (és prófétai) elődök felsorolásában is (Thamrys, Maeonidész, stb). Előbbi kapcsán Milton kritikusan módszeresen (és helyesen) próbálják elterelni a felettébb egyértelmű önéletrajzi lamentáció nyomdokairól a befogadói válaszokat. Így például Roger B. Rollin a fenti sorok iróniájára hívta fel a figyelmet (az elbeszélő maga nem látja a virágokat, a nyáját, stb., ám mégis az ő megjelenítésén keresztül látja az olvasó ezeket a dolgokat); Stella Revard a passzust „a himnikus digresszió szerves részének” nevezte; Angelica Duran pedig az általános és ikonográfiai különbségeket vizsgálta a vak dalnok megjelenítéseiben a szonettekben és az invokációkban.²⁷ Anne Ferry szerint továbbá Milton képei „ebben az esetben egyértelműen a pásztorköltészet elemeire hivatottak az

²⁵ Erről az elbeszélői típusról l. Ruth Scodel: Bardic performance and oral tradition in Homer, *American Journal of Philology*, 119. évf., 1998/2, 171-194.

²⁶ L. Milton “At a Vacation Exercise” c. versét.

²⁷ Roger B. Rollin: *Paradise Lost*: “Tragical-Comical-Historical-Pastoral,” *Milton Studies*, 5. évf., 1973, 3–38, 32. Stella Revard: Milton and the Progress of the Epic Proemium, *Milton Studies*, 38. évf., 2000, 122–140, 129. L. még A. B. Chambers: Wisdom at one entrance quite shut out: *Paradise Lost*, III, 1-55, *Philological Quarterly*, 42. évf., 1965, 218–225. Chambers Milton felsorolását a *Timaios* 47a-c-ben is látni véli. Angelica Duran: The Blind Bard, According to John Milton and His Contemporaries, *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 46. évf., 2013/3, 141–157.

olvasót emlékeztetni”, és Franklin R. Baruch kiemeli, hogy ezek a költői képek „a költő alakját egy nála sokkal hatalmasabb, egyetemes tapasztalattal és értelmezési kerettel mossák össze”, melynek eredményeképp vaksága „előfeltétellé válik egy olyan vízió megalkotásához, amely az egész univerzumot magában foglalja”.²⁸ Mindezeket kiegészíthetjük azzal a megfigyeléssel, hogy a látható dolgok részletes leírása értelmezhető a klasszikus eposz ikonográfiai hagyományához való hozzáférés hiányaként, sőt, az elbeszélő részéről ez akár egy tudatos eltávolodás is lehet a klasszikus epika, különösen a homéroszi hasonlatok képi világától. Ahogy azt már Arisztarkhosz is megfigyelte, Homérosz hasonlatai „mindig mindenki által ismert tárgyakból erednek”, s ez nem mellékesen ugyanezen képek élénkségének, *enargeia*-jának fő forrása.²⁹ A látható dolgok felsorolása olyan univerzálisan hozzáférhető látványelemekre fókuszál, amelyekre mind ugyanaz a fajta élénkség jellemző, míg az *Elveszett Paradicsom* tényleges eposzi hasonlatai merőben más képiséget tárnak elénk.³⁰ Mindezek alapján nem a pásztorköltészet világa, hanem a homéroszi *enargeia* elevenedik meg ezekben a sorokban, arra is felkészítve a befogadót, hogy az *Elveszett Paradicsomban* másfajta élénkségre kell számítani.

Az invokáció központi sorai, amelyek fontos utalást tartalmaznak az elbeszélő elődeire, szintén a tiszteletadást és a kritikát ötvözik. A dalnok sorsában osztozó két vak költő mellé az elbeszélő két prófétát is társít, amely nem Milton (illetve az eposz lejegyzője) matematikai ismereteinek hiányára utal, ahogy azt 18. századi kritikusa, Richard Bentley állította, sokkal inkább annak a folyamatnak a végét jelzi, amely során Milton a próféta-

²⁸ Anne Ferry: *Milton's epic voice: the narrator in Paradise lost*, Chicago, 1963, 30. Franklin R. Baruch: Milton's Blindness: The Conscious and Unconscious Patterns of Autobiography, *ELH*, 1975, 26-37, 37.

²⁹ “ὁ γὰρ Ὅμηρος ἀπὸ τῶν γινωσκομένων πᾶσι ποιεῖται τὰς ὁμοιώσεις”; az angolt idézi és fordítja René Nünlist: *The ancient critic at work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge, 2009, 296.

³⁰ A fenti témáról l. cikkemet: A heap of broken images or, why Milton is an iconoclast?, *Classical Receptions Journal*, 6. évf., 2014/2, 270–293.

költő alakját kívánta megjeleníteni és tökéletesíteni.³¹ A mű legtöbb kritikus a viszont egyetért abban, hogy a négy megjelenített személy nem alkot egységes csoportot. Homérosz (Maionidész) és Teiresziasz emblematikus alakjaihoz kiegészítésként Milton Thamürisz és Phineasz kevésbé ismert neveit rendeli.³² Ez utóbbi két név nemcsak, hogy kevésbé ismert, ám vitatható is: Thamürisz a múzsákkal szembeni hetvenkedése miatt vakult meg, míg Phineasz azért vesztette el szeme világát, mert felfedte az istenek tervét. Mindezt az elbeszélő önmagának szóló figyelmeztetéseként (a hübrisz elkerülésére), vagy, Noam Flinker szerint, akár a különböző költői és prófétai hagyományok szintézisére irányuló törekvésként is értelmezhetjük.³³ Az *Elveszett Paradicsom* „különb tárgya” nézőpontjából (EP 9.41-2) a nevek ekképp való tudatos csoportosításával az elbeszélő célja akár az is lehet, hogy elődei eredményeit egy szinten említse természetüktől és kimenetelüktől függetlenül. Nem meglepő tehát, hogy Milton elbeszélőjének kérése („bár osztoznék a hírnevükben is”) értelmezhető a régi költőkkel és prófétákkal való versengés vágyának kifejezéseként is.³⁴

Az *Elveszett Paradicsom* elbeszélőjének meglepően részletesen megrajzolt portréja természetesen messze áll mind a minimalista „homéroszi én-formálástól”, mind pedig a homéroszi dalnokok (többek közt Démodokosz és Pheimosz) homéroszi ábrázolásaitól. Ahogy a fenti érvelésből kiderül, Milton ezt az alakot a szűkszavú homéroszi költő-portrék legfontosabb szerkezeti alkotóelemeire visszautalóan, a kettős ihletettség és vakság motívumát mélységeiben átalakítva alkotta meg. „Különb tárgyában” az *Elveszett Paradicsom* elbeszélője egy újfajta eposzi *enargeia*-val reméli részét kivenni a „hírnévből” (a

³¹ Richard Bentley: *Milton's Paradise Lost. A New Edition*, London, 1732, 78n.

³² Vö. pl. *Paradise Lost*, Szerk. Alastair Fowler, London, 2007, 168n, és mások.

³³ Noam Flinker: *Courting Urania: The Narrator of Paradise Lost Invokes his Muse in Walker* (szerk.) *Milton and the Idea of Woman*, Chicago, 1988, 89.

³⁴ Vö. Oxford English Dictionary s.v. “equal” 3.

kora modern angol nyelvezetben a szó gyakran a görög *kleos* = „dicsőség; elismerés; amit mások hallanak rólad” fordítása). Milton bárdja a homéroszi elbeszélőkhöz hasonlóan mutatja be magát, sőt, saját költeményének „hőseként” jelenik meg.³⁵ Ellentétben a „szerény” homéroszi eposszal, amely „az egyéb eposzi hagyományt általában tisztelettel mintsem versengéssel kezeli”, Milton elbeszélője nyíltan tárja elének hírnévre irányuló követelését elődei ellenében. Ezzel a végső, a homéroszi értékeket ironikusan kiforgató mozzanattal az *Elveszett Paradicsom* megőrzi, és egyben meg is haladja homéroszi örökségét.³⁶

³⁵ Vö. De Jong: The Homeric Narrator. A költő mint hős értelmezéséhez Miltonnál l. Stanley Fish: *Surprised by Sin. The reader in Paradise Lost*, Cambridge, 1998, 207; Homérosznál l. Scott C. Richardson: *The Homeric Narrator*, Nashville, 1990, 181.

³⁶ Ruth Scodel: The Modesty of Homer in C. J. Mackie (szerk.): *Oral Performance and Its Contexts*, Leiden, 2004, 1–20, 1.

III. Intertextualitás és Recepció

Kezdetben

1Mózes 1,1 Milton *Elveszett Paradicsomában**

Az *Elveszett Paradicsom* 7. könyvében Milton a Biblia nyitó fejezetének közeli parafrázisát adja. A megfelelés olyan közeli, hogy az is kimutatható, az eposz szövege közelebb van Jakab király angol Bibliájához (King James Bible, KJV), mint a genfi bibliafordításhoz (Geneva Bible, TGB),¹ noha a két bibliafordítás egymással is közeli kapcsolatban áll. Jason P. Rosenblatt élesszemű megfigyeléssel 1Mózes 1 „szinte minden versé”-hez írt „interlineáris költői kommentárnak” nevezi ezt a szakaszt. A megszorítást pontosabban is kifejti: „a Biblia első verse [...] feltűnően hiányzik a 7. könyv teremtéstörténetéből”.² Majd hozzáteszi, hogy Milton azt az eposz kezdősoraiban (1.9–10) dolgozta fel.

Továbbmenve Rosenblatt a magyarázattal is szolgál: „annak a [7. könyvbeli] elbeszélésnek a sodró ereje a dinamikus, fejlődő természetet imitálja, amely soha nem nincs nyugalomban, míg mind a Biblia, mind az eposz kezdősorai egy befejezett cselekvést írnak le”.³ Bármennyire is egyetértek azzal, hogy Milton Édene dinamikus hely⁴ – és bármennyire is úgy gondolom, hogy Rosenblatt itt fontos pontra tapintott –, megfogalmazása több fontos szempontból is tévesnek tűnik számomra. Voltaképpen minden lehetséges módon hibás (vagy legalábbis pontatlan)—ugyanakkor nagyon is termékeny módon hibás.

Ebben a tanulmányban azt fogom kifejteni, hogy Rosenblatt téved abban, hogy (i) mi hiányzik, (ii) miért hiányzik, és (iii) hova helyeződik át. A három hiba természetesen

¹ Ld. Ittész Gábor: „Thus God the heaven created, thus the earth”: The Biblical Creation Story in Milton’s *Paradise Lost*, in Tibor Fabiny – Sára Tóth (szerk.): *The King James Bible (1611–2011): Prehistory and Afterlife*, Budapest, L’Harmattan & KRE, megjelenés alatt.

² Jason P. Rosenblatt: Milton, Anxiety, and the King James Bible, in Hannibal Hamlin – Norman W. Jones (szerk.): *The King James Bible after 400 Years: Literary, Linguistic, and Cultural Influences*, Cambridge stb., Cambridge UP, 2010, 194: „interlinear poetic commentary” on „almost every verse” of Genesis 1. „[T]he Bible’s first verse [...] is conspicuously absent from the creation account of book 7”.

³ Uo., 194: „The propulsive force of that account [in Book 7] imitates the dynamic, evolving nature that never achieves stasis, while the opening lines of both the Bible and the epic describe a completed act”.

⁴ Ld. Ittész Gábor: „Till by Degrees of Merit Raised”: The Dynamism of Milton’s Edenic Development and Its Theological Context, *The AnaChronisT*, [II. évf.], 1996, 133–161.

összefügg egymással. Ha nem tudjuk, *mi* hiányzik, meglehetősen nehéz megmagyarázni, *miért* nincs ott, és *hol* is van. Rosenblatt azonban termékenyen pontatlan, mivel a kérdések helyes megválaszolása segíthet abban, hogy bepillantást nyerjünk Milton módszerébe és abba, ahogy a kezdetet értelmezte.

Mi hiányzik?

Ez a legkönnyebben megválaszolható kérdés, de ennél is szükség van az idevágó szakaszok figyelmes összehasonlítására. Milton referenciaszövege, a Biblia ezt mondja: „¹Kezdetben teremtette Isten a mennyet és a földet. ²A föld még kietlen és pusztta volt, a mélység fölött sötétség volt, de Isten Lelke lebegett a vizek fölött” (1Móz 1,1–2, PÚF).⁵ Rosenblatt szerint az 1. vers áthelyeződik az eposz első invokációjába: „mint lón Ég, Föld a Zúrból; vagy ha Sion / hegy bűvöl...” (1.9–10).⁶ A visszhang tiszta, de korlátozott. A híres kezdő kifejezése nyilvánvalóan kihallható, ahogy a „menny és föld”-é is („heaven and earth”), bár kisebb módosításokkal: a kifejezés száma és névelője is megváltozott. Fontosabb ezeknél az a módosítás, ami a mondat alanyává teszi őket, jóllehet a Bibliában Isten teremtő cselekedetének tárgyai. Az utóbbit Miltonnál a káoszról (Zűr) való kiemelkedés idézi fel, ami valóban lehet a bibliai történetre vonatkozó utalás, de aligha több annál. Semmiképpen nem tekinthető verbális visszhangnak vagy szó szerinti idézetnek. A szakasz folytatása – ahogy a Sion-hegy jelzi – mindenestől eltávolodik 1Mózes 1-től.⁷

A párhuzamos szakasz a 7. könyvben így szól:

⁵ „¹In the beginning God created the heaven and the earth. ²And the earth was without form, and void; and darkness *was* upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters” (KJV, kiemelés az eredetiben).

⁶ Az itt következő gondolatmenet Milton eredeti szövegén alapul, amit a magyar fordítás ezen a ponton nem követ szorosán: „In the beginning how the heavens and earth / Rose out of chaos: or if Sion hill...” Az *Elveszett Paradicsom* szövegét Jánósy István fordítása alapján idézem: John Milton: *Elveszett Paradicsom*, fordította Jánósy István, Budapest, Európa – Magyar Helikon, 1969. Az angol eredeti itézetek forrása: John Milton: *Paradise Lost*, szerk. Alastair Fowler, 2., jav. kiad., Harlow stb., Longman, 2007.

⁷ Mintegy tíz sorral később található egy másik utalás is, de ezzel itt nem kell foglalkoznunk: „jelen voltál az első / időktől, s izmos szárnyadat kitérve / galambként kotlottál az Űr felett, / s termékenyítetted” (1.18–21) – az eredetiben: „thou from the first / Wast present, and with mighty wings outspread / Dovelike sats brooding on the vast abyss / And mad’st it pregnant” (*PL* 1.19–22); vö. 1Móz 1,2b és *EP* 7.231–235, idézet alább.

Mennyet, Földet eképp szerzett az Úr,
üres, formátlan anyagot: vak éj volt
a Mélységnek színén, de Szelleme
kiterjeszté a vízi csönd fölé
szülő szárnyát[.] (7.231–235)⁸

A párhuzamok itt közelebbiek. A „menny” és a „föld” elválík, mégis Isten teremtésének tárgyai. A föld tulajdonságai – kietlen (angolul: formátlan) és pusztaság – szintén kapcsolópontot jelentenek a 7. könyv és 1Mózes 1 között. A mélység és Isten fölötté lebegő Lelke további összetartozást képeznek. Összességében ez a szakasz közelebb van a bibliai megfelelőjéhez, mint az 1. könyvből idézett sorok. (A három idézet közötti megfeleléseket az 1. táblázat foglalja össze.) Voltaképpen itt kezdődik Milton Genézis-parafrázisa, és az első vers nagy része is szerepel itt: 1Móz 1,1 öt lényeges szava (*kezdetben, teremtette, Isten, mennyet, földet*) közül négy megtalálható itt, míg a korábbi invokációban csak három. Ami feltűnően hiányzik azonban, az a mondatkezdő kifejezés: „kezdetben”. Rosenblatt tehát többet állít, mint indokolt lenne. Ami kimaradt Rafael elbeszéléséből, az nem 1 Mózes 1,1, csupán annak kezdőszava – ez a felismerés azonban csak még meglepőbbé teszi a dolgot; különösen, ha felidézünk, milyen alapos exegetikai figyelem irányult erre a kifejezésre mind Milton korában, mind azt megelőzően.⁹

Miért hiányzik?

Megítélésem szerint Rosenblatt dinamizmusra hivatkozó magyarázata aligha állja meg a helyét. A „dinamikus, fejlődő természet[...], amely soha nincs nyugalomban” és a „befejezett cselekvés” szembeállítás hamis. A fentiekben láttuk, hogy a két eposzi változat között nem annyira Isten – befejezett – teremtő cselekedetének jelenléte vagy hiánya jelenti a különbséget, mint inkább az időmeghatározás, miszerint a cselekvés „kezdetben” történt. Valójában az *Elveszett Paradicsom* 7.231 legalább annyira – sőt talán

⁸ „Thus God the heaven created, thus the earth, / Matter unformed and void: darkness profound / Covered the abyss: but on the watery calm / His brooding wings the spirit of God outspread” (PL 7.232–235).

⁹ A „kezdet” ókori értelmezéseihez ld. James L. Kugel: *The Bible as It Was*, Cambridge & London, Belknap, 2000, 53–55; a reneszánsz kommentárokhoz ld. Arnold Williams: *The Common Expositor: An Account of the Commentaries on Genesis, 1527–1633*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1948, 40–41.

még inkább – „befejezett cselekvést” ír le, mint 1Mózes 1,1 vagy az eposz eleje (1.9). Máshol kell keresnünk a magyarázatot.

A válasz – meglátásom szerint – olyannyira nyilvánvaló, hogy könnyen észre sem vesszük. A kifejezés azért hiányzik, mert a menny és a föld teremtése Miltonnál *nem* kezdetben történik. El kell hagynia az időmegjelölést, mert valóságghűen nem használhatja. Aminek az elbeszélésébe belekezd, az legalább három fontos értelemben nem a története kezdetét alkotja: (a) szerkezetileg, (b) narratológiaiilag és (c) időrendben.

Szerkezetileg a „kezdetben” 1Mózes 1,1 elején áll. Ez az első fejezet első verse, az egész könyv – sőt az egész Biblia, akár zsidó, akár keresztény Bibliáról van is szó – kezdő kifejezése. Ezzel szemben, amikor Rafael eljut odáig, hogy belekezdjen a teremtés elbeszélésébe, már a könyv 231. soránál tart, de a könyv maga is tizenkettőtől a hetedik, vagyis szó szerint az *Elveszett Paradicsom* közepén járunk, nem a kezdetén. Ezen a ponton a kifejezésnek már egyszerűen nem lenne olyan súlya, mint amilyennel – szerkezeti helyzetéből adódóan – a Genezisben rendelkezik, amelynek héber nevét is adta (*Berési*).

Közismert Milton elmélete az „elbeszélés alkalmazkodásáról” (*narrative accommodation*).¹⁰ Ezt legteljesebben éppen abban a szakaszban mutatja be, amelyet most vizsgálunk. A könyvet bevezető anyagok után¹¹ Rafael teremtés-elbeszélése az Atya beszédével kezdődik (7.168–72), nem pedig az 1Mózes 1,1 parafrázisával. Azt a beszédet kommentálva – amelyben az Atya kijelenti a teremtésre vonatkozó szándékát, és utasítja a Fiút, hogy hajtsa azt végre –, Rafael kifejti:

Szólt a Mindenható, s amit beszélt,
betölti az Istenfű-Ige.
Hirtelenebbek Isten művei
mozgásnál és időnél, ám az ember

¹⁰ A téma C.A. Patrides klasszikus tanulmánya (*Paradise Lost and the Theory of Accommodation*, *Texas Studies in Literature and Language*, V. évf., 1963, 58–63) óta kritikai vita tárgya is volt, vö. pl. Neil D. Graves: Milton and the Theory of Accommodation, *Studies in Philology*, XCVIII. évf., 2001, 251–272. Most azonban Milton elbeszélői technikájával foglalkozom és nem annak metafizikai implikációival, ahogy azt Graves tárgyalja, kül. „The whole fulness of the Godhead dwells in him bodily”: The Materiality of Milton’s God, *Christianity & Literature*, LII. évf., 2003, 497–522. Ennek számos vizsgálata közül ld. kül. Charles G. Shirley, Jr.: The Four Phases of Creation: Milton’s Use of Accommodation in *Paradise Lost* VII, *South Atlantic Bulletin*, VI. évf., 1980/2, 51–61, aki a 7. könyvet állítja középpontba.

¹¹ A részletekhez ld. említett tanulmányomat, Ittzés: „Thus God the heaven created...”

fülének csak beszéddel mondhatók,
s csak úgy, hogy fölfoghassa földi ész. (7.173–78)¹²

Az ezt követő elbeszélés teremtés két áttétellel. A közvetítés első szintje az Atya és a Fiú között van: az előbbi kimondja, az utóbbi végrehajtja a teremtést. De az utóbbi még mindig felfoghatatlan a maga azonnalóságában az emberi értelem számára, ezért szükség van a közvetítés második szintjére is. Isten cselekedetei azonnaliak, de elbeszélésüknek a beszéd folyamatán keresztül alkalmazkodnia kell a korlátozott (dilatált) emberi képességekhez. E kettős közvetítés eredménye az elbeszélői és elbeszélte valóság közötti meglehetősen összetett kapcsolat. Felmerül tehát a kérdés, az elbeszélésben pontosan mikor is történik meg a teremtés.

Maga a kérdés nem hagyja figyelmen kívül Milton összetett rendszerét, és nem foglal magában túlzott leegyszerűsítést. Milton mondanivalójának lényege részben kétségtelenül a kétszeres közvetítés leegyszerűsíthetetlen összetettsége, de ha ragaszkodnánk ahhoz, hogy egy kvázi-pontszerű teremtésesemény mindenestől megragadhatatlan a számunkra, akkor éppúgy leegyszerűsíténénk a miltoni szerkezetet, amely egyszerre próbálja *mindkét* oldalt – az istenit és az emberit – játékban tartani. Azzal, hogy feltesszük a kérdést, melyik ponton ragadható meg a teremtés pillanata, amelyet a szöveg tételez egy szinten, azzal elismerjük, hogy Milton meg akarja oldani – és nem kikerülni akarja – a narratológiai nehézséget.

A közvetítés második szintje, Rafael elbeszélése a hexaameronról, tisztán az emberi korlátozottságból adódik. Az Atya és Fiú közti első szint azonban az isteni cselekvés (*divine agency*) lényegéhez tartozik. Az Atya kijelenti a teremtésre vonatkozó szándékát:

perc alatt
szerzek másik világot...
...s te,
Igém, egyszülött sarjam—általad
teremtem ezt!—csak szólj, s betöltetik;
imé veled adom beárnyaló
szellememet s erőmet, menj, parancsold

¹² „So spake the almighty, and to what he spake / His Word, the filial Godhead, gave effect. / Immediate are the Acts of God, more swift / Than time or motion, but to human ears / Cannot without process of speech be told, / So told as earthly notion can receive” (PL 7.174–179).

a Mélynek: légyen Ég és Föld szabott
határok közt. A Mély határtalan,
mert én töltöm be azt, s nem űr a tér. (7.153–168)¹³

Az eredetiben szereplő *will* segédige (PL 7.154) finom utalás arra, hogy a szakasz – Searle terminológiája szerint – még nem nyilatkozat (*declaration*), hanem elköteleződés (*commissive*).¹⁴ Az Atya Fiúnak adott iránymutatása és szavainak perlokúciós hatása közti időbeli – és nem pusztán fogalmi vagy elbeszélői – különbségtétel azonban már sokkal nehezebben tartható fenn. Az isteni akaratot az Ige valósítja meg, és a beszéd és a cselekvés közti finom összjátékot az isteni cselekvésen belül szépen ragadja meg a 163. sor. Az Atya azt *mondja*, hogy *elvégez* (*perform*) egy cselekvést – a tényleges elvégzése azonban annak, amit mond, a Fiúra marad, akit mindazonáltal arra utasít, hogy *szóljon* azért, hogy a cselekedet *elvégezzék* (*perform*). Kétségtelen, hogy amit az Atya a 165–167. sorokban mond, és amit a Fiú a 223–232. sorban tesz egyszerre egyidejű és azonnali, ahogy azt az elbeszélés visszatekintve megerősíti (173–76). Az elbeszélés szintjén azonban mintegy ötven sor választja el őket egymástól, mivel nincs közvetlen hozzáférésünk az isteni azonnalisághoz.

Következésképpen az Atya Fiúnak adott – és később végrehajtott, majd az alapszövegünkben (7.231) összefoglalt – utasítása, alkalmasint éppen a teremtés pillanatát ragadja meg az *Elveszett Paradicsomban*. Ezt a következtetést támasztja alá az a tény is, hogy a kérdéses sorok – „parancsold / a Mélynek: légyen Ég és Föld szabott / határok közt” (7.165–167)¹⁵ – maguk is laza prafrázisai 1Mózes 1,1-nek. Meglátásom szerint ez tehát a második ok, ami miatt a „kezdetben”-t el kell távolítani a teremtéstörténet „interlineáris kommentár”-jának elejéről, vagyis ennek narratológiai okai voltak. Az egész elbeszélés, amely ott kezdődik, nem más, mint „alkalmazkodás” (*accommodation*), és 7.231-nél már mintegy hetven sornyira benne vagyunk a „kezdetben”.

¹³ „...in a moment will create / Another world... / And thou my Word, begotten Son, by thee / This I perform, speak thou, and be it done: / My overshadowing spirit and might with thee / I send along, ride forth, and bid the deep / Within appointed bounds be heaven and earth, / Boundless the deep, because I am who fill / Infinitude, nor vacuous the space” (PL 7.154–169).

¹⁴ Vö. John R. Searle: A Taxonomy of Illocutionary Acts, in Keith Gunderson (szerk.): *Language, Mind, and Knowledge*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1975, 344–369.

¹⁵ „...bid the deep / Within appointed bounds be heaven and earth” (PL 7.166–167).

A teremtést, ahogy azt az a sor elbeszéli, jelentős mennyiségű eposzi cselekmény előzi meg, az 5. és 6. könyv nagy része. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a Biblia *ab ovo* szerkezetét Milton egy *in medias res* elbeszéléssel helyettesíti, ami által a cselekmény időrendi kezdete szerkezetileg az elbeszélés közepére kerül. Az *Elveszett Paradicsomban* az 1Mózes 1-ben leírt epizód nem az átfogó cselekmény időrendben első eseménye. Milton a Fiú felkenésével (5.589–626) és annak szövevényes következményeivel, a háromnapos mennyi háborúval kezd, amelyet egy kilencnapos zuhanás (6.870–81) és a lázadók kilencnapos eszméletlensége követ (1.49–52).¹⁶ Ez a harmadik, kronológiai ok, ami miatt a „kezdetet” el kellett távolítani a 7. könyvből.

Másszóval Milton története nem egy nagyszabású eseménnyel kezdődik, aminek a csúcspontja az ember teremtése. Kezdőpontja inkább a Fiú felemeltetése.¹⁷ Ez a különbségtétel annyira döntő Milton számára, hogy még a Genézis egyik legerősebb kifejezését is kész beáldozni azért, hogy rámutasson. Fontos megérteni, hogy az új elrendezés nem *tagadja* a teremtés jelentőségét (az ember teremtését sem), hanem *relatívizálja* azt. Hogy ezt teljesebben láthassuk, a harmadik kérdéssel kell foglalkoznunk.

Hova helyeződik át?

Hol van tehát Milton „kezdet”-e? Mi az az esemény, amelyet méltónak talál arra, hogy „kezdet”-nek nevezze? Maga a szó csupán féltucatszor fordul elő az eposz teljes szövegében. Ezek közül négyet könnyen félretehettünk. Először, amikor Sátán – útban az újonnan teremtett világ felderítésére – észreveszi Urielt a Napnál, az elbeszélő megjegyzi:

A Sátán boldog volt, remélve, hogy
lélekre lelt, ki megmutatja bolygó
szálltán az Édent, ember üdvhelyét,

¹⁶ Az utóbbi részleteknek a hatnapos teremtéshez való pontos időbeli viszonyait taglaló kritikusi vitával nem kell itt foglalkoznunk. Egy befolyásos rekonstrukcióhoz ld. Fowlerét Miltonnál (*Paradise Lost*, 31); egy revizionista olvasathoz pedig Sherry L. Zivley: *The Thirty-Three Days of Paradise Lost*, *Milton Quarterly*, XXXIV. évf., 2000/4, 119–120.

¹⁷ Vö. Gary A. Anderson: *The Fall of Satan in the Thought of St. Ephrem and John Milton*, *Hugoye: Journal of Syriac Studies*, III. évf., 2000/1, 3–27, <http://www.bethmardutho.org/index.php/hugoye/volume-index/115.html> (letöltés: 2013. május 30.) és *The Genesis of Perfection: Adam and Eve in Jewish and Christian Imagination*, Louisville stb., Westminster John Knox, 2001, 1. fej. Anderson olvasatai a nagyobb, kronológiai érvelésem szempontjából is relevánsak.

Az érintett kifejezés az angol eredetiben a kulcsszót melléknévi értelemben tartalmazza, és az kifejezetten az emberiség bűnösségének és a veszélyes posztlapszáriánus létezés kezdetére vonatkozik. Hasonlóan, az 5. könyv elején található summázat, ami összefoglalja Rafael Ádámmal folytatott beszélgetését, melléknévi igenévi alakban használja a szót. Az angyal „int[i] Ádámot, hogy vegye észbe helyzetét és Ellenségét; majd Ádám unszolására elmondja, ki légyen amaz Ellenség, s miképp lett azzá, *kezűdvén* a történetet az első mennybeli lázadástól és annak okától” (Summázat 5)¹⁹. A kezdet, amiről itt szó van, Sátán ellenségességének kezdete. Ez mellesleg nagyon közel esik az elbeszélés első megkülönböztethető eseményéhez, a Fiú felkenéséhez, de a szöveg ezen a helyen szűkebb igénnyel lép fel. Csak Sátán történetét – és nem az eposz egész nagy témáját – vezeti vissza a kezdőpontjához.

Harmadszor, Rafaelnek elmondott önéletrajzi visszaemlékezésének bevezetőjében Ádám, elérve az angyal utalását az elbeszélés nehézségére,²⁰ így töpreng: „Mint kezdődött az ember élete?— / nehéz mesélnem. Kezűdetét ki tudja / önmaga?” (8.246–248).²¹ A költői kérdés szintaxisa többféle értelmezést is megenged, főként attól függően, hogy az eredetiben a *beginning* szót milyen szófajúnak tekintjük. Ha igenév, akkor a *himself* szót módosítja, ami pedig a *knew* ige tárgya. A jelentés ekkor vagy az, hogy „ki ismerte magát, amikor az élete kezdődött?”, vagy az, hogy „ki tudja, hogy az életének volt kezdete?” A *beginninget* azonban főnévnek – a *himselfet* pedig nyomatékosító névmásnak – is tekinthetjük: “ki ismerte a dolgok eredetét?” Ezt az olvasatot azonban a kontextus kevésbé támasztja alá, és – akárhogy is – nem azonosítja a végső kezűdetet, mindössze annak teremtett értelem általi felfoghatatlanságán tűnődik.

¹⁸ „Glad was the spirit impure; as now in hope / To find who might direct his wandering flight / To Paradise the happy seat of man, / His journey’s end and our *beginning* woe.” (PL 3.630–633). Kurziválás (itt és a következő idézetekben) tőlem.

¹⁹ „...minds Adam of his state and of his enemy; relates at Adam’s request who that enemy is, and how he came to be so, *beginning* from his first revolt in heaven, and the occasion thereof” (PL Argument 5).

²⁰ Barbara K. Lewalski (*Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton, Princeton UP, 1985, 211) meggyőzően érvel amellett, hogy Ádám lelki önéletrajza egy Éva által feltalált műfajt fejleszt tovább, de az elbeszéléssel járó nehézségek miatti tiltakozásának nincs meg a párja abban a spontán sodrásban, ahogy Éva belekezd a történetébe (4.446–458).

²¹ „For man to tell how human life began / Is hard; for who himself *beginning* knew?” (PL 8.250–251).

Végül az eposz utolsó invokációjában a narrátor feltár valamit az alkotói folyamat előtörténetéből: „mert hősinék / e tárgy tetszett, sokáig válogattam, / és későn kezdtem el” (9.24–26).²² Ez ismét igenévi előfordulás, amely a *me*-t módosítja. És az itt említett kezdet még csak nem is a teljes szerzői vállalkozás kezdete, hanem sokkal inkább a konkrét írási folyamaté, amikor a témaválasztás már megtörtént és következett a kidolgozása.

Talán a 8.247-beli (PL 8.251) előfordulás kivételével ezek közül a *kezdetek* (*beginnings*) közül egyik sem főnév. És mindegyik konkrét kezdetre vonatkozik (az emberiség bűnösségéire, Sátán ellenségességéire, Ádám életéire és az írásfolyamatéra). Egyik sem tekinthető az 1Mózes 1,1-beli bibliai kezdet-igény miltoni alternatívájának. Ezek után két szakasz marad megfontolásra.

Az elsővel már találkoztunk a nyitó invokációban:

zengd, Múza, ki a Hóreb, Sinai
titok-csucsán a Pásztort ihletéd, ki
tanította a Választott Magot,
mint lőn Ég, Föld a Zűrből (1.6–9)²³

Ez 1Mózes 1,1 parafrázisa, a Biblia kezdetéé – méghozzá az eposz kezdetén. Továbbá az angol eredeti 9. sorában szereplő kulcskifejezés hapax; az egész eposzban ez az egyetlen előfordulása a „kezdetben” (*in the beginning*) kifejezésnek.

