
HELLIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Dante a XX. században

2001

2-3

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

VARGA László
főszerkesztő / directeur de la revue

BODNÁR György

T. ERDÉLYI ILONA

GRÁNICZ István

KARAFIÁTH Judit
könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

ODORICS Ferenc

SZILI József

SÓRÉS Zsolt

technikai szerkesztő / révision des textes

SZ. ZEHERY Éva
szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION
1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 4664-819/12 Fax 3853-876
E-mail: helikon@iti.mta.hu

2001/2–3 – XLVII. évfolyam | 2001/2–3 – XLVII. année
Megjelenik negyedévenként | Revue trimestrielle

Dante a XX. században

Folyóiratunk jelen száma a XX. század Dante-képének legfontosabb elemeit igyekszik számba venni és a magyar olvasóhoz közelebb hozni. A bevezető tanulmány, mely áttekinti a Dante-kutatások fontosabb állomásait, amellet érvel, hogy a költő életművében szoros egységet alkot a költészet, a teológia és a filozófia. Összességükben ezt a tézist igazolják az itt közölt, különböző álláspontokat képviselő, részben klasszikus, részben egészen friss tanulmányok, melyek ugyanakkor jól illusztrálják a Dante-kritika egy-egy tendenciáját is. A filológiai, kritikai és exegetikai vizsgálódásokat a régebbi szerzők közül Vossler, Gentile, Croce, Ungaretti és Contini írásai képviselik, míg a kutatások mai állásának, illetve a magyar dantisztika eredményeinek bemutatására Eco, Palma di Cesnola, Pál és Tassoni tanulmányait választottuk. A recepció problémáinak szentelt fejezetben – a régi klasszikusok közül kivételképpen – Petrarca is szerepel, hiszen Boccacciohoz írt levele először itt olvasható magyarul. A magyar és olasz Dante-recepció egy-egy fontos mozzanatát Szörényi, Vígh és Sárközy írásai tárgyalják.

Az *Isteni színjáték* egy-egy énekének szentelt elemzések köréből (*Lectura Dantis*) olyan tanulmányokat választottunk, melyek ugyanannak az éneknek, az Ulyxes-epizódnak nyújtják különböző, sőt ellentétes olvasatait. Nardi, Padoan és Freccero klasszikus interpretációi mellett Hoffmann Béla kiegyensúlyozott elemzése képviseli a magyar Dante-kutatást.

A recenziós rovat részint a dantisztika legújabb eredményeiről ad tájékoztatást (Imbach, Girasoli, Pál, Malato stb. könyvei), részint valamivel régebbi, de máris klasszikusnak számító munkákat (Le Goff, Contini, Petrocchi, Freccero művei) mutat be.

E számunkat KELEMEN JÁNOS szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Dante nel Novecento

Questo numero è dedicato a Dante. Esso ha l'obiettivo di ricapitolare, e presentare ai lettori ungheresi, gli elementi rilevanti dell'immagine che il novecento ha dato del poeta. Il saggio introduttivo di J. Kelemen che riepiloga i risultati significativi delle ricerche difende la tesi che nell'opera del poeta la poesia, la teologia e la filosofia formano un'unità organica. La raccolta degli studi qui pubblicati – che in parte sono ormai classici, in parte invece appartengono alla discussione attuale – confermano appunto, nel loro insieme, questa tesi. Essi rappresentano i diversi punti di vista e illustrano le tendenze divergenti della critica dantesca.

Le analisi di carattere filologico, critico ed esegetico sono rappresentate qui dagli scritti di autori classici come Vossler, Gentile, Croce, Ungaretti e Contini, mentre per presentare lo stato attuale delle ricerche dantesche in generale e i risultati della dantistica ungherese abbiamo scelto gli studi di Eco, Palma di Cesnola, Pál e Tassoni. Tra i testi proposti con lo scopo di illustrare i problemi della ricezione e la fortuna dell'opera dantesca pubblichiamo, per eccezione, anche un testo classico. Si tratta di una delle epistole di Petrarca che viene pubblicata per la prima volta in ungherese.

Tra gli studi dedicati ai singoli canti della *Divina Commedia* abbiamo scelto alcuni testi che si riferiscono allo stesso episodio, quello di Ulisse. Essi rappresentano diverse, anzi, contrarie letture del famoso canto XXVI. dell'*Inferno*. Accanto alle interpretazioni classiche di Nardi, Padoan e Freccero è l'analisi equilibrata di Béla Hoffmann che rappresenta, in questo campo, la dantistica ungherese.

La sezione delle recensioni ci informa dei risultati recenti della dantistica (cioè dei libri di Imbach, Girasoli, Pál, Malato, ecc.), non escludendo dalla rassegna alcune opere che sono tra le più memorabili degli ultimi uno o due decenni (cioè i lavori di Le Goff, Contini, Petrocchi, Freccero).

Il numero è stato curato da JÁNOS KELEMEN.

IL COMITATO DI REDAZIONE

Dante in the 20th century

The present issue of *Helicon* has the purpose of giving Hungarian readers a general picture of the most relevant elements of 20th centuries' interpretations of Dante's work. J. Kelemen's introductory study, which surveys the main stages and tendencies of the researches on Dante, pleads that poetry, theology and philosophy form a strong unity in his work. Such a thesis is verified by the totality of the classic and more recent essays published here, and illustrating different methods and approaches.

The texts are divided into three sections, entitled, respectively, „Philology, critique, exegesis“, „Reception“, and „Lectura Dantis“. In the first one Croce's, Vossler's, Gentile's, Ungaretti's, and Contini's essays represent classical work, meanwhile recent approaches are illustrated by Eco's, Palma di Cesnola's, Pál's, and Tassoni's studies. Among the writings in the second section we present, as an exception, also an earlier classical text, an epistle of Petrarca to Boccaccio, which is published here for the first time in Hungarian.

Each text of the section „Lectura Dantis“ refers to the same episode, the canto XXVI. of the *Inferno*. They give different, even contrary interpretations of Ulyxes' figure. Beside Nardi's, Padoan's and Freccero's contrasting readings Béla Hoffmann's is chosen for illustrating current research in Hungary.

In the column of recensions we are reviewing some recent books (those of Imbach, Girasoli, Pál, Malato, etc.), not excluding, however, from the picture the most important works of the last one or two decades (those of Le Goff, Contini, Petrocchi, Freccero, etc.).

The volume has been edited by JÁNOS KELEMEN.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

KELEMEN JÁNOS

Dante a XX. században

1.

„Dante esztétikai és filozófiai megértésének kora – írta majdnem száz évvel ezelőtt Fülep Lajos – a romantikusokkal kezdődik”. Fülep hozzátette ehhez, hogy a romantikusoknak „jóformán a feledékenységből és mellőzöttségből” kellett a költőt „napvilágra hozniuk”.¹

Az utóbbi állítás nyilvánvalóan túlzó, hiszen Dante egyike azoknak a jelképes figuráknak, akikhez minden történeti kor tudatosan igyekezett meghatározni a maga viszonyát. A humanizmustól kezdve, a felvilágosodáson, a romantikán és a különféle modernizmusokon át a mai napig minden korszak fontosnak tartotta (legalábbis Itáliában), hogy megalkossa saját Dante-képét: olyannyira, hogy háttörténetileg nem is lehet szétválasztani, mennyiben szól egy adott értelmezés Dantéről, s mennyiben az értelmezőről és koráról.

Fülep idézett megállapítása ennek ellenére figyelemre méltó mind elméleti, mind történeti szempontból. Elméleti síkon azt sugallja, hogy a Dante-interpretációknak két kérdésre kell választ adniuk: egy esztétikaira és egy filozófiakra. Történeti síkon pedig arra utal, hogy mindkét kérdést a romantika vetette fel és kezdte érdemben tanulmányozni. Ez a történeti utalás teljesen helytálló a romantikus korszak olyan nagyjainak az esetében, mint Schelling, akinek híres, 1802-es Dante-tanulmányát² Fülep joggal tekinti a Dante-irodalom felülmúlhatatlan remekének.³ Rögtön le kell azonban szögezünk, hogy a romantika Dante-képe ennek ellenére elég egyoldalú volt: inkább a zseniális költő, mintsem a *poeta doctus* vonásait viselte magán. A romantika, egészében véve, előnyben részesít

¹ FÜLEP LAJOS: Dante. in: FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1974. 311.

² F. W. J. SCHELLING: Über Dante in philosophischer Beziehung. in: F. W. J. SCHELLING: *Philosophie der Kunst (Aus dem handschriftlichen Nachlass)*. in: F. W. J. SCHELLING: *Frühschriften*. Akademie-Verlag, Berlin 1971. II. 1188–1206. Magyarul: F. W. J. SCHELLING: Dantéről filozófiai vonatkozásban. (Ford. Révai Gábor. *Világosság*. Melléklet az 1986. júliusi számhoz. 29–33.)

³ Hadd tegyem hozzá: ez talán ma is érvényes. Minden esetre a maga idejében Fülep joggal mondhatta, hogy Schelling „cikkében vannak tételek, melyekhez a Dante-irodalom még ma sem emelkedett föl, nemhogy elhagyta volna.” FÜLEP Lajos: Dante, 311.

tette az esztétikai interpretációt, miközben elhanyagolhatónak tartotta Dante költészetének filozófiai-doktrinális tartalmait.

Lényegében ezt a képet kapta örökül a XX. század, azzal a belőle fakadó alapvető problémával, hogy mi a viszony Dante esztétikai és filozófiai megértése között. Vajon az utóbbi feltétele-e az előbbinek? Konstitutív eleme-e a filozófia Dante költészetének és poétikájának? Vagy nem kakukktojás-e: olyan külső, zavaró tényező, amelyet Dante költői zsenijének egyenesen le kellett győznie ahhoz, hogy érvényre jusson? S ha így van, akkor megengedhető-e egyáltalán Dante művét filozófiailag interpretálni? A filozófiai interpretációt – Benedetto Croce kifejezésével élve – nem kellene-e *interpretazione allotriának*,⁴ „idegenelví interpretációnak” neveznünk?

A „filozófiai” jelző a fentebbi megfogalmazásokban természetesen nemcsak a szorosabb értelemben vett filozófiára utal, hanem általában a doktrínára: felöleli a teológiát, a politikai elméletet és mindazt, amit Dante korában tudománynak nevezhetünk. A kérdés tehát az, hogy mi a viszony Dante költői és tudományos művei, illetve – az egyes műveket, főként az *Isteni Színjátékot* tekintve – a szöveg költői és teoretikus elemei között. Ebből származik az a további kérdés, hogy a dantei szövegek – elsősorban persze az *Isteni Színjáték* – értelmezésében hogyan kell ezt a viszonyt figyelembe vennünk.

S valóban, a millió filológiai részproblémán túl, e kérdés körül forogtak a századelő nagy vitái. Semmi sem mutatja ezt jobban, mint Karl Vossler Dantetanulmányai: előbb a *dolce stil nuovo* filozófiai alapjairól szóló könyve⁵, majd az 1906 és 1910 között, négy kötetben publikált hatalmas monográfiája, mely egyes alkotórészei szerint vizsgálja az *Isteni Színjáték* keletkezéstörténetét, vagyis külön kötetekben tárgyalja a mű vallási, filozófiai, etikai-politikai és irodalmi geneziséét. Az *Isteni Színjáték* egészének „esztétikai interpretációjára”, vagyis a műnek mint költői alkotásnak a magyarázatára az utolsó kötetben kerül sor.⁶ Teljesen világosan szétválik tehát, amit Fülep nyomán Dante esztétikai és filozófiai megértésének nevezhetünk. Még akkor is így van ez, ha Vossler a doktrinális alkotórészeknek a költemény keletkezésében játszott szerepét az esztétikai interpretáció előfeltételeként vizsgálja, hiszen már csak elemzési módszerénél fogva is arra kényszerül, hogy ezeket az „autonóm költői tényhez” képest külsődlegesnek fogja fel. A negyedik kötet elején, „A műalkotás” című fejezetben, nem véletlenül kezdi a

⁴ BENEDETTO CROCE: *La poesia di Dante*. Laterza, Bari, 1922. 10.

⁵ KARL VOSSLER: *Die philosophischen Grundlagen zum „Süßen neuen Stil” des G. Guinicelli, G. Cavalcanti und Dante Alighieri*. Winter, Heidelberg, 1904.

⁶ KARL VOSSLER: *Die göttliche Komödie. I.i. Religiöse und philosophische Entwicklungsgeschichte*. Winter, Heidelberg, 1906. – *Die göttliche Komödie. I.ii. Ethisch-politische Entwicklungsgeschichte*. Winter, Heidelberg, 1907. – *Die göttliche Komödie. II.i. Literarische Entwicklungsgeschichte*. Heidelberg, 1908. – *Die göttliche Komödie. II.ii. Erklärung des Gedichtes*. Winter, Heidelberg, 1925. A könyv második kiadása jelentős, többek közt a koncepciót is érintő átdolgozást követően, 1925-ben jelent meg.

költemény magyarázatát azzal, hogy „ideje teljesen megfelelkezünk” arról, amiről eddig írt, vagyis „Dante hitéről, tudományáról, akarataról, mesterségbeli tudásáról”, mert mindezt „az önmagában véve autonóm költői tényben” „valamilyen más dologként” fogjuk újra felfedezni.⁷

Felmerül a kérdés, hogy miért kellett fáradságos tanulmányokat szentelni Dante vallási, filozófiai, politikai és poétikai-retorikai nézeteinek, ha végül minderről jobb megfelelkezni, vagy ha mindez közömbös az esztétikai megértés szempontjából. Úgy látszik, erre a következtetésre jutott Croce is, aki rámutatott, hogy az Isteni Színjáték művészi problematikájának tárgyalásakor Vossler nem vonja le a következtetéseket korábbi vizsgálódásaiból, vagyis „nem kapcsolódik a költészeten kívüli aspektusaiban tanulmányozott Dantéhoz”, hanem „új munkába fog”.⁸ Egyik Vosslerhez intézett levelében Croce hasonló megjegyzést tett: „Az a benyomásom, hogy jobban tetted volna, ha két külön könyvet írtál volna, egyet *Vorgeschichte Dantes* címmel, egyet pedig *Dante als Dichter* címmel. Úgy értél a negyedik kötethez, mint aki, nem mondom: belefáradt, de akinek még egy utolsó részt meg kell írnia, holott ez a rész a minden.”⁹

„Ez a rész a minden”: más szóval, Dantéban egyedül a költészet számít. Ez a mondat Croce esztétikájának lényegéből következik, s tökéletesen kifejezi a századelő vezető olasz filozófusának a Dante-kérdésben elfoglalt álláspontját, mely hosszú időn át meghatározta a Dante-kritika egyik fő irányát. Egyébként maga Vossler is croceánus volt, ráadásul baráti kapcsolatban állt Croceval, akivel fél évszázadon át intenzív párbeszédet folytatott. Az a nézeteltérés, amelyre az előbbi idézetből következtetni lehet, egy közös esztétikai koncepción belül jött létre, annak következtében, hogy a két gondolkodó ugyanazokból a premisszákból kiindulva némileg más, de nem összeegyeztethetetlenül különböző választ adott a Dante esztétikai és filozófiai megértésének viszonyát illető kérdésre.

Croce észrevétele, amely szerint Vosslernek két könyvet kellett volna írnia, szó szerint értendő: az első könyv nem lett volna fölösleges, csak másról kellett volna szólnia. Egy szintén kutatásra érdemes problémát kellett volna vizsgálnia, amely azonban irreleváns az *Isteni Színjáték* egységének és művészi értékének a magyarázata szempontjából.

A Dante személyére, erkölcsi-politikai felfogására, tudományos és filozófiai ismereteire, allegóriáinak jelentésére irányuló filológiai kutatásokat Croce korántsem vetette el, de céljait elhibázottnak, eredményeiket korlátozottnak tartotta, mivel csak ahhoz elegendők, hogy az *Isteni Színjáték* „struktúráját” világítsák meg. Az *Isteni Színjáték*ban meg kell ugyanis különböztetni a struktúrát és a

⁷ KARL VOSSLER: *La Divina Commedia. 4. La poesia*. Laterza, Roma-Bari, 1983. 3.

⁸ BENEDETTO CROCE: *La poesia di Dante*. 202.

⁹ Croce levele Vosslerhez, 1920 február 10. *Carteggio Croce-Vossler. 1899-1949*. Laterza, Bari, 1951. 242. Talán nem mellékes, hogy ez a levél ugyanabban az évben született, mint Croce előbb idézett Dante-könyvének anyaga.

költészetet. Az előbbi külsődleges az utóbbinak a szempontjából, az utóbbi pedig független az előzőtől.

E különbségtevést Croce kifejezetten Dantéra való tekintettel, de a lírai intuíció elméletének továbbfejlesztéseként dolgozta ki, melyhez 1902-tes *Esztétikája* óta következetesen tartotta magát. Struktúrája szerint az *Isteni Színjáték* teológiai regény. A struktúra része például a túlvilági utazás, s mindaz, ami e fikció részletezéséhez szükséges: a három túlvilági birodalom topográfiája, erkölcsi és fizikai rendje, kozmológiai felépítése, teológiai és természetfilozófiai magyarázata, allegorikus ábrázolása. Dante költészete ezzel szemben az egyes epizódokban nyilvánul meg, melyek a maguk egyediségében ábrázolt hősök sorsát és drámáját állítják elénk. A mű egységét pedig az biztosítja, hogy ezeket az epizódokat ugyanaz az intuíció hatja át.

Vossler pontosan ezen a ponton határolódott el Crocétól. Könyvének második kiadásában kifejtette, hogy a kritikai probléma megoldásának „nem jó útja” a crocei distinkció. „Nincs jogunk – mondta – ahhoz, hogy »teológiai regényről« vagy operai librettóról beszélve, mely egy nyaklánchoz hasonlóan jól-rosszul összetartja a csengő költészet gyöngyszemeit, elhanyagoljuk a *Commedia* struktúráját, dogmatikus páncélzatát, filozófiai állványzatát.”¹⁰ Az igazság kedvéért tegyük hozzá, ennyi elhatárolódásra Vosslernek szüksége is volt, ha könyvét átdolgozva ugyan, de eredeti felépítésében újra kiadta.

A struktúra és a költészet fönti szembeállításából szükségképpen az következik, hogy két Dante van. S nem egyszerűen a költő Dantéről és a tudós (teológus-filozófus) Dantéről kell beszélnünk, hanem egyfelől az *Isteni Színjáték* Dantéjáról és másfelől az összes többi mű Dantéjáról. Mert Dante költészetét kizárólag az *Isteni Színjátékban* kell keresnünk: „Dante költészete – hangzik Croce nyílt kritikai állásfoglalása – főleg, s mondhatni egyedül, a *Commedia* költészete”.¹¹ Ez az értékelés – minden tiszteletkőr ellenére, melyet Dante többi költői művéről szólva Croce persze nem mulaszthat el megtenni – hallatlan mértékben lefokozza a *Vita nuova*, a *Rime* vagy az *Il Fiore* jelentőségét.

A crocei distinkcióból még egy súlyos értékítélet következik. Ha ugyanis Danténak csak a költészete számít, s ha Dante költészete végső soron az *Isteni Színjáték* költészetével azonos, akkor a költő többi műve érdektelen a számunkra. Nincs jelentősége Danténak, a filozófusnak vagy politikai gondolkodónak. Filozófiai írásai, prózai alkotásai vagy az *Isteni Színjáték* doktrinális részletei, nem tartalmazhatnak önmagukban értékelhető, eredeti gondolatokat, s nem sorolhatók a filozófia vagy a tudomány történetének emlékezetes állomásai közé. Legföljebb Dante életének és fejlődésének dokumentumaiként kell és érdemes velük foglalkoznunk.

¹⁰ KARL VOSSLER: *La Divina Commedia. 4. La poesia*, 5.

¹¹ BENEDETTO CROCE: *La poesia di Dante*, 33.

Croce ezt a kritikai ítéletet is nyíltan kimondja. A *De Monarchiáról* például úgy vélekedik, hogy inkább publicisztikai, mint politika-elméleti mű, míg a *De vulgari eloquentiáról* ezt írja: „nem kezdete, mint mondják, a modern filológiának, [...], és a nyelvfilozófia szempontjából sem tartalmaz semmi forradalmi vagy akár relevánsat, hanem egyrészt úgy kell felfogni, mint az olasz nemzeti szellem formálódásának, másrészt és mindennek előtt úgy, mint Dante művészi fejlődésének dokumentumát”.¹² Végül, mint mondja, ugyanez érvényes a költő metafizikájára és etikájára, „melyben csak nagy jóakarattal lehet olyan részletet találni, mely ne az általa tanulmányozott könyvekből származna.”¹³ Ez az értékelés, mely az *Isteni Színháték* esztétikailag minősíthető elemeihez képest az életmű minden más részét a költő szellemi fejlődésének történeti dokumentumává fokozza le, igen nagy hatást gyakorolt a kortársakra. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az, hogy Croce egyik nagy ellenfele és vitapartnere, Gramsci hasonlóképpen jelöli ki Dante politikai tanításának a helyét. Félreérthetetlenül Crocét visszhangozza, amikor például így ír: „Nézetem szerint Dante politikai tanításának kérdése kizárólag Dante életrajzának kereteibe tartozik”. „Dante e tanításának nem volt semmilyen tényleges történeti és kulturális megtermékenyítő hatása, mivel ilyen hatása nem is lehetett, s csupán mint Dante személyes fejlődésének eleme bír fontossággal.”¹⁴ Tegyük hozzá, Gramsci a struktúra és a költészet megkülönböztetését is felhasználja elemzésében. A *De Monarchiában* kifejtett politikai tan és utópia ezek szerint inkább csak a forrongásban lévő költői anyag megfogalmazására tett kísérlet, mintsem valódi elmélet: olyan kísérlet, mely a költői kifejezés eszközeinek keresésében csupán egy állomást jelent a *Komédia* felé vezető úton. A tanítás fogalmi elemei majd az *Isteni Színháték* „struktúrájába” mennek át, mely nem más, mint „megverselt folytatása az érzelmek tanná alakítására irányuló kísérletnek”; míg az érzelmi összetevők (mindaz, ami invektíva és élő dráma) a mű költőiségét éltetik.¹⁵

Vossler is teljes egészében osztja Croce előbb idézett értékítéleteit, bár – mint láttuk – vonakodik elfogadni, hogy a filozófiai-teológiai gondolati tartalom pusztán az *Isteni Színháték* strukturális állványzatát alkotja. Miközben tehát elis-

¹² i. m. 14.

¹³ i. m. 15.

¹⁴ ANTONIO GRAMSCI: Dante és Machiavelli. in: ANTONIO GRAMSCI: *Marxizmus, kultúra, művészet*. Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1965. 152–153.

¹⁵ uo. A teljesség kedvéért meg kell jegyezni: a struktúra és költészet distinkcióját Gramsci máshol jelentősen átértelmezi. A *Pokol X. énekének* szentelt, vázlatos voltában is szép elemzését arra építi, hogy Cavalcanti drámájában a költői effektus forrása a „struktúra” (vagyis az az információ, melyet a hatodik körben szenvedő epikureusok büntetésének természetéről kapunk). „[...] ez az értelmezés – vonja le a következtetést Gramsci – alapjaiban dönti meg Crocénak a költészetről és szerkezetről szóló téziséit. Szerkezet nélkül nincs költészet, tehát a szerkezetnek magának is költői értéke van.” ANTONIO GRAMSCI, *Levelek a börtönből*. Ford. Gábor György, Zsámboki Zoltán. Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1974. 199.)

merete, hogy a doktrinális tartalmak feloldódnak és átalakulnak a „költői tényben”, ezen az összefüggésen kívül egy dilettáns elme megnyilvánulásainak tartotta őket. Kerek perec kijelentette: „Költőnk filozófiai tevékenységét jó adag dilettantizmus jellemzi.”¹⁶ Ítéletét egy különös pszichológiai érveléssel próbálta elfogadtatni, Dante feltételezett türelmetlenségében, nyugtalanságában és tüzes temperamentumában adva okát annak, hogy nem válhatott valódi filozófussá. A türelmetlenségnek, mely oly káros a filozófiai elmélyülésre nézve, nincs ékesebb bizonyítéka, mint az a tény, hogy a *Convivio* és a *De vulgari eloquentia* jóval azelőtt félbe szakadt, mielőtt a szerző akár a szövegek felével is elkészült volna. Ami a *Convivio* illeti, erre a műre külön jellemző, hogy „a lobogó dilettantizmus lelki állapotában” fogant.¹⁷

A többi kérdés közül, melyben a német esztéta Crocéhoz hasonlóan (bár ezúttal is kevésbé radikálisan) foglal állást, ki kell emelnünk az allegória problémáját. Az allegóriát a romantika teoretikusai (akik először kísérelték meg, hogy elméletileg átfogó fogalmak segítségével adjanak róla számot) esztétikailag negatíve ítélték meg, nem utolsó sorban azért, mert magukévá tették az allegória és a szimbólum goethei szembeállítását, amely szerint az allegóriában „a különös csak az általános példája, szemléltetője”, míg a poézis igaz természete az, hogy „a különösben szemléli az általánost”.¹⁸ A német idealizmus nagyjai nem teljesen osztották ezt az álláspontot, de a hegeli esztétika hatása hosszú időn át ebben a kérdésben is döntőnek bizonyult. Hegel ugyanis csatlakozott ahhoz a vélekedéshez, hogy az allegória „hűvös és rideg”, mivel – mint kifejtette – az absztrakt jelentés jut benne túlsúlyra: „az allegóriában a jelentés az uralkodó, s a közelebbi szemléltetés is éppúgy absztrakt módon neki alárendelt, mint ahogy maga is puszta absztrakció.”¹⁹ E koncepció igazi próbaköve az *Isteni Színjáték* volt, hiszen nem lehetett elkendőzni az ellentmondást a mű tagadhatatlanul allegorikus jellege és mindenki által csodált esztétikai értékei között. Magyarozatot igényelt tehát, hogy az elmélet által elítélt allegorikus módszer hogyan eredményezhetett valódi költészetet. Tulajdonképpen ez a feszültség határozta meg a romantika óta a Dante-interpretációk elméleti mozgásterét.

A modern Dante-recepció történetében egyfajta fordulópontot hozott magával, és vízválasztónak bizonyult a crocei interpretáció, mivel szélsőséges formában fogalmazza meg, és végső következményeiig viszi az *Isteni Színjáték* esztétikai minőségének azt a fajta magyarázatát, amely szerint Dante költői látomása mintegy legyőzte a saját filozófiai-teológiai intencióiból származó akadályokat, vagyis a kifejezni kívánt fogalmakat. Előbb felvetett kérdésünk szempontjából ez

¹⁶ KARL VOSSLER: *La Divina Commedia. 1. La genesi religiosa e filosofica*, 183.

¹⁷ *uo.*

¹⁸ GOETHE: *Maximák és reflexiók*. in: GOETHE: *Antik és modern – antológia a művészetekről* (Szerk. Pók Lajos). Gondolat Könyvkiadó, Bp. 1981. 785.

¹⁹ G. W. F. HEGEL: *Esztétikai előadások*. I. Fordította: Szemere Samu. Akadémiai Kiadó, Bp. 1980. 406.

egyben azt jelenti, hogy a költői effektus az allegorikus módszer *ellenére* jön létre. Dante – mint Francesco de Sanctis vélte – önmaga ellenére költő: *poeta malgré lui*. A Dante-interpretáció Croce utáni megújulása még sokáig az itt vázolt kérdésfeltevések keretében fog végbemenni, hiszen a fejlődés fő mozgató rugója nem lesz más, mint az allegorikus módszer újraértékelése és a dantei allegória átértelmezése. Persze, mint minden hasonló esetben, látni kell: nem egyszerűen Dantéről van szó. A romantika esztétikai elméletének allegória-ellenessége a költészet történetileg adott formájában gyökerezik, mely a romantikától kezdve a szimbolizmuson át a XIX. és a XX. század fordulójáig végig uralkodó maradt, ahogyan az allegória újraértékelésére sem kerülhetett sor anélkül, hogy a költői gyakorlat XX. századi formái ne változtatták volna meg a költőiség fogalmát. Ugyanez vonatkozik a költészet és a filozófia viszonyára: a Dante-kritika az utóbbi évtizedekben nem keveset tett azért, hogy Dantéban a *poeta doctus* – vagyis a *poeta philosophus* és *poeta theologus* – is elfogadjuk, de ezek az erőfeszítések a nélkül nem lehettek sikeresek, hogy a XX. század olvasója ne vált volna eleve fogékonyá az intellektuális irodalom minden fajtája iránt.

Croce, minden elődjét felülmúlva, egészen odáig ment el az allegória elítélésében, hogy egy tautologikus fejtegetés keretében, szinte a definíció erejénél fogva, kizárta a költészetből: „a költészetben – mint leszögezte – az allegóriának soha sincs helye”.²⁰ Ezt mind az alkotás, mind a befogadás szempontjából érvényesnek tartotta, vagyis az allegóriát költői eszközként és interpretációs módszerként is elvetette. Ha az allegória költői eszközként való elvetése az allegorikus művekre vonatkozó negatív értékítéletet vonja maga után, akkor interpretációs módszerként való elvetése magában foglalja annak a kritikai gyakorlatnak az elvetését is, mely a vizsgálni kívánt művekben egyáltalán tudomásul veszi az allegorikus szerkezeteket, és feladatának tartja azok magyarázatát: „bármire tartsanak is igényt, s bármivel büszkélkedjenek is a dantei allegóriák kutatói és találgatói, a költészetben és a költészet történetében az allegóriák magyarázatai teljesen haszontalanok, s mint ilyenek, károsak.”²¹ A mondottak alapjául egy dilemma szolgál, melyet érdemes felidézni. Croce szerint ugyanis logikailag két eset vehető számba. Az elsőben az allegória kívülről, vagyis egy külön akaratú aktussal megállapított és konvencionálisan rögzített másodlagos jelentés forrásaként kapcsolódik az önmagában befejezett és érthető költői alkotáshoz, aminek következtében az adott szöveghelynek a szerző, a kritikus vagy az olvasó szándéka szerint egy-egy vallási, filozófiai igazságot, vagy erkölcsi ítéletet is ki kell fejeznie. Ilyenkor maga a költemény érintetlen marad, vagyis az allegória irreleváns. A második esetben az allegória valóban elválaszthatatlan a szövegtől, ekkor azonban szétrombolja, vagy meg sem hagyja születni a költeményt. Har-

²⁰ BENEDETTO CROCE: *La poesia di Dante*, 20.

²¹ *uo.*

madik eset nincs. Pontosabban, ha megengedjük azt a harmadik esetet, amelyben az allegória nem „külső” a költeményhez képest, de nem is rombolja azt szét, hanem szervesen összefonódik vele, akkor nyílt ellentmondáshoz jutunk. „Ha van allegória, akkor per definitionem a költemény ellenére és a költeményen kívül van, ha viszont valóban a költeményen belül van, azzal mintegy összeolvadva és azonosulva, akkor nincs allegória, csak költői kép van”.²² Dante költészete nyilvánvalóan az első eset alá foglalható: az *Isteni Színjáték* allegóriái „külsők”, s mint ilyenek irrelevánsak. Ezzel ugyanoda jutottunk, mint ahová a struktúra és a költészet szembeállítására vezet.

Vosslerre elég ebben a tárgykörben röviden utalnunk. Az allegória ő szerinte is belső természeténél fogva alkalmatlan arra, hogy művészi értéket hozzon létre. „Az allegória – mint mondja – esztétikai lényegénél fogva művészi tökéletlenségre van ítélve”.²³ Ezt történeti síkon azzal igazolja, hogy az allegorikus művészet alkotásai teljesen jelentéktelenek a középkori vizionárius irodalom szimbolikus és apokaliptikus változataival összehasonlítva, vagyis „az allegóriának semmi élőt sem sikerült produkálnia”.²⁴ Vossler annyiban bizonyult Crocénál visszafogottabbnak, hogy az *Isteni Színjáték* irodalmi előzményei közt az allegorikus művészetnek mégis fenntartott bizonyos történeti szerepet.

Az előbbieket összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a dantei allegória problémáját Croce úgy oldja meg, hogy egyrészt irrelevánsnak, másrészt nem létezőnek minősíti, Vossler pedig úgy, hogy átsorolja Dante költészetének genetikai kérdései közé. Mindkét gesztus annak a megismérlése, ahogyan a két szerző a filozófus Dante és a költő Dante viszonyát tárgyalja: a fogalmilag kifejezhető tartalmakat Croce a strukturális, Vossler a genetikai komponensek szintjére fokozza le. Ezzel természetesen közelébe sem jutnak a megoldásnak.

2.

Azok között a gondolkodók között, akik a század első évtizedeiben átfogó Dante-képet rajzoltak, s a Dante-kritika egészére elméletileg is döntő befolyást gyakoroltak, az előzőekétől különböző hely illeti meg Gentilét. Ismeretes, hogy Gentilét – mindaddig, amíg nem csatlakozott politikailag Mussolinihez – a legszorosabb tanítványi, baráti és munkatársi szál fűzte Crocéhoz: a két filozófus ugyanannak a programnak az alapján dolgozott az olasz irodalmi és filozófiai hagyomány felelevenítésén. Témánkba vág, hogy Croce még 1921-ben is, tehát röviddel szakításuk előtt, Gentilének ajánlotta Dante-könyvét. Ennek ellenére, Gentilének az 1904 és 1939 közötti hosszú időszakban született Dante-tanulmá-

²² i. m. 21.

²³ KARL VOSSLER: *La Divina Commedia*. 3. *La genesi letteraria*, 157.

²⁴ i. m. 161–162.

nyai Croce és Vossler esztétikai koncepciójától meglehetősen különböző felfogást tükröznek: azzal a fragmentált, antológia-szerű olvasási móddal szemben, mely Croce esztétikájából következik, a dantei életműben megnyilvánuló szellemi egységet hangsúlyozzák. A Crocéval való ellentét csupán a sorok között bújik meg. Persze figyelembe kell vennünk, hogy a nápolyi filozófusnak a struktúra és a költészet ellentétére épülő Dante-interpretációja csak az 1921-es könyvben válik explicitté. Vosslerrel azonban Gentile hosszan, visszatérő jelleggel és polémikus hangnemben foglalkozott, amire a német esztéta monográfiájának sorra megjelenő kötetei adtak alkalmat.²⁵

A Vossler-recenziók – mint várható – elsősorban a dantei mű szétDarabolását kifogásolják: „Vossler megkülönbözteti, s talán túlzott mértékben megkülönbözteti meg, a költő Dantét, illetve a filozófus és kritikus Dantét”,²⁶ amivel szemben „Dante szellemének szétválaszthatatlan egysége”²⁷ hangsúlyozandó, kimondva, hogy „a Dante-kritika első számú kötelessége a költemény egységének megragadása”.²⁸

Mindezzel összhangban Gentile az allegóriának is védelmére kell. Különbséget tesz ugyanis kétfajta allegória között, a XX. századi Dante-kutatásban először körvonalazva (még meglehetősen bizonytalan és absztrakt módot) azt a problémát, amely sokkal korábban, Hegel és Schelling előtt persze nem volt ismeretlen: azt nevezetesen, hogy meg kell értenünk, miben áll a dantei allegóriának az a sajátos jellege, amely megkülönbözteti például az allegória Croce és Vossler által elítélt formáitól. Gentile formulája szerint a dantei allegória „konstitutív, szerves és élő”.²⁹ Mindenekelőtt azonban azt kell megértenünk, hogy az allegória – bárhogyan is értékeljük – elválaszthatatlan Dante költészetétől, mert a művészet nyelv, az allegória pedig Danténál nem más, mint az ő lelkének a nyelve.³⁰

Az életmű egységére vonatkozó követelmény magában foglalja, hogy Dante filozófiai mondanivalóját sem tehetjük zárójelbe. Abban, ahogyan Gentile a költő Dante és a filozófus Dante szétválaszthatatlanságát hangsúlyozza, persze ráismerhetünk Gentilére, az azonosság filozófusára (vagyis – mellékesen megjegyezve – aktualizmusának arra a vonására, mely szembeállítja őt Crocéval, a különbségek filozófusával). Hogy a költő Dante azonos a filozófus Dantéval, az az azonosság-filozófia szellemében egyszerűen úgy érthető, hogy Dante költő, s

²⁵ Az első két kötetről 1908-ban és 1909-ben két recenziót is közölt, a másodikat 1912-ben recenzálta. Ezek az írások ma „Pensiero e poesia nella »Divina Commedia«” címen a Gentile Dante-tanulmányait egyesítő kötet II. fejezetét alkotják. (E helyen – a fejezet 4. pontjaként – olvasható Vossler és Gentile e tárgyban írt két levele is, melyet e számunkban közlünk). Ld. GIOVANNI GENTILE: *Studi su Dante. Opere complete di Giovanni Gentile XIII*. Firenze, Sansoni 1965. 53–131.

²⁶ i. m. 62.

²⁷ i. m. 70.

²⁸ i. m. 81.

²⁹ GIOVANNI GENTILE: La filosofia di Dante. in: *Studi su Dante*, 190.

³⁰ GIOVANNI GENTILE: Pensiero e poesia nella „Divina Commedia”. in: *Studi su Dante*, 84.

költőként filozófus. Ezt különböző formákban Gentile csakugyan lépten-nyomon hangsúlyozza. Ezt mondja például: „Dante lelkében, tudatában, minden összeolvad, minden egy: a vallás filozófia, a filozófia művészet; vagyis, szigorúan véve, nincs sem vallás, sem filozófia, hanem csak művészet van.”³¹ Az ilyen és hasonló formulák – ugyanúgy, mint Croce distinkciói – oda vezethetnek, hogy megtagadjuk Dantétól az önálló filozófus jelentőségét. Ezt Gentile semmiképpen sem akarja. Felmerül tehát egy új probléma: azzal a gesztussal, hogy elismerjük a dantei életmű egységét, melynek szervező elve kétségtelenül a költészet, vajon hogyan egyeztethető össze, hogy Dantét önálló filozófusként is elismerjük? Nem mondhatjuk, hogy Gentile ezt megoldotta volna. Fontosabb azonban, hogy nem tartotta elhanyagolhatónak Dante filozófiai intencióit, hiszen – mint nagyon helyesen megjegyezte – „a *Commedia* lényegét tekintve doktrinális célokkal született.”³² S nemcsak a költő doktrinális célkitűzéseit ismerte el, hanem azt is, hogy megilleti őt az önálló és eredeti gondolkodó rangja. Rögzítsük tehát a Crocétól eltérő értékítéletet: Dante filozófusként is jelentős. Ez egyrészt azt jelenti, hogy maga az *Isteni Színjáték* is olvasható komoly filozófiai műként, másrészt azt, hogy Dante elméleti és prózai munkái sem tekintendők dilettáns elmeszüleményeknek, mint Vossler vélte.

Gentile az első filozófiatörténész, aki (mint 1904-es, „Dante nella storia del pensiero italiano” című, előbb idézett cikke tanúsítja) helyet biztosít Danténak általában a filozófia, konkrétan pedig az olasz filozófia történetében. Ezzel kijelölte a XX. századi Dante-kutatás egyik új irányát és egyik legfontosabb témáját. Kezdeményezése – Bruno Nardi, Étienne Gilson, Ruedi Imbach és mások munkásságával – jóval később lelt folytatókra. Ezért talán megbocsátható, ha Dante filozófiatörténeti jelentőségének meghatározásában túlzásba is esett, s a költőt az egész nyugati gondolkodás történetének középpontjába állította. Szerinte ugyanis Dante filozófiája lezárja az egész ókori és középkori gondolkodási hagyományt, ami azt jelenti, hogy ő utána már csak a modern filozófia következhet: „Elmondhatjuk, hogy mint hősi és reprezentatív szellem, nemcsak a középkort zárja le, hanem a nyugati gondolkodás teljes első korszakát [...]. Dante után a gondolkodás új irányzata kezdődik, mely minden transzcendencia abszolút tagadásából indul ki: megkezdődik a modern filozófia.”³³ Érdemes e mondat pontos jelentésére odafigyelni: Gentile abszolút módon középpontba helyezi Dantét, de nem mondja, hogy ő *indítja el* a modern filozófiai fejlődést. Elkerüli tehát a modernizálás csapdáját, a múlt nagy szellemeit valaminek az „előfutáraként” magasztaló történetírói beidegződéseket, melyek a Dante-recepció történetében úgy jelentkeznek, hogy a költőt reneszánsz vonásokkal ruházzuk fel. Gentile az értékítéletében rejlt minden túlzás ellenére annak ismeri el Dantét,

³¹ i. m. 74.

³² GIOVANNI GENTILE: Dante nella storia del pensiero italiano. in: *Studi su Dante*, 12.

³³ i. m. 43.

ami: a középkori szellem kifejezőjének. „A túlvilági Komédia egész szervezete – hangzik a pontos diagnózis – lényegéből fakadóan középkori.”³⁴

Nem meglepő, hogy a Dante filozófiatörténeti jelentőségére vonatkozó fon-
tebbi megállapítások összhangot mutatnak Gentile saját filozófiájával, vagyis a
gondolati aktus primátusát valló, minden transzcendenciát elutasító immanens
idealizmussal. Emlékezzünk arra, hogy a gentilei „aktualizmus” elutasítja a gon-
dolat „gondolt gondolatként” való elemzését, melynek keretében a szellemet a
dologi objektum mintájára kellene elképzelnünk, s csak a gondolat gondolását, a
„gondoló gondolatot”, a cselekvésében létező szellemet ismeri el egyedüli reali-
tásnak, melyre végső soron mindem „dologi” formában létező realitás is vissza-
vezethető. A szubjektív idealizmusnak ezzel a formájával járhat együtt az a fajta
korszakolás, amely szerint a gondolkodás történetének fő fordulata abban áll, hogy
a transzcendens, objektumként felfogott, „létező” szellem platonista és középkori
álláspontja az immanens szellem modern álláspontjának adja át a helyét. Ennek
fényében lehet azt mondani, hogy az *Isteni Színháték*, mely Istent elválasztja a világ-
tól, betetőzi és folytathatatlaná teszi a skolasztikát és minden megelőző filozófiát.
„A természet és Isten, a relatív és az abszolút, az ember és az igazság szétválasztá-
sával logikailag nem volt lehetséges meghaladni azt a távolságot, mely elválasztja
tárgyatól a szellemet, s ez által megoldani, vagy legalábbis közelebb vinni a megold-
dáshoz, a filozófia problémáját. Dante nem tesz mást, mint összegyűjti, és művé-
szetével örökéletűvé teszi ezt a szorongásokkal teli középkori víziót, egy olyan
igazság vízióját, mely a valóságon kívül magasztosul fel, egy olyan örökkévalóság-
ét, mely kívül esik az időn, egy olyan igazságosságét, mely az életen kívül teljese-
dik be, egy olyan Istenét és egy olyan első mozgatóét, mely kívül van a természet-
en és az emberen: végül pedig egy olyan hitét, melyet nem a tudomány ad.”³⁵

Amikor Gentile a globális értékelések szintjéről a konkrétabb filozófiatörténeti
kérdésekre tér át, akkor elég szokványos képet alkot arról, hogy Dante milyen
helyet foglal el saját korának filozófiai kultúrájában. Először is a korában elérhető
források szinte teljes ismeretét tulajdonítja neki: „az Európában a XIII. század
végén és a XIV. század elején közkeletűnek számító filozófiai és tudományos ismeretek
majdnem minden forrását szakértői szinten ismerte.”³⁶ Az állítás teljesen
elasztikus, hiszen kérdéses, hogy mit soroljunk a majdnem minden forrás közé, s
mit tekintünk közkeletű vagy „szakértő szintű ismeretnek”.³⁷ Minden esetre, az
az igazság, hogy Dante tájékozatlan volt nem egy olyan kérdésben, melyet az ő
korában széleskörűen vitáltak, miközben felhasznált néhány abszolúte nem köz-
keletű forrást, melynek ismeretét a filológia sokáig fel sem tételezte róla. Gentile
állítását a későbbi kutatások minden részletében felül bírálták. Másodsorban

³⁴ i. m. 44.

³⁵ i. m. 43.

³⁶ i. m. 9.

³⁷ „esperto conoscitore di quasi tutte le fonti”

abban a tekintetben is szokványos képet rajzol Gentile a filozófus Dantéről, hogy egyértelműen Tamás követőjeként mutatja be, bár természetesen elismeri, hogy gondolkodásában „racionalista” és „misztikus” elemek élnek együtt. A kutatás a későbbiek során ezt a beállítást is jelentősen korrigálta.

3.

A századelő a magyar Dante-recepciónak is nagy korszaka, talán virágkora. 1911-ben jelent meg Kaposi József máig nélkülözhetetlen könyve, a *Dante Magyarországon*, mely áttekintette az addigi hazai kritikai irodalmat és *Komédia*-fordításokat.³⁸ A kép impozáns. Bizonyos, hogy ezek nélkül az előzmények nélkül nem születhetett volna meg Babits felülmúlhatatlan fordítása, melynek munkálatairól nevezetes műhelytanulmányban számolt be a „Nyugat” 1912-es évfolyamában.³⁹ Ugyanennek a kornak a terméke Fülep Lajos könyvnyi terjedelmű Dante-tanulmánya, mely 1908 után íródott, s 1916-ra bizonyosan elkészült, de egy rövid résztől eltekintve, csak jóval később, műveinek halála utáni kiadásában jelent meg.⁴⁰

Felmérhetetlen veszteség, hogy Fülep írása a maga idejében nem került bele a magyar szellemi élet vérkeringésébe, hiszen egy olyan italianista, filozófus és esztéta tollából származott, aki az első világháború előtt hosszú éveken át Firenzében élve és tevékenykedve szoros kapcsolat tarthatott fenn az olasz szellemi mozgalmakkal, s „a dantológia terén” is joggal tartotta magát „specialistának”.⁴¹ Ráadásul nemcsak első kézből ismerte a Dante-interpretáció irányait alapvetően kijelölő crocei esztétikát, hanem – éppen Croce fölötti kritikájának⁴² tanúsága

³⁸ KAPOSI JÓZSEF: *Dante Magyarországon*. Révai és Salamon könyvnyomdája, Budapest, 1911. A századelő magyar Dante-recepcióját jelen számunkban Sárközy Péter tanulmány elemzi részletesebben.