A másik szakasz Rafael és Ádám beszélgetésében található:

Kérésed teljesült. Azt kérdezéd,
mint lett meg ez világ s a dolgok arca,
s mi történt kezdettől, amelyre nem

²² „Since first this subject for heroic song / Pleased me long choosing, and beginning late...” (PL 9.25–26).

²³ „Sing heavenly Muse, that on the secret top / Of Oreb, or of Sinai, didst inspire / That shepherd, who first taught the chosen seed, / In the beginning how the heavens and earth / Rose out of chaos...” (PL 1.6–10).

Ez egy másik egyszeri előfordulás: a „Kezdetől” (*from the beginning*) szintén hapax az *Elveszett Paradicsomban*. És ez az egyetlen másik hely, ahol a *kezdet* (*beginning*) egyértelműen főnévként fordul elő. Jelentőségteljes eltérésben az 1. könyvbeli megfelelőjétől, a szó itt az elbeszélés *végén* bukkan fel, és visszautaló értelme van – kétértelmű rögzítési ponttal. A 7. könyv – 1Mózes 1 miltoni parafrázisának – végén járunk. Ezekkel a szavakkal Rafael lezárja a teremtéstörténetet: „mint lett meg ez világ s a dolgok arca[.]”²⁵ Ebben az összefüggésben a két sorral lejjebb említett *kezdet* nyilvánvalóan az 1Mózes 1,1 *kezdet*e. A két elbeszélés – a bibliai és a 7. könyvbeli – között az a különbség, hogy az előbbi rögtön a felütésben kijelenti, hogy semmi sincs, ami megelőzte volna azokat az eseményeket, amelyekkel kezdődik, míg az utóbbi csak az elbeszélés végén fedi fel, hogy a történetet a „kezdetől” mesélte el. A 7.640 sornál azonban egy nagyobb egység, az 5–7. könyv végén is vagyunk, amely a *teljes* korábbi történelem elbeszélését tartalmazza: „s mi történt kezdetől, amelyre nem / emlékezhetsz”.²⁶ Ha a tagmondatkezdő *s*-nek kiegészítő (*additive*) értelmet tulajdonítunk, ez a sor a tág értelemben vett mennyei háborúra utalhat. Ebben az esetben a „kezdet”, amelytől az elbeszélés kezdődött, az *Elveszett Paradicsom* teljes cselekményének eleje, vagyis a Fiú felkenése.

Két névszói *kezdet*ünk van tehát az eposzban. A „kezdetben” *kezdet*e 1.9-ben és a „kezdetől” *kezdet*e 7.640-ben. Az első bibliai és antropológiai. Ez az Ádám uralmára bízott teremtett világ kezdete.²⁷ A második miltoni és krisztológiai, vagy – egy nehézkes, de pontosabb szóval – messianológiai.²⁸ Ez minden dolgok kezdete, amely – az *Elveszett Paradicsomban* megfogalmazott miltoni elképzelés szerint – messze túlterjed a kozmosz²⁹ viszonylag szűk határain és az emberiség történetén. Milton fáradságot nem kímélve

²⁴ „And thy request think now fulfilled, that asked / How first this world and face of things began, / And what before thy memory was done / From the beginning...” (PL 7.635–638).

²⁵ „How first this world and face of things began[.]”

²⁶ „And what before thy memory was done[.]”

²⁷ Vö. 4.435–438, 7.532–536, 8.539–541, 12.67–69 (PL 4.429–432, 7.530–534, 8.545–546, 12.67–69) és 1Móz 1,26.

²⁸ Milton a héber cím javára az eposzban végig következetesen kerüli a görög „Krisztus” szó használatát.

²⁹ Ezt a kifejezést Milton soha nem használta, mégis megvan a maga jogosultsága, ld. Ittész Gábor: *The Structure of Milton’s Universe: The Shape and Unity of the World in Paradise Lost*, in Gábor Ittész – Miklós Péti (szerk.): *Milton Through the Centuries*, Budapest, KRE & L’Harmattan, 2012, 34.

különbözteti meg szerkezetileg saját kozmológiai elképzelését a Bibliáétól: minden dolgok átfogó elbeszélése nem egy olyan eseménnyel kezdődik, amely az ember teremtésében csúcsonyodik ki. Az implikáció krisztológiai. Milton egyetemes történetének végső kezdőpontja a Fiú felkenése.

Milton tehát két potenciálisan rivalizáló kezdetet mutat fel – potenciálisan, mivel bizonyos értelemben – vagyis végső kezdetként – riválisak. De ahogy a négy korábbi – általam mellőzhetőnek nevezett – előfordulásból megtanulhattuk, a nagy történeten belül lehetnek legitim konkrét kezdetek.

Hol van tehát a kezdet Milton szerint? A könnyű válasz, hogy valahol középben. A pontosabb válasz azonban ez lenne: ahol mi választjuk, hogy legyen. Szerintem ez Milton meghívása a számunkra. Valódi választást biztosít számunkra – de nem könnyű választást. Bármit választunk is, meglesznek a következményei. Az *Elvesztett Paradicsom* világában pedig lehetnek katasztrofális következményekkel járó valóban rossz döntések.

Kézenfekvő példa lenne erre Sátán tanítása a teremtetlenségről, amelyet többször érint az 1–2. könyvben, de Abdielnek fejt ki a mennyi lázadás éjszakáján:

»Teremtmények vagyunk—mondta—, s mi több:
másodkéz művei? Hisz átruházta
fiára ezt a munkát az Atya?
Bolond újság! No halljuk, hol tanultad?
S ki látta, mikor volt? Emlékszel-é
teremtésedre, mikor gyúrt a Mester?
Mi nem tudunk időt, mikor nem éltünk.
Nem tudunk senkiről, mi volt előttünk.
Magunkból sarjastott öneltető
erőnk... (5.859–868)³⁰

³⁰ „That we were formed then sayst thou? And the work / Of secondary hands, by task transferred / From Father to his Son? Strange point and new! / Doctrine which we would know whence learned: who saw / When this creation was? Rememberst thou / Thy making, while the maker gave thee being? / We know no time when we were not as now; / Know none before us, self-begot, self-raised / By our own quickening power...” (PL 5.853–861).

Adám későbbi elmélkedése a saját kezdetek tudásának nehézségéről természetesen kiigazítást jelent majd Sátán itteni téves érveléséhez. Éppen a Fiú elsőségének tagadása – másszóval a 7.640-beli „kezdet” elutasítása – az, ami a mennyei seregek lázadását képezi. A rossz kezdet választása, ami itt a valós eredet tagadását jelenti, felér az engedetlenség végső gesztusával. Az ismeretelméleti nehézség semmiképpen sem igazolja a kezdet téves azonosítását.

Ádám végzete is figyelmeztetésül szolgál. Amikor végül a Fiú megérkezik, hogy ítéletet hirdessen felette, ezekkel a szavakkal ítéli el: „míg földdé léssz, mert abból vétetél; / ismerd meg születésed: por vagy és / porrá kell lenned itt!” (10.207–09).³¹ “[I]smerd meg születésed” – a feltűnő betoldás a bibliai parafrázisba³² számos szerepet tölt be. Hangsúlyos figyelmeztetés ez Ádámnak, hogy idézze fel saját kezdetét, ahogy régebben helyesen ismerte azt. Engedetlenségére is utal. Ha észben tartotta volna születését, emlékezett volna Isten iránti kötelességére.³³ Még ennél is több forog itt kockán. A kezdetre való utalás megalapozza a végső ítéletet. Ez pedig a valódi kockázatot jelzi: a kezdetre vonatkozó döntés egyszersmind a végső sorsra vonatkozó döntés is. Milton tudja, hogy nehéz (vö. 8.246–47), mégis arra hív bennünket, hogy önmagunkon – kollektív önmagunkon is – túlra nézzünk, és saját kezdetünket és saját végzetünket is Istenben találjuk meg. Hozzá kell azonban tennünk, hogy – amint láttuk – ez a választ teret enged közvetlenebb kezdeteknek – amennyiben nem abszolutizálódnak.

Befejezés

Összefoglalva, Milton eltávolította a Biblia híres kezdőszavát „kezdetben” Rafael 7. könyvbéli Genézis 1-parafrázisából, mert ott nem lett volna a helyén. Hexaemerális elbeszélése sem szerkezetileg, sem narratológiailag, sem időrendben nem alkotja az eposz kezdetét. Az átrendezés azonban egy nagyobb perspektívájú módosításra is rámutat,

³¹ Thou shalt „return unto the ground, for thou / Out of the ground wast taken, know thy birth, / For dust thou art, and shalt to dust return” (PL 10.206–208).

³² Vö. „míg visszatérsz a földbe, mert abból vétettél! Bizony por vagy, és vissza fogsz térni a porba!” (1Móz 3,19). Bővebben ezekhez a sorokhoz ld. Ittész Gábor: Fall and Redemption: Adam and Eve’s Experience of Temporality after the Fall in *Paradise Lost, The AnaChronisT*, XI. évf., 2005, 47.

³³ Vö. a korábbi költői kérdést: „Hát ő [Éva] volt istened, hogy az én ígémet / mellőzve őt követted?” (10.144–145) – „Was she [Eve] thy God, that her thou didst obey / Before his voice[?]” (PL 10.145–146).

amennyiben az antropológiai középpont helyére krisztológiai fókusz kerül. Az olvasó is meghívást kap arra, hogy saját felfogását ehhez az átfogóbb képhez igazítsa.

Befejezésül három egymással is összefüggő meglátás következik a fenti elemzésből. Először is a kezdet áthelyezésének okai szervesen következnek Milton vállalkozásának természetéből, és mélyen beleszövődnek a költemény szövetébe. 1Mózes 1 ünnepelt kifejezése esztétikailag sokkal kevésbé lenne erőteljes, ha eltemetődne az eposz közepén. Hasonlóan, a teremtés hat napja nem illeszkedik Milton átfogó cselekményvonalának kezdőpontjához. Továbbá – Miltonnak az alkalmazkodó elbeszélésre vonatkozó elméletének fényében – a szöveg nem tudja egyszerűen megragadni az isteni teremtés pillanatát. Mire az elbeszélés eljut a bibliai kezdetig, az atyai beszédaktus – amely maga is azért beszélődik el, hogy megalapozza és illusztrálja a nagyobb gondolati keretet – már be is fejeződött. A narratológiai késleltetés elkerülhetetlen, és aláássa a „kezdet” bármiféle egyszerű azonosítását. Ugyanakkor az átrendezés nemcsak tágan vett esztétikai értelemben jelentős, hanem fontos teológiai következményekkel is jár. A miltoni kezdet nem pusztán költőileg elégtelen megoldások elkerülését szolgálja. Az emberiséget is új megvilágításba és perspektívába – mégpedig krisztológiai perspektívába – helyezi.

Milton változata nem annyira a bibliai elbeszélés kiigazításának, mint inkább helyes értelmezésének tekintendő. Korábban említettem, hogy a kihagyás meglepő az írásmagyarázati hagyománynak e szavak iránt tanúsított érdeklődése fényében. Máshol azonban épp azt próbáltam megmutatni, hogy az Genézis feldolgozása az *Elvesztett Paradicsomban* folyamatos párbeszédben történik az értelmezői hagyománnyal.³⁴ Milton tisztában van a hagyomány által feltett kérdésekkel, de gyakran saját, egyéni válaszokat ad a textológiai dilemmákra. A biblia kezdőszavának sorsa is példa erre. Ő is foglalkozik a problémával, de ahelyett, hogy „standard” (pl. jánosi-augustinusi) választ adna rá, olyan megoldást ajánl, amelyre hatott az a hagyomány is, de egyszersmind megfelel az eposz monisztikus szövedékének is.³⁵ Milton nem azonosítja a kezdetet a Bölcsességgel, ahogy a zsidó értelmezők tették, vagy – a keresztény exegéták stílusában – Krisztussal. Ennek ellenére krisztológiai jelentőséggel ruházza fel a kifejezést, és ezáltal relativizálja az

³⁴ Ld. Ittzés: „Thus God the heaven created...”.

³⁵ Milton monizmusához ld. pl. Stanley E. Fish: Preface to the Second Edition, in *Surprised by Sin: The reader in Paradise Lost*, 2. kiad., Cambridge, Harvard UP, 1998, ix–lxix és Graves: „The whole fulness...”

emberiség kezdeteit, ami költői programjának, hogy „embernek igazolja[]Isten útját” (1.25),³⁶ szerves részét képezi. Ez a harmadik megállapítás.

Milton művének esztétikai és teológiai aspektusait meg lehet különböztetni, de nem lehet őket szigorúan szétválasztani az *Elveszett Paradicsomban*. Teológiai megfontolásokkal gazdagított költői programot hajt végre, amelyben az elbeszélés részleteinek teológiai jelentősége van, és teológiai álláspontok nemcsak teológiai érvelésen keresztül fogalmazódnak meg, hanem epikus, drámai és költői eszközök segítségével is. Az exegézis itt költői – és költészeti – létmód, a teológiai érvelés egy formája. Bármennyire is apró részletnek tűnik a „kezdet” áthelyezése Rafael elbeszéléséből, valójában Milton munkamódszerének tipikus példája, és mint ilyen magába zárja az *Elveszett Paradicsom* szépségeit és komplexitását.

³⁶ „...justify the ways of God to men” (PL 1.26).

táblázat 1Mózes 1,1–2 a KJV-ben és az *Elveszett Paradicsom* eredeti szövegében (1. és 7. könyv)

1–2 (KJV) ¹	Paradise Lost 1.9–12 ²	Paradise Lost 7.232–235 ³
<p>In the beginning GOD CREATED HEAVEN and THE EARTH. The earth was UNFORM, AND VOID; DARKNESS was upon the face of the <u>deep</u>. THE SPIRIT OF GOD moved upon the face of the WATERS.</p>	<p><i>In the beginning</i> how <i>the heavens and earth</i> Rose out of chaos: _____ or if Sion hill Delight thee more, and Siloa's brook that flowed Fast by the oracle of God...</p>	<p>Thus GOD CREATED, THE HEAVEN thus THE Matter <u>un</u>FORMED AND VOID: DARKNESS profou Covered the <u>abyss</u>: but on the WATERY calm His brooding wings THE SPIRIT OF GOD outspre</p>

EP 1. könyv közös szavai *kurzívval*.

EP 7. könyv közös szavai KISKAPITÁLISSAL.

EP 7. könyv rokonértelmű szavai aláhúzva.

szöveg törölve. Vö. „¹Kezdetben teremtette Isten a mennyet és a földet. ²A föld még kietlen és pusztá volt, a mélység fölött sötétség volt, de Isten Lelke lebegett a víz felett.” (1Mózes 1:1–2)

„...a földön Ég, Föld a Zúrból; vagy ha Sion / hegy büvöl és az Isten jóshelyénél / csörgedező Siloa habja” (1.9–11).

„...a mennyet, Földet eképp szerzett az Úr, / üres, formátlan anyagot: vak éj volt / a Mélységnek színén, de Szelleme / kiterjeszté a vízi csönd fölé / szülő szárnyát” (7.232–235).

Hivatkozott művek

- ANDERSON, Gary A: The Fall of Satan in the Thought of St. Ephrem and John Milton, *Hugoye: Journal of Syriac Studies*, III. évf., 2000/1, 3–27, <http://www.bethmardutho.org/index.php/hugoye/volume-index/115.html>.
- : *The Genesis of Perfection: Adam and Eve in Jewish and Christian Imagination*, Louisville stb., Westminster John Knox, 2001.
- FISH, Stanley E.: Preface to the Second Edition, in *Surprised by Sin: The reader in Paradise Lost*, 2. kiad., Cambridge, Harvard UP, 1998, ix–lxix.
- GRAVES, Neil D.: Milton and the Theory of Accommodation, *Studies in Philology*, XCVIII. évf., 2001, 251–72.
- : „The whole fulness of the Godhead dwells in him bodily”: The Materiality of Milton’s God, *Christianity & Literature*, LII. évf., 2003, 497–522.
- ITTZÉS Gábor: Fall and Redemption: Adam and Eve’s Experience of Temporality after the Fall in *Paradise Lost, The AnaChronisT*, XI. évf., 2005, 38–69.
- : The Structure of Milton’s Universe: The Shape and Unity of the World in *Paradise Lost*, in Gábor Ittész – Miklós Péti (szerk.): *Milton Through the Centuries*, Budapest, KRE & L’Harmattan, 2012. 34–55.
- : „Till by Degrees of Merit Raised”: The Dynamism of Milton’s Edenic Development and Its Theological Context, *The AnaChronisT*, [II. évf.], 1996, 133–61.
- : „Thus God the heaven created, thus the earth”: The Biblical Creation Story in Milton’s *Paradise Lost*, in Tibor Fabiny – Sára Tóth (szerk.): *The King James Bible (1611–2011): Prehistory and Afterlife*, Budapest, L’Harmattan & KRE, megjelenés alatt.
- KUGEL, James L: *The Bible as It Was*, Cambridge & London, Belknap, 2000.
- LEWALSKI, Barbara K.: *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*, Princeton, Princeton UP, 1985.
- MILTON, John: *Elveszett Paradicsom*, fordította Jánosy István, Budapest, Európa – Magyar Helikon, 1969.
- : *Paradise Lost*, szerk. Alastair Fowler, 2., jav. kiad., Harlow stb., Longman, 2007.

- PATRIDES, C.A.: *Paradise Lost* and the Theory of Accommodation, *Texas Studies in Literature and Language*, V. évf., 1963, 58–63.
- ROSENBLATT, Jason P.: Milton, Anxiety, and the King James Bible, in Hannibal Hamlin – Norman W. Jones (szerk.): *The King James Bible after 400 Years: Literary, Linguistic, and Cultural Influences*, Cambridge stb., Cambridge UP, 2010, 181–201.
- SEARLE, John R.: A Taxonomy of Illocutionary Acts, in Keith Gunderson (szerk.): *Language, Mind, and Knowledge*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1975, 344–69.
- SHIRLEY, Charles G., Jr.: The Four Phases of Creation: Milton's Use of Accommodation in *Paradise Lost* VII, *South Atlantic Bulletin*, VI. évf., 1980/2, 51–61.
- WILLIAMS, Arnold: *The Common Expositor: An Account of the Commentaries on Genesis, 1527–1633*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1948.
- ZIVLEY, Sherry L.: The Thirty-Three Days of *Paradise Lost*, *Milton Quarterly*, XXXIV. évf., 2000/4, 116–26.

Fabiny Tibor

Mercy and Justice in the *Merchant* and Milton

1. Lector in Fabula – On Intertextual Reading

In David Lodge's famous comic academic novel *Small World* (1984) there is a young professor who is planning to write a book about „The Influence of T. S. Eliot on Shakespeare”. Funny, anachronistic, absurd as this claim may strike us at first, I wish to argue that it could make sense for us in the age of reader-response criticism, reception history and intertextuality. Lodge's professor seems to have some valid insights and some relevant questions: „*We cannot avoid reading Shakespeare through the lens of T. S. Eliot's poetry... who can read Hamlet today without thinking of 'Prufrock'? Who can bear the speeches of Ferdinand in 'The Tempest' without being reminded of 'The Fire Sermon' section of 'The Waste Land'?*”

In the past decades, we have come to see modern texts frequently „hosting” some „guest-texts”, namely, how earlier texts have made their ways into more recent texts.

Literary as well as sacred texts can be conceived as tapestries, patchworks of earlier threads, or, using John Hollander's famous acoustic rather than visual metaphor: „*Poets [...] seem to echo earlier voices with full of suppressed consciousness [...] the revisionary power of allusive echo generates new figuration*”².

¹ David Lodge, *Small World. An Academic Romance*, Macmillan, Th Warner Books, 1984.60

² John Hollander, *The Figure of Echo, A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1981. ix.

But interpretation can use intertextuality in the other direction as well. The reader's experience, by which I mean „the reader's textual experience” can give new meanings to earlier texts.

The term „intertextuality” was coined by Julia Kristeva who said that:

„All readers and reader-writers bring to bear, in every exact act of reading (or writing), all that they have read...”³

Lodge's professor suggests exactly something like this. Wolfgang's Iser now classic *The Act of Reading*⁴ taught us that authors leave „gaps” in their texts to be „filled in” by future readings. This has recently been called „retrospective reading”, or, quoting the title of the American Richard B. Hays' most recent book: *Reading Backwards* (2014), i.e. reading older texts in the light of more recent texts.

As students of literature we not only read but re-read texts. We may read, for example *The Merchant of Venice* for the first time, say, at the age of twenty five. We may re-read the play after several decades again, for example, after studying Milton's *Paradise Lost* for a critical edition. If we re-read *The Merchant* with Milton's words on our minds we can, similarly to Lodge's professor, speak about „The Influence of Milton on Shakespeare” (i.e. re-reading of *The Merchant* through the lens of Milton's vocabulary and imagery).

For both Shakespeare and Milton the richest storehouse of images and a source for inspiration was the Bible.

³ Qtd. in, Hannibal Hamlin, *The Bible in Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2013. 81

⁴ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore; Johns Hopkins University Press, 180.

Both the Tanach i.e. the Hebrew Bible and the New Testament as well as well as their being re-edited, re-canonized, in fact, being bound together into „one book” is the most conspicuous manifestation of intertextuality

Steven Marx in his book *Shakespeare and the Bible* makes a distinction between two types of scriptural interpretation that help the study of the Bible and Shakespeare: typology and midrash. Typology is noting the similarities and correspondances between texts⁵ while midrash, in Robert Alter’s words is a devise whereby a „writer explicitly activat[es] an earlier texts as part of the new system of meaning and aesthetic value of his own text ...Midrashic allusion is generated when one writer is under the spell of an earlier one.”⁶

Hannibal Hamlin in his recent book on *The Bible in Shakespeare* (2013)⁷ has reminded us of the etymological origin of the word „allusion”: it is rooted in the Latin word „ludere”, „to play”.

The first reference to the word „allude” in the OED is from 1535.⁸ Biblical allusions as intertextual games are significant because biblical language itself is loaded with word-plays or puns that provoke interpretation. *The Merchant of Venice* is play that also abounds in puns (e.g. Lancelot’s pun on „Moor” and „more” in Act 3, Scene 3.)

In the following part of the lecture I propose to be involved in a multi-layered exercise of intertextuality. For my experiment I have chosen the theme of mercy and justice. This motif of biblical origin from Psalm 85,10-11:

⁵ Steven Marx, *Shakespeare and the Bible*, Oxford, Oxford University Press, 2000. p 14.

⁶ Qt by Marx, 105.

⁷ Hannibal Hamlin, *The Bible in Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2013..

⁸ Hamlin, 85.

„*Mercy and truth are met together; righteousness and peace have kissed each other. Truth shall spring out of the earth; righteousness shall look down from heaven*” (KJV)

Well, when I first entered this building on Monday I noticed a huge allegorical painting of Bonifatio Veronese from 1602 the hanging, among others, on wall of the corridor: „St Mark between Justice et Peace kissing each other”. (A proper icon for my Venice lecture, a „providential accident” Géza Vermes would say it. After the lecture, if you leave the room, you’ll find it on your right.)

A whole allegorical tradition has developed based on this inherently dramatic image. I shall only shortly explore this allegorical tradition but I am mainly observing the dynamics of the intertextual to-and-fros of the biblical echoes in Portia’s famous Mercy-speech in Act IV Scene I of *The Merchant of the Venice* with its echoes in *Measure for Measure* a text fom Luther and the respective passages of Milton’s *Paradise Lost*.

While I was preparing Milton’s epic for a Hungarian audience with my colleagues I was simply struck by the similar, in fact almost identical images in Portia’s speech and the words of the Father and that of the Son in *Paradise Lost*; a verbal parallel, echo, allusion not sufficiently explored by critics.

2. Mercy and Justice Portia’s Speech in the Trial Scene and the Conflict of Interpretations (Act IV Scene 1)

The quality of mercy is not strain'd,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath: it is twice blest;
It blesseth him that gives and him that takes:

'Tis mightiest in the mightiest: it becomes
The throned monarch better than his crown;
His sceptre shows the force of temporal power,
The attribute to awe and majesty,
Wherein doth sit the dread and fear of kings;
But mercy is above this sceptred sway;
It is enthroned in the hearts of kings,
It is an attribute to God himself;
And earthly power doth then show likest God's
When mercy seasons justice. Therefore, Jew,
Though justice be thy plea, consider this,
That, in the course of justice, none of us
Should see salvation: we do pray for mercy;
And that same prayer doth teach us all to render
The deeds of mercy. *I have spoke thus much*
To mitigate the justice of thy plea;
Which if thou follow, this strict court of Venice
Must needs give sentence 'gainst the merchant there. (it.mine)

(4,1,180-201)

Excursus: The Background of a Tradition

The medieval iconographical, religious and literary tradition of the „Parliament of Heaven”, or, the „Four Daughters of God” goes back to Psalm 85,10-11 quoted above.

The English „mercy” is the translation of the Hebrew *raham* (to have compassion); *hesed* (the covenant love of tenderness) and *ben* (favour, acceptance) and in

the Hebrew Scripture mercy is always set into the context of justice.⁹ The Greek New Testament's word is *charis* (grace or favour). It is rendered into Latin as *misericordia*. In the New Testament Jesus demonstrates the merciful Father and encourages his followers to be also merciful (Lk 3,36). In Latin there is a verbal similarity between misery and mercy (cf. Ps 51,1 *Miserere mei*).

It has been suggested that the Psalmist words have been shaped into a Jewish midrash in the *Bereresith Rabba* from the fifth century¹⁰ suggesting that even before creation the four daughters of God Mercy and Truth; Justice and Peace were at odds with each other.¹¹

It was believed that the debate began in the mind of God before creation. Medieval Christian authors such as Hugh of St Victor in his commentary on the psalms and Bernard of Clairvaux in his sermon on Annunciation applied the motive of the Four Daughters for the central theological question of the Atonement and Redemption. It became also known in the *Meditations Vitae Christi* of St. Bonaventura which was translated into English by Nicholas of Love around 1410.¹² Justice usually appeared for prosecution representing the old law while Mercy usually stood for defence. *The Castell*

⁹ Qt in Jeffrey, 499.

¹⁰ Hope Traver, „The Four Daughters of God”: a Mirror of Changing Doctrine, in, *PMLA*, 40, No 1. (March 1925), 44. Reference on p.48. The author is said to have discussed this in, Hope Trarver, *The Four Daughters of God. A Study of the Versions of this Allegory with Especial Reference to those in Latin, French and English*, Byn Mawr Coll. Monographs, VI. 1907; pp. 13-14.

¹¹ Samuel S. Chew, *Virtues Reconciled. An Iconographic Study*. Toronto, UTP, 1947, 17. See also, W.Nicholas Knight, „Equity and Mercy in English Law and Drama (1405-1641), In, *Comparative Drama* Vol. 6, No 1. (Spring 1972), 51-67.

¹² Cf. Zsuzsa Péri-Nagy, *Vox, Imago, Littera: Nicholas Love's 'Mirroure of the Blessed Life of Jesu Criste'*, Phd Dissertation, ELTE, 2013.

of *Labour* (1505) a translation of a 15th century French poem by Alexander Barclay also feature the figures of „Justyce”, „Myserycorde”, „Peas” and „Veryte”.¹³

Among the mystery cycles they appear in the *Ludus Coventriae* or „N-Town Plays” in the episode of Salvation or Conception as a prologue to Annunciation¹⁴. At the end of the English morality play *The Castle of Perseverance* after the death of Humanum Genus the debate of the four daughters occurs before Humanum Genus is admitted to heaven.¹⁵ In the other morality play *Mankind* Truth and Mercy appear as masculine personifications. When Mankind is in despair in his deathbed Mercy comes to comfort him. ’Justice and Equity shall be forfeited, I will not deny / Truth may not so cruelly proceed in his straight argument, / But Mercy shall rule the matter without controversy.’¹⁶

In his *Confessions* (10.38,39) St Augustine speaks about the seven corporeal works of mercy (feed the hungry; give drinks to the thirsty; clothe the naked; house the homeless; visit the sick; ransom the captive; bury the dead); the seven spiritual works of mercy (instruct the ignorant; counsel the doubtful; admonish sinners; bear wrongs patiently; forgive offences willingly; comfort the afflicted; pray for others needs). This is one of the beatitudes („Blessed are the merciful, for they shall obtain mercy”: Mt 5,7) and St Augustine’s emphasizes the conditional nature of forgiveness:

¹³ Cf. Chew, 42.

¹⁴ Peter Happé (ed). *English Mystery Plays*, Harmondsworth, Penguin books, 1975, 207-220.

¹⁵ . Cf. Jeffrey, David, *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Grand Rapids, William B. Eerdmans,1992. 290)

¹⁶ Chew 45.

„justice is tempered with mercy for those who are penitent” (*De sermone Domini in Monte* 1.2.7)¹⁷.

The Trial Scene as the Context of the „Mercy-Speech”

The dramatic climax of *The Merchant of Venice* is indeed the trial scene in Act IV Scene 1. Michael Radford’s famous film-version of 2004 with Al Pacino as Shylock, Jeremy Iron as Antonio, Joseph Fiennes as Bassanio and Lynn Collins as Portia could present the dramatic *peripeteia* (the reversal of the action) by spectacularly pressing the tragic danger to the utmost with Antonio (Jeremy Iron) half-naked tied to a stake and Shylock’s knife touching his skin when this (strangely) Abraham-like posture „sacrifice” is suddenly interrupted by Portia’s „Tarry a little!” just as the angel intervened in the last moment preventing the patriarch from the murdering of Isaac (Gen 22).

In the tragic climax, as it frequently happens in Shakespeare, the winner and the loser change places. Antonio’s potential tragedy is reversed; he is redeemed by Portia’s skilful rhetorics but this is the point where Shylock becomes the tragic victim; he remains totally alone; the Venetian mob of (most probably antisemitic) gentiles spit at him and almost ready to lynch him just as in the pogroms following the performances of medieval passion-plays. In the film Shylock becomes not only the victimized Jewish Judas, the scapegoat, the serpent, the *sparmakos* but the most harmful violence is done to his spirit when he is forced to be converted to Christianity. Writing only five years after the end of World War II Nevil Coghill was probably not yet aware of the trauma of the

¹⁷ Cf. (Jeffrey, 499).

holocaust when he suggested that Shylock's enforced conversion by Antonio would have been seen by Elizabethans as an act of mercy.¹⁸

At the beginning of the trial the Duke calls Shylock a „stony adversary”, „uncapable of pity”; „empty / From any dram of mercy” (4,1,4-6). This means that Shylock is suffering from what I call „spiritual sclerosis”. This is what both the Tanach and the New Testament frequently label as the „hardening of the heart”, *sclerokardia* (Mt 19,8; Mk 10,5).¹⁹ This is a term I used in my analysis of *Hamlet* and *King Lear* adopted in her essay on Shylock and Barabas by Nóra Nádasdi²⁰. Antonio also contrasts Shylock's position as “rigorous”, “obdurate”, “envy”, “fury”, “tyrrany”, “rage” with his own attitude of “patience”, “armed to suffer”; “quiteness”.

Upon the entering of Shylock the Duke appeals to mercy for all the persuasion of the Duke, Antonio, Bassanio and others Shylock refuses to explain his insistence on the “bond”. All he says: “by our holy Sabbath have I sworn / To have the due and forfeit of my bond”(4,1,37-37).

Ridiculing various ideosynchronasies of gentiles Shylock shrugs his shoulders: “it is my humour” (4,1,44). Antonio in a highly poetic series of similies compares the impossibility of the softening a Jewish hard heart to stopping a flood on a beach; questioning the wolf why “he hath made ewe bleak for the lamb”, or, forbidding the pines to make noise when the storm of heaven destroys them (4,1,72-84). In vain does

¹⁸ Nevil Coghill, „The Basis of Shakespearean Comedy”, In, *Essays & Studies* III, 1950.

¹⁹ This hardening sometimes seems to be up to man's free choice: „To day if ye will hear his voice, harden not your hearts” (Heb 3,15); there are passages, however, when it is God who hardens some people's heart, as, for example in the case of the Pharaoh: “And the LORD hardened the heart of Pharaoh, and he hearkened not unto them” (Exod 9,18); and this predestination is also affirmed by St Paul in the New Testament: “Therefore hath he mercy on whom he will have mercy, and whom he will he hardeneth” (Rm 9,18).

²⁰ Nádasdi Nóra, „Barabás és Sylock-távolítható kapcsolat?”, In, Fülöp József, Mírnics Zsuzsa, Vassányi Miklós (eds.) *Kapcsolatban – Istennel és emberrel*, Budapest, Károli Kiadó, L'Harmattan, 2014. 265-278.

Bassanio offer six thousand ducats instead of three, Shylock obstinately insists: “I shall have my bond” ! (4,1,88).

When the Duke asks why Shylock could hope for mercy when not rendering it to others? Shylock’s logic is a down-to-earth displacing of the Duke’s question as out of context; he appeals to the merchantile spirit of gentiles: if they have bought something they have right to do whatever they wish to do to with them. In the same way did he purchase the pound of flesh: “The pound of flesh which I demand of him / Is dearly bought, as mine, and I will have it” (4,1,100-101). The issue for him is non-negotiable. “I stand for judgement”(4,1,104). Gratiano’s low verbal assaults of again “dogging” and “animalizing” him (4,1,130-140) does not move him either: “I stand for the law” (4,1,144).