³⁹ BABITS MIHÁLY, „Dante fordítása”. Kötetben először megjelent: BABITS MIHÁLY, *Irodalmi problémák*. A Nyugat folyóirat kiadása, Bp. 1917. 206–227. Ld. még: *Babits Mihály Művei – Esszék, tanulmányok*. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp. 1978. I. 269–286. (A tanulmányt a továbbiakban ebből a kötetből idézzük.)

⁴⁰ Életében megjelent legfontosabb Dante-tanulmánya: FÜLEP LAJOS, Dante. In: *Nyugat*, 1921. Szept. 16. XIV. évf. 18. Sz. 1369–1382. Ezen kívül *Az új élet* Jékely Zoltán-féle fordításához készített 1943-ban egy előszót. Fő Dante-tanulmánya, amelyről itt szó van, a következő: FÜLEP LAJOS, Dante. *A művészet forradalmától a nagy forradalomig – Cikkek, tanulmányok*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1974. I. 211–312. (A tanulmányt a továbbiakban ebből a kötetből idézzük.)

⁴¹ FÜLEP LAJOS, Dante. Ld. a tanulmány jegyzeteit, az idézett kötetben, 707.

⁴² Fülep a Papini vezette firenzei *Biblioteca di Filosofia*-ban 1911. január 29.-én *La memoria nella creazione artistica* címmel tartotta meg Croce esztétikai nézeteit bíráló előadását, mely a Dante-tanulmány elméleti kontextusának valóban fontos eleme. Az előadás szövege a következő helyen jelent meg: *Bollettino della Biblioteca Filosofica*, anno III, n. XIX, Firenze, 1911. 402–421. Újraközölve: János Kelemen (a cura di), *Croce 40 anni dopo. Atti del congresso internazionale „Benedetto Croce (1866–1952)”*, Annuario dell’Accademia d’Ungheria in Roma, n. 1, 1993. 291–300. Az előadás teljes magyar nyelvű szövege: „Az emlékezés a művész alkotásban”. in: FÜLEP LAJOS, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, 605–652.

szerint – önálló filozófiai-esztétikai álláspontot dolgozott ki, mely Dante-olvasatát is rendkívül gyümölcsözővé tette.

A fölött a filológia fölött, mely Fülep rendelkezésére állt, mindamellet eljárt az idő. Ma például nem lehetne leírni (s korábban sem számított elfogadott ténynek), amit Fülep többször is megismétel: hogy ti. az *Isteni Színjáték* 1314 és 1321 között született. Hogy miért nem lehet ezt leírni, arra a különféle tények történeti elemzése mellett magának Fülepnek egyik megjegyzése is fényt vet: a megadott évszámok szerint a mű megalkotása „mindössze hét esztendőt venne igénybe”.⁴³ Valóban nehéz elképzelnünk, hogy a *Komédiának* mind a száz éneke e néhány hányatott év alatt készült volna el. A filológiai adatok általában sem bizonyultak azon szerzők erősségének, akik Dantéről magyarul írtak. Fülep téves adatát Szerb Antal is megismétli.⁴⁴

A Dante-kutatás egyik nehéz és soha le nem zárható fejezetét jelentik a datálási problémák. A magyar dantológiának természetesen sohasem volt feladata az, és sohasem voltak meg az eszközei arra, hogy e téren eredeti eredményekre számítva folytasson történeti vizsgálódásokat. Csak arról lehetett, s lehet ma is szó, hogy megfontoltan mérlegelje és vegye át a megbízhatónak tűnő állításokat.

Fülep tanulmánya az említett problémáktól eltekintve arról győz meg, hogy szerzője a kor Dante-kritikájának legjobb színvonalán állt, annak alapkérdéseit sokszor mélyebben látta, és maradandóbb érvénnyel válaszolta meg, mint nagy befolyású kortársai. Az ő szemében a gondolati tartalom és a művészi forma viszonya koránt sem foglal magában olyan kibékíthetetlen ellentmondást, mint Croce olvasatában, hanem – tökéletes ellentétben az olasz filozófus ítéletével – az *Isteni Színjáték* kivételes és egyedi voltának a megértéséhez kínál magától értetődő kiindulópontot: „A Commedia talán legnagyobb mintája azon műalkotásoknak, melyekben a fogalmi elem s a közvetlen élmény szerves egésszé olvad: aligha van még egy olyan költemény, melyben ennyire absztrakt fogalmak ennyire közvetlen élményekkel érintkezzenek.”⁴⁵

Dante magyar értelmezői többnyire hasonlóan vélekednek. Babits, akinél Magyarországon senki nem hatolt mélyebbre a szövegben, úgy fogalmaz, hogy a *Paradicsomban* a filozófiából és a vallásból zene szublimálódik, s hogy „a középkori filozófiának legmagasabb fölemelkedései olvadnak itt szárnyaló poézissé.”⁴⁶ Lukács pedig, akinek esztétikai alapelvei a nagy művészet esetében meg is kö-

⁴³ FÜLEP LAJOS, Dante, 229.

⁴⁴ SZERB ANTAL, *A világirodalom története*. Révai, Bp. 1942. 271. (Lábjegyzet.) Szerb Antal többi adata is pontatlan. Ténynek veszi például Dante párizsi útját, amiről mindenki csak a legnagyobb óvatossággal nyilatkozik, s kijelenti, hogy itt ismerkedett meg a skolasztikus filozófiával. Dante császár-pártisága nem jogosít fel egy olyan kijelentésre, hogy „Dante ghibellin” lesz. (uo.) Mindezen felül természetesen az az általános beállítás is meglehetősen problematikus, melynek alapján Dante tárgyalására a reneszánsz címszó alatt kerül sor.

⁴⁵ FÜLEP LAJOS, Dante, 249.

⁴⁶ BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*. Nyugat Kiadó és Irodalmi RT kiadása, Bp. é. n. 191.

vetelik a gondolati mélységet, egyenesen a gondolat költőiségéről fog beszélni. Késői *Esztétikájában* nagy nyomatékkal jegyzi meg, hogy az emberi gondolkodás fejlődése hiába lépett túl Dante gondolatvilágán, „ennek költői erejét, mégpedig – és ezt nem lehet elég nyomatékosan hangsúlyozni – mint az emberi gondolat költői erejét nem szárnyalta túl.”⁴⁷

Mindez persze kijelentés, értékelés, állásfoglalás, hiszen éppen annak a feltárása a probléma, hogy hogyan lesz a filozófiából szárnyaló poézis. Fülepnek ezen a téren is van mondanivalója. Először is világosan megfogalmazza, mi a kérdés (s ez a kérdés általánosított formában a későbbiek során is állandó eleme marad esztétikai gondolkodásának): „Az esztétikai probléma tehát az, miként válhat ez a világnézet és mindaz, ami vele jár, művészi forma anyagává?”⁴⁸ Másodszor, differenciáltabban elemezve a fogalmi elem és a közvetlen élmény viszonyát, érdekes, kétirányú kapcsolatot állapít meg köztük: „a művészileg döntő és formáló elem az utóbbi, az egésznek az értelméhez azonban az előbbiből kell kiindulnunk.”⁴⁹ Más szóval, megkülönbözteti az alkotás és a befogadás szempontját. Az alkotó folyamatot (az *Isteni Színjáték* keletkezését, melyet Vossler annyi különböző szempontból vizsgált) az élménnyel javasolja magyarázni, melyen természetesen nem a közvetlen szubjektív átélést érti, hanem a költő számára anyagul szolgáló, széles értelemben vett életet. A *Komédia* befogadását meghatározó hermeneutikai elvet viszont úgy írja le, hogy ellentétes mozgást követel, mivel a mű egésze csak az által válik érthetővé, ha felfogjuk és kifejtjük a költeményen végigvonuló fogalmakat, ahogyan magyarázatai során ő maga is teszi.

Fülep olvasásmódján – ahogyan Lukács különböző korszakokból származó rövidebb-hosszabb Dante-reflexióin is – meglátszik a nagy német filozófia, jelesül Schelling és Hegel komoly hatása. Ez sokkal inkább válik előnyére, mint kárára, még akkor is, ha Dante túlvilági utazását az abszolút szellemig való föl-emelkedésként írja le, s egészen odáig megy, hogy kijelentse: „a Commedia a lírai szellem »Phänomenologie«-je” (olyan ötlet ez, mely Hegelnek sem fordult meg a fejében).⁵⁰ Magyarországon Fülep az első, akinek a számára komoly útmutatást jelentett Schellingnek a főtebbiekben már idézett, 1802-ből származó korszakos cikke. A német filozófus itt több alapvető kérdés mellett felvetette a műfaji problémát is, s úgy oldotta meg, hogy az *Isteni Színjáték* önmagában alkot külön irodalmi műfajt: a típus és a példány egybeesik benne. Ez nyilvánvalóan egyik lehetséges megfogalmazási módja, vagyis a műfajelmélet keretében való megragadása, annak a sokak által hangsúlyozott ténynek, hogy az *Isteni Színjáték*

⁴⁷ LUKÁCS GYÖRGY, *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1969. II. 154.

⁴⁸ FÜLEP LAJOS, Dante, 306.

⁴⁹ i. m. 249.

⁵⁰ i. m. 309. Történetileg, gondolatilag és esztétikailag sokkal megalapozottabb a *Faust* és *A szel-lem fenomenológiája „szerves összetartozásáról”* beszélni: LUKÁCS GYÖRGY, Goethe: *Faust*. in: LUKÁCS GYÖRGY, *Világirodalom*. Gondolat Kiadó, Bp. 1969. 89.

példa nélküli és egyedülálló műalkotás. Fülep maga is kísérletet tett a költemény egyedi műfajának meghatározására: „A *Commedia* skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költemény.”⁵¹

Mint látjuk, maga a meghatározás is arra irányul, hogy a mű filozófiai jellegét („skolasztikus tektonika”) és művészi lényegét („misztikus lírai költemény”) egye- sítse egy rövid formulában. Az eredményt nem tekinthetjük túl sikeresnek, hiszen – akárhogy csúrnjuk-csavarjuk a dolgot – az *Isteni Színjáték* az idézett formula révén mégis egy általános műfaji kategória, a líra alá foglaltatik. Ez Fülepet Crocéhoz látszik közelíteni, hiszen a *Komédia* lényege Crocénál is líraiságában rejlik. A közelség azonban csak látszat. Az olasz filozófus magát a kérdést is tagadta: elvetette a művészi alkotások műnemek és műfajok szerinti osztályozását, a „líraiságot” pedig nem valamely műfaj, hanem az egy és oszthatatlan művészet jellemzőjének tartotta. A *Komédiát* végül Lukács határozta meg műfaji szempontból sikeresen, amikor úgy írta le, mint az eposz és a regény közötti történelemfilozófiai átmenetet.⁵²

Ugyancsak sajnálnunk lehet, hogy Babits nem fejtette ki bővebben, mit gondolt egy-egy olyan problémáról, mely az olvasás és a fordítás során felmerült benne. Tömör, lényegre tapintó megállapításai azt sejtetik, hogy nemcsak a világirodalom egyik legnagyobb Dante-fordítójaként, de költőként is sokkal több és mélyebb mondanivalója, a többi világirodalmi nagyságú Dante-olvasó, Ezra Pound, Thomas Eliot, Borges gondolataival vetekedő meglátása volt, mint amennyit papírra vetett.

Megállapításait, ahogyan érvelés és részletes kifejtés nélkül magukban állnak, nehéz ténylegesen felhasználnunk. Egyik ilyen megjegyzésében a protestáns módon felfogott Dantéval, akiben Szász Károly „szinte Luther elődjét szeretné látni”, annak „a katolikus és művészi *reneszánsznak* elődjét” állítja szembe, „amely ellen Luther küzdött”.⁵³ Itt nyilván az „előfutár”-szemlélet okozza a bajt. A polémia nem dönthető el a vagy-vagy logikájával sem Babits, sem Szász Károly javára. Senkinek sem juthat eszébe, mert történetietlen lenne, Dante katolikus-voltát tagadni. Ugyanakkor még történetietlenebb arról spekulálni, hogy kétszáz év múlva kinek lett volna vagy kinek nem lett volna a híve, miközben persze nem feledkezhetünk meg arról, hogy a pápaság elleni szüntelen filippikái mennyire az egyházi reform (a saját korában terjedő reformtörekvések!) levegőjét árasztják. A történetileg helyes kérdés csakis úgy hangozhat, hogy Dante eretnek volt-e vagy sem, pontosabban: polémiái, ítéletei, állásfoglalásai mennyiben sú-

⁵¹ FÜLEP LAJOS, Dante, 249.

⁵² „Dante az egyetlen nagy példa, ahol az architektúra egyértelműen legyőzi a szervességet: ezért ő történelemfilozófiai átmenet a tiszta eposziától a regényhez.” LUKÁCS GYÖRGY, Az eposz és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika. in: LUKÁCS GYÖRGY, *Művészet és társadalom*. Gondolat Kiadó, Bp. 1968. 69. Itt említtem meg, hogy ezzel a kérdéssel, s általában Lukács Dante-képével, fontos tanulmányban foglalkozik Kaposi Márton. ld. KAPOSI MÁRTON, Lukács György és Fülep Lajos Dante-értelmezései, in: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1996/4–6. 303–323.

⁵³ BABITS MIHÁLY, Dante fordítása, 282–283.

rolják az eretnokség határát. Nem itt a helye, hogy ezt megvitassuk, a válasz minden esetre nemleges.

Van a műfordító Babitsnak – szintén Szász Károly bírálata kapcsán – egy rendkívül fontos hermeneutikai megjegyzése, amely érvényes persze minden fordításra, de különösképpen érvényes a *Komédia* fordítására: „A fordítás épp annyiféleképp legyen magyarázható, mint az eredeti!”⁵⁴ Más szóval, a fordítónak magát a jelentés-generáló gépezetet kell újraalkotnia, hiszen – mint Babits abszolúte tudatában volt – a szöveg különböző értelmeit nem lehet mennyiségileg meghatározni. Ezért sem mulasztotta el, hogy a *Komédiát* „sokértelmű költeménynek” nevezze. Metaforája szerint a sok értelem fölé emelkedik egy „hármás rétegzettségű szimbolumépület”, amelyen belül a szó szerinti jelentés (a fantasztikus vízió leírása), a történeti jelentés (életrajzi és politikai vonatkozás), valamint a „titkos és szimbolikus jelentés” szintje különböztetendő meg.⁵⁵

Feltűnő, hogy Babits ezen a ponton nem utal a „négy értelem” elméletére, melyet Dante átvesz a középkori hermeneutikából, s két változatban is kifejti.⁵⁶ Természetesen nincs arról szó, hogy az interpretáció során a Dante által explicite megemléltetett négy értelmet kellene keresnünk, de az is nyilvánvaló, hogy elméletét nem lehet figyelmen kívül hagyni. Ezért még feltűnőbb, hogy Szerb Antalnál ugyanazt a három értelmet látjuk viszont, melyről Babits beszél: „A *Divina Commedia* minden részének, azt mondják, hármás az értelme: az első a szó szerinti értelem, a másvilági útleírás, a második a rejtett politikai vonatkozás, a harmadik pedig a vallási igazság, a lélek útja Isten felé”.⁵⁷ Az „azt mondják” személytelen utalását könnyű megfejteni: alighanem Babitsra kell gondolnunk, bár ő – helyesen – a szimbolikus értelmet nevezte titkosnak, s nem a politikait „rejtettnek”. Vajon mit kell „rejtett politikai vonatkozáson” értenünk egy olyan szerzőnél, aki politikai szenvedélyét, pártállását és elveit sohasem rejtette véka alá?

A „négy értelem” elméletét persze a filológus hiányolja, miközben a költő tévedhetetlenül azonosítja a költői jelentés forrását. Babits „rendeltetéses”, „szimbolikus”, sőt nagyon pontosan „jelentéses életről” beszél, amikor a költemény általános értelmét igyekszik megragadni. Formulájával egyszerre kerüli el a biográfizmus útvesztőit, s őrizi meg azt az alapvető intuíciónkat, hogy a költemény jelentését nem kereshetjük az „élet” vagy a „sors” perspektíváján kívül. Ezzel persze ahhoz a kérdéshez érkezünk el, hogy a költőnek, mint a *Komédia* hőségnek

⁵⁴ i. m. 282.

⁵⁵ BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*, 184.

⁵⁶ A *Vendégség* második értekezésében a hagyománynak megfelelően a betű szerinti, az allegorikus, a morális és a misztikus értelmet, a *Paradicsom* magyarázatát célzó *XIII. levélben* pedig a betű szerinti és az allegorikus értelmet különbözteti meg. DANTE ALIGHIERI, *Vendégség* (Ford. Szabó Mihály), in: *Dante Összes Művei* (Szerk. Kardos Tibor), Magyar Helikon, Bp. 1962. 185.; *Can Grande della Scala úrnak* (Ford. Mezey László), in: *Dante Összes Művei*, 509.

⁵⁷ SZERB ANTAL, *A világirodalom története*, 272.

a szubjektumába miképpen foglaltatik bele az emberiség, melyet az ő élete és sorsa szimbolizál, illetve – Babits – szavaival – hogyan azonosul Dante sorsa „az Emberi Lélek sorsával”. Az *Isteni Színjáték* egyik döntő interpretációs kérdése ez, melyet egyetlen komoly magyarázat sem kerülhet meg.

Figyelemre méltó, hogy Babits Dante-képében mekkora szerepet játszanak a kisebb művek. Babits, a crocei megközelítéssel szöges ellentétben („Dante költészete egyedül a *Commedia* költészete”), nagyra tartja az *Új Élet* líraiságát, de a fiatalkori kis könyvnek azzal is világirodalmi jelentőséget tulajdonít, hogy az első modern regénynek nevezi: „Az első lírai regény ez a világirodalomban. Az első igazán modern regény, melynek tárgya kizárólag a belső élet, minden árnyalati finomságával és zenei rezdülésével.”⁵⁸

A *De Monarchiáról* nem kevésbé pozitív ítéletet alkot. Mintha ezúttal közvetlenül Crocéval vitatkozna, hiszen szükségesnek tartja leszögezni, hogy „több ez a könyv korhoz és helyhez kötött tendenciózus röpiratnál!” Hozzáteszi: „Ma is mai s valóban avulhatatlan politikai utópia”, olyan álm, „mely szervesen nőtt ki a középkor keresztény életnézetéből, s mégis a XX. század távol reményei felé ível.”⁵⁹ Dante politikai mondanivalójában tehát örökérvényű, ma is aktuális útmutatást lát, ami nem jelenti, hogy a középkori gondolkodó üzenetét történetietlen szempontok szerint értelmezné. Élete egyik utolsó írásában éppen azért száll vitába Cs. Szabó Lászlóval, hogy figyelmeztessen arra, mennyire szükséges Dante politikai tanításának felidézésekor a történeti megközelítés: „Dante világnézete az örök katolikus világnézet; politikája azonban a korhoz illeszkedett, mint minden politika.”⁶⁰

Ugyanakkor az is tagadhatatlan, hogy aktualizálva olvassa az értekezést, még pedig leplezetlen aktualizálással, mert tudatában van annak, hogy a múlt nagy gondolkodóit nem is lehet másként olvasni, különben nem láthatnánk meg bennük a hozzánk is szóló, élő gondolkodót. Mi más volt, mint aktualizálás, mint a jelen kérdéseiben való állásfoglalás, az a gesztus, hogy az első világháború éveiben lefordította Kant írását, *Az örök békét?*

Ezen a ponton nem tehetünk mást, mint hogy különbséget teszünk jogos és jogtalan aktualizálás között, bár e különbségtevésnek – az egyes történeti állítások igazságtartalmán kívül – nincsenek általános kritériumai. Igaza van Babitsnak abban, hogy a világcsászárságért síkra szálló Dante „inkább volt a világ békéjének és egységének vallásos hitű rajongója, semmint valamely állam vagy nép imperializmusának előharcosa”.⁶¹ S mélyen igaznak érezzük azt a gondolatát (mely – ne feledjük –, a második világháború előszelében fogant!), hogy „számkra, kik ma az európai egység gondolatával küzdünk, különösen érdekes

⁵⁸ BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*, 177.

⁵⁹ i. m. 179–180.

⁶⁰ BABITS MIHÁLY, *Egy kis Dante-vita*. in: *Babits Mihály Művei – Esszék, tanulmányok*. II. 702.

⁶¹ i. m. 701.

nyomon követni ennek az egység gondolatnak fokról-fokra való hódítását e nagy középkori lélekben”.⁶² Ha nem is mutatta meg nyíltan azokat a szálakat, melyek az egyeduralomról szóló dantei traktátust és az örök béke feltételeit vizsgáló kanti írást ugyanannak a hagyománynak a részeként összefűzik, úgy érezzük, Dante tolmácsolójából itt Kant fordítója beszél. Nem lehet kétségünk a felől, hogy Babits gondolatvilágában egymás mellett van Dante és Kant.

4.

Croce Dante-interpretációjának, miként esztétikai tanításának, a gyökerei a romantikába, sőt a késő humanizmusnak és a preromantikának abba a sajátos felvilágosodás kori keverékébe nyúlnak, melyet Vico képvisel. Maga a nápolyi filozófus az első, aki ezt megvallja, hiszen számtalan helyen ismeri el két nagy nápolyi elődjével, De Sanctis-szal⁶³ és Vicóval szembeni adósságát, akik már ő előtte szembeállították a költői őserőt és a tudományos műveltséget. Vico például *Az új tudomány* egyik később kihúzott passzusának tanúsága szerint úgy vélekedett, hogy „ha Dante egyáltalán nem ismerte volna sem a skolasztikát, sem a latin nyelvet, nagyobb költővé válhatott volna.”⁶⁴

De Sanctis és a romantika öröksége mellett, mely a Croce és követői (Francesco Torraca, Momigliano, Francesco Flora, Mario Fubini stb.) által javasolt esztétikai interpretációban újult meg, a pozitivistá hagyománynak is volt termékeny folytatása. Ennek kritikus megújítójaként lépett a századforduló környékén a színre a történeti-filológiai kritika,⁶⁵ melynek úttörő nemzedékeit, többek közt, Alessandro D’Ancona, Francesco D’Ovidio, Pio Rajna, Nicola Zingarelli, Edward Moore, Ernesto Parodi képviseli. Munkásságának terjedelménél és súlyánál fogva ebből a sorból is kiemelkedik Michele Barbi, aki nemzedékeken át volt a Dante-filológia tartalmi és szervezési kérdéseiben is az első számú szaktekintély. A történeti módszer következetes alkalmazásával mindenkinél többet tett a kutatás szigorú filológiai mércéinek megeremtéséért, vagyis annak elfogadtatásá-

⁶² BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*, 179.

⁶³ A risorgimento nagy irodalmárának és neohegelianus filozófusának, a modern olasz irodalom-történet-írás megeremtőjének Dante-képe meghatározó volt a maga korában. Dante-tanulmányainak újabb kiadásai közül a következőkre tudok itt utalni: FRANCESCO DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*. Einaudi, Torino 1955.

⁶⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Dante poeta della barbarie medievale*. M Fubini, E. Bonora (a cura di), *Antologia della critica dantesca*. Petrini, Torino 1968. 53. Vico Dante-képéről ld. BENEDETTO CROCE, *La filosofia di G. B. Vico*, Laterza, Bari 1965. (Első kiadás 1911.) 206–208.

⁶⁵ A századforduló Dante-interpretációinak fő irányzatait Vallone nyomán különböztetem meg. Ld. ALDO VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIX al XX secolo*. 1–2. köt. Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Padova 1981. (E kétkötetes mű az A. Balduino által szerkesztett *Storia letteraria d’Italia* IV. része.) A történeti-filológiai kritikáról ld. 2. köt. 837–922.

ért, hogy csakis a Dante életére és munkásságára vonatkozó ellenőrzött adatok lehetnek bármilyen kritikai vagy értelmező állítás alapjai. Imponáló életművében végülis nem jutott túl azon, hogy körülhatárolt filológiai kérdésekkel foglalkozzon, bár – mint egyik magyarul is megjelent munkája tanúsítja⁶⁶ – megvolt a maga átfogó képe Dante géniuszáról.

Az említett tudósok nevével fémjelezhető filológiai és kritikai hagyomány, mely a későbbiekben Natalino Sapegno, Giorgio Petrocchi, Gianfranco Contini és mások munkáiban élt tovább, hatalmas eredményeket ért el Dante műveinek aprólékos felülvizsgálatában, a Dante életére és korára vonatkozó dokumentumok összegyűjtésében és értékelésében, a költő nyelvének tanulmányozásában, repertóriumok, enciklopédiák, bibliográfiák, stb. összeállításában, mindezek alapján pedig a korábban dívó misztikus és allegorikus álláspontok leküzdésében.

A századfordulón azonban az allegorikus-morális Dante-interpretáció is bizonyos befolyásra tehetett szert, sőt XIX. századi előzményeit követően ekkoriban vált valóságos iskolává. Fő képviselője Giovanni Pascoli, a költő, aki vaskos köteteket szentelt annak, hogy feltárja Dante szimbólumainak titkos, vagy mint egyik könyvének címe (*Sotto il velame*) mondja, „elfátyolozott” jelentését (vö. „[...] la dottrina che s’asconde sotto il velame de li versi strani”, „[...] mily tan látható keresztül, elfátyolozva különös rimemben!” – *Pokol*, IX. 62–63.). Pascolinak, akárcsak követőjének, Luigi Pietrobonónak az allegorizmus nem jelent kifejezetten ezoterizmust, sőt a vele rokonítható spiritualista-moralista szerzők között (például Umberto Cosmo) van néhány, akinek a tanulmányait a tudományos filológia szempontjából is nagyra lehet értékelni. Az a hagyomány, mely a dantei allegóriák titkos és egyetlen helyes jelentésének megfejtésén fáradozik, mégis gyakorta érintkezik az „ezoterikus Dante” híveinek pozíciójával.⁶⁷

Az eddigiekben felvázolt, s persze rendkívül sematikus kép a két világháború között jelentősen módosult. Miközben fennmaradt és elmélyült a crocei esztétika befolyása, s miközben a történeti-filológia irányzat egyre nagyobb erudíciót halmozott fel, bekövetkezett az a fordulat, mely elméletileg új alapra helyezte a kutatást és a mai interpretációs keretek megalkotásához vezetett.

Közbevetőleg érdemes megjegyezni, hogy az ekkor már világszerte ismert Croce tanítása az általános filozófia és esztétika terén is csak Itáliában bizonyult

⁶⁶ MICHELE BARBI, *Dante*. Ford. Sándor András. Gondolat, Bp. 1964.

⁶⁷ Az ezoterikus Dante-interpretáció egyik leghíresebb képviselője René Guénon. Ld. RENÉ GUÉNON, *Dante ezoterizmus. Szent Bernát*. Stella Maris, Bp. 1995. A könyvet e sorok írója recenzálta: „A »rózsakeresztes« Dante”. *BUKSZ*. 1996. Nyár. 8. évf. 2. sz. 22–29. Itt néhány további adat található a szóban forgó hagyományról. A kérdéssel újabban igen sokoldalúan foglalkozott Umberto Eco és iskolája. Ld. UMBERTO ECO, „Il paradigma del velame”. in: Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*. Bompiani, Milano 1990. 89–96. UMBERTO ECO, „Introduzione – la semiosi ermetica e »il paradigma del velame«”. in: Maria Pia Pozzato (a cura di), *L’idea deforme – Interpretazioni esoteriche di Dante*. 9–39. Bompiani, Milano 1989. E két tanulmányt a *Világosság* egyik közel jövőben megjelenő száma fogja közölni. Az előbb említett *L’idea deforme* c. kötetet jelen számunkban Márton Ibolya ismerteti.

meghatározónak, s még inkább így volt az irodalomtudományban. A Dante-kutatások azonban érthetően elég specifikusak ahhoz, hogy leginkább Itália nyújtson nekik otthont, így nem meglepő, ha a vezető olasz filozófus Dante-interpretációja a világon mindenütt figyelmet keltett és hatást gyakorolt. Bizonyos területeken ez a hatás inkább bénító volt, mint serkentő. Ilyen területet volt az *Isteni Színháték* forrásainak a kutatása, mely Itáliában 1920 körül egy időre háttérbe szorult. Bizonyíthatóan szerepe volt ebben Crocénak, aki a túlvilági utazás motívumát használó, morális és tanító célzatú irodalmi előzményeket már csak azért is irrelevánsnak tartotta, mert esztétikailag összemérhetetlenek az *Isteni Színhátékkal*, s így a források nem magyarázzák azt, ami egyedül számít: az eredményt, Dante teljesítményét.

A fordulat mégis bekövetkezett. A húszas és harmincas évektől kezdve fokozatosan megváltozott a tudomány képe Dante szövegeinek kulturális és világnézeti kontextusáról, intertextuális kapcsolatairól, a dantei allegória és szimbólum sajátosságairól, vagy arról, hogy mi a filozófia és teológia szerepe az *Isteni Színháték* poétikájában, s hogyan járul hozzá a tipológiai módszer a mű egészének értelem-összefüggéséhez.

Ilyen horderejű elméleti változás persze nem lett volna lehetséges anélkül, hogy – az említett akadályok és esztétikai előítéletek ellenére – jelentősen ki ne szélesedtek volna a dantei életmű forrásaira vonatkozó filológiai vizsgálódások. Az első döntő lépés – talán nem véletlenül Itálián kívül – már 1919-ben megtörtént, amikor megjelent a kiváló spanyol arabista, Miguel Asín Palacios máig híres könyve az *Isteni Színháték* és a muzulmán eszkatológia lehetséges kapcsolatairól.⁶⁸ A könyv heves nemzetközi vitát váltott ki, melynek visszhangja Magyarországra is eljutott. Miközben számos tekintélyes dantista ellenérzéssel fogadta a spanyol szerző tézisét, a Dante eszkatológiájáról értekező Málly Ferenc lelkesedve nyilatkozta ki, hogy Asín Palacios „a muzulmán látomásköltészet alapján bebizonyította, hogy a sírontúli élet nyugati felfogása arab forrásokra vezethető vissza”.⁶⁹ Ha Málly eltúlozta is az arab kapcsolat jelentőségét, s túl merészen vonta is le a szerinte szükségszerű következtetést, hogy „Dante közvetlenül állott az arab eszkatológia behatása alatt”,⁷⁰ joggal mutatott rá arra, hogy a vitatott kérdésben teljesül három olyan követelmény, mely szükséges az utánczás és az eszmei hatás hipotézisének bizonyításához, vagyis messzemenően érvényesül a felépí-

⁶⁸ MIGUEL ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la „Divina Comedia”*. Madrid 1919. (Ld. a következő kiadást: Viuda de E. Maestre, Madrid–Granada 1943.) A könyvről, mely egyébként csak nem régen jelent meg olaszul (*Dante e l’Islam. I. L’escatologia islamica nella „Divina Commedia”. II. Storia e critica di una polemica*, Pratiche Editrice, Parma 1994.), Vigh Évának a *Világosság* egyik későbbi számában megjelenő cikke ad majd bővebb tájékoztatást.

⁶⁹ MÁLLY FERENC, Dante eszkatológiája. *Egyetemes Philológiai Közöny*, 1925. 95. Málly cikke három részletben jelent meg: 1925 (94–114), 1926 (104–119., 216–223.)

⁷⁰ i. m. 219.

tésben és a részletek vázában mutatkozó hasonlóságnak, az időbeli megelőzésnek és az érintkezés lehetőségének a kritériuma. A kutatás és a viták centrumán messze kívül álló vidéki magyar szerző azt is józanul látta, hogy a források körüli vita, adott esetben az *Isteni Színjáték* arab mintáinak feltárása, Dante költői teljesítményének nagyságát a legkevésbé sem érinti, hiszen „a Divina Commedia értékét nem annyira túlvilágának felépítése, mint annak művészi értékesítése adta meg.”⁷¹

Mindezek után ma már elég nagy biztonsággal mondhatjuk, hogy a muzulmán túlvilág-elképzelések – mindenek előtt a Mohamed Paradicsom-beli utazásáról hírt adó *Liber scalae*⁷² – hatottak Dante víziójára. Azt viszont, hogy az iszlám kultúra néhány más területe, így a tudomány és a filozófia is befolyásolta Dante gondolkodását, az *Isteni Színjáték* egyes szöveghelyeinek az alapján mindig is gyanítani lehetett. A kérdés csak az volt, hogy milyen mélységűek voltak a költő ez irányú ismeretei, s mennyire fogadta el az arab gondolkodók, köztük Averroesz nézeteit.

Ezzel a kérdéssel először Bruno Nardi foglalkozott komolyan.⁷³ Ő már Palacios könyvének megjelenése előtt az iszlám filozófia iránti megbecsülés kifejezését látta abban a tényben, hogy Dante a Paradicsomba helyezte Sigieri-t,⁷⁴ vagyis Brabanti Sigeret, a latin averroizmus nevezetes zászlóvivőjét, akinek a nézeteit 1277-ben Tempier, Párizs érseke más tanításokkal együtt elítélte. Ha meggondoljuk, hogy Dante magát Averroeszt is az emberiség ama nagy szellemei közé helyezte, akiknek csak az a bűnük, hogy „Istent nem törvény szerint imádták” (*Pokol* IV. 37–38.), szinte tautologikusnak tűnik azt mondani, hogy a Siger-epizódban az arab filozófia iránti csodálatát fejezi ki. Még sincs szó magától értetődő tautológiáról. A költőnek az arab filozófusok iránti szimpátiája, és ennek mértéke, sokáig a Dante-kutatás egyik tényleges problémája volt, mely sürgetővé tette a megfelelő evidenciák és bizonyítékok összegyűjtését és értékelését. Például a Siger-epizódot (melyet csak a filozófus munkáinak kiadása és beható tanulmányozása tett, a század elején, a *Komédia* interpretációjának egyik fogas kérdésévé) úgy is megpróbálták magyarázni, hogy Danténak halvány fogalma sem

⁷¹ i. m. 222.

⁷² ENRICO CERULLI, *Il „Libro della scala” e la questione delle fonti arabo-spagnole della „Divina Commedia”*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1949.

⁷³ BRUNO NARDI, Sigieri di Brabante nella Divina Commedia e le fonti della filosofia di Dante. in: *Rivista di filosofia neoscolastica*. 1911. 187–195.; 526–545.; 1912. 225–239.

⁷⁴ Ez, kiről szemed énrám visszaváltod,
oly lélek fénye, ki mély bölcséletben
járva a földön, csak a sírra várt ott.
Sigieri örök lángja lobog ebben,
Szalma-utcában kinek egykor ajkán
sok gyűlöletes igazság kirebbent.
(*Paradicsom*, X. 133–138.)

volt arról, milyen nézeteket vallott Siger. Ezt az érvet hozta fel többek közt Gentile, aki szerint Dante más okokból helyezte Sigert a *Paradicsomba*, nem pedig azért, mert szimpatizált volna azokkal a racionalista nézetekkel, melyeket az üldözött filozófus az araboktól, egészen pontosan Aveorresztől kölcsönzött.⁷⁵

Későbbi tanulmányaiban Nardi bőségesen dokumentálta, hogy Dante bizonyos kérdésekben, s bizonyos korszakaiban, valóban hajlott averroista megoldásokra. A kiváló filológus ugyanakkor messze tovább ment, s több mint fél évszázadot átölelő munkássága során új megvilágításba helyezte Dante filozófiájának egészét. Elvetette a „tomista Dantéről” alkotott egyoldalú képet (ezt nevezte a „tomista Dantéről szőtt legendának”), amely szerint a költő „Aquinói Tamás hú tanítványa volt”,⁷⁶ s amely azt az általánosabb elképzelést is magában foglalta, hogy az *Isteni Színjáték* valamilyen módon a tamási summák költői megfelelője (ahogyan a beléje foglalt skolasztikus fogalmak építménye egy középkori katedrálishoz hasonló).

Arról, hogy Dante tomizmusa milyen mértékben legenda vagy sem, ma is lehet vitatkozni, abban azonban – Nardi munkáinak az ismeretében – senki sem kételkedhet, hogy a platonikus, ágostoni, „aveorrista” és más hagyományokból származó eszmék mellett a tomizmus Dante filozófiájának csak az egyik, talán nem is a legfontosabb eleme. S ez megfelel annak a benyomásnak, melyet Dante intellektuális elkötelezettségéről a *Pradicsom* naiv olvasója alakíthat ki magának. Az olvasó joggal feltételezheti, hogy azokat a tudósokat, akiket a X. énekben Tamás, a XII. énekben pedig Bonaventura mutat be (többek közt Albertus Magnust, Petrus Lombardust, Boethiust, Ricardus de Sancto Victoré-t és Brabanti Sigert az egyik oldalon; Szent Victori Hugót, Petrus Hispanust, Anselmust és Gioacchino da Fioré-t a másikon), Dante annak tudatában választja ki, hogy kik a szóban forgó szereplők, és mit képviselnek. Vagyis választásában érett megfontolás és valamilyen érthető intenció vezérli. De akármi is a helyzet, nekünk az a dolgunk, hogy megértsük, mi az epizód jelentése akkor, ha igaz az olvasónak ez a természetes feltevése. Milyen intenciót tükröz tehát, hogy Szent Tamás Szent Ferencet dicsőíti, és dominikánus testvéreit korholja, miközben Szent Bonaventura a ferencesek ellen intéz invektívát és Szent Domonkos dicséretét zengi? Milyen intenciót tükröz, hogy Dante egyenesen Tamás szájába adja Siger dicséretét, azon túlmenően, hogy a szuper-racionalista, eretnek-gyanús filozófust a *Paradicsomba* helyezte? S milyen intenciót tükröz, hogy Bonaventurától viszont Joachimnak,

⁷⁵ GIOVANNI GENTILE, i. m. 45.

⁷⁶ Persze vannak, akiket Nardi nem győzött meg, s továbbra is így vélekednek. A fönti idézet Mandonnet-től, a tomista teológustól, Brabanti Siger és Dante teológiájának neves kutatójától származik, aki néhol hajmeresztő érvekkel igyekszik tételét alátámasztani. PIERRE MANDONNET, *Dante le théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des oeuvres et de l'art de Dante Alighieri*. Desclée De Brouver, Paris 1935. 277.

azaz Gioacchino da Fioré-nak, a misztikus, jövőbe-látó és szintén eretnek-gyanús kalábriai apátnak a dicséretét halljuk?

Az ehhez hasonló további kérdések sorában különös fontossága van a Sigerre és Joachimra vonatkozó kérdésnek. Vajon mit jelent kettejük párhuzamba állítása? Ahogyan majd Gilson rámutat, ez a helyesen feltett kérdés, nem pedig az, amelyik Siger rejtélyét önmagában firtatja.⁷⁷

Talán e vázlatos megfontolások alapján is elmondhatjuk: a naiv olvasás valóban ugyanazzal az eredménnyel jár, mint a gondos filológiai munkára támaszkodó filozófiatörténeti kutatás. Dante nem követője egyik vagy másik filozófiai vagy teológiai iskolának. Intenciója, éppen ellenkezőleg, a szintézis és az integráció. Össze kívánja békíteni és egyetlen cél szolgálatába próbálja állítani a filozófiai és teológiai iskolákat, a vallási és szerzetesi mozgalmakat. Az *Isteni Színháték* szóban forgó énekeinek ez az olvasata mintául szolgálhat ahhoz, hogyan értelmezzük a mű egészét és a benne kifejezésre jutó filozófiai-világnézeti eszmarendszert.

Nardi kutatásai Dante és a középkori kultúra kapcsolatának szinte minden területére kiterjedtek. Annak illusztrálására, hogy hatalmas erudíciójával és körültekintő filológiai vizsgálódásaival hogyan tudott megoldani olyan kérdéseket, melyeken nemzedékek hiába rágódtak, érdemes bemutatni a következő konkrét esetet. Régen lomtárba való, de makacsul kísértő hiedelem, hogy Dante magáévá tette a dolgok és nevek viszonyának platóni-kratüloszi felfogását. Ennek bizonyítékául *Az új élet* egyik rejtélyes mondatát szokták felhozni: „Ámor nevének hallomása oly gyönyörűség, hogy lehetetlennek látszik nekem, hogy viselkedése a legtöbbször más is lehessen, mint édes, hiszen, amint írva vagyok: »A nevek a dolgok következei«”⁷⁸. (Dante eredeti szövegében latinul idéz: „Nomina sunt consequentia rerum”.)⁷⁹ Nardi utána járt a dolognak, s az irodalmárok és filozófusok számára teljesen váratlan helyen: a *Corpus iuris civilis*nek az ajándékozással foglalkozó glosszáiban találta meg az idézet forrását.⁸⁰ Annak, hogy „a neveknek követniük kell a dolgokat”, vagy hogy „a nevek a dolgok következei”, az adott helyen jogi értelme van. A költő jól tudja, mit idéz, így világos, hogy nem kíván semmilyen nyelvfilozófiai tételt leszögezni (amihez különben is elégtelen lenne egy kiragadott, kontextus nélküli mondat). Ráadásul Nardi arról biztosít minket, hogy míg a formula (*nomina sunt consequentia rebus* vagy *rerum* alakban) általáno-

⁷⁷ „Siger esete összekapcsolódik Joachiméval.” ÉTIENNE GILSON, *Dante et la philosophie*. Vrin, Paris 1972 (1939). 268.

⁷⁸ DANTE ALIGHIERI, *Az új élet*. Ford. Jékely Zoltán. XIII. 476–479. in: *Dante Összes Művei*, 22.

⁷⁹ DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*. XIII. in: *Dante – Tutte le opere*, Newton, Roma 1993. 680.

⁸⁰ BRUNO NARDI, *Il linguaggio*. Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*. Bari, Laterza 1942. ld. a tanulmány második pontját, 149–155.

san elterjedt a római jog iskoláiban, addig nem található meg sem a grammatikai, sem a logikai, sem pedig a teológiai traktátusokban.⁸¹

Bármennyire jelentősek ezek az eredmények, Nardi vizsgálódásai korlátozottak annyiban, hogy Dante filozófiáját elvonatkoztatják művének egészétől, s ezen belül is a forrásokra és előzményekre irányulnak. Ezt az önkorlátozást az az elv igazolja, hogy Dante forrásait összességükben, egy komplex célkitűzés keretében kell vizsgálni, a kutatást pedig – mint Étienne Gilson figyelmeztetett rá – prolegomenának kell tekinteni a költő gondolatvilágának átfogó értelmezéséhez.⁸²

Gilson, akit ma már a középkori filozófia klasszikus történézésének nevezhetünk, szintén bekapcsolódott Dante filozófiájának kutatásába. Messzemenően méltatta Nardi munkásságát, de a maga problémáját másképp fogalmazta meg. Úgy vélte, Dante átfogó értelmezéséhez mindenek előtt azt kell tudnunk, mi volt a költő általános attitűdje a filozófiával szemben, s hogyan jelölte ki a filozófia helyét a többi emberi tevékenység, főként pedig a politika és a vallás között. E kérdés megválaszolása sokkal inkább megköveteli a szövegek doktrinális tartalmának rekonstruálását, mint forrásainak történeti elemzését.

Az így megfogalmazott probléma szempontjából Gilson a Siger-epizódott tekintette kulcsfontosságúnak. Rámutatott: szélesebb összefüggésben vizsgálva nem is olyan egyedül álló eset, hogy Tamástól Siger dicséretét halljuk, hiszen Joachim Bonaventura szájából elhangzó dicsérete kifejezetten egy mélyütéssel ért fel Tamással, és persze még inkább Bonaventurával szemben. Tamás ugyanis expliciten tagadta, hogy Joachimban meg lett volna a jóslás adománya, Bonaventura pedig Joachimot tudatlannak nevezte, akit annak idején joggal ítélték el. Ebben az esetben végképp nem működik az ignorancia-érv: nem feltételezhetjük, hogy Dante nem ismerte Joachim nézeteit, hiszen ennek épp az ellenkezője az igaz. S még kevésbé feltételezhetjük, hogy két kulcsfontosságú esetben, Siger és Joachim helyének kijelölésekor tudatlanságból cselekedett. „Választásának – szögezi le Gilson – csak olyasmi lehet a magyarázata, amit tudott, nem pedig olyasmi, amit nem tudott.”⁸³

Ez viszont felveti azt a kérdést, amely persze az *Isteni Színjáték* többi szereplőjének az esetében is felmerül: mit jelent, mit szimbolizál ez a két figura? A műbe átemelt történeti valóságukból mi a jelentés-hordozó? Gilson ezen a ponton felállít két interpretációs szabályt. Az első így szól: „Az *Isteni Színjáték* hősei csak annyit őriznek meg történeti valóságukból, amennyit a Dante által nekik szánt reprezentatív funkció megkíván.” A második szabály a következő: „Dante hősei-

⁸¹ i. m. 154. „Gyerekes dolog lenne tehát – teszi hozzá Nardi – a *Vita nuova* idézett maximájában a nyelv keletkezésére vonatkozó elmélet kiindulópontját keresni.” i. m. 155. Arra, hogy az ellenkezője valóban makacsul tartja magát, ld.: PÁL JÓZSEF, „Dante tipológiai szimbolizmusa”. JATEPress, Szeged 1997. 106.

⁸² ÉTIENNE GILSON, *Dante et la philosophie*, IX.