And this is the point where Portia disguised as Balthasar enters²¹ We have a proper trial: the procecutor standing for justice is Shylock; the accused one is Antonio and Portia /Balthazar is the Judge. The Duke is not an active partiant of the trial; he is just a spectator. Who is the Advocat, then?- we may ask. It is mercy whom Portia/Balthazar immediately appeals to: „Then must the Jew be merciful”. Shylock’s logical repost is a question: ”On what compulsion must I? Tell me that!” (4,1,187)

The „compulsion” is nothing but Portia’s rhetorically eloquent, rightly celebrated soliloquy on the nature of mercy. It is indeed a sermon, a midrash on the topic.

The Line by Line Analysis of the Mercy Speech

²¹ . The name “Balthazar” is given to Daniel when in the court of the Babylonian king he comes to defend the Jews. Cf. Marx, 109.

„The quality of mercy is not strain'd, / It droppeth as the gentle rain from heaven” is clearly an echo of the apocryphal Ecclesiasticus 35, 20 „*Mercy is seasonable in the time of affliction, as clouds of rain in the time of draught*” (KJV). The Geneva Bible version (1560) reads: „*Oh, how faire a thing is mercie in the time of anguish and trouble! It is like a cloud of raine that cometh int he time of draught.*” We may compare it with Deut 35, 19: „*My doctrine shall drop as the rain, my speech shall distil as the dew, as the small rain upon the tender herb, and as the showers upon the grass*” (KJV) As Horace Howard Furness puts it in his The Variorum Edition (1888, 1964): „*In reply to Shylock's demand for a proof of his compulsion to be merciful, Portia exclaims that the very characteristic of mercy is that there can be no compulsion in its exercise. Its very nature is to fall like the rain*”²² .

Mercy, according to this soliloquy, shares the reciprocal dynamism of blessing: „*it is twice blest; / It blesseth him that gives and him that takes*”. Blessing ultimately comes from God who is said to have created heaven and earth with blessings (Gen 1,22). The ultimate benefactor is always the source of life but the human mediator confers the prospect of blessing on the recipient. Thus he or she who pronounces the blessing participates in the aura of blessing; whatever he radiates on others is radiated back upon him or her. Jacob stole the blessings of birthright from his brother and God's blessings are unretrievable.

We may find it strange that the Scripture-minded and „scripturally reasoning” Shylock does not seem to resonate to this powerful words on blessing. Perhaps this is the key to the secrecy of his tragedy. He does not seem to have ever been conferred blessing by others and now, with his daughter escaping from his house in the company of a Christian

²² Horace Howard Furness d.) The Variorum Edition of The Merchant of Venice., 211

and with his servant deserting him for good, Shylock is never more in the position of conferring blessings on anyone; he can only curse: „I'll plague him” (3,1,10). Unlike his clownish servant Launcelot who insists on the blessings of his blind father Gobo (2,2,75), a gesture that can be read as a travestic allusion to the blind Isaac's blessing of Jacob especially as Gobo feels his son Lancelot's hair (2,2,90).

„It is enthroned in the hearts of kings” – Luther' Magnificat in the Mercy-Speech

When Portia puts mercy on the pedestal as „Tis mightiest in the mightiest” she places mercy in a political context: it is above the king's crown and scepter.

The Monarch, it was believed, represented the image of God on earth: „His sceptre shows the force of temporal power, / The attribute to awe and majesty, / Wherein doth sit the dread and fear of kings”.

Then Portia appeals to the „heart of kings”: „But mercy is above this sceptred sway; / It is enthroned in the hearts of kings, / It is an attribute to God himself”. Thus the analogy between the rule of God and the rule of the monarch is firmly established. No wonder that 16th century Protestant theologians gave advice about political issues to kings and princes strictly on biblical or Bible-based grounds.

This happened also in March 1521 when Martin Luther dedicated his commentary on the *Magnificat* to the then 17-year-old Prince John Frederick, Duke of Saxony and

recommended Mary's famous hymn (Lk 1, 46-55) and his exploration the the young Prince as a "mirror for magistrates" on the art of ruling.

"Although the hearts of all men are in God's almighty hand, it is not without reason that only about kings and princes is it said (Prov. 21:1): 'The king's heart is in the hand of God; He turns it wherever He will.'[...]rulers are appointed for the special purpose of being either harmful or helpful to other people; and the more people, the wider their domain. Therefore Scripture calls pious and God-fearing princes 'angels of God' (1 Sam. 29:9) and even 'gods' (Ps. 82:6). But harmful princes it calls 'lions' (Zeph. 3:3), 'dragons' (Jer. 51:34), and 'raging beasts' (Ezek. 14:21)"²³

Portia has compared the reign of the ideal monarch to God: „And earthly power doth then show likest God's / When mercy seasons justice.” When Luther comes to verse Lk 1,50 of the Magnificat: *“And His mercy is on those who fear Him, from generation to generation”* the reformer contrasts one's obstinate one's claim to “right” or “truth” on the one hand and one's confessing but not obtaining the truth. For Luther that later attitude corresponds to God's mercy.

“Are we not bound to defend the right? Should we let the truth go? ...’ I reply: Here it is high time and most necessary that we open our eyes, for here lies the crux of the whole matter. Everything depends on our proper understanding of ‘being in right.’ ...But if such right is snatched from you or suppressed, would you cry out, storm and rage, and slay the whole world? Some do this;

²³ LW 21, 297-298.

they cry to heaven, work all manner of mischief, ruin land and people, and fill the world with war and bloodshed ... To confess the right and good is one thing, to obtain it is another. It is enough for you to confess that you are in the right; if you cannot obtain it, commit that to God.... If He does not desire you to obtain it, let His mercy be sufficient for you (2 Cor. 12:9)²⁴

„*Mercy Seasons Justice*” – Milton in the *Mercy Speech*

Mercy seasons justice means mercy tempers justice. At this point we may start reading the monologue „backwards”, through Milton’s lens. In Book 3 of *Paradise Lost* in the intimate pre-creation heavenly council between the Father and the Son, the Father foresees that his creature would not be able to stand in the freedom conferred upon them and he will be deceived:

Man falls _deceiv'd

By the other first: Man therefore shall find grace,

The other none: *in Mercy and Justice both,*

Through Heav'n and Earth, so shall my glorie excel,

But Mercy first and last shall brightest shine “(PL 3,129-134; it.mine TF)

Both Portia’s speech and the Father’ speech-act (why it is a speech-act we shall soon see)

echo the biblical intertext James 2,13: “*For he shall have judgment without mercy, that hath shewed no mercy; and mercy rejoiceth against judgment.*” The verbal metaphors of mercy in

²⁴ LW 21, 335-336.

Portia's and in the Father's speeches as well as in James: „seasons”; „shine”; „rejoiceth” – all reflect the final triumph or the victory of God.

Measure for Measure in The Merchant of Venice

At this point we suspend our reading of *Paradise Lost* backwards into the *Merchant* and will do the same exercise with a famous passage of *Measure for Measure*. The play was written several years after *The Merchant*, already during the reign of King James in 1604. This is the other thoroughly biblically inspired play on the conflict between rigid, indeed demonic, literalism and legalism on the one hand and mercy and forgiveness on the other hand. The title is from the Sermon on the Mount of the Gospel of St Matthew the play can also be conceived as a midrash on the famous verse „Judge not and ye be not Judged” (Mt 7,1). To Angelo's merciless harsh sentence and thus one-sided appeal to the principle of justice: „Your brother is a forfeit of the law” (2,1,71). Isabella's celebrated lines on mercy again fill in a gap in Portia's speech. While in Portia's speech mercy is only „an attribute of God”; here „He” is not any more a static Byzantine majesty but somebody who acts „finds out the remedy”.

Alas, alas!

Why, all the souls that were were forfeit once;

And He that might the vantage best have took

Found out the remedy. How would you be,

If He, which is the top of judgment, should

But judge you as you are? O, think on that;

And mercy then will breathe within your lips,

Like man new made. (2,2,73-75)

„Forfeit” is a key-word both in *Measure for Measure* and in *The Merchant of Venice*. “Forfeit” (from forisfacere, ’to act beyond’) implies loss through transgression or non-observance of some law or rule. The word occurs only once as the translation of [the Hebrew] charam, ’to shut in,’ frequently to devote or consecrate a person or thing to God beyond redemption.²⁵ In Middle English it originally denoted a crime or transgression, hence a fine, penalty, confiscation. Being forfeited means alienated, or, separated from God due to transgressing the law.

According to Schmidt *Shakespeare-Lexikon* (1888) “forfeit” in Shakespeare mean 1) transgression; 2) losing something in consequence of the breach of some obligation. We may find examples for both in *Measure for Measure* and in *The Merchant of Venice*. On Isabella’s first visit to Angelo to plea for her brother’s life Angelo coldly says:” your brother’s life / Falls into forfeit” (1,4,66)

In *The Merchant of Venice* “forfeit” or forfeiture” appears most frequently of any of Shakespeare’s plays: twenty times altogether. Shylock claims: “ let the forfeit / Be nominated for an equal pound / Of your fair flesh” (3,144-146). Shylock very frequently speaks about “the forfeit of my bonds”,e..:”And by our holy Sabbath have I sworn / To have the due and forfeit of my bond.” (4,1,37) It means that Antonio’s heart, his life is in his forfeit, i.e. he has the right and the power to/over it according to the “bond”; Antonio is in his “captivity”.

When Isabella says “all the souls that were were forfeit once” she means that all human beings were lost which is again a midrash on Romans 3,23:” For all have sinned,

²⁵ <http://www.biblestudytools.com/dictionary/forfeit/> 15 06 15

and come short of the glory of God”. However, He, according to Isabella: “Found out the remedy”; and this how Roman continues: “being justified freely through the redemption that is in Christ Jesus” (Rm 3,24).

To sum up: all humans have experienced redemption or forgiveness and therefore humans should also forgive one-another. Mercy is greater than justice.

When Portia says: “ we do pray for mercy; / And that same prayer doth teach us all to render / The deeds of mercy” – this is a direct allusion to the prayer Jesus taught his disciples: “Forgive us our debts as we forgive our debtors”. Being in debt is a symbol of sinfulness and being lost; but human kind was ransomed, purchased, “bought back”, and the debtors letter was nailed on the cross. This is the redemption of which both Portia and Isabella speak.

Milton re-entering again into Portia’s speech

Thus the interpretative potential is gradually expanding in Portia’s speech: first we retextualized it by hinting at the heavenly council of Book 3 in *Paradise Lost*, then my re-connecting or montaging the text with Isabella’s speech in *Measure for Measure*.

Our next step in re-interpreting the Mercy-speech is a backward-reading of the crucial passages of the divine council after the Fall in Books 10 and 11 in *Paradise Lost* concerning the so far undiscussed *how* of redemption. Milton is both a poet and a theologian and thus in his epic he not only purposes to justify the ways of God to man but aims at safeguarding the appearingly contradictory principles of justice and mercy; or, truth and love. God is holy and just therefore the Scripture frequently says that God hates sin but aims at saving the sinner. God cannot compromise with sin but he wants

to deliver humanity fallen into the captivity of sin. Judgement is unavoidable but the Father decides to send his „Vicegerent Son” upon whom he has transferred judgement. It is definitely Portia’s „Mercy seasons justice” that is reverberated in the Father’s words:

I intend

Mercie colleague with Justice, sending thee

Mans Friend his Mediator, his design'd

Both Ransom and Redeemer voluntarie,

And destin'd Man himself to judge Man fall'n” (PL 10, 58-62; it. mine.)

The Son will be the ransom (i.e. the “forfeit”) and the redeemer at the same time; i.e. both the victim and the judge.

The Son obediently fulfils his father’s wish by his free will; offering himself as sacrifice:

I go to judge

On Earth these thy transgressors, but thou knowst,

Whoever judg'd, the worst on mee must light,

When time shall be, for so I undertook

Before thee; and not repenting, this obtaine

Of right, *that I may mitigate thir doom*

On me deriv'd, yet I shall temper so

Justice with _Mercie, as may illustrate most

Them fully satisfied, and thee appease.(it. mine, PL 10,71-79)

The verbal echoes of Portia's „Mercy seasons justice” (4,1,193); the Father's “*Mercie colleague with Justice*” (PL 10,59) is now completed with the filial affirmation of the Father's words: “*I shall temper so / Justice with Mercie*” (PL, 10, 77-78).

There is, however, one more conspicuous verbal echo in Portia's speech and the Son's image concerning his work of redemption. Portia finished her speech by saying “*I have spoke thus much / To mitigate the justice of thy plea* (4,1,198-199); and the Son has just said: “*that I may mitigate thir doom / that I may mitigate thir doom*”(PL 10,75-76).

If the physical burden of punishment is removed from the sinner and transferred (“derived”; i.e.: “diverted”) upon somebody else then the sinners' situation is a kind of liberation. Luther calls it “the happy exchange” when the curse is not upon the wicked but upon the innocent victim whom the Bible calls spotless “the Lamb of God”.

“To mitigate” means to soften, to make less severe the punishment. This is not only the legal image of of substitutionary atonement but is also a process that involves the justification or healing of the sinner.

We meet the word “mitigate” in *Paradise Lost* again, in the Son's intercessory prayer to the Father once Adam and Eve weepingly confessed their sins. The Son is now mediating, interpreting the “savour” of the penitent parents' prayer:

Now therefore bend thine eare
To supplication, heare his sighs though mute;
Unskilful with what words to pray, let mee
Interpret for him, mee his Advocate,
And propitiation, all his works on mee

Good or not good ingraft, my Merit those
 Shall perfet, and for these my Death shall pay.
 Accept me, and in mee from these receive
 The smell of peace toward Mankinde, let him live
 Before thee reconcil'd, at least his days
 Numberd, though sad, till Death, his doom (*which I*
To mitigate thus plead, not to reverse)
 To better life shall yeeld him, where with mee
 All my redeemd may dwell in joy and bliss,
 Made one with me as I with thee am one. (PL, 11, 30-44)

Christ is called propitiation (mercy seat) in Rm 3,25 as well as 1Jn 2,2. Mercy-seat, propitiation is in Greek *hilasterion* or *hilasmos*, which in Ex 23, 25 kaporet , or the cover of the ark.

In the New Testament Jesus is also such a “cover” (“mitigation”) which is not only a mechanical buck-passing of punishment but it also involves the process of healing.

William Tyndale comments on 1 John 2,2 (“Christ is a propitiation for our sins”).
“That I call satisfaction, the Greeke calleth Ilasmos, and the Hebrew Copar: and it is first taken for the suaging of wounds, sores, and swellings, and the taking away of pain and smart of them; and thence is borrowed for the pacifying and suaging of wrath and anger, and for an amends-making, a contenting, satisfaction, a ransom, and making at one, as it is to see abundantly in the bible. ” (Tyndale 1849:153-54)

Summing it up: Mercy and Justice is a frequent topic in Shakespeare and it is most powerfully dramatised in *The Merchant of Venice* and in *Measure for Measure*. Portia's „Mercy-speech” was analyzed intertextually not only in the light of earlier texts (like the Bible or Luther) but by reading later texts, especially Milton „backwards” and thus expounding all meaning potentially hidden in the the original text. „Eisegesis”, or midrashic reading of literary texts has, of course, dangers but it can also prove to be a fruitful intellectual exercise.

If David Lodge's hero could write a book of „The Influence of T.S.Eliot on Shakespeare” we could likewise meditate on „The Influence of the *Measure* and Milton on the Merchant”.

Thus we have been asking questions similar to those of Lodge's hero: „Who can read Portia's speech on mercy without thinking of Isabella's words to Angelo?” Who cannot hear the generous words of the eternal design of the Father and the intercessory prayer of Son in *Paradise Lost* when Portia speaks?”

Péti Miklós

A Heap of Broken Images or, Why Milton is an Iconoclast?

In this essay I will argue at length that Milton's poetic technique in *Paradise Lost* is more modern than is usually conceived. This point has been put forward several times, often with admirable force and method, but it is never too late to rehearse it, especially concerning those aspects of Milton's poetry which—and the critical reception of which—are necessarily informed by tradition: his images and his allusions. Even with these restrictions, to stake such a claim in contemporary Milton studies one needs to be sufficiently superficial, which, fortunately, happens to be my exact intention, since in the following, I will try to demonstrate that *on the surface* some of the most memorable similes of Milton's epic present as astonishing and surprising combinations and associations of contexts, ideas and references as are usually ascribed to poetry only from the modernists on. For the sake of brevity, my main focus will be on the Vallombrosa comparison (with occasional detours on other similes), since, as its long history of reception shows, this image seems to be one of the most characteristic examples of the 'Miltonic simile,' that special iconographic and allusive complex where epic tradition and Miltonic innovation interact most spectacularly. As I shall contend, the peculiarities of Milton's imagery and allusive technique in such similes might well be explained in terms of Eisenstein's theory of montage—an audiovisual practice which is, incidentally, one of the trademarks of modernist poetics and cinematography.¹ To put Milton's montage technique into the wider context of *Paradise Lost*, I will finally reflect on the radically different montages of the "prelapsarian similes" in Books 6 and 7 of *Paradise Lost*. As a result, Milton will

¹ See, e.g., Jain 2008, or Waldrop 1985.

emerge in my account as an iconoclast both in the literal and the modern extended sense—i.e. as a “breaker or destroyer of images” (*OED* 1) and “[o]ne who assails or attacks cherished beliefs or venerated institutions on the ground that they are erroneous or pernicious” (*OED* 2). While this use of the highly-charged term “iconoclast” might not only strike one as partly anachronistic and perhaps naively literal, but also goes against some of the most excellent recent research, it could still prove helpful to understand the way Milton deals with conventional images and allusions, indeed, epic conventions themselves.

The point I am trying to make, however, entails certain important assumptions about the production and reception of Milton’s poem. Let me make these clear in advance.

- (1) For all we know, *Paradise Lost* is a dictated text, and as such differs from both purely oral and purely written compositions.²
- (2) Milton’s narrator repeatedly presents himself as an epic bard performing “a song” to be heard by an “audience,” rather than a book written for readers.³ Milton’s use of this highly conventional strategy of self-fashioning does not mean that we cannot or do not read *Paradise Lost* (we can and we do); but it does call attention to the possible aural-performative aspect of reception, i.e. the actual sound of the text as well as the receptive situation the poem presupposes.

While the first of these assumptions might help critics account for certain formal and structural peculiarities of Milton’s epic (repetitions, formulaic phrases, possible inconsistencies or errors, etc.), the second should at least partly qualify their response to

² On dictated texts in general, see Honeycutt 2004. As far as I know, except for some passing reflections (e.g. Hale 1997: 132) and the perpetuation of the myth about Milton dictating to his daughters, the issue of the role of dictation in the composition of *Paradise Lost* has not been addressed sufficiently. Although pertaining to a very different order of texts (oral traditional poems), Albert Lord’s observations about the special communicative situation dictation entails (1991: 46–47) and Richard Janko’s remarks about the signs of dictation in the text of the Homeric poems (1998: 7–9) might well be helpful starting points for such a project.

³ We might remember that originally it was the *printer* (Samuel Simmons) who addressed the *reader* in the 1668 and 1669 reprints of the 1667 edition of *Paradise Lost*.

such peculiarities. Both of these assumptions can be detected among the critical commonplaces about Milton's poem since the eighteenth century, yet Milton criticism has tended largely to ignore them in the actual practical work of interpreting and appreciating the text.⁴ I will try to acknowledge both these aspects of *Paradise Lost* by concentrating on what I call the *surface experience* of the poem, the continuous reading or listening of the text *in itself*, without the need to sacrifice the flow of narrative for the close inspection of selected passages.

While this "superficial" approach might sound like an impoverished remake of reader-response criticism as performed in the first part (and then elegantly refuted in the second and third parts) of Stanley Fish's essay 'Interpreting the *Variorum*' (Fish 1980) it actually aims to differ significantly from Fish's method on at least two accounts. Firstly, it tries to recapture the continuous reception of the text for the sustained information or pleasure of the receivers without recourse to exegetical commentary. Secondly, its objective is the reconstruction of not only the reader's experience (i.e. how Milton's text seems to work on the reader) but also those aspects of the text which make this experience possible (how Milton appears to have worked on the text). It is important to emphasize, therefore, that this approach, for all its superficiality, is not necessarily confined to the *first* reading of the text; in fact, it does not necessarily emerge *in reading*. Nor is it the naïve or uninformed reader I am imagining as the subject of this experiment, but rather a relatively well-informed one who might well understand Milton's objective of

⁴ See, for example, Bentley's "attempt [at] a Restoration of the Genuine Milton" (1732, av), because the text was supposedly corrupted in the process of dictation. Cf. also Sherry 2008, 139 ("For a variety of reasons, formal elements of Milton's poetry, including its oral and aural properties, have been neglected since the 1970s"), and note 2 above.

“justify[ing] the ways of God to men”⁵ to detect traces of it even in phrases like “where hope never comes / That comes to all” (*PL* 1.66–67). However, at the risk of taking that “first fatal step in misunderstanding *Paradise Lost*” (Woodhouse 1972: 182), such a reader will give primary credit to what the text professes to be on its surface: an epic, one, perhaps the last, in the tradition of great poems from Homer on. She or he might be reading it on the train home, for example, in Douglas Bush’s portable edition, or listening to it in Anton Lesser’s performance on a car-journey to the seaside. Is it a wonder that this reader/listener, for once, lets himself be taken away by Milton’s “apt numbers, fit quantity of syllables, and the sense variously drawn out from one verse into another” (Fowler 2007, 55)?

I am of course aware that the receptive strategy sketched above is not necessarily relevant in Milton studies, and its theoretical framework is extremely shaky. Countless questions come up, such as: what are the limits of the surface of the poem and at what points does the superficial reading immerse below? What is the relationship between surface and depth? Are there really aspects of the text which make the reader’s experience possible? Just how well-informed a reader should be to be able to read the text superficially? And: are not all these things just the function of my own superficial reading strategies? They probably are, just as all the other problems enumerated above. Yet if we, somewhat uneasily, let go of these theoretical considerations for a moment to concentrate on the practical experience of *Paradise Lost* (bearing in mind that the theory-practice divide is no less problematic), then it is impossible not to perceive some difference between fragmenting the reading experience to construct a seamless narrative, and continuing to

⁵ In this paper, I quote *Paradise Lost* from Alastair Fowler’s edition (2007) and abbreviate references to the epic in the text with *PL* followed by book and line numbers. The shorter poems are quoted from John Carey’s edition (2007).

read or listen to the seamless flow of the text in spite of its seemingly disconnected or fragmentary construction. I am not trying to privilege the latter strategy, but it is clearly one among the many levels of interpretation Milton's poem makes possible, and, as such, deserves to be accounted for. Moreover, as the idea of the surface presupposes a depth below, such an interpretation might well be preceded, followed, refuted or complemented by, or even transformed into, the arduous labor of the Milton scholar, the word-by-word, note-by-note exegesis of the slow reader. For once, however, we must inquire how and why the well-informed reader—just when his main objective is *not* to become better-informed—might enjoy the poem.

* * *

After such lengthy musings, let us consider the Vallombrosa simile, which is actually a cluster of images about Satan's army at the beginning of Book 1. Satan, standing on the shore of the burning lake

[...] called
His legions, angel forms, who lay entranced
Thick as autumnal leaves that strew the brooks
In Vallombrosa, where the Etrurian shades
High overarched embower; or scattered sedge
Afloat, when with⁶ fierce winds Orion armed
Hath vexed the Red Sea coast, whose waves o'erthrew
Busiris and his Memphian chivalry,
While with perfidious hatred they pursued
The sojourners of Goshen, who beheld
From the safe shore their floating carcasses
And broken chariot wheels, so thick bestrewn
Abject and lost lay these, covering the flood,
Under amazement of their hideous change. (*PL* 1.300–313)

These lines are justly praised for the “extraordinary variety of reference, the remarkable complexity of the relationship between vehicle and tenor, and [...] prolepsis” Lara

⁶ Fowler's 1998 and 2007 editions read “when the fierce,” an apparent glitch not attested anywhere else, but unfortunately carried on since (Raab 2007: 294; Taplin 2010: 178).

Dodds ascribes to Milton's "figurative practices" (Dodds 2009: 8–9). Yet the superficial reader might focus on another problem, as a question (perhaps not too proper to ask aloud) flashes through his or her mind: *what is this?* Reaching the protasis (Thick as autumnal leaves) we expect an epic simile (a longer or a shorter one), albeit somewhat surprised—just like in the case of the Leviathan comparison earlier (*PL* 1.196–208)—that it is actually the lack of action ("lay entranced") that prompts such a significant narratorial intervention. But no one and nothing prepares us for what follows after this introduction: the temporal, spatial, poetic, ideological and cultural distances covered in the space of nine lines. Starting from a traditional and somewhat idyllic representation of the falling leaves we are presented with a quick succession of images: the sinister depiction of "scattered sedge" near the tempest battered coast, the outright denunciatory description of the "perfidious" hatred of Pharaoh and his army, and the presentation of the eventual defeat of the latter through the focus of "observers *ab extra*" ("The sojourners of Goshen").⁷ As a result, what we see from Satan's perspective at the beginning is viewed by those victorious against Satan's works (which group might include, by extension, the receivers) at the end. The apodosis ("so thick bestrewn") is welcome not so much as a closure of this sequence and a recapitulation of the trope, but as a reminder that we have actually been reading a simile.

Anyone even slightly familiar with the critical reception of the trope will know that its separate elements are strongly connected on various levels.⁸ The point that I am trying to make is, however, that this interconnectedness is not at all apparent on the surface. To

⁷ The phrase "observer *ab extra*" is used by Geoffrey Hartman to identify Milton's characteristic narrative device of providing an alternative perspective in the similes. See, Hartman (1958).

⁸ A comprehensive overview (up to 1991) of studies relating to the simile under discussion can be found in Harris 1991, 72n. Such studies as well as ones written since will be cited or quoted (by no means exhaustively) in this essay.

the contrary, what we have is a “heap of broken images,” disconnected fragments which often go back to classical and/or Biblical *topoi*, but which, significantly, do not form an overarching, coherent narrative. The surface of the image is in fact very much like that of some of the difficult Homeric comparisons (most notably the simile of the cranes and pygmies at the beginning of Book 3 of the *Iliad* (lines 3–8)),⁹ but *Paradise Lost* (although dictated) is not an oral traditional text, thus, the production and reception of Milton’s similes cannot be explained with recourse to vestiges of tradition. There is, indeed, an “appearance of continuity” (Lewis 1942: 45) between the separate elements (even besides the “tune,” the sublime rolling of the blank verse lines), but, interestingly, it derives from the narrator’s attempt to separate them in a series of self-correcting moves.¹⁰ The classically-inspired commonplace of the falling leaves, not constrained by spatial and/or temporal circumstances, is immediately deprived of its generality by reference to a specific locality (Vallombrosa), only to be further amplified by suggestions of an ancient, arcane atmosphere (Etrurian shades) and a “hint of pillar, arch, and temple” (in “overarching,” Mulder 1991: 64) and even reminiscences of the Garden (in “embower,” cf. *PL* 4.690). This complex image-cluster, in turn, is discarded through the characteristically Miltonic insertion of an alternative vehicle (“or like”) in favor of the closely-focused idea of floating seaweed, which then quickly dissolves into a wide natural tableau (“when [...] Orion [...] Hath vexed the Red Sea coast”). Finally, shifting from this general image to a historically and typologically determined scene (“whose waves o’erthrew”) the trope fades into a compressed retelling of Exodus 14 with a significant

⁹ Cf. Leonard Muellner’s interpretation of this simile through reconstruction of the traditional contexts it evokes (1990).

¹⁰ Cf. Picciotto: “Throughout the poem, long blocks of steeply enjambed lines provide a sense of headlong forward momentum while staving off a complete representation of what is happening. This paradoxical progress is a formal manifestation of experimentalist progress, combining the copious accumulation of experimental results with a modest deferral of certainty about their meaning” (2010: 439).

last shift from the narrator's wide-angle perspective to the focus of the "sojourners of Goshen" highlighting the concrete aspect of the moment described in the Bible ("And Israel saw that great work which the Lord did upon the Egyptians" Exodus 14:31) and zooming in on precise detail ("floating carcasses / And broken chariot wheels"). This rapid oscillation of perspectives is bound up (as Fish noted) by the activities of lying, pursuing and standing—each of them connected with different subjects—flashed emphatically before our mind's eyes in close succession, as well as the fluctuation of tenses (strew, hath vexed, o'erthrew) in the different parts of the simile.¹¹ What Joanna Picciotto states about the "rush of similes" in the first book is thus performed within a single comparison: "we are forced to refocus our vision repeatedly, performing radical shifts in scale" (2010: 447).¹²

To be sure, we have an image, or rather a series of images here, but it is not a particularly simple or coherent one. Processing the trope in the immediacy of reception we have to reconcile idyll with exile, nature with culture, peace with war, defeat with victory, present with past, action with passion as well as passivity—and Milton provides only minimal help by putting in a single point of comparison, i.e. how "thickly" (densely) the fallen angels' bodies float. The multitude of aspects and impressions introduced to the comparison by the juxtaposed images goes beyond the proper limits of the simile, and far beyond the possible connotations of "thickness." Milton himself amplifies his apodosis by adding "so thick bestrewn / *Abject* and *lost* lay these, covering the flood, / Under *amazement* of their *hideous change*" (emphases mine), but even these do not seem to be enough to recapture the incredible range of audiovisual impressions featuring color,

¹¹ Fish 1998: 36; Ferry 1963: 81; Bloom 1975: 138; Mulder 1991: 62.

¹² Cf. also Marshall Grossman's observation that the "series of mediating shifts in point of view" help to "naturalize" Satan (1987: 40–4).

motion, sound, the power of the elements, and geographical, historical, mythical, or Scriptural places and events. Constrained by formal boundaries and placed within a carefully woven epic plot, these lines are not informed by the “disconnective decorum” Fish ascribes to the text of *L’Allegro*.¹³ The reader/listener cannot but make sense of them as a unit and create something out of the plethora of impulses they convey to be able to continue the poem.

But that is exactly what appears to be the function of this text: to “recruit the reader as co-creator of [the] scene” (Picciotto 2010: 438). The simile performs on a somewhat larger scale what the minimalist line “Eyeless in Gaza at the mill with slaves” (*Samson Agonistes*, line 41) does:¹⁴ its effect is the result of not just the multitude of its parts, but that through juxtapositions of the idyllic with the violent (in Samson’s case, the tragic with the domestic), the general with the particular, the panoramic with the closely focused as well as the fallen with the redeemed, it prompts us to realize, even on the surface, “ideology tempered with experience” (Huttar 1991: 110). We have, in short, a combination of disparate, disconnected visual, narrative and even aural elements¹⁵ resulting in a montage, a “dynamically emerging image,” one that arises from, but is more than the sum total of the individual representations it features, and “includes in the creative process,” according to Eisenstein, “the emotions and mind of the spectator” (Eisenstein 1943: 34). More than 70 years ago the Russian filmmaker singled out the

¹³ Fish 1980: 133–134. The term was originally used by Thomas Rosenmeyer for Theocritean pastoral.

¹⁴ Cf. Tillyard’s claim: “These lines [i.e. *Samson Agonistes*, lines 40–1] particularize the time and place not only in professed sense but in their effect on the reader’s imagination” (1947: 98).

¹⁵ “Milton probably found the name [Vallombrosa] attractive in sound and meaning” (Miner 2004: 67). See, also Sherry: “the aural effects of these lines combined with the associations of words and images, and especially the union of the semantic and phonetic properties of the word “Vallombrosa,” evoke a melancholy sonority which is inescapably part of the meaning of the passage, part of the sense of loss and devastation” (2008: 145).

narrative construction of *Paradise Lost*, particularly the “audio-visual distribution of images” (53) resulting from the poet’s use of enjambement as one of the prime examples of audio-visual montage in the non-cinematic arts. But, as we have seen above, it is not only the narrative organization of the plot that is occasionally informed by this technique: Eisenstein’s theory can and should be extended to cover other aspects of Milton’s narrative, most importantly perhaps his imagery.

It is certainly true that not all of Milton’s images feature such iconographic montages on their surface, but the poetic technique I attempted to document in the Vallombrosa comparison is indeed characteristic of some of the most remarkable similes in *Paradise Lost*. Corresponding to the uneven distribution (and provenance) of similes in the epic, we find a higher ratio of such images in the “Satanic” sections of the epic (Books 1, 2, 4, and 9). Several examples could be adduced: from the first Galileo image (*PL* 1.284–291) through the double sun-simile (*PL* 1.589–600)¹⁶ to the “careful ploughman” comparison (*PL* 4.980–985),¹⁷ etc. Interestingly, even some of the comparisons with relatively straightforward narrative content prompt receivers to make sense of oscillating perspectives or disconnected and/or fragmentary visual information. A good example could be the simile describing Satan’s arrival at the fringes of the cosmos in Book 3:

Here walked the fiend at large in spacious field.

As when a vulture on Imaus bred,

Whose snowy ridge the roving Tartar bounds,

Dislodging from a region scarce of prey

To gorge the flesh of lambs or yeanling kids

¹⁶ Cf. Péti for Pope’s transformation of Milton’s montage in this image (2012: 574–578).

¹⁷ Cf. Martindale for reflection on the “complex manipulation” of readers’ emotions in this trope (1986: 100–101).