⁸³ i. m. 264.

nek történeti valósága csak olyan mértékben vehető figyelembe az interpretációban, amilyen mértékben ezt megkívánja az a reprezentatív funkció, melyet maga Dante szán nekik, s amelyre kiválasztotta őket.”⁸⁴

E szabályok alkalmazásával Gilson arra a konklúzióra jut, hogy a Siger-epizód a filozófia autonómiája melletti elkötelezettséget fejezi ki: „A filozófia a tiszta természetes ész tudománya, és a teológiának, a hiten alapuló bölcsességének, nincs autoritása a természetes morál vagy a politika fölött, melynek ez a morál veti meg az alapját. Brabanti Siger, mint a tiszta filozófia mártírja, Dante szemében alkalmas volt ennek lépviületére.”⁸⁵

Ez az interpretáció világos állásfoglalás az egyik legfontosabb kérdésben, melyet Dante egész munkásságának tartalmi elemzése felvet. Minket azonban ennél a nagy erudícióval és logikailag erős érvekkel alátámasztott álláspontnál jobban érdekel Gilson konklúziójának és a hozzá vezető gondolatmenetnek helye és természete. Azzal a veszéllyel kell ugyanis szembenéznünk, hogy Dante szimbolizmusát a történelemmel magyarázzuk, holott – mint maga Gilson figyelmeztet rá – a történelmet kell magyaráznunk Dante szimbolizmusával. A veszély, más szóval, abban áll, hogy „külső”, történeti elemekre hivatkozunk a szimbólum magyarázatában, vagyis a történeti Sigerből indulunk ki, amikor a *Paradicsom*-beli Sigernek próbálunk szimbolikus jelentést tulajdonítani. Helyesen úgy kell eljárunk – s ez megfelel az előbb említett interpretációs szabályoknak –, hogy a szimbólumból, a Sigernek tulajdonított szimbolikus jelentésből kiindulva határozzuk meg, hogy történeti alakjának milyen vonása tehetette őt alkalmassá e jelentés kifejezésére. Miközben, költői valóságról lévén szó, valóban a második a járható út, észre kell venni a gondolatmenetben rejlő körköröséget: a jelölő (Siger) fejezi ki a jelöltet (tiszta filozófia), s a jelölt határozza meg jelölőt. Ugyanakkor ezen az úton is visszajutunk a külső történelmi világhoz, hiszen az által tudjuk, hogy mit szimbolizál a költeményben szereplő Siger, hogy tudjuk, miben különbözik a történeti Sigertől (hogy például tudjuk, miben más Tamáshoz való viszonya a költeményben és a valóságban). Végző soron tehát kellő történeti információkkal kell rendelkezünk Brabanti Sigerről és tanításáról.

A történelem kikerülhetetlensége természetesen nem ellenérv a Gilson által ajánlott interpretációs módszerrel szemben, hiszen – kivéve talán a crocei módszert – bárhonnan is közelítünk a *Komédiához*, s bármilyen típusú interpretációt tekintünk üdvöztőnek, beleütközünk a történelembe: a politika, a vallás és a filozófia történetébe. Illetve azoknak a személyeknek a történetébe, akiket Dante e területek képviselőiként kiválasztott. Mindennek a vizsgálata, mint Gilson mondta, prolegomena az *Isteni Színhjáték* magyarázatához.

⁸⁴ i. m. 266.

⁸⁵ i. m. 270.

5.

Ha a történeti, politikai, vallási és filozófiai információk összességét, melyből Dante felépíti a maga költői univerzumát, „ideológiának” nevezzük, akkor Gilsonnal azt mondhatjuk, hogy „az *Isteni Színmű* ideológiai armatúrája nem magyarázza meg sem születését, sem szépségét, de ott van benne, s egyedül ez teszi lehetővé tartalmának megértését”.⁸⁶ A Croce-féle felfogásokkal szemben tehát szükségszerű komponensnek kell elismernünk a struktúrát, vagy ahogyan Gilson nevezi, az ideológiai armatúrát, ám még mindig ott tartunk, hogy a doktrinális tartalom feltárása és megértése önmagában véve nem vezet el az esztétikai effektus megértéséhez. Ezzel szemben fel lehet vetni, hogy ily módon önkényes alapokra kerül az *Isteni Színmű* esztétikai interpretációja. Természetesen szembenézni el lehet tekinteni a műben kifejezett gondolatvilágtól, és a befogadónak semmiképpen sem kell elfogadnia Dante gondolkodásmódját. Minden nagy művészeti alkotás képes arra, hogy az évszázadok során új és új oldalról táruljon fel, s a benne kifejezett specifikus gondolati tartalmak elfogadásának kényszere nélkül is megtartsa önazonosságát. Ennek azonban megvannak a határai, s mint Erich Auerbach rámutatott, az *Isteni Színmű* esetében a filozófiai kommentátorok az ilyen határokon túl is lépnek, amikor „önértékként kezdik el dicsérni úgynevezett költői szépségeit, míg a rendszert, a doktrínát, és így valójában az egész témát, olyan irreleváns mozzanatként vetik el, mely legföljebb elnézésünket tudja kiváltani.”⁸⁷

Az *Isteni Színmű* struktúrájában Auerbach három egymásba fonódó rendszert különböztet meg: a fizikait, az etikait és a történeti-politikait; a mű egészét pedig „eminensen filozófiainak” nevezi⁸⁸, két alapvető észrevételt fűzve ehhez: egyrészt maga Dante az arisztotelészi-tamási filozófiát a lehető legjobb anyagnak tartotta egy költői mű számára, másrészt nekünk sincs okunk tagadni, hogy a téma és a doktrína a *Komédia* költői szépségének gyökere.

Kell tehát lennie egy olyan mechanizmusnak, mely nem e tartalom mellett (s nem *ellenére!*) hoz létre költészetet, hanem éppen ezt a tartalmat alakítja át esztétikai minőséggé. A Dante-kutatás régen felismerte, hogy ez a mechanizmus (széles és differenciálatlan értelemben használva itt a terminusokat) a dantei allegóriában vagy szimbolizmusban rejlik. De arról, hogy ez hogyan transzformálja a történeti és teoretikus nyersanyagot költészetté, arról csak az újabb kutatások nyomán tudunk valamelyes képet adni.

A magyarázathoz, mint erre már a korábbiak során is láttunk példát, mindenképpen az allegória különböző válfajainak a megkülönböztetése kínál kiinduló-

⁸⁶ i. m. 276.

⁸⁷ ERICH AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929). Ehelyütt az amerikai kiadás alapján idézve: ERICH AUERBACH, *Dante, poet of the secular world* (translated by Ralph Manheim). The University of Chicago Press, Chicago 1961. 159.

⁸⁸ i. m. 157.

pontot. Különbséget lehet tenni általában az allegória és az allegória specifikus dantei formája, illetve a Dante költészetében található allegóriák alapvetően két válfaja között. Így Gilson is „a dantei szimbólumok két családjától” beszél.⁸⁹ Miután Danténál, a Szentírás mintájára, a dolgok ugyanúgy jelentés-hordozók, mint a nevek, a különbség azokban a dolgokban van, melyekhez a jelentések kapcsolódnak. Egyik oldalon vannak, csak néhány híres példát említve, a mindjárt az első énekből ismert vadállatok: a párduc, az oroszlán és a farkas, nem különben a Vergilius jövendölte Agár; a másik oldalon vannak a költeményt benépesítő valóságos személyek, kezdve magán Dantén, Vergiliuson és Beatricén, hogy aztán a sor a történelmi múlt és jelen számtalan figurájával folytatódjék, egészen az olyan szereplőkig, mint Brabanti Siger, akiről az imént esett szó. Mármost a valóságos személyek szimbolikus funkciója teljesen különbözik az előző példákban szereplő dolgokétól. A farkas jelentése teljesen kimerül abban, hogy a kapzsiságot szimbolizálja: vagyis ha megfosztjuk ettől a jelentéstől, semmi sem marad belőle, mert ilyenkor mindig a jelentés teremti meg a szimbólumot. A személyek léte ezzel szemben nem merül ki abban, hogy Dante kétség kívül egy-egy szellemi realitás képviselőjeként szerepelteti őket. Az ő esetükben nem a jelentés teremti meg a szimbolikus létet, hanem a szimbolikus lét teremti meg a maga szimbólumát: Tamás, Bonaventura, Siger és Joachim „első sorban azt szimbolizálja, ami sajátmaga.”⁹⁰

Gilson elemzése, nagyon leegyszerűsítve, arra fut ki, hogy az *Isteni Színjáték* szereplői megőrzik individualitásukat, jelentésük pedig konkrét és sokrétű, s nem merül ki abban, hogy egyértelmű hozzárendelés révén absztrakt fogalmakat vagy eszméket személyesítsenek meg. Ez annak köszönhető, hogy Dante történelmileg valóságos alakokat választott ki mondanivalójának szimbolikus kifejezésére.

Az elemzés teljesen helytálló, s a benne foglalt megállapítások így vagy úgy részét kell hogy alkossák a dantei allegória rekonstrukciójára irányuló minden kísérletnek. Egyébként már Schelling és Hegel is világosan látta, hogy az *Isteni Színjáték* szereplői – beleértve a leginkább allegorikus vagy szimbolikus funkciójú Beatricét – a maguk egyediségében és történelmi konkrétságában válnak jelentés-hordozóvá. Schelling például megjegyezte: „Kétségtelen például, amit maga a költő is megerősített másutt, hogy Beatrice alakja allegorikus, tudniillik a teológia allegóriája. Ugyanez vonatkozik társnőire és sok más alakra is. Ám egyszersem önmagukban is számításba jönnek, történelmi személyekként lépnek fel, anélkül, hogy ezáltal szimbólumok volnának.”⁹¹

⁸⁹ „Sur deux familles de symboles dantesques”. GILSON, *Dante et la philosophie*, 290–297. (Itt meg kell ismételnünk: a XX. századi szakirodalomban is gyakran felbukkan az a bizonytalanság, mely a „szimbólum” és az „allegória” terminusok használatában a középkori szerzőket jellemezte. Gilson példái világosan mutatják, hogy elemzése az allegóriák két családjára vonatkozik.)

⁹⁰ i. m. 294.

⁹¹ F. W. J. SCHELLING, „Dantéről filozófiai vonatkozásban”, 30.

A dantei allegória konkrét mechanizmusának feltárásában, az előbbieken túl, az a felismerés játszott döntő szerepet, hogy a Szentírás középkori magyarázatából ismert elvek milyen alapvető jelentés-konstituáló szerepet játszanak az *Isteni Színjáték*ban. Ennek felismerését – mint látni fogjuk – persze maga Dante könynyíti meg, aki világos különbséget tett a költői és a teológiai allegória között, az utóbbin azt értve, amit a középkori gondolkodók *allegoria historiae*nak vagy *allegoria in factis*nek neveztek. Az allegóriára felhozott példája pontosan egy *allegoria in factis*: „Ha csupán a betűt magát nézzük Izrael fiainak Egyiptomból Mózes idejében történt kivonulását jelzi. Ha az allegóriát, Krisztus által történt megváltásunkat jelenti.”⁹² Ez világosan az a fajta előkép-beteljesedés struktúra, mely a Szentírás magyarázóinak szerint általában is felfedezhető az Ótestamentum és az Újtestamentum viszonyában, illetve az általuk elbeszélte események, személyek vagy tények egymásra utaló kapcsolatrendszerében. Egyes esemény-párokat úgy kell felfognunk, hogy első tagjuk az utóbbinak a „jele”, „prefigurációja”, a második pedig az előzőnek az allegorikus jelentése. A Dante-kritika történetében többször felvetődött, hogy – mint a költő világnézetéről érkező Helmut Hatzfeld rámutat⁹³ – az *Isteni Színjáték*ban pontosan ennek a prefiguratív struktúrájú allegóriának köszönhetően olvad össze a valóság és szimbólum, illetve a vallás, a filozófia és a költészet.

Ezen alapszik a „figurális interpretáció” módszere, melyet Auerbach vezetett be a kritikai irodalomba. A módszer az előbbi megfigyelések általánosításából adódik, s arra jogosít, hogy a költői ábrázolásban „figuraként” (illetve „typosként”, „előképként”) megjelenő tényeket és személyeket a szöveg egészének belső összefüggését megteremtő, állandóan ható strukturális sajátosságoknak tekintsük. Auerbach meghatározása szerint a figurális interpretáció „oly módon teremt összefüggést két történés vagy két személy között, hogy az első nemcsak önmagát jelenti, hanem a másikat is, a másik viszont magába zárja vagy kitölti az egyiket. A figura két sarkpontja időben el van választva egymástól, de mint valóságos folyamat vagy alak mindkettő része az időnek; mindkettő benne van a történeti élet áramában, és csak összefüggésük megértése az intellectus spiritualis, szellemi aktus.”⁹⁴

Auerbach a Dante-kritika egyik legjelentősebb megújítója volt a két világháború között, majd a második világháború utáni amerikai kutatásokra is nagy hatást gyakorolt. Dante az ő szemében – mint előbb idézett korai munkájának címe is kifejezi – alapvetően a földi élet költője. Rögtön felmerül a kérdés: hogyan lehetséges, hogy a minden idegszálával a transzcendencia ábrázolására törekvő költő az evilági élet énekese legyen? Hogyan lehetséges, hogy az életnek az örökkéva-

⁹² DANTE, *Tizenharmadik levél*, 123–126. (*Dante összes művei*, 509.)

⁹³ HELMUT HATZFELD, *Dante – Seine Weltanschauung*. Rösl & Cie, München 1921. 100.

⁹⁴ Ezt a meghatározást a szerző több munkájában megismétli. ld. ERICH AUERBACH, *Petrus Valvomers elfogatása*. in: ERICH AUERBACH, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter. Gondolat, Bp. 1985. 73.

lóság szempontjából való szemlélete az időbeli, történeti világ realista ábrázolásához vezet? Egy szóval, hogyan lehetséges az, amit Lukács György „a transzcendencia tökéletes immanenciájának”⁹⁵ nevezett?

Miután kidolgozta a figurális interpretáció alapelvét, Auerbach e kérdésre úgy válaszolt, hogy a két pólus között egy figurális séma teremti meg a kapcsolatot. „A figurális szerkezet mindkét pólusának, a figurának és a beteljesülésnek is megadja Dante a konkrét, történeti valóság jellegét [...]; ezért aztán bár figura és beteljesülés kölcsönösen jelentik egymást, jelentéstartalmuk mégsem rekeszti ki valóságukat; a figurálisan értendő esemény megőrzi szószerinti, történelmi értelmét, nem lesz belőle pusztá jel, esemény marad”. Ebből fakad Dante realizmusa, melyet Auerbach „figurális realizmusnak” nevez, s a költő egész világképére jellemzőnek tart.⁹⁶

Auerbach ezen a ponton Hegelhez kapcsolódik.⁹⁷ A német filozófus, aki az abszolút szellem fogalmában a szellem örökkévalóságát és történetiségét egyszerre próbálta megragadni, valóban különleges megértést tanúsított egy saját elképzelésével rokon képzelet iránt. Így jellemezte például *Az Isteni Színjáték* szereplőinek alapszituációját: „amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve”⁹⁸, s ezzel nem is fejezhette volna ki találóbban a dantei túlvilágnak azt a vonását, hogy egymásba vetíti az örökkévalóság és az időbeliség rendjét.

Ahogy Auerbach kapcsolódik Hegelhez, úgy kapcsolódik ezen a ponton Lukács György Auerbachhoz. Feltűnő és tanulságos, hogy a magyar filozófus, aki elemzési módszerében és a költészetről vallott felfogásában egyébként egyértelműen elhatárolja magát a német irodalomtudóstól, kifejezetten ez utóbbinak „Farinata és Cavalcanti” című esszéjére támaszkodik, amikor Danténak „a művészet szabadságharcában” játszott egyedülálló szerepét igyekszik megvilágítani. Lukács a goethei hagyomány szellemében esztétikailag negatívan ítélte meg az allegóriát, s végső soron a művészet emancipálódásának útjában álló akadályt látott benne. Elvi síkon azonban elfogadta, hogy „az allegória problematikája az esztétikum területén belül játszódik le”, történelmi síkon pedig elismerte, hogy Dante a teológiailag előírt allegóriával való szakítás nélkül bontakoztatta ki jellemeinek evilági vonásait. Ezen az alapon tette magáévá Auerbach elemzését is, melynek az a végkicsengése, hogy „Dante műve megvalósította az ember keresztény-figurális lényegét és magában ebben a megvalósulásban szétrombolta azt.”⁹⁹

⁹⁵ LUKÁCS GYÖRGY, *Az eposcia és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika*, 64.

⁹⁶ ERICH AUERBACH, *Farinata és Cavalcante*. in: ERICH AUERBACH, *Mimézis*, 193.

⁹⁷ Szerinte Hegel Dantéra vonatkozó megjegyzései, melyeket az *Esztétikai előadásokban* olvashatunk, a legszembek közé tartoznak, melyeket valaha is írtak Dantéről. i. m. 191.

⁹⁸ G. W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások*. III. 313.

⁹⁹ LUKÁCS GYÖRGY, *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1969. 704. (Lukács Auerbach *Mimesisének* 1946-os berni kiadásából idéz.)

A romanisták nagy nemzedékének képviselői közül, akiknek életműve a két világháború között bontakozott ki, a közelmúlt és a jelen Dante-kritikája Ernst Robert Curtiusnak és Leo Spitzer is sokat köszönhet. Mindketten a középkori irodalom és a romanisztika terén szerzett lenyűgözően széles erudíciójukkal és módszertani elvekre váltható filológiai tapasztalatukkal tűntek ki, melyet Danténak szentelt oldalaiokon messzemenően érvényesíteni tudtak.¹⁰⁰

Spitzer, akit egyébként a Dante-kritika különböző áramlatai közt a „stilisztikai kritika” képviselőjeként tartanak számon, egyike azoknak, akik kifejezetten hermeneutikai megfontolásokat alkalmaztak az *Isteni Színjáték* olvasásában, és választásait, melyek elé a szöveg állította őket, tudatosan a hermeneutikai körből adódó korlátozó feltételek szerint hozták meg. A rész és az egész közti mozgást Spitzer „filológiai körnek” nevezte, „személyes módszerét” pedig abban foglalta össze, hogy mindig a részt tekinti kezdőpontnak. Ezt egy helyen épp Auerbach-hal szemben hangsúlyozta: „Auerbach úr a *Komédia* egészére vonatkozó felülmúlhatatlan enciklopédikus tudásából indult ki, s elhanyagolta annak a részletnek a pontos elemzését, melyet cikkében az egész bemutatására választott, míg én inkább a részletek elemzéséből indulok ki – úgy téve, legalábbis a kutatás kezdetén, mintha a mű egészét még nem ismerném –, s végül a részletek megelőző elemzésének a segítségével közelítem meg az egészet”.¹⁰¹ A konkrét kérdés, mely Spitzert itt szembeállítja Auerbach-hal, az olvasó megszólításának retorikai alakzata. Ez egyike azoknak a filológiai rész-problémáknak, melyeket az *Isteni Színjátékkal* kapcsolatban nem sokkal korábban vetett fel néhány kutató, köztük Hermann Gmelin és Auerbach. Jellemző, ahogyan Spitzer a szóban forgó alakzat különböző előfordulásainak gondos kategorizálása és elemzése után valóban a mű egészének értelmét érintő általános következtetésre jut. A *Paradicsom* X. 22-27. soraihoz („Most olvasó, vesztég maradj a padkán”, stb.) például azt a kommentárt fűzi, hogy „Dante itt igazán »megteremtette olvasóját«,”¹⁰² más szóval, „új szerzői viszonyt fedezett fel az olvasóhoz”.¹⁰³ Ezt a költő víziójának a sajátosságával magyarázza, mely megköveteli, hogy az olvasó, akihez az elbe-

¹⁰⁰ Tanulmányaiban és a középkori latinításról szóló híres könyvében Curtius számos kérdéssel kapcsolatban tárgyalja Dantét. ld. ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, Francke, 1948. E klasszikus műről (annak 1954-es második kiadásáról) és a mű Dantéra vonatkozó részleteiről Bán Imre írt 1954-ben klasszikus recenziót: BÀN IMRE, *Európai irodalom és latin középkor*. Ernst Robert Curtius monográfiája. in: BÀN IMRE, *Dante-tanulmányok* (Szerk. Kovács Sándor Iván; Utószó és jegyzetek Király Erzsébet). Szépirodalmi Kiadó, Bp. 1988. 191-211. Leo Spitzer Dante-tanulmányai a következő helyen találhatóak: LEO SPITZER, *Three Essays on Dante's Commedia* (Speech and Language in INFERNO XIII; Farcical Elements in INFERNO, XXI-XXIII; The Addresses to the Reader in the COMMEDIA). 141-203. in: Leo Spitzer, *Representative Essays* (Eds. Alban Forcione, Herbert Lindenberger and Madeline Sutherland). Stanford University Press, 1988.

¹⁰¹ LEO SPITZER, *The Addresses to the Reader in the Commedia*. in: i. m. 198.

¹⁰² i. m. 190.

¹⁰³ i. m. 199.

szélés szól, közvetlenül jelen legyen. Úgy tűnik, ezzel a megállapítással a felé tört utat, amit manapság „olvasó-orientált kritikának” neveznek. A szóban forgó elemzés persze kifejezetten az *Isteni Színháték* meghatározott helyeire vonatkozik, az azonban, hogy az olvasó alakjának a szövegben való megjelenése egyáltalán tárgyává vált az elemzésnek, s elméleti szintű magyarázatot is indukált, nyilvánvalóan összefügg az irodalomelmélet új tendenciáinak jelentkezésével. Kiegészítésként érdemes megjegyezni, hogy Dantét más műveiben és több szempontból is érdekli az olvasó: olyan szempontokból, melyeket ma *szociológiai*nak, *kultúrkritikai*nak, *poétikai*nak és *receptióesztétikai*nak nevezhetnénk. E szempontok elemzése ahhoz a Spitzert messzemenően igazoló általánosításhoz vezet, hogy az *Isteni Színháték* egyike azoknak a szövegeknek, melyeknek konstitutív poétikai elve, hogy – a költő alakja mellett – explicitté teszik az olvasó alakját, minden szövegnek ezt a látható vagy láthatatlan, de nélkülözhetetlen alkotóelemét.¹⁰⁴

Spitzer itt vázolt módszerének két meggyőződés alkotja az alapját. Stilisztaként meg van győződve arról, hogy a tisztán technikai eszközök tanulmányozása elengedhetetlen a mű megértéséhez, Dante olvasójaként pedig arról, hogy az *Isteni Színháték* szövege tökéletesen koherens. Ez a koherencia-tétel természetesen szükséges ahhoz, hogy a részletek elemzéséből nyert megállapításait az egész műre kiterjeszthesse.

6.

A főntebb vázolt előzményeket követően Singleton, a második világháború utáni évtizedek egyik legnagyobb dantistája alkotta meg azt az elméletet, amely a Dante-interpretáció központi kérdésévé teszi a szimbolizmus problémáját, s a dantei allegória sajátos voltát a költői és a teológiai allegória distinkciójából vezeti le. Singleton az *Isteni Színháték* egyöntetűen elismert, kitűnő fordításával és a műhöz készített háromkötetnyi kommentárjával az amerikai Dante-recepció legnagyobb alakjává vált, ehelyütt azonban meg kell elégednünk annak a jelzésével, hogy hogyan oldja meg az allegória évszázados problémáját.

Érdekes közvetlen két módszertani megjegyzést. Minden kommentátornak joga van arra, hogy az adott szöveg megvilágítására saját fogalmakat vezessen be, vagy sajátos módon alkalmazza az általánosan használt fogalmakat. Ezzel óhatatlanul együtt jár a túlintertáció veszélye, hiszen az új fogalomhasználat óhatatlanul lehetőséget teremt arra, hogy olyasmit vetítsünk a szövegbe, ami nincs benne. Másrészt joga van a kommentátornak arra, hogy magától a szerzőtől kölcsönözze azokat a fogalmakat, amelyeknek a fényében vizsgálja a szöveg

¹⁰⁴ Ld. erről bővebben: KELEMEN JÁNOS, Az olvasó alakja. in: *A Szentlélek poétája*. Kávé Kiadó, Bp. 1999. 55–63.

szerkezetét és értelmét. Ami viszont óhatatlanul megteremti a lehetőségét annak, hogy a szöveget akaratlanul is a szerző tekintélyére hivatkozva és a szerzőnek tulajdonított intenciót alapján magyarázzuk. Ekkor is könnyen abba a helyzetbe kerülünk, hogy olyan megállapításokat teszünk, melyeket nem magából a szövegből szűrtünk le.

Az amerikai kutató mindkét módszert alkalmazza. Egyrészt az *Isteni Színjáték* értelmezésében megkülönbözteti a szimbólumot és az allegóriát, vagyis a szóhasználat ingadozását és bizonytalanságát megszüntetve olyan *fogalmi* distinkciót vezet be, mely nem található meg a középkor elméleti szerzőinél, s melyet maga Dante sem alkalmazott a saját művére vonatkozó reflexiójában. Másrészt azt az elméletét, hogy az *Isteni Színjáték* fő allegóriája teológiai allegória, s ennek alárendelve a mű egész allegorikus szerkezete a teológiai allegórián alapszik, a Can Grande della Scalához írt levél ide vonatkozó híres passzusából vezeti le, vagyis világosan a szerzői intencióra hivatkozva igazolja.

A szimbólum és az allegória közti különbségtevés funkcionális jellegű. Arra szolgál, hogy fogalmilag megragadjuk a túlvilági zarándokút két aspektusát: egyrészt az utazás tényét, másrészt az utazás során feltáruló világot; vagy egyszerűbben fogalmazva, a *látást* és a *látottakat*. A különbségtevés szükségessége azon alapszik, hogy bármennyire fontos az utazás motívuma, a szerző választhatott volna más keretet is a túlvilág ábrázolására: a látottat lehetett volna másképpen is láttatni. Végülis a költemény szubjektív és objektív dimenziójának megkülönböztetéséről van szó. Az előzőre vonatkozatható az „allegória” fogalma: „amit allegorikusnak hívtunk, azt a költemény szubjektív dimenziójának is nevezhetjük”. A másodiknak a megragadására szolgál a „szimbólum” fogalma: „a víziónak ezzel az objektív dimenziójával [...] kapcsolatban beszélhetünk az allegóriától megkülönböztetett szimbolizmusról.”¹⁰⁵ Singleton – tanúsítva, hogy mennyire tudatában van az előbb jelzett metodológiai problémáknak – rögtön hozzáteszi: terminológiája csakis akkor igazolható, ha beválik a szöveg vizsgálatában, hiszen Dante saját terminológiája nem kínál semmi fogódzót. Ha alkalmazzuk a teológusok (Dantéra is mély benyomást gyakorló) „két könyv” metaforáját, akkor Singleton tétele a következőképpen foglalható össze: „a szimbolizmus abban áll, hogy Dante a való világ struktúráját, az allegória pedig abban, hogy Isten másik könyvének, a Szentírásnak a struktúráját utánozza.”¹⁰⁶

A meghatározásban kifejezetten benne foglaltatik, hogy az *Isteni Színjáték* mintegy a Szentírás utánzata. Az állítás nem magától értetődő, s a kritikai irodalomban nem is vált ki egyöntetű konszenzust, de számos érv hozható fel mel-

¹⁰⁵ CHARLES S. SINGLETON, *Commedia – Elements of Structure*. Harvard University Press, Cambridge 1965. (Első megjelenés: 1954.) 19.

¹⁰⁶ i. m. 29.

lette.¹⁰⁷ Logikailag minden esetre ehhez a ponthoz kapcsolódik annak a lehetősége, hogy Dante fő költői eszközének a teológiai allegóriát tekintsük. Ez – mint tudjuk – a költő saját kijelentéseire alapozható.

A teológiai és a költői allegória közti különbségről a *Vendégség*nek abban a passzusában olvashatunk, mely az írásművek négyféle értelmezését tárgyalja (II. i.). Itt azonban Dante megjegyzi, hogy az allegorikus jelentést aszerint tekinti, ahogyan a költők használják, s ő a költők eljárását szándékozik követni. A *Can Grande della Scalá*hoz írt levél híres helyén, mely a *Paradicsom* tárgyának betű szerinti és allegorikus értelmét világítja meg („a lelkek állapota a halál után minden további nélkül”; illetve: „az ember, amint érdemet szerezve vagy érdemtelenül, szabad akaratának megfelelően a jutalmazó vagy büntető Igazságosság alá van vetve”),¹⁰⁸ nem esik szó a kétféle allegóriáról, de ahogyan korábban említettük, az illusztráció gyanánt felhozott exodus-példa világosan teológiai természetű. Singleton mindebben egyértelmű bizonyítékot lát arra, hogy míg a *Vendégség*ben valóban a költői allegória nagyszabású alkalmazását figyelhetjük meg, addig a *Komédiát* a költő tudatos szándéka szerint is a teológusok allegóriája szerint kell értelmezni. Tételét teljes egyértelműséggel mondja ki: „Az *Isteni Színjáték* allegóriája világosan a »teológusok allegóriája«”.¹⁰⁹

Ennek pedig a következők miatt van alapvető jelentősége. A *Vendégség* idézett passzusa azt mondja, hogy az allegorikus értelem a betű szerinti értelem mögött rejtőzik, vagyis „szép hazugságba öltöztetett igazság”. Más szóval: a betű szerinti értelem költött mese, s ebben a mivoltában sugall egy önmagán túli mélyebb igazságot. A teológiai allegória azonban – kihasználva a dolgok jel-mivoltát – eleve két igazság között teremt összefüggést, hiszen már az allegorikus értelmet hordozó szószerinti értelem is az igazat tartalmazza: valóságos tényként vagy eseményként „önmagát jelenti”. Ha mármost az *Isteni Színjáték* a teológiai allegória struktúrája szerint épül fel, akkor a szó szerinti értelem szintjén is egy történeti tény igaz elbeszéléseként kell olvasnunk. Dante földön túli utazása többé nem költői fikció, hanem a történelem világába tartozó valóságos esemény, vagyis – mint Singleton mondja – „első és szó szerinti értelmét úgy kell vennünk, mint a Szentírás első és szó szerint értelmét, azaz történeti értelemként.”¹¹⁰ S ez pontosan annyit tesz, hogy a költemény a Szentírás utánzása. Van ennek egy további érdekes következménye. Ha a szöveg szó szerinti értelmében is igaz, akkor nincs szükség arra a feltevésre, hogy minden egyes esetben egy további, mélyebb igazságot akar mondani. Nem kell tehát rejtvényfejtők módjára olvas-

¹⁰⁷ E sorok szerzője máshol megpróbált érvelni mellette, s ebből kísérelte meg levezetni Dante poétikájának főbb elemeit. Ld. KELEMEN JÁNOS, *A Szentlélek poétája*.

¹⁰⁸ *Can Grande della Scala úrnak*, 509.

¹⁰⁹ CHARLES S. SINGLETON, *Commedia – Elements of Structure*, 90.

¹¹⁰ i. m. 89.

nunk a szöveget, vagy – „az ezoterikus Dante” híveit követve – minden határon túlfeszíteni a szimbolikus interpretációt.

A teológiai allegória határozott középpontba állításával Singleton egy mederbe gyűjtötte az áramlatokat, melyek az *Isteni Színháték* megértéséhez fontos és figyelembe veendő ténynek tekintik, hogy a szerzői szándék szerint milyen igazság-vagy autoritás-igény tulajdonítandó a szövegnek. Ezzel, mintegy magasabb szinten, Dante korai kommentátoraihoz tért vissza, akik – mint Benvenuto da Imola – hasonlóan komolyan vették a teológiai allegória által támasztott ténybeli igazság-igényt. Szükségtelen hangsúlyozni, hogy ez „magasabb szinten” való visszatérés, és szó sincs arról, hogy felelevenítsük a korabeli naiv olvasó reagálását, s higgyünk a költői vízió realitásában, vagy legalább abban, hogy Dante személy szerint hitte, hogy megtörtént vele a túlvilági utazás. Egyszerűen arról van szó, hogy a túlvilági utazás az ábrázolásban úgy jelenik meg, mint ami első, szó szerinti és történeti jelentésében igaz. Dante azt *akarta*, hogy az olvasó higgyen neki: elhiggyük, hogy járt a túlvilágon, s elhiggyük, hogy ő maga hitt abban, hogy víziója igaz, s megtörténtek vele mindazok a dolgok, melyekről beszámol. Vagyis, ahogyan a Singletontól gyakran idézett *bon mot* mondja, az *Isteni Színháték* fikciója az, hogy nem fikció.

Ez az állítás, mely újra középpontba állítja az igazság és a hit kérdését (a költeménnyel kapcsolatos attitűdünk, a *belief attitude* értelmében), természetesen csak az egyik markáns álláspont, s kérdéses, milyen szigorúan következik a teológiai allegória szerepére vonatkozó elemzésekből. Érdekes itt egy másik álláspontra emlékeztetnünk: Eliotéra, aki – túlmenve a túlvilági vízió igazságának feszegetésén – a problémát abban a szélesebb értelemben vetette fel, hogy az olvasó részéről milyen episztemológiai beállítódást, milyen *belief attitude*-öt követelnek meg általában véve az *Isteni Színháték*ban kifejezett filozófiai és teológiai álláspontok. Ahhoz, hogy a költeményt teljes egészében élvezhessük, vajon el kell-e fogadnunk Dante filozófiai és teológiai nézeteit, vélekedéseit és hiteit? Aki a költői effektust elválaszthatónak tartja a strukturális, doktrinális elemektől, az természetesen nemcsak erre a kérdésre felel nemmel, hanem arra is, hogy az ilyen elemeket egyáltalán figyelembe kell-e vennünk. Az angol költő – összhangban a filozófia és költészet viszonyáról alkotott, korábban már említett felfogásával – a második kérdésre úgy felel, hogy nem ignorálhatjuk a költő filozófiai és teológiai nézeteit, az elsőre pedig úgy, hogy nem kell őket sem elfogadnunk, sem elvetnünk. Ha valamely kérdésben Aquinói Tamás és Dante hasonló nézetet vall, akkor az első esetben van helye a kritikának, a második esetben nincs. Eliot tehát „a hit felfüggesztését” ajánlja,¹¹¹ ami vonatkozik mind a költő, mind az olvasó nézeteire.

Singleton interpretációja és interpretációs módszere az utóbbi évtizedek Dante-kutatásának egyik sarkköve lett. A dantei szimbolizmusról szóló tanítását nemcsak

¹¹¹ THOMAS S. ELIOT, Dante. in: THOMAS S. ELIOT, *Selected Essays*. Farber and Farber, London 1951. 259. (Első megjelenés: 1932.)

az amerikai John Freccero tartotta követendőnek, hanem a mai dantisták egyik legnagyobb mestere is, Gianfranco Contini, aki úgy ítélte meg, hogy Singleton „cáfolhatatlan adalékkal járult hozzá a dantei poétika meghatározásához”.¹¹² Ugyancsak Singletonhoz hasonlóan elemzi a tizenharmadik levelet Umberto Eco, aki az allegorikus jelentés dantei elméletét a középkori allegorizmussal való összefüggésben vizsgálja.¹¹³ Eco szerint Dante szakított a tamási és egyáltalán a XIII. századi skolasztikus racionalizmussal, amikor a teológiai allegóriát a Szentírás értelmezésének területéről átvitte a költői alkotás területére. A jövő szempontjából ez azzal a következménnyel járt, hogy megnyílt az út a hermetizmus, vagyis a reneszánsz kori globális szimbolizmus előtt, mely a természetet úgy fogta fel, mint hasonlóságok megszakítatlan láncolatát és megfejtésre váró jelek összességét. Eco Singletonnal összhangban vonja le azt a következtetést is, hogy Dante e döntéseivel egy szintre helyezte művét a Szentírással, ami abszolúte összhangban van a művének tulajdonított jelentőséggel és önnön profetikus elhivatottságával.

7.

Talán elfogadható az a leegyszerűsítő megállapítás, hogy a mai Dante-kutatásban két nagy tendencia különböztethető meg: az egyik az exegézist állítja előtérbe, a másik a filológiát. Az előbbi inkább az amerikai kutatókra jellemző, az utóbbi inkább az olaszokra. Az előző Auerbach és Singleton munkásságán alapszik, míg az utóbbiban még mindig fellelhetők a crocei örökség nyomai. A legutóbbi évtizedek egyik legnagyobb hatású Dante-kutatójának, John Frecceronak a munkássága mintegy szintézisét nyújtja e két egyaránt szükséges megközelítési módnak.

Freccero a maga Dante-exegézisét arra a tételre alapozza, hogy az *Isteni Színijáték* poétikája „a megtérés poétikája”. Dante földöntúli utazása az istenhez vezető út ágostoni modelljét követi, mely az istenhez való megtérést az én halálaként és feltámadásaként értelmezi.¹¹⁴ A filológia oldaláról logikusan kapcsolódik ehhez az a tétel, hogy azok a neoplatonista-ágostoni elemek, melyek mind az *Isteni*

¹¹² GIANFRANCO CONTINI, Un libro americano su Dante. in: GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante – Saggi danteschi*. Einaudi, Torino 1976 (első megjelenés: 1970). 219. A szerző Dante-értelmezés (Un'interpretazione di Dante, in: i. m. 69–113) c. szép tanulmányát Ördögh Éva hasonlóan szép fordításában ugyanebből a kötetből közöljük. Megjegyzendő, hogy a tanulmány első része Dante come poeta popolare e come autore classico címen megtalálható a következő helyen: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 8 (1–2), 1966. 155–168.

¹¹³ UMBERTO ECO, L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno. in: UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani, Milano 1985. 215–241. A tanulmányt – a középkori szimbolizmussal foglalkozó, nem szorosan Dantéra vonatkozó részek kihagyásával – közöljük e számunkban.

¹¹⁴ Id. a *Pokol* prólógus-epizódjának részletes elemzését: JOHN FRECCERO, The Prologue Scene. in: JOHN FRECCERO, *Dante – The Poetics of Conversion*. Harvard University Press, Cambridge Mass. 1986. 1–28. A kötetet e számunkban Király Erzsébet részletesen ismerteti.

Színjáték alapvető struktúrájában, mind részleteiben kimutathatók, sokkal fontosabbak a tomista összetevőknél. Freccero exegetikai megállapításait a dantei és ágostoni szöveghelyek párhuzamosságát kimutató rendkívül finom filológiai elemzések egészítik ki, s ily módon egy erőteljes ágostoni vonásokkal jellemezhető Dante képe bontakozik ki előttünk.

A megtérés struktúrája a műnek koherens jelentés-struktúráját kölcsönöz, ami azt is jelenti, hogy az amerikai kutató, aki egyébként koránt sem érzéketlen az irodalomelmélet újabb fejleményei, így az orosz formalizmus, a new criticism, a francia strukturalizmus vagy Paul de Man tanításai iránt,¹¹⁵ megtartja az irodalmi szövegeknek tulajdonítható jelentés kritériumaként a koherencia elvét. Ez nem azt jelenti, hogy Singletonhoz hasonlóan a költemény globális allegóriáit kívánja rekonstruálni. Sokkal inkább jellemző, hogy Spitzerhez hasonlóan a részletekből indul ki: egy-egy kruciálisnak tűnő sor vagy kifejezés (pld. a *Pokol* I. 30. sorában szereplő *‘l piè fermo* fordulat)¹¹⁶ értelmezésének tágításával jut el egy-egy újszerű felismeréshez. Az utazás jellemző koordinátáit ugyanakkor olyan általánosan érvényes, formális ellentétpárokkal igyekszik megadni, mint amilyen a zarándok és a költő (a mű hőse és elbeszélője), az epikai és a regényszerű struktúra, vagy mint a körkörös és a lineáris idő szembeállítás. A körkörös és a lineáris idő megkülönböztetésében az antik és a keresztény idő ellentétére ismerünk, mely alapvetően releváns annak a kérdésnek a szempontjából, hogy végül is milyen műfaji kategóriával célszerű az *Isteni Színjátékot* jellemezni. Freccero mind az idő, mind a műfaj kérdését az Odüsszeusz-epizóddal kapcsolatban veti fel, s Lukács György korábban idézett, történetfilozófiai jelentőségű tételét fejleszti tovább, amely szerint az *Isteni Színjáték* átmenet az epepeia és a regény között.¹¹⁷ Az Odüsszeusz-epizód ily módon ő nála is központi szerepet kap egy fontos, a mű egészét érintő kérdés megvilágításában.¹¹⁸

¹¹⁵ Ehhez tegyük hozzá a pozsonyi származású Leo Spitzernek a hatását, aki épp olyan jelentős romanista volt, mint hermeneutikai gondolkodó. Alighanem helytálló Freccerónak az a megállapítása, hogy az utóbbi évtizedek formális poétikai kutatásainak térnyerése alól sokáig a középkori irodalomtörténet jelentette a kivételt, s az első egyike, aki ezen a területen – ide értve a Dante-kutatást – alkalmazni kezdte a különböző formalista iskolák eredményeit, Leo Spitzer volt a maga „történeti szemantikájával”.

¹¹⁶ JOHN FRECCERO, *The Firm Foot on a Journey Without a Guide*. in: JOHN FRECCERO, *Dante – The Poetics of Conversion*, 29–54.

¹¹⁷ JOHN FRECCERO, *Dante’s Ulysses: From Epic to Novel*. in: i. m. 138. Az *Isteni Színjáték* műfajának kérdésével, ezen belül az idő és a műfaj viszonyának frecceroi felfogásával e sorok írója bővebben foglalkozik következő tanulmányában: *Az Isteni Színjátékról műfajelméleti szempontból*, in: *Dombormű. Esszék, tanulmányok Poszler György 70. születésnapjára*. Szerk. Bárdos Judit. Liget Műhely Alapítvány 2001. 75–86.

¹¹⁸ Az Odüsszeusz-epizód számos más kérdés eldöntése szempontjából is fontos, s méltán lett évszázadok óta a „lectura Dantis” egyik közkedvelt témája. Erre tekintettel döntöttünk úgy, hogy a „lectura Dantis” illusztrálására néhány, a *Pokol* XXVI. énekével foglalkozó tanulmányt választunk, még pedig olyanokat, melyek ellentétes nézőpontból közelítik meg Odüsszeusz figuráját. (Ld. Nardi,

A doktrinális tartalom és a költői forma problémájának tárgyalásakor Freccero szem előtt tartja Auerbach és Singleton útmutatásait, de – messzemenően magáévá téve a kortárs irodalomelmélet szemléletmódját – az övéktől is különböző, önálló megoldást dolgoz ki. A teológiai allegóriára és a figurális ábrázolásra vonatkozó megállapításaiból elfogadja, hogy a teológiai jelentés és a költői forma elválaszthatatlan egymástól, vagyis: az *Isteni Színhátékban* a költői effektusnak közvetlenül a tartalom a forrása. Mindkettőt visszavezethetőnek tartja azonban a nyelvészeti struktúrákban rejlő gyökerekre, s ezen a szinten megfordítja köztük a viszonyt. A megfordításra a Verbum keresztény fogalma ad lehetőséget, mely magában foglalja a nyelv és a valóság strukturális megfelelésének elvét. Ha tehát a teológia nyelvi-nyelvészeti analógiákat használ a transzcendens istenség leírására, akkor a teológiai elvek is visszavezethetők a szavak birodalmára.¹¹⁹ Következésképpen egyik pólusnak sincs elsőbbsége a másikkal szemben: „a tematika (más szóval, a teológia) és a poétika összekapcsolható oly módon, hogy ez ne sértse se a történeti megértést, se a modern szkepticizmust, mivel mindkét esetben elsődlegesen nyelvi természetű koherenciával van dolgunk. A költészet és a hit hagyományos problémája filozófiai síkra tevődik át. Vajon a nyelv rendje tükrözi a valóság rendjét, vagy egyszerűen a »transzcendens valóság« a nyelv tükröződése?” Ily módon – ahogy maga Freccero állapítja meg – a Dante-kritika speciális kérdésének látszó problémája „minden interpretáció központi jelentőségű ismeretelméleti problémájaként jelenik meg”.¹²⁰ Az Auerbach által kezdeményezett vizsgálódásoknak pedig (Auerbachnak is ellentmondva) az a konklúziója, hogy „amennyiben Dante irodalmi formájában teológiai vélekedéseinek tükröződését láthatjuk, ugyanúgy lehetséges, hogy ebben a teológiában irodalmi formák tükröződését lássuk.”¹²¹

8.

A Dante-kutatásra a hatvanas években, mint ahogyan a húszas években is, élenkítően hatott az éppen esedékes centenárius: az utóbbi esetben a költő születésének hétszázadik, az előbbiben a költő halának hatszázadik évfordulója. Ebből a szempontból sem tekinthető tehát teljesen véletlennek, hogy a magyar

Padoan, Freccero és Hoffmann Béla itt közölt írásait.) Sokan okkal látják az Odüsszeusz-figurában a költő hasonmását. Ez a kérdés több magyar dantista figyelmét is lekötötte. Bán Imre immár klasszikus tanulmánya (Dante Ulyxese. A *Pokol* XXVI. éneke. in: BÀN IMRE, *Dante-tanulmányok*, 137–146.) és Hoffmann Béla itt olvasható írása mellett hadd utaljak Sallay Géza most készülő, nagyszabású elemzésére.

¹¹⁹ Freccero egyik mesteri tanulmányában ezt a redukciót Kenneth Burke nyomán „logológiának” nevezi. JOHN FRECCERO, *The Significance of Terza Rima*. in: i. m. 260.

¹²⁰ uo.

¹²¹ i. m. 269.

dantisztika újabb nagy eredményei ezekben az években születtek. A hatvanas években két nagy vállalkozást koronázott maradandó siker: a Kardos Tibor által szerkesztett *Dante Összes Műveit* (1962), valamint a szintén Kardos Tibor nevéhez fűződő *Dante a középkor és a renaissance között* című tanulmánykötetet (1966),¹²² mely utóbbi a magyar és az olasz italianisztika kiemelkedő képviselőinek összefogásával jött létre, s valóban a kor színvonalán álló kutatási eredményeket mutatott be. Persze, erre a könyvre is érvényes, hogy bizonyos értelemben ugyanúgy szól a maga koráról, mint a vizsgálódás tárgyáról, vagyis: korának gyermeke. Kardos Tibor és Sallay Géza nagy erudíciót tükröző, átfogó Dante-képe, vagy Bán Imre ragyogó tanulmánya Dante joachimizmusáról időtállóan bizonyult, de ma már kevésbé vagyunk biztosak abban, hogy Dantét a középkor és a reneszánsz között elfoglalt helyéből kiindulva érthetjük meg legjobban. Olyan beállítást ez, mely óhatatlanul is kötődik a történelem teleologikus szemléletéhez, vagy ahhoz a felfogáshoz, mely a nagy alkotók érdemeit a szellemi „előlegezés” fogalomkörében méltatja, vagyis úgy írja le őket, mint valaminek az „előfutárait”. Ma már jobban hajlunk arra, hogy Dante teljesítményében egy saját feltételei alapján megértendő korszak szintézisét lássuk, mert magára a középkorra is inkább úgy tekintünk, mint a társadalom, a kultúra és a civilizáció egyik önmagában is teljes történeti formájára, mely csak önnön mércéjével mérhető.

Újra nyitott kérdés tehát, hogy mi is valójában Dante történeti helye.

Tervezett Dante-monográfiájának bevezetésében Bán Imre erre a kérdésre úgy felelt, hogy „egy modern monográfia nézőpontja csak a »középkori Dante« lehet”.¹²³ Számos bizonyíték szól emellett. Bán Imre joggal emlékeztet arra, hogy az itáliai városfejlődés a középkor vívmánya, amihez hozzátehetjük, hogy Dante Firenzéjére még a reneszánsz kori *signoriát* megelőző politikai viszonyok a jellemzők. Felhozható továbbá, hogy Danténak tipikusan középkori a nézete hit és tudás, történelem és fikció, jel és valóság, költészet és teológia viszonyáról. De középkori a klaszszikus ókorhoz való viszonya, vagy figurális-szimbolikus ábrázolásmódja is. S középkori benne az is, hogy teljes szenvedéllyel veti magát abba a harcba, mely a középkor két nagy hatalma, a pápaság és a császárság között dúl. Abba a harcba, mely szinte a szeme előtt válik anakronisztikussá, hiszen épp az *Isteni Színjáték* születésének idejére esik a két hatalom hanyatlásának felgyorsulása és az új Európát előlegező erők felemelkedése, egyelőre a francia nemzeti monarchia képeben.

És mégis...

Ki tagadhatná annak az igazságát, amit Péterfy Jenő valaha úgy fogalmazott, hogy Dante – szellemének minden középkori vonása ellenére – „korszakok mesgyéjén áll”?¹²⁴ A XIX. századvég nagy esszéistája a középkori Dante arcképébe számos modern reneszánsz vonást vegyített. Ezek közül ragadjunk ki egyet,

¹²² Kardos Tibor (Szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966.

¹²³ BÁN IMRE, *Dante-tanulmányok*. 13.

¹²⁴ PÉTERFY JENŐ, *Dante*. *Budapesti Szemle*. 1886. 29.

melyet Péterfy az elsők közt vett észre, s melyet rajta kívül kevesen fogalmaztak meg ilyen világosan: „A költemény énekeinek egymásutánja, legalább főbb szakkaiban, [...]fejlődést mutat és a *Divina Commedia* nem utolsó szépsége, hogy maga hőse is – végső elemzésben az ember – azzal együtt fejlődik. Dante a költemény végén már nem az, ki volt az elején.”¹²⁵

Azt a vitát, hogy Dante a középkor költője, vagy sem, s hogy mennyiben az, és mennyiben egy új kor költője, nem itt kell újra kezdeni, s nyilván nem is lehet a régi fogalmakban újra lefolytatni. Tagadhatatlan azonban, hogy Péterfy megállapítása telitalálat. S ha lemondunk is arról, hogy Dante helyét történetfilozófiailag újradefiniáljuk, annyit elfogadhatunk Dante egyik legértőbb magyar olvasójától, hogy az *Isteni Színjáték* valóban a hős fejlődését ábrázolja. Kétségtelen, hogy a fejlődési vagy nevelődési regény e sajátosságának a megjelenése, akárcsak a Frecero által elemzett regényszerűség, már tisztán formális-műfajelméleti síkon is túlmutat a középkoron, s a költemény modernsége mellett szól.

A magyar dantisztika és a hazai Dante-recepció történetéről több kitérő összefoglalás született, köztük Kaposi József már említett könyvén kívül Szauder József és Kardos Tibor írásai.¹²⁶ Kardos a Babbitstól a hatvanas évekig terjedő időszakról szólva meglehetősen komoly eredményekről adhatott számot, ezt követően azonban mintha alább hagyott volna a magyar dantisztika lendülete. Kivételt Bán Imrének a hetvenes-nyolcvanas években megjelent és a további kutatás mércéjéül szolgáló tanulmányai jelentenek. Ám ha arra gondolunk, hogy még mindig hiányzik az új magyar Dante-kommentár, melynek kívánalmairól Bán Imre több mint harminc évvel ezelőtt beszélt,¹²⁷ akkor a mai helyzetet nem jellemezhetjük mással, mint azzal, hogy a korábban felhalmozott adósságok továbbra is törlesztésre várnak.¹²⁸

9.

A nemzetközi Dante-kutatás jelenlegi állapotáról csak úgy lehetséges szólni, hogy kiemelünk néhány különösen előtérben álló vitás kérdést, részint a történeti-filológiai vizsgálódások, részint pedig az exegézis területéről.

¹²⁵ i. m. 34.

¹²⁶ SZAUDER JÓZSEF, Dante a XIX. század magyar irodalmában. in: *Kardos Tibor (Szerk.), Dante a középkor és a renaissance között.* 499–574. KARDOS TIBOR, A Dante-kép változásai Babbit óta. in: i. m. 634–669.

¹²⁷ BÁN IMRE, Egy új magyar Dante-kommentár kívánalmai (1967). in: BÁN IMRE, *Dante-tanulmányok*, 187–191.

¹²⁸ Talán egy új lendület kezdetét jelzi, hogy nem régen több Dante-könyv is napvilágot látott: egyrészt PÁL JÓZSEF, *Dante tipológiai szimbolizmusa*, c. könyve (JATEPress, Szeged 1997), másrészt e sorok írójának már idézett *A Szentlélek poétája* c. munkája. Egészen friss MADARÁSZ IMRE „*Költők legmagasabbja*” – *Dante-tanulmányok c. kötete* (Hungarovox, Budapest 2001.). Az utóbbi Dante atyánk címen tartalmaz egy olyan frást is, mely az olasz felvilágosodás és a risorgimento Dante-képének bemutatásával kiegészíti a *Recepció* cím alatt szereplő tanulmányainkból kirajzolódó történeti panorámát.

A középkorról, a középkori Itáliáról és Firenzéről alkotott képünk az utóbbi évtizedekben forradalmi változáson ment át, s nem lehet, hogy Dante-értelmezésünket ez a tény ne befolyásolja. Mivel ehelyütt semmiképpen sem merészkedhettünk a történelem vizeire, csak példaként említjük, hogy az utóbbi időkben a kortárs történelemtudomány olyan nagy képviselője szentelt figyelmet az *Isteni Színjáték* előzményét alkotó hiedelmeknek és e hiedelmek kontextusában magának az *Isteni Színjáték*nak, mint Jacques Le Goff.¹²⁹ A történelemtudomány újabb iskolái és kutatási területei, mint amilyen többek közt a *microstoria* irányzata, jelentősen megváltoztathatják annak megítélését, hogy milyen szellemi megnyilvánulásokat soroljunk Dante közvetett vagy közvetlen forrásai közé. Bizonyosra vehető, hogy mára elavult az a szemlélet, mely az *Isteni Színjáték* előzményeit kizárólag a magas kultúra termékei, a menny- és pokol-járás műfajának keresztény és muzulmán példái közt keresi. Az *Isteni Színjáték* világának jobb megértését is elősegítik azok a történeti munkák, melyek a korabeli paraszti kultúra mélyrétegeit, elfojtott, nem-hivatalos hiedelmeit tárják fel az újabban elérhető dokumentumok feldolgozásával.¹³⁰

Ami viszont az esemény-szintű történelmet, ezen belül Dante életét illeti, immár nem várható, hogy olyan új adatok bukkannak fel, melyek eddigi ismereteinket jelentősen bővítenék vagy felforgatnák. A kutatók között szinte általános egyetértés uralkodik abban, hogy mi az a kevés, amit a költő életrajzában biztos adatokkal igazolni tudunk, s mi az, ami csupán többé-kevésbé valószínű feltevésnek fogadható el, vagy pusztán találgatásnak minősíthető. Ha egy-egy kérdés körül időről-időre mégis fellángol a vita, ezt sem új tények, hanem spekulatív megfontolások indokolják. Már a legkorábbi kommentárok véleménye is megszlik például Dante esetleges párizsi útjának kérdésében, melyről Boccaccio és Giovanni Villani tudósította az utókort, de amelyet a költő fia, Pietro, majd Leonardo Bruni meg sem említ. Az utóbbi évtizedek legtekintélyesebb dantistái közül Petrocchi vizsgálta meg legtüzetesebben Boccaccio és Villani híradását. Ő elég messze elment abban, hogy a kérdést legalább fontolóra vegye, s – persze a legnagyobb óvatossággal – megpróbálja datálni is az utazást.¹³¹ A legújabb, s immár a legfrissebb kutatási eredményeket is szintetizáló Dante-monográfia

¹²⁹ JACQUES LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*. Gallimard, Paris 1981. Ezen belül ld. a X. fejezetet: Le triomphe poétique: „La divina commedia”. 450–481. Jelen számban Hajnóczy Gábor ismerteti a könyvet.

¹³⁰ Ilyen, közvetve az *Isteni Színjáték* szempontjából is rengeteg releváns adatot tartalmazó munka EMMANUEL LE ROY LADURIE *Montaillouja* (Osiris, Bp. 1977.), mely egy okszitán falu életrajzát nyújtja pontosan Dante korában: 1294 és 1324 között.

¹³¹ „Mindent összevetve egy 1309 és 1310 közötti dátumra szavaznék.” GIORGIO PETROCCHI, *Vita di Dante*. Laterza, Roma – Bari 1989. 103. (A könyvet egyébként Tombi Beáta ismerteti e számunkban.) Ld még: GIORGIO PETROCCHI, *Biografia. Attività politica e letteraria* (in: *Enciclopedia dantesca* diretta da Ugo Bosco. Roma 1970–1978. VI. 36.), ENRICO MALATO, *Dante*. Salerno Editrice, Roma 1999. 57.

szerzője, Malato¹³² egyetlen mondatban utal arra, hogy létezik egyáltalán ilyen feltevés.

A művek datálása körül több olyan probléma van, melyet akkor is érdemes tovább vitatni, ha nincs sok remény arra, hogy végleges, minden racionális igényt kielégítő megoldás szülessen. Természetesen igen komplikált, s nemcsak a puszta erudíció körébe tartozó kérdésköréről van szó, hanem olyanról, mely egyes esetekben az interpretáció tartalmi vonatkozásait is érinti. Az egyik nyilvánvaló nehézséget az okozza, hogy nehéz elkerülni a körkörös érvelés veszélyét, hiszen valamely mű keletkezési idejének ilyen vagy olyan meghatározása érvként szolgálhat a szöveg valamely javasolt értelmezése mellett vagy ellen, miközben a korrekt datáláshoz sokszor nem áll más eszköz a rendelkezésünkre, mint a szöveg immanens jelentés-összefüggése. Dante szerzői tevékenységének relatív kronológiai rendje mindamellet világosnak látszik; legalábbis létezik – a nyitva hagyott opciók mellett – egy széleskörűen elfogadott konvenció az egyes szövegek körülbelüli keletkezési idejére nézve. Ezen belül is elég szilárdnak látszik az az álláspont, mely kizárja, hogy az *Isteni Színjátékon* a szerző csak VII. Henrik császár halála, vagyis 1313. augusztus 24. után (tehát 1314 körül) kezdett dolgozni, ahogyan a régebbi kutatók (köztük Kraus, s nyilván az ő hatására Fülep) gondolták. Ugyanakkor minden bizonytalanság mellett általánosan elfogadott ténynek számít, hogy a *Pokol* 1303/1304 és 1309, a *Purgatórium* 1309 és 1314, a *Paradicsom* pedig 1316 és 1320 között született (illetve: az első két *cantica* „publikálására” 1314 végén vagy 1315 elején kerülhetett sor).¹³³ A Dante műveinek datálására irányuló kísérletek során egészen kifinomult módszerek és technikák születtek, melyekkel fontos és tanulságos megismerkedni. Jól látható ez *Az egyeduralom* esetében, melynek pontos keletkezési idejét egyre újabb és egyre invenciózusabb eszközök latba vetésével igyekeznek megadni, éppen azért, mert a feladat szinte reménytelen.¹³⁴

A források kérdése a Bruno Nardi nevéhez fűződő áttörés után is napirenden maradt. Manapság az ezen a területen jelentkező új hipotézisek kifejezetten exegetikai javaslatok nyomán merültek fel. Maria Corti például a *De vulgari*

¹³² Ld. az előző lábjegyzetet. A könyvet Király Erzsébet recenzálja.

¹³³ Elég egy valamivel régebbi monográfiának és Malato teljesen új könyvének időrendi táblázatait összehasonlítani: NICOLO MINEO, *Dante*. Laterza, Roma – Bari 1992. (első kiadás: 1970.) 9–11.; ENRICO MALATO, *Dante*, 396–400.

¹³⁴ A kérdéssel többek közt Nardi foglalkozott, akinek azt a véleményét, hogy *Az egyeduralom* rögtön a *Vendégséget* követő, korai mű, manapság általában elvetik. ld. BRUNO NARDI, *Dal „Convivio” alla „Commedia”*. Istituto Storico per il Medio Evo – Studi storici. Roma 1960. A kérdést főleg a kötet hasonló című II. tanulmánya érinti (37–152.). Egy friss és érdekes, módszerében is figyelemre méltó javaslat példaként közöljük Dávid Kinga fordításában MAURIZIO PALMA DI CESNOLA, „*isti qui nunc*”, la Monarchia e l’elezione imperiale del 1314 című írását. (Eredetileg in: *Studi e Problemi di Critica Testuale*. Vol. n. 57. 1998. okt. 107–130. A szerző – mint látni fogjuk – a *De Monarchia* III. XV. egyik bekezdése alapján egész pontos meghatározást ad: 1314 októberét.)

eloquentia egyes helyeit úgy értelmezte, hogy Dante a nyelv keletkezéséről szóló elméletében az eredeti nyelven, melyet Ádám Istentől kapott, valamilyen absztrakt nyelvi struktúrát ért, nem pedig egy megformált, aktuálisan létező nyelvet.¹³⁵ A javaslat körül az utóbbi években széleskörű vita támadt, melynek középpontjában érthető módon a *forma locutionis* fogalma áll, hiszen valóban minden azon áll vagy bukik, hogy a szerző milyen jelentésben használhatta ezt az értekezés egyetlen helyén szereplő terminust. A vita résztvevői közül kiemelendő Umberto Eco, aki tovább fejlesztette Corti hipotézisét, s azt olvassa ki a szóban forgó szöveghelyből, hogy Isten az *univerzális grammatikát* adományozta Ádám-nak.¹³⁶ Ezen a ponton kapcsolódik az exegetikai ötlethez a források kérdése. Eco elgondolását ugyanis nagymértékben alátámasztaná, ha ki lehetne mutatni, mint már Corti megpróbálta, hogy Danténak volt valamennyi ismerete a XIII. század spekulatív grammatikájáról és a modista grammatikusok elméleteiről. Ez természetesen nemcsak egy új, a Dante lehetséges forrásaira vonatkozó érdekes kutatási irányt jelöl ki, hanem azt is maga után vonja, hogy Dante elgondolásait a későbbi fejlemények szempontjából is egészen más történeti összefüggésbe állítsuk, mint eddig. Az univerzális grammatikán elmélkedő Dante ugyanis részévé válik a modisták spekulatív grammatikájától a Descartes-on és a Port-Royal *grammaire générale et raisonnée*-jén át egészen Chomsky univerzális grammatikájáig ívelő fejlődési sornak.¹³⁷

Ugyancsak Eco nevéhez fűződik egy másik érdekes javaslat, melyben szintén összefonódik az exegetikai és forráskritikai elképzelés. Eco belefoglalta Dantét „a tökéletes nyelv keresésének” több mint kétezres éves történetébe. Ez által nyilvánvalóan új kontextust teremtett az *Isteni Színjáték* bizonyos helyeinek értelmezéséhez és *A nép nyelvén való ékesszólásról* grammatikai, poétikai és retorikai elméletének értékeléséhez. Ebben a kontextusban például valódi, kutatásra érdemes problémaként jelenik meg, hogy van-e történeti összefüggés Dante és Abulafia között, vagyis a zsidó misztikus és kabalista felvehető-e Dante forrásai közé.¹³⁸ A kérdésfeltevés legitim voltát természetesen erősíti, hogy – mint már

¹³⁵ MARIA CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*. Casa Editrice Le Lettere (Società dantesca italiana. Centro di studi e documentazione dantesca e medievale. Quaderno 1), Firenze, 1982. 47. Hadd jegyezzük meg itt, hogy Maria Corti a Dante-kutatás néhány más területén is igen merész történeti és exegetikai hipotéziseket vetett fel. Egyik újabb Danténak szentelt tanulmánykötetét ehelyütt Takács József ismerteti.

¹³⁶ UMBERTO ECO, *A tökéletes nyelv keresése*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp. 1998. ld. A dantei tökéletes nyelv c. fejezetet, 47–62.

¹³⁷ i. m. 56. A történelem ebben az esetben visszafelé íródik, ami nem feltétlenül abszurdum, hiszen lehetséges, hogy csak bizonyos modern nézetek és fogalmak megjelenését követően, mintegy ezek fényében válik világossá, mi egy régebbi elképzelés tényleges tartalma. A kérdésről bővebben: KELEMEN JÁNOS, Nullius autoritate fulcimur (Dante nyelvfilozófiájának rekonstruálásához) in: *Magyar Filozófiai Szemle*. 1999./4–5. 434., 441.

¹³⁸ UMBERTO ECO, *A tökéletes nyelv keresése*. Ld. a Dante és Abulafia (57–62.) c. alfejezeteket.

láttuk – Palacios és mások úttörő kutatásai nyomán immár nem vitatható Dante gondolatvilágában a muzulmán ösztönzések jelenléte.

Az évszázadok óta vitatott problémák sorában megemlíthető néhány attribúciós kérdés is. Bár a 232 darabból álló *Il fiore* szonett-ciklust konvencionálisan Dante művei közé sorolják,¹³⁹ s a már többször idézett Can Grande della Scalához írt levelet hagyományosan a költő tizenharmadik episztolájaként emlegetik, mind a versek, mind a szóban forgó, nagyon fontos levél szerzőségével szemben léteznek bizonyos kételyek. A legújabb kutatások eredményei azonban mindkét esetben Dante szerzőségét látszanak megerősíteni.¹⁴⁰

Annak, hogy kinek tulajdonítjuk a Can Grande della Scalához szóló levelet nagyobb a tétje, mint az *Il fiore* attribúciójának, vagy sok más attribúciós vitának, hiszen az *Isteni Színjáték* betűszerinti és allegorikus értelmének itt olvasható meghatározása befolyással van arra, hogyan olvassuk a művet. Igaz, lehet úgy érvelni, mint Eco teszi, hogy a levél akkor is releváns az *Isteni Színjáték* értelmezése szempontjából, ha történetesen nem Dante a szerző, mert az interpretációnak mindenképpen olyan felfogása fejeződik ki benne, mely az egész középkor kultúrájára jellemző.¹⁴¹ Nyilvánvaló azonban, hogy a levélre való hivatkozásnak átütőbb ereje van, ha bizonyosan tudjuk, hogy maga Dante a szerző. Nem véletlen tehát, s az öncélú filologizálásnál erősebb motívumokról árulkodik az a tény, hogy a levél hitelessége körüli vitában mindkét oldalon imponáló névsort találunk. A vita mai állását két utalással jelezzük. A jeles medievalista, Ruedi Imbach vezette kutatócsoport, mely 1993-tól négy kötetben adta ki – minden eddiginél részletesebb kommentárokkal ellátva – Dante filozófiai műveit, a vállalkozás első köteteként közölte a levél szövegét. E kötet bevezetésében olvashatjuk: „[...] nem látok más lehetőséget, mint azt, hogy a Can Grande della Scalának szóló levél 90 paragrafusának teljes szerzőségét a nagy firenzeinek tulajdonítsuk.”¹⁴² Malato azonban a levél szerzőségét illetően még mindig olyan problémákról beszél,

¹³⁹ A *Dante Összes Művei* nem tartalmazza a *Versek* között az *Il fiore* fordítását. Itt emlitem meg: Lator László belekezdett abba, hogy az *Il fiore* verseit átültesse magyarra. Jelenleg (2001. májusát írjuk) a 120. szonettnél tart. Remélhetőleg minél hamarább megjelenik a kötet, ami azt is indokolni fogja, hogy – immár hiánytalanul, vagyis az *Il fiore* verseivel kiegészítve – újra kiadják a történeti jelentőségű és a már régen megszerezhetetlen *Dante Összes Művei* c. kötetet.

¹⁴⁰ Ld. az *Il Fiore* következő kiadását és Gianfranco Contini előszavát: DANTE ALIGHIERI, *Il Fiore*, a cura di Luca Carlo Rossi, con un saggio di Gianfranco Contini. Mondadori, Milano 1996. Jelen számunk – Rónaky Eszter ismertetésében – kitér erre a kiadásra.

¹⁴¹ UMBERTO ECO, *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, 215. E számunkban: UMBERTO ECO: A XIII. levél..., 263–273.

¹⁴² DANTE ALIGHIERI, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Thomas Ricklin, mit einer Vorrede von Ruedi Imbach. DANTE ALIGHIERI, *Philosophische Werke* (Hrsg. von Ruede Imbach). Felix Meiner Verl., Hamburg 1993. Bd. 1. XXV. A kérdésre a kötetről közölt recenzióinkban visszatérünk.

„melyek megoldását csak a Francesco Mazzonitól várt kritikai kiadás és további történeti, filológiai, exegétikai kutatás teszi talán lehetővé.”¹⁴³

A „további történeti, filológiai, exegétikai kutatás” szükségességéről természetesen még sok más részkérdéssel kapcsolatban beszélhetünk. Ez a konklúzió természetesen nem azt sugallja, hogy a kutatást azért kell tovább folytatni, mert kérdéseinkre végleges válaszokat várunk, s azt reméljük, hogy a később előkerülő adatok ezeket lehetővé teszik. Eltekintve néhány empirikusan eldönthető, történeti problémától (mint amilyen talán a tizenharmadik levél szerzősége) nincs ilyen egyszer s mindenkorra megválaszolható kérdés. S nyilván igaz ez a dantei életmű globális interpretációjának esetében is, hiszen a jövőben sem változhat a befogadásnak az a törvényszerűsége, mely a múltból áthagyományozott szövegek jelentését aláveti az időnek.

* * *

Danténak szentelt különszámunk azt a célt szolgálja, hogy részint klasszikus, részint új tanulmányok közlésével képet adjon a XX. század, ezen belül is a legutóbbi évek és évtizedek Dante-kutatásainak azokról a fő tendenciáiról és maradványokról, melyekről a fentebbiekben szó esett. A panoráma *Vossler*től, *Crocé*től és *Gentile*től kezdve *Nardín* és *Continin* át a kortárs szerzőkig terjed. Válogatásunk kizárólag olyan írásokat tartalmaz, melyek magyarul itt olvashatók először, s remélhetőleg híven tükrözik, hogy a XX. század milyen Dante-képet hagy örökül a XXI. századra. Ennek bemutatására nyilván sokkal többre lett volna szükség, de a *Helikon* így is maximális teret biztosított a vállalkozás sikeréhez.

Az alól, hogy az eredeti tanulmányokkal és a recenzióra kiválasztott művekkel az elmúlt évszázad és a közelmúlt nemzetközi kutatási eredményeit illusztráljuk, bizonyos értelemben, de talán indokoltan, kivételt tettünk, amikor felvettünk a válogatásba néhány olyan írást, mely a Dante-recepció egy-egy korábbi, Magyarországon alig ismert vagy még mindig vitatott mozzanatát képviseli vagy veszi bonckés alá. Ezek között is külön örömeinkre szolgál, hogy itt nyújthatjuk át először magyarul, Mátyus Norbert fordításában, Petrarca Boccacciohoz írt levelét.

Korábban szóltam már a hazai Dante-kutatás adósságairól. A magyar dantisztika sem mondhat persze le az eredeti nézőpont igényéről, de helyzetéből adódóan követő stratégiát kell folytatnia, ami a nemzetközi tájékozódás folyamatos és fokozott követelményét foglalja magában. Az ezen a téren fennálló adósságból jelen számunk bizonyosan törleszt valamit (még a relatíve régebben megjelent

¹⁴³ ENRICO MALATO, *Dante*, 215. Érdekes, hogy az olasz monográfus nem vesz tudomást a csak néhány évvel korábbi, kitűnő Imbach-féle kiadásról, és annak lenyűgöző apparátusáról.

könyvekről közölt recenziókkal is). De törlesztettünk-e másfajta adósságainkból? Talán igen. A Dante-különszám megmozgatta a magyar italianisták táborát: fordításokkal, recenziókkal, tanulmányokkal a legtöbb hazai italianisztikai műhely részt vett a terv megvalósításában. Olyannyira, hogy egy számra valónál (pontosabban ezen duplaszámra valónál) jóval több értékes anyagunk gyűlt össze. Ehelyütt szeretném jelezni, hogy – mint a fentiekben egy-egy lábjegyzet erejéig már utaltam erre – a *Világosság* c. folyóirat egyik következő száma helyet fog biztosítani a terjedelmi okokból itt már nem közölhető értékes írásoknak. Ehelyütt mondok köszönetet a két szerkesztőségnek együttműködési készségükért.

A reményt arra, hogy a magyar italianisztika képes lesz törleszteni adósságait, leginkább abból meríthetjük, hogy a mostani seregszemlében számos fiatal kutató vett részt. Köszönet illeti őket – főleg a szegedi egyetem doktoranduszait és a pécsi egyetem nem régen végzett munkatársait – lelkesedésről és elmélyültségről egyszerre tanúskodó, színvonalas munkáikért.

S köszönet illeti azokat, akiknek ötletei és tanácsai nélkül ez a vállalkozás meg sem indulhatott volna: a Dante különszám alapgondolata, majd részletekbe menő koncepciója a Szörényi Lászlóval, Hajnóczi Gáborral és Király Erzsébettel folytatott beszélgetések során öltött formát.

Az adósságokról immár elég szó esett. Az igazság azt kívánja, hogy emlékeztünkbe idézzük: a korábbi nagy nemzedékek öröksége biztosít kellő alapot arra, hogy esetleges mulasztásainkat bepótoljuk. E füzet legyen annak tanúbizonysága, hogy folytatni kívánjuk azoknak a tudósoknak a munkáját, akik nem csupán a magyar Dante-kutatásnak voltak mesterei, hanem az itt szereplő szerzők közül is még jó néhányunknak. A Helikon Dante különszámát ezért Bán Imre, Kardos Tibor, Koltay-Kastner Jenő és Szauder József emlékének szenteljük.

FILOLÓGIA, KRITIKA, EXEGÉZIS

KARL VOSSLER ÉS GIOVANNI GENTILE VITÁJA:

„Gondolat és költészet az *Isteni Színjátékban*”

Kedves Gentile Úr!

Köszönöm Önnek a „*Critica*” utolsó számában megjelent, Dante-könyvemmel vitázó véleményét; köszönöm, mert így alkalmat ad arra, hogy jobban megvilágítsak egy alapvető jelentőségű gondolatot, melyen, ha szabad így mondanom, írásom mechanikus felépítménye nyugszik.

Őn azért bírálja ezt a felépítményt, mert az elválasztva gondolja el a dantei vallást a dantei filozófiától, illetve e kettőt elválasztja Dante művészetétől, és talán etikájától is. Kritikájában Ön nagy meggyőző erővel és kiváló érvekkel veszi védelmébe a *Commedia* szellemének tökéletes egységét.

Minden, vallás, filozófia, racionalizmus és misztika „a szent költeményben egyetlen egy dolog”; a költészet és „Dante szelleme” az egyetlen történelmi valóság, aminek legitím módon alkothatjuk újra *Entwicklungsgeschichtéjét*.

Ebben egyet is értünk. Ám kérдем Önt: az egység egy olyan tényező, amelynek előtörténetét meg szokás írni? Nem inkább az Ön, vagy az én, vagy a mi ítéletünk eredménye-e, amelyet érvekkel kell indokolni? Ki hozta létre az egységet? Természetes folyásával a történelem, vagy pedig Alighieri, munkával és szellemének erejével? Remélem, nem veszi rossz néven tőlem azt a megjegyzést, hogy a költő kora racionalizmus és misztika, művészet és tudomány, tudomány és hit ádáz küzdelmének szolgált színterül, és Dante volt az, ő és nem más, aki mesterművével a széthúzó hatásokat harmóniává fogta össze. Hogyan akarja hát megírni ennek a harmóniának és egységnek a keletkezéstörténetét, ha nem a valójában létező ellentétek mentén? Hogyan akarja Ön újraélni a hős végső győzelmét, ha nem vonultatja fel ellene jól kivehető, tömött sorokban az ellenséges hadsereget?

Az ellenem felhozott bírálat jogos lenne, ha az *Isteni Színjátékban* tudomány és hit egysége történelmi okok folytán valósult volna meg, vagyis, ha a filozófia nem vált volna el élesen a vallástól, ha a műben Vergiliusz és Beatrice egyazon szereplőt alkotna, és majdnem ugyanígy, mintha erkölcs és politika, fizika és metafizika nem különültek volna el elég láthatóan.

Ám a megosztottság, a különbség, sőt, az ellentét tudata teljesen tisztán élt Alighieriben; és minél inkább igyekszünk ezt megérteni, annál világosabbá válik előttünk a költő érdeme, hogy szilárd egységgé dolgozta az ellentétektől feszülő világot.

Észrevételeim tehát most sem tűnnek csupán dialektikus agyszüleménynek, sem pedagógiai megoldásnak, hanem elkerülhetetlen szükségszerűségnek, me-

lyet a feladat természete kényszerít rám. Úgy gondolom, nem hajtottam végre történetileg nem létező distinkciókat, nem törtem meg és nem is cáfoltam a szellem metafizikailag létező egységét.

Kész vagyok viszont elismerni, hogy sok megjegyzésem, könyvem több paszusa, önmagukban véve, valamelyest egyoldalúnak, túlzásnak vagy paradoxnak tetszenek. Nagyrésztük azonban beolvad és eltűnik a kész műben, munkám egészében. Arra vonatkozólag, ami még ezután is kifogásolható marad, nem bánom, elfogadom az Ön kegyetlen kritikáját, amelyet, nem győzöm hangsúlyozni, hasznosnak ítélek, és mindig szívesen fogadok.

Heidelberg, 1908. január 25.

Karl Vossler

Kedves Vossler Úr!

Örömmel fogadtam okfejtését az alapvető kérdésre, mármint az *Entwicklungsgeschichte* kérdésére vonatkozólag. Amit legitim módon rekonstruálni lehet, az a dantei szellem a maga, a költészet által vallást és filozófiát is összetartó egységében.

A véleménykülönbség megmarad a filozófia és vallás viszonyát illetően, ha ezek kívül esnek és megelőzik a dantei szellemet, amely Ön szerint, méghozzá egy csoda folytán, *res olim dissociabilis* egységet képez ott, ahol szerintem az egység mind történetileg, mind eszmeileg már magában a dolgok természetében jelen volt. Az Ön nézete szerint a költemény, mint olyan, a hős végső győzelmét ünnepli, amikor is ez szemben találja magát az ellene jól kivehető, tömött sorokban felvonult ellenséges hadsereggel. Én úgy gondolom, hogy a költemény, önmagában véve, megküzdve ezzel az ellenféllel, vagy szörnyű vereséget szenvedne, vagy pedig nem az a derűs, valóban győzedelmes költemény lenne, ami valójában. Nem mintha tagadnám a csodát: de azt hiszem, a csoda Alighieri nagy erejű, költői *gondolatáé*. Ez a csoda tökéletesen megegyezik minden más íróéval, akár előtte élt, akár utána; minden íróéval, aki azt a célt tűzte ki magának – és a skolasztikusok mind előtte voltak –, hogy összhangot teremtsen filozófia és vallás közt, és aki többé-kevésbé eredeti és spontán gondolatisággal megoldotta azt a feladatot, melyet tényleg, adjuk meg a tiszteletet, szinte csodának ítéelhetünk: az alkotást, a szellemi szintézist. Ebben az értelemben, belátom én is, a kiváló személyiségek körül felmerülő történeti problémáknak nem a tény, hanem az ítélet ad irányt, azt a *quid novit* tartva szem előtt, amelyet nem magyaráz meg a történelmi determinizmus, vagyis az alkotást, e személyiségek tulajdonképpeni értékét.

De ez a csoda, ha teljességgel új, történelmi egyedisége felől közelítünk hozzá, nemcsak hogy a történelmi determinizmussal nem világítható meg, hanem egyáltalán sehogyan sem írható meg a története. Ezt a történeti módszer ellenzői állítják – akikhez Ön nem tartozik. Szerintük Dante kommentár nélkül olvasan-

dó, mert Dante az Dante, csak ő, saját nyelvén keresztül vezethet el magához, de csak ha elszánt szeretettel kutatunk utána nyelvében, tehát egész lelkében. Ön ellenben, hatalmas tudással dolgozva a dantei lélek fejlődéstörténetén, azt az alaptételt jelenti ki, hogy ez a szintézis, azaz ez a Dante a maga csodás kreativitásával, történetileg alakult ki, vagyis az őt megelőző szellemi mozgalmakból származik, nyelve pedig pontosan az a nyelv, amelynek kortársai fültanúi lehettek, akikhez történelmileg mi magunknak is csatlakoznunk kell, ha érteni akarjuk. Így a történelem már nem történelmi determinizmus, sokkal inkább finalizmus, legalábbis regulatív szempontból, ahogy Kant mondaná. Kitűnő könyve dicséretére mondom ezt. Ön, Dantéhoz igyekeztén, nem a vallási és filozófiai gondolkodás kezdeteiből indul ki, nem is indulhat ki ezekből; hanem Dantéból, hogy megkeresse előzményeit, gyökereit egészen a keleti filozófiáig, ahol meglehet, vannak. De a történelem mindig kialakul valahogy, még azoknál is, akik nem tartják szem előtt, mert lehetetlen, hogy egy történész csak menjen az orra után, anélkül, hogy tudná, hová kell megérkeznie. Azoknak, akik a merev történelmi determinizmust hirdetik, már előre megvan ez a céljuk, vagyis a semmi célja, amely szintén egy kritérium és egy regulatív tényező, gyakran elő is fordul, pl. a filozófiatörténezeseknél.

Dante előtörténete tehát a dantei szellem aspektusa felől állítható csak össze, máskülönben az előtörténet nem Dantéről szólna. És miként Dante számára nincs a vallással szembeni filozófia, amely nem annak része, vagyis ugyanaz a dolog lenne, úgy múltba vetített gondolata elrejtí elölünk mindazt, amit talán észrevennénk egy Cecco d'Ascoli történetén munkálkodva: a széthúzásokat és az elentéteket, melyek nem képesek magyarázatot adni a dantei lélek nyugodt egységére. Tudjuk jól, a történész szemében az egész történelem változik, a Dante-kutató szemében ugyanakkor nem lehet más, csak Dante.

Másfelől azonban, ez a dantei perspektíva, mely – ismétlem – teljesen különbözik a Cecco d'Ascoli-félettől, ez pontosan egy akármilyen, egyedi, esetleges, egyoldalú és a korábbi vagy későbbi, valós és összetett történelmi folyamatra egyáltalán nem alkalmazható perspektíva lenne? Itt ér véget a módszertani kérdés, helyét átadja a történetinek, amelyben, sajnálom, de azt hiszem, nem oszthatom az Ön véleményét. Dante a történelem nagy útját járja: nem egy magányos, egy csalódott, egy különc vagy álmodozó utópista. A civilizáció folyamatában a saját helyét foglalja el, nincs lemaradva, de nem is előhírnök vagy próféta. A középkor határán, azon a ponton, ahol elhelyezkedik, könnyen belátható még az az egyenes út, ahonnan az ember jött; a mélyén pedig, elmosódott kontúrokkal, homályosan kivehető a hagyományos műveltség, az el nem feledett antikvitás. Előre fordulva azonban a városokból származó új élet fénye látható, amely a reneszánszot, az újjászületést ígéri.

A véleményem az, hogy nem léteztek a Dante előtt Dante által kibékített elentétek hit és tudomány közt. A filozófia legalább annyira különbözött a valástól, mint Vergiliusz Beatricétől, de nem vívódva, hanem azzal összhangban,

sőt, egyesülve. Valaki más Vergiliusza és megint valaki más Beatricéje bizonyára szembe állítható lenne egymással, amennyiben az alkotókat mint gondolkodókat a maguk egyediségében tekintenénk, hiszen Szent Tamást is, még nem szentként, négyyszer ítélték el a katolikusok. Ám ahogy az ítélezők, úgy a megítéltek számára is, az igazi Vergiliusz az igazi Beatricéhez vezet, ezért nem hiszem, hogy pszichológiai ellentétekről lehetne beszélni. A kettős igazság tana is mind társadalmi, mind lelki szinten, már a kezdetektől a konfliktusok elhárítását szolgálta: összemérhetetlennek mutatta a két igazságot, melyeket nem tudtak összehangolni. De e tétel hívei szűk sikátorokon tekeregték, nem azon a széles úton haladtak, amely Dantéhoz vezet, akin nem fogtak a *gyűlöletes igazságok*, ahogy a középkori gondolat legnagyobb képviselőin sem.

Egyébként nincsenek kétségeim afelől, hogy a munka elkészültével, a költeményről szóló rész befejezése és a *Színjáték* egész költőiségének az Öntől megszokott világos és csodálatra méltóan mély érzésű ábrázolása után, Ön lesz az, aki kitörli, és feledésre kárhoztatja az első részben alkalmazott felosztást. Akkor majd észrevételeim sem tűnnek majd *kegyetlen kritikának*, ahogy Ön tréfásan megfogalmazta, hanem csupán aprólékos pedantériának. És mivel úgyis ott van már a fejében minden, amit mi epekedve várunk, köszönetet kell mondanom azért, hogy nem sietett ítéletével, melyet bizonyára megérdemlek.

Palermo, 1908. február 5.

Giovanni Gentile

(*Giovanni Gentile: Studi su Dante /Raccolti da Vito A. Bellezza/. Opere complete di Giovanni Gentile /a cura della Fondazione Giovanni Gentile per gli studi filosofici/ XIII. Sansoni, Firenze 1965., 126–129.*)

Fordította: Szilvássy Orsolya

A Színjáték szerkezete és a költészet

Ha a túlvilági életben, mint igaz és örök életben való hittel Dante lelkében egyesültek az evilági érzelmek; ha költeményének „ég s föld” egyaránt „munkatársa” volt, akkor ennek világosan látható következménye, hogy, szorosan értelmezve, a túlvilág – a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom – bemutatása nem lehetett a költemény alapvető tárgya, sem életrehívó és domináns motívuma. Egy effajta bemutatás megkövetelte volna a transzcendens érzésének teljes elsőbbségét az immanenssel szemben, egy olyan hozzáállást, amely a misztikusok és aszkéták sajátja, amely megveti a világot, vad és kegyetlen vagy éppen örömteli és boldog, és amelynek létezik néhány költői megnyilvánulása a keresztény himnuszköltészetben vagy Jacopone da Todi néhány művében. Úgy a ritmus sokkal gyorsabb lenne, a sarjadó és halványodó képek pedig egyes helyeken élénkek, máshol bizonytalanok és elmosódók lennének, a vágyakozás vagy a félelem megjelenítésének megfelelően. Az, amit annyiszor elmondtak a dantei Paradicsom kritikusai, miszerint nem részletező leírást kellett volna adni, hanem egy szárnyaló lírai énekbe sűríteni az egészet, amely kifejezné a vágyódást egy nem tudom miféle isteni és elérhetetlen iránt: annyi, mint azt mondani, hogy a Pokolban – éppen az ellentétébe fordítva ezt a vágyakozást – a rettegés és a borzalom, míg a Purgatóriumban a félelem és remény, szorongás és öröm valamiféle együttesét kellett volna ábrázolni.

Ám a *Színjáték* írásakor Dantét nem e szellemi szűklátókörűség jellemezte, hanem nyitottság és összetettség, és szárnyaló fantáziájában a túlvilág nem kerekedik az evilág fölé, sokkal inkább egy világot alkot vele, a költő szellemi érdeklődésének világát, melyben az egyiknek és másinak is része volt, s a földi világnak talán nagyobb, de bizonyosan nem kisebb, mint a túlvilágnak, így az előbbi semmiképp sem emelkedhet az utóbbi fölé.

Az ezzel ellentétes vélemények vizsgálatakor világossá válnak azon ellentmondások, melyekbe folyamatosan beleütközünk, ha a *Színjáték* költészetének élvezetekor és megítélésekor azt az alapvető felismerést nem vesszük figyelembe, hogy tárgya és poétikai indíttatása nem a túlvilág bemutatása. E véleményekhez kapcsolható ama állítás, hogy a költemény tárgya a „túlvilágról szemlélt evilág”, amely az előbbieket egyszerű átfogalmazása, hiszen nyilvánvaló, hogy egyetlen misztikus vagy aszkéta sem tudja eltörölni a világot, legfeljebb megtagadhatja azt a másokban, a másik magasságából, mint alacsonyabb és meghaladott állapotra tekinthet rá. A világot a túlvilágról szemlélni továbbá implikálja minden emberi dolog elszíntelenedését, az irántuk fellépő érdektelenséget, a közönyt a cseleke-

detek és érzelmek sajátosságai, az egyediségükben megjelenő egyének iránt, akik így általánosítva, csakis kiválasztottakra és bűnösökre osztva állnak előttünk, függetlenül jellemüktől, műveiktől, érzéseiktől, erényeiktől, földi nagyságuktól. Ám Danténál semmi hasonló nem történik; s mivel érzései ezer utat járnak be, nemcsak a tiszteletét a kiválasztottak, és a megvetését a bűnösök iránt, így ítélete sem korlátozódik a „megmenekült” és „elkárhozott” jogi vagy isteni formulájára, hanem morális ítéletté szélesedik, és észreveszi a jót az elkárhozottban, a rosszat a megdicsőültben, sőt szabad folyást enged a szeretetnek és megvetésnek, szimpátiának és antipátiának, s az árnyakat szilárd jellemeknek ábrázolja: a megítélt és a túlvilágba helyezett szellemek, mint sokoldalú és életteli személyiségek jelennek meg.

Látják és tudják mindezt a fent elemzett állítás védelmezői is, mivel így folytatják: „Dante úgy ment a túlvilágra, hogy magával vitte a földi szenvedélyeket.” Éppen így nem lehet (legalábbis költőileg) a túlvilágra menni, lévén ez megkövetelné, hogy levetkőzzünk minden emberi érzelmet; hogy más szemmel nézzük a világot, olyan ember szemével, aki most ébred egy szörnyű, fojtogató álomból, s az igazi és derűs valóságban találja magát. A fenti hibás állításnak végső következménye tehát egy Dante elleni vád: logikátlansággal vádolják, hiszen az ellenkezőjét tette annak, amit maga elé célként kitűzött, – mintha Dante valamit is tett vagy cselekedett, nem pedig egyszerűen verselt volna. Csakhogy mivel megénekelte azt az összetett és sokszínű érzelmet, amiről már beszéltünk, nem lehetett logikátlan, mert az érzelem sohasem logikus vagy illogikus; bizonyos értelemben logikátlan, vagyis nem teljesen harmonikus volt a gondolatrendszere, ahogyan minden ember vagy filozófus gondolatrendszere az, melynek mindig van egy nem logikus, a többihez nem illeszkedő oldala, s éppen ez ad teret az új gondolatnak vagy, ahogy mondani szokás, a fejlődésnek.