On hills where flocks are fed, flies toward the springs
Of Ganges or Hydaspes, Indian streams;
But in his way lights on the barren plains
Of Sericana, where Chineses drive
With sails and wind thir canie waggons light:
So on this windy sea of land, the fiend
Walked up and down alone bent on his prey,
Alone, for other creature in this place
Living or lifeless to be found was none[.] (*PL* 3.430–443)

On the surface this is a highly digressive image where the correspondence between tenor and vehicle does not appear to be too strong. But do we care in the course of the immediacy of reception how much the vehicle complements or corresponds to the tenor when it actually performs much more, replaying in “corporal forms” (*PL* 5.573) the long “difficulty and labour” (*PL* 2.1021) of Satan’s journey from multiple different perspectives? The simile does present a logically structured narrative about a vulture’s long flight, but within this traditional frame, it also exhibits a series of individual panoramic shots mixed with references to exotic people and places (whose very sound creates an air of adventure and distance). We are shown emphatic moments of the predator’s journey all of which provide different temporal and spatial perspectives, and as such contribute to an overwhelming sense of vastness and remoteness as well as of rapacious impulse, haste, adventure, and solitude. Regardless of whether on a closer reading there is a “more perfect agreement” than in Homer (Whaler 1932: 544) between the trope and the narrative—e.g. between the plains of Sericana and the “Bare convex continent bounding on Chaos,” etc. (Whaler 1931: 1046)—the simile emerges in the reading/listening process as a particularly apt and intense impression of Satan’s exhilarating yet exhausting search for prey. This impression might well be enhanced by a

search for analogies and correspondences between the simile and its immediate context,¹⁸ but it will certainly not recede because of it.

A wider critical recognition of what I would call, after Eisenstein, Milton's montage technique in some of the similes of *Paradise Lost* could usefully substantiate those important, but often underappreciated critical remarks which actually elucidate the modernity of Milton's imagery.¹⁹ This is not to say that the functioning and effects of Miltonic montage have not been long discovered; reflection on the special iconographic technique of the epic is hardly a novelty. When Addison or Johnson, for example, observe the poet's tendency to digress in his similes, they also comment on the effect of these digressions, the "glorious image or sentiment, proper to inflame the mind of the reader" (Addison 1970: 95), or how the poet "crowds the imagination" (Johnson 2009: 105). Similarly, Burke praises the famous eclipse-simile in Book 1 for "hurry[ing the mind] out of itself, by a croud of great and confused images" (Burke 1958: 62). C. S. Lewis might also be thinking about this particular characteristic of some of Milton's comparisons when he points out that the "Paradisaal idea" is "something coming *through* the particularities" of the poet's as well as the reader's own imagination (Lewis 1942: 47).²⁰ In spite of all such insights preceding it, however, Eisenstein's concept has not caught on widely among modern critics. There are of course notable exceptions: Angus Fletcher reflected on the montage-technique in *Comus* (Fletcher 1972: 136–140), Joseph Wittreich recognized "fragmented visualization" as one of the trademarks of Milton's

¹⁸ See, e.g., Fowler 2007: 192–193.

¹⁹ See, especially Lewis 1942: 41; Bush 1961: 640; Mulder 1991: 61–62.

²⁰ In relation to the Enna simile (*PL* 4.268–285—a prime example of montage) Lewis also seems to reflect, somewhat ironically, on certain aspect of the "superficial" reception: "Unlearned readers may reassure themselves. In order to get the good out of this simile, it is not at all necessary to look up these places in the notes, nor has pedantry any share in the poet's motives for selecting them. All that we need to know the poet tells us" (Lewis 1942: 42).

poetry (Wittreich 1979: 125), and Barry Weller even used the term “transhistorical montage” to describe the functioning of the Vallombrosa simile (Weller 1999: 151). None the less, except for the occasional note in the apparatuses of editions²¹ or the odd article,²² the most thorough treatment of Eisenstein’s theory in Milton Studies is within a book (Louisa Calé’s *Fuseli’s Milton Gallery: Turning Readers into Spectators*) whose main subject, as its title suggests, is not so much the text of *Paradise Lost* as its complex reception in visual arts.²³ This curious lack of reflection in recent criticism might well be the less welcome part of the legacy of T.S. Eliot’s to Milton Studies.²⁴ It is all too easy to succumb to the claim that in Milton’s poetry there is a “hypertrophy of the auditory imagination at the expense of the visual and tactile” (Eliot 1957, 143) and, as a consequence, cherish or condemn (depending on the critic’s predilections) the Miltonic “music” or “noise,” passing in silence over those aspects of Milton’s visual imagination that complement or interact with this prominent auralness (significantly, already Eisenstein talks about *audiovisual* montage) and bring his poetry closer, indeed, uncomfortably close to the moderns. Intriguingly, Eliot’s reflection of the “interruption” between the “surface” and the “core” of Milton’s poetry (Eliot 1957: 163)²⁵—which might well be prompted by

²¹ See, e.g. Fowler 2007: 344.

²² Greenfield’s and Gottlieb’s contributions to *Milton Quarterly* in 1975 and 1985 are pioneering case studies on Milton’s use of montage, but even they came decades after *The Film Sense* was published in English (1948).

²³ Calé 2006, 4: “[w]here the poet [Eliot] read in Milton the ‘dissociation of sensibility,’ the film-maker saw in *Paradise Lost* [...] a school of montage.”

²⁴ On the more welcome aspects of this legacy, especially the “[t]he fruitful and prolific reassessment of Milton from 1940 to 1970” as well as the importance of the poem’s “oral and aural properties,” see Sherry 2008: 139, *passim*.

²⁵ More fully: “A disadvantage of the rhetorical style appears to be that a dislocation takes place, through the hypertrophy of the auditory imagination at the expense of the visual and tactile, so that the inner meaning is separated from the surface, and tends to become something occult, or at least without effect upon the reader until fully understood” (Eliot 1957: 162).

Milton's montage-technique—could effectively be employed to describe the difficulty of reception in some of the best modernist poetry. *Paradise Lost* is, of course, not *The Waste Land*, nor do I claim that Milton's visual imagination had any more direct influence on the modernists than they themselves wished to acknowledge.²⁶ However, I strongly agree with Neil Forsyth who, in the review of Louisa Calé's book claims that he “always thought the Eisenstein passage [on Milton's montage technique] was the best riposte to T.S. Eliot's vulgar insistence that Milton never allows us to see anything because he was blind” (Forsyth 2008). Exploring the relevance of Eisenstein's theory to Milton's general poetic practice could well provide a useful perspective to revisit, if not to overcome, the antiquated, yet long-entrenched divide in the critical reception of Milton's work between the visual and the auditory, dissociation and association of sensibility, blindness and insight.

Readers of *Paradise Lost* may often feel that the poet's similes, while closely resembling and drawing on both their wider contemporary context (early modern poetry) and their traditional heritage (the classical epic tradition), are of a different order than either Homer's long-tailed comparison (whose digressive structure they often reproduce), or metaphysical images (whose complexity of reference they often exhibit). Might this qualitative, yet elusive difference be occasionally imputed to Milton's experimenting with the iconographic traditions of the epic by carefully juxtaposing different narrative, visual, and aural elements to create a “dynamically emerging image”? And—besides being

²⁶ On the general influence of Milton on Eliot and Pound, see Kenner 1971:354–355, *passim*; also a collection of such sources in Sherry 2008: 140n. On similarities of Milton's and Pound's thought and poetic programme, see Singh 1985. On the difference between Pound's and Eliot's criticism of Milton, see Sammons 1988, for a systematic catalogue (“periplum”) of Pound's specific views on Milton, see Sammons 1990.

characteristic examples of early modern experimentalism²⁷—might these images also derive from the fact that *Paradise Lost* is a dictated text, i.e., that in creating his epic Milton had to adapt his knowledge and creative methods—which he acquired predominantly through literacy—to the free flow of paratactic and digressive oral discourse? Aren't the alternative vehicles and the apparent digressions of Milton's comparisons, so significant in the poem's system of indeterminacy and choice, also indications of how in the immediacy of the creative (and the receptive) process one image is associated, complemented or even corrected by a series of others to communicate a complex impression? Be that as it may, the example of the Vallombrosa simile seems to indicate that the difficulty of Milton's poetry may not only derive from its historical remoteness and/or the author's exceeding and often ostentatious erudition, but also a "self-consciously modern" attempt to manipulate both the text and the receiver (Mulder 1991: 61).²⁸

²⁷ For early modern experimentalism in general, and Milton's experimentalist poetics in particular, see, Picciotto 2010, *passim*.

²⁸ The confines of the present paper allow only the discussion of similes, but Milton's iconographic montage is not confined strictly to these images. Take, for example, the grand tableau in the introduction to Adam's Pisgah sight ("the destined walls / Of Cāmbalu, seat of Cathaian khan," etc. *PL* 11.387–411) which Eliot singles out as an example of the "occasional levity" Milton is led to by his "concentration on the auditory imagination." He confesses to be able to "enjoy the roll of [this passage] and the rest of it, but [...] feel[s] that this is not serious poetry, not poetry fully occupied about its business, but rather a solemn game" (Eliot 1957: 163). If we ignore the impression about "seriousness," this piece of criticism seems to hit the mark precisely. There is, indeed, a *roll* of exotic names and places which are juxtaposed in a solemn, yet apparently gamesome manner to evoke scattered and fragmentary pieces of past knowledge from the history and geography of the world. We do not need to have fresh and in-depth knowledge, or a correct visual impression of all these places, parts of their history, or the persons associated with them to have a very particular and keen, but also subjective impression of a total panorama comprising every "City of old or modern fame" (*PL* 11.385) as we reach the end of the description. In fact, if we rule out the possibility that Milton expects us to know all these places, their rulers and history, then the text seems to capitalize on precisely such visual impressions as Eliot would find fault with, general and mostly faint recollections, even farfetched associations: old illustrations of the Sultan in a grammar school history book, memories of

* * *

It is, however, misleading to talk about the “surface” of Milton’s images as if they comprised only visual and narrative information. In many of the poet’s similes the well-informed reader/listener will immediately recognize allusions to Biblical, classical and contemporary persons and/or texts even in the course of a superficial reception. Having considered Milton’s montage technique, it remains a question how the apparent presence of these references will alter the experience of the poem. In this section, therefore, I will take a look at how the allusive structure of the Vallombrosa simile interacts with its visual surface. Although it is impossible to determine just how well-informed a well-informed reader should be, i.e. how many of Milton’s references should he be able to “decode” without consulting the notes in commentaries, in the following I will proceed by positing a receiver who is sufficiently versed in the classics and the Bible to recognize not only the most important commonplaces, but also some characteristic motifs, narrative techniques, or turns of phrase without being reminded to do so.

Even such a reader will find the Vallombrosa simile difficult: nearly all the separate elements of the comparison are strongly bound up with allusions either to classical literature or the Bible (or both). The first thing we might notice is the careful selection and arrangement of Milton’s references. Although, as most commentators point out, the separate elements of the image—with the exception of specifically Biblical echoes—

Oriental travelogues read for pleasure, a hint of Alexander the Great and all the ancient texts about him, even the gilt-edge and velvet cover of an old Marco Polo volume, and we could go on almost *ad infinitum*. While here, of all places in *Paradise Lost*, it might be levied against Milton (with Johnson) that “[h]e saw Nature, as Dryden expresses it, *through the spectacles of books*” (Johnson 2009: 105), the passage pointedly calls our attention to the fact that most of us also do. The individual elements of Milton’s catalogue provide only fragmentary, schematic, conventional and idiosyncratic visual material. It is, however, their total effect, the “dynamically emerging image” of everything the world will show and know that makes this aurally splendid passage so seriously suggestive visually.

could be interpreted in classical as well as Biblical contexts, on the surface there is an apparent balance of emphasis as the trope progresses from the classically-inspired to the scriptural.²⁹ The highly-charged *topos* of the falling leaves—resonating with the Bible, but in an epic simile probably more obviously with Homer and Virgil³⁰—gives way to the image of floating seaweed with faint Homeric overtones, then to the Orion reference which might figure equally significantly in both classical and Biblical contexts.³¹ The rest of the image, in turn, trails off into Biblical narrative as a multiperspectival retelling of the Red Sea crossing of Moses and the Israelites. This balanced progression of the allusions with significant overlaps at key points provides a subtle counterpoint to the essentially asymmetric, digressive narrative structure of the trope and could be interpreted to perform the reassignment of significance to Milton's subject as advertised in other places of the epic, most notably in the invocation to Book 9 (*PL* 9.14–44).³²

What seems more important from our perspective, however, is that the juxtaposition of these allusions does not form a coherent, linearly progressing narrative or subtext. What is more, the receiver's experience is further complicated by the fact that, as so often in Milton, the separate elements of the allusion complex turn out to be multiply determined with distinct separate, often conflicting traditional meanings and contexts. This syncretism is apparent already in the initial motif of falling leaves. The source most fitting to the context is probably Isaiah 34:4 (“And all the host of heaven shall be dissolved [...]

²⁹ Another way to put it is to say we have a “pattern of two concentric similes, “natural” and Biblical (MacCaffrey 1959: 125).

³⁰ And, if we have better-informed readers, also Dante, or Tasso; cf. Bloom 1975: 136; Bowra 1945: 240–242, etc.

³¹ See, e.g., Bloom 1975: 137.

³² On a closer reading, Forsyth, however, senses the presence of a Biblical reference already in the name “Vallombrosa” (2003: 101), and Fowler also detects scriptural influence in the image the falling leaves (2007: 79). See also Mulder 1991: 64.

and all their host shall fall down, as the leaf falleth off from the vine”); but for the well-informed reader the image will immediately evoke a number of other, very different texts. If we only take the two classical authors most commonly identified as Milton’s possible sources here (Homer and Virgil), this first section of the simile will acquire disparate connotations. As a matter of fact, this is true of some of the individual sources themselves: the Homeric resonances might bring to mind at least three distinct places from the *Iliad* and one from the *Odyssey* (*Iliad* 2.468 (= *Odyssey* 9.51); 2.800; 6.146–149). Provided that in the course of the superficial reception only the most well-known of these may strike a familiar chord for the receiver, we still have the triple shadow of (1) a melancholic heroic reflection on the passing of generations (*Iliad* 6.146–149), (2) a chilly, foreboding *tableau vivant* of the thronging ghosts of the dead (*Aeneid* 6.309–310), and (3) the Isaian prophecy, cast on the serene, rather idyllic description of the falling leaves strewing the brooks. The interpretive tension resulting from the apparent incongruity of these impressions might be temporarily mitigated by Milton’s reference to specific places (Vallombrosa, Etrurian shades), but is soon renewed with the sharp introduction of the alternative vehicle (“or like”), expressly indicating that the succeeding section of the trope will progress in other directions. Indeed, the abrupt shift between the images of falling leaves and “scattered sedge / Afloat” seems to be reproduced on the level of allusion as well, since the latter description evokes a Homeric place quite different in character from the previous references, the comparison of the tumult among the Achaeans to a storm-tossed sea pouring out seaweed to the shore (*Iliad* 9.4–8).³³ Whether or not this reference is recognized immediately, it is promptly segued into the pivotal image of Orion suggesting both a propensity for storms (*Aeneid* 1.535) and “God’s power

³³ With the exception of John Leonard, no commentator, to my knowledge, has identified this possible Homeric allusion (see Leonard 1998: 781).

to raise tempests and execute judgment” (Fowler 2007: 79), but, as its embedding in a temporal subordinate clause shows, not *necessarily* following from, or relating to the previous reference. Finally, the Orion image itself is superseded as we reach the “Red Sea coast,” which, at first, appears to be another specific Geographic marker stabilizing the image (like “Vallombrosa” earlier), but then turns out to be the introduction to Milton’s imaginative retelling of the Exodus episode. Interestingly, even this “purely scriptural” part of the simile complex goes beyond merely reciting the Bible: the narrator’s sudden shift of focus to the victorious gaze of the “sojourners of Goshen” innovatively recaptures the tension between the beginning (Ex 14:23) and the pointed ending of the Biblical narrative (Ex 14:30–31).³⁴

Commentators and critics have worked painstakingly to establish connections between these different allusions—as well as the less obvious ones that will only become apparent on closer readings. But will the superficial reader or listener also perceive the possible connections among the multiplicity of individual allusions she or he registers? The careful consideration of the interaction of allusions in the simile will surely lead to the conclusion that Milton “weaves together carefully selected elements to make a fabric uniquely suited to his own purposes” (Huttar 1991, 98), but does this mean (to continue the metaphor) that this well-designed fabric will display every intersection of warp and weft on its surface? In the immediacy of reception, Milton appears to present within the narrow bounds of the simile radically different aspects of the classical and the biblical heritage without coercing them into a plot. What Anne Ferry terms the “artful linking of three connected legends” and Fowler calls, on the basis of Biblical commentaries, a “natural transition to judgment on the Egyptians” seems, on the surface, to be based

³⁴ Cf. also Fowler’s point about Milton conflating the Biblical Pharaoh and Busiris “for dramatic effect” (2007: 80n).

more on poetic association than necessity or (narrative or typological) logic.³⁵ Why the Red Sea coast of all places?—any reader not entirely familiar with traditions of Biblical commentary might ask—only to realize, as the trope progresses, that Milton’s choice of object for the verb “hath vexed” actually introduces a completely new frame of reference to the comparison. How can the distance between Etruria and the Red Sea be bridged in the space of four lines, if not through the implication of superficial anagrammatic word-play (Etrurian-Erythrean)? On the surface of the image, the surprise of a seemingly gratuitous element in the progress of allusions turns into a surprise at the bold associative structure of the trope.

It seems, then, that the audiovisual montage of the Vallombrosa simile is complemented by an allusive montage juxtaposing references to (often seemingly) disconnected classical and Biblical *loci*. Just like the separate visual elements making up the comparison, all of these allusions call attention to different (iconographical, aural, psychological, ideological, generic, even proleptic, etc.) aspects of the situation illustrated by the simile without Milton providing an overarching frame (other than the formal boundaries of the simile) to interpret this abundance of impressions. Interestingly, as early as 1741 James Falconer seems to reflect on this practice when he observes that: “Milton, frequently, in an Imitation, does not confine himself to the Passage he principally takes it from, but renders it more complete by Hints taken from other Places of the same, or from another Author” (11). This is exactly how receivers plot their way through the allusive montage of the Vallombrosa simile: to render the image more complete they have to proceed by mere hints among the multitude of classical and Biblical impressions evoked.

³⁵ Ferry 1963: 75; Fowler 2007: 80.

In the course of the superficial reception, it is not at all necessary for the receiver to recall the precise original context of the texts evoked; even schematic or faint recollections will enhance the comparison's multidimensional, "dynamically emerging image." In fact, Milton even seems to capitalize on our incapacities to ponder at length on the meaning of each possible allusion in the course of reading/listening to his "unpremeditated verse" (*PL* 9.24): by turning the simile into a dense repository and display of previous epic and Biblical imagery and/or references he creates a miniature commonplace book ready to provide digested knowledge both for those who wish to move on and those who choose to linger.³⁶ The latter group, after a close scrutiny of the recurring diction, imagery, and allusions of the epic, might contend that in the larger narrative context Milton "joined the beginning and the end of the first six books by means of the Vallombrosa simile" (Evans 1990: 409). The former ones, rushed through a series of seemingly disconnected and often elusive audiovisual and allusive impulses, might sense that if only they could stop to reflect, they would come to a similar conclusion.

In the context of *Paradise Lost*, this allusive technique seems to be fairly common, and in some of the most memorable similes of the epic montages of imagery are accompanied by montages of allusions. The method of reference may naturally vary from simile to simile, but Milton often provides "full citation" for his sources in the form of a paratactic catalogue—as, for example, in the comparison of Satan to Ulysses or the Argonauts (*PL* 2.1016–1020), or the trope comparing Eden to ancient gardens (*PL* 9.439–443), etc. What is significant from our perspective is, however, not so much the overtness or covertness of reference, but the fact that in these montages the individual allusions never "stand alone;" their interpretation is bound to be modified through their juxtaposition

³⁶ Cf. Kendrick talking about "levels of cliché" in the interaction between the plot and the Vallombrosa simile (1986: 102–103).

with other possible sources. Superficial as it might be, the montage technique is thus at least partly responsible for the exceptional depth Milton's similes gain through close-reading. The radical juxtaposition of allusions to different classical and/or Biblical places works toward the transumptive or metaleptic potential of these images (eloquently elucidated from different perspectives by John Hollander and Harold Bloom), since readers will necessarily have to revisit their previous interpretations of the evoked texts to be able to make sense of their possible connections.³⁷ Not surprisingly, the Vallombrosa simile is a case in point: Milton's sources have been interpreted to interact in very different ways from plainly "justify[ing] the ways of God to men"³⁸ to indicating Miltonic incertitude.³⁹ In this comparison, and in several others, instead of reproducing received associations, Milton critically upsets readers' expectations as he situates traditional images and commonplaces in surprising new contexts. In consequence, even the most complete and developed of such commonplaces will function only as fragments contributing to the emergence of a new image, strikingly modern in its revisionary impetus.

* * *

³⁷ Bloom 1975: 129–143; Hollander 1981: 114–124.

³⁸ See, e.g., Hartman 1958; but also Evans who calls it "revelational" (1990: 401); or Holoka who finds the image of Pharaoh and his defeated army the "most effective and suitable" with all elements leading up to this "real ikon" (1976: 81). See also Woodhouse who interprets "sedge" as a reference to the Red Sea (1972: 213–215; cf. also Fowler 2007: 80n), and Fish who argues, on the basis of the typological dimensions of the image, that "[t]he compression [i.e. of the separate elements of the simile into "a single instant, forever recurring"] is so complex that it defies analysis" and results in tautology and a sense of timelessness (1998:36). Steadman, however, concentrates on not so much the proleptic potentials of the trope, but how the interplay of Biblical allusions (and he only considers those) presents "the effect of their original overthrow by Messiah (1960: 201).

³⁹ See, e.g., Herman 2005: 31–32; and Forsyth 2003: 101–102.

The fragmented visual and allusive surface of some of Milton's images is by no means a universal characteristic of the iconography of *Paradise Lost*. These fragments Milton has shored against "the ruins of our first parents" (*Of Education*—Sirluck 1959: 366–367) to represent the contingencies of the fallen world. Their fragmentariness, in other words, aptly represents postlapsarian conditions where, as Milton put it in *Areopagitica*, "the sad friends of Truth [...] went up and down gathering [it] limb by limb still [but] have not yet found them all [...] nor ever shall doe, till her Masters second comming" (Sirluck 1959: 549). Such visual and allusive montages will appear in parts of the epic where Milton wants to call attention to the consequences of the Fall even by engaging our fallen intelligences and sensibilities; they naturally have no place in sections where the poet represents Heaven, God, or the "Divine Similitude," of the Son "In whose conspicuous countenance, without cloud / Made visible, the Almighty Father shines" (*PL* 3.385–386). Significantly, however, Raphael's miniature epics about the war in heaven and the creation feature short as well as extended similes. What is more, these sections of the epic seem to be informed by comparison: Adam's initial rhetorical question ("yet what compare?" (*PL* 5.467) suggesting the incommensurability of heaven and earth is promptly answered by Raphael's comparison of the universe to a tree (5.479–486).⁴⁰ Then, embarking on the war narrative the angel proposes to liken "spiritual to corporal forms" (5.573), an aim he recalls at the end of Book 6 as "measuring things in heaven by things on earth" (6.893). Most commentators seem to agree that Raphael's similes reflect the "the directness of understanding, [and] the unclouded and undistracted vision of unfallen reason" in the prelapsarian world (Ferry 1963: 73). Consequently, the visual surface of these images is less complicated, far less problematic than that of their Satanic or postlapsarian comparisons. But does this affect Milton's tendency to allude in his

⁴⁰ On this simile as the possible "poetic center" of the epic, see Goldberg 1973.

images? What kind of allusions, if any, will these visually coherent and intact similes feature? In this short digression I will consider the bird simile of Book 6 (*PL* 6.73–76) to give at least a tentative answer to this question.

The simile in question illustrates the march of God’s “armed saints” against the rebels:

On they move
Indissolubly firm; nor obvious hill,
Nor strait’ning vale, nor wood, nor stream divides
Their perfect ranks; for high above the ground
Their march was, and the passive air upbore
Their nimble tread; as when the total kind
Of birds in orderly array on wing
Came summoned over Eden to receive
Their names of thee; so over many a tract
Of heaven they marched[.] (*PL* 6.68–77)

The image inevitably rings a bell for classically minded readers/listeners: in Homer as well as Virgil armies are compared to flocks of birds several times (cf. chiefly *Iliad* 2.459–466 and *Aeneid* 7.699–701). These resonances have been recognized in commentaries from the eighteenth century on, and a popular verdict seems to be that Milton “exceeds,” “surpasses,” or “overgoes” his classical predecessors in representing the *total* kind of birds and in matching tenor and vehicle more perfectly.⁴¹ Impeccable as these facts about numerical and narrative correspondence are, they do not seem to be enough to interpret the image. The superficial reader—if reminded of Homer or of Virgil at all—will surely not be concerned with how many winged creatures are brought in to illustrate the march. Nor will close readers be satisfied with the received explanation of Milton’s allusions, since even a fleeting glance at the appropriate Homeric and Virgilian places will immediately reveal that they are fundamentally out of place here. Homer’s comparison is part of a larger simile-cluster illustrating the moments after the dissolution of the Achaean council (*Iliad* 2. 455–484), and, as such, conveys a profound sense of bewildered

⁴¹ Falconer 1742: 9; Fowler 2007, 343n; Flanagan 1998: 510n.

excitement rather than composed order.⁴² The context of Virgil's image—depicting the march of Messapus's army—does contain references to something like an orderly march (the soldiers are divided into equal parts), but its tenor is the song of the warriors, which Virgil amplifies in the lines following the trope. What we have in Milton is a far cry from either of these images: in *Paradise Lost* the loyal angels “moved on / In silence their bright legions, to the sound / Of instrumental harmony” (*PL* 6.63–65). Considering this, another Homeric bird simile offers a tempting alternative to the Miltonic image: the contrast of the noisy march of the Trojans with the silent advance of the Achaean host in the famous comparison of the cranes and pygmies (*Iliad* 3.1–9). If we identified this image as Milton's source, we could perhaps argue that in *Paradise Lost* we have a critical revision of Homer's simile; one, moreover, that immediately invites comparison to the actual mentioning of the cranes and pygmies in the negative simile of Book 1. There the fallen angels there also “moved on silence,” and Satan surveying his army is in much the same position as Adam in Raphael's simile (cf. *PL* 1.573–576).

The point I would like to make, however, is not that the simile of the cranes and pygmies would be a better source for the passage in Book 6 than the other two classical comparisons, but rather that none of the cited places could actually qualify as a source. To understand how Milton deals with the classical epic heritage in this simile we have to take into account the special communicative situation in this part of the epic. In Raphael's story Milton is recreating the very first epic, and while he can only do this from a fallen perspective using the available epic conventions, the subject and the setting of his plot make him less likely to indulge in the direct imitation or emulation of specific

⁴² This sense is even heightened by the succeeding image of spring flies (*Iliad* 2. 469–473). It is only in the final comparison of the simile cluster, that of the shepherds separating the flock of goats, that Homer suggests an orderly march under the leadership of the Achaean chieftains (*Iliad* 2.474–483).

classical passages. Significantly, it is not in these parts of the text that the narrator explicitly proposes to contest his epic predecessors—not that he would need to do so: the epic he is transcribing (Raphael’s narrative) naturally takes priority over all further attempts at heroic narrative. The use of classical material is therefore less conspicuous, but rather more radical, more experimental than in the Vallombrosa simile. There Milton used the montage technique to communicate how the available epic conventions can only partially reflect “things invisible to mortal sight,” but also to suggest that such things are best reflected as fragmentary. Here he engages in a kind of “retroactive montage” as he reconstructs Raphael’s simile from the postlapsarian images of Homer and Virgil. Even without being actually shredded, Homer and Virgil will seem mere fragments compared to the exceptional clarity and simplicity of the new image as it appears to Adam. For us, fallen readers, however, this exceptional clarity and simplicity can only become apparent as a “dynamically emerging image” resulting from the strong contrast in the process of reception between our expectations of a classically-inspired epic simile and Raphael’s actual comparison. As elsewhere in book 6 and 7 we remember the classics only to forget about them.

It is important to observe that due to the simile’s special formal device, Raphael’s direct appeal to Adam, this “mental montage” becomes functional even in the course of the superficial reception. Already the use of “Came” for the movement of birds suggests an unusual immediacy, but as the line turns we have to realize that instead of a traditional epic simile we interpret a trope explicitly adapted to Adam’s personal experience (Lewalski 2007: 151n). This device—unprecedented in either classical epic similes or in the comparisons in the other books of *Paradise Lost*—has a profound influence on how the trope works: as John Leonard has pointed out, the reference to naming is instrumental for both Adam and the fallen reader in the differentiation between the rebel and loyal angels (1990, 117–118). Moreover, as Fowler noted concerning another simile

featuring a similar turn of phrase, “[s]uch alienations heighten consciousness of what Paradise includes and excludes” (2007, 407n).⁴³ This is indeed true, especially for us, fallen readers, who, upon reaching these parts, are reminded that what Milton’s Paradise primarily excludes is our fallen way of understanding. Compared to the epic narrator’s similes whose conspicuous thematic and formal characteristics, e.g. the montage of allusions (often combined with deictic gestures, e.g. “*that* fair field / of Enna” (*PL* 4.268–269, my emphasis)) send fallen readers “with serpent error wandering” (*PL* 7.302), Raphael’s images smoothly merging into his narrative astonish us when they hint at a clarity we may only imagine. Raphael, after proposing to liken “spiritual to corporal forms / as may express them best” immediately modifies this scheme by a rhetorical question: “though what if earth / Be but the shadow of heav’n, and things therein / Each to other like, more then on earth is thought?” (*PL* 5.574–576). Although his similes carry different implications for Adam and the fallen reader, they are a justification to both that in the prelapsarian condition this is actually so.

* * *

The similes discussed in this essay show different ways of how Milton, instead of imitating or appropriating the work of his predecessors, simply reinvented the epic simile

⁴³ Fowler’s remark concerns Raphael’s comparison of the gathering of waters to the gathering of armies (*PL* 7.295–297), which contains the parenthetical reminder “for of armies thou hast heard” (*PL* 7.296). Adam, indeed, knows about armies, and even about their gathering to the sound of trumpet (cf. the trooping of the loyal angels (*PL* 6.59–63)). What for fallen readers is an image with possible classical resonances (again Homer’s trumpet simile may come to mind (*Iliad* 17.219–220)) and with hints of noise, confusion (perhaps confirmed by our fallen reading of the famous “serpent error” in the continuation of the trope (*PL* 7.302)) is for Adam nothing but another illustration of obedience; one that—just like in the bird simile—he can measure by his own experience.

by the innovative reorganization of its visual and allusive surface.⁴⁴ This poetic technique not only ensures the permanent interest of these images to modern receivers, but also functions as a powerful and significant criticism of traditional epic representation. By fragmenting, or, in the case of the prelapsarian simile, implicitly highlighting the fragmentariness of conventional epic imagery, Milton substituted a new kind of epic *enargeia* for the vivid representation traditionally associated with extended epic comparisons. Close attention to visual detail remains important in these tropes, too, but vividness also derives from the poet's ability to elicit in receivers a sense of immediacy through his impressive, indeed, encyclopedic command over previous epic material. Reading Milton one is often struck by the poet's attempt to foreground the priority of his subject against earlier epics by exploring and exhausting possible resonances with the works of his predecessors. At certain points, most notably in the invocations and some of the negative similes of the epic this might take the form of explicitly "blacklisting" past traditions, but in the images I considered it is Milton's equally radical montage of audiovisual elements and allusions that contributes to the same effect. It is probably not an exaggeration to say that in such images Milton in many ways anticipated the poetic practice of those modernist poets who, at their most iconoclastic, sought to depose him.

Indeed, if there is one word that aptly describes what is happening in these images, it might well be "iconoclasm." The radical transformation of the epic simile makes Milton an iconoclast both in the literal and the modern extended sense—i.e. a "breaker or destroyer of images" (*OED* 1) and "[o]ne who assails or attacks cherished beliefs or venerated institutions on the ground that they are erroneous or pernicious" (*OED* 2). As the attempt to break the king's image in *Eikonoklastes* can be said to be largely "rooted in

⁴⁴ Cf. Kendrick: "Epic poetry seeks to rewrite cliché—linguistic clichés, inevitably, as well as narrative ones—in such a way that the force that made it cliché stands out anew" (1986: 103).

a recognizably modern conception of political practice” (Jordan 2001: 27–28), so, I have argued, Milton’s shattering of traditional images in *Paradise Lost* can recall modern practices of visual representation. Iconoclastic attacks could naturally spring from a variety of (often non-religious) motives and are seldom delivered for the sake of destruction only (Phillips 1973: 3–4): in *Eikonoklastes*, for example, Milton painstakingly tears apart the text of *Eikón Basiliké*—and thus literally fragments the king’s image—to recast Charles I as a tyrant (Loewenstein 1990: 67–70). Similarly, in *Paradise Lost* the demolishing and reforming of conventional structures is necessitated by the emergence of a new epic subject and a radically new definition of the heroic. Pursuing “Things unattempted yet in prose or rhyme” (*PL* 1.16) must involve attempting—in the now lost sense of “to try to master, take by force, or overthrow; to attack, assail, assault” (*OED* 9b)—one of the “venerated institutions” of western culture, the epic.