A fenti állítások elemzéséből következő negatív bizonyítékokon túl, a mondottakat alátámasztó pozitív érveket is találhatunk más szentenciákban; abban például, amely szerint a filozófus Dante „középkori” (tehát célját tekintve aszkétikus és misztikus), ám a költő Dante „modern” (szenvedélyes és politizáló a gyakorlatban), és más hasonlók. Pozitív bizonyítékkal szolgál továbbá a *Színjáték* utóéletének néhány momentuma, jelesül a misztikus és képzelgő lelkek elégedetlensége: számukra a költemény túlvilág-ábrázolása túlságosan kidolgozott, meghatározott, és túl nyugodt volt, kevésbé volt pokol a *Pokolban*, kevésbé paradicsom a *Paradicsomban*, és nagyon kevésbé purgatórium, vagyis aktív erőfeszítés a megtisztulás és üdvözülés érdekében, a *Purgatóriumban*. De sokkal meggyőzőbbek e közvetett bizonyítékokon túl a közvetlen bizonyítékok, melyeket a *Színjáték* olvasása során a bennünk lecsapódó benyomások szolgáltatnak, vagy azok az emlékek, melyeket megőriztünk az olvasás folyamán. Bizonyosan nem a túlvilági látomás marad meg bennünk az átélt benyomások egységes képeként, nem a pokolbéli borzasztó pusztulás, a fájdalom és remény gyötrelmei a Purgatóriumban, vagy a mennyei boldogság, hanem, túl az erőtől duzzadó, égő vágyaktól fűtött, vad és kegyetlen, jóságos és szelíd, vagy tisztalelkű szereplők sok-

féle és változatos alakján; túl a szörnyű és rettenetes, friss és üde, a sötétségtől komor, máskor a fénytől áradó tájak játékán; túl a kegyes, fennkölt, lesújtó, haragos, magasztos, feddéssel és tanítással teli szavakat visszhangzó jeleneteken, egy rendíthetetlen akarat, egy nyílt szív és egy szilárd elme képe bontakozik ki: Dante képe. Ezért hajlamosak vagyunk igazat adni annak a 18. századi szerzőnek, aki az *Isteni Színjáték* eredeti címét a *Danteisz* címmel kívánta helyettesíteni. Nincs igazi irtózat a pokolbéli kárhozattal, inkább megértés, gyöngédség, meghittség és tisztelet sok elbukott iránt, akik mintha börtönben vagy földi száműzetésben lennének, hatalmas figyelmet fordítanak hírnevükre, és azon mesterkednek, hogy kiigazítsák a róluk alkotott igaztalan ítéleteket; a „gyalázattól való félelem” jobban gyötri őket, mint a túlvilági büntetés. Az is előfordul, hogy tréfálnak, de legalábbis nyíltan beszélgetnek, híreket és véleményt cserélnek, mint – csak egy példát említve – Catalano barát, az ólomcsuha súlya alatt tipegő hitvány képmutató, aki miután ráébred, hogy Vergiliust félrevezették a démonok, elragadó kedélyességgel jegyzi meg: „Bolognában tanultam, ... / egyetemen, hogy, többek közt, az ördög / hazugság atyja és csalás a dolga.” A Pokol egyik lakójának, úgy tűnik, Bologna, és egyetemének előadásai kellene ahhoz, hogy megsejtse, milyenek is valójában az ördögök. Tréfál Vergilius is, amikor egy magát dühödten vakaró, rühes hamisítóhoz fordulva, kérését egy ironikus jókívánsággal nyomatékosítja: „Felelj, ha örök időkhöz / sohsem kívánsz kifogni karmaidból.” Majd Beatrice a Paradicsomban, látván, hogy Dante félszeg tisztelettel önözi Cacciaguidát, mosolyog „mint a hölgy, aki köhintett, / mikor elcsattant Ginevra csókja.” Vagyis huncut és csalafinta, mint a regényben Meleagant udvarhölgye, Guinevra és Lancelot első szerelmi duettje alkalmával. Kétségtelen, Dante soha nem felejté tudatosítani, hogy ő a túlvilágon van; hogy a fény nélküli világban, a szörnyű szakadékban, a kárhozattal észvesztő borzalmak között bolyong, s ezért időről időre ilyen felkiáltásokban tör ki: „Ó mily igaz vagy, Isten nagy hatalma! / Bosszúddal a bűnöst hogy eltaláld”; „Ó Nép, mely mindennél lejjebbre szállott! / olyan helyen vagy, melyről szólni is rossz / mért nem lettél inkább juh, kecske, állat.”; máshol kijelenti, hogy a „sebhedt sokaság” láttán „megrészegedtek” szemei, s már „csak pihenni és csak sírni vágytak.”; s hogy még mindig „borzadok, ha csak emlékeimben látom.”. A Paradicsomban a boldogok rózsája előtt igyekező lefesteni a végtelen erőt, amely a látvány hatására átjárta és elragadta, egy hasonlattal él. Rómát és a város házait és épületeit megpillantó északi barbárok ámulatához hasonlítja – intenzitásában mégis nagyobb – csodálatát, majd így folytatja: „én, aki földről égbe, silány / időből értem örökkévalóba, s az igaz néphez – Firenze után / mély bámulattól voltam elfogódva!” Ám nem lehet nem észrevenni, hogy ez az elragadtatás az istenibe ki van ugyan mondva, de nincs megjelenítve, továbbá, hogy a rettegést kifejező felkiáltások véletlenszerűen ismétlődnek, és a Pokol borzalmainak eszméje, nem azok átélése sugallja őket; így meglehetősen ridegek, főképp ha ahhoz a meghatódottsághoz hasonlítjuk, amely Francesca jelenlétekor Dante szívébe hatol és megfékezhetetlenül növekszik egészen az ájulásig. Egy francia katolikus szerző egyik munkájában azt a kérdést vetette fel és

vizsgálta, hogy „vajon Dante jobb emberként tért-e vissza a túlvilágról”. A kérdésre nemleges választ adott, mert – mint mondja – Dante a Pokolban gyengéden tekint a csábító bűnökre, és semmiféle megbánást nem tanúsít saját vétkeivel szemben; majd a Purgatóriumban, jóllehet szerencsésen átesik egy formális vezeklésen, ám valójában a földi dolgokra gondol, és inkább tűnik kíváncsisággal teli megfigyelőnek, semmint vezeklőnek; végül a Paradicsomban érdekes kurzusokat kereső diáknak látszik. A francia szerző így egy szeszélyes pszichologizáló vizsgálat formájában, anélkül hogy észrevenné, a miénkkel egyező végkövetkeztetésre jut: az *Isteni Színjáték* lírájának domináns költői motívuma valójában nem a túlvilág ábrázolása.

Másfelől meg kell engednünk, hogy Dante valóban a túlvilágot kívánta bemutatni, sőt nagyon valószínű – mint a *Vita Nuova* egy vagy két helye alapján nem csak feltételezni, hanem bizonyítani is lehet, – hogy ez volt a költemény elsődleges terve és intenciója. Hasonlóképp világos, hogy Dante bizonyos értelemben be is mutatta a túlvilág három országát: megfestette a Poklot, a Sión hegye alatt a Föld közepéig terjedő tölcésrszerű hasadékot, amelyben kilenc lefelé szűkülő, további bugyrokra és gyűrűkre osztható kör található, s amely folyókat, erdőket, pusztákat, szakadékokat, kastélyokat és romokat rejt magában. Megrajzolta továbbá a Purgatóriumot, a Sión hegygel ellentétes féltéken fekvő sziget, melyen egy hatalmas hegy magasodik, felosztva egy sziklás hegylábba, amely az Antipurgatórium, hét körre, és egy erdőre, amely eredetileg a Földi Paradicsom volt. S a Paradicsomot kilenc égre bontotta, melyek a Hold, a Merkúr, a Vénusz, a Nap, a Mars, a Jupiter, a Szaturnusz, az Állócsillagok ege, a Kristályég (avagy első Mozgató), s végül az Empireumban székel az Isten, a mozdulatlan Mozgató. E bugyrokba, körökbe, egekbe helyezte a kárhozottak, tisztulók és üdvözültek csapatait: a Pokolban a közönyösöket a tornácra, az eredendő bűn alól fel nem oldozottakat a Limbusba, majd a valódi kárhozottakat a többi körökbe és bugyrokba a három bűnös hajlam – mértéktelenség, erőszak, csalás – szerint, melyeket úgy csoportosított tovább, hogy a kéjvágyók, torkosok és fősvények csapataitól ereszkedünk le az árulókg. A Purgatórium hegyének alján, az Antipurgatóriumban a megátkozottak és megtérni késlekedők vannak, míg mindenki más a hét kör valamelyikében található, a hét főbűn sorrendjének megfelelően. A Paradicsomban a *caritas* fokainak doktrínája vagy a teológális és kardinális erények elmélete alapján az üdvözültek kapnak helyet, érdemeik és az ebből következő boldogságuk mértéke szerint. És ezt a hármas birodalmat úgy ábrázolta Dante, hogy önmagát mint utazót vagy szemlélőt képzelte bele, akit először Vergilius, majd egy kis szakaszon Vergilius és Statius közösen kalauzol, és akinek aztán a Földi Paradicsomtól az Empireumig Beatrice, végül az Empireumban Szent Bernát lesz a vezetője. De mit hozott létre Dante egy ilyen leírással, amely nyilvánvalóan megtalálható az *Isteni Színjátékban*, sőt minden más alapjának tűnik a műben?

Költészetet bizonyosan nem, hiszen már leszögeztük, hogy ehhez hiányzik az elengedhetetlen életrehívó költői motívum. De – ahogy mondani szokás – tudományt sem, mivel a tudomány fogalmakat dolgoz ki vagy tényeket közöl vagy

osztályoz vagy absztrakciókat alkot; vagyis bármilyen formáját tekintjük is, mindig kritikus és nem engedi, sőt elnyomja és kiiktatja a képzelet működését. Csakhogy itt a képzelet a legfontosabb erőként jelenik meg, és egy ugyancsak gyakorlati tevékenységet visz véghez: olyanná formálja tárgyát, hogy az a fantázia segítségével magába rejtse a túlvilág, az öröklét fogalmát. Dante művét ezért legkifejezöbben talán „teológiai regénynek” vagy „morális-politikai-teológiai regénynek” mondhatnák, a „tudományos” és „szocialista” regények mintájára, melyeket a miénktől nem túl távoli időben is írtak, sőt a mai napig írnak, s melyeknek célja, hogy mások számára befogadhatóvá és kívánatossá tegyenek valamit, amiben a szerző hisz és reménykedik. Ezek a képzelőerő segítségével mutatják be, hogy milyen hatásuk lesz majd e vágyott és elérni kívánt tudományos felfedezéseknek, vagy hogy hogyan fogja megváltoztatni az életkörülményeket az új szociális elképzelések megvalósítása. Változott a világ és az emberek érdeklődése, s mára a természet- és a társadalomtudományok kapták azt a helyet, amit egykor a teológia és a lélek megváltásának kérdései foglaltak el. Teológiai regényt ma már nem írnak, de a középkor folyamán jó néhány napvilágot látott (ide tartoznak részben az úgynevezett „víziók” is), és Dante műve, ha nem is az utolsó, kétségkívül mind között a leggazdagabb, legnagyobb és legjobban felépített. A mindent átható vallás sajátosságai, valamint Dante morális és politikai célkitűzései következtében e teológiai regény – mint már utaltunk rá – egy morális és politikai utópiával is társul.

Érthető, hogy Dante, miután e célt tűzte maga elé, megpróbált pontos és koherens keretet adni elképzeléseinek, és valóságghűen kívánta bemutatni fantáziája alkotásait, s ebben még a csodás események bevezetése is segítségére volt, hiszen olvasói és ő maga is hitt bennük. És úgy látszik, mindez olyan jól sikerült, hogy kialakult egy legenda, mely szerint Dante valóságosan is végigjárta a Poklot és a Purgatóriumot, majd, legalábbis extatikus állapotban betekintést nyert a Paradicsomba. A korabeli kommentátoroknak hangsúlyozniuk kellett, hogy Dante „költőként” írta a művét. A modern értelmezők is, akiknek erre már nincs szükségük, gyakran csodálkozásukat fejezik ki a történet valóságghű ábrázolása miatt. De hogy a túlvilági helyszínekre, az utazás módjára és időtartamára, valamint a megfigyelt jelenségekre vonatkozó aprólékos leírások, továbbá azok az értekezések, melyekkel az elképzelt dolgokat valós eseményekként mutatja be, annak lennének bizonyítékai, hogy maga Dante is reális tényekként kezelte saját képeit és valamiféle hallucinációban alkotott volna; nos ez semmiképpen sem megengedhető, még ha állították is néhányan. És nem azért megengedhetetlen egy ilyen feltételezés, mert Dante zsenialitását vonná kétségbe, és szellemi nagyságát csökkentené, s ezzel tiszteletlen lenne vele szemben, hanem mert valójában elmentmond a költő lelki és szellemi tisztánlátásának és tudatosságának. Továbbá e feltevés szükségtelen is. Az említett teológiai, tudományos, szocialista regények mindig aprólékosan és pontosan ábrázolják az elképzelt világot, hiszen ezt követeli meg célkitűzésük: ezért lehetséges, hogy még a XIX. században is voltak e könyvek olvasói között olyanok, akik a veronai asszonyokhoz hasonlóan valóság-

gosnak gondolták a fantázia képeit, és biztosra vették, hogy létezik Utópia és Csodaország, és felvonták a vitorlákat, evezőt ragadtak, hogy elérjék az ígéret földjét és a boldogság szigeteit.

Az *Isteni Színjáték* szerkezetéről, vagyis e szerkezet alapját képező teológiai regényről szóló értekezésekből nőtt ki a Dante-irodalom egyik jelentős vonulata, amely a tanulmányok számát tekintve már vetekszik az allegóriákat kutató szakirodalommal, és amelyet a három ország „fizikai” és „morális topográfiája” nével szoktak illetni. Mivel ezt a szerkezetet Dante létre akarta hozni és létre is hozta, s könyvében meg is jelenik, ezért természetesen az értelmezőknek kutatniuk és magyarázniuk kell. Továbbá hasznos is, hogy megrajzolják, mint ahogy már meg is rajzolták, a túlvilág térképét és földrajzát; hogy megállapítsák az utazás időtartamát; valamint hogy leírják a Pokol törvénykönyvét és a Paradicsomban az érdemeknek megfelelő jutalmak rendszerét, hiszen így az olvasók (akiknek általában csak hozzávetőleges és zavaros képük van e szerkezetéről, hiszen kevésbé érdekli őket,) világosan fogják látni e kérdést. Ugyanakkor ismét és ezúttal nyomatékosan meg kell ismételni, hogy óvakodjunk a túlzásoktól, és emlékezzünk arra, hogy ezek pusztán a dantei képzelet termékei, és nincs nagy jelentőségük, főleg számunkra, hiszen nekünk egészen más elképzelések vannak a fejünkben. Az álmokkal és a fantazmagóriákkal pedig jobb nem fárasztani az embereket. Már Della Casa is arra figyelmeztet a *Galateo*ban, hogy az álmok előadói „untatnak másokat, és amikor oly nagy hévvel mesélik, és csodaként írják le azokat, szinte szívügyulást kap, aki hallgatja őket”. Úgy véljük, időpocsékolás és bosszantó dolog arról vitázni, hogy Dante hét, kilenc vagy tíz napig volt-e a túlvilágon, és hogy a Paradicsomban huszonnyolc, negyvenkettő vagy hetvenkettő órát töltötte el, s hogy pontosan mikor is jutott be oda, még dél előtt vagy csak utána. De a dantisták arra készítetnek, hogy e helyütt újra és még erőteljesebben felhívjuk figyelmüket megközelítéseik módszerellenességére, és hogy elmagyarázzuk, jelen esetben miben is áll hibájuk. Bármennyire pontosan és részletesen ábrázolt is Dante, művében maradtak hiányosságok, és bármennyire is figyelmes volt, néhol mégis ellentmondásos a költemény szerkezete. (Talán azért van ez így, mert – mint néhányan állítják – nem volt alkalmá egy utolsó áttekintésre, nem tudta a hosszú ideig és különböző események hatása alatt írt költeményt egy általános revízió alávetni). Ha műve filozófiai és kritikai indíttatású lett volna, úgy ezeket a hiányosságokat ki lehetne egészíteni, és az ellentmondásokat fel lehetne oldani, miként tesszük azt a filozófusok írásaival, amikor újra felvetjük a problémákat, folytatjuk a kutatást, és rámutatunk a feltevésekből adódó logikai következményekre. Ám mivel az *Isteni Színjáték* a fantázia terméke, így az is a fantázia birodalmába tartozik, ami nincs kimondva a műben, és ezt logikailag nem lehet kiegészíteni, s az ellentmondásokat sem lehet feloldani, hacsaknem folytatni akarjuk a képzelet munkáját – ez esetben viszont csupán alap nélküli légvárak születhetnek, mivel számunkra már nem léteznek azok valós készletések, melyek Dantét műve megalkotására sarkallták. Ezzel a logikai képtelenséggel általában

nem számolnak a dantisták, s íme (csak néhány példát említve) arról vitáznak, hogy vajon Dante miként ért az Akheron egyik partjáról a másikra; vagy hogy hová jutnak majd a Limbusban lévő gyermekek és erényes pogányok lelkei az utolsó ítélet után, és hogy a Földi Paradicsom „isteni erdeje” lesz-e végleges lakhelyük. Hasonló „kérdés”, hogy Uticai Cato miként lehet a Purgatórium őre, mivel amikor meghalt – fél évszázaddal Krisztus megtestesülése előtt –, még a Purgatórium nem is létezett. Ezért feltételezhető, hogy a közbülső időt a Limbusban töltötte, és csak eztán emelték ki onnan. Csakhogy Cato nem ismeri Vergiliust, ezért azt kell gondolnunk, hogy a Limbusban különböző társaskörök és klubok működnek, s hogy Vergilius és Cato két különböző klubnak volt tagja; vagy úgy okoskodhatunk, hogy Cato, a purgatóriumi felvételtől eltelt évszázadok alatt már elfelejtette antik társának tetteit és nyelvezetét. És máris egy újabb problémába ütközünk. Catót vajon üdvözültnek tekinthetjük-e vagy sem; mi lesz vele az utolsó ítélet után: „szép lassan visszafordít majd a Limbusba”, vagy a Paradicsomba jut? De ha a Paradicsomba jut, hol lesz ott a széke? Ehhez hasonlóak az úgynevezett „dantei kérdések”, és a szemléltetett módon tárgyalják és oldják meg ezeket, úgyhogy érdemes inkább hallgatni róluk.

Am a hév, mellyel a három ország fizikai és morális szerkezetét kutatják, felvet egy még súlyosabb problémát; egy hibás előítélethez vezet. Eszerint a kutatások eredményei segíthetnek meghatározni, megérteni és élvezni Dante művészetét és a mű három részének sajátos jellemzőit, valamint megvilágítják az egyik részből és jelenetből a másikba való átmenet okait. E megközelítés végül odáig vezet, hogy a túlvilági „történetet” „költői történetként”, az említett szerkezeti összekötő elemeket pedig művészi bravúrként fogják fel. De mivel az általunk nagy vonalakban vázolt szerkezet életrehívója nem a költői motívum, hanem egy gyakorlati és didaktikus szándék, így az nem jelölheti a mű egyes részeinek sajátos költői jellegét, sem a poétikai szituációk közötti átmeneteket. A szerkezet – jellegénél fogva – a költészettől idegen, strukturális okokra visszavezethető összefüggésekkel szolgál. Minden olyan próbálkozás, amely ezen okokat esztétikai szükségletként próbálja bemutatni, csakis az elmeél hasztalan fitogtatása lehet. A három *cantica* költőisége nem vezethető le a három országot érintő utazás fogalmából, amely szerint az emberiség és az egész emberi fajt jelképező Dante kilépne a félelem és a bűnök miatt érzett lelki gyötrelmé állapotából, és a megbánás, a vezeklés segítségével elérné a boldogságot, a morális tökéletességet. Mindez valójában a teológiai regény egyik eleme, és nem a mű költőiségének forrása. A velencei fegyvertár leírásának nem az a célja és nem az a költői indíttatása – miként néhányan gondolták –, hogy Dante a csalók énekében a buzgó iparosi szorgalom bemutatásával ellenpontozza a csalók gonosz törtetését. Vergilius előadása Mantova történetéről pedig nem az igazságot feltáró történelmi tanulmány, amely a mágusok és boszorkák hazugságaival szemben hangzik el. És a felfedezőként megtett utolsó hősiesség útját elmesélő Odüsszeuszhoz sincs semmi köze a hamis tanácsadókhöz, holott azok között bűnhődik. E jelenetek mindegyike önmagában

áll, és önmagában egy költemény. S a költőiség mögött felsejlő szerkezetet nem tekinthetjük a mű „technikai elemének” sem, hiszen a technika (ezt el kellene végre ismerni) vagy nem része a művészetnek, vagy beleolvad a művészetbe. Csakhogy az *Isteni Színjáték* szerkezete nem olvad össze maradéktalanul a mű költészetével, lévén más pszichológiai szükségletből születik. Helyesebb az a megközelítés, amikor a mű szerkezetét egy festményt vagy több képet magába foglaló kerethez hasonlítják. Ám ez azt a veszélyt rejti magában, hogy túlságosan is nagy esztétikai értéket tulajdonítunk a szerkezetnek, hiszen a képkeretet a festménnyel együtt szokták megtervezni és művészien megalkotni, hogy harmonizáljon a képpel, és még tökéletesebbé tegye. De itt valójában nem ez a helyzet. A képes beszédnél maradva, a szerkezetet leginkább egy hatalmas és masszív épülethez hasonlíthatnánk, amelyre már felkészült a növényzet, ágakkal, levelekkel, virágokkal borította be, s már csak a fal egyes pontjain látszanak az eredeti nyers és durva vonalak. Elhagyva immár a metaforát, a költészet és a szerkezet kapcsolata egyszerűen egy teológiai regény, vagyis egy tanköltemény és az azt alakító és folyamatosan megszakító költőiség kettőssége. E kapcsolat megtalálható más költői művekben is, leginkább Goethe *Faustjában*, melyet történelmi okok miatt sokszor hasonlítottak a *Színjátékhoz*, mondván, az egyik a középkor, a másik a modernitás gondolat- és érzésvilágának a summázata. Ugyanakkor egy ilyen összevetés segítségével beláthatjuk a két, ugyancsak különböző alkotás művészi hasonlóságát is: ez abban áll, hogy mindkét műben egy konceptuális vagy didaktikus, tehát a költészettől idegen összefüggés kapcsolja egybe a részeket.¹

Tagadhatatlan, hogy a teológiai regény néhol, bizonyos értelemben elnyomja a költői szárnyalást, miként ezt a kelleténél többször tapasztalhatjuk is. Példák nélkül is világos ez, amikor Danténak tisztán informatív részeket és felfejthetetlen allegóriákat kell beillesztenie a műbe. Hasonló a helyzet, amikor az autonóm művészi értékkel és költői jelentéssel bíró szereplők és jelenetek elveszítik integritásukat, és arra kényszerülnek, hogy bizonyos információk és egyes doktrinális magyarázatok előadói vagy hátterei legyenek. Farinata például félreteszi megvetését és félbeszakítja a megkezdett hazafias és politikus beszédét, és elmagyarázza a kárhozottak jelenbe és jövőbe látásának korlátait. Matilda tavasztündérből szolgálólánnyá és engesztelő rítusok vezetőjévé válik. Vergilius és maga a főszereplő Dante alakjai is olyannyira alá vannak vetve a történet szükségszerű és tekervényes folyásának, hogy, ha jellemüket a mű egészének alapján próbáljuk meghatározni, akkor egy változatos és az első megjelenésükkor kirajzolódó jellemrajzzal nem mindenben egyező képet kapunk – Vergilius nem csupán a mennyei hölgyek küldötte, s Dante sem egy egyszerű bűnös, aki készségesen és bűnbánóan lép a tisztulás útjára. Szintén a teológiai regény nyomása eredményezi, hogy bizonyos szituációk folyamatosan ismétlődnek a műben, s noha Dante

¹ Saját tanulmányomra utalok: Goethe. Bari, 1921. (2. kiadás.)

megpróbálja ezeket változatossá tenni, mégsem sikerül feloldania a monotonitást. Ilyen például a purgatóriumi lelkek ámulata, amikor megpillantják, hogy Dante alakja árnyékot vet, vagy ilyenek a magyarázatok, melyeket Vergiliusnak időről időre elő kell vezetnie. Egy helyütt már-már el is veszti türelmét, és úgy tesz, mint a régi anekdotában az a jóember, akinek olajfolt volt a ruháján, és ezt mindenki szóvá is tette, úgyhogy amikor újból összefutott valakivel már kérdés nélkül is felelt: „Ne is szólj, tudom, hogy olajos a ruhám!"; Vergilius ugyanígy: „Kérdés nélkül megvallom, mi a titka: / emberi test ez, melyet láttok itt, / mely a napfényt a földön meghasítja.” Végül, nem szaporítván tovább a szót, a teológiai regény nyomásának tudható be a jelenetek és párbeszédok határozott és nyers lezárása. (Ezért mondják viccesen, hogy Dante szereplői „angolosan”, udvariaskodás nélkül vesznek búcsút egymástól. Élesebben fogalmazva, Dante „bélyeget nyom” szereplői homlokára, és már megy is tovább.) Azt mondhatnánk tehát, hogy a teológiai regény természetéből következő sajátosságok miatt, vagyis a „művészet fékje” miatt, a Pokol ábrázolása túlon túl sűrített és feszes, a Paradicsomé pedig túlon túl hömpölygő.

Másfelől viszont meg kellene említeni, hogy ez az enciklopédikus, túlvilági séma szabadságot is biztosít Dante hatalmas területeket bejáró képzeletének; és hogy a szerkezet nyomásának egyúttal jótékony hatása is van, ami abban nyilvánul meg, hogy Dante költészete a szükségszerűség jegyeit veszi fel: a költőiség áttöri a szerkezeti vázat, és legyőzi az útját álló akadályt, s ezzel még erőteljesebbé és még szenvedélyesebbé válik. Amennyiben valaki nem hisz (s voltak ilyen hitetlenek) a költői alkotófolyamat valóságosságában és szükségszerűségében, s azt nem túl fontos játéknak és ügyeskedésnek tartja, akkor a teológus és politikus Dante költői hevületénél, ennél a sziklák és kövek között is utat vágó és hömpölygő, költői véna-szülte folyamánál keresve sem találhatja jobb alkalmat az elmélkedésre. És e folyam olyan erős, hogy behatol a sziklák és kövek legkisebb hasadékába is, és habzó hullámaival és vízfátylával úgy borítja be az alpesi tájat, hogy már nem is látszik más, csak a víz áradása. Dante költészete – amikor már mást nem tehet – élénk fantáziával színesíti meg az aprólékos fejtegetéseket és a történet informatív és didaktikus elemeit; sőt a tudós költő gyakori történelmi, mitológiai és asztrológiai magyarázatait is áthatja a költészet emelkedett és fenséges hangja.

A fentiek értelmében szerkezet és költészet, teológiai regény és líraiság elválaszthatatlanok Dante művében, ahogyan elválaszthatatlanok a költő lelkének összetevői, melyek mindegyike meghatározza és involválja a többit is. Ebben a dialektikus értelemben a *Színjáték* bizonyosan egységes alkotás. De akinek a költészethez szeme és füle van, az a mű folyamán észreveszi, hogy mi strukturális és mi költői. E kettősség más költők műveiben is – például, mint mondtuk, Goethe *Faustjában* hasonló módon van jelen, ám teljességgel hiányzik Shakespeare legnagyobb drámáiból, ahol a szerkezet vagy váz a költői motívum szülötte, s így ott nincs költészet és szerkezet, hanem minden homogén, – úgymond minden költészet.

Igaz azonban, hogy szokás egyfajta közhelyes csodálattal emlegetni és dicsérni a *Színjáték* „épitményét”, a vonalak szépségét, az arányokat, a harmóniát és a

három ország fizikai és morális szerkezetének matematikai összhangját: végeláthatatlan szóáradatuk tárgyául Dantét választó előadók kedvelt kérdése ez. S így végül odáig jutnak, hogy a költemény szerkezetének „esztétikai szépségéről” kezdenek beszélni, olyasfajta járulékos szépségről, amit a költészet csupán magába ötvöz. S ezt némelykor így nevezik: „magának a dolognak” a szépsége. Többek között egy híres olasz költőnek és dantistának azzal sikerült elszegényítenie és szétapróznia a *Színjáték* költőiségét, hogy először a „nem drámai” részletekben felfedezett néhány, a mű hatalmas tengeréből kihalászható „igazgyöngyöt”; majd pedig dicsérni kezdte az „eszme költészetét” a „valaha írt és írandó legpoétikusabbat”, a túlvilági utazást. Erre nem tudunk mást válaszolni, mint hogy nincs a dolgoknak költészete, csak a költészetnek van költészete; és hogy a dolgok költészete legjobb esetben is egy könnyed beszédmód lehet, de semmiképp sem eredményezhet kritikus gondolkodásmódot.

A *Színjáték* szerkezetét hasonló csodálattal szokták a gótikus katedrálisok építményéhez hasonlítani. Már a párhuzam története is érdekes, hiszen a XVIII. században vezették be, hogy a dantei művet mint durva, nyers, barbár és „gótikus” alkotást becsméreljék; majd a romantika vallásossága és középkorimádata épp ellenkező értelemben elevenítette fel ugyanezt a párhuzamot. Erre viszont azt kell mondanunk, hogy a katedrálisok azok katedrálisok; maguk is költemények, nem pedig költemények vázai. A gótikus épületek egy új érzékenység kifejezői, amely az istenség új eszméjéből, az ember és az Isten, a menny és föld viszonyának új felfogásából születik. Dante ugyanígy egy új érzékenységet fejezett ki a költészetével, s nem pedig egy absztrakt sémával. Másként felvetve talán mégis célravezető lehet egy ilyen összehasonlítás: érdemes a gótikus építészetet nem kialakulásakor és fénykorában, hanem hanyatlásakor, változásakor vizsgálni, tehát Dante korában, hiszen ekkor ugyanaz a szellemi megújulás hatja át, amely Dante lelkét is megérintette. Ebben az időben a gótikus épületek szobrai és freskói saját hangsúlyt és jelentőséget kapnak, holott eredetileg csupán az épület szelleme által meghatározott és az építészeti vonalak harmonikus rendjébe ágyazódó díszítőelemek voltak, s nem rendelkeztek autonóm művészi értékkel. Ennek következtében a katedrálisok új, világiasabb külsőt mutatnak, amely már a Reneszánszot előlegezi.² Dante költeményében ugyanígy átértelmeződik a vizionárius költészet, és általában véve, a középkori aszkétikus és misztikus irodalom.

Úgy tűnik, ezzel megvilágítottuk, hogy miként kell szemlélni, és hogyan kell értelmezni az *Isteni Színjáték* szerkezeti vázát. Vagyis nem szabad tiszta költészetként felfognunk, de nem is vethetjük el, mint hibás költészetet: tiszteletben kell tartanunk, mint Dante felfogásából adódó gyakorlati szükségszerűséget, ám a költőiséget máshol kell keresnünk. Tiszteletben kell tehát tartanunk e szerkeze-

² A kérdésről újabban kiváló tanulmányt közölt M. DVORÁK: Idealismus und Naturalismus in den gotischen Skulptur und Malerei, in: *Historische Zeitschrift* 1918. 119.

tet, nem úgy, ahogy a dantisták teszik, akik kíváncsi és tolakodó szemeikkel fűrészlik, és végül – akarva vagy akaratlan – tréfálkoznak rajta, s Vergilius „rendőri felügyeletéről”, Dante „alpinizmusáról” és hasonlókról értekeznek. Ne a szerkezetre, hanem a költészetre figyeljünk, s úgy olvassuk Dantét, ahogy a naiv olvasók – teljes joggal – olvassák; vagyis ne törődjünk a túlvilággal, még kevésbé a morális felosztásokkal, és egyáltalán ne foglalkozzunk az allegóriákkal, viszont élvezzük a költői leírásokat, amelyekben összesűrűsödik, kikristályosodik és kifejeződik Dante ezer úton járó szenvedélye. Azt mondják majd, miként már mondták is, hogy ezzel Dante értékét kisebbítjük, de épp az ellenkezője igaz, vagyis, hogy növeljük, hiszen így Danténak mint költőnek a nagyságát hangsúlyozzuk. Azt mondják majd, miként már mondták is, hogy ezzel Dantét profanizáljuk, mert megfosztjuk a vallásos gondolattól; de ez sem igaz, mert csak azon vallásos, politikai és egyéb gondolataitól fosztjuk meg, jobban mondva csak azoktól tekintünk el, melyeket nem sikerült átültetnie a költészetbe, abba a költészetbe, amelyben – a legkülönbözőbb formákban – még akkor is él egy hatalmas, komoly és őszinte vallásosság, amikor nincs is kimondva, hiszen élt Dante lelkében, noha más érzésekkel együtt és azokban feloldva. Végül azt mondják majd, miként már mondták is, hogy ezzel tagadjuk a dantei költészet egységét; de ez a legkevésbé sem igaz, hiszen csak a költészetten kívül, a fogalomban és az absztrakt sémában keresett egységet tagadjuk; következésképp elvetünk minden régi és új vitát a fogalom egységéről, a cselekmény és a főszereplő egységéről, és arról, hogy van-e egyáltalán ilyen egység, s ha van, akkor Dante-e vagy mégsem ő stb. A dantei költészet igazi egysége a *Színjátékot*, s nem az egész életművet ír Dante költői szelleme. S a három főrész sajátos költői vonásait sem lehet fellelni a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom fogalmainak elemzésével, csakis az egyes canticák változatos költészetének vizsgálatával, hiszen a mű mindegyik – önmagában is változatos költőiséget mutató – főrészének van egy jellegzetes és a többitől eltérő lírai karaktere, ugyanúgy, ahogyan egyazon költő három kötete is különbözik és mégis egységes, mivel az egyes költemények valamiféle belső rokonság miatt vannak bennük egybegyűjtve.

Dante költői szellemét és annak sajátos vonásait úgy definiálhatjuk a legkönynyebben és legcélravezetőbben, ha újraolvassuk a művet, csokorba gyűjtjük a főrészek legfontosabb költeményeit és költemény-csoportjait, majd meghatározzuk azok eltérő inspirációját és kidolgozását.

(Benedetto Croce: *La struttura della „Commedia” e la poesia*. in: *Benedetto Croce, La poesia di Dante*. Laterza, Bari, 1922., 52–71.)

Fordította: Mátyus Norbert

Giuseppe Ungaretti három előadása Dantéről¹

ELSŐ BEVEZETÉS A COMMEDIÁHOZ
[1938]

okok, amelyek a XX. századot Dantéhoz közelebb vitték, meglehetősen változók és sokfélék. A romantika új érdeklődést hozott Dante költészetére. Vegyük számba ennek néhány okát. Először is, az Isteni Színjátékot, mint a reneszánsz korszak legjelentősebb irodalmi szövegét, a romantika elutasította. Másodszor, a korai neolatin irodalmak összehasonlító vizsgálatában Dante műveinek alapvető fontosságát tulajdonították. Továbbá az Isteni Színjátékban dúló szövegszenvedélyek miatt a romantika felfogásában a művet teljesen áthatja a reneszánsz észet rejtélye, abban az értelemben, amit a romantikusok tulajdonítottak a reneszánsz észetnek, a népnek és a rejtélynek. A romantika korszakában Dante fantáziatelenkedésnek tekintették, mivel a romantika, amely a középkori történelmet különösen kedvelte, a középkorban csupán olyan legendákat látott, amelyek a reneszánsz kor történelmét a kor ízlése szerint alaposan eltorzították. Mármost, ha a reneszánsz antikus szerzők bármelyikét tekintjük, akár a legmérsékeltebbek közül, akik a reneszánsz szemléletjükben fegyelmezettebbek, hűvösebbek, tudatosabbak, klasszikus akartak lenni, mint például Leopardi vagy Stendhal, akkor azt látjuk, hogy a reneszánsz szövegbe öntött látomásaik, minden stílusbeli visszafogottságuk ellenére, reneszánsz cinációnak tűnnek számunkra, és rögeszmeként vésődnek belénk. Különböző irányúveiben a romantika a nagy jelentőségű fordulatok évszázadaira hivatkozik (és erre a francia forradalom és Napóleon hőstettei egészen közeli példákkal szolgáltak), ugyanakkor azonban megpróbált sajátos, egyéni tapasztalatainak reneszánsz árnyékaiba zárkózni. A romantikus szerző nem fogadta el azt, hogy énjét a történelmet egy kis darabjának tekintse, amelybe az egész történelem bezúdulhat, hanem ahogy egész életünk egyesül vérünk minden cseppjében, hanem saját énjét reneszánsz tette egy olyan történelemnek, amely önmagában a kezdet és a vég, és mindegyik személyes tapasztalatán túlmutatott, és amiről gögősen nem akart tudosszerezni, érthetetlennek tűnt számára. Az emlékezet érzéki csalódássá, a történelem pedig legendák viharos forgatagává változott számára. A romantikus szerző énje végül ketreccé vált, tele vadakkal, amelyek széttépték őt, miközben

¹ Giuseppe Ungaretti egyetemi előadásainak szövegéből először jelenik meg Magyarországon hátrahagyott rövid részlet, melyek eredeti kiadásban a nemrég megjelent *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni* című műben (Milano, Mondadori, 2000) találhatóak. – A szerk.

állatszeliidítőként azzal áltatta magát, hogy megtalálta a paradicsomi ártatlanságot. Ez már csak az ártatlanság illúziója volt, ő pedig ott állt, megfosztva mindenét, ami sajátja, még tapasztalataitól is, melyek vadul ellene fordultak. És íme, mi maradt a vallások újra megtalált ártatlanságából: egy szegény áldozat ártatlansága.

Fordította: Rónaky Eszt

MÁSODIK BEVEZETÉS A *COMMEDIA*HOZ
[1938]

A Pokol első két éneke, mint azt már elmondtuk, tulajdonképpen előszó az *10. ének* Színjátékhoz.

Mindenekelőtt ebben a két énekben jelölődik ki az az alapvető szerep, amely Dante, Vergilius és Beatrice követ majd a műben.

Dante rögtön úgy jelenik meg, mint aki egy olyan keresztény társadalmat is interpretál, amely céljai, azaz a tökéletes poétikai szépség, a szentség és a tisztaság elérése érdekében törekszik mindenáron.

Az egyén cselekedetei tehát Dante szerint mindig három felelősségi fokozattal sorolhatók: az egyéni felelősség, ami az egyén önmagával szembeni felelőssége; társadalmi és történelmi felelősség, illetve a legmagasabb fokozat: az egyén felelőssége Isten, a mindennek felett való előtt.

Ennek megfelelően minden emberi cselekedet háromféle viszonyrendszerbe hozható létre, ezek tudatosodása révén válik az ember egy értelmesebb lényévé, ezáltal kerül egyre közelebb Istenhez, az istenihez, amely par excellence a mérték, a harmóniát és az egységet jelenti.

És íme, amikor a tudat, illetve Dante szavával az értelem, szóval, amikor az értelem kiszabadul dermedt álmából az ember lényében, akkor ez még nem az értelem (azzá csak a második ének végén válik), ekkor még csak felfedi magát az álmos, ámuló költő előtt, akit tűzbe hoz saját ámulata, és kész követni ezt az értelmet. Aktívvá az értelem rögtön ezután válik (és ez a második ének nagy részének témája), amikor szembesül az ember kicsinységével és a nagy vállalkozás nehézségeivel, eltelve félelemmel.

Az első ének nagysága és költői szépsége pontosan ebben a folyamatban van, ahogy az értelem felfénylik az ember előtt.

Sajnos önök nem eléggé jártasak filozófiai kérdésekben (azért mondom, hogy sajnos, mert akkor sokkal de sokkal könnyebb dolgom lenne), ezért meg kell állnom, hogy elmondjam önöknek, mit értünk értelem alatt, a szó arisztotelés és tomista értelmében, amit Dante adott neki. Értelem alatt mértéket, kapcsolat arányt, harmóniát kell érteni, következőképpen azt a szellemi tevékenységet, amely a legnagyobb szépségre és legnagyobb jószágra, a legfelsőbb intellektus utal, és saját cselekedeteit az emberiségnek a művészetben, az erkölcsben és tudományban szerzett tapasztalata szerint ítéli meg, és amely ezáltal arra töre

szik, hogy a költészetben, az erkölcsben és a gondolkodásban magasabb szintre jusson. Láthatják tehát, hogy Dante számára költészet, erkölcs és tudomány eltérő értelemmel bírnak, ám ugyanazon szellemi aktus részei. Jegyezzék meg, hogy Dantét pontosan ez az egység létrehozására irányuló erőfeszítés teszi a legnagyobb az összes költő között. Az egység pedig az abszolútumból ered, és ez minden jelentős mű esetén így van. Dante univerzumában a pokol legmélyétől a legmagasabb egekig mindent egyetlen szigorú mérték szabályoz és irányít. Dante számára ez a mérték az isteni, más talán ideálisnak nevezné.

Ma azt mondanánk, hogy Dante intellektuális költő volt. Az intellektualizmus szó körülbelül húsz éve bukkant fel, és a kortárs európai költészet egy különleges irányzatát jelölte, amelynek számos bírálója és legalább annyi méltatója volt. Erről azonban nem ma kell beszélnünk. Amit Önöknek szem előtt kell tartaniuk, és amiről mindjárt ejtünk néhány szót, az az, hogy Dante költészete az emberiség tapasztalatának minden szintjét bejárja, a kezdetlegestől a legműveltebbig, és pontosan azért tud végighaladni az összes fokozaton, mert Dante az embert nem egy tökéletes lénynek mutatja be, hanem egy tökéletesedésre képes lényként, hibáin és természetesen emberi mivoltán keresztül: az értelem útjain halad előre, „még mint romlandó testnek viselője” halad a halhatatlanság földje felé.

Kezdém: Ó, költő, vezető barátom!
vizsgáld erőmet, vajjon tehetős-e,
mielőtt útra mernéd bízni bátran.
Te regélted, hogy Silviusnak őse
még mint romlandó testnek viselője
lett halhatatlan dolgok ismerőse:
(*Pokol*, II, 10–15.)²

Fordította: Rónaky Eszter

A POKOL NEGYEDIK ÉNEKE [1938]

A Pokol negyedik énekének jelentősége nemcsak a Pokol tornácának többé-kevésbé ortodox ábrázolásában rejlik (bár sokan így tartják), más okok miatt is fontos ez az ének, melyeket hamarosan látni fogunk.

Mindenekelőtt az emberi nem egységének a fogalmánál kell megállnunk, hiszen ez nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az állam egységesítő jellegét megértsük, azaz a keresztény államét, melynek az a küldetése, hogy az évszázadok során

² in: *Dante összes művei*. Magyar Helikon, Budapest, 1962. 555.

kidolgozza az emberiség egyesítését, hogy aztán a földön létrehozza Isten orszá-
gát, és az isteni igazságszolgáltatás mintájára működő igazságszolgáltatást.

Az Ótestamentum szerint, melyet Dante jó katolikus módjára híven követ, Isten Ádámon keresztül ígéretet tett az embernek, a bűnbeesést követően, hogy egy napon eljön majd egy Messiás, akiben azonosul az isteni és az emberi, és hogy attól a naptól fogva az ember, a Messiást követve hozzáláthat a keresztény állam létrehozásához a földön. Tehát nem csak az egyház létrehozásához, hanem a keresztény államéhoz is, ez Danténál nagyon világos meggyőződés, és jól látszik, hogy e két dolgot Dante élesen elkülöníti egymástól: az előbbi az örökké valóságra irányul, az utóbbi az evilágira. Ezt az ígéretet Isten Ádámnak tette, tehát az Ádámtól származó emberiségnek, és nem egy kiválasztott népnek.

Mármost, a Genézisben olvasható az az epizód is, amelyet a nyelvek, illetve a bábéli torony zűrzavarának nevezünk, amelynek következtében az emberiség a legkülönbözőbb irányokba szóródott szét. Az embereknek csak egy kis csoportját tartja egyben a megváltás ígérete, a többiek teljesen elfeledik azt, és ezzel súlyos bűnt követnek el, ami miatt majd a megváltást követően nem részesülnek a paradicsomi boldogságban. Isten azonban rájuk is bíz egy feladatot: a jóra kell törekedniük, emberi eszközökkel, ezáltal kell egyesíteniük az embereket, a lehető legtöbb emberre kiterjeszteni a jóra való hajlamot, és előkészíteni Jézus eljövetelét.

Dante magasztalja az anyaságot, tiszteli Elektrában, hisz Dante szerint tőle származik Róma törzse Aeneástól Augustusig, tiszteli Cornéliában, valamint Laviniában, Aeneas jegyesében, Lukréciaiban, Júliában és Marciában. A nő családi hivatásához Dante szerint egy politikai funkció is tartozik, a buzdítás és a hősi példamutatás, amelyet nagy becsben kell tartani, nem csak Camilla, Penthesiléa vagy Elektra esetében. Dante az állam politikájára bízta a közegészségügy feladatát, és az egészségtan igazi tudóit tartja nagyra, és nem a kuruzslókat; a jogtudósokat, a történettudósokat, a mértantudósokat, a fizikusokat és a filozófusokat tartja nagyra, tehát azokat a funkciókat, melyek az államhoz, és nem az egyházhoz tartoznak. Legjobban azonban Arisztotelészt tiszteli, aki a negyedik énekben váratlan megjelenésével azonnal kitűnik társai közül.

Dante hosszasan sorolja azokat a neveket, melyek mind arra utalnak, mint már mondtam, hogy az egész antik világ úgy működött a világi szférában, hogy Róma legyen annak mozgatórugója és központja. A felsorolásban szereplő arab nevek is a görög–római világ fényének erejét jelzik, szerepük nem más, minthogy a középkor figyelmét e fényre irányítsák, és hogy visszaszerezzék a görög–római civilizáció számára az állam-modell egyesítő funkcióját (ezt tanúsítja Vergiliusz jelenléte), illetve hogy megerősítsék, hogy az az állam soha nem halt meg, és hogy az új állam felépítése több szempontból is jó útemben halad. Csak amikor világossá vált, hogy a tiszta emberi tudás legerősebb fénye és legvalóságos jele a hit, melyre az embernek szükségszerűen kell törekednie minden erejével, ha az istenihez hasonló igazságszolgáltatást akar megvalósítani a földön, ekkor egyesülhetett az embernek ez az új tapasztalata a régivel, és csak ekkor fejleszthette azt tovább.