One could argue that the use of the modern senses of the word “iconoclast” to describe Milton’s handling of received traditions (especially those of the classical past) is but giving a fancy name for an attempt (well documented in early modern criticism) to come to terms with the legacy of classical antiquity by appeal to the significance of modern experience.⁴⁵ The term, however, seems particularly apt, since in at least one instance in his *oeuvre*, Milton resorts to iconoclastic rhetoric to urge a critical revision of the classical past. In *Animadversions* he lashes out against the idea that the “the old way was the good way” and exclaims:

Why do we therefore stand worshipping and admiring this unactive and lifeless Colossus
[i.e. antiquity], that, like a carved giant terribly menacing to children and weaklings, lifts up
his club, but strikes not, and is subject to the muting of every sparrow? [...] Go, therefore,

⁴⁵ Cf., e.g., Samuel Daniel’s contention that “we should not so soon yield our consents captive to the authority of antiquity, [since w]e are the children of nature as well as they” or Jonson’s tenet of *non nimium credendum antiquitati* in *Discoveries* (Vickers 1999: 447, 559).

and use all your art, apply your sledges, your levers, and your iron crows, to heave and hale
your mighty Polypheme of antiquity to the delusion of novices and unexperienced
Christians (Wolfe 1953: 699–700).

The specific political and ideological context of this early prose passage is of course different from that of Milton's late masterpieces.⁴⁶ Nevertheless, the visual and allusive montages in some of the great similes of *Paradise Lost* will in their more practical and artistic way perform exactly such a destruction of what is "unactive and lifeless" in the epic tradition. These similes represent merely one of the polytropic ways in which Milton takes on the "mighty Polypheme of antiquity," but they are arguably the places where he seems to have used all his art in the creative process of destruction.⁴⁷

In these senses, then, Milton is an iconoclast. At first blush, this conclusion seems to be at odds with Daniel Shore's important recent contention that the pervasive view of Milton as an image-breaker should not be taken for granted (Shore 2012). But the contradiction is only superficial: I fully endorse Shore's argument that Milton's "alternative response to idolatry" (23) is based on the strategy of *epicrisis*, the preservation and criticism, rather than the destruction and/or annihilation of idols. Anyone who has read the Mulciber passage in the first book of *Paradise Lost* and wondered why the object of Milton's strict, jarring corrective, "Erring" (*PL* 1.747), should be some of the most beautiful lines of early modern English poetry, or, rather, why these lines should be so much beautified if they only err, could only be pleased with the idea that Milton in the epic "offers [idols] a kind of poetic care" (27). Further, Shore correctly claims that the

⁴⁶ According to the commentary of the *Complete Prose Works*, Milton is here "nearer to the Elizabethan beginnings of [the Battle of Ancients and Moderns...] in his emphasis upon the use of reason as a means of interpreting the Bible and thereby arriving at a knowledge of the means of salvation than to seventeenth-century interest in experimental science as the proper office of reason."

⁴⁷ One a more theoretical level this might reflect the "creative iconoclasm" Cable ascribes to Milton's work, and especially her points about "metaphor's iconoclastic capacity for radical transformation" (1995: 38).

effect of this “curatorial” work in receivers is the philosophical, Lucretian sublime (based on “intellectual independence from ignorance or suffering”), the ability “to gaze upon overpowering idols without being overpowered” (34). However, as I have tried to argue above, some of Milton’s images feature or reflect only fragments of such idols. Far from just “gazing” aloof on these fragments, we are prompted to reassemble them in the immediacy of reception and, as a result of this “dynamically emerging image” we might be “uplifted with a sense of proud exaltation, [...] filled with joy and pride, as if we had ourselves produced the very thing we heard” (*Peri Hypsous* 7.2–3). It seems to me, in fine, that in such images the Lucretian sublime functions together with its passionate, Longinian counterpart. Milton is the kind of curator who knows when to stage a happening in the museum.

References

- J. Addison, *Critical Essays from The Spectator* ed. Donald F. Bond (Oxford: Clarendon, 1970).
- R. Bentley (ed.) *Milton’s Paradise Lost: A New Edition* (London: 1732).
- H. Bloom, *A Map of Misreading* (New York: OUP, 1975).
- C.M. Bowra, *From Virgil to Milton* (London: Macmillan, 1945).
- E. Burke, *Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* ed. James T. Boulton (London: Routledge and Kegan Paul, 1958).
- D. Bush, ‘Ironic and Ambiguous Allusion in *Paradise Lost*’ *JEGP* 60 (1961), pp. 631–640.
- L. Cable, *Carnal Rhetoric: Milton’s Iconoclasm and the Poetics of Desire* (Durham: Duke University Press, 1995).
- L. Calé, *Fuseli’s Milton Gallery: Turning Readers into Spectators* (Oxford: Clarendon, 2006).
- J. Carey (ed.) *John Milton: The Complete Shorter Poems* 2nd rev. ed. (Harlow: Logman, 2007)
- L. Dodds, ‘“To change in scenes and show it in a play”: *Paradise Lost* and the Stage Directions of Dryden’s *The State of Innocence and Fall of Man*’, *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, 33, no. 2 (Fall 2009), pp. 1–24.

- S. Eisenstein, *The Film Sense*, transl. Jay Leyda (London: Faber and Faber, 1943).
- T.S. Eliot, *On Poetry and Poets* (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957).
- J.X. Evans, 'The Leaves of Vallombrosa: Milton's Great-Rooted Simile', *English Studies*, 5 (1990), pp. 395–409.
- J. Falconer, *An Essay upon Milton's Imitations of the Ancients in his Paradise Lost. With Some Observations on the Paradise Regain'd* (London: 1741).
- A.D. Ferry, *Milton's Epic Voice. The Narrator in Paradise Lost* (Cambridge: Harvard UP, 1963).
- S. Fish, *Is There a Text in This Class* (Cambridge: Harvard UP, 1980).
- S. Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* 2nd ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1998).
- R. Flannagan, ed., *The Riverside Milton* (Boston: Houghton Mifflin, 1998).
- A. Fletcher, *The Transcendental Masque. An Essay on Milton's Comus* (Ithaca: Cornell UP, 1972).
- A. Fowler (ed.), *John Milton: Paradise Lost* rev. 2nd ed. (Harlow: Longman, 2007).
- N. Forsyth, *The Satanic Epic* (Princeton: Princeton University Press, 2003).
- N. Forsyth, Review of Luisa Calé's *Fuseli's Milton Gallery* <http://www.erudit.org/revue/ravon/2008/v/n49/017862ar.html?vue=integral> last accessed: 5 July 2013. 2008.
- J. Goldberg, 'Virga Iesse: Analogy, Typology, and Anagogy in a Miltonic Simile' *Milton Studies* 5 (1973), pp. 176–190.
- S. Gottlieb, 'Milton's "On the Late Massacre in Piemont" and Eisenstein's *Potemkin*', *Milton Quarterly* 19, no. 2 (1985), pp. 38–42.
- C.C. Greenfield, 'S. M. Eisenstein's *Alexander Nevsky* and John Milton's *Paradise Lost*: A Structural Comparison', *Milton Quarterly*, 9, no. 4 (1975), pp. 93–99.
- M. Grossman, "Authors to Themselves." *Milton and the Revelation of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- J.K. Hale, *Milton's Languages. The Impact of Multilingualism on his Style* (Cambridge: CUP, 1997).

- N. Harris, 'The Vallombros Simile and the Image of the Poet in *Paradise Lost*' in Mario A. di Cesare, ed., *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions* (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1991), pp. 71–94.
- G. Hartman, 'Milton's Counterplot', *ELH* 25, No. 1 (March 1958), pp. 1-12.
- P.C. Hermann, *Destabilizing Milton. "Paradise Lost" and the Poetics of Incertitude* (New York: Palgrave Macmillan, 2005).
- L. Honeycutt 'Literacy and the Writing Voice: The Intersection of Culture and Technology in Dictation' *Journal of Business and Technical Communication* 18.3 (2004), pp. 294–327.
- C.A. Huttar, 'Vallombrosa Revisited' in Mario A. di Cesare, ed., *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions* (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1991), pp. 95–112.
- M. Jain, 'Eliot's Legacy to Cinema,' *Literature & Aesthetics* 18.1 (June 2008), pp. 122–134.
- R. Janko, 'The Homeric Poems as Oral Dictated Texts' *CQ* 48.1 (1998), pp. 1–13.
- S. Johnson, *The Lives of the Poets* ed. Roger Lonsdale (Oxford: OUP, 2009).
- M. Jordan, *Milton and Modernity. Politics, the Individual, and Paradise Lost* (New York: Palgrave, 2001).
- C. Kendrick, *Milton: A Study in Ideology and Form* (New York: Routledge, 1986).
- H. Kenner, *The Pound Era* (Berkeley: The University of California Press, 1971).
- J. Leonard, *Naming in Paradise. Milton and the Language of Adam and Eve* (Oxford: Clarendon, 1990).
- B.K. Lewalski (ed.) *John Milton: Paradise Lost* (Oxford: Blackwell, 2007).
- C.S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (Oxford: OUP, 1942).
- D. Loewenstein, *Milton and the Drama of History* (Cambridge: CUP, 1990).
- Longinus, *On the Sublime*, trans. W.H. Fyfe, rev. Donald Russell (Cambridge: Harvard University Press, 1999).
- A.B. Lord, *Epic Singers and Oral Tradition* (Ithaca: Cornell UP, 1991).
- I.G. MacCaffrey, *Paradise Lost as "Myth"* (Cambridge: Harvard UP, 1959).

- C. Martindale, *John Milton and the Transformation of Ancient Epic* (Beckenham: Croom Helm, 1986).
- E. Miner, (ed.), *Paradise Lost 1668–1968: Three Centuries of Commentary* (Cranbury: Associated University Presses, 2004).
- L. Muellner, ‘The Simile of the Cranes and Pygmies. A Study of Homeric Metaphor’ *Harvard Studies in Classical Philology* 93 (1990), pp. 59–101.
- J.R. Mulder, ‘Shades and Substance’ in Mario A. di Cesare, ed., *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions* (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1991), pp- 61–70.
- M. Péti, ‘“Envy'd Wit” in *An Essay on Criticism*’ *SEL Studies in English Literature 1500-1900* 52.3 (2012), pp. 561-583.
- J. Phillips, *The Reformation of Images. Destruction of Art in England, 1535–1660* (Berkeley: University of California Press, 1973).
- J. Picciotto, *Labors of Innocence in Early Modern England* (Cambridge: Harvard UP, 2010).
- K.M. Raab, *National Epics* (Teddington: Echo Library, 2010).
- T. Sammons, ‘A Note on the Milton Criticism of Ezra Pound and T.S. Eliot’ *Paideuma* 17.1 (1988 Spring), pp. 87–97.
- T. Sammons, ‘A Periplum of Pound’s Pronouncements on John Milton’ *Paideuma* 19.1–2 (1990 Spring & Fall), pp. 147–161.
- B. Sherry, ‘The Legacy of T. S. Eliot to Milton Studies’ *Literature & Aesthetics* 18.1 (June 2008), pp. 135–151.
- D. Shore, ‘Why Milton is Not an Iconoclast’, *PMLA* 127, no. 1 (January 2012), pp. 22–37.
- G. Singh, ‘Pound and Milton’ *Paideuma* 14.2–3 (1985 Fall & Winter), pp. 341–345.
- E. Sirluck (ed.) *Complete Prose Works of John Milton: Volume II, 1643–1648* (New Haven: Yale University Press, 1959).
- J. Steadman, ‘The Devil and Pharaoh’s Chivalry’ *MLN* 75.3 (1960), pp. 197–201.
- O. Taplin, ‘Some Assimilations of the Homeric Simile in Later Twentieth-Century Poetry’ in Barbara Graziosi and Emily Greenwood, eds., *Homer in the Twentieth*

- Century. Between World Literature and the Western Canon* (Oxford: OUP, 2010), pp. 177–190.
- E.M.W. Tillyard, *The Miltonic Setting: Past and Present* (London: Chatto & Windus, 1947).
- B. Vickers, *English Renaissance Literary Criticism* (Oxford: Clarendon, 1999).
- K. Waldrop, 'A Reason for Images: One Key to Modernism,' *Modern Language Studies* 15.3 (1985), pp. 72–84.
- B. Weller, 'The Epic as Pastoral: Milton, Marvell, and the Plurality of Genre' *NLH* 30.1 (1999), pp. 143–157.
- J. Whaler, 'The Miltonic Simile' *PMLA* 46.4 (1931), pp. 1034–1074.
- J. Whaler, 'Animal Simile in *Paradise Lost*' *PMLA* 47.2 (1932), pp. 534–553.
- J.A. Wittreich, *Visionary Poetics: Milton's Tradition and His Legacy* (San Marino: Huntington Library, 1979).
- D.M. Wolfe (ed.) *Complete Prose Works of John Milton: Volume I, 1624–1642* (New Haven: Yale University Press, 1953).
- A.S.P. Woodhouse, *The Heavenly Muse. A Preface to Milton* (Toronto: University of Toronto Press, 1972).

Péti Miklós

“Conceived altogether in Homer’s spirit”

Milton’s Transformation of an Iliadic Type-Scene

It is notoriously difficult to imagine *Paradise Lost*’s chaos where “length, breadth & highth, / And time and space are lost” (2.893–894) and where, accordingly, Milton’s language and narrative techniques seem to promote rather than mitigate confusion.¹ Yet Chaos has to be imagined in order to understand the act of creation as well as the attempt to corrupt the created world in the epic. The Son and Satan both confront chaos—in fact, they are the only two persons in the poem who choose to do so²—but, as Balachandra RAJAN has pointed out, with very different purposes: “the son makes his journey into the abyss to create, Satan in order to destroy” (1965, 100n). Interestingly, the actions preceding the fulfillment of these opposing objectives are remarkably similar: both Satan and the Son linger for a while on the brink of the abyss before going about their business. There is, literally, a world of difference between how and from what position they do this: Satan, presumably watched by Sin and Death, hesitantly “Stood on the brink of Hell and look’d a while” into the “wild Abyss” (2.918, 917) whereas the Son, accompanied by his retinue, “On heav’nly ground [...] stood, and from the shore / [...] view’d the vast immeasurable Abyss” (7.210–211) as the “powerful Word / [...] coming

Research for this paper was supported by the Hungarian Scientific Research Fund, OTKA (Grant No. 101928).

¹ On chaos in general, see Schwartz 1993, 8–39, Fenton 1995, and Rumrich 1995.

² Contrary to the host of rebel angels who are “Urg’d [from] behind” (6.864), and Sin and Death, who are drawn by “Or sympathie, or som connatural force” (10.246) to build the bridge over chaos.

to create new Worlds” (7.208–209).³ What they do, however, remains essentially the same: they stand and look.⁴

These two parallel instances of standing and looking must give us pause. Milton could easily have represented Satan plunging directly into chaos or the Son riding into the troubled waves of the abyss without delay, but how much more successful, indeed, how much more dramatic both scenes are with these brief periods of conspicuous inaction! There is immense suspense in these moments—apparently for both fallen and unfallen audiences⁵—as we encounter the otherwise indefinable realm through Satan’s and the Son’s different perspectives, in outlooks preparing for the arduous missions to follow.⁶ Milton’s recurring references to chaos as a sea aptly convey a general sense of turbulence involving all senses (ITTZÉS 2012, ??), but it is through the limitless *prospect* of the waves that chaos makes its lasting impression.⁷ Polarized as it may be, the poem’s early reception is instructive as usual: ADDISON singles out the description beginning with the Son’s “looking down into Chaos” as the most sublime description in the poem (1970,

³ One might argue that in the infernal situation chaos is a narrative scene while in the creation it is also a cosmological concept; see TESKEY 2006, 70–76. For the Son’s position in the passage under discussion, cf. SCHWARTZ: “The divine army surveys the insurgent enemy [...] But then, on the very brink of this dire confrontation with chaos, one promising to be more terrible than the clash with Satan in heaven, the conflict – and with it the machinery of martial epic – is completely deflated. The Son has no worthy foe. His Word has no need of arms” (1993, 31).

⁴ From a different perspective Marjorie NICOLSON argues that both scenes reflect Milton’s attempt to describe the new, Galilean space: “Christ and his attendant angels [...] see [chaos] as had Satan at the gates of Hell” (1935, 23).

⁵ At the end of Raphael’s story of the creation Adam “still stood fixt to hear” (8.3).

⁶ One is reminded of the same effect in an ancient text Milton could not have read: Gilgamesh and Enkidu preparing to enter the great forest to fight Humbaba: “stood at the edge of the forest, / Gazed and gazed at the height of the pines, / Gazed and gazed at the entrance to the pines” (DALLEY 2000, 71 = *Gilgamesh*, Tablet V).

⁷ Cf. also the earlier description of the infernal trinity’s first glimpse of chaos: “Before thir eyes in sudden view appear / the secrets of the hoarie deep, a dark / Illimitable Ocean without bound” (2.890–892). To quote RICHARDSON’s note *ad loc.*, “[h]ere is an amazing *picture*” (1734, 78n; emphasis mine).

132 = *Spectator* No. 339) while BENTLEY frowns upon Milton's much-praised mimetic syntax, the "absurd and ridiculous Blunder" of Satan's standing (and looking) *into* the abyss (1732, 71n).

My purpose is to consider these two powerfully visual scenes in their larger contexts from the perspective of Milton's possible sources. As I shall argue below, Satan's and the Son's looking at the abyss might be interpreted as part of Milton's radical revision of a complex Iliadic scene. Key elements of this Homeric episode were identified by Addison as Milton's possible source for the immediate contexts of these passages, but no other critic has attempted to pursue the parallel beyond the most obvious and perhaps least significant correspondences between the ancient text and Milton's poem. Milton's descriptions of chaos can naturally stand on their own as independent poetic creations, and, as we shall see, the question of the poet's possible indebtedness to Homer in these cases is far from unproblematic and cannot simply be reduced to instances of verbal or thematic borrowing. If my arguments hold, however, then the consideration of the (hitherto largely neglected) Homeric background of these passages will significantly enhance our understanding of the strong appeal of Milton's infernal and heavenly scenes.

The commentaries

In accordance with their different positions and intentions, Satan's and the Son's moments of standing and looking at chaos are embedded in scenes of marked contrast. Opening the gates of Hell for her father, Sin interprets as a personal act of rebellion (cf. 2.850–870) what the epic narrator referred to as "the will / And high permission of all ruling Heaven / [...to leave Satan] at large to his own dark designs" (1.211–212, 213) whereas the Son is explicitly sent to perform God's will (7.163–167). The infernal gates "on a sudden op'n flie / With [...] jarring sound [...] and on their hinges grate / Harsh

Thunder” (2.879–882)⁸ while Heaven “op’nd wide / Her ever during Gates, Harmonious sound / On golden Hinges moving” (7.205–207). Further, the smooth and spontaneous opening of Heaven’s gates⁹ is in sharp contrast with the “impetuous recoil” (2.880) of the infernal doors which Sin has no power to shut again.¹⁰ Even the two instances of beholding chaos differ: the apparently directional “look’d [into]” anticipating Satan’s wary leap clearly contrasts with the panoramic survey of the abyss implied in “view’d.”

These obvious and significant differences were noticed long ago and are by now established parts of commentaries. Interestingly, however, such reflections are not extended to Milton’s possible sources; so far only the motif of the gates has been noticed in this respect, with very disparate interpretations of its separate occurrences. Thomas Newton follows Patrick Hume in preferring the jarring of the infernal gates to Virgil’s description of the harsh sound of the hinges at the gates of Tartarus (*Aeneid* 6.573–574);¹¹ the latter reference also appears in a few moderns commentaries.¹² The heavenly gates of Book 7, on the other hand, have been most often traced back to Psalm 24.7

⁸ On the 1667 variant reading of “great” for “grate,” see FOWLER 2007, 153n.

⁹ Milton used the image of the smoothly opening heavenly doors as early as the *Reason of Church-Government* (1642): “The doore of grace turnes upon smooth hinges wide opening to send out, but soon shutting to recall the precious offers of mercy to a nation” (YP 1:797 = RCG 1.7).

¹⁰ For Roy FLANNAGAN this suggests that “free will has more to do with Heaven than Hell” (1998, 544n).

¹¹ Hume and Newton also mention *Aeneid* 1.449, the description of the temple of Juno in Carthage. HUME’s comment on *PL* 2.881: “[*Aeneid* 6.573–574] Does not make so terrible a Noise” (1695, 86n). NEWTON in his note to the same line amplifies Hume: “How much stronger and more poetical is this than Virgil’s, *Æn.* I. 449. [...] or *Æn.* VI. 573.” Newton, uniquely among commentators, also refers to Dr. Johnson’s erroneous contention that Milton here echoes *The History of Don Bellianis* “as he [Milton] was a reader of all kinds of romances” (1749, 1:142–143n; cf. HARDY 1966, 298–299).

¹² Cf. eg. 1979, 6; PORTER 1993, 100. TESKEY’s note to lines 879–883 refers to the “grinding hinges of the gates of the temple of Mars, *Aeneid* 6.573–74” (2005, 50n). He might be thinking of the temple of Janus in Book 7 of the *Aeneid* whose “twin gates of War [...] hallowed by religious awe and the terrors of Mars” (*geminata Belli portae [...] religione sacrae et saevi formidine Martis; Aeneid* 7.607–608) are described as having “grating portals” (*stridentia limina; Aeneid* 7.613). Unless noted otherwise, all classical texts and translations are henceforth quoted from the Loeb editions (HOMER 1999, LONGINUS 1995, VIRGIL 1999).

“Lift up you[r] heads, O yee gates, and be ye lift vp by ye euerlasting doores, and the King of glory shall come in”).¹³

ADDISON is the curious exception: he does not discuss the Virgilian parallel to Book 2¹⁴ but remarks in relation to the harmonious sound of the gates in Heaven:

I have before taken notice of these Chariots of God, and of these Gates of Heaven; and shall here only add, that *Homer* gives us the same Idea of the latter, as opening of themselves; tho’ he afterwards takes off from it, by telling us, that the Hours first of all removed those prodigious Heaps of Clouds which lay as a Barrier before them. (1970, 131–132 = *Spectator* No. 339)

Addison’s previous reference to the heavenly gates occurs in his discussion of Raphael’s descent in Book 5 (5.254–255) where he expatiates on the possible Homeric source of the curious heavenly automatism (1970, 119 = *Spectator* No. 327). Although in both these cases his actual interpretations of the Homeric parallels are rather problematic and would probably prove insufficient to fight off JOHNSON’S verdict about the superficiality of the Saturday Papers (2006, 3:37 = ‘Life of Addison’),¹⁵ Addison’s identification of Homer as Milton’s source might still be interesting as it is the only classical parallel in the commentaries to the heavenly scene and as it pertains to other aspects of the Miltonic narrative than the gates’ sound. But do these different opinions matter at all, considering especially that none of the above critics mentions the compelling narrative moments

¹³ Cf. FOWLER 2007, 401n; HUGHES 1957, 351n; LEONARD 1998, 805n. The same biblical locus is usually evoked for 7.565–566, the jubilant angelic song celebrating the Messiah returning from his mission.

¹⁴ However, he quite aptly evokes it for 8.240–244 (ADDISON 1970, 138 = *Spectator* No. 345).

¹⁵ The Homeric parallel in *Spectator* No. 327 drawing on the similarity of heaven’s self-moving gates and Homer’s automatic tripods in Book 18 of the *Iliad* certainly “show[s] more neoclassical theory than technological vision” (FOWLER 2007, 296n) but is also quite farfetched, especially if we consider that Homer elsewhere actually represents the gates of heaven as automatically opening—as Addison himself acknowledged in the passage quoted above (cf. the discussion of such Iliadic scenes below). Similarly, the comparison of the Messiah’s compasses to “*Minerva’s Aegis*, or Buckler, in the Fifth Book” in *Spectator* No. 337 might certainly serve to show “the same greatness of Imagination” in both poets (ADDISON 1970, 132) but is at best based on a loose correspondence.

under discussion? Let us now take a fresh look at these possible classical intertexts to see how far the parallels posited above can be taken.

Virgil and Homer

Several times in *Paradise Lost* Milton mentions Tartarus (2.858, 6.54) or uses the adjective “Tartarean” (2.69, 7.238), and the majority of both early and modern commentators agree that these references are to hell.¹⁶ However, a closer look at the context of these passages reveals that most of them are also conspicuously connected to chaos. Perhaps it is not too rash to generalize from FLANNAGAN’s note to 6.54 that “Milton associates Tartarus with Chaos” (1998, 509n),¹⁷ a claim which may find ground when we consider Milton’s classical sources. It has long been noted that certain aspects of Milton’s chaos are indebted to Hesiod’s account of Tartarus in the *Theogony*.¹⁸ An equally great debt is due to Book 6 of the *Aeneid*, which, as we saw above, contains the most commonly cited lines for Milton’s jarring infernal gates. However, the similarities between Virgil’s account of Tartarus and the larger context of Milton’s scene at the gates of hell go further and deeper than critics have previously considered.

Merritt HUGHES points out that Satan’s reference to the “gates of burning Adamant” (*PL* 2.436) in the infernal council already echoes the “pillars of solid adamant” (*solidoque*

¹⁶ FOWLER 2007, 113n, 342n; HUME 1695, 55n, 193n; LEONARD 1998, 729n, 789n, 806n; NEWTON 1749, 389n; and the RICHARDSONS 1734, 53n, 78n, 249n consistently interpret Tartarus as hell.

¹⁷ Two obviously punning similes could also be mentioned. Satan on the verge of chaos is compared to “a Vultur on *Imaus* bred, / Whose snowie ridge the roving *Tartar* bounds” (3.431–432; cf. FOWLER 2007, 192n; LEONARD 1998, 751n; RICKS 1963, 126; but see MARTINDALE 1986, 128) while the fallen angels retire from their posts before the arrival of Satan (who is just descending on the newly built causeway over chaos) “as when the *Tartar* from his *Russian* Foe / By *Astracan* over the Snowie Plaines / Retires” (10.431–433). Even in Samuel Barrow’s ‘In Paradisum Amissam’ “dark Tartarus” (*Tartara caeca*; line 9) is separate from “the sulphurous, flame-vomiting den of Erebus” (*Sulphureumque Erebi, flammivomumque specus*; line 8).

¹⁸ For Milton’s general indebtedness to Hesiod in the description of Chaos, see NORTHRUP 1981.

conceive Tartarus—that Aeneas (and the readers) might get to know this part of the Virgilian underworld. The scene at the gates of hell in *Paradise Lost*, by contrast, complete with gatekeepers, horrid sound, and a first glance of chaos, is part of the main plot, and it is certainly not through indirect reporting that readers get their information about “things invisible to mortal sight” (3.55).

Let us now turn to the Homeric parallel suggested by Addison. Although as I pointed out earlier, there is much wanting in the *Spectator*'s references here, on the basis of Addison's focus on the automatism of Milton's gates (in *Spectator* No. 327), and his later excursus about the Hours removing the clouds from before them (in *Spectator* No. 339), we can easily pinpoint the Homeric passage in question. In Book 5 of the *Iliad* Hera—fed up with the Trojans' temporary success—rouses Athene to check Ares on the battlefield. While she is preparing the chariot, Athene puts on her war gear, after which the two pass through heaven's gates:

αὐτόμαται δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ, ἃς ἔχον Ὑδροί,
τῆς ἐπιτέτραπται μέγας οὐρανὸς Οὐλυμπὸς τε,
ἡμὲν ἀνακλίνει πυκινὸν νέφος ἠδ' ἐπιθεῖναι.
τῆ ῥα δι' αὐτῶν κεντρηκεέας ἔχον ἵππους.

and of themselves groaned on their hinges the gates of heaven, which the Hours had in their keeping, to whom are entrusted great heaven and Olympus, whether to throw open the thick cloud or shut it. There through the gate they drove their horses patient of the goad. (*Iliad* 5.749–751)

Both Miltonic scenes seem to reproduce characteristic elements of the Homeric description. Just as Milton's hell doors, the Homeric gates emit a harsh sound—elsewhere in the *Iliad* the verb μυκάομαι is used either for the bellowing of animals (e.g. *Iliad* 21.237) or the noise a spearhead makes upon a shield (*Iliad* 20.260)—and we can trace the Miltonic “Harsh Thunder” (*PL* 2.882) back to Homer's description of the Hours' opening and shutting the “thick cloud.” At the same time the gates in the *Iliad*

open spontaneously just as Milton's gates of heaven do in Books 5 and 7.²¹ Moreover, considering the narrative structure of the Homeric passage, it is easy to see that—contrary to the reported opening of the Tartarean gates in Virgil but similarly to both episodes in *Paradise Lost*—the door-opening and the exit of the goddesses are integral to the epic's main plot. Even the motif of paternal approval occurs in the Homeric scene: after passing the gates, Hera drives to the peak of Olympus and asks Zeus for permission to engage in battle (*Iliad* 5.753–763). But the continuation of the Homeric narrative offers a further surprise.

The occurrence of a similarly structured but eventually frustrated intervention episode in Book 8 of the *Iliad* (8.350–432) might suggest that the narrative elements from the preparation and arming of the goddesses through the opening of heaven's gates to Zeus's approval (or the lack of it) are traditional, that is, they constitute a Homeric type-scene.²² Be that as it may, Zeus's approval in Book 5 is followed by a simile, one of the traditional devices used in descriptions of divine descents:²³

“Ὡς ἔφατ', οὐδὲ ἀπίθησε θεὰ λευκώλενος Ἥρη
 μᾶστιξεν δὲ ἵππους· τῷ δὲ οὐκ ἀέκοντε πετέσθη
 μεσσηγύς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος.
 ὅσσοι δὲ ἥρωειδὲς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν
 ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσωι ἐπὶ οἴνοπα πόντον
 τόσσοι ἐπιθρώσκουσι θεῶν ὑψηχέες ἵπποι.

So he spoke, and the goddess, white-armed Hera, failed not to obey, but touched her horses with the whip; and nothing loath the pair flew on between earth and starry heaven. As far as a man sees with his eyes into the haze of distance as he sits on a lookout point and gazes over the wine-dark deep, so far do the loud-neighing horses of the gods spring at a bound. (*Iliad* 5.767–772)

²¹ It is interesting to note the appearance of these self-opening doors in DRYDEN's translation of *Aeneid* 6.573–574: “Then, of it self, unfolds th' Eternal Door: / With dreadful Sounds the brazen Hinges roar” (1987, 5:554 = *Aeneis* 6.774–775) One may justly wonder whether Dryden lifted this motif from Milton or Homer, or just amplified the Latin text.

²² See KIRK 1985–1993, 2:131–146 and 2:327–336 for details.

²³ Cf. SCOTT 1974, 17–18.

To provide an ingenious transition between the Olympian and the Trojan settings as well as to illustrate the enormous expanse traveled by the goddesses, the simile focuses on the hazy distance where earth (the sea) seems to meet the “starry sky.” What is more, this image is presented through the perspective of a “man” so that the actual infinity of immortal power is implicitly contrasted to the utmost exertion of mortal vision to conceive infinity. With all this “Homer magnifies the power of heaven” as Longinus (who found the image a prime example of the sublime) observed,²⁴ but the appeal of the comparison depends at least as much on the possibility it offers readers/hearers to identify with the subjective experience presented. The image is too full of circumstances to be merely a conventional or clichéd expression of “as far as a person can see” (as e.g. the expression “a stone’s throw away” would be), but it is also general enough to allow for imaginative interpretation. This is largely due to the anonymity of the “man” it features: despite attempts to endow this figure with a conventional (and convenient) Homeric identity,²⁵ his identity and motivations remain curiously (and in the context of Homeric similes quite exceptionally) unknown. For all we know, he could be a shepherd or a soldier, and the place of lookout (σκοπιή) he is sitting at might as well be a cliff, hilltop, or even a watchtower.²⁶ But, in fact, he could be associated with anyone anywhere and in any age as the Homeric text does not fix a specific time or place for the

²⁴ *On the Sublime* 9.5; Cf. also SCOTT: “The simile at [5.]770 stresses the power of the divine horses” (2009, 108).

²⁵ “The observer is a herdsman” (KIRK 1985–1993, 2:138); “Far as a shepherd, from some Point on high, / O’er the wide Main extends his boundless Eye” (POPE 1939–1969, 7:312 = Pope’s *Iliad* 5.960–961); “the distance that a man can see into the haze as he looks out from a watchtower over the wine-dark sea” (RIEU 1953, 113). Note, however, that Andreas Divus, whose Latin translation was printed parallel to the Greek text in an edition Milton possessed and might have used (Jean de Sponde’s *Homeri quae extant omnia*; see BOSWELL 1975, 233), insists on the anonymity of the man in the simile: “Quantum aeris spatium vir vidit oculis / Sedens in specula, prospectans in purpureum mare” (SPONDANUS 1583, 97).

²⁶ In another Homeric simile a goatherd watches the approaching storm from a σκοπιή (*Iliad* 4.275–279), while in the *Odyssey* scouts are sent to “places of lookout” (*Odyssey* 14.261).

action described. All we know is that—like Caspar David Friedrich’s mysterious figures—the man perched on a lookout point “gazes over the wine-dark deep.”

Turning to Milton again, it is tempting to speculate that Satan’s and the Son’s moments of looking at the abyss were inspired by this Homeric simile. Needless to say, there is a huge difference between the Homeric and the Miltonic narrative situations: the characters in *Paradise Lost* are significantly presented as *standing* and are far from being the nameless subjects of a para-narrative. Their actual confrontation with chaos, however, is described in terms resembling the Homeric image. Chaos itself is referred to as “a dark / Illimitable Ocean without bound” (2.891–892) which is “Outrageous as a Sea” (7. 212); it is murky like the dark, misty horizon expressed by the Homeric ἠεροειδής (“misty, cloudy, dark”)²⁷—which is derived from the same root as the adjective Homer and Hesiod use for Tartarus (ἠερόεις)—and the “wine-dark” (οἴνοψ) sea. In the *Iliad* the simile of looking out at the hazy distance provides ample space for the audience (and, on another level, for the singer) to imagine the immensity and the speed of the divine journey. The scenes described in *Paradise Lost* are also divine descents, but contrary to the regular traffic in Homer between the world of the gods and the mortals, they represent only the first attempts to negotiate a passage from the brink of chaos to the created world.²⁸ There is a qualitative difference between Satan’s and the Son’s attempts, but in both cases the epic narrative requires that not only readers/hearers but also the characters themselves get their bearings in the new context. In accordance with the unconventionality of this novel setting, Milton conveys and at the same time induces in readers/hearers the sense of wonder at the encounter with chaos not through the

²⁷ *LSJ* s.v. “ἠεροειδής”; in the simile under discussion the adjective is used adverbially. Cf. KIRK 1985–1993, 138: “ἠεροειδὲς should probably be taken with τόσσον, i.e. ‘as far into the misty distance as...’”

²⁸ Thus, paradoxically, but quite characteristically of Milton’s occasionally professed attempt to gain precedence over his predecessors, they serve as “models” for the Homeric episode.

conventional device of a simile, but by developing the image of looking at the abyss directly in the narrative.

In Homer's spirit

My point is not that the *Iliad* is a more likely source for the Miltonic passages than the *Aeneid*, but that the question of sources here is more complex than many commentaries have thus far suggested. Milton's chaos fittingly features a well-nigh chaotic mix of verbal echoes and narrative elements appropriated from Scripture, Hesiod, Lucretius, Virgil, du Bartas as well as (we have just seen) Homer,²⁹ and in the scenes under discussion it would be a moot point to argue for either the Virgilian or Homeric origin of certain motifs common to both ancient texts (e.g. the sound of the infernal or heavenly gates). We should, rather, concentrate on how differently the poet of *Paradise Lost* uses these possible sources, that is, the distinct functions of the Virgilian and Homeric subtexts in the parallel Miltonic episodes. What we have seen above does not cast doubt on the long-held critical commonplace of Virgil as the prime influence on Milton's hell: the descriptions of the entry to chaos in the infernal scene and the realm itself owe a great deal to the representation of Tartarus in the *Aeneid*. But we have also seen that there is a possible Homeric parallel, which at points overlaps with but remains in effect distinct from the Virgilian source. The relevance of this Iliadic subtext seems to go beyond the setting, the visible architecture, or the ornamentation of one of Milton's local episodes to provide the narrative device through which both the infernal and the heavenly entries into chaos can be presented. By adapting elements of the Homeric scene to the new situations with varying implications for the different characters involved, Milton created his own special version of the divine descent. In this process, he completely refocused

²⁹ SEAMAN 1967 discovers Homeric influence in the infernal trinity's first meeting.

the original Iliadic structure by directly empowering the epic narrative with the topic and the function of the Homeric simile. Thus, while we may appreciate Milton's breadth of imagination and dramatic precision in the sublime and suspenseful moments of Satan's and the Son's standing and looking at the abyss, we might at the same time claim (extending ADDISON's remark about the Creator's golden compasses) that these moments are "conceived altogether in Homer's spirit" (1970, 132 = *Spectator* No. 339).

Contrary to explicit allusions, easily recognizable motifs, or direct verbal echoes, such subtle reworkings of Iliadic and/or Odyssean scenes may well go unnoticed. They are, nevertheless, significant as they might afford us a glimpse of Milton's multifarious understanding and use of the classical epic heritage. Thirty years ago Neil FORSYTH documented how Milton transformed the Homeric "attendance motif" into a narrative pattern of *Paradise Lost* with significant pre- and postlapsarian implications as well as a similar superimposition of simile on the epic narrative (1981, 144–145). In Satan's and the Son's memorable moments of confrontation with chaos we encounter yet another such transformation, two further instances of "Homer in Milton."

Works Cited

- ADDISON, Joseph (1970) *Critical Essays from the Spectator*, ed. Donald F. Bond (Oxford: Clarendon).
- BENTLEY, Richard, ed. (1732) *Milton's Paradise Lost: A New Edition* (London).
- BLESSINGTON, Francis C. (1979) *Paradise Lost and the Classical Epic* (London: Routledge & Kegan Paul).
- BOSWELL, J.C. (1975) *Milton's Library: A Catalogue of the Remains of John Milton's Library and an Annotated Reconstruction of Milton's Library and Ancillary Readings* (New York: Garland).
- DALLEY, Stephanie, ed. and trans. (2000) *Myths from Mesopotamia: Creation, The Flood, Gilgamesh, and Others* (rev. ed.; Oxford: Oxford UP).

- DRYDEN, John (1987) *The Works of Virgil in English*, ed. William Frost, vols. 5–6 of *The Works of John Dryden*, gen. ed. Edward Niles Hooker, Alan Roper, and H.T. Swedenborg, Jr., 20 vols. (Berkeley: U of California P, 1956–1989).
- FENTON, Mary C. [Mary F. Norton] (1995) ‘“The Rising World of Waters Dark and Deep”: Chaos Theory and *Paradise Lost*,’ *MS* 32, 91–110.
- FLANNAGAN, Roy, ed. (1998) *The Riverside Milton* (Boston: Houghton Mifflin).
- FORSYTH, Neil (1981) ‘Homer in Milton: The Attendance Motif and the Graces,’ *Comparative Literature* 33, 137–155.
- FOWLER, Alastair, ed. (2007) *John Milton, Paradise Lost* (rev. 2nd ed.; Harlow etc.: Longman).
- GOWERS, Emily (2005) ‘Virgil’s Sibyl and the “Many Mouths” Cliché (*AEN.* 6.625–7),’ *Classical Quarterly* 55, 170–182.
- HARDY, John (1966) ‘Johnson and Don Bellianis,’ *RES* n.s. 17, 297–299.
- HOMER (1999) *Iliad*, trans. A.T. Murray, rev. by William F. Wyatt, 2 vols. (Cambridge: Harvard UP).
- HUGHES, Merritt Y., ed. (1957) *John Milton: Complete Poems and Major Prose* (New York: Odyssey).
- HUME, Patrick (1695) *Annotations on Milton’s Paradise Lost* (London).
- ITTZÉS, Gábor (2012) ‘The Structure of Milton’s Universe: The Shape and Unity of the World in *Paradise Lost*’ in *MTC* ??–??.
- JOHNSON, Samuel (2006) *The Lives of the Most Eminent English Poets: With Critical Observations on Their Works*, ed. Roger Lonsdale, 4 vols. (Oxford: Clarendon).
- KIRK, G.S., gen. ed. (1985–1993) *The Iliad: A Commentary*, 6 vols. (Cambridge: Cambridge UP).
- LEONARD, John, ed. (1998) *John Milton: The Complete Poems* (London: Penguin).
- LONGINUS (1995) *On the Sublime*, trans. W.H. Fyfe, rev. Donald Russell (Cambridge: Harvard UP).
- MARTINDALE, Charles (1986) *John Milton and the Transformation of Ancient Epic* (London: Croom Helm).

- NEWTON, Thomas, ed. (1749) *Paradise Lost: Poem in Twelve Books. The Author John Milton*, 2 vols. (London).
- NICOLSON, Marjorie (1935) 'Milton and the Telescope,' *ELH* 2, 1–32.
- NORTHRUP, Mark D. (1981) 'Milton's Hesiodic Cosmology,' *Comparative Literature* 33, 305–320.
- POPE, Alexander (1939–1969) *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, gen. ed. John Butt, 11 vols. (New Haven: Yale UP).
- PORTER, William M. (1993) *Reading the Classics and Paradise Lost* (London: U of Nebraska P).
- RAJAN, Balachandra, ed. (1965) *John Milton: Paradise Lost: Books I & II* (Bombay: Asia).
- RICHARDSON, Jonathan & Jonathan RICHARDSON, Jr. (1734) *Explanatory Notes and Remarks on Milton's Paradise Lost* (London).
- RICKS, Christopher (1963) *Milton's Grand Style* (Oxford: Clarendon).
- RIEU, E.V., trans. (1953) *Homer: The Iliad* (Harmondsworth: Penguin).
- RUMRICH, John (1995) 'Milton's God and the Matter of Chaos,' *PMLA* 110, 1035–1046.
- SCHWARTZ, Regina M. (1993) *Remembering and Repeating: On Milton's Theology and Poetics* (Chicago: U of Chicago P).
- SCOTT, William C. (1974) *The Oral Nature of the Homeric Simile* (Leiden: Brill).
- SCOTT, William C. (2009) *The Artistry of the Homeric Simile* (London: UP of New England).
- SEAMAN, John E. (1967) 'Homeric Parody at the Gates of Milton's Hell,' *Modern Language Review* 62, 212–213.
- SPONDANUS, Joannes [Jean de Sponde], ed. (1583) *Homeri Quae Extant Omnia* (Basel).
- TESKEY, Gordon, ed. (2005) *John Milton: Paradise Lost: Authoritative Text, Sources and Backgrounds, Criticism* (New York: Norton).
- TESKEY, Gordon (2006) *Delirious Milton: The Fate of the Poet in Modernity* (Cambridge: Harvard UP).
- VIRGIL (1999) *Virgil*, trans. H. Rushton Fairclough, rev. by G.P. Goold, 2 vols. (Cambridge: Harvard UP).

Péti Miklós

„Mosolygott minden”

A homéroszi nevetés visszhangjai Milton *Elveszett Paradicsom*ában¹

Az *Elveszett Paradicsom* egyetlen derűs része az, amikor a gonosz szellemek újonnan feltalált tűzfegyvereik sikerén felbuzdulva az angyalokat hergelik. Ez a passzus szerintem az egész költemény legkifogásolhatóbb része, hiszen csupán szójátékok sorozatából áll, amelyek ráadásul igencsak közönségesek.
Addison: *The Spectator* No. 279²

A szertelen vidámságot és a féktelen nevetést már a korai keresztény írók az ördög művének tartották,³ ritkán vált azonban kulturálisan olyannyira meghatározóvá a kereszténység ellentmondásos viszonya a nevetéshez, mint a tizenhatodik-tizenhetedik század Angliájában.⁴ Viszonylag közismert és jól dokumentált az angliai puritánok nevetés-ellenessége, amelynek emlékezetét főként az Erzsébet- és Jakab-kori röpiratok

¹ A dolgozat írása idején a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj valamint az OTKA (101928 sz. projekt) támogatásában részesültem. Ezúton is köszönöm anonim lektorom kritikai megjegyzéseit, amelyek alapján a szöveget átdolgoztam.

² „The only piece of pleasantry in *Paradise Lost*, is where the evil spirits are described as rallying the angels upon the success of their new invented artillery. This passage I look upon to be the most exceptionable in the whole poem, as being nothing else but a string of puns, and those too very indifferent.” (No. 279, Saturday, 19 January 1712) A részletet saját fordításomban közlöm. Joseph Addison, *Critical Essays from the Spectator*, szerk. Donald F. Bond (Oxford: Clarendon Press, 1970), 74.

³ Lásd Halliwell monográfiájának utolsó fejezetét („Laughter denied, laughter deferred: the antigelastic tendencies of early Christianity”). Stephen Halliwell, *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 471-519. A kereszténység és a nevetés viszonyáról általában lásd M. A. Screech, *Laughter at the Foot of the Cross* (London: Penguin, 1997).

⁴ A nevetés szerepéről a kora modern angol kultúrában lásd Keith Thomas, „The Place of Laughter in Tudor and Stuart England”, *Times Literary Supplement* (January 21, 1977): 77.

őrzik,⁵ s amely végső soron az angol színház fejlődését gyökeresen megváltoztató „drámai interregnumhoz,” a színházak csaknem húszéves, 1642-től 1660-ig tartó bezárásához is hozzájárult.⁶ A mértéktelen nevetés helytelenítése azonban nem csupán a korabeli komédiák (és közönségük) megbélyegzésére korlátozódik: bár John Donne egyik korai művében (az egyik úgynevezett paradoxonában) Erasmus tekintélyére hivatkozva elmésen forgatja ki a latin bölcsességet, mely szerint a sok nevetésről ismerszik meg az ostoba („Per risum multum poteris cognoscere stultum”),⁷ a kor protestáns értelmiségének nevetéssel kapcsolatos felfogását talán hívebben fejezik ki George Herbert sorai: „Laugh not too much: the wittie man laughs least: / For wit is newes onely to ignorance.” („Ne neves túl sokat: az okos ember keveset nevet / A vicc csak az ostobának újság”).⁸ Nem csoda tehát, hogy a tizenhetedik század végének legjelentősebb protestáns (egyések szerint: puritán) költőjét, John Milont sem szokás a felhőtlen vidámság bajnokaként emlegetni: már dr. Johnson is felhozta, hogy: „Milont a tanulásért olvassuk, majd felzaklatva és túlterhelve hagyjuk ott, hogy máshol találjunk kikapcsolódást; elhagyjuk mesterünket és társakat keresünk,”⁹ a közelmúltban pedig Albrecht Classen mutatott rá, hogy Milton

⁵ Lásd például Philip Stubbes *Anatomy of the Abuses in England* című, először 1583-ban kiadott művét, amely a „gonosz színdarabok és közjátékok” káros hatásai között említi a nevetést és a gúnyolódást. Frederick James Furnivall, szerk., *Phillip Stubbes's Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth, A.D. 1583*, 2 kötet, 1. kötet (London: Trübner, 1877), 145.

⁶ A puritánok színház és nevetés-ellenességével és ennek kulturális lecsapódásával kapcsolatban lásd Indira Ghose, *Shakespeare and Laughter: A Cultural History* (Manchester: Manchester University Press, 2008), 128-168. A „drámai interregnum” (*dramatic interregnum*) kifejezés George Henry Nettletontól származik: *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century 1642-1780* (London: Macmillan, 1928).

⁷ John Donne, *Selected Prose*, szerk. Neil Rhodes (Harmondsworth: Penguin, 1987), 43.

⁸ George Herbert, „The Church Porch” in *The Works of George Herbert*, szerk. F. E. Hutchinson (Oxford: Clarendon, 1941), 15. A részletet saját fordításomban közlöm.

⁹ „We read Milton for instruction, retire harassed and overburdened, and look elsewhere for recreation; we desert our master, and seek for companions.” A részletet saját fordításomban közlöm. Samuel Johnson, „The Life of Milton” in *The Lives of the Poets. A Selection*, szerk. Roger Lonsdale (Oxford: Oxford University Press, 2009), 108.

neve hallatán „rendesen nem a humor és a nevetés, a viccelődés vagy a szellemesség jut eszünkbe.”¹⁰ A nevetés távol áll Milton műveitől és szerzőjüktől is: ritka egyetértés van e tekintetben Milton néhány jelentős kritikusa és a kritikátlan közvélemény között.

Tény, hogy *A küzdő Sámson* komor tragikus cselekményétől vagy a *Visszanyert Paradicsom* meditatív költészetétől meglehetősen idegen a nevetés és bármilyen vidámság gondolata (vagy akár a nevetetés szándéka).¹¹ A kórus és a szereplők egy-két keserűen ironikus megjegyzésén túl a legtöbb, amire Milton ószövetségi tárgyú tragédiájában számíthatunk, az az ellenség gúnykacajától való iszonyodás kifejezése, míg a Fiú megkísértésének evangéliumi történetét feldolgozó kiséposzban csupán Istennek telik egy sokatmondó mosolyra.¹² Tény az is, hogy a költő személyével kapcsolatos ikonográfiai tradícióban is meghatározó a komolyság és a komorság: már a kortárs portrék

¹⁰ Albrecht Classen bevezetője in Albrecht Classen, szerk., *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning and Consequences* (Berlin: De Gruyter, 2010), 127.

¹¹ Amint maga Milton is rámutat a *Küzdő Sámson* előszavában, amelyben Milton a tragédia kortárs „lebecsülésének” és „megbélyegzésének” egyik okaként hozza föl, hogy „komikus elemek keveredtek a tragikus fájdalommal és komolysággal, parlagi és durva alakok kerültek bele, amit minden józan elme képtelenségnek ítélt, és szokás lett nyakló nélkül hitvány módon keresni a nép kedvét”. *John Milton, Válogatott költői művei* (Budapest: Európa, 1978), 392. Jánosházy György fordítása. A továbbiakban, ha másképp nem jelzem, Milton költeményeinek magyar fordítását ebből a kötetből idézem, az *Elvesztett Paradicsom*ot Jánosy István fordításában. Az idézett sorok híven tükrözik a kora modern esztétika dekorum-eszményét, amely azonban nem mérvadó a mindenkori tragikus gyakorlat tekintetében; vö. Jennifer Wallace, „Tragedy and Laughter”, *Comparative Drama* 47.2 (2013): 201-24.

¹² *Samson Agonistes* 366. sor („Thy Foes derision”—,„gúny tárgyául”); 947-8. sor („Bearing my words and doings to the Lords / To gloss upon, and censuring, frown or smile”—,„tettem s szavam besúgva uraidnak, / hogy kárhoztassák vagy megmosolyogják!”); 1056-7. sor („Nor form that right to part an hour, / Smile she or lowre”—,„mosolyért vagy könnyért soha / ne vesse ezt oda”); *Paradise Regained* 1.128-29: „the most High, who [...] thus to *Gabriel* smiling spake”. A továbbiakban Milton kisebb költeményeinek eredeti szövegét Stella Revard kiadásából (John Milton, *Complete Shorter Poems* szerk. Stella P. Revard [Chicester: Wiley-Blackwell, 2009]), az *Elvesztett Paradicsom* angol szövegét pedig Barbara Lewalski kiadásából idézem (John Milton, *Paradise Lost* szerk. Barbara K. Lewalski [Oxford: Blackwell, 2007]), a szöveg belső tagolására (ének- és/vagy sorszámok) hivatkozva.

megelőlegezik a romantikus festők (Delacroix, Orlay Petrich, Munkácsy) Milton-képeinek ünnepélyesen zord hangulatát.¹³ A Milton kultusz eme sajátossága és az életmű utolsó darabjainak szigorú stílusa azonban félrevezető lehet, Milontól ugyanis korántsem áll távol a „hasát fogó Nevetés” („Laughter holding both his sides”).¹⁴ Bár önálló nevetéelmélet nem fűződik nevéhez, mind költeményeiben, mind prózájában eredeti módon reflektál a vidámság, a derű és a nevetés (hasznos vagy káros) hatására, s általában elmondható, hogy a legtöbb kora-modern poétikaszerzőhöz képest kifejezetten megengedő: a komédia különféle változatait (az ó- és újkomédiát, valamint Shakespeare komédiáit), a szatírákat és a (jó- vagy rosszindulatú) élcelődést is helyénvalónak tartja a megfelelő helyen és időben.¹⁵ Ennek az átfogó szemléletnek az életmű műfaji sokszínűségében találjuk meg gyakorlati lenyomatát: Cambridge-i egyetemi dolgozataiként írt úgynevezett *prolusioi* némelyikében leginkább a modern stand-up komédiásokhoz hasonlítható módon, közönségét és önmagát sem kímélő iróniával érvel választott témái mellett;¹⁶ korai verseiben és a *Comus* címen közismert maszkjátékban főként a (klasszikus ihletésű és Shakespeare-i) komédiát dicséri illetve imitálja;¹⁷ politikai

¹³ A romantikus festészeti hagyománnyal kapcsolatban lásd Kovács Anna Zsófia, „Milton Dictating to his Daughters: Varieties on a Theme from Füssli to Munkácsy”, in Ittész Gábor és Péti Miklós, szerk., *Milton Through the Centuries* (Budapest: KGRE-L'Harmattan, 2012), 322-337.

¹⁴ „L'Allegro” 32. sor. A részletet saját fordításomban közlöm.

¹⁵ Lásd Irene Samuel, „Milton on Comedy and Satire”, *Huntington Library Quarterly* 35.2 (1972): 107-30; a korai művekben megjelenő nevetésről lásd Peter C. Herman, „Milton and the Muse-Haters: *Ad Patrem*, *L'Allegro*/ *Il Penseroso*, and the Ambivalences of Poetry”, *Criticism* 37.1 (1995), 37-56, különösen 44, 52.; a miltoni szatíra-eszménnyel és -gyakorlattal kapcsolatban lásd Joel Morkan, „Wrath and Laughter: Milton's Ideas on Satire”, *Studies in Philology* 69.4 (1972): 475-495.

¹⁶ Lásd Jessica Tvordí, „The Comic Personas of Milton's *Prolusion VI*: Negotiating Masculine Identity Through Self-Directed Humor”, in Albrecht Classen, szerk., *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times*, 715-34.

¹⁷ Lásd például a „L'Allegro” című versben: „Then to the well-trod stage anon, / If Jonsons learned Sock be on, / Or sweetest *Shakespear* fancies childe, / Warble his native Woodnotes wilde” („Aztán a drága színpad vonzzon / a tudós kothurnusu Jonson / s édes Shakespeare, *Fantázia* / őserdő-hangú vad fia!” [Tóth

tárgyú szonettekben erősen szatirikus hangot üt meg,¹⁸ polemikus prózájában pedig gyakran személyeskedő gúnyolódást vet be céljai érdekében.¹⁹ A nevetés különböző fajtái ráadásul együttesen is megjelenhetnek; kitűnő példa erre az a frappáns görög nyelvű epigramma, amelyet Milton „képmása metszője”, William Marshall ellen írt („In Effigiei Eius Sculptorem”). A verset Marshall az 1645-ös kiadású *Poems* címoldali szerzőportréja alá metszette:

Árpád fordítása]. D. M. Rosenberg szerint a *Comus* cselekménye leginkább a Shakespeare-i komédiákéhoz hasonlít: „Milton’s Masque: A Social Occasion for Philosophic Laughter”, *Studies in Philology* 67.2 (1970): 251.

¹⁸ Lásd például a *Tetrachordon* című művének kritikai fogadtatását kifogásoló szonettet („A Book was writ of late call’d *Tetrachordon*”; magyarul Tellér Gyula fordításában: „A megvetésről, mely bizonyos értekezéseimet sújtotta.”

¹⁹ Jó példa erre a *Colasterion* (körülbelül „Büntetőpálca”) című szöveg (1645), amelyben Milton a válással kapcsolatos traktátusait kritizáló névtelen szerzőt próbálja, gyakran kifejezetten ízléstelen gúnyolódással sárba tiporni.



Tudatlan kéz rajzolta ezt a képmást / mondhatná bárki az eredeti arcra pillantva; /
 Tí azonban, barátaim, mivel nem ismeritek fel az ábrázoltat, / Nevesetek a hitvány
 művész hitvány ábrázatán.²⁰

E négy rövid sorban Marshall több szempontból is kigúnyoltatik: a legalapvetőbb szinten műveletlensége és óvatlansága okán, hiszen tudtán kívül (s alkalmasint feltételezve, hogy a görög sorok komoly presztízst kölcsönöznek majd metszetének) saját ügyetlenségét pellengérezí ki. Milton azonban kifinomultabb megoldásokkal is kiegészíti ezt a nem túl elegáns gesztust: John K. Hale meggyőzően érvel amellett, hogy a vers görögösége —

²⁰ Az epigrammát Milton 1673-as kiadású gyűjteményes kötetébe is beválogatta (*Poems etc*) — immár a portré nélkül. Az epigrammát saját prózafordításomban közlöm.

amely Milton által újonnan képzett szavakat foglal a klasszikus és archaikus görög költészetből ismert jambikus trimeterbe —kellőképpen megcsillogtatja a költőként debütáló Milton nyelvi és stilisztikai tehetségét a rég befutott Marshall félresikerült portréjával szemben.²¹ S bár Milton tudta, hogy arcképe menthetetlenül nevetséges,²² a kétféleképpen is értelmezhető *δυσμύμημα ζωγράφου* kifejezés használatával ügyesen kétségben hagyja az olvasót afelől, hogy vajon nem Marshall csúf ábrázatáról van-e szó.²³

Milton tehát a róla később kialakult képpel ellentétben kifejezetten szerette és művelte is a tréfát. Ez főművére, az *Elveszett Paradicsomra* is igaz, ahol a narrátor a legváratlanabb helyeken kacsint ki finom iróniával olvasóközönségére: Sátán „mint varangy” gunnyaszt az alvó Éva fülénél, majd Gábriel elé vezetve harciasan fölfuvalkodik; Ádám és Éva Rafael arkangyallal cseveg „nem félve, hogy kihűl ebédjük”; Éva élvezettel hallgatja Ádám meséjét, ám „száját nem csak szavaiért szerette”, stb.²⁴ De magában a cselekményben is széles választékát találjuk a nevetésnek és a derűnek a sátáni somolygástól és gúnykacajtól kezdve a Fiúisten és az első emberpár mosolyain át az angyalok nevetéséig. S persze ne feledkezzünk meg az Addison által kifogásolt jelenetről,²⁵ Sátán és társai szóvicceiről sem,

²¹ John K. Hale, „Milton’s Greek, 1644-1645: Two Notes”, *Milton Quarterly* 34.1 (2000): 15-16.

²² Lásd Elizabeth Skerpan-Wheeler verdiktjét: „Milton had his joke on Marshall, but the joke may have been Milton.” in „Authorship and Authority: John Milton, William Marshall, and the Two Frontispieces of *Poems* 1645”, *Milton Quarterly* 33.4 (1999): 107.

²³ Amint Thomas O. Mabbottot idézve Hale is rámutat *δυσμύμημα ζωγράφου* kifejezés *genitivus objectivus*ként és *subjectivus*ként is értelmezhető; mi több, a *δυσμύμημα* szó utalhat magára a képre és az ábrázoló tehetségére is. Vö. John K. Hale, „Milton’s Greek”, 15.

²⁴ Lásd *Paradise Lost* 4.800, 985-6; 5.395-396; 8.56-57.

²⁵ Lásd dolgozatom mottóját és következő részeit. A jelenet az eposz hatodik énekében, a mennybéli háború leírásában található.

amelyek szórakoztatóan s egyszersmind tanulságosan tükrözik a bűnnek a nyelv romlásában is megnyilvánuló hatását.²⁶

Az utóbbi példa esetében Addison (és későbbi követői, például Johnson) kifejezetten a szóciccek otrombasága és illetlensége kapcsán fejezi ki rosszallását, a mottóban idézettek felvezető mondataiból azonban kiderül, hogy a hősi eposz műfajában általában kifogásolja a nevetést. „Az olyan érzések, amelyek nevetést váltanak ki, igen ritkán kerülhetnek be illő módon egy hőskölteménybe, melynek fő célja a sokkal nemesebb szenvedélyek felkeltése”,²⁷ jelenti ki, majd az *Iliász*ból és az *Odüsszeiá*ból vett ismert példákat (Thersztész, Héphaisztosz, Írosz) hoz arra, amikor a burleszk elemek használatával Homérosz elhagyja „az eposz nagyszerűségéhez elengedhetetlen komolyságot”.²⁸ Addison ítélete maximálisan korrekt a neoklasszicista stilisztikai dekórum szempontjából, enyhén szólva ellentmond azonban a mindenkori befogadói tapasztalatnak. Homérosz olvasói tudják, mennyire fontos szerepet játszik az *Iliász* és az *Odüsszeia* által ábrázolt világban a nevetés és a vidámság, és a miltoni eposzt ismerők sem értenének feltétlenül egyet a mottóban foglaltakkal. Műfaji jellegzetességeiből adódóan az eposz egy szélesebb közösség értékrendjét jeleníti meg, szerves részét képezik tehát a kisebb műfajok és kevésbé fennkölt stílusok is, s ez még egy, a homéroszi epikától

²⁶ Lásd John Leonard, *Naming in Paradise: Milton and the Language of Adam and Eve* (Oxford: Clarendon, 1990), 188-191.

²⁷ „Sentiments which raise laughter, can very seldom be admitted with any decency into an heroic poem, whose business is to excite passions of a much nobler nature.” A részletet saját fordításomban közlöm. Joseph Addison, *Critical Essays from the Spectator*, 74.

²⁸ Érdekes módon azonban az *Aeneis*-ben található emlékezetes vidámságot, Menoetes kikacagását a játékok közben (*Aeneis* 5.178-82), szövegkörnyezete miatt jóval elfogadhatóbbnak tartja, jöllehet, amint David Ross rámutatott, ez a nevetés inkább nyugtalanító: „Through inversion, the tears of the real world have become, in these games, laughter at misfortune and derision of the defeated” David Ross, *Virgil's Aeneid: A Reader's Guide* (Oxford: Blackwell, 2007), 99.

olyannyira különböző stílusú és tárgyú műben is magától értetődő, mint az *Elveszett Paradicsom*.

Kérdés azonban, hogy a klasszikus eposzi mintákat gyökeresen újraértelmező és találékonyan az istenigazolás (*theodicea*) szolgálatába állító *Elveszett Paradicsomban* megjelenő vidámságnak mi köze lehet az antik nevetéshez? Ez a kérdés különösen a Milton számára alapvető mintát nyújtó homéroszi eposzok tekintetében érdekes, mivel a klasszikus epikában ezekben a művekben találhatjuk a nevetés és a derű legváltozatosabb megjelenítését.²⁹ Vajon az eposzi kellékeket következetesen megreformáló Milton felfigyelt-e a homéroszi epikában gyakran és sokféleképpen megjelenő nevetésre és derűre, s ha igen, mit tartott megőrzésre és átdolgozásra méltónak saját költeményében? A következőkben erre a kérdésre próbálok választ adni az *Elveszett Paradicsom* s a homéroszi eposzok néhány jellegzetes helyének egymás mellé helyezésével, Halliwell példáját követve a nevetés különböző formái mellett a miltoni eposzban megjelenő mosolyokat is figyelembe véve.³⁰ Vizsgálódásom eredményeképpen talán kicsit többet tudhatunk meg arról, hogy a folyamatosan az antik és a modern között billegő *Elveszett Paradicsom* szövege megőriz-e bármit a homéroszi nevetés gazdag hagyományából a modernitásnak.

²⁹ Ez persze nem jelenti azt, hogy az egyéb klasszikus eposzköltők műveiben (Apollóniosz Rhodiosznál, Enniusnál, Vergiliusnál, Statiusnál, stb.) megjelenő nevetés nem lehet fontos Milton szempontjából; dolgozatomban azonban kifejezetten azt kívánom megvizsgálni, hogy a sok szempontból a klasszikus hagyomány utolsó képviselőjének tekintett Milton mit kezd az ennek a hagyománynak a kezdetén álló „legrégebb és legjobb” költő örökségével.

³⁰ Lásd Stephen Halliwell, *Greek Laughter*, 51-8, 520-9.

Induljunk el a homéroszi eposzok egyik különlegessége, az istenek nevetése felől. Az *Elveszett Paradicsom* általában lekicsinylően nyilatkozik az olümposzi pantheonról,³¹ és az eposz keresztény tárgya és monoteista háttere miatt hiába várjuk, hogy olyan „ki nem oltódó” közösségi nevetés (γέλως ἄσβεστος) csendüljön fel az *Elveszett Paradicsomban*, mint amelyet az *Iliász* első vagy az *Odüsszeia* nyolcadik énekében hallhatunk az Olümposzról.³² A miltoni mennytől mindamelllett nem idegen a nevetés és a mosoly: az eposz legismertebb ilyen tárgyú része az ötödik énekben található, ahol is Rafael arkangyal Ádám és Éva felvilágosítására mesélni kezdi a Sátán lázadását és a mennybéli háborút. Ebben az eposzba bújtatott kiséposzban találhatjuk az Atya és a Fiú derűs párbeszédét a harc előestéjén, a történetet folytató hatodik énekben pedig e párbeszéd torz paródiáját, a bukott angyalok szertelen élcélődését megjelenítő (Addison által kritizált) sorokat.

Ami Sátán és társai vidámságát illeti, ha konkrét szóviccek nem is, gúnyolódásuk módja kifejezetten homéroszi benyomást kelt. A mennybéli háborúban az „ördögmotollát” (*devilish engine*), azaz az ágyút feltaláló és az Istenhez hű angyalok ellen bevető sátáni sereg kezdeti sikere után Sátán diadalittasan táncosokhoz hasonlítja az új fegyvertől meghátráló ellenséget:

(...) *Satan* beheld thir plight,
And to his Mates thus in derision call'd.

³¹ Lásd például az 1. ének enumerációját, ahol az epikus narrátor a görög antikvitás és az ókori Mediterránium istenségeit a bukott angyaloknak felelteti meg.

³² *Iliász* 1.599; *Odüsszeia* 8.326. A továbbiakban az *Iliászt* és az *Odüsszeiát* az Oxford Classical Texts, illetve a Loeb Classical Library szövegét reprodukáló Perseus Project internetes kiadásából idézem (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus%3Acorpus%3Aperseus%2Cauthor%2CHomer>), ha másként nem jelzem, Devecseri Gábor fordításában. Homérosz, *Iliász, Odüsszeia, Homéroszi Költmények* (Budapest: Pantheon, 1993).

O Friends, why come not on these Victors proud?
Erewhile they fierce were coming, and when wee,
To entertain them fair with open Front
And Brest, (what could we more?) propounded terms
Of composition, strait they chang'd thir minds,
Flew off, and into strange vagaries fell,
As they would dance, yet for a dance they seem'd
Somewhat extravagant and wilde (...)
[PL 6.607-16]

(...) Látja zavaruk a Sátán,
s gúnyosan mondja cimboráinak:
„Miért nem jönnek e büszke győztesek?
Előbb kérkedve jöttek. És ha most
nyílt szívvel, homlokkal fogadjuk őket
(többet mit tehetnénk?), s elébük adjuk
békefeltételünk, íme mást akarnak,
bolond bakkugrásokkal elszaladnak.
Táncolni szottyant kedvük? Táncnak ez
bohócos kissé s túl vad is (...)