Dante felsorolásában a dicső emberek nevei között, akik az „ős kastély”³ meg-hittségében és a „lángban (...), mely legyőzte a homály egy karéját”⁴ az antik világot jelképezik, szerepel három muzulmán arab neve is: Saladin, Avicenna és Averroès. A három arab név felidézésével Dante mindenekelőtt azt a hálát igyekszik kifejezni, amellyel a Nyugat tartozott az araboknak, hiszen az arab humanizmus tette lehetővé ebben az időszakban, hogy a Nyugat az antik tudás néhány fontos szövegét megismerhesse, illetve a hatalom utáni vágy fontosságát erősíti meg ezáltal a politikában, és azt az állam kialakulására vezeti vissza. Saladin hódításainak és expanziós törekvéseinek, illetve a muzulmán birodalmak rendkívüli fejlődésének köszönhető azon tudományok virágzása, amelyeken keresztül Avicenna és Averroès előtt megnyílt az út az antik orvosi gondolkodás tanulmányozására, illetve Arisztotelész műveinek közvetlen megismerésére.

A felsoroláson keresztül Dante a hatalom utáni vágyat helyezi előtérbe, és ezt Elektra anyaságának magasztalásával kezdi. Nézzük végig, melyek azok a nevek, melyeket Dante, a „hatós társaságon”⁵ túl felsorol.

Dante tehát a rá jellemző ábrázolóerővel és dinamizmussal úgy mutatja be az antik világot a negyedik énekben, hogy élesen elkülöníti egymástól azokat, akik küldetése az Istenbe vetett hit fenntartása, azoktól, akiknek a feladata biztosítani az emberiségnek a jóban való növekedését a földön. És nem csak azért teszi ezt, mert ez megfelel annak, amit kora az antik történelemtől tudott és hitt, hanem mert így akarta érthetőbbé tenni a számára olyan fontos különbséget földi hatalom és lelki hatalom, Egyház és Állam között.

A kereszténység ideje akkor jön el, amikor az emberek pusztán emberi eszközökkel létrehozta egy „karéjnyi” fényt a túlvilág sötéttségében (a kép Dantéé), és amikor kiérdemlik tehát, hogy mindörökké békében élvezzék ezt a fényt, ami olyan magas és végtelen a sötéttség szirtjén, hogy az Istennek nem marad más, minthogy felfedje magát az emberek előtt, akik olyan közel kerültek hozzá, pusztán saját erejükből. Természetesen az antik állam örökre a sötéttség boltozata alatt marad bezárva, sötéttségbe zárt fényként, hiszen a sötétséget csak az isteni oszlathatja el, és ez lesz az új kor.

Milyen csodálatos ezeknek az embereknek az ereje! Mennyire érződik, hogy közel van a Humanizmus!

(Giuseppe Ungaretti: Vita d'un uomo. Saggi e lezioni. /a cura di Paola Montefoschi/. Mondadori, Milano 1999., 1050–1058.)

Fordította: Rónaky Eszter

³ in: Dante összes művei. Magyar Helikon, Budapest, 1962. 565.

⁴ i. m. 564.

⁵ i. m. 567.

Dante-értelmezés

Az alábbiakban olyan valakinek az őszinte lelkiismeretvizsgálata következik, akinek némi felelősség, talán az átmentő szerepe is jutott a Dante-kutatásokban. S akinek így azzal az egyszerű, ugyanakkor durva kérdéssel kell kezdenie, hogy egyáltalán olvassák-e még az *Isteni Színjátékot*. Persze nem iskolai kötelező olvasmányként, vagy azért, mert az általános műveltséghez tartozik, hanem olvasás-e egy olyan ember örömteli, szabad választásából, aki elhatározza, hogy újra végighalad a történeten egyik énekről a másikra, aki, miközben bizalmát az elbeszélőbe helyezi, maga is résztvevője lesz a játéknak, s értő befogadója az előre elkészített meglepetéseknek. Pontosan úgy, ahogy naponta megesik a homéroszi eposzokkal, az *Aeneisszel*, az *Órjögő Lóránddal*, a *Don Quijotéval*, a *Jegyésekkel* és a múlt század összes nagyregényével, az *Eltűnt idő nyomában*nal és az *Ulyssesszel*. Nem kétlem, hogy a válasz összességében tagadó lesz, másfelől viszont afelől sincs kétségem, hogyha felütjük a könyvet, vagy felidézzük a kívülről ismert részeket, a sorok szinte minden szava azonnali és váratlan jelzésekkel teli, magával ragadó, ellenállhatatlan erővel ragad meg bennünket.

A tercinák „vidám” hömpölygésében, az eszkatológikus kaland olajozottan gördülő folyásában a nagy szekvenciák feloldódnak és kissé megcsöndesednek. A márványszavak, melyeket évszázadok véstek a nemzet tudatába, szétáradnak és megenged a nyomásuk. De ha az olvasó ilyenkor lelassít, habozik és lényegében ismét a kedvelt részletek kiválasztásához tér vissza, rögtön érezheti, hogy csikorogni kezd a képzelet foga, és kezd összeroskadni a szavak erejének súlya alatt. A rajongóknál az epizódokra tördelés felülkerekedik a folyamatos olvasaton.

A „libretto” tehát nem ér többé semmit? Ismerjük el, hogy túl sokat is, akárcsak egy olyan szál, amely ugyan foszladozik, de nem szakad szét. És nem kizárólag, vagy nem csupán, ideológiai okokból. Korunk vallásos olvasója, ha útmutatóra van szüksége hitgagaszok tekintetében, biztosan szívesebben nyúl X. Pius katekizmusához, s elvárja egy keresztény műtől, hogy tükrözze a keresztény erkölcsöt, mint mondjuk a *Jegyések* (annál is inkább, s erre még visszatérünk, mert a *Színjáték* szándéka szerint nem „egy jobb élet”, hanem egy itteninél jobb élet felé irányul). Csak villanásszerűen és elvéve térhet el az okfejtés menete a hivatalos tanítástól. A test feltámadását tárgyaló egyetlen kézikönyv sem hatol annyira a „kemény magba”, mint ezek a sorok (*Pd.* XIV 64–65):

nem magukért tán, de apáknak-anyáknak
kedvéért és mind, akiket szerettek.

Mindenesetre tény, hogy a történet főszereplője, az a személyiség, aki az egyik legújabb tanulmány szerint kettős arculatú: kifejezhetetlen egyéniség és általában vett ember, nem szerepel tetszetős, utánozható helyzetekben. Sajátságos, de teljese a költő érdeme: a látomás annál közelebből érint bennünket, minél magasabbra emelkedik az utazó. S ezekben a tömörebb szférákban, ahol hangsúlyt kapnak a mellékes epizódok, a költő elmondja, ki is ő, találkozik családfája őseivel, többé-kevésbé megünnepli saját születésnapját, s eközben csupán Ádámmal és az egyházatyákkal társalog, majd a messzi hagyott bolygót teszi szemlélődés tárgyává. De melyik a normális regisztere? Ott van az az élénk, megkönnyebbült sóhaj a *Purgatórium* elején, amely oly tisztának tűnik, és az is, ti. mert elszakadt minden sorsközösségtől, amely a pokol elképzelt gyötrelmeihez kötötte. Mégis, ne bízzatok túlságosan azokban az elbűvölő szittyókban, melyek ugyan meghajolnak, de meg nem törnek a hullámverésben: hiszen csodát rejtenek; bár Vergilius keze kitépte, ismét csak ugyanúgy újjászületik „az alázat virága”, minél békésebbnek tűnik a táj, annál inkább utal a csodára. Megszakadó és újra folytatódó olvasatunk regisztere elválik az elbeszélés regiszterétől.

Akkor tehát Dante költészete nem annyira a könyv lapjain, ahol a költői anyag lefut és lebomlik, mint inkább a memóriában él, amely megállítja rémületes erejét és újra mozgásba hozza. Minden valamirevaló olvasatnak tabula rasá-t kellene nyitnia a kritikátörténetben. De határa van az előzmények bűnös figyelmen kívül hagyásának. És nincs kibúvó, el kell ismernünk, aki bármiféle dichotómiát alkalmaz a *Színjátékban*, lényegében a crocei „struttura contra poesia” megközelítés előtt tiszteleg. A Croce-tanulmány, szándékától függetlenül, akadémikus értelemzősek kellemetlen áradatát indította el (legtöbbjük azt célozta, hogy újra bekapcsolja a poesiát az ún. struktúrába). Mindez mégsem feledteti, hogy a Croce-tanulmány volt az első lépés a mű modern megértése felé, és – nem félek leírni – lényegre törőbb volt, mint az egész évszázados hermeneutika együttvéve. Croce ízlésének gyakorlati aspektusát kell látni abban, ahogy megnyerte Dantét a líraiság számára, ugyanakkor az önálló költői utak és a túlradó érzelmek elemzése ma már kevésbé aktuális: ma, amikor a modern irodalmat egységesen a líra és a narratíva összeolvasztásának kísérlete foglalkoztatja, egészen az olyan fordulatokig, mint „És én azt mondtam neki...”, „És ő azt mondta nekem...”, „Én azt válaszoltam neki...”, amelyek, ha idézni akarjuk egy mulatságos jelentésüket, eszünkbe juttatják a mai amerikai regény „mondta ő.. mondtam én...” kitételeit és ehhez hasonlókat. Itt szintek találkozása és sűrűlődája jön létre, amely újraéleszti a kettős regiszter crocei problematikáját. Ezzel kapcsolatban Crocénak az a fő gondja, hogy megtalálja az előzményt a „rendszer” és a költészet ellentétében, melyet egy német romantikus javasolt. Azonban Croce distinkciója határozottan felülmúlja a hasonló megközelítéseket, különösen felülmúlja De Sanctis híres értelmezését, aki, miután elválasztotta a „szándékolt világot” a „tényleges világtól”, kész volt megvédeni Dantét akár magával Dantéval szemben is, és elméleti alapot nyújtott ahhoz a többé-kevésbé mindig gyakorolt módszerhez, amely a költői

egészből kiszakított epizódok elemzésére szorítkozik. Croce érdeme, hogy az elutasított részt úgy minősíti, hogy ami más, mint a poesia. Croce helyesen mondja ki, hogy „szerkezet és poesia, teológiai regény és líra nem választhatók el Dante művében”. Mégis Croce metaforáinak térhez kötöttsége, amely megnyilvánul saját gyakorlatában és az őt követő értelmezésekben, végül is odavezet, hogy ténylegesen elválasztja a költői részeket és a strukturális, nem költői részeket, miközben össze akarja állítani a lírai részek végső, teljes jegyzékét. Csakhogy egy efféle művelet nem mindig vihető végbe. Croce példájában a négy csillag lehet a négy fő erény, de „a költészet síkján nem jelentenek mást, mint a csodálkozás meghatottságát és az elragadtatást, melyet a váratlan, gyönyörű látvány ébreszt”. Szövegileg úgy van pontosítva a négy csillag, hogy azokat „nem látta más még, mint Ádám és a párja”, vagyis senki a látvány legelső, közvetlen befogadásának pillanatán kívül. És mindenekelőtt a „poesia – non-poesia” elválasztás nem szükségszerűen az írás két sora között jön létre, hanem a globális történet és pontos kimondás között.

Ha tehát az ellentét nem annyira gondolati váz és költői tárgy, mint inkább olvasási mód és olvasási mód között van, a tisztán térbeli értelmezésnek helyt adó metaforák helyett talán kívánatosabbak a matematikai képletek, melyeket a folyamatosság vagy a megszakítottság, illetve a sebesség ihlet. A lassítás lerögzíti a találékonyt, a fokozatos gyorsítás kiemeli annak termékenységét, ugyanakkor megtalál egy határt a „libretto” tökéletes folyamatosságában, amely hangsúlytalan ott, ahol nem feltétele a költészetnek. Ezért jó lenne, ha beszélni lehetne a költészet halmazállapotairól (ahogy az anyagnak van szilárd és folyékony halmazállapota). Dante kultúrája erősen tiltotta neki a közvetlen állásfoglalást, az egyedi ötletek önálló értelmezését. De éppen a nagy költő sajátja az, hogy túllép a kulturális kötöttségeken, miközben határtalanul széles margót hagy az együttműködésre a jövő kultúrájával. El kell ismernünk, ahhoz, hogy eltemessük a kettős regisztert – amely egyfelől áll egy tőlünk csaknem teljesen idegen ideológiai részből, másfelől egy számunkra csaknem teljesen elsajátítandó képi-verbális részből –, nem nyújt segítséget egy megfelelő párhuzamos, mert csak azt érzük el vele, hogy eddig ismeretlen formában újra felvetődik Dante egyedülállóságának unalomig felemlgetett képlete.

Más szóval, ha létezik valamilyen kritériuma annak a vitatott kategóriának, amilyen a költői nagyság meghatározása, nos, ez a kritérium nem lehet más, mint a fordíthatóság: fordíthatóság különösen az egyik kulturális rendszerből a másikba. Ahol egyik sem akarja abszolutizálni saját fordíthatóságának a körét. Mégis, ha Dante dimenziói túlélték a romantikusok drámai-érzelmi olvasatát, még inkább érintetlenül hagyja őt egy nyelvészeti olvasat. Különböző efféle „beavatkozás” nem téveszti szem elől azt, hogy fordít. Tudja, hogy olyan szinte szálóigévé lett csodálatos sorok, mint „örök nimfák közt Triviát nevetni”, metaforák és utalások diszkurzusához kapcsolódnak, alá vannak nekik rendelve, s éppen ez óvja meg őket a széttördelő esztéticizmustól. Az „elragadtatás”, amelyről Croce beszélt, megfelel a szöveg egyik – változó – halmazállapotának.

Az, hogy a *Színjáték* igazi helye a memóriában és nem a könyvben van, a sértett filológia tételének tűnhet. Be kell vallanom, a könyv bálványozása igen kezdetleges kinyilvánítása lenne a hivatásomhoz való hűségemnek, mivel számomra az a jó filológia, amelyik elismeri az egyes szövegek sajátos szituációját. Ha a memória olyan, hogy megengedi a dantei szöveg aprólékos rekonstruálását, ahol minden rész beleilleszkedik a megjelölt rendbe, s hozzá mindig izgató újszerűséggel, akkor a memória a filológia szükségszerű tárgya. A filológia nem semleges az értékekkel szemben, nem helyezi magát azok fölé, így nem vonhatja ki magát az ámulat alól, melyet az a ritka elmésség és megingathatatlan tudatosság vált ki, amellyel a költő lépésről lépésre érvényt szerez a lehorgonyzás szükségességének. Nos, ha ez a feltevés akárcsak egy szikrányit is közel áll az igazsághoz, némileg tükröződnie kell technikai szinten is. Senki sem gyanítaná, hogy a *Színjáték* inkább a szájhagyomány által, mint írásos úton terjedt el. Tény, hogy a dantei poéma – még sokkal inkább, mint bármelyik más villámgyorsan elterjedt mű – tele van olyan variánsokkal, melyeket lehetetlen visszavezetni a kizárólag írásos hagyomány „függőleges” ésszerűségére. Olyan nem nyilvánvalóan hibás variánsokban, mint „e durerò quanto il moto /mondo lontana” vagy „anche di qua nuova schiera /gente s’auna” egymással nem illeszkedő kapcsolódások teremődnek meg, mintha egy sor kódex állott volna a másolók rendelkezésére, melyek közül kedvükre választhattak. Hasonló esetekben a probléma megkerülését, ill. kibúvó keresését jelenti az, amikor a kéziratokat vegyes kiadványok mércéjével mérik, amelyek a maguk stílusához illesztenek és megfertőznek több hiteles példányt (e helyütt eltekintek attól a hipotézistől, ami szerző által beírt variánsokat tételez fel. Ez olykor talán használható, de még nem eléggé kidolgozott: Domenico De Robertis hipotéziséről van szó, melyet az *Új élet* versei kapcsán fejtett ki). De ehhez az szükségeltetnék, hogy az összes kérdéses kódex felelős jegyét viselje a kritikai szándéknak. S mivel ez nagyon ritkán fordul elő, arra kell következtetnünk, hogy az aszimmetriák úgy keletkezhetnek, hogy a szájhagyomány belefalonódott az írásos hagyományba, vagyis a kódexmásolók másoltak, de, ahogyan mi is tennénk, emlékekkel teli memóriával. Így sugározhatott szét és ugyanígy, a másolók közreműködésével, születhetett nem kevés variáns. S ha ezek a variánsok végül is nem olyan számosak, ahogy a mű népszerűsége megkívánná, erre azt mondhatnánk, hogy noha a szöveg tág teret kapott minden olasz emlékezetében, mégis annyira differenciált, annyira megismételhetetlen és – itt a helye a kifejezésnek – annyira emlékezetes nyelvi töltéssel rendelkezik, amely lefékezte az utánpótlás helyettesítés spontán folyamatát. Az emlékezetbe való bevésődés az objektív memorabilitás történeti visszatükröződése: az a bevésődés, melyet kispolgárok és kézművesek anekdotakincse megjelöl Dante legendájában. S itt még szerkesztői variánsokra is jut hely: „verssorait (Dantéit) össze-vissza keverte, a szöveget hol megnyirbálva, hol meg hozzátéve”, mondja Sacchetti kovácsa, majd „Effele gyft nem én tettem bele”, adja Dante szájába a számárhajcsár a soron következő novellában.

A memória-memorabilitás egyenlet népi, élő tanúkkal rendelkezik a kovács és a számárhajcsár személyében, viszont elkerüli Dante soron lévő életrajzírójának figyelmét, aki azt a tompa dicsőítést képviseli, melyet az írástudatlanságból épp hogy kikerült firenzei kereskedőnemzedékek kínáltak fel Danténak. Ezek a kibírhatatlan szatócsok közvetítői annak, hogy Dante és az ő hatalmas szinkretizmus mennyire végletes tud lenni a szélsőségekben, de képtelenek felfogni Dante valódi népszerűségét, valódi bölcsességét. Valódi népszerűség ez, amely vad kromatizációt, fokozódó hullámokban gyorsuló ritmust hoz magával, vagyis olyan, mint egy ária, majdnem azt mondtam, úgy Verdi stílusában. S másrésről valódi bölcsesség ez, mert éppen ahol Dante formai energiája a legáttróbb, ott nem maradéktalanul tiszta abban az értelemben, hogy nélkülözné az elődöket és a szabályokat, hanem beilleszkedik az olyan igények közé, amelyekkel a „verselők” állnak elő a „poétákkal” szemben (ahogy az *Új élet* nevezi őket). Mégis mit jelent Danténak a klasszikusok hagyatéka, „a hosszú tanulás” és Vergilius *Aeneise* iránti „hő szeretet”, mely neki „anya” és „dajka” volt? Ha két csoportban összeszedjük a retorikai alakzatokat és a stílusmódozatokat (így, többes számban) és összehasonlító gyűjteményben leprésszük őket, az nem haszontalan, de nem segít a kérdés lényegének megválaszolásában. A klasszikusok tanítása ugyanis Dante számára teljességgel mondandójuk tekintélyében áll, annak egyszerre új és meghatározó voltában, idézhetőségében, memorabilitásában. Klasszikus az, akitől, legalábbis az értők kiválasztott körében, megváltoztathatatlan szavakat lehet nyerni, mivel hitelesnek találják őket saját, noha még kezdő költői tapasztalatában. Ha példát kellene felhoznom az említett körre, nem találnék megfelelőbbet és találóbbat, mint Montaigne és Sainte-Beuve. Nagy irodalmárok, sőt példások ők, de másodrangúak költői természetükkel illetően, akik a költészet langymelegében éltek. A klasszikusokat, különösen a latin költőket és közülük is legelsőként Vergiliust, egyszerre jellemzi az összeforrott szövegi építkezés, valamint az a tulajdonságuk, hogy kis részletekben idézhetők, s a részletek rögtön teljes értelemmel megszilárdulnak. Ha vesszük ezeket a kifinomult szavakat: „*amica silentia lunae*”, egy tökéletesen megjelenített, varázslatos és szakai képet kapunk, még ha a szövegkörnyezetet tekintve az *amica* szónak taktikai kicsengése is van – ti. katonai küldetésre alkalmas időjárást jelez –, melyet az idézett szókapcsolatban a természettel való érzelmi összhang helyettesít. Ám éppen a visszaélésben, az utánzó olvasat kiterjedésében, annak lehetőségében, hogy önálló fordításoknak szolgáljanak alapul, ebben áll a klasszikus költők vitalitása. S ha ismét elgondoljuk „*maioresque cadunt altis de montibus umbrae*”, szinte magunk előtt látjuk a szemközti hegyre árnyékot vető hegygerincet, amely egyúttal kifejezi nem is annyira egy nappal, mint inkább egy évszak visszavonhatatlan végét, még ha az eredetiben a kevésbé síri, kevésbé gyászos tempó a befejező sort jellemzi is.

Különösen jellemző Dantéra, hogy úgy használja a klasszikusokat mint idézet-tartalékokat: ebben áll az *Aeneis* anyasága. Természetesen ez a művelet nála kevésbé kitapintható. Valójában a klasszikusok szóraktáiraival folytatott kereskedésének igazi minőségére elsősorban magából a dantei termésből következtethetünk. Ti

idézhető sorok terméséből, amelyek nem egy kiváltságos, hanem egy szélesebb közönséghez szólnak nem abban az értelemben, hogy ellentétben állnának a kifinomult értékkel és elutasítanak őket, hanem amennyiben az értéket is besorolják és alávetik – Dante mindent átfogó, pluralisztikus mentalitásának jellegzetes mozzanatával. Következésképp ő nem utánoz, hanem újratemt és felmagasztal egy kitárulóban, nem pedig bezárulóban lévő ontológiai helyzetet. A reneszánsz értelemben vett utánzás programja ugyanis még ezt követi, vagyis utólagos, az „egyszer már volt” közegében mozog, amikor beilleszt egy sor variációt, ahol a formai kapcsolatok újraalkotásában megcsodálhatjuk a retrospektív ügyességet. Egy egységesülő, etimológiailag egyszólamú világban a variánsok mindig alapvetően csatlakozó variánsok, akkor is, ha statikus értékkel bírnak, vagyis a mű belsejében vannak, és akkor is, ha dinamikus értékkel bírnak, vagyis a kidolgozás folyamatában vannak. Meggyőző időbeli folyamatossággal ez fordul elő elsőként Petrarcanál, majd a petrarkizmusban és később a latin humanizmusban. Mivel a komikus stílus dantei módszere túlmegy a megelőző tapasztalatokon anélkül, hogy szétrombolná azokat, szükségszerűen ebben gyökereznek a petrarcai stílus premisszái is, vagyis a stilnovista Dantéban, aki kidolgoz egy behatárolt, zárt és viszonylag személytelen nyelvezetet, úgy értem, egy korporatív és csoportnyelvezetet, amely formailag a lovagi hagyomány barázdájában húzódik meg. Ahol Dante a legfelségesebb és legvilágosabban klasszikus, ott feltételez egy nyitott világot, és azt a képességet, hogy verbálisan rögzíteni tud bármilyen tapasztalatot, amely ellenáll a ritmus lassulásának egészen a rögzülésig: tehát kitűnően idézhető. Ebből a szemszögből Dante *auctoritates*-teremtő. Kulturálisan Dante középkori ember, számára (akár a kinyilatkoztatott igazságtól elvonatkoztatva is) a szentencia, a bölcs mondás az, amiben felhalmozódik az emberi tudás, amely nem kevésbé (és mindenesetre előbb) szolgál ismeretforrással, mint a gondolkodás és a közvetlen tapasztalat. De egy kikötéssel: ti. Dante ahelyett, hogy arra szorítkozna, hogy besorolja és magyarázza a klasszikusok mondásait, ahogyan az iskolákban volt szokás, ő megalkotja saját szentenciáit, és ugyanazt a törvényhozói pecsétet üti összes költői megnyilatkozására. Tiltakozása „nem vagyok Aeneas, sem Pál”, jelentésében az *ellenkezőjét is* mondja, hogy ti. paradigmája a „híres bölcs” és az Írások vitathatatlan tekintélye és kiszámíthatatlansága. Nyelvileg már az akar lenni és az is: próféta és klasszikus.

Ha ez Dante klasszicitása, kezdésként vegyünk idézetek fordítását, ahol a versengő szándék egyenesen egy kissé szűkre szabott tömörségnek ad helyet. Expresszivitásában kirobbanó sűrítés van munkában, amely jót tesz a pontosságának is, amikor az eredeti éppen Vergilius (Pg. XXII 40–41):

Perché non reggi tu, o sacra fame
de l'oro, l'appetito de' mortali?
„Mire nem viheted még, óh aranynak
átkozott éhe, a halandók vágyát?”

vagy pedig (Pg. XXII 70–72)

Secol si rinova;
 torna giustizia e primo tempo umano,
 e progenie scende da ciel nova.
 „uj remény ég;
 uj nemzedék jön, égből ereszkedvén;
 igazság és aranykor visszatér még!”

Emögött persze nem sértődött fogadás van, mint ami Davanzatit hajtja majd évszázadokkal később Tacitus felé, mert Dante ugyanúgy követi az azonosértékűséget, mint bármilyen nagy fordító. Például a *nova* és a *progenie* közti ünnepélyes távolság megfelel az eredeti szöveg egy másik helyén előforduló analóg áthelyezésnek, úgymint „*coelo demittitur alto*” vagy „*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*”, ugyanakkor a *nova* és a *rinova* etimológiai rímelveleése megfelel az eredetiben a sor elejei ismétlésnek: „*Iam redit... iam nova progenies...*” és „*redit et Virgo; redeunt Saturnia regna*”. Nem fogadás szüli tehát az összevonást, hanem az a, mer-ném állítani, nem egészen világosan felismert jelentőség, amely a *Színjátékban* a ritmusnak jut. Ennek köszönhető, hogy az olyan kiterjedt metrikai egység, mint amilyen a hexameter – ráadásul nem strófikus, hanem kötetlen, rímtelen hexameter – a dantei diszkurzusban le redukálódik egy viszonylag önálló egységre, mint amilyen az endecasillabo, ahol a szentencia nem lépheti át a tercina határait. Dante természetesen kevésbé alkalmazza a sűrítést, noha megtartja annak intenzitását, amikor a modell prozasztikus és fogalmi szerkezetű, mint amilyen, hogy egy jeles példát vegyünk, a Szentírás (*Pd.* XXIV 64–65):

fedè è sustanza di cose sperate
 ed argomento de le non parventi.

Ha esetleg felmerülne a fordító ritmikai merevsége, ezt megcáfolandó, fontos kiemelnünk, hogy a prozasztikus minta is közrejátszhat abban, hogy a vers feloldódjon egy quasi-prózában. Ismert, hogy Francesca éppen egy auctoritást, Boetius („a te doktorod”) mondását idézi. Az eredmény pedig (*Inf.* V 121–123):

... Nincs semmi szomorítóbb,
 mint emlékezni régi szép időkre
 nyomorban...

A memorabilitás igazán ott pontos, és nem gyorsírás jellegű, ahol a súlypont tisztán a hangszínezet és a jelentés egymással összefonódó kapcsolatára van bízva, elkülönítve módosításoktól, szókihagyásoktól és mondattani csavaroktól (*Inf.* XXVII 110–111):

Ha győzni akarsz a pápai székben,
ígérj nekik jót, tégy velük rosszat.

De az idézetek sorolása nem folytatódhatna tovább anélkül, hogy ne akadályozná gondolatmenetünk alapvető célját, vagyis azt, hogy leírjuk, ha nem átírjuk (és annál rosszabb neki, ha nem sikerül) a poéma visszatérő, állandó jegyeit; hogy előbányásszunk olyan tényre, melyet nem egyik vagy másik passzus dokumentál, hanem a mű totalitása, s valósága abban igazolódik, hogy nyugodtan ráhagyatkozhatunk a nemzet emlékezetére.

Ez a kollektív emlékezet, amely folyamatosan átörökíti a megrázkódtatást, melyet a legelső olvasóba ütött bele a mondandó izzó vasa, nem csak igazi auctoritates-tól hemzseg, mint „Nessun maggior dolore”, „Seggendo in piuma”, „Sta come torre ferma”, hanem tele van a köznapi használat részévé vált fordulatokkal, metafora-darabokkal és találó szerkezetekkel, mint „mezzo del cammin” és „l'amor che muove il sole e l'altre stelle”, s ilyenek nagy százalékaránnyal fordulnak elő a dantei szövegben. Hogy csak az első énekre szorítkozzunk, olyan fordulatok, mint „selva selvaggia”, „uscito fuor del pelago a la riva”, „falsi e bugiardi”, „tremar le vene e i polsi”, „qui si parrà la tua nobilitate”, „color che son sospesi”, „la vostra miseria non mi tange”, „il ben de l'intelletto”, „dentro le segrete cose”, „sanza infamia e sanza lodo”, „a Dio spiacenti ed a'nemici sui”, „sciaurati che mai non fur vivi”, „bianco per antico pelo”, olyan ismertté és megszokottá váltak, hogy egyenesen unalmasnak hatnak. De ahogy a teremtő képzelet szikrája már kihunytt nyelvünk sok megkövesedett részén, és mégis, ha megerőltetjük a képzeletet, újra felébredhet az elhervadt képek alkotó pillanata, ugyanúgy ismét bebizonyosodik, hogy milyen sok ellenállhatatlanul vonzó újdonság és eredeti éleslátás van ebben a sokszor szinte fárasztó örökségben azok számára, akik érintetlen értelemmel közelítenek hozzá. Persze az is igaz, annyi csorbítatlan, vadonatúj kincs rejlik még benne, amit még nem koptatott el a közismertség, hogy nem régen is megtörtént, hogy egy költő és egy elbeszélő ragyogó, friss Dante-idézzettel adott címet a művének: Giorgio Caproni *Il seme del piangere* című verses kötetéről és Vasco Pratolini (ezúttal az *Új élethez* visszanyúlva) *La costanza della ragione* című regényéről van szó.

Ha a nemzeti emlékezet (memória) a dantei szöveg objektív memorabilitásának szükségszerű következménye és lenyomata, akkor fel lehet tenni a kérdést, hogy a memória nem kezd-e hatni magára a szerzőre is. Curtiusnak köszönhetően ugyanis jól ismerjük, milyen Dante viszonyulása általában a „könyvhöz”, vagy mondjuk így, „memóriája” könyvéhez. Ezzel szemben a kritikusok kevesebb figyelmet szenteltek annak a kérdésnek, miként viszonyult Dante saját könyvéhez, és milyen szerepet foglalt el benne a memóriája. Stílus-katalógust hozzáértő illetékesek szoktak szerkeszteni, mégpedig heurisztikus célból (látni fogjuk, ez vajon érvényes lehet-e Danténál is), de talán kifizetődőbb egy olyan nyomozás, amely szerzőről szerzőre, vagy irodalmi társaságról irodalmi társaságra haladva akarja

megvilágítani annak természetét. Petrarcanál – miként általában az aulikus hagyományban, amelyből merít, így egyebek között éppen a dantei stilnovizmusban is – az említett katalógus egy zárt, felcserélhetetlen entitásokból álló világ leltára. S úgy van rendjén, hogy a petrarkista verseskötetek a *Rerum vulgarium fragmenta* légkörének variációját és meghosszabbítását adják (ennek még Leopardinál is van nyoma). Mindez azonban nagyon távol áll a *Színjáték* szerzőjétől, aki nyitott világban gondolkodik, és saját bűvópatakjainak újdonságára számít. Ezért gyanítani lehet, hogy ott, ahol Dantét ismétlik, kevésbé van szó szavak, szemantikai összefüggések és képek ismétléséről, mint inkább kapcsolódások, verstani helyzetek és sémák ismétléséről; mi több, ezek az ismétlések nem tudatos szándékból születnek, hanem önkéntelenül tisztelegnek az eredeti időtállósága előtt, s közben megújítják azt. Képek és szavak megszokott ismétlése jellemzi a szerény figyelmet érdemlő dantizmust, amely jelen van nem csak a legrosszabb Boccaccio fércműveiben és a Trecento sivárabb felében, hanem egy kevésbé elszomorító iparos szinten is, ott, ahol Monti legelteti a „kecskéit”. A dantizmus természetesen nem vehető semmibe, de érdektelen annak, aki a lényegét vizsgálja, ti. ahol Dante önmaga utánczója, imitátora. Dantét ismételni tehát épp annyira illetéktelen, sőt lehetetlen volt, amennyire szabad volt Petrarcat ismételni: az abszolút lényegéből következően szériát ismétlő és teremtő, és a szertelenség örömét leli az egyedülálló, páratlan gyümölcsökben. Ha nagy vonalakban be akarjuk mutatni Dante Dantén belüli visszhangjait, amelyek a maguk teljességében sokatmondók és nem igényelnének kísérő szöveget, az egyetlen nehézséget az jelenti, hogy a szükség-szerűen szűk választékot oly módon tudjuk rendszerezni, hogy lehetőség nyíljon világos következtetésekre. Vágyunk bele.

Amikor Vergilius így magyarázkodik Catónak (Pg. I 52–54):

...Nem magamtól jöttem! válaszolta
égi hölgy szállt kérni, hogy ne hagyjam
egyedül ezt útján, a mély pokolba

akkor világos, hogy formai részleteiben az érvelés felidézi és visszatükrözi Dante magyarázkodását Cavalcante előtt (*Inf.* X 61–63):

...Nem a magam lelke kerget:
ez biztatott itt, ki iránt Gidód
tán megvetés volt, mit szívében rejtett.

Ha a *ki*, miként hajlamosak vagyunk hinni, Beatrice, akkor ő személyes identitásával is összeköt mondatlanilag ennyire hasonló tercinákat. Mi több, értelmet ad az átcsatolásnak, amelynek révén a Vergilius–Cato kapcsolat párhuzamos lesz a Beatrice–Vergilius kapcsolattal. Vergilius ezt mondja Catónak (Pg. I 83):

viszek tőled köszöntést néki *Marziának*,

ahogy korábban Beatrice mondta Vergiliusnak (*Inf.* II 74):

gyakran foglak majd tégedet dicsérni *az Úrnak*

és Cato Vergiliusnak (*Pg.* I 93):

Elég már, hogy amit kérsz, Értte *Beatricéért* kéred,

és Vergilius Beatricéről (*Inf.* II 54):

oly szép, hogy kértem, parancsolna bármit.

A verbális hasonlóság, legyen szándékos vagy sem, itt és számos más esetben, pusztán a tematikai és ideológiai közelséget reprodukálhatná. De ha visszatérünk a kiinduló tercínához, pontosabban a középső sorhoz, amely a *per* (hogy) szócskával bevezetett mellékmondatlalt átcsúszik a következő sorba (*Pg.* I 53),

donna scese dal ciel, per li cui preghi
égi hölgy szállt kérni, hogy ne hagyjam

az emlékezet tévedhetetlenül rábukkan egy teljesen más tercina középső sorára, amely mellérendelve az előző félsornak, melyet magyaráz, átgördül a következő verssorba (*Inf.* XXXI 76–78):

... Elli stesso s'accusa;
questi è Nembròt, per lo cui mal coto
pur un linguaggio nel mondo non s'usa.

Amiről itt szó van, az az olvasó emlékezete vagy a szerző emlékezete? Ti. aki felújítja azt a sémát, amely ez alkalommal egyáltalán nem az anyag visszatérését szolgálja, hanem egyfajta eredendő szervező rendszer jele.

Könnyen folytathatnánk a hasonló gyakorlatokat a mnemonikus szétszedésre. Ugyanabból a jól összekapcsolódó jelenetből a memória folyamatos emlékeket rakosgat ki előre vagy hátra, úgy, hogy a visszhang vagy az előregzés irányában mozog. Vegyük a *Purgatóriumból* a zuhanó sas vízióját. A tercina indítása (*Pg.* IX 19–20)

in sogno mi pareva veder sospesa
un'aguglia...
egy aranytollú sast láttam, kevélyet,
álmban az égen lebegni...

(és az előző tercina: „És amely óra tájban...”) előrevetíti egy másik tercina indítását, melyet szintúgy egy „Abban az órában, hogy...” szerkezet készít elő (Pg. XXVII 97–98):

giovane e bella in sogno mi pareo
 donna vedere andar...
*egy ifjú szép hölgy tűnt elém, bolyongva
 álmomban virágos réten...*

A tűz melege teszi (Pg. IX 33–36),

che convenne che 'l sonno si rompesse.
 Non altrimenti Achille si riscosse,
 li occhi svegliati rivolgendo in giro
 e non sapendo là dove si fosse.
*hogy álmaimból fölrezzent pillám.
 Mint Achilles hogy szemét fölütötte,
 és csodálkozva hordta szerte körben,
 nem tudván, hol van, és mi van körötte.*

Ez a purgatóriumi ébredés párhuzamos a pokolbeli álomból való ébredéssel, különösen, ha megfelelő kihagyásokkal olvassuk (Inf. IV 1–4):

Ruppemi l'alto sonno...
 un greve truono, sì ch'io mi riscossi...
 e l'occhio riposato intorno mossi...
 per conoscer lo loco dov'io fossi.
*Mély álmom durván szakította széjjel
 egy súlyos dörgés, úgy hogy fölütődtem,
 mint akit erővel fölráznak éjjel:
 s szemem pihelve, föltárult előttem.*

Ellenben a *Non altrimenti...* (plusz mitológiai név) szerkezet egy egészen más emléket hív elő, az alábbi sorét (Inf. XXXII 130):

Non altrimenti Tideo si rose ...

A *Non altrimenti*-tulajdonnév sorrend teljesen egybevág azzal, amikor híres személyiség neve kapcsolódik a *dipartire* igéhez (Pg. IX 39):

là onde poi li Greci il dipartiro,

hasonlóképpen (*Inf.* XXVI 35)

vide 'l carro d'Elia al dipartire

vagy pedig (*Inf.* XXVI 90–91)

... Quando
mi diparti' da Circe...

Másrésről (*Pg.* IX 45)

e 'l viso m'era a la marina torto

merít abból a sorból (*Pg.* I 10), hogy

Ond'io ch'era ora a la marina volto,

mégpedig az *a la marina* szó szerkezet azonos mondatbeli helyzete, és az őt követő kétszótagú szavak fonikai közelsége miatt. Az elemzést még hosszan lehetne folytatni, ráadásul úgy, hogy tetszőleges szövegrészt veszünk kiindulópontként. De az eddigiekből is levonhatjuk a lényegét, hogy ti. érdemes definiálni Dante emlékezetét: ez nem tisztán verbális emlékezet, melyet hasonló képek felelevenítése hoz mozgásba, hanem ritmikai alakzatok szerint szerveződik. Éppen a ritmusból kiindulva – a nyelvezet kettős, fonikai és szimbolikus természetének megfelelően – szükséges odacsatlakozni a mondandó mentális sémájához, ilyen vagy olyan mondatrészek értékéhez, a szó hangszínezeti megvalósulásához. Nem tudom eldönteni, vajon vizsgált tárgyunkban a nyelvezet szemantikai vagy zenei aspektusa van-e túlsúlyban, de – ha előre megjósolható is a gondolat megformálásának egyneműsége – mégis váratlan meglepetésként érhet bennünket a tisztán formai értékek intenzitása. Hogy megáll-e a lábán a fenti következtetésünk, még jobban kiderül akkor, ha nem csak véletlenszerűen kiválasztott részek elemzéséből, hanem egy ésszerűen rendszerezett, bár keretek közé szorított mintagyűjteményből indulunk ki. Ez esetben kézenfekvőbb tényeket vennénk alapul, mint amilyen a rímek újbóli felhasználása, vagyis ahol sajátos és egészen nyilvánvaló ritmikai egybeesések vannak. Például a *caldi* és a *geli* szavak (rímelve a *cieli* és a *si sveli* vagy *si risveli* szavakkal) abból a vessorból (*Pg.* III 31), hogy:

A sofferir tormenti e caldi e geli¹

¹Ezzel együtt lsd.: „ne le tenebre etterne, in caldo e'n gelo” (*Inf.* III 87), vö. a vele rokon sort: „onde Perugia sente freddo e caldo” (*Pd.* XI 46). (Contini jegyzete).

átemelődnek abba a sorba (*Pd.* XXI 116), hogy:

lievemente passava caldi e geli.

Utalhatnánk még sok más részlet összekapcsolódására, melyet nyilvánvalóvá tenné a rímek akár futólagos olvasata is, mint *mondo errante, andavam forte, di giro in giro, la virtù che vole, con sì dolce nota* (vagy *dolci noti*), *tra cotanto senno* és még sorolhatnám. Ugyanílyen szembeszökő a sorkezdő formula megújítása, mint *Ma dimmi se tu sai, Non ti maravigliar* (vagy *non vi maravigliate*), *fannomi* (vagy *faccianli*) *onore*. De előfordulhat, hogy egy világos formula egy homályosabbhoz társuljon. Ha összevetjük azt a két sort (*Pg.* XIV 67):

Com'a l'annunzio di dogliosi danni

valamint (*Inf.* XIII 12)

con tristo annunzio di futuri danni,

olyan ritmikai sémára bukkanunk, amelynek állandóságát csak tovább fokozza az erős hangszínezeti töltés. Végül eljuthatunk ahhoz az újszerű megállapításhoz, hogy ti. az ilyenféle szókapcsolatok ritmikailag rögzített helyel rendelkeznek. Amikor Guido Gozzano a *Signorina Felicità* híres verssorát írja:

Donna: mistero senza fine bello!

vajon a *Színháték* melyik sorából merít? Abból (*Pg.* XX 12), hogy

per la tua fame senza fine cupa

vagy (*Pg.* XXXII 101)

e sarai meco senza fine cive

vagy pedig (*Pd.* XVII 112)

giù per lo mondo senza fine amaro.

Hozzátevé, hogy a *senza fine* szó szerkezet minden esetben a sorvégi kétszótagú jelző vagy állítmány előtt helyezkedik el. Gozzano nem egy adott verssort utánoz,² hanem egy ritmikai alakzatot, absztrakciót. Ilyen ritmikai absztrakció a *licito* szó rögzített helyzete azokban a sorokban, mint (*Pd.* I 55)

² Gozzano máshelyütt (*L'onesto rifiuto*) újraalkotja a dantei sort: „Non son colui, non son colui che credi” (*Inf.* XIX 62).

Molto è licito là, che qui non lece,

továbbá (Pg. VI 118)

Ma se licito m'è, o sommo Giove

(mindig a tercina elején). Vagy vegyünk egy másik, igazán bámulatos ritmikai absztrakciót, ahol a *spesso* szócskát leggyakrabban megelőző szó harmadik szótagon hangsúlyos (sdrucchiolo): *una pegola spessa*, vagy *volgonsi spesso*, sőt szabályként sdrucchiolo foghanggal:

nube lucida, spessa, solida e pulita
lampo subito e spesso a guisa di baleno,

valamint sorvégén

... una rena umida e spessa
... i vapori umidi e spessi
la selva... di spiriti spessi.

Itt teljesen nyilvánvaló, miért kell memóriáról beszélnünk. Ilyen ritmikai vagy egyenesen ritmikai-timbrikai szintézis kizárólag azért tud létrejönni, mert az egyébként a priori önkényes összekapcsolás, ha egyszer már sikerült, utánozhatónak bizonyult magának a kitalálónak. Az absztrakciós folyamat előrehaladtával tisztán nyelvtani szerkezetekhez érkezünk, amilyen pl. a szóismétléssel képzett felsőfok, mint *lento lento*, ahol a szerkezet zeneiségéből sokat elvesz a banális sorvégi elhelyezés, *bruna bruna*, *vago vago*, míg ez a zeneiség kiteljesedik a verssor belsejében, egy kétszótagú szóban, mint

e così chiusa chiusa mi rispose.

Ugyanez vonatkozik a kettős gerundiumra, amely látszólag tisztán nyelvtani szerkezet, esetleg a verssor elejére kerülve, mint

serrando e diserrando, sì soavi

vagy

provando e riprovando, il dolce aspetto;

míg a verssor belsejében, mint

sì che, pentendo e perdonando, fora

érvényesülhet az egymást követő, növekvő szótagszámú gerundiumok kifejezőereje. Valójában abban a két sorban, hogy

la notte che le cose ci nasconde

és

da essa, da cui nulla si nasconde

a rímelő szavak azonossága csak alkalom arra, hogy felfedezzük a ritmikai tagolás tökéletes azonosságát. A fenti néhány példa is elegendő arra, hogy felismerjük a séma, a nyelvtani szerkezet azonosságát, vagyis a kötőszó – névelő – főnév – melléknév – ige rögzített sorrendjét, valamint a szótagszám azonosságát az egyes szövegrészletekben, pl. az olyan verssorokban (mindkettő a tercina elején), mint

E quando il dente longobardo morse

valamint

Poi che la gente poverella crebbe.

Az pedig, hogy a *gente* rímel a *dente* szóval, csak a hangszínezet által nyújtott kellemes ellenpróba.

Észrevételeink utolsó csoportját azok a példák alkotják, ahol a verbális meg egyezések különböző, sőt ellentétes szövegkörnyezetben szerepelnek. A „secondo regno” kifejezés, amely mindig sorvégén ismétlődik, egyszer a Purgatóriumot jelöli, egyszer a Merkúr eget.

... Notabil fien l'opere sue,
... *élete híres lesz e varázstól*

jövendőli Cacciaguida di Cangrande. Ez rögtön eszünkbe juttatja Guido da Montefeltro szavait:

... Le opere mie
non furon leonine, ma di volpe,
... *nem éltem*
oroszlánmódra, hanem rókamódra

ahol az egybeesés, amennyire szembeszökő, annyira kevésbé hízelgő a mecénásra nézve, vagyis akaratlan emlékezet idézhette elő. Vegyünk egy másik példát:

per entro il cielo scese una facella,
az égből íme egy tűzcsóva illant

aki a jámbor Gábriel arkangyal. Ám kevéssel korábban azt olvassuk:

là onde scese già una facella,
 ... ártó
fénnyel egy fáklya tűnt föl...

aki nem más, mint a rettegett zsarnok, Ezzelinó. Miként azt a sort:

di quella spera ond'uscì la primizia,
*a körből, honnan az, kit Krisztus első
 világi helytartójaként hagyott*

vagyis Szent Péter leírását bizonyosan az emlékezet ásta elő (lsd. a *schiera* – *spera* rímpárt) abból a sorból, hogy

cotali uscìr de la schiera ov'è Dido,
légben elválva Dido csapatától

ahol a két szereplő egyenesen Paolo és Francesca. Kell ennél több? Az a sor, amely Istent jeleníti meg az empíriumban:

sempre dintorno al punto che mi vinse,
így a Pont körül, mely engem legyőzve

azt a híres sort tükrözi vissza, amely az előbbi két bűnös lélek jelenetében található:

ma solo un punto fu quel che ci vinse.
de főleg egy pont lett, amely megejtett

Segy kicsit feljebb:

quanti son li splendori a chi s'appaia
ahány a fény, mely Belőle feltör

nyilvánvalóan az első éneknek ahhoz a sorához nyúlik vissza, hogy

Molti son li animali a cui s'ammoglia.
Sok állat van, kihez nősténynek áll.

Ezek persze határesetek, de világosan kidomborodik belőlük a significans túlsúlya a significatum fölött. S ebből levonhatunk egy még általánosabb következtetést. Fogadjuk el helyesnek Dante és Petrarca szembeállítását a De Sanctis által ajánlott „költő – művész” ellentétpárban. Mégis, egy olyan vitathatatlan „költő”, mint Dante, formai szélsőségeket vonultat fel, amelyek, azt hihetnénk, a tiszta „művész” fegyvertárába tartoznak. Ugyanakkor Petrarcanál, aki minél kifinomultabb, annál zeneibb, ezek a szélsőségek nem igazolódnak be hasonló erővel. Persze az a morális, pragmatikus szándék, amellyel fel lehet újítani a „költő-művész” ellentétpárt, teljesen különbözik az eredeti tézistől, mert nem csak nem hozza magával, hanem egyenesen kizárja a két költő közti kényszerű választást. Részünkről az efféle antitézis átalakul egy inkluzív és exkluzív helyzet antitézisébe, vagyis összebékíthetetlen, de egyenlő méltóságú nagyságok ellentétébe, akik közt elképzelhetetlen lenne felállítani bármiféle rangsort vagy primátust.

Mivel szóba került Petrarca, ezen a ponton nyer igazolást egy furcsa, váratlan ellenpróba. Ha a *Színjáték* Dantéjának emlékezete a *Színjáték* Dantéjára irányul, és csak nagyon ritkán korábbi műveire, és elvétele a stilnovista Dantéra (ezt tekintjük most bizonyítottnak), s ha másrészt a *Színjáték* egész irodalmunk folyamán csupán szigorúan tartalmi idézetek banális visszhangjában verődik vissza, a *Színjátéknak*, ritmikai-timbrikai szinten, méltó emléket egy igen neves kivétel, Petrarca állít. Elfogadható az a feltevés, miszerint Petrarca részéről jogos védekezés volt minél távolabb tartania magát a *Színjáték* többregiszterű, ellentétes végletek közt gyorsan váltó Dantéjától – neki, aki olyan választékos és emelkedetten unitonális volt –. Nem kell tehát megbotránkoznunk azon, ha a nem épp kiváló logikai képességű Petrarca, ráadásul csekély felfogású levelezőpartnerének, a dantei nagyság kisszerű terjesztőjének és aprópénzreváltójának, Boccacciónak nyilvánvalóan hazudott.³ Elfogadható, hogy Petrarca ki akarta törölni Dante olvasatának minden tudatos emlékét. De hogy ez az olvasat neki mégis ‘megszóta a vérét’, végül is lelepleződik az akaratlan emlékezetben – ez ugyanúgy akaratlan emlékezet, mint amilyent az imént vizsgáltunk Danténál –, s még csak nem is verbális, hanem ritmikai, sőt egyenesen timbrikai szinten. Eltekintek az *Új életből* merített kézenfekvő emlékek vagy a *Pietra* asszonyról írott versek, különösen a szextinák, gyakori visszavételének elemzésétől, hogy elidőzhessek a *Színjátéknál*. Mivel példák bőséggel állnak rendelkezésemre, álcázott dantizmusokat választok, amelyek épp ezért könnyen elkerülhetik a kommentátorok figyelmét. A következő Petrarca-idézet a *Quel foco* című balladából:

Conven che 'l duol per li occhi si distille
dal cor...

³ Petrarca ugyanis egyik Boccacciónak írt levelében azt állítja, hogy a *Dalaskönyv* megírása előtt nem olvasta a *Színjátékot* (*Familiars*, XV 7 4). – *A ford.*

a *Pokolból* azt a részletet idézi fel, hogy

Ma voi chi siete, a cui tanto distilla
quant'ì' veggio dolor giù per le guance?

ahol nyilvánvaló, hogy a *distillare* ige a *duolo* ill. *dolore* szóra vonatkozik. Ennél a jól felismerhető emléknél finomabb, szemantikai természetű kapcsolat van a *Paradicsom* végéről azzal a passzussal, hogy:

...ed ancor mi distilla
nel cor il dolce...

Ez finomabb, de hasonlóan cáfolhatatlan kapcsolat, mivel az ige ugyanúgy sorvégén, enjambement-ban szerepel a *core* szóra vonatkoztatva. Fogalmi szinten ez nem lenne szükségszerű kapcsolat, de azzá válik a ritmushoz kötve, így kevésbé értelmi, mint inkább zenei.

A 174. szonett kezdő sorai, (melyeket némileg lerövidítve idézek, hogy még kézenfekvőbb legyen a példa):

I dolci colli ov'io lasciai me stesso ...
mi vanno innanzi; et èmmi ogni or a dosso
quel caro peso...

kétségtelenül egy másik, kitörölhetetlen emlékből bújnak elő, Ádám mestereből:

I ruscelletti che de' verdi colli ...
sempre mi stanno innanzi, e non indarno.

A felütés a *colli* szóval, legyen a jelzője *dolci* vagy *verdi*, a mellékmondat által jelezte szünet, az ige+*innanzi* szerkezet, majd a követő *e* szócska, mind-mind aláhúzzák a rokon téma azonos megformálását.

A következő két rövid Petrarca-idézetnek, az egyik a *Giovane donna* kezdetű sextinából

... i' l'ò dinanzi agli occhi
ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva

a másik az *Una donna* kezdetű canzonéból

...et èvvi ancora,
e sarà sempre, fin ch'ì' le sia in braccio

az alábbi két Dante-idézet lehet a kiindulópontja (a *Pokol* végéről):

...onde mi vien riprezzo,
e verrà sempre, de' gelati guazzi

továbbá (a *Paradicsomból*)

al punto fisso che li tiene a li ubi
e terrà sempre, ne' quai sempre foro.

Azt is hozzá merném tenni, hogy mivel az *Una donna* kezdetű canzonében a szívben lakozó jégről van szó, számomra bizonyosnak tűnik, hogy a téma és a ritmus összefüggésének köszönhetően az eredeti emlék az első, a *Pokol*-beli paszuszus volt a petrarcai memóriában. Folytatva a tiszta sémára való redukálást bemutató példáinkat, láthatjuk, hogy a következő Petrarca-sor a *Solo e pensoso* kezdetű szonettből:

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so...

különösen az *I'ò pien di sospir* kezdetű szonett alábbi sorának visszfényében:

né fiere àn questi boschi sì selvagge

a *Pokol* alábbi részletére nyúlhat vissza:

non han sì aspri strepi né sì folti
quelle fiere selvagge...

Hasonlóképpen az a Petrarca-sor a *Morte à spento* kezdetű szonettből, hogy:

che già fece di me sì lungo stratio

a *Pokol* XXVII. énekének egyik sorából indul ki:

La terra che fe'gà la lunga prova.

És hogy a még tisztább semáig érjünk le, ahol egyetlen szó sem esik egybe, ugyanakkor a mondatrészek és a vonatkozó szótagszámok teljes azonossága figyelhető meg, vessük össze a 277. szonett kezdő sorát

Al cader d'una pianta che si svelse

a *Pokol* VI. énekének *incipit*-jével

Al ritornar de la mente, che si chiuse.

Ha határesetet akarunk említeni, akkor a *Paradicsom* Szent Anna-epizódjából

tanto contenta di mirar sua figlia

indulhat ki a következő Petrarca-sor (a *Zefiro torna* kezdetű szonettből):

Giove s'allega di mirar sua figlia,

mégpedig szentségtörő variánssal, hacsak nem arról van szó, hogy a tisztán jelképes mitológia mutatja a valóság erőteljes leredukálását a nemzetközi gótika arabeszkjén belül, azét a valóságét, amely viszont annyira vibráló Dante képzeletében és megnyilatkozásaiban. Elképesztő, hogy ehhez a művelethez Petrarcának még mindig Dante vokális tárházára, sőt hangszíneire és ritmusaira van szüksége (ugyanakkor ezen a ponton el is érkeztünk az elszakadás küszöbére).

Ahogy Petrarca jelenti az egyetlen kivételt, ami a nem Dantétól származó Dante-emlékezetet illeti (és nem is lehetett kisebb formai tehetség az övéé!), ugyanúgy egy másik kivétel szükségeltetett ahhoz a kizárólag belső emlékezetéhez, amely visszatükröződik a *Színjáték*ban. Ez a kivétel a *Fiore* című poéma.⁴ Azon a szinten, ahová eljutottunk vagy inkább ahová alámerültünk, igencsak valószínűtlennek tűnik, hogy a *Fiore* szerzője, Dante és Petrarca mellett harmadikként valaki más is lehessen, mint maga Dante, aki felé annyi alaposan alátámasztott jelzés mutat. Itt nem teregethetem szét a próbák púposodó irattömegét, inkább kihúzólok belőle egyet, ami a Dantén belüli Dante-visszhangokhoz hasonló természetű. A *Fiore* egyik szonettjében az Irgalom, a Világossággal együtt, a szeretet Istenének követe. Ez a szituáció bizonyos hasonlóságot mutat Beatrice és Vergilius jelenetével a *Színjáték* elején, amelyet nem annyira textuális, mint inkább ritmikai-timbrikai egybeesések húznak alá. A következő sor (XIV 4):

di non far grazia al meo domandamento

megelőlegezi Vergilius szavait (*Inf.* I 79):

⁴Egyes kritikusok által Danténak tulajdonított rövid elbeszélő költemény. A műnek egyetlen kézírata ismert, amely a Montpellier-i egyetemi könyvtárban található (École de Médecine, H 438) és felső borító nélküli. Hagyományos címét, *Fiore* (Virág), a mű első közreadójától, Ferdinand Castets-től kapta (1881). A *Fiore* tömör, 232 szonettből álló parafrázisa a *Rózsaregény* elbeszélő fonalának, nem téve különbséget a Lorris-i Guillaume által frott rész és a Jean de Meung általi folytatás között. – A ford.

tanto m'aggrada il tuo comandamento.

Később ezeket a sorokat olvassuk (XIV 9–10):

...Or avem detto (...)
...la cagion per che no'siam venute

a *Színjátékban* pedig Vergilius így szól Dantéhoz (*Inf.* II 50):

dirotti perch'io venni...

míg Beatricéhez e szavakkal fordul (*Inf.* II 82–83):

Ma dimmi la cagion che non ti guardi
de lo scender qua giuso...

A *Fioreban* rögtön utána ez a sor következik:

molt'è crudel chi per noi vuol fare!

amely szerkezetét tekintve azonos az Ugolino-jelenet egyik sorával (*Inf.* XXXIII 40):

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli.

A fenti példák fényében döntőnek látszik a két *enjambement* közti megfelelés, egyrészt a *Fioreban* (XXIV 6–7):

...e ciò ci ha procacciato
lo Schifo...,

másrészt a *Paradicsomban* (*Pd.* VI 134–135):

...e ciò li fece
Romeo...;

vagy az, ami *Fioreban* (XXXV 10) az Értelem

Ed i' ho tal vertù dal mi' signore
che mi criò, ch'i'...

és Beatrice kijelentése között figyelhető meg (*Inf.* II 91–92):

Io son fatta da Dio, sua mercé, tale,
che...

Hasonlóképpen nehezen cáfolható az a kapcsolat, amely a *Fiore* alábbi sorai (XVII 9–10):

Quando Bellaccoglienza senti 'l caldo
di quel brandon...

és a *Pokol* alábbi sora közt fedezhető fel (*Inf.* XV 9):

anzi che Chiarenta il caldo senta;

vagy pedig az alábbi sorok között (*Fiore* L 14):

...condotto al passo stretto

valamint (*Inf.* V 114)

menò costoro al doloroso passo.

Tegyük hozzá, hogy a *Színjáték* és a *Fiore* közti kapcsolathoz hozzájön a *Fiore* és az *Új élet* közti egészen közeli kapcsolat (míg ez hiányzik vagy elenyésző a *Színjáték* és az *Új élet* között). Ez azt bizonyítja, hogy Dante a „komikus” műfajában találta meg önmagát, olyannyira, hogy műve címét is innen meríti. Továbbá azt is alátámasztja, hogy a *Fiore* jelenti a hiányzó szemet abban a bizonyos láncban, amely különben elsikkadna. Szeretnék hízelegni magamnak azzal, hogy dialektikus spekuláció helyett kísérleti alapokra helyeztem azt, hogy meghatározzuk Dante epigrafikus mondanóját, amely képes zsákmányul ejteni az emlékezetet, akárcsak egy klasszikus idézet, és hogy ezzel együtt meghatároztuk Danténál ennek a memóriának a realizálódását, amely ritmikai és vokális alakzatok ismétlődő visszatérése által jön létre. Ha nem tévedek, ezzel méltányos határok közé lehet szorítani az elburjánzó ideologikus értelmezést, amelyre ellenállhatatlan készletést éreznek a Dante-kutatók.

De mire vonatkozik a dantei megnyilatkozás memorabilitása? Bármilyen tapasztalat adhat ösztönzést, lökést a fantáziának, és megfelelő lehet minden, egyedileg kiragadott adat, s ez nem változik meg a sokféleségben sem. Más úton válik világossá, mennyire ritka jelenség is Dante, aki egyáltalán nem lírai típusú író, bár igen jól tűri az ilyen típusú olvasatot, viszont nem is olyan, aki igazságát és kifejezőerejét a másolásból, az utánzásból meríti, noha folyamatos nála a „mély ér” nyomása. Vagyis úgymond „lokális”, összehasonlíthatatlanul inventív szerző, aki viszont megengedi, hogy olvasója és hallgatója néha megálljon, míg ő – „ág-

ról-ágra” szökkenő természetétől hajtva – sohasem áll meg, hanem logikai láncokban folytatja az igazságot, amit le akar írni.

Az időjárás leírása: a havazásoké, a deresedése, a hajnali látóhatáron fodrosodó tengeré, a holdtöltéé..., a biológiai valóság: különösen az állatvilágé, benne a kimeríthetetlen állatsereglet, szentjánosbogarak, griffmadarak, békák, oroszlánok stb. szerepeltetése a természet önfeledt szemlélőjét mutatják. Ősi érintkezést a mindennapos paraszti környezetben mozgó történetekkel, melyet csak mértékkel barázdál a város képe (miként néhány sornyi távolságra Monteriggioni tornyos városfala, San Pietro fenyvese és Garisenda lejtője – *Inf.* XXXI 40–41 u.o. 59 u.o. 136–137). De megelőzendő az egyoldalú értelmezést, nyomban tegyünk hozzá valamit: ti. ez a mi szemlélődőnk egy nagy magányos, aki egy igazi klasszikus kiegyensúlyozottságával szentel figyelmet a külső és a belső valóságnak is, és nem csak a szenvedély mechanizmusainak, amely pedig annyira lenyűgözte a romantikus kritikát. Elég megemlítenünk az egyik csúcspontot, Guido da Montefeltro és VIII. Bonifác találkozását (*Inf.* XXVII 99–100): „de én nem adtam (tanácsot)/ mert szava mintegy részegségben ugrált”. Ellenkezőleg: figyelmet szentel az értelem működésének is, amely által az igazság és annak akár eredménytelen keresése nem válnak el egymástól. Például a művet megkoronázandó, itt van a mérnök, aki a kört szeretné megmérni (*Pd.* XXXIII 134–135): „töpreng, hogy titkába lásson, de mérő elvét hasztalan keresné”, és itt van a jelölt, aki (*Pd.* XXIV 46) „fegyverkezik a kérdésre némán”, mégpedig azért – s ezt érdemes aláhúzni –, hogy pontos dialektikával hozzákezdjen a kérdés megoldásához, nem pedig azért, hogy megoldja. Megjegyzendő, hogy *Színjátékban* található skolasztikus tanítás mögött nem pedagógiai dogmatizmus rejlik. Inkább azt a folyamatos átalakulást mutatja, ahogy az igazság szétárad a tanítványban, olyan, akár a két pólus között mozgó inga, hol a tanítvány, hol a mester szerepét öltve magára.

Különben ez a historicitás nem csak a kultúrához kötődő idézetekre vonatkozik, hanem a természetből vett idézetekre is (*Inf.* XXVI 25, 29–30):

Mikor a paraszt, ledőlve a hegyélre (...)
tüzektől látja csillagozni lassan,
hol szüret áll, vagy szántás, lenn, a rónát.

Számunkra, akik Firenzében születünk, a fenti csodálatos nyári jelenet minden este megismétlődik: ahogy a világító bogarak ellepik az Affrico és a Mensola közti dombokat, viszont ennek a képnek az appennini tájon kívül kevésbé volna helye. Hatásához sajátos szituáció kell, például olyan, mint mikor a munkából hazatérő ember naplemente után elhagyja a veszélyes és egészségtelen várost, és visszavonul a kis hegygerince, távol az ismerős utcák mérges kipufogógázaitól. Eközben az istállók rovarait felváltják a mocsár kellemetlenkedői („s légy helyett szúnyog zsong a levegőn át” – pontosít Dante ugyanott egy közbeszúrásában). Ráadásul a historicitás igen gyakran a képzelet implicit elemeként pontosul. Ez

nem ritka a modern íróknál. Posztumusz emlékirataiban Hemingway leírja, tudatosan számolt azzal, hogy olvasói képzeletük segítségével maguktól folytatni tudják egy-egy hősének abbahagyott történetét. Ez nem olyan típusú szókihagyás, mint amilyen a *Színjátékban* az „Aznap többet nem olvasnák azontúl” vagy Manzoninál „A nyomorult válaszolt”, hiszen ezekre csupán egyetlen magyarázat adható, hanem az a típus, amelyik az *Új életben* fordul elő, ahol – miként Dante mondja a *Morte villana* kezdetű canzone kapcsán – „nem körülhatárolt személyhez beszélek, hogy mondandóm körülhatárolt legyen”. Az utóbbi típusú szókihagyás leghíresebb példája lehet Ugolino gróf számomra kétségtelen kannibalizmusa, akit az „új Théba”, vagyis Pisa kényszerített arra a „Tiesti vacsorára”, mellyel Horatius példázza a tragikus helyzetet. Az averroizmus cáfolatakor Dante a verssor végére teszi a „possibile intelletto” szókapcsolatot (Pg. XXV 65), amely Guido Cavalcanti ismert *Donna me prega* kezdetű canzonejának kádenciája, vagyis Dante lopva, de határozottan Cavalcantit is bevonja a vitába. S vajon miért hasonlítja Guido da Montefeltro magát és Bonifácot Szilveszterhez és Konstantinushoz, ha nem azért, mert Konstantinus megkeresztelkedése és adománya annak a pápának a kedvelt témái voltak?

A dantei természet historicitása még inkább kiviláglik, mikor szokás szerint ellentétbe állítjuk a petrarcai mintákkal – mint „Quel rosignol che si soave piagne” vagy „e garrir Progne e pianger Filomena” –, ezekkel a finom miniatúrákkal, melyek kívül állnak minden földrajzi koordinátán, örök tárgyak, platóni ideák. És folytatni lehet a sort, egészen Polizianóig és az általa ábrázolt természet tökéletes szubjektivitásáig, vagy akár Leopardiig, akinél a messzi rétről hangzó békadal egyre távolodik a maga konkrétságában, hogy aztán a benső énben szólaljon meg és hangozzék tovább hasonlóképpen, mint a vonatfüty Proustnál, amely az író lelkiállapotának a része. Danténál viszont ez a lelkiállapot egy pillanatra felviláglan, de nem rögzül.

Ráadásul Dante természetleírásai, amelyek kidolgozottságukkal annyira megragadnak bennünket, nem rendelkeznek semmilyen formai önállósággal. Szentjánosbogár, jelölt, mérnök stb. stb., mind egy-egy hasonlat vagy metafora alkotóelemei („amilyen...”, „amennyire...”, „ahogyan...”). Ugyanakkor ezek a természetleírások, mivel nem akarnak egyszerűen másvalami kifejezőjeként szerepelni, lírailag nem mindig érvényesülő zárójelekkel és közbevetésekkel zsúfolódnak tele, akárcsak a többfenekű dobozok. Abba a jelenetbe, ahol a paraszt elmerül a szentjánosbogarak szemlélésébe, belekerül az időpont megjelölésén kívül az évszak közvetlenül szembeszökő leírása is (*Inf.* XXVI 26–27):

nyáron, mikor legkevesebb időn át
borúl a nap világos arca éjbe

s elszigeteléséhez nem csak a szöveggörnyezettől kellene eltekintenünk, hanem meg kellene bontanunk a tercina belső szerkezetét is. Ugyanakkor viszonylag

könnyű olyan példát találunk, mikor sikerülhet ez az elválasztás. Dante, aki Beatrice szemrehányásainak hallatára előbb megdermed, majd könnyekre fakad, olyan erdőhöz hasonlítja magát, amelyik előbb megfagyott, majd a langyos szél-től felengedett (Pg. XXX 85–91):

Mint hó, ha megfagy bércek büszke fái
közt, hol Itália gerince borzad,
mikor a szláv szél kezdi fújdogálni;
de majd – miként tűztől a gyertya sorvad –
mihelyt a szél az árnytalan vidékről
kel, önmagába letöppedve olvad:
úgy álltam én ott (...).

Itt is az történik, ami az előző példában: a tájleírás valami más kifejezésének a funkciójában érvényes; személyes tapasztalaton keresztül hat („hol Itália gerince borzad”); hozzáfűzött képet tartalmaz (a gyertya); ráadásul „az árnytalan vidékről” körülírás révén magába sűrít a szöveggörnyezetből elválaszthatatlan utalásokat. S ha szélsőséges példát akarunk említeni, egy olyan látszólag tárgyias közvetlenségű sor (Pg. XXVIII 2), mint

e sűrű s élénk, isteni liget,

az emelkedett szöveggörnyezetben nem természeti szépséget fejez ki, hanem egy csodálatos isteni lényt. Néhány sorral előbb ugyanis azt a növényzetet dicsőítette, ahol „virág, fű, fácska önkényt nő, fölössen”, míg továbbhaladva a fényes patak vize omlik „a legkisebb ér kristálytisza habjára/ra/”, a virágok pedig „vetetlen” nyílnak. Ehhez csatlakoznak a folytonos mitológiai utalások Proserpinára, Vénuszra, Leandroszra, megerősítve a figurális tárház-jelleget, amilyen éppen a mitológia. Szakrális és klasszikus világ köszön itt vissza, és olvad egybe a skolasztikus könyveknek tulajdonított hagyomány szerint. Minden falat leválasztandó a két megismerés forrás között: ugyanarra a szerkezeti szintre tevődik a zöldgyík és a fönixmadár, a paraszt réműlete, aki a deresedést hótakarónak hiszi, valamint Elizeus próféta, aki Illés mennybemenetelének tanúja.

Az a valóság, amely Petrarcanál elsődleges, de általánosságban maradó, Danténál pontosan ábrázolt, de más funkciónak alárendelt. Még akkor is, mikor az csodás valóság, és nem ennyire nyilvánvaló a közvetett jellege. Az önmagáért való tájkép természetszerűleg torkollik eszteticizmusba. Egy nagy írónál a tájkép visszafogott. Vagy, ahogyan Danténál is, valami másra utaló, illetve heteronóm: a lényegi különbözőség, a folytonos didaktikai megszakítások annak felelnek meg Danténál, ami másoknál a belső korlát. A heteronóm „könyv” szövetében ki-meríthetetlen ábrázolóképeség áll a doktrína vagy a képletes beszéd szolgálatában. Igazából ez biztosítja a jelenetek önállóságát, amelyek annyira erőteljesek,

hogy magukért beszélnek az utókor olvasója számára is. Itt van a „struttura” és a „poesia” kapcsolatának a kulcspontja, de ezt a szabadság középkori sajátos feltételeire kell vonatkoztatnunk. Mai világunktól eltérően, a középkorban a szabadság rendkívüli rugalmassággal valósul meg az abszolút biztonság, tekintély és hit vontá kereteiken belül. A vallásos ortodoxia, ahogy melleleg a politikai ortodoxia is, olyan széles skáláját hozza létre a fegyelmezetségnek és a kritikai szemléletnek, amely igencsak meglepheti az Ellenreformációhoz és az abszolutizmus-hoz szokott modern kor emberét. Hasonlóképpen egy szigorúan istenközpontú kozmológia rendkívüli szabadságot hagy az emberi értelem és képzelet építményeinek, mikor megengedi, hogy a doktrinális szövegek (beleértve Dantéét is) ne kövessék nyitott szerkezetükben azt a mértani szigort, amely nekünk már megszokott a felvilágosodás óta, s inkább hagyja, hogy a fantázia alkotásai mentesek maradjanak a humanisták utóbb megkövetelt szabályosságától, még ha a középkori alkotásoknál beszélni is lehet egy szűkre fogott, mindenesetre *a priori* nem előrelátható „művészi fékről”. Tehát a középkori világ, amely nem felvilágosodás kori és nem humanista, folyamatosan meg tud nyílni a valóság felé. Nem tudom, lehet-e beszélni, mint a művészettörténetben, „a részletek realizmusáról”, mivel nem létezik realiztikusabb realizmus, mivel nem hat Dantéra semmilyen irodalmi Masaccio, továbbá mivel ezek a részletek nyilvánvalóan nem realiztikus (vagyis válogatott, szelektált), hanem reális összképre vonatkoznak, mint amilyen maga a valóság.

A Dante által színre vitt, sosem összefüggés nélküli életképek aztán hosszú képsorokba kapcsolódnak a költő totális és – ahogy közhelyszerűen mondják – enciklopédikus kultúrájának részeiként. Csúszőmászók és betegek tömeges felsorolásából (a tolvajok és hamisítók bugyrában) elérkezünk egy tiszta névsorhoz (Pg. VII 73–74):

Aranyt, ezüstöt, égő pomagránát
vérét...

s ezek a jelenetek a testi valóság nagyobb hangsúlyozásával költőileg elérik Petrarcanak és követőinek vértelenebb, dallamosabb felsorolásait. Dante titka az ő állandóan intenzív részvételében rejlik, sőt egyenesen a tárgyakkal való fokozatos azonosulásában keresendő, amely tökéletesen világos a tudat számára (Pd. V 98–99):

mi lett énvelem, kinek földi vére
minden érében változás ficánkolt!

A metamorfózisra való beállítottság magyarázza a versengést Ovidiusszal, amely ugyan csak szerényebb leíró szinten válik egyértelművé (Inf. XXV 97): „Némuljon, akiről Ovidius szól”. Meglepő észrevenni a fejlődést az *Új élethez*

képest, amely ezen a ponton is Petrarca szükséges előzménye. Ti. a *Nel dolce tempo* kezdetű canzone Petrarcajáról van szó, ahol a költemény tárgya „az én átalakult személyem”. A szó feltárja az eredetét az „átalakításnak” vagy „átalakulásnak”, amelyet Dante szenved el Beatrice által a tréfa-jelenetben, amikor – miként a *Con l’altre donne* kezdetű szonettben elmondta – „új alakot” öltött. Dante másik átalakulása az apja halála miatt kesergő Beatrice láttán megy végbe a *Se’ tu colui* kezdetű szonettben. Az *Új életet* az ilyen átalakulások történetének lehetne nevezni, míg a *Színjáték* a hiperbola, amely a rendes emberi határokon túlra hatol (Pd. I 70–71):

Per verba nincs mód, nyelv hogy elbeszélje
ez emberiből-kinövést...

noha a szokásos ovidiusi metamorfózisok egyikével utal rá („S olyanná lettem fényüktől egészen / bensőmben, mint Glaukos a fű ízére”). Az emberfölöttivé válás merészen hírül adatik, de kívülről, Dante mégis képes arra, hogy metaforával fejezze ki magát, és a metaforát belülről átélt metamorfózisba vigye át. Tehát itt áll előttünk Dante a *Purgatórium* utolsó meredélyén Vergiliusszal és Statiusszal együtt az éjbe borult hegyek között (Pg. XXVII 76–81; 91–92):

Mint a kérődző kecskenyáj tekinget (...)
(...) dőlve láthatd
a pásztort állni, hű gondviselőt;
és mint a pásztor, akinek tanyát ad
a szabad ég, nyugton virrasztja nyáját
(...)
úgy tölté ott mindhármunk, éjszakáját,
én mint kecske, ők mint pásztorok
(...)
S míg néztem őket, lelkemet *megoldván*,
álom fogott el (...)

Az eredmény víziószerű állattá hasonulás.

Dante sokoldalú figyelme olyan valóság felé irányul, amely történelmileg átérett valóság még akkor is, amikor örök és ismételhető: annál jobban megmutatkozik a konkrétsága, minél lejjebb szállunk az egyenként meghatározott entitásokhoz. Például a földrajzi valóság olyan bőségesen és elevenen vonul fel a műben, hogy a *Színjáték* az olasz helységnevek igazi tárházává válik, amilyenre nincs példa Guicciardini könyve, az *Olaszország története* előtt. A San Benedetto Dell’Alpe vízesésének robaja és a Ravenna közeli fenyves erdő zúgása nyilvánvalóan ismerősen csengett Dante fülének, de az ábrázolás annyira életszerű olyan távoli vidékeknél is, mint Noli sziklapartja, sőt a Flamand partok gátjai, amely

igazolni látszik Bassermann gyanúját, hogy ti. Dante által megélt emlékekről van szó (*Inf.* XVI 92–102 *Pg.* XXVIII 120 *Pg.* IV 25 *Inf.* XV 4). Igaz ugyan, hogy az általános tapasztalat nem engedi meg a kritikusnak, hogy lényegileg különbséget tegyen közvetlen és közvetett megismerés, vagy akár könyvből szerzett ismeret között. Ily módon egy jó szótár az ötletek tárházát jelenti, és Pisai Uguccione *Derivationes Magnae*-jának ugyanaz a heurisztikus szerepe van, mint a Tommaseo-Bellini szótárnak D’Annunzio számára. Azonban *distingue frequenter*. Mi pedig ízlelgetjük a Vercelliket és Marcabókat, a Cianghellákat és a Lapo Saltarellókat, megannyi helység- és személynevet, melyek beborítják a *Színjáték* hatalmas gépezetét, miközben nincs díszítő szerepük vagy feltűnő fizikai valóságuk. Természetük inkább hasonlít a homéroszi szemcsés terméskő falhoz, semmint az alexandrinus balzsamához. Dante a nevek nyers felsorolásával dolgozik (*Pd.* XVI 56):

(...) túri
Aguglion és Signa parasztja bűzét,

vagy még drasztikusabb példával (*Pg.* VI 106–107):

Jőjj, nézd, a Montaguok s a Capulettek
s Monaldi s Filippeschi, búval ottan.
Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,
Monaldi e Filippeschi, uom senza cura.

A költő, ha valamilyen visszaidéző folyamatosságot akart volna követni, bizonyára elkerülte volna a *Filippeschi* és az utána álló *uom* szavak közti két szótag nyers összevonását éppen a szünethatáron. Ez kétségtelenül rámutat a dantei módszer egyik általános jellemzőjére: a témaválasztás vagy az örökkévalóságot célozza meg, hogy ezzel hírnevet és halhatatlanságot szerezzen, mint Petrarca, vagy az egészset célozza meg, mint Dante, amelybe belekeveredik a tünékeny és az esetleges is. Ezért a *Színjáték* szerzője bármely szerzőnél jobban kommentárra szorul: Dante nem menekülhet ettől a sorstól.

Tapasztalat és kultúra elválasztásának hiánya jól megmutatkozik abban, hogy a történelmi személyiségek ugyanarra a szintre, az időn kívüli örökkévalóságba helyeződnek, azaz a perspektíva fokozatai nélkül, egyidejűségben állnak abban a tudatban, amely előtt megjelenik a „*status animarum post mortem*”. A szereplők egyenértékűsége, akik előléphetnek a fekete krónikából vagy trubadúrénekből, övezheti őket évszázados dicsőség, lehetnek történelmi vagy kitalált személyek, bibliai vagy mitológiai alakok, esetleg tisztán irodalmi, bármilyen kulturális rétegből származó fikciók („Láttam Párist, Tristán s megannyi híres / árnyat...”) sőt lehetnek valóságosan élt vagy szimbolikus alakok: mindez rendkívül jelentős újdonságot jelent a középkori gondolkodás keretében. Ténylegesen nem az számít, hogy történelmileg léteztek-e, hanem az, ami egybefogja őket, ti. a példasze-

rűségük, mert ebben valósul meg a katarzis. Cacciaguida ezt világosan meg is mondja, noha a példaadás színeivel csak a *Paradicsom* legfelsőbb régióit ruházza fel (*Pd.* XVII 136–142):

Azért kellett neked e csillagokban
s a Hegyen és a Bús Völgyben mutatni
csupa oly lelket, kiknek híre sok van,
mivel csak akkor tud a példa hatni
és megnyugtani, ha gyökere annak
nem ismeretlen és nem földalatti
s érve nem tűnik fel bizonytalannak.

És az alakok épp oly kevésbé egyedi drámák elszigetelt szereplői, mint amennyire kevésbé csupán lírai szemlélődés tárgya a dantei természet.

Ezt a helyzetet hidalja át a főszereplő arculatának kettőssége, aki következésképp reálisan nem lehet valamiféle elvont, általában vett ember. A főszereplő neve, „melyet szükségből kell itt megnevezni”, egy korábbi korszakhoz vezet vissza, a *Rózsaregényé*hez, ahol a főszereplő, aki azt mondja „én” (még a Jean de Meung írta részben is), a Guillaume (de Lorris) nevet viseli. Ennek helyére a *Fiore* szerzője a ser Durantét rakja (a *Fiore* ezen a ponton újfent fontos láncszemnek bizonyul még annak is, aki különben vitatná a hitelességét). Még egy lépes, és a *Tesoretto*ban nem csak a főszereplő vallja magát Brunettónak, hanem történeti összefüggésbe ágyazza a víziót és a tanítást. Dante mindenekelőtt azzal haladja meg ezeket a nyers és általános kereteket, hogy kidolgoz egy méltó mellékszereplőt: az embert, Danténak ezt a legbensőbb és legmélyebb ismeretforrását, aki az Énhez hasonlítható kettős funkcióhoz jut. Dante itt rugaszkodik el a *Dolce Stile* – Petrarcanál még lényegileg érintetlen – metaforikus síkjától. Ezt az elrugaszkodást már felvázolta az *Új élet* az átalakulás témájában („én láttam az üdvözültek reményét”), s lehetséges, hogy ebből az okból szakadt meg Dante és Cavalcanti barátsága. Beatricét nevesített történeti személyek kisebb udvartartása veszi körül, mintegy pótolandó a *Rózsaregény* és a *Fiore* allegorikus elnevezéseit (Dante ehhez az eszközhöz csupán a Rondabugyor ördögeinek elnevezésekor fordul ironikus lesüllyedés gyanánt). A hagyománynak megfelelően a színre lépő szereplők felsorolása nehézkesen és szüksézszerűen indul, majd a Francesca-epizód magasságában hirtelen megélnékül, pontosul, és a túlvilág tarka tömeggel népesül be. Dante hibridizmusa legtökéletesebben Ádám mester és Sinon veszekedésében mutatkozik meg, ahol a krónika ütközik a kultúrával, mégpedig a többértékű kultúrával, ti. a pénzhamisító jelenete Vergilius valamint Putifarr bibliai feleségének színre lépése közé ékelődik. Nem akarom tagadni, hogy a pénzhamisító és a görög közti kölcsönös szidalmak vadsága némileg csikorog a többi részhez képest, mégis képes feltárni Danténál egy igazi manierizmust. Ez a groteszkben jelenik meg, ott van Minotaurusz ugrálásában vagy a gigászokkal való alku-

dozásban. Ez az ára az emberiség eszkatológikus ellaposodásának, annak a előfeltételnek, hogy a múlt nem rendelkezik objektív érvénnyel. E tekintetben nyilvánvalónak látszik, miért nem lehet a *Színjátékok* elbeszélő műnek tartani. Az elbeszélő műfaj feltétele ugyanis vagy az esemény tetszőleges kiszámíthatatlansága, vagy a remény nélküli, determinisztikus próbára ítéeltség: de Dante számára a kocka el volt vetve. Sőt, rá is érvényes az, amit korunk egyik nagy konvertitája mondott nekem: „a nagyobbik rész el van végezve, a misztikus test feje az égben van”.

Koronás fejek és alacsony rangúak összekeveredése igazából nem tragikus, hanem komikus. Itt lepleződik le Danténak egy másik kitérés pontja saját kultúrájához képest, mert a történeti ellaposodás teret enged a realiztikus-burleszk karikatúrának. Nem véletlen, hogy ennek szélsőséges példája Ádám mester és Sinon összeszólalkozása, amely a túlvilágra helyezi át Dante és Forese költői vetélkedését. Vergilius megveti az „alantas szándékát” annak, aki meghallgatja ezt a veszekedést, vagyis a mű többletű gépezetében nem nyer felmentést az, amit Dante sienai barátai, Cecco és Meo gyakoroltak, amikor kigúnyolták kortársaik különcégeit (a sienaiak az előző énekbe kerülnek). Dante csak a Pokol tölcserének legalján jut el oda, hogy teljességgel elismerje a komikus állapotot. Nem véletlenül, a „comedia” szó a Rondabugyorba való leereszkedés előtt hangzik el először, és csak a jószok bugyarában említi Vergilius a saját „tragédiáját” (*Inf.* XX 114): „Te, ki nagy versem könyv nélkül tudod”. Nyilvánvalóan azért, hogy néhány sorral később, a következő énekben, Dante ennek ellentétéként megemlítsa a maga „komédiáját”. Nem sokkal a Rondabugyor után, ott van a két hamisító heves veszekedése, amely Dantét „olyan durva, vak” rímre készíti. Ugyanezen a ponton feltűnnek a pontos nyelvi ismertetőjelek, és Guido da Montefeltro lombárd tájszavakra lesz figyelmes, melyek az Odüsszeusztól búcsúzó Vergilius szájából hangzanak el. Végezetül a komikus cantica nyers, rekedt stílusban, szörnyűséges borzalmak és rémségek közepette emberevéssel zárul, amelynek áldozata Ruggeri püspök, valamint Brutus és az összeesküvők. Igazi anti-tragédia ez, egy új *Aeneis* vagy egy új *Tebais*, meg egy kicsit a fordítottjuk.

Versengve az *Aeneisszal* (vagy a *Tebaiszal* vagy a *Pharsaliával*), versengve a *Metamorfosiszal*, túlhaladva a *Rózsaregényt* és a *Tesoretót*, vetélkedve Vergiliusszal és Ovidiusszal, sőt ami a többértelműséget illeti, egyenesen a Szentírással, Dante szintézise hallatlan újdonságként hat. De az újdonság toposza felbukkan más műveiben is: ott van Dante szándéka az *Új élet* végén, hogy Beatricéről olyat mondjon, „ami senkiről sem mondatott még”; olyan „újat...”, ami egyetlen időben sem gondoltatott el” a második sextinában; „újat, amit művészet fel nem foghat” a *De vulgarnban*, amely éppen mondandójának újdonságával hivatkozik első soraiban („*Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentie doctrina quicquam inveniamus tractasse*”); vagy mint a *Monarchiában* írja: „azon fáradoztam, hogy a világ számára hasznossá váljak, s az ily nagy dicsőség pálmáját e munkában elsőként a magam számára megszerezsem”. Ebben az összes hagyományokat ötvöző munkásságban, a tartalmaknak és tónusoknak

ebben a rendkívüli keverékében – amit betetőzendő, a *De vulgari* megszakad nem sokkal azután, hogy hírül adta: „*lenium asperorumque rithmorum mixtura ipsa tragedia nitescit*” –, igazi szellemi géniuszra valló ötlet volt a művet a legalantasabb szintről elnevezni, mintegy jeleként és mértékeként a legemelkedettebbnek. Ugyanúgy, ahogy (ha fordított értelemben is) a *De vulgari* hagyományos metafizikájában a réálék a legegyszerűbb formájukkal méretnek meg: a szám az egyessel, a szín a fehérrel, az ens Istennel – s így a vulgáris latin a klasszikus latinnal.

A legalantasabb szintről adni elnevezést, ez a szabadság kinyilatkoztatása. A „comedia” nyelvi pluralizmusa ugyanis nem mindig irányul az expresszivitás felé, hanem magában foglalja azt mint saját határát. Ez a pluralizmus kitűnően tetten érhető a szélső pontokban, a magasztosban és a groteszkben, amelyek együttes jelenléte szemben áll a tónus egysíkú, olykor megráncolódo fenségességével, amely sajátja annak a másik, ellentétes géniusznak, a stílnovista Dante kiteljesítőjének, Petrarcanak. Lényeges kiemelni, hogy Dante egyértelműen és világosan elkülönül a petrarcai tónustól a köztes regiszterekben is, főként azokban, amelyek – az *enjambements* révén kilógva a tizenegyszótagú sor szigorú határai közül – létrehoznak egyfajta „quasi-prózá”, recitativót, és csaknem megelölegezik a Manzoni-tragédiák szabadversét. Erre nem választhatnánk meggyőzőbb passzust, mint Traianus és az özvegy párbeszédét (hozzávetőlegesen a mű felénél járunk, bár részünkről szó sincs szimmetria keresésről – Pg. X 85–89):

... „Legalább azt megvárhatod,
míg megjövök.” S a nő most csüggedtebb
hangon, mint kit a bánat áthatott:
„S ha meg nem jönne?” „Örködik feletted,
ki helyemen lesz.”...

Elbűvölő *grisaille*. Majd az újdonság ismét megerősítést nyer az oxymoron paradoxonában (Pg. X 94–99):

...én itt az alázatosság
képeit néztem (...)
melyeket a valóság égi tükre
és látható beszéd gyanánt teremtett
kinek nincs új – nekünk mind új, örökre.

A műnek ezen a részén a párbeszéd kifinomultsága olyan fokot ér el, hogy közvetlenül érzékelhetővé teszi Sapia vakságát, s különösen azét a másik két lélekét, akik suttogva beszélgetnek Dantéről a következő ének elején („Ki, nem tudom, de tudom, nincs magában”). A sor tökéletesen megfelel a mai nyelvhasználatnak. Visszatérve a tercina folyása és a párbeszéd folyása közti eltérésre, itt bújjik meg az a hajszálvékony törés, amely egészen különleges érzékenységhez vezet a *Pur-*

gatóriumban, mint pl. Mária szavaiban, ahogy csöndes szemrehányással Jézushoz fordul (Pg. XV 89–90):

Fiacskám, miért tetted ezt velünk?
Lásd, apád és én keresünk búsulva!

Persze, ez a kedves finomság minden canticában lehetséges és ott lapul a tarsolyban, szemben azzal a gondos szimmetriával, amely ketrebe zár még olyan tömör, szokratikus beszélgetést is, mint a Martell Károly epizód.

A *Színjáték* Dantéjának újdonsága a prozódia és a szintaxis közti rugalmasságban is keresendő, vagyis sajátos verseléséhez kötődik. Elbeszélő verselésről lenne szó? A *Színjáték* legelőszöris prófécia akar lenni, oly annyira, hogy feltűnően Iza-jást utánozza: „*Ego dixi: In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi*”, majd közvetlenül utána kölcsönveszi Jeremiástól a három vadállat képét. De a végső üdvösség bizonyossága rendületlen és töretlen. Az utazás kimenetelét, a mű általános keretét illetően nem fogadható el semmiféle meglepetés (meglepetés nélkül pedig nem képzelhető el narráció). A költő-demiurgon szabadsága annyi – merészen elhódítva azt mint isteni előjogot –, hogy a szereplőket vagy a kárhözottak, vagy az üdvözültek közé helyezi; híres történetek ismeretlen folytatását meséli el olyanokról, mint Guido da Montefeltro, Manfredi, Odüsszeusz és Piccarda. Maximális külső meghatározottság, maximális belső szabadság: ebben is újra megteremtődik Dante alapvető magatartása. A verselésnek pedig biztosítania kell a rugalmas átmenetet az egyik sebességből a másikba, az egyik állapotból a másikba, az örökkévalóból, az állandóból és egyetemesből a pillanatnyiba, a kiszámíthatatlanba, a szeszélyesbe.

Danténak nem állt rendelkezésére megfelelő vulgáris nyelvű versmérték. A nyolcszótagos disztichon (amely Toszkánában is ismert volt) nem nyújtott elég széles teret még a legügyesebb kezek között sem, mint Chrétien de Troyes és a tristanianus verselők; a geszta-énekek tízszótagú vessora elszigetelten ugyan remek eredményt tud létrehozni, mint a *Roland-énekekben*, de a strofa, a kívánatos szigorú megkötöttség helyett, inkább vándorénekesnek való szabadságot enged meg. Ami mármost a dantei hármás rímet illeti, alkotóelemeinek gördülése minden alkalommal lehetővé teszi az előzőekhez való kapcsolódást, s az előzőektől eltérő újítást. Vagyis a dantei hármás rím rendkívül alkalmas az olvasás gyorsítására és lassítására mind általánosságban, mind egyes részletekben. Az egyik kritikus, Casini hívta fel a figyelmet egy serventesé-típusú verselésre, amely szaffói strofákba kapcsolódik mégpedig úgy, hogy a rövid sor az endecasillabóra rímel, egyben előrevetítve a következő endecasillabo rímét. Casini meggyőző munkahipótezissel azt állítja, hogy Dante a maga tercínájában tulajdonképpen megőrizte az azóta eltűnt serventesét, amely a firenzei szépasszonyok megéneklésére volt használatos. Ez újabb folytonossági szálal teremtene Dante munkásságában, vagyis teljes joggal beemeli a költői tapasztalatba a korai időszakokat is. De ha így is

lenne, honnan származik a tercínák gépezete? Danténak azt megelőzően nincsenek tercínában írott művei, de nyilvánvalóan vannak egybecsúsztatott tercínái, ti. a szonettben. A szonett lírai versforma, de – a *De vulgaribus* mondottaknak megfelelően – komikus használatra való, egyetlen versformája a nyers realistáknak, akiket Dante nem nevez meg, de elutasít. Ugyanígy a hallgatás csöndjébe temet sok „tisza moralistát”, noha ezek közé tartozik Forese Donati ellenfele és a *Fiore* szerzője is. Miként Pio Rajna kimutatta, pontosan a *Fiore* az a mű, amely a szonettet strófaként alkalmazza, s ezáltal vissza lehet jutni a tercina keletkezésének korai szakaszához.

A szonett közbeeső csatolás a *Színjáték* Dantéjához, akiben világosan olvashatók a meghaladott (és megőrzött) szakaszok, akár a szkarabeusz a borostyánkőben. Ha a *Színjáték* nélkül, visszafelé tekintünk Dantéra – aki így is döntő jelentőségű költő –, nem csak a költőn belüli művészt, hanem a kultúra emberét is figyelembe kell venni. Amennyi sokoldalúság mutatkozik a mesterben, annyi kísérletező kedv található a filozófusban. Miként már Cavalcanti és Guinizelli számára, úgy Dante számára is a skolasztikus iskolák látogatásának túlnyomó részt az lesz a jelentősége, hogy elsajátít egy heurisztikus (eklektikus) nyelvezetet, s nem annyira az, hogy hűséges ragaszkodást tanulna egy vallási felekezethez vagy egyoldalú kötődést egy adott tételhez. Mégis, Dante milyen szempont alapján ad elsőbbséget az olasz nyelvnek a latinhoz képest, amikor rövid időn belül áttér a *De vulgaribus*ról a *Conviviorum*ra?, vagy amikor különbséget tesz a héber változatlanlansága és változása között aszerint, hogy áttér a *De vulgaribus*ról a *Paradisus*ra? Az ellentmondás feltárja a téma túlsúlyát a doktrínával szemben, hasonló módon, mint ahogy a fonikai és ritmikai értékek eluralkodnak a tartalommal szemben. *Habemus confitentem rerum*. Ezt hirdeti a *Színjáték*ról szólva a Cangrandéhoz írott levél, s nem véletlenül kellett bizonyítani a hitelességét, amelyet határozottan megerősítettek az utóbbi idők kutatásai: „*Genus vero philosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars. Nam si in aliquo loco vel passu pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia speculativi negotii, sed gratia operis; quia, ut ait Philosophus in secundo Metaphysicorum, »ad aliquid et nunc speculantur practici aliquando«*”. Még pontosabban fogalmaz a *Monarchia* elején az alábbi részlet: „*Ezért szokás azt mondani, hogy a spekulatív értelem, kiterjedése révén, praktikus értelemmé válik, amelynek célja tevékenykedni és cselekedni. Tevékenykedni azokban a dolgokban, amelyeket a politikai bölcsesség szabályoz, és cselekedni azokban, amelyeket a mesterség szabályoz*”. S nem véletlen, hogy ez után tiszteletnyilvánítás következik a spekulatív értelem és a filozófus platóni értelemben vett abszolút elsőbbsége előtt: „*ezek mind a szemlélődésnek szolgálnak, mint a legjobb állapotnak, melyre az Első Jóság az emberi nemet teremtette. Ezért máris nyilvánvaló az, amit a Politikában Arisztotelész mond: vagyis hogy a legfejlettebb értelmű emberek természetesen többiek felett kell hogy álljanak*”. De a teoretikus filozófia dicsérete olyan itt, akár a bizonyosság legnagyobb köre, amelynek belsejében nem csak a gyakorlati cse-

lekvés szabadsága fejlődik ki, hanem a költői cselekvése is, „*agere atque facere*”, ahol bölcsen párhuzamba vannak állítva az elérendő konkrét célok és a Dante által mozgásba hozott pontos hatások. De még nem idéztük a döntő passzust, amely kulcsjelenet ahhoz, hogy megértsük Dante gondolkodását. Salamon dicséretéről van szó, amely nem véletlenül Szt. Tamás szájából hangzik el (*Pd.* X 114–115): „Tudásnak teljét, elmék legdicsebbjét / láthatod itt”, s ki más is lehetne, aki aztán abszolút értelemben felülmúlja őt, mint Ádám és Krisztus, nem pedig valamelyik filozófus. Salamon tehát

... király volt, és azt a bölcsességet
 kérte, amely kell, király-módon élni:
 nem az egetmozgató égi népet
 számbavenni; sem tudni, hogy *necesse*
 a *contingens*ssel mily tételbe léphet;
 sem, si est dare primum motum esse;
 sem, hogy félkörbe háromszöget írván
 az mindenképpen derékszögű lesz-e?

Itt a tudás – a mérnöké, a filozófusé, a metafizikusé, a teológusé –, az a tudás, amelynek annyi gyümölcsét mutatta be ez a *cantica* (majdnem azt mondtam, amellyel annyit hivalkodott), a maga nyelvezetével és a maga tónusában előadott paródiává válik, ráadásul a kor legnagyobb filozófusának a szájába adva. Ahogyan Vergilius elítéli a burleszk-komikus költészetet („hol durva szóval / durva nép pöröl: lábad messze térjen, / mert ezt hallani vágyini: aljas óhaj!”), de csak miután az már felhangzott Sinon és Ádám mester veszekedésében, ugyanígy kimondatnak a *Paradicsomban* a tudományos teorémák, de csak azért, hogy kimért hely és határ legyen szabva nekik egy magasabb rendű tudással szemben. Nem szeretnék egyoldalúan kardoskodni a komikus stílus irodalmisága mellett, amely talán szükségszerűen kapcsolódik a szerző alkotói szándékába. Ez az alkotói szándék nem aszkétikus, hanem világi természetű. Jól látta Parodi: ha a földi Paradicsom énekeit tekintjük, a *Színjáték* a *Monarchia* párhuzamává válik. Paradox módon a túlvilág nem azt tanítja Dantének, hogyan kell jól meghalni, hanem azt, hogyan kell jól élni. A világiság egyben testi valóságot jelent: emiatt lehet, hogy Dante – bár nem érintheti meg Brunettót és nem ölelheti át Casellát – fizikailag bántalmazza, megveri (vagy megvereti) Bocca degli Abatit és Filippo Argentit, aki olyat szól, „mint a dob szól”, mikor Ádám mester feszesre puffadt nagy hasára vágott. A testi valóság visszatükröződést nyer a komikus stílusban: a morális sík egybeér a stílus síkjával.

Ahogy a célok folyamatosan és fokozatosan egymásra épülnek a legvégső cél felé tartva, ezáltal törvényesítik a Dante-magyarázatok sokféleségét, és biztosítják valamennyi magyarázat jogosultságát. Mindegyik Dante-értelmezésnek megvan a maga mondandója, de egy döntést meg kell tennünk: Dante totalitása a

munkásságához kötődik, amelyet történeti hűséggel és hűvös értelemmel lehet ugyan rekonstruálni, de amely lényegileg nem visszaadható és nem elfogadható Dante kultúráján kívül. Viszont jogosan létezik, hogy úgy mondjam, egy jobboldali, egy baloldali és egy centrupárti Dante. Létezik egy szimbolikus Dante, egy allegorikus és egy, poétikája szabályai szerinti, többértelmű Dante, akár még egy profetikus, enigmatikus Dante is létezik, nem ritkán kapcsolódva egy prerafaélita Dantéhoz. És aztán létezik egy érzelmekhez kötődő Dante, egy líriai-melodikus, vagy akár egy patetikus-drámai Dante is, ahogy a romantikusok szeretik. Nekem úgy tűnik, a mi Danténk nem lehet más, mint a valóság és a folytonos kísérletezés Dantéja, sőt egyenesen a természet Dantéja. Ennek a Dante-képnek előfeltétele az, hogy Dante nyelve „túlmenjen” a kultúráján, annak igazi előretolt állása legyen. A *Színhjáték* a középkor egyetlen, nagyrészt ma is olvasható nyelven írt remekműve, amely nem vált archeológiai ritkasággá, mint a *Rolandének*, a *Cid*, a *Nibelungének* vagy az *Edda*. Ez a „csoda” két ellentétes okkal magyarázható: az olasz nemzeti egység megkésettiségevel és, még előbb, a toszkán polgárság jelentős koraérettségével. De a Dante által alkalmazott személyes rögzítés végülis olyan, hogy nem csak a nyelvezet, hanem bizonyos határok között a történelmi tartalom is megmarad, s ezáltal koráról olyan bőséges, máskülönben elgondolhatatlan ismereteket őriz meg az olaszoknak, amely példa nélkül álló más modern kultúrákban. Dante anakronizmusa, időszerűtlensége kettős szempontból válik világossá. A kiinduló pontnál: Dante a régi uralkodó osztály képviselője, amely nem lépi át a hatalom által neki szabott határt; *laudator temporis acti*, visszakívánja a korábbi kis földműves településeket, ellenzi a városodást, a pénzügyleteket (amiket *uzsorának* nevez), az ipari és kereskedelmi tevékenységet és a „népek keverését”, egyszóval a történelem igazi nagy vesztesének látszik; mégis merészség lenne azt hinni, hogy a győztesek szellemileg túléltek időleges sikerüket. Anakronizmusa a beérkezési pontnál: Dante elterjesztése a kereskedő kultúra által, tanításának propaganda célú elsajátítása a földtulók részéről nem mér rá halálos csapást, sőt még az elviselhetetlen dantizmus is érintetlenül hagyja. Dante éltető ellentmondása abban áll, hogy kultúrája, ez a skolasztikus, egyetemes, enciklopedikus kultúra egy sajátos, nemzeti gépezetben működött. Éppen távoli kultúrájának egyetemessége szorít mindig helyet a józan antitézisek leküzdésének. Távolága egyben ellenpróbája és biztosítéka is életteli közelségének. S ha valakinek az utókorból útjába akad Dante, nem az a benyomása, hogy egy jól bebalzsamozott túlélővel van dolga, hanem az, hogy utolért valakit, aki nála hamarabb érkezett.

Paragone, 1965. október.

(Gianfranco Contini: *Un'interpretazione di Dante. Un'idea di Dante. Saggi danteschi*. Einaudi. Torino 1976., 69–113.)

Fordította: Ördögh Éva

A XIII. levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus

Azt mondja Dante a XIII. Levélben, amikor költeményének értelmezési módjairól tájékoztatja Cangrande della Scalát:

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dici litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus.

Ezután a 113. Zsoltárból vett híres példa következik: „In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius”. Magyarázataiban Dante emlékeztet arra, hogy a betű szerinti jelentés az, hogy Izrael fiai Mózes idejében kivonultak Egyiptomból, az allegória jelentése az, hogy Krisztus megváltott minket, a morális értelem jelentése az, hogy a lélek a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotába kerül, és az anagogikus értelem szerint a zsoltáríró azt mondja, hogy a szent ember lelke a földi romlottság szolgaságából az örök dicsőség szabadságába lép.

Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab „alleon” grece, quod in latinum dicitur „alienum” sive „diversum”.

Ismeretes, hogy e Levelet illetően különböző vélemények alakultak ki arra vonatkozóan, hogy Dante írta-e vagy sem, és én persze nem fogom egyik vagy másik nézetet helytálló filológiai érvekkel alátámasztani. Ami a középkori költészetnek elméletét, illetve Dante népszerűségét illeti, ezt a témát lényegtelennek mondhatjuk abban az értelemben, hogy a Levél kétségtelenül az egész középkori kultúrára jellemző értelmezési módot tükröz, akár Dante írta akár nem, és az interpretációnak itt kifejtett elmélete megmutatja, hogy azokban az időkben hogyan olvasták Dante műveit. Ez a Levél nem tesz mást, mint hogy Dante költeményére alkalmazza a négy értelem tanát, amelyet az egész középkor ismert, és amelyet a Nicholaus de Lyra-nak vagy Augustinus de Dacia-nak tulajdonított disztichon foglal össze:

littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

A XIII. Levélben javasolt értelmezési mód jellegzetesen középkori. Ahhoz, hogy kétségbe vonjuk, a költészet egész középkori szemléletét kell kétségbe vonnunk, és olyan, romantikus vagy posztromantikus értelmezési módokkal kell próbálkoznunk (gondoljunk Croce Dante-kutatására), amelyek minden jogot elvitatnak a „többértelmű” ábrázolástól és az interpretáció intellektuális játéktól. Tudjuk, hogy a romantikus olvasatban, bár csodálatos, szenvedélyes felindulást váltanak ki a vágyuk által kergetett gerlek, lehetetlenné válik a dantei költemény háromnegyed, vagy talán még nagyobb részének a megértése, mert ahhoz, épp ellenkezőleg, arra van szükség, hogy pontosan és együttérzőn megértsük a középkornak a bibliai és teológiai kultúra által táplált, a többletjelentés és a közvetett jelentés iránti vonzódását.

Egy másik érv, amely azt támasztaná alá, hogy a Levelet Dante írta, az, hogy az interpretáció hasonló (hangsúlyozom, hogy hasonló, mert el akarom kerülni az „azonos” melléknév használatát) elméletével találkozunk a *Vendégségben*: az a költő, aki a saját költeményeit filozófiai kommentár kíséretében adja elő, és abban elmagyarázza, hogyan kell a költeményeket helyesen értelmezni, nos, ez a költő minden kétséget kizáróan úgy gondolja, hogy a szó szerinti értelem mellett még legalább egy másik értelme van a költői beszédnek. Úgy gondolja, hogy ez az értelem megfejthető, hogy a megfejtés játéka szerves részét képezi az olvasás örömeinek, és egyik legfőbb célja a költői tevékenységnek.

Sokan felfigyeltek arra, hogy a XIII. Levél nem pontosan ugyanazokat a dolgokat mondja, mint amiket a *Vendégség*.¹ Ez utóbbi szöveg például világosan különbséget tesz a költői allegória és a teológiai allegória között (*Vendégség*, II, 1), a Levél pedig, éppen az oly gyakran kommentált bibliai példa kapcsán, úgy tűnik, eltekint ettől a különbségtételtől. Természetesen mondhatjuk azt, hogy Dante úgy írta meg a XIII. Levelet, hogy részben kijavította a *Vendégségben* állított dolgokat. Tény azonban, hogy Dante teljesen magáévá tette a szenttamási gondolatokat, mégis olyan elméletet fejtett ki a Levélben, amely eltér attól, amit a tomista elmélet mond a költői jelentésről.

Ennek a problémának a megoldására, mint látni fogjuk, csak három lehetőség marad:

1. Nem Dante írta a XIII. Levelet, azonban ez azt jelentené, hogy közvetlenül a költemény megjelenése után, Dante köreiben elfogadott volt egy olyan költészet, amely nyíltan különbözött azoktól a nézetektől, amelyeket Danténak, vala-

¹ Szolgáljon példaként mind helyett: BRUNO NARDI, Osservazioni sul medievale „accessus ad auctores” in rapporto all’Epistola a Cangrande, in: *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filosofia italiana*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961. Bár arra világítottunk rá, hogy a *Vendégségben* jobban elkülönülnek az értelemek, mint a Levélben, mégis el kell ismernünk az „alapvető fogalmi egység” meglétét is, amelyet M. SIMONELLI mutatott ki: Allegoria e simbolo dal „Convivio” alla „Commedia” sullo sfondo della cultura bolognese, in: *Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967.

mint a hozzá tartozó kulturális *entourage*-nak – kezdve az ő műveit magyarázó k seregével – tulajdonítottak.

2. Dante írta a levelet, és abban nyíltan kétségbe akarta vonni az Angyali Doktor véleményét.

3. Dante írta a levelet, lényegében hűséges maradt Szent Tamáshoz, de a Levél nem pontosan azt mondja, amit látszólag mondani akar, hanem valami annál árnyaltabb dolgot.

Ahhoz, hogy a kérdést megválaszolhassuk, és eldönthessük, hogy a három megoldás közül melyik a legvalószínűbb, röviden át kell tekintenünk a középkori allegorizmus és/vagy szimbolizmus történetét.

[...]

Dante

Így már nyilvánvalóvá válnak a XIII. Levél zavarba ejtő vonásai. Világos, hogy milyen szándék vezeti Dantét, amikor a *Vendégségben* a canzone után leírja az értelmezésükhöz szükséges szabályokat is. A középkori allegorizmus hagyományát követi, és nem tud elképzelni olyan költeményt, amelynek ne volna figurális jelentése, ugyanakkor azonban egyáltalán nem kerül ellentétbe a tomista elmélettel, hiszen azt próbálja sugallni, hogy a canzone allegorikus értelmezésének éppen az lesz az eredménye, amit ő, a költő mondani akart. Elfátyolozva különös rímében, a parabolikus forma segítségével bontakozik ki a canzone szó szerinti értelme, és ez olyannyira igaz, hogy Dante éppen azért írja a magyarázatot, hogy érthetővé váljék ez a szó szerinti értelem. És a félreértések elkerülése végett, meglehetősen tomista szellemben, különbséget tesz a költők és a teológusok allegóriája között.

Mondhatjuk ugyanezt a XIII. Levél esetében, bárki is írta azt?

Prima facie, már az is kétséget szül, hogy a költői allegorikus olvasat példaként bibliai részletet idéz a szerző. Érvelhetnénk azzal (meg is tette többek között Pépin – i. m.* 81), hogy itt Dante nem az *exodus tényét* idézi, hanem az *exodus-ról* beszélő Dávid *szavait* (ennek a különbségnek már Ágoston is tudatában volt, ld. *Enarr. in psalm. CXIII*). Csakhogy néhány sorral azelőtt, hogy a zsoltárt idézné, Dante a saját költeményéről beszél, és egy olyan kifejezést használ, amely többé-kevésbé önkéntelenül, több fordításban is zavaros marad. Dante kisebb műveinek a Ricciardi által kiadott kötetében közölt, Frugoni és G. Brugnoli² által készített fordításban például azt mondja Dante: „Az első jelentés a betű szerinti, a másik az, amelyet a betű szerintivel akartunk jelezni”. Ha így volna, akkor Dante igen mereven tomista lenne, hiszen a szerző szándéka szerinti parabolikus je-

* J. PÉPIN, Dante et la tradition de l'allegorie, Conférence Albert le Grand, 1969, Montréal (Paris, Urin, 1970).

² *La letteratura italiana – Storia e testi*, 5, II, (Dante Alighieri, Opere Minori, tomo II), Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, 611.

lentésről beszélne, amely tomista kifejezésekkel élve visszavezethető volna a szó szerinti értelemre (következésképpen a *Levél* még mindig költői allegóriáról beszélne és nem teológiaiáról). De a latin szöveg így szól: „alius est qui habetur per significata per litteram”, és valóban úgy tűnik, hogy Dante „a betű által jelentett dolgokról” beszél, vagyis *allegoria in factis*-ről. Hogyha szándékolt értelemről akart volna beszélni, akkor nem a semleges „significata” szót használta volna, hanem a „sententiam” kifejezést, amely a középkori szóhasználatban pontosan a megnyilatkozás (szándékos vagy nem szándékos) értelmét jelenti.

Hogyan lehet *allegoria in factis*-ről beszélni olyan világi költeményben elmesélt eseményekkel kapcsolatban, mely költemény, mint Dante a levélben említi, „poeticus, fictivus” eljárással készült?

A kérdésre két válasz van. Ha elfogadjuk, hogy Dante mereven tomista nézeteket vall, akkor nem tehetünk mást, mint hogy úgy döntünk, hogy a tomista elvekkkel nyíltan szembeforduló *Levél* nem hiteles. De ebben az esetben igen különös, hogy Dante minden kommentátora a *Levélben* jelölt utat követte (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti és a többiek).

Gazdaságosabb feltételezés, hogy Dante egyáltalán nem ragaszkodik mereven a tomista gondolatokhoz, legalábbis ami a költészet meghatározását illeti. Ezt a nézetet éppen Gilson támasztja alá, és különösen Curtius, amikor azt állítja, hogy „a skolasztika avatott kutatói ... túlságosan gyakran ... válnak áldozataivá annak a vágnak, hogy gondviselésszerű összhangot találjanak Dante és Szent Tamás között”.³ Bruno Nardi pedig megemlíti, hogy „a Dante-kutatók nagy részének lehetetlenné vált Dante gondolatvilágának megértése azáltal, hogy egyetértettek azzal az újtomisták által költött legendával, amely szerint Dante az Aquinói Doktor tanainak hű előadója”.⁴ Curtius nagyon helyesen mutat arra rá, hogy amikor a XIII. Levélben Dante azt mondja a költeményéről, hogy annak formája vagy „modus tractandi”-ja „poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus”, akkor azt is hozzáteszi, hogy az ugyanakkor „cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus”. Tíz olyan tulajdonságról beszél, amelyből öt hagyományosan a költői nyelv sajátja, ám a többi öt a filozófiai és teológiai diskurzus jellemzője.

Dante úgy véli, hogy a költészetnek filozófiai tekintélye van, nem csak a sajátjának, hanem minden jelentős költőének, és nem fogadja el a költő-teológusok felszámolását, amiről Arisztotelész írt a *Metafizikában* (és amit Szent Tamás is kommentált). Dante, aki „hatodik... ily szellemek közt” (Homérosszal, Vergiliusszal, Horatiusszal, Ovidiusszal és Lucanusszal – *Pokol*, IV, 102), mindig úgy olvasta a mitológiai eseményeket és az ókori költők más műveit, mintha azok

³ E. R. CURTIUS, *Europäisches Literatur und lateinischer Mittelalter*, Bern, 1984, XII, 3., továbbá XVII, 6. GILSONTÓL ld. *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939.

⁴ BRUNO NARDI, in: C. ANTONI és R. MATTIOLI, *Cinquantanni di vita intellettuale italiana*, Napoli, 1950, I, 20 (idézi Curtius, XVII, 6).

allegoria in factis lettek volna; annak a szokásnak megfelelően (sugallja Pépin, Renucci véleménye alapján)⁵, amely a tomista *caveat* szembeni megvetés jegyében, divat volt Bolognában Dante idejében. Ilyen értelemben beszél a költőkről *A nép nyelvén való ékesszólásról* (1,2,7) és a *Vendégség* című munkáiban több helyen, a *Színjátékban* pedig nyíltan kijelenti, hogy Statius olyanná teszi a tanult embereket, „mint kik sötét éjbe mennek – s fáklyát visznek, de nem látják a fényét” (*Purg.* XXII, 67–69): a pogány költő verse olyan többletjelentéseket hordoz, amelyeknek a szerző nem volt tudatában. A VII. Levélben pedig, amikor az *Átváltozások* egyik részét allegorikusan értelmezi, Firenze sorsának előképét látja a műben. Mondhatnánk, hogy ez nem több mint az *exemplum* egyszerű retorikai alkalmazása: de ahhoz, hogy az *exemplum* meggyőző legyen, el kell fogadnunk, hogy a költő által elmesélt eseményeknek tipológiai értékük van.

Így hát a költő folytatja a maga módján a Szentírást, ahogy azelőtt megerősítette, vagy éppen alátámasztotta azt. Dante abban a korban él, amikor Albertino Mussato a „költő-teológust” magasztalja, és meglehetősen nagyra tartja a saját *Színjátékát*. Azáltal, hogy Cangrandénak mint színjátékot mutatja be, azt az érzést kelti benne, éppen az itt idézett példák révén, hogy művét az isteni könyv helytálló és érvényes folytatásának tartja. Hisz a megalkotott mítosz valóságában, miként meglehetősen hisz az általa idézett ókori mítoszok igazságában is, más-különben nem lehetne megmagyarázni, hogyan teheti a költeményébe a jövő alakjaiként szerepeltetett történelmi alakok mellé az olyan mitológiai személyeket is, amilyen Orfeusz. Mi több, Cato méltó lesz arra, hogy Mózessel együtt jelképezze Krisztusnak (*Purg.* I, 70–75) vagy magának Istennek (*Vendégség* IV, 28, 15) az áldozatát.

Ha ez a költő szerepe, hogy akár költői hazugság segítségével olyan eseményeket mutasson be, amelyek akárcsak a bibliai történetek, jelként szolgálnak, akkor érthető, hogy Dante miért javasolja Cangrandénak azt, amit Curtius „auto-exegézisnek”, Pépin pedig „auto-allegorizálásnak” nevez. Feltételezhető, hogy Dante szerint az ő költeményének a többletjelentése nagyon közel áll a Biblia többletjelentéséhez, abban az értelemben, hogy olykor maga az *ihletett* költő nincsen tudatában mindannak, amit mond. Ezért fohászodik (Apollóhoz folyamodva) isteni sugallatért a *Paradicsom* első énekében. Hogyha a költő, mit a szerelem sugdos, megőrzi, és feljegyzí, ahogy ő belül mondja tollba (*Purg.* XXIV, 52.54), akkor annak értelmezésére, amiről a költő nem mindig tudja, hogy mondta, ugyanazokat az eljárásokat használhatjuk, amelyeket Szent Tamás (és nem Dante) lefoglal a szent történelem számára. Ha a költői beszéd kizárólag szó szerinti volna, mint a szenttamási parabolikus értelem esetében, akkor nem értjük, miért zsúfolta tele Dante a művét olyan részekkel, amelyekben felkéri

⁵ Vö.: P. RENUCCI, *Dante*, Connaissance des lettres, Paris, 1958.

az olvasót, fejtse meg, hogy mi rejtőzik különös rímei alatt elfátyolozva (*Pokol IX, 61–63*).⁶

Arra a következtetésre jutunk tehát, hogy a középkor allegorizáló hajlama olyan erős volt, hogy amikor Szent Tamás – felismerve, hogy a XIII. század kultúrájában a természetes világ kibújjik az értelmező és figurális olvasatok alól – leszűkítette az allegória szerepkörét, akkor éppen a költők voltak azok, akik nem törődve a tomista redukcióval, a világi költészetnek tulajdonították azt a szerepet, amelyet az arisztotelészi szemlélet megvont a világ olvasatától.

Éppen akkor tehát, amikor úgy tűnik, hogy Szent Tamás alábecsüli a költői eljárást, a költők kivívják számára a legnagyobb tekintélyt, és végképp megnyitják a szövegmisztikának azt az irányzatát, amely egészen napjainkig tart, bár azóta elvilágiasodott, és felvette a jouissance, a dekonstrukció, vagy a rejtélyes-metafizikai interpretáció formáját.

A törés

A Szent Tamással folytatott burkolt szóváltásban Dante közel két évszázaddal korábban megvalósítja azt, amit valódi „episztemológiai törésnek” nevezhetünk.

Dante attól középkori mégis, hogy továbbra is úgy hiszi, hogy a költeményeknek nincsen végtelen számú és meghatározatlan jelentése: úgy tűnik, kitart ama meggyőződése mellett, hogy bár több értelem van, ez négyet jelent, következésképpen egy enciklopédia alapján az értelmeket kódolni és dekódolni lehet. Még a különböző modern fabulációk is, amelyek Dantét a Szerelem mitikus Hívei között szeretnék tudni, még ezek is úgy tekintenek rá, mint rejtjelekben megnyilatkozó okkult Bölcsesség birtokosára. Ezért mondhatjuk, hogy végső soron Dante sem tesz határozottan különbséget a (modern értelemben vett) szimbólum és az allegória között.

Dante korában még kiterjedt hagyomány biztosította a szent szöveg helyes interpretálásának kritériumait azoknak az értelmezőknek, akik a Szentírás „helyénvaló” olvasatát keresték. De mi történik Dante és a reneszánsz kora között, így, hogy a világot megfosztották minden misztikus értelmétől (ennek tanúja és szerzője Szent Tamás), és bizonytalanná vált, hogy ki sugallja (Isten, a Szerelem vagy más) a költő öntudatlan szavait?

A humanizmus és a reneszánsz kultúrájának kezdetén a – Szent Tamás által felszámolt – bestiáriumok és lapidáriumok heraldikai világa nem veszítette el egészen a vonzerejét. Mindössze annyi történt, hogy egy újfajta fogékonyság alapján értelmezték újra és hozták ismét szokásba.

⁶ A költészetnek erről a megvilágosító, nagyra becsült fogalmáról ld. természetesen: *De vulgari, és MARIA CORTI közelmúltbeli értelmezését: Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Società Dantesca Italiana – Libreria Commissionaria Sansoni, 1981.

Éppen akkor, amikor a természettudományok kezdenek egyre inkább kvantitatív jellegűvé válni, és amikor úgy tűnik, hogy Arisztotelésznek nincs már semmi mondanivalója, megjelenik az európai színtéren a *Corpus Hermeticum*, melynek hatására – amelyet erősít a Kabaláé, valamint az immár *en plein air* folytatott alkímia hatása is – a firenzei újplatonizmus új filozófusai olyan újfajta szimbolikus erdő vizsgálatába kezdenek, amely Baudelaire szavaival élve „de vivant piliers – laissent parfois sortir des confuses paroles; – l’homme y passe a travers des forêts de symboles – qui l’observent avec des regards familiers”.

Ebben az új filozófiai légkörben a szimbólum-fogalom mélyreható változáson megy keresztül.

Azt írtam az elején, hogy ennek az új fogalomnak az elgondolásához nagyon „erős” újplatonizmusra volt szükség. Erős újplatonizmuson a kezdetek újplatonizmusát értem, amely legfeljebb Prokloszig és az ő gnosztikus műveket fordító tevékenységéig tart, mely művekben az emanáció révén alkotott létezők különböző fokainak csúcspontján egy kifejezhetetlen és megismerhetetlen Egy áll, amely minden meghatározás alól kicsúszva, minden meghatározást magába foglal, következésképpen *magának az ellentmondásnak a helye*. Vessük össze ezt a három gondolatot:

1. Az emanáció újplatonikus elméletét, amely szerint a világ minden eleme és az eredeti Egy között fizikai kapcsolat, vagyis emanációs folytonosság van;

2. azt az elképzelést, amely szerint ez az Egy az ellentmondás helye, ahol megvalósul a *coincidentia oppositorum* (hermetikus elképzelés, amelyet megerősít Cusanus és Giordano Bruno elmélete);

3. azt az újplatonikus és hermetikus elképzelést, amely szerint ezt az eredeztető és ellentmondásos Egységet nem lehet megfejtteni és kifejezni, legfeljebb tagadás vagy provokatívan alkalmatlan megközelítés révén (és így az Egy egyetlen lehetséges ábrázolását sem lehet másképp értelmezni, meghatározni vagy lefordítani, mint más, hasonlóan érthetetlen és alkalmatlan ábrázolásokra utalva).

Ezek tehát azok a feltételek, amelyek lehetővé tették, hogy a legkülönbözőbb módokon kialakuljon az a filozófia és esztétika, amely a szimbólumot intuitív és megfogalmazhatatlan revelációnak tekinti (vagyis fogalmilag értelmezhetetlennek – és ne feledjük, hogy a romantikus idealista esztétika, és leginkább Schelling, mennyire adósa ennek a hermetikus szemléletnek).

Az úgynevezett hermetikus hagyomány fő jellemzői – Gilbert Durand néhány észrevételét⁷ követve – a következők:

1. Elutasítja a mértékességet, a minőségit szembeállítja a mennyiséggel, hisz abban, hogy semmi sem állandó, és hogy kölcsönös hatás révén a világegyetem minden eleme minden másik elemre befolyással bír.

⁷ vö. GILBERT DURAND, *Science de l’homme et tradition*, Paris, Berg International, 1979, 4. fejezet.

2. Elutasítja a kauzalitást, és úgy tartja, hogy a világegyetem különböző elemeinek kölcsönhatása nem az ok és okozat lineáris rendjét követi, hanem az elemek kölcsönös szimpátiájának egyfajta spirális logikáját. Ha a világegyetem a hasonlóságok és kozmikus szimpátiák hálója, akkor az oksági láncok már nem kapnak szerepet. A hermetikus hagyomány a történelemre és a filológiára is kiterjeszti a kauzalitás elutasítását, és ily módon logikájában helyet kap az *ante hoc ergo propter hoc* elve. Ennek a viszonyulásnak jellegzetes példája az a mód, ahogyan minden hermetikus gondolkodó azt bizonyítja, hogy a *Corpus Hermeticum* nem a hellén kultúra terméke, hanem még Platón, Pitagorász, az egyiptomi kultúra előtti időből származik. Ezzel az érveléssel élnek: „a *Corpus Hermeticum* olyan gondolatokat tartalmaz, amelyek nyilvánvalóan ismertek voltak Platón idejében, tehát *korábban* származik”. A kauzális episztemológián pallérozott nyugati elme egy ilyen érvelést bántónak talál, de elég néhányat elolvasni az úgynevezett hermetikus hagyomány szövegeiből, hogy felismerjük, saját kontextusában nagyon is komolyan vették ezt az érvelést.

3. Elutasítja a dualizmust, és így válságba kerül az azonosság elve, valamint a harmadik kizárásának elve. *Tertium datur: a coincidentia oppositorum* gondolata ettől az alaptételtől függ.

4. Elutasítja az agnoszticizmust. Azt gondolhatnánk, hogy az agnoszticizmus nagyon modern viszonyulás, és hogy ebből a szempontból nem állítható szembe a hermetikus hagyomány a skolasztikussal. De a középkoriaknak, bár hiszékenyek voltak, nagyon határozott érzékük volt az ellentétek megkülönböztetéséhez. Egész biztosan nem folyamodtak kísérleti módszerekhez annak bizonyítása érdekében, hogy *hogyan* állnak a dolgok, de rendkívül érdekelték annak meghatározásában, hogy azok *mic sodák*. Egy gondolat vagy tükrözte az arisztotelészi nézetet, vagy egyáltalán nem tükrözte azt: nem volt középút, és hogyha megmutatkozott az összebékítés lehetősége, ahogy az Aquinói Doktor jellegzetes érveinek esetében történt, akkor ez a végső összebékítés a végső igazság volt. Ezzel ellentétben, a hermetikus felfogás, mivel gnosztikus, és nem agnosztikus, elismeri a hagyományos bölcsesség összességét, mert azt tartja, hogy, még ha ellentét is van két vagy több tétel között, ezeknek bármelyikéből kibontakozhat egy igazság-rész, hiszen az igazság a gondolatokat szembeállító tartomány teljessége.

A hermetikus hagyomány a hasonlóság elvén alapszik: *sicut superius sic inferius*. És ha már elhatároztuk, hogy hasonlóságokat akarunk megállapítani, akkor bárhol lehet hasonlóságokat találni, mert bizonyos szempontból mindenre tekinthetünk úgy, hogy mindenhez hasonlít.

Ennek a felfogásmódnak egyik érdekes példája – amely nem véletlenül adósa a hermetikus hagyománynak – Jungnak a szimbólumokról, mint archetípusokról alkotott elmélete: a szimbólumok kiapadhatatlanok, és bővében vannak éppen csak megsejtett, önellentmondó jelentéseknek. Az archetípusos képek annyira bővelkednek jelentésekben, hogy lehetlenné teszik a végérvényes értelmezést. Annyira része a természetüknek ez a határozatlanság, hogy amikor megpróbál-

juk a saját kultúránk szimbólumait merev jelképekké alakítani, akkor inkább egy egzotikusabb kultúra szimbólumaihoz kell folyamodnunk, mert ezek, mivel szokatlanok, még őrzik a szellemiséget, a *manát*. Valami akkor szimbólum, ha egyszerre „*iuvenis et senex*”. Ha egy úgynevezett szimbólum egyértelműen értelmezhetővé válik, akkor elveszíti szimbolikus erejét.

Egy új szimbolizmus fejlődött így ki hermetikus szellemben, és ez tart Pico della Mirandolától kezdve Ficinusig és Giordano Brunóig, Reuchlintól és Robert Fluddtól a francia szimbolizmusig, Yeats-ig és sok kortárs elméletig. A formátlanról beszélve, a szimbólumok nem rendelkezhetnek határozott jelentéssel.

Érdekes arra felfigyelnünk, hogy bár gyökeresen különbözik a középkortól, a modern szimbolizmus is ugyanazoknak a szemiotikai szabályoknak tesz eleget. Az első esetben úgy gondolják, hogy a szimbólumoknak egy jelentésük van, de mivel végső jelentésük ugyanaz az állandó üzenet, ezért egyetlen jelentéshez a jelölők kimeríthetetlenül sok változata tartozik. A második esetben a valóság belső ellentmondásosságának köszönhetően a szimbólumok minden lehetséges jelentéssel rendelkeznek, de mivel minden szimbólum erről az alapvető ellentmondásosságról beszél, ezért a jelölők kimeríthetetlen sokaságának egyetlen jelentése az, hogy minden szövegnek kimeríthetetlenül sok értelme van.

A könyv, minden könyv, vagy változatosan de kizárólag Istenről, vagy változatosan de zavarosan Hermészről beszél.

Mindamellettt valami, nem csekély jelentőségű dolog történt. Nem mondhatjuk, hogy a szimbólum és az allegória közötti különbség azonnal és végérvényesen megmutatkozott volna: elég fellapoznunk a jelképek kézikönyveit Ripától Maierig, és azonnal észrevesszük, hogy a (nyitott) szimbolikus értelmezés egyre inkább bezárkózik a kitartóan kommentált allegorikus rébuszba, és így válik elismertté. A kommentár természete lett más: az olvasónak folyton az a benyomása, hogy megtalálta a megfejtési kulcsokat (mint hajdanán), de most a végső jelentés, a végérvényes megoldás egyre távolabb kerül, és az új rejtvényfejtés a kikerülés technikájává válik – a középkortól eltérően, amely megjutalmazta a helyes megfejtőt.

Aki teljesen elsajátítja ezt a technikát, és egyre jobban eltávolodik a kodifikált allegóriától, az a költő. Már megfosztották attól a világtól, amelyet egy arisztotelészi Isten ujjával írt jelek alkottak, éppen matematikai terminusokkal próbálja az új tudomány újraírni ezt a világot, így hát a költő egyre numenálisabbá teszi saját szövegét, és annyira belekeveri – mint laikus vallást – saját esztétikai miszticizmusát, hogy megmetelyezi a hermeneutikai irányzatoktól és a preraffaelitáktól kezdve oda vezet, hogy nem csak a modern szövegekben, hanem a középkoriakban is jóval több többletjelentést és titkot és rejtjelezett szót látnak, mint amennyit a régi szimbolizmus a szövegekbe akart vinni.

Mint már tudjuk, ebből a szellemi légkörből nem tudják kivonni magukat a tudósok sem, akik a kvalitások világegyetemét a kvantitások világegyetemévé változtatják: ők is mindig és tétován, legalábbis Newtonig, pontos képleteikre merednek, és szívüket vagy képzeletüket elragadja a hermetikus bűvölet.

Az egyik teológiát helyettesítik egy másik teológiával. Ficinus és Pico tudták ezt, a modern és a kortárs világ kezdi elfelejteni, és az új teológiai képességeket új művészi képességek köntösébe rejti.

Így hát a szimbólum és allegória dialektikájának fényében hajlamosak volnánk újraírni azokat a tankönyveket, amelyek, miközben Kolumbusz kiköt az Újvilágban, és Spanyolországból elűzik a kabalistákat, azt ünneplik, hogy az emberiség kijut a Sötét Középkorból és belép Az Értelem Korába. Szent Tamás rendőrködése is volt annyira „felvilágosult”, mint az utána jövők újjáéledt vallásossága. De amit egyik oldalon megrongál az értelem, azt a másik oldalon helyrehozza a némi reveláció utáni sóvárgás.

(Umberto Eco: L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno. in: Umberto Eco: Sugli specchi e altri saggi. Milano, Bompiani 1990., 215–241.)

Fordította: Sz. Márton Ibolya

„*isti qui nunc*”, a *Monarchia* és az 1314-es császárválasztás

A *Monarchia* pontos keletkezési dátumára vonatkozóan már számos javaslat született, ám a kérdés máig tisztázatlan maradt. A traktátus datálása, sőt talán a szerzőség sincs explicit módon jelezve, így a különböző elképzelések körül uralkodó káoszt még nem sikerült egy biztos, vagy legalábbis egyhangúlag elfogadott megoldási javaslatban feloldani. Sőt: nincs a dantei életpályának egyetlen olyan éve sem – fiatalkori éveitől élete végéig –, amelyet érintetlenül hagytak volna az utóbbi évszázad kritikai gyakorlatának tisztavirág életű megjegyzései, míg a megelőző századok alapvetően megelégedtek Boccaccio bölcs megállapításával: „Compose ancora questo egregio autore ne la venuta d’Arrigo VII imperadore un libro in latina prosa...”¹, amellyel a mű megírásának időpontját körülbelül az 1310–1313 közötti periódusra teszi.

Pier Giorgio Ricci, az Edizione Nazionale² 1965-ös kiadásában restaurálja a traktátus híres beékelését: – „sicut in Paradiso Comedie iam dixi”* (xii 6) –, amelyet a filológiai vandalizmus újabb és újabb epizódjai szövegkritikai érvek ürügyén, vagy a valószínűség keresett indokaira hivatkozva teljesen kiírtottak a modern szövegkiadásokból. Ricci gondviselészerű szövegrestaurációját követően tehát méltán várhattuk volna, hogy a korábbi kihúzást helyesbítik, a kutatás heve pedig kezd alábbhagyni. Ám a Ricci-féle helyreigazítás és a kézirat többékevésbé egybehangzó tradíciója ellenére is, a traktátus zsebkijadásaiban, tehát amelyek mennyiségi szempontból a legtöbb kárt okozhatják, még ma is azt olvashatjuk – és nem csupán informatív skrupulusoktól vezéreltetve –, hogy „Dante önidézése szokatlan, izolált jelenség, ezért a traktátus legjelesebb egzégetái közül is többen kétségbe vonják eredetiségét, mintegy a szövegbe hatolt glosszaként tartva számon azt” (az 1988-as BUR, 225). Ennek eredményeképpen továbbra is fenntartanak egy tekintélyes, ám legalább annyira téves hipotézist, jóváhagyva ezáltal az egyébként inkongruens kronológiákat. Mindezek kö-

¹G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, gond. P. G. RICCI, Milano, Mondadori, 1974, 529. /”Itt akkor, VII. Henrik császár bejövetelekor ez a tiszteletre méltó szerző latin prózában egy könyvet...”/

²D. ALIGHIERI, *Monarchia*, gond. P. G. RICCI, Milano, Mondadori, 1965, amelyből az idézet származik.

* „amint a Színjáték Paradicsomában már mondtam” – A *Monarchiából* vett idézeteket Sallay Géza fordításában közlöm: *Az egyeduralom*, ford. Sallay Géza, in: *Dante összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962. Az itt idézett beékelés az én fordításom, mivel a magyar fordításban eredetileg nem szerepel. – A ford.

vetkeztében apokrif jelleget tulajdonítanak annak, ami valójában a szöveg eredeti beírása, sőt talán az első megközelítő datálása volt.

Mindenesetre, amikor Dante elküldi a *Monarchiát*, már kész a *Paradicsom* V. éneke (az utalás – miként ismeretes – az ötödik ének 19–24. soraira vonatkozik). Ennek a megkérdőjelezhetetlen dátumnak köszönhetően jelentős mértékben szűkíteni tudjuk a bizonyítható kronológiai ívet. De vajon mikor kezdte Dante a *Paradicsom* írását? A *Purgatórium* utolsó énekében, a *fictio* 1300. évében, Beatrice szájából hangzik el a jövendölés: immár közel a sas örökösének diadalmas eljövetele („közeli csillag”^{***} *Purg.* XXXIII 41). Az egyetlen rex *Romanorum*, aki ezután lett megkoronázva, tehát az egyetlen császár, akit Dante ismert és elismert életében (a *Vendégség* IV, iii, 6 értelmében, vagyis II. Frigyes 1250-ben bekövetkezett halálát követően), VII. Henrik volt. Nyilvánvalóan rá, egy élő, Itáliában levő és megkoronázott Henrikre kellett utalnia (az 1312. június 29-i koronázás eseményét *post eventum* a *Purgatórium* XXXIII 37–38 soraiban profétizálja: „Örökös nélkül nem marad örökké / a Sas...”, de csak a második canticában tudjuk biztosan megnevezni, kire gondolt a szerző). A pápa által elrendelt fegyverszüneti évet követően, amelynek célja, hogy megakadályozza az Anjou-ház meghódítását, VII. Henrik megindítja támadását ellensége, Anjou Róbert ellen, ám a hadjárat első évében, 1313. augusztus 24-én meghal. Vajon elkezdte-e már ekkor Dante a harmadik cantica írását? Az első öt énekben egyetlen utalás sincs az írással egyidőben zajló külső eseményekre, vagyis nem állnak rendelkezésünkre belső bizonyítékok. Mégis úgy vélem, igenlő választ adhatunk a kérdésre, hiszen épp 1313-ban találkozhatunk egy paradicsomi stíléma első, explicit visszaköszönésével Cino da Pistoia *Per la morte de lo imperatore Henrico da Lucimburgo* (*Luxemburgi Henrik császár halálára*) című dalában, amely egyébként a Cavalcanti-hatások mellett több helyütt visszhangozza a *Színjátékot* is.

„Chi è questo sommuom”, potresti dire,
o tu che leggi, „il qual tu ne raconte
che la Natura ha tolto al breve mondo,
ed hal mandato in quel senza finire,
là dove l'allegrezza ha larga fonte?”
Arrigo imperador, che del profondo
del vile esser qua giù