Az *Elveszett Paradicsom* legújabb kommentárjai rendre Aineiász és Mérionész *Iliász*-beli szóváltásának visszhangjait véli felfedezni Sátán beszédében.³³ A *Patrokleia*-ban (az *Iliász* 16. éneke) ugyanis Aineiász, miután Mérionész kikerülte kelevézét, „lelkében dühödötten” (θυμὸν ἐχώσατο) így szól:

Μηριόνη τάχα κέν σε καὶ ὀρχηστὴν περ ἔοντα
ἔγχοσ ἐμὸν κατέπαυσε διαμπερές, εἴ σ' ἔβαλόν περ.
[*Iliász* 16.617-8]

„Mérionész, te remek táncos! ha imént kelevézem
el nem vét, gyorsan megszünteti tánctudományod.”

³³ Lásd John Milton, *Paradise Lost*, szerk. Alastair Fowler, 2. jav. kiad. (Harlow: Longman, 2007), 369; John Milton, *The Complete Poems*, szerk. John Leonard (London: Penguin, 1998), 797; John Milton, *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, szerk. William Kerrigan, John Rumrich és Stephen M. Fallon (New York: Random House, 2007), 465-6.

Ezekben a Milton- és Homérosz-kommentátorok³⁴ által is kötekedő sértegetésként (*taunt*, *insult*) értelmezett sorokban azonban a táncra való utalás korántsem olyan becsmérlő, mint az *Elveszett Paradicsom* szövegében. Homérosznál és a korai görög irodalomban a tánc motívuma többértelmű: lehet a háborúval határozottan szembeállított tevékenység,³⁵ ám utalhat magára a harcra is.³⁶ Amint azt az eredeti megengedő mellékmondata is jelzi (καὶ ὀρχηστὴν περ ἔδοντα, körülbelül „bár táncos vagy”) Aineiász beszédének kezdete valójában Mérionész gyors reakcióját is dicsérheti,³⁷ s csak a második sor sérti egyértelműen az akháj harcos önértetét.³⁸ Erősen kétséges tehát, hogy ez a homéroszi részlet inspirálta volna a miltoni Sátánnak a jó angyalok zavarodását eleve „bolond bakugrásokként” „(strange vagaries”) jellemző beszédét. Merrit Y. Hughes és az őt megelőző kommentátorok, véleményem szerint helyesen, nem is itt, hanem a *Patrokleia* egy másik részletében találták meg a szóban forgó passzus homéroszi előképét.³⁹ A Hektór ellen induló Patroklosz csak a trójai hős kocsihajtóját, Kebrionészt találja el kővel, aki a narrátor szerint „miként bűvár” (ἀρνευτήρι εἰσιώως, *Iliász* 16.742) esett ki a harciszekérből. Ennek láttán Patroklosz a következőképpen „szurkálja szavaival” (ἐπικερομέων, *Iliász* 16.744) a trójaiakat:

³⁴ Lásd például Richard Janko, *The Iliad: A Commentary, Volume IV: Books 13-16* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 390-1.

³⁵ Lásd például *Iliász* 3.390-4.

³⁶ Lásd például *Iliász* 7.241. Lásd még Jonathan L. Ready, *Character, Narrator, and Simile in the Iliad* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 164-5.

³⁷ Mérionész „(...) meglátta [tulajdonképpen szembenézve figyelte, ἄντα ἰδὼν] előbb [Aineiászt], kikerülte az érchegyü dárdát, / nyomban előrebukott [πρόσω γὰρ κατέκλυψε], (...)” (*Iliász* 610-1).

³⁸ Ready, *Character, Narrator, and Simile*, 165.

³⁹ John Milton, *Complete Poems and Major Prose*, szerk. Merritt Y. Hughes (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1957), 338 (615. jegyzet).

ὦ πόποι ἦ μάλ' ἐλαφρὸς ἀνὴρ, ὡς ῥεῖα κυβιστῶ.
εἰ δὴ που καὶ πόντῳ ἐν ἰχθυόεντι γένοιτο,
πολλοὺς ἂν κορέσειεν ἀνὴρ ὄδε τήθεα διφῶν
νηὸς ἀποθρόσκων, εἰ καὶ δυσπέμφελος εἴη,
ὡς νῦν ἐν πεδίῳ ἐξ ἵππων ῥεῖα κυβιστῶ.
ἦ ῥα καὶ ἐν Τρώεσσι κυβιστητῆρες ἔασιν.

[*Iliász* 16.745-50]

„Jaj, mily fürge e férfi, be könnyen tud lemerülni:
hát ha talán a halas tenger közepére kerülne,
jóllakhatna sokat, kagylókra vadászva a mélyben,
úgy leugorva a gályatetőről, bárha viharban,
mint most itt a mezőn könnyen lebukott a szekérről:
vannak hát kitűnő bűvárok a trójaiak közt.”

A beszéd összetett képi világot tár elénk, amely azonban Devecseri fordításában csak részben jelenik meg. Patroklosz először szarkasztikusan azért dicséri a harci szekérből fejjel kihulló Kebrionészt, mert gyorsan és könnyeden képes fejest ugrani vagy bukfencet hányni (ὡς ῥεῖα κυβιστῶ), s ugyanezt a képet terjeszti ki általában a trójaiakra beszéde záró soraiban. Ezen a képi kereten belül, amelyben az akrobatikus tánc egyértelműen pejoratív értelemben jelenik meg,⁴⁰ Patroklosz az epikus narrátor korábbi hasonlatát viszi tovább, amikor sértést sértésre halmozva a homéroszi hősökhöz méltatlan tevékenységet végző bűvárhoz hasonlítja a halott ellenfelet.⁴¹ A jelenetnek különös feszültséget kölcsönöz a

⁴⁰ Richard Janko szerint kifejezetten Aineiász korábbi gúnyolódására válaszolva (Janko, *The Iliad*, 404), vö. azonban a fenti észrevételeket Aineiász beszédéről.

⁴¹ A bűvár képének elemzéséhez lásd Janko, *The Iliad*, 404. és Ready, *Character, Narrator, and Simile*, 161-5.

„következményes nevetés” (*consequential laughter*)⁴² kegyetlen pontossága, valamint a helyzet tragikus iróniája: Patroklosz közeli halála fényében ugyanis gúnyolódása kifejezetten vészterhesnek tűnik. A narrátor korábbi megjegyzése (lásd *Iliász* 16.46-7), és Apollón figyelmeztetése (lásd *Iliász* 16.707-9) mellett ez a bántó szándékával szinte kérkedő gúnybeszéd is megerősíti az eposz befogadóiiban azt az ének kezdete óta fokozatosan érlelődő érzést, hogy Patroklosz elkerülhetetlenül a végzete felé rohan.

Ha visszatérünk Miltonhoz, azt láthatjuk, hogy Sátán igen hasonló módon élcelődik az ágyúlövésektől megzavarodott angyalseregen. Milont nem csupán a tánc motívuma inspirálhatta a homéroszi részletben, hanem a sértések megtöbbszörözése is: a táncmozdulatok extravaganciájának kipécézésével Sátán egyúttal az általa oly megvetett mennybéli etikettre utal, melynek a „misztikus tánc” és dal szerves része.⁴³ Mi több, csakúgy mint Homérosznál, itt is megjelenhet a nézőpontok különbségéből fakadó irónia: az eposz befogadói tudják előre — ahogy a mennyből való bukásuk után a bukott angyalok is keserűen megtapasztalják — ki nevet a végén.⁴⁴ Amíg azonban Patroklosz példája fölött szánalmat és félelmet érezhetünk, Miltonnál ezen érzéseket jelentősen tompíthatja a sátáni szöviccek idétlensége, valamint a tény, hogy Sátán ekkor már bukott (jóllehet még a Mennyben lakozó) angyal: jó vagy nemes szándékú, de helytelen döntések vagy törekvések sorozata helyett szavainak és tetteinek forrása a gyűlölet és a gonoszság. Ez a Sátán még nem az a romantikusok által bálványozott, Pokolba taszított, megtört figura, akinek az ábrázolása az eposz első énekeiben, ha megtévesztően is, de időlegesen tragikus pátoszt kelt.

⁴² Patroklosz beszédét már a 16. századi angol retorikaszerző Abraham Fraunce és Homérosz első angol fordítója, George Chapman is a homéroszi irónia fontos példájának tartotta; lásd Jessica Wolfe, „Chapman’s Ironic Homer” *College Literature* 35.4 (2008): 181-182.

⁴³ Sátán véleményéhez lásd *PL* 4.942-5. A mennybéli tánchoz lásd *PL* 5.618-9; 8.242-3.

⁴⁴ Lásd *PL* 2.190-1, 731.

Milton tehát nem egyszerűen csak átveszi vagy kölcsönzi az *Iliász* idézett jelenetét; éppen ellenkezőleg: a mennybéli háború egyéb részeihez és jellegzetességeihez hasonlóan a sátáni kacaj „homéroszisága” is éppen abból fakad, hogy a szerző az új epikus tárgy követelményeinek megfelelően gyökeresen átalakítja, mintegy megreformálja a klasszikus mintát.⁴⁵ Ezt részben a szóban-forgó jelenet narratív kontextusa is megköveteli: a Rafael arkangyal által elsősorban Ádámnak és Évának mesélt, s hozzánk csak az *Elveszett Paradicsom* elbeszélőjének közvetítésével eljutó történet érthető módon nem közvetítheti az epikus téma olyan mértékű hagyományba-ágyazottságát, mint az eposz első és második könyve, amelyekben a bukott narrátor a bukott emberiséghez szólva meséli Sátán történetét. Az *Elveszett Paradicsom* utóbbi részei tobzódnak az allúziókban és a reflektált kritikával átalakított eposzi kellékekben, ami végső soron lehetőséget ad a hősiesség hagyományos (klasszikus ihletésű) fogalmával kapcsolatos előfeltevéseink önkritikus felülvizsgálatára, a Milton által fontos önismereti eszköznek tartott „zord nevetésére”.⁴⁶ A mennybéli háború olvastán minden ilyen narrátori segédletet nélkülözünk: az elvárásaikhoz képest idegen, ám valamiképpen mégis ismerős történetben Ádámmal és Évával hasonlóan „csodálattal, mélyen tűnődve”, ám bukott tudattal hallunk „furcsa, fenséges dolgokról, melyek / fölfoghatatlanok”.⁴⁷ A sátáni szóviccek és szájhősködés által kiváltott frusztrált derű mellett mindazonáltal itt is felcsendülhet az olvasó „zord

⁴⁵ Ezzel kapcsolatban lásd tanulmányom: „A heap of broken images or, why Milton is an iconoclast?” *Classical Receptions Journal* 6.2 (2014): 270-293.

⁴⁶ Milton az *An Apology for Smectymnus* című művében olyan oktató eszköznek tartja a nevetést, amellyel egy kevésbé bölcs ember megismerheti önmagát. Lásd Edward W. Taylor, „Milton’s Grim Laughter and Second Choices” in *Poetry and Epistemology: Turning Points in the History of Poetic Knowledge*, szerk. Roland Hagenbüchle és Laura Skandera (Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1986), 86. A miltoni eposz lehetséges befogadás-mechanizmusával kapcsolatban általában lásd Stanley Eugene Fish, *Surprised by sin: The reader in Paradise Lost*, (Cambridge: Harvard University Press, 1998).

⁴⁷ „(...) to hear / Of things so high and strange, things to thir thought / So unimaginable (...)” (PL 7.52-4).

nevetése”, ha más módon is, mint az eposz egyéb részeiben: az epizód végső iróniáját ugyanis az adja, hogy a legnagyobb homéroszi hősök gunyoros nevetése éppen a további karrierjük során egyre kevésbé hősiés, a büntől megállíthatatlanul hanyatló, s az idézett jelenetben inkább a mókamester (γελωτοποιός) Therszitészre hasonlító bukott angyalok szájából hangzik fel.⁴⁸

A mennybéli háború során azonban nem csupán Sátán és társai gúnykacaját halljuk: Isten, látva a Sátánt és pártütő seregét „mosolyogva egyetlen fiához így szól”:

Son, thou in whom my glory I behold
In full resplendence, Heir of all my might,
Neerly it now concernes us to be sure
Of our Omnipotence, and with what Arms
We mean to hold what anciently we claim
Of Deitie or Empire (...)
Let us advise, and to this hazard draw
With speed what force is left, and all imploy
In our defense, lest unawares we lose
This our high place, our Sanctuarie, our Hill.
[PL 5.719-724 és 729-732]

Fiam, erőm örököse, kibem
teljes dicsfényem tükrét nézhetem,
most szinte aggaszt, hogy mindenható
voltunk mint biztosítsuk, mily pajzzsal
tartsuk fenn ős-istenség-igényünk. (...)
Tartsunk tanácsot, s vonjuk össze gyorsan
a kockázatra megmaradt hadunk.
Védjük magunk, nehogy óvatlanul
veszítsük szentélyünk e szent hegyen!

A bennfentes vicc az Isten mindenhatóságával tisztában lévő nagyközönségnek (az angyaloknak és az eposz olvasóinak) legfeljebb öniróniaként esik le (mintha Isten azt

⁴⁸ Therszitésszel kapcsolatban ld. Halliwell

mondaná: „a vicc kedvéért tegyük fel, hogy nem vagyok mindenható”), a Fiú azonban remekül szórakozik, s válaszában folytatja a mókázást:

To whom the Son with calm aspect and cleer
Light'ning Divine, ineffable, serene,
Made answer. Mightie Father, thou thy foes
Justly hast in derision, and secure
Laugh'st at thir vain designes and tumults vain,
Matter to mee of Glory, whom thir hate
Illustrates, when they see all Regal Power
Giv'n me to quell thir pride, and in event
Know whether I be dextrous to subdue
Thy Rebels, or be found the worst in Heav'n.

[PL 5.733-742]

Felelt a Fiú csöndes, tiszta arccal,
Isten-villám, határtalan derűvel:
„Méltán kacagod ellenségedet,
erős Atyám, bizton nevetsz hiú
szándékukon és zendülésükön.
Gyűlöletük csak fényemet fokozza,
ha majd látják: megadatott nekem
a királyerő, hogy gőgjüket letörjem,
s megtudják: vagy megrontom lázadóid,
vagy a Mennyben a legkisebb vagyok!”

A jelenet erős és a kora modern Angliában közkeletű bibliai hagyományokra épül; a Fiú Zsoltárok könyvére utaló (illetve, ha „szándékosan felfüggesztjük kételyünket,” akkor azt megelőlegező)⁴⁹ szavai az ószövetségi Jahve gunyoros nevetését idézik.⁵⁰ A szóváltás

⁴⁹ Vö. Zsolt 2, 4: a King James Bibliában: „He that sitteth in the heavens shall laugh: the Lord shall have them in derision”; 37, 12-3: „The wicked plotteth against the just, and gnasheth upon him with his teeth. The Lord shall laugh at him: for he seeth that his day is coming”. Milton 1653-ban maga is lefordította a második zsoltárt; lásd Stella Purce Revard, *The War in Heaven: Paradise Lost and The Tradition of Satan's Rebellion* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), 99-102. Coleridge „willing suspension of disbelief”-jét Timár Andrea a „kétely szándékos felfüggesztése”-ként fordítja.

⁵⁰ Ingvild Saelif Gilhus szerint Jahve nevetése, a specifikus áldozatokat gúnyoló görög tragikus nevetéssel szemben, mindig ellenfelei egész csoportját veszi célba. *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion* (New York: Psychology Press, 1997), 31.

érthető módon nem aratott osztatlan elismerést Milton kritikusai körében: egyik legismertebb kommentárja William Empsontól származik, aki szerint az *Elveszett Paradicsom* „azért jó költemény, mert annyira gonosznak ábrázolja Istent”, az Atya eme „igen furcsa szavaiból” („the very queer words of the father”) riasztóan rosszindulatú („appalingly malignant”) tréfát olvas ki, hiszen Isten hátsó szándéka valójában az, hogy a mennybéli háború első napjaiban passzív maradjon, s ezzel valódi gonoszságot csalogasson elő a lázadókból.⁵¹ Amint azonban Stella Revard és később John N. King rámutatott, a mennyben felhangzó nevetés korántsem Milton önálló variációja a biblikus témára: a tizenhetedik század politikai és vallási tárgyú polémiáiban (elsősorban a Lópor-összeesküvéssel foglalkozó szövegekben) gyakori az emberi vagy sátáni bűnökön gúnyosan nevető Istenség motívuma.⁵² Ehhez csupán annyit tennék hozzá, hogy a korai görög epikától sem idegen az Istenség saját felsőbbrendűségének tudatában felhangzó, akár gúnyoros nevetésének motívuma. Az *Iliász* 21. énekében (az úgynevezett folyóharcban) Zeusznak „nevetett örömében a szíve, / míg szemlélte az összecsapó dühös égilakókat”, s ugyanő a *Munkák és Napok*ban is „felnevet”, amikor az emberiség „veszedelme”, Pandóra elkészítésével megbízza Héphaisztoszt.⁵³ Az Atya nevetése az *Elveszett Paradicsomban* jellemző módon egyszerre biblikus és klasszikus szempontból is motivált.

⁵¹ William Empson, *Milton's God*, átdolgozott kiadás (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), 13, 96-97.

⁵² Revard, *The War in Heaven*, 93-102; John N. King, *Milton and Religious Controversy: Satire and Polemic in Paradise Lost* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 109-32. Amint mindkét szerző rámutat, a fiatal Milton a Lópor-összeesküvést feldolgozó *In Quintum Novembris* című latin nyelvű kiséposzában már e hagyomány szerint jeleníti meg az Atyaistent.

⁵³ *Iliász* 21.389; vö még 21.408, 508; Hésiodos, *Erga kai hémerai* — *Munkák és napok* 59. sor, görögül és magyarul, fordította, a bevezetőt, a jegyzeteket és a kísérő tanulmányokat írta Trencsényi-Waldapfel Imre [Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955], 40-1.). Halliwell szerint a Hésziodosznál felhangzó nevetés nem jellemző a homéroszi Zeuszra: *Greek Laughter*, 67-69.

A jelenet lényegi eleme, az Atya és a Fiú összekacsintása, azaz Isten derűjének dialogikus értelmezése azonban sem az idézett klasszikus, sem a biblikus előképekre nem vezethető vissza. A narráció eme sajátossága, meglehetősen, Milton invenciója, melynek egyik nyilvánvaló funkciója a természetfölötti téma emberi értelemhez való igazítása (akkomodáció — ez egyébként a történetet mesélő Rafael arkangyal kimondott célja).⁵⁴ Amikor azonban az Atya azt mondja: „Let us advise”, „tartsunk tanácsot”, akkor már csak a kontraszt kedvéért sem teljesen haszontalan emlékezetünkbe idézni az *Iliász* és az *Odüsszeia* azon isteni tanácsjeleneteit, amelyekben szintén mosolygó istenségekkel találkozunk. Különösen érdekes szempontunkból az *Iliász* Θεῶν ἄγορά-ja, amelyben Zeusz ultimátumot intéz az olümposziakhoz (a Tartaroszba-dobás terhe mellett tilos a Trójában küzdő feleknek segíteni), majd Athéné óvatos hatáskör-felmérő kérdésére (tanács adható-e az akhájoknak?) így reagál:

τὴν δ' ἐπιμειδῆσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς:
 θάρσει Τριτογένεια φίλον τέκος: οὐδὲν τι θυμῷ
 πρόφρονι μυθέομαι, ἐθέλω δέ τοι ἦπιος εἶναι.
 [*Iliász* 8.38-40]

Elmosolyodva felelte a fellegtorlaszoló Zeusz:
 „Bátran, Trítogeneia, derék lányom, hisz e szókat
 nem mondtam komolyan, s teneked kedvezni kívánok.”

Zeusz mosolya és az azt követő válasz mehökkentő, hiszen komolyan kétségbe vonja az elhangzott fenyegetések komolyságát (Zeusz tulajdonképpen bevallja, hogy csak színlel).

⁵⁴ Amint erre Susanne Rupp is rámutatott a Milton műveiben megjelenő nevetés különböző fajtáit vizsgálva: „Milton’s Laughing God”, in Manfred Pfister, szerk., *A History of English Laughter: Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond* (Amsterdam: Rodopi, 2002), 48. Vö. PL 5.563-576. Rupp szerint az egész miltoni életműben (a prózában és a költészetben is) egy teológiailag motivált nevetés-eszmény nyomaira bukkanhatunk.

Nem meglepő hát, hogy az alexandriai filológusoktól kezdve rengetegen problematikusnak, későbbi betoldásnak tartották a részletet.⁵⁵ A jelenetnek mindazonáltal több különböző értelmezése lehet, Homérosz ugyanis megfelelő mértékű homályban tartja az ábrázolt szituáció pontos körülményeit. Zeusz fenyegető beszéde után a narrátor csak a következőket jegyzi meg:

ὡς ἔφαθ', οἳ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ
μῦθον ἀγασσάμενοι: μάλα γὰρ κρατερῶς ἀγόρευσεν.
ὄψε δὲ δὴ μετέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη
[*Iliász* 8.28-30]

Így szólt [tudniillik Zeusz]; s erre azok mind hosszan csöndbe merültek,
bámulták a szavát, mert megmondotta keményen.
Végre eképen szólt a bagolyszemű Pallasz Athéné:

E sorokból csak az derül ki, hogy az istenek elcsendesedtek megdöbbenésükben, s hogy ez a kínos csönd valószínűleg hosszú ideig tartott: Athéné csak sokára (ὄψε) szólalt meg (Devecseri ezt jelzi a 28. sor „hosszan”-jával, amely nem szerepel az eredetiben). Arról azonban nem esik szó, hogy Athénén kívül melyik isten(ek) figyelt(ek) fel még Zeusz válaszára, s ennek megfelelően a következő három olvasat elképzelhető:

1. Amennyiben Zeusz válasza az összes jelenlévő isten előtt hangzik el, ráadásul úgy, hogy mindannyian figyelnek is atyjuk szavára, akkor valóban abszurd és önellentmondásos is lehet a szóban-forgó részlet, s Walter Leaf helyesen állítja, hogy Zeusz „hülyét csinál magából”.⁵⁶

2. Elképzelhető azonban az is, hogy Zeusz nem összevissza beszél, hanem, akaratereje és cselekvőképessége demonstrálására, szándékosan hergeli az istenekeket azzal, hogy a

⁵⁵ Az álláspontok összefoglalásához lásd. Geoffrey S. Kirk, *The Iliad: A Commentary II: Books 5-8* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 300. Kirk „erős gyanúval” él a passzus kapcsán.

⁵⁶ Walter Leaf, *The Iliad*, 2 kötet, 1. kötet (London: Macmillan, 1900), 335.

tilalmat úgy tartja fenn, hogy egyúttal annak voltaképpeni érvénytelenségéről kedélyesen elcseveg leánygyermekével, akivel nyíltan kivételezik,⁵⁷ s akit szavaival és gesztusaival az istenek érdemtelen sokasága előtt mintegy intellektuálisan méltóvá nyilvánít valós szándékai megismerésére. Hasonlóan értelmezhető a 22. ének azon jelenete, ahol Zeusz azt latolgatja az istenek előtt, vajon nem kellene-e az éppen a halál előtt álló Hektórt megmenteni, s Athéné rosszállására szó szerint ugyanezt a választ adja (22.168-86).⁵⁸

3. Végül nem zárhatjuk ki annak a lehetőségét sem, hogy Athéné a többiek figyelme vagy tudta nélkül beszél atyjával, aki hasonlóképpen privát választ ad. Tény, hogy az istennő a többi isten *közül* szólította meg (μετέειπε) Zeuszt,⁵⁹ ez azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy a társaság figyel is a szavakra. Ezt a lehetőséget több tény is alátámaszthatja: a meghökkentő választ az istenek közül senki nem kommentálja, a narrátor Zeusz szavai után rögtön jelenetet vált, s amikor az ének második felében Héra ugyanezzel a kérdéssel/ kéréssel áll elő (462-8), akkor a nyilvánvalóan felhergelt Zeusz mosoly helyett csak újabb fenyegetésekkel válaszol (469-83). Ide érdemes idéznünk továbbá a szövegrész egy korai értelmezési hagyományát is, amely Athéné és Zeusz közelségére és testi kontaktusára utal: egy papiuszlelet a 38. sor után (τὴν δ' ἐπιμειδῆσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς) az Akhilleusz és Thetisz között az *Iliász* első énekében lejátszódó meghitt társalgás kísérő eleme, a simogatás említésével folytatja az eposz szövegét:

χειρὶ τε μιν κατε]ρεξεν επος τ εφατ εκ τ ονομα[ζ]ε

⁵⁷ Athéné kivételezettségét Arész is nehezményezi: *Iliász* 5.877-80.

⁵⁸ Vö. a Szarpédón lehetséges megmentése ügyében Hérával folytatott, egészen más hangulatú beszélgetést: *Iliász* 16.432-58.

⁵⁹ Kivéve, ha a μετεῖπον igét pusztán „megszólításként olvassuk” (*address* — vö. *LSJ*).

[= *Iliász* 1.361]⁶⁰

megsimogatta szelíd kézzel, szót szólva kimondta

Úgy vélem, az epizód ellentmondásait csak az utóbbi két értelmezés oldja fel megnyugtatóan. Ezekben az olvasatokban Zeusz mosolya korántsem csupán az őszinte, szeretetteljes mosoly (amint azt Halliwell javasolja a hellyel kapcsolatban),⁶¹ hanem, a főistennek az *Iliász*-ban megjelenő más mosolyaihoz hasonlóan, kifürkészhetetlen és többértelmű gesztus: a kedvenc gyerek iránti szeretet ugyanúgy benne van, mint a biztos felsőbbrendűség érzése, az alsóbbrendű istenek ingerlése és a kicsinyes cselszövéseik lefitymálása, az Athéné ügyeskedésén való átlátás, az istennő cinkos bátorítása, stb.⁶² Az Athénének szóló mosoly, amelynek talán a többi isten is tanúja lesz, egyúttal azonban sokatmondó narrátori kikacsintás az eposz közönségére: a jelenetből ugyanis egyértelműen kiderül, hogy a cselekmény e pontján még nem kerül sor Zeusz akaratának (a Διός βουλή-nak) az eposz *prooimion*jában előre jelzett beteljesülésére; (vö. *Iliász* 1.5).

Akár így, akár úgy értelmezzük azonban a homéroszi passzust, úgy vélem, az *Elveszett Paradicsom* idézett részletét a „súlyos és jelentőségteljes apokaliptikus nevetés” ószövetségi hagyománya⁶³ mellett az imént tárgyalt homéroszi minta is befolyásolta. A miltoni Atyaisten zavartalan derűjét, sőt részben az isteni szándék dialogikus kibontakoztatását is visszavezethetjük Vergilius Jupiterjének magabiztos és méltóságteljes mosolyaira,⁶⁴ az Atya sajátos humorizálásának azonban csak Homérosznál találjuk párhuzamát. Mennyivel

⁶⁰ Lásd Martin L. West, szerk., *Homeri Iliás*, 2 kötet, 1. kötet (Stuttgart: Teubner, 1998-2000), 227 (jegyzet *ad loc.* 8.38).

⁶¹ Halliwell, *Greek Laughter*, 65-66.

⁶² Zeusz hasonlóan enigmatikus mosolyaival kapcsolatban lásd Halliwell, *Greek Laughter*, 65-7.

⁶³ Paul Rovang, „Milton’s War in Heaven as Apocalyptic Drama: „Thy Foes Justly Hast in Derision”, *Milton Quarterly* 28.2 (1994): 33.

⁶⁴ Vö. *Aeneis* 1.254; 12.829. Az *Aeneis* mosolyainak elemzéséhez lásd James Uden, „The Smile of Aeneas”, *Transactions of the American Philological Association* 144 (2014): 73-98.

más azonban a miltoni mennyben lejátszódó párbeszéd, mint az olümposzi szóváltás! Míg Homérosznál a mosoly félreértést oszlat el (Zeusz így nyugtatja meg Athénét, hogy vicc csak az egész), addig Miltonnál a tökéletes megértés záloga (a Fiú nyugtázza az Atya iróniáját).⁶⁵ Mi több, Homérosz Zeusz mosolyával cinkos szövetséget teremt az istenek atyja és kedvenc leánya között, amelynek az eposz befogadói is tanúivá válnak. Miltonnál ezzel szemben az Atya és a Fiú közötti egyetértés eleve adott és az eposz bukott olvasói számára annak ellenére kifürkészhetetlen marad, hogy belehallgatunk beszélgetésükbe. Amott Zeusszal együtt mosolyoghatunk a füstölgő isteneken, emitt mi magunk füstölöghetünk (Empsonnal) az isteni mosolyban tükröződő megértésből való kirekesztettségünkön.

A fenti példa jó párhuzamát adja a homéroszi eposzi örökség korábban (a sátáni gúnyolódás elemzésében) megfigyelt sajátos miltoni feldolgozásának, s egyúttal ékesen bizonyítja, hogy a klasszikus eposz miltoni „reformja” korántsem csupán a hagyományos eposzi kellékek elvetésében vagy lealacsonyító kritikájában nyilvánulhat meg. Az *Elveszett Paradicsomban* Milton valósággal újraalkotja a klasszikus eposz kelléktárát, s még ahol úgy tűnik, a lehető legpontosabban másolja antik elődjeit, ott is rá kell kérdeznünk a klasszikus tartalom vagy forma sajátos miltoni szerepére és jelentőségére. A nevetés és a mosolygás fent tárgyalt megjelenései sem önálló jelenségek az eposz cselekményében, hanem szinte minden más jelentős motívumhoz hasonlóan beilleszkednek az egész világegyetemet és világtörténelmet felölelő *theodiceába*, Isten útjainak igazolásába. A nevetés ennek megfelelően rendre a bukáshoz (akár a bukottak nevetéséhez, akár az ő

⁶⁵ Vö. Revard, *The War in Heaven*, 101: „It is not only *just* for God to laugh, as the Son comments: it is unavoidable.”

kinevetésükhöz) kapcsolódik, s amíg Homérosznál soha nem nevetnek az istenek az embereken, addig az *Elveszett Paradicsomban* ez csak a Bukás pillanatáig igaz.⁶⁶

A mosolygás ezzel szemben az Istenhez hű angyalok és az ártatlanság állapotában leledző Ádám és Éva privilégiuma. Sátánnak és bűntársainak csak torz vigyorokra vagy irigy somolygásra telik, és a narrátor a bukás utáni időszakból említett néhány mosoly romlottsága felől sem hagy kétséget,⁶⁷ a Paradicsomban azonban a mosolygás az egyik legalapvetőbb és legkellemesebb kommunikációs eszköz és kulturális gyakorlat.⁶⁸ Éva első „közlése” teremtése után a saját tükörképének szóló mosolyféle, s Ádám a mosolygó Teremtőtől alkudja ki Éva megteremtését.⁶⁹ A Bukást ábrázoló kilencedik ének tragikus cselekményének felvezetésében baljós jelként értékelhetjük, hogy Éva kicsit sokallja a közös munkát akadályozó össze-összemosolygást, s ugyanitt, Ádám Évát nyugtató válaszában hangzik el a nevetéssel kapcsolatos arisztotelészi közhely paradicsomi változata, amely: „Mosoly az ésből csordul; nem mosolyg / az állat! A szerelem étke az!”⁷⁰ A mosolygás kommunikatív jelentőségének ádामी elméletét gyakorlatba ülteti át az eposz elbeszélője, amikor a negyedik énekben, Ádám és Éva első „felléptetése” során,

⁶⁶ Lásd *PL* 8.76-8 (Rafael a jövőre utal); 10.488 (Sátán nevétségesnek tartja a bukott Ádámot); 12.59 (mennyei nevetés a Bábel tornyán).

⁶⁷ Lásd *PL* 2.846 (a Halál szörnyű vigora); 4.503 (Sátán irigy és rosszindulatú somolygása); 4.765 (a kéjnők pénzen vett mosolya); 11.624 (az isten fiait elbocsátó „szép ateisták” mosolya). Az utóbbi két példában tükröződő nemi előítélet természetesen hagyományos, lásd: Lisa Perfetti, *Women and Laughter in Medieval Comic Literature* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), 1-28.

⁶⁸ Irene Samuel hívja fel a figyelmet először a mosolyok lehetséges jelentőségére az *Elveszett Paradicsomban* („Milton on Comedy and Satire”, 128), ám néhány példa felsorolásán túl nem kommentálja a motívum különböző megjelenéseit.

⁶⁹ Lásd *PL* 4.463-4; 8.367-8.

⁷⁰ Lásd *PL* 9.222, 239-40: „(...) for smiles from Reason flow, / To brute deni'd, and are of Love the Food”. Ádám szavaival a narrátor talán az ártatlanság állapotának különlegességét is illusztrálni kívánja: az antikvitástól kezdve közhely ugyanis, hogy a nevetést ellentétes az ésszel. Vö. Sari Kivistő, „Sour Faces, Happy Lives? On Laughter, Joy and Happiness of the Agelasts” *Collegium* 3 (2008): 79-100.

többször is fontosnak tartja megemlíteni, értelmezni és a sátáni somolygással („leer”)

ellentétbe állítani mosolyukat:

Nor gentle purpose, nor endearing smiles
Wanted, nor youthful dalliance as beseems
Fair couple, linkt in happie nuptial League,
(...)
So spake our general Mother, and with eyes
Of conjugal attraction unprov'd,
And meek surrender, half embracing leand
On our first Father, half her swelling Breast
Naked met his under the flowing Gold
Of her loose tresses hid: he in delight
Both of her Beauty and submissive Charms
Smil'd with superior Love, as *Jupiter*
On *Juno* smiles, when he impregns the Clouds
That shed *May* Flowers; and press'd her Matron lip
With kisses pure: aside the Devil turnd
For envie, yet with jealous leer maligne
[PL 4.337-9, 492-503]

Folyt nyájas szó, kedveskedő mosoly,
kamaszos kelletés, amint az illik
hitvesi nászban egybekelt, magános
párhoz. (...)

Szólt ősanánk, s szemében tiszta lángu
hitvesi vonzalom csillant, szelíd
ragaszkodás, míg félig átkarolva
simult Atyánkhoz; záporzó laza
aranyhajától elborítva keble
pőrén tapadt a férfiéhoz; az
szépségétől s bájos alázatától
bűvölten mosolygott szives fölénnyel
Évára, mint Hérára Zeus, midőn a
május-virág-ontó fellegeket
termékenyíti: anya-ajkait
szűz csókkal zárta. Elfordult a Sátán,
titkon, féltékenyen bandzsítva rájuk
sandán,

Az idézett rész központi eleme a klasszikus-ihletésű hasonlat Zeusz és Héra (Jupiter és Júnó) nászára, amelynek meteorológiai értelmezését Milton, a kommentárok szerint,

részben Vergilius *Georgicá*jából (2.325-7), részben egy korabeli forrásból, Natale Conti *Mythologiae* című művéből vehette. Magát az ábrázolt mitológiai jelenetet azonban az *Iliász* tizennegyedik énekében, Zeusz Héra általi elcsábíttatásának leírásában találjuk meg; Conti is erre a helyre hivatkozik (*Iliász* 14.346-351). Milton hasonlata azonban nem csupán e három mű ismeretét tükrözi, hiszen fő különlegessége, az Ádám mosolyát mintázó jupiteri mosoly, egyik lehetséges forrásban sem szerepel. Való igaz, hogy az *Iliász*-ban Zeusz a nász utáni álmából kelve mosolyog Hérára (*Iliász* 15.47), ez azonban, amint Halliwell rámutatott, erős feszültséget hordozó, enigmatikus gesztus,⁷¹ s az ilyesminek nincs helye Milton Paradicsomában. Ha bármilyen klasszikus előképre, Ádám mosolya inkább Aeneas egyetlen mosolyára emlékeztet az *Aeneis*-ben, amelyben hasonlóképpen Jupiter mosolya tükröződik, s amely, amint James Uden rámutatott, a főisten magabiztosságát és tekintélyét kölcsönzi a hősnek.⁷² Milton szövegében azonban megfordulnak az erőviszonyok: Ádám felsőbbrendű mosolyának csak halvány lenyomatát adhatja a jupiteri mosoly, amely az epikus elbeszélésből hasonlatba átemelve és ott euhéméria mítoszmagyarázattá degradálva a bukott emberiség egyik meséjévé gyengül. Az *Elveszített Paradicsom* bukott befogadóinak mindazonáltal elengedhetetlen ez a mese, hiszen csak így, a számunkra hozzáférhető tudáson át tudunk valami fogalmat alkotni a mosolyok sajátos paradicsomi nyelvének jelentőségéről.

Ez a nyelv azonban összetettebb, mint gondolnánk, s ezt jól mutatja, hogy a mosolygás az ártatlanság állapotában korántsem korlátozódik az isteni és emberi kommunikációra. Az eposz nyolcadik énekében Ádám saját teremtéstörténetet meséli Rafael arkangyalnak, amelyben a következőképpen írja le ébredését:

⁷¹ Halliwell, *Greek Laughter*, 65-6.

⁷² Uden, „The Smile of Aeneas”, 75.

(...) about me round I saw
Hill, Dale, and shadie Woods, and sunnie Plaines,
And liquid Lapse of murmuring Streams; by these,
Creatures that livd, and movd, and walk'd, or flew,
Birds on the branches warbling; all things smil'd
[PL 8.261-5]

Köröttem láttam völgyet és hegyet,
árnyas erdőt, napszötte síkokat,
zsongó vizek áttetsző szökdelését:
itt lények éltek, álltak vagy röpültek,
ágon madár csatinázott, mosolygott
minden

Az egész teremtett világon ragyogó mosoly, amellet hogy érzékletes metaforában vetíti ki Ádám felvillanyozottságát, egyúttal a természet és az ember egyedülálló paradicsomi egységét is sugalmazza.⁷³ A mosolygó világ képe természetesen igen régi költői közhely,⁷⁴ egy homéroszi hely azonban ismét tanulságos lehet a miltoni passzus értelmezéséhez. Az *Iliász* tizenkilencedik énekében Akhilleusz és az akháj sereg harcra való készülődésének leírásában az epikus elbeszélő így jellemzi a fegyverek által keltett ragyogást:

αἴγλη δ' οὐρανὸν ἴκε, γέλασσε δὲ πᾶσα περὶ χθὼν
[*Iliász* 19.362]

Fényük [ti. a fegyvereké és a vértéké] az égig elért, körben nevetett az egész föld⁷⁵

⁷³ Vö. a mosoly mennybéli megfelelőjét a mennybéli háború végén: „(...) Heav'n his wonted face renewd, / And with fresh Flourets Hill and Valley Smil'd” PL 6.783-784 („[...] Az Ég szokott orcája földerült, / s kacag üde virággal völgy, halom.”); valamint a Föld mosolyát a Teremtés után: „(...) Earth in her rich attire / Consummate lovly smil'd; (...)” PL 7.501-502 („[...] A Föld csodás / kész köntösében édesen kacag: [...]”).

⁷⁴ Lásd Halliwell, *Greek Laughter*, 15.

⁷⁵ Siegfried Jäkel ezt a nevetést a homéroszi nevetések külön kategóriájának kezeli („laughter as an expression of the universe”) „The Phenomenon of Laughter in the *Iliad*” in *Laughter down the Centuries*, szerk. Siegfried Jäkel és Asko Timonen, 3 kötet, 1. kötet (Turku: Turun Yliopisto, 1994), 25.

Halliwell meggyőzően érvel amellett, hogy a tündöklő fényt és a szituáció izgalmát egyszerre megjelenítő sor egyúttal ironikus is, hiszen az univerzum életigenlő nevetése éppen Akhilleusz csatába indulásának pillanatában, az eddigi vérontást messze felülmúló kegyetlen öldöklés kezdetén hangzik fel.⁷⁶ Az *Elveszett Paradicsomban* hasonlóan ünnepélyes, ám az *Iliász*hoz képest jóval egyértelműbb pillanat tanúi leszünk: tulajdonképpen uralkodóját fogadja mosollyal a világ, miközben az éppen birtokba veszi birodalmát. A Miltonnál ábrázolt helyzet mindazonáltal nem nélküli a szelíd iróniát, Ádám élménye ugyanis számunkra már végérvényesen hozzáférhetetlen, s azt is tudjuk, hogy az elbeszélésben megjelenő múlt nemsokára Ádámnak is menthetetlenül elveszik.⁷⁷ A teremtett világ Ádám által elbeszélte mosolya éppen ellenkező elven működik, mint a fent tárgyalt jupiteri mosoly: amíg az utóbbi a klasszikus epika ismert, ám csak a mesében létező világot felmutató hasonlatból világítja meg Ádám mosolyát, addig az előbbi az ismert, ám „egyetlen halandó által sem látott”⁷⁸ dolgokat megjelenítő homéroszi hasonlatok képi világát idéző élénk epikus narratívából ragyog fel. A miltoni elbeszélés eme sajátossága akár a klasszikus eposzi hagyomány közvetett kritikájaként is értelmezhető: az eposz miltoni reformációja szükségképpen együtt jár az élénk eposzi megjelenítés (az *enargeia*) szabályainak újraalkotásával. A mosolyok, amelyek megjelennek a Milton által ábrázolt világ minden szintjén és az eposzi kellékekben is, fontos elemei ennek az új *enargeiának*, kifürkészhetetlen és elérhetetlen derűjük azonban egyúttal azt is bukott emlékezetünkbe idézi, hogy az eposz címében szereplő ige alanyai végső soron mi magunk vagyunk.

⁷⁶ Halliwell, *Greek Laughter*, 14. A nevetés és a fény lehetséges kapcsolatát lásd ugyanitt.

⁷⁷ A Démétérhez szóló homéroszi himnuszban (amelyet 1777-os előkerülése miatt Milton nem ismerhetett) hasonlóképpen a tragédia megtörténte előtt hangzik fel az univerzális nevetés (14. sor).

⁷⁸ Hermann Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse* (Göttingen, 1921), 72.

Az *Elveszett Paradicsomban* megjelenített nevetések és mosolyok természetesen legalább annyira eredeztethetők a tizenhetedik századi kulturális kontextusból, mint Milton saját tudásából és művészi elképzeléseiből, a dolgozatomban tárgyalt példák alapján azonban feltételezhetjük, hogy ez utóbbiak alakulásában komoly szerep jutott a homéroszi eposzoknak. Ami a Miltonnál felhangzó isteni nevetést illeti: Homérosz és Milton szempontjából is túlzásnak tartom C. S. Lewis azon megjegyzését, hogy Milton (elődeihez hasonlóan) mennyországa megalkotásában túlságosan is az Olümposzt vette mintául, s ezért csak a rosszindulatot hallhatjuk ki Isten nevetéséből,⁷⁹ vizsgálódásom alapján azonban az a tétel sem áll meg, hogy Milton „figyelemre sem méltatja” a nevető istenek homéroszi hagyományát.⁸⁰ A dolgozatomban tárgyalt példák remélhetőleg meggyőzően bizonyítják azt is, hogy Milton korántsem csak Homérosz korabeli presztízse miatt utal az *Iliászra* vagy az *Odüsszeiára*,⁸¹ hanem fontos tartalmi és strukturális elemeket vesz át Homérosztól a saját eposzában felhangzó nevetések és felragyogó mosolyok megalkotásában. Ezeket az elemeket (valójában csak az antik eposz töredékeit) azonban úgy egészíti ki vagy helyezi új kontextusba, hogy az istenigazolás szolgálatában is — vagy éppen annak érdekében — emlékezetünkbe idézzék eredetijüket. Ennek a nagy elődökkel folytatott és az olvasót minduntalan tanúként citáló párbeszédnek köszönhető, hogy bár az eposz narrátora több helyen is egyértelműen jelzi, az elődei által képviselt értékrenddel mintegy „leszámolva” új fejezetet kíván nyitni a hősi epika történetében,⁸² az *Elveszett Paradicsom* olvastán, talán utoljára az európai eposz történetében, képzeletünkben egy-egy

⁷⁹ C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (Oxford: Oxford University Press, 1942), 125.

⁸⁰ Susanne Rupp, „Milton’s Laughing God”, 47 (6. jegyzet).

⁸¹ William M. Porter véleményével ellentétben, lásd *Reading the Classics and Paradise Lost* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993), 94.

⁸² Lásd főleg az első, harmadik, hetedik és kilencedik ének invokációit.

pillanatra hivatkozóan felhangzik a homéroszi nevetés távoli visszhangja, felsejlik a homéroszi szereplők sokértelmű mosolya.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Addison, Joseph, *Critical Essays from the Spectator*. Szerkesztette Donald F. Bond. Oxford: Clarendon Press, 1970.

Classen, Albrecht, szerk. *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning and Consequences*. Berlin: De Gruyter, 2010.

Donne, John. *Selected Prose*. Szerkesztette Neil Rhodes. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Empson, William. *Milton's God*. Átdolgozott kiadás. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

Fish, Stanley Eugene. *Surprised by sin: The reader in Paradise Lost*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

Fränkel, Hermann. *Die homerischen Gleichnisse*. Göttingen, 1921.

Furnivall, Frederick J. szerk. *Phillip Stubbes's Anatomy of Abuses in England in Shakespere's Youth, A.D. 1583*. 2 kötet. London: Trübner, 1877.

Ghose, Indira. *Shakespeare and Laughter: A Cultural History*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

Gilhus, Ingvild Saelif. *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*. New York: Psychology Press, 1997.

- Hale, John K. „Milton’s Greek, 1644-1645: Two Notes.” *Milton Quarterly* 34.1 (2000): 13-16.
- Halliwell, Stephen. *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Herbert, George. *The Works of George Herbert*. szerk. F. E. Hutchinson. Oxford: Clarendon, 1941.
- Herman, Peter C. „Milton and the Muse-Haters: *Ad Patrem*, *L’Allegro/Il Penseroso*, and the Ambivalences of Poetry.” *Criticism* 37.1 (1995): 37-56.
- Hésiodos. *Erga kai hémerai — Munkák és napok*. Görögül és magyarul. Fordította, a bevezetőt, a jegyzeteket és a kísérő tanulmányokat írta Trencsényi-Waldapfel Imre. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955.
- Homérosz. *Iliász, Odiüsszeia, Homéroszi Költemények*. Budapest: Pantheon, 1993.
- Jäkel, Siegfried. „The Phenomenon of Laughter in the *Iliad*.” in Siegfried Jäkel és Asko Timonen, szerk. *Laughter down the Centuries*. 3 kötet. Turku: Turun Yliopisto, 1994, 23-29.
- Janko, Richard. *The Iliad: A Commentary, Volume IV: Books 13-16*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Johnson, Samuel. *The Lives of the Poets. A Selection. Szerkesztette Roger Lonsdale*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- King, John N. *Milton and Religious Controversy: Satire and Polemic in Paradise Lost*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kirk, Geoffrey S. *The Iliad: A Commentary II: Books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- Kivistő, Sari. „Sour Faces, Happy Lives? On Laughter, Joy and Happiness of the Agelasts.” *Collegium* 3 (2008): 79-100.
- Kovács, Anna Zsófia. „Milton Dictating to his Daughters: Varieties on a Theme from Füssli to Munkácsy”. in Ittész Gábor és Péti Miklós, szerk., *Milton Through the Centuries*. Budapest: KGRE-L'Harmattan, 2012, 322-337.
- Leaf, Walter. *The Iliad*. 2 kötet. London: Macmillan, 1900.
- Leonard, John. *Naming in Paradise: Milton and the Language of Adam and Eve*. Oxford: Clarendon, 1990.
- Lewis, C. S. *A Preface to Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press, 1942.
- Milton, John. *Complete Poems and Major Prose*. Szerkesztette Merritt Y. Hughes. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1957.
- Milton, John. *The Complete Poems*. Szerkesztette John Leonard. London: Penguin, 1998.
- Milton, John. *Complete Shorter Poems*. Szerkesztette Stella P. Revard. Chicester: Wiley-Blackwell, 2009.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Szerkesztette Alastair Fowler. 2. javított kiadás. Harlow: Longman, 2007.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Szerkesztette Barbara K. Lewalski. Oxford: Blackwell, 2007.
- Milton, John. *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*. Szerkesztette William Kerrigan, John Rumrich és Stephen M. Fallon. New York: Random House, 2007.
- John Milton válogatott költői művei*. Az utószót Szenczi Miklós írta, a jegyzeteket Jánosházy György, Szenczi Miklós, Várady Szabolcs állította össze. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978.

- Morkan, Joel. „Wrath and Laughter: Milton’s Ideas on Satire.” *Studies in Philology* 69.4 (1972): 475-495.
- Nettleton, George Henry. *English Drama of the Restoration and Eighteenth Century 1642-1780*. London: Macmillan, 1928.
- Perfetti, Lisa. *Women and Laughter in Medieval Comic Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Péti, Miklós. „A heap of broken images or, why Milton is an iconoclast?.” *Classical Receptions Journal* 6.2 (2014): 270-293.
- Porter, William M. *Reading the Classics and Paradise Lost*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.
- Ready, Jonathan L. *Character, Narrator, and Simile in the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Revard, Stella Purce. *The War in Heaven: Paradise Lost and The Tradition of Satan’s Rebellion*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Rosenberg, D.M. „Milton’s Masque: A Social Occasion for Philosophic Laughter.” *Studies in Philology* 67.2 (1970): 245-53.
- Ross, David. *Virgil’s Aeneid: A Reader’s Guide*. Oxford: Blackwell, 2007.
- Rovang, Paul. „Milton’s War in Heaven as Apocalyptic Drama: „Thy Foes Justly Hast in Derision.” *Milton Quarterly* 28.2 (1994), 28-35.
- Rupp, Susanne. „Milton’s Laughing God”, in Manfred Pfister, szerk. *A History of English Laughter: Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*. Amsterdam: Rodopi, 2002, 47-56.

- Samuel, Irene. „Milton on Comedy and Satire.” *Huntington Library Quarterly* 35.2 (1972): 107-30
- Screech, M. A. *Laughter at the Foot of the Cross*. London: Penguin, 1997.
- Skerpan-Wheeler, Elizabeth. „Authorship and Authority: John Milton, William Marshall, and the Two Frontispieces of *Poems* 1645.” *Milton Quarterly* 33.4 (1999), 105-114.
- Taylor, Edward W. „Milton’s Grim Laughter and Second Choices.” in Roland Hagenbüchle és Laura Skandera, szerk. *Poetry and Epistemology: Turning Points in the History of Poetic Knowledge*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1986, 72-93.
- Thomas, Keith. „The Place of Laughter in Tudor and Stuart England.” *Times Literary Supplement* (January 21, 1977): 77-81.
- Tvordi, Jessica. „The Comic Personas of Milton’s *Prolusio VI*: Negotiating Masculine Identity Through Self-Directed Humor.” in Albrecht Classen, szerk., *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times*. Berlin: De Gruyter, 2010. 715-34.
- Uden, James. „The Smile of Aeneas.” *Transactions of the American Philological Association* 144 (2014): 73-98.
- West, Martin L. szerk. *Homeri Ilias*. 2 kötet. Stuttgart: Teubner, 1998-2000.
- Wolfe, Jessica. „Chapman’s Ironic Homer.” *College Literature* 35.4 (2008): 151-186.

Függelék

Eleventh International Milton Symposium, University of Exeter, 2015. július 20–24.¹

A négyévente megrendezett Nemzetközi Milton Szimpóziumra (International Milton Symposium) idén az Exeteri Egyetemen került sor. A délnyugat-angliai Devon megyében fekvő Exeter nem csupán az angol polgárháborúban betöltött szerepe miatt fontos a Milton-szakértőknek és általában a kora modern irodalom és kultúra tudósainak (a város három ostromot állt ki és többször cserélt gazdát 1642 és 1646 között): a helyi angol tanszék Karen Edwards és Nicholas McDowell személyében két kiemelkedő Milton-kutatóval büszkélkedhet (előbbi a konferencia főszervezője, a *Milton and the Natural World* című monográfia valamint a *Milton Quarterly*-ben részletekben megjelent Milton-bestiárium szerzője, utóbbi (többek között) az új oxfordi kritikai kiadásban szerkesztette Milton angol nyelvű republikánus prózáját). A tanszéken az utánpótlásról is gondoskodnak: a konferencia szervezésében alapvető koordinátori szerepet betöltő Philippa Earle Milton monizmusából írja doktori disszertációját (előadását is e tárgyban tartotta).

A szimpózium szervezői és első visszhangjai is örömmel nyugtázták a tanácskozás nemzetköziségét, valamint a fiatal Milton-kutatók nagyszámú jelenlétét és általában magas színvonalú munkáját. A konferencia öt napja alatt öt plenáris előadásra, öt kerekasztal beszélgetésre, és kis híján százötven egyéni előadásra került sor, a résztvevők többnyire egyesült államokbeli és egyesült királyságbeli egyetemeket és kutatóhelyeket képviseltek,

¹ A konferencia idején a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával vendégkutató voltam a University of Exeteren. A konferencián való részvételemet (a regisztrációs díjat) az OTKA támogatta (K101928 sz. kutatási projekt: Milton *Elveszett Paradicsom*ának magyar fordításának kritikai kiadása).

ám szép számban voltak jelen Miltonisták egyéb országokból és kontinensekről: Brazíliából, a Közel-Keletről (Izrael, Libanon) a Távol-Keletről (Japán, Kína, Dél-Korea, Szingapúr, Tajvan), Nyugat-Európából (Franciaország, Németország, Írország, Olaszország, Svájc). Közép-Kelet Európából Bulgária és Csehország mellett e sorok írója személyében hazánk is képviseltette magát az előadók között. A konferencia főszereplői azonban bizonyos szempontból a kanadai Miltonisták voltak: az öt plenáris előadásból négy az ő teljesítményüket dicsérte.

A résztvevők nagy számának és a jelenkori Milton-tanulmányos sokszínűségének megfelelően a konferencia programja rendkívül sokszínű volt. Szép számban alakultak szekciók a Milton-tanulmányokban hagyományosnak számító témákban (pl. Milton és a vallás/egyház, Milton republikanizmusa, a miltoni képrombolás, Milton és a Biblia, Milton és az oktatás, Milton és a tudomány, Milton liberalizmusa, Milton és a klasszikus hagyomány, a miltoni kozmológia, Milton latin költészete, stb.). Legalább ilyen jelentős rész jutott azonban azoknak az újszerű eszme- vagy irodalomtörténeti kérdéseknek, amelyek az utóbbi évtizedek elméleti újításai és kutatási eredményei alapján merültek fel. Ez utóbbiak között különösen nagy érdeklődést váltottak ki a miltoni életművet nem-európai kultúrák vonatkozásában tárgyaló dolgozatok: külön ülészak jutott Milton és az arab világ kapcsolatának, valamint a kínai (és tajvani) Miltonisták munkájának. Hasonlóan érdekes volt ezen kívül a miltoni „hangzásvilágot” feldolgozó szerzők munkája, a miltoni hatástörténetet „kulturális fordításként” értelmező szekció, a Milton és a rabszolgaság viszonyát feltáró előadások, és a Milton angyalait újszerű nézőpontból vizsgáló ülészak. Ebből a teljesség igénye nélkül készült vázlatos felsorolásból is kiderül, hogy—a Milton-tanulmányok évszázados hagyományának megfelelően—a kortárs Milton-kutatók nem csupán a legújabb irodalom- és eszmetörténeti módszerekkel tartanak lépést példásan, hanem úttörő módon igyekeznek tágítani a szűkebb diszciplína és általában az irodalomtudomány horizontját.

A konferencia legnagyobb részvételt vonzó eseményei a naponta megrendezett plenáris előadások voltak. A kiváló kanadai tudósok sorát Mary Nyquist, a Torontói Egyetem professzora (a *Remembering Milton* című kötet szerkesztője) kezdte, aki az *Elveszett Paradicsomban* megjelenő szolgaság- és királyságképet értelmezte újra a tizenhetedik századi politikai diskurzusok szempontjából, kétségbe vonva a miltoni republikanizmusról kialakult hagyományos nézeteket. Őt a Torontói Egyetemen tanító Paul Stevens követte (a máig alapműnek számító 1986-os monográfia, az *Imagination and the Presence of Shakespeare in Paradise Lost* szerzője), aki Milton Jane Austenra gyakorolt hatását vizsgálta: összehasonlító elemzéséből kiderült, hogy a „nyájas leereszkedés” (*gentle condescension*) gyakorlata, amely Austennél és a tizenkilencedik századi regényekben alapvető szekuláris normaként jelenik meg, nyelvezetében é motívumaiban is az *Elveszett Paradicsom* Rafael arkangyalának ábrázolásából származtatható. A Nyugat Ontariói Egyetemen tanító John Leonard nem csupán a népszerű Penguin sorozatban szerkesztette Milton összes költői művét, hanem a közelmúltban fontos, kétkötetes művet jelentetett meg az *Elveszett Paradicsom* fogadtatástörténetéről (*Faithful Labourers*): zajos sikert arató előadásában a naivitás toposzának különböző miltoni feldolgozásait vizsgálta az *Elveszett Paradicsom* hősnője, Éva alakjában, illetve a közismert, magyarra is többször lefordított polgárháborús szonettben („Mikor ostrom fenyegette a várost”). A montreali McGill University-n tanító Maggie Kilgour Milton két korai művében („Shakespeare emléke,” illetve a magyarul mindmáig nem olvasható „On the Death of a Fair Infant Dying of a Cough”) értelmezte újra a shakespeare-i hatást; a konferencia utolsó napján pedig a családi okokból Ausztráliában tartózkodó Cambridge-i professzor, Alexandra Walsham tartott videofelvételről előadást az eredendő bűn tizenhetedik századi morális-biológia értelmezéseiről, amelyek áttételesen az *Elveszett Paradicsom* cselekményében és motívumrendszerében is megjelennek.

Ezen érdekfeszítő plenáris előadások mellett rengeteg ülészakon ismerkedhettek meg a hallgatók a kortárs Miltonisták legújabb eredményeivel. Az alábbi, szükségképpen szubjektív lista a szerző által meghallgatott dolgozatok egy részéről csupán részleges képet adhat az esemény sokszínűségéről. Rögtön az első nap izgalmas eszmecsere alakult ki Milton latin költészetéről: a témában autoritásnak számító John Hale vezette ülészakon többek között az *Elegia Quinta* horatiusi áthallásairól, ill. Milton utolsó fontos latin költeményében, az *Epitathium Damonis*ban megjelenő epikus ambíciókról volt szó (John Garrison, illetve William Shullenberger előadásában). Ugyanaznap került sor a „Milton és az új világ(ok)” című szekcióra (a szerző is itt adott elő Milton Sámson-drámájának magyarországi, rendszerváltás előtti és utáni fogadtatásáról), amelyen a kanadai Brock Egyetemen tanító Elizabeth Sauer ismertette kutatási eredményeit a korai amerikai irodalomban (pl. az Új-Angliai könyvkereskedelemben é olvasási szokásokban) megjelenő Milton és Bunyan képről. A konferencia második napjának délelőttjén az exeteri Philip Schwyzer helyezte új megvilágításba a miltoni képrombolás örökzöld problémáját: az exeteri katedrális szobrainak példájára hivatkozva (amelyet a résztvevők a harmadik nap délutánján kirándulás keretében meg is tekinthettek) inkább a 16. századi, az ábrázolásokat csak óvatosan „szerkesztő” Tudor-kori képrombolók tevékenységével, mintsem a Milton saját puritán kortársainál megjelenő ikonoklazzmussal vonta párhuzamba Milton művészetének néhány jellemzőjét. A yale-i John Rogers a miltoni életműben megjelenő vallási tolerancia kérdését vizsgálta a kora modern szellemi áramlatok viszonyában. A zürichi Antoinina Bevan Zlatar pedig a miltoni istenábrázolás 17. századi gyökereiről adott elő és újszerű magyarázattal szolgált pl. a miltoni Szentlélek-ábrázolás sajátosságaira. A legnagyobb érdeklődést azonban a Milton és az arab világ viszonyát tárgyaló ülészak váltotta ki: itt a kortárs libanoni kultúra Milton-áthallásaitól (David Currell) kezdve Milton és az arab filozófia kapcsolatain (Feisal Mohamed) át egészen a Milton által hevesen kritizált cenzúra és az Arab tavasz különös kontrasztjáig

(Islam Issa) hangzottak el előadások. Végezetül ezen a napon került sor John Creaser előadására is, amelyben az oxfordi professzor ékesszólóan bizonyította be, hogy Milton—még olyan, túlnyomórészt rímtelen műveiben is, mint a késői mesterművek (*Elveszett és Visszanyert Paradicsom, Sámson*)—mesterien uralja a vers hangzásvilágát és ha kell, remekül rímel is. A konferencia eme leg tartalmasabb napját a híres Tallis Scholars énekegyüttes koncertje zárta, amelyre az exeteri katedrális nagyszerű akusztikájú főhajójában került sor, s amelyen a legismertebb kora modern madrigálszerzők (William Byrd, Orlando Gibbons) szerzeményei mellett Milton apjának, az idősebb John Miltonnak három művét is megismerhette a közönség.

A szerdai nap délutánjára a szervezők kirándulásokat indítottak az exeteri katedrálisba, illetve a közeli Montacute House-ba; a rövid délelőtti ülészekok közül talán a Milton-adaptációkkal foglalkozó bizonyult a legérdekesebbnek. Itt a Milton és a film kapcsolatáról nemrég monográfiát publikáló Eric Brown elemezte az *Elveszett Paradicsom* filmrevitelének nehézségeit, illetve a Liverpooli Egyetemen tanító Jonathan Olson gyűjtötte össze a kortárs filmművészetben megjelenő miltoni áthallásokat. A csütörtöki napra esett a Milton fordításokat tárgyaló szekció, amelyben a Purdue-i Egyetemen tanító Angelica Duran az *Elveszett Paradicsom* spanyol fordításairól, a strasbourgi Christophe Tournou Chateaubriand Miltonjáról beszélt. Az ülészek után került sor az Oxford University Pressnél 2016-ban *Milton in Translation* címmel megjelenő kötet szerzőinek munkabédjére is: ez a kötet minden eddiginél szélesebb kulturális horizonton vizsgálja a miltoni életmű különböző nyelvekre való fordításait (köztük a magyar fordítás- és recepciótörténetet is jelen cikk szerzőjének tollából). A nap számos más ülészeknek adott helyet (pl. Milton s a klasszikusok viszonyáról, vagy Milton természetszemléletéről), de mind közül talán a miltoni próza egyik legfurcsább művét, a *Muszkovia történetét* feldolgozó szekció váltotta ki a legnagyobb érdeklődést. Itt a müncheni Ludwig Maximilian Universität-en PhD hallgató Galena Hashhozheva tartott előadást a nomád

törzsek *Muszkoviá*ban való megjelenítéséről (s e reprezentációk *Elveszett Paradicsombeli* visszhangjairól), valamint az Exeteri Egyetem oktatója Colm MacCrossan ismertette kutatási eredményeit a mű újabban felmerült textológiai problémáit. E napon tartott előadást a konferencia fő szervezője, Karen Edwards is, aki a miltoni életműben megjelenő valós és emblematikus vagy szimbolikus „bárányokkal” kapcsolatos kutatásait ismertette felhívva a figyelmet a motívum ellentmondásos alakulására. A napot záró esti ülésszakok közül külön említést érdemel s Milton angyalaival foglalkozó szekció, ahol a Haifai Egyetemen tanító Noam Flinker adott új értelmezést az *Elveszett Paradicsom* Rafael arkangyala és az első emberpár nem teljesen ellentmondásmentes viszonyáról, valamint a prágai Károly Egyetemen tanszékvezető Sarka Tobrmanova-Kühnová vizsgálta a miltoni eposzban megjelenő angyali kommunikáció sajátosságait (klasszikus és kora modern példákkal párhuzamban).

A konferencia rövid utolsó napjára is jutott a nemzetközi hírű szaktekintélyekből. A *Milton Quarterly* főszerkesztője Edward Jones a Milton-család exeteri kapcsolatairól beszélt, a harvardi Barbara Lewalski Milton költői perszónáit követte végig a korai latin és angol költeményekben, a *De Doctrina Christiana* új fordításában közeműködő John Hale pedig e különös prózaműben megjelenő Milton-kortársáról adott elő. A *Satanic Epic* című monográfia és a közelmúlt egyik legjobb Milton-életrajzának szerzője, Neil Forsyth az *Elveszett Paradicsom*ban megjelenő kéz-motívum jelentőségét firtatta, s több előadó (köztük az exeteri Paul Slade, vagy a salernói Antonella Piazza) foglalkozott Milton itáliai útjával és a költőre tett hatásával.

A kifejezetten gazdag és változatos programot fontos kerekasztal-beszélgetések tarkították. A szervezők bölcsen tartózkodtak a „Miért fontos ma Milton?” típusú kérdésektől, és inkább a modern oktatás és szövegkiadás problémáira helyezték a hangsúlyt. Az első napon az oxfordi elektronikus szövegkiadásokat és monográfiákat

publikáló Oxford Scholarly Editions munkáját és az abban rejlő lehetőségeket vitatták meg a konferencia résztvevői. Kedden, mintegy az előző napi vita folytatásaként az akadémiai publikációk jövőjéről esett szó. Csütörtökön zajlott a konferencia egyetlen hagyományos-tematikus kerekasztala, ahol Milton és a puritanizmus viszonyának különböző értelmezési lehetőségeiről folyt az eszmecsere, és ugyanaznap került megrendezésre a Miltonistákat graduális egyetemi hallgatókkal szembesítő, Milton konkrét tanításával kapcsolatos műhelyre. Végezetül a konferenciát záró kerekasztal-beszélgetésen a miltonisták legfiatalabb generációját képviselő PhD hallgatók reflektáltak a konferencián hallottakra és arra, hogy szerintük merre kellene haladnia a huszonegyedik századi Milton-kutatásnak.

Amint az utóbbi kerekasztal-beszélgetés témája is sugallja, kifejezetten baráti, tudós együttműködésen alapuló tanácskozás-sorozatban lehetett részük az Exeterbe látogató Miltonistáknak. A plenáris előadások és a szekciók magas színvonala és sokszínűsége alapján azonban az is szinte biztosra vélhető, hogy a régi irodalmak csökkenő népszerűsége ellenére a Milton-kutatás megmarad a kortárs irodalomtörténeti és elméleti kutatások élvonalában. Remélhető, hogy a 2008-as Milton konferencia után a közeljövőben Magyarországon is újra sor kerülhet egy ilyen eseményre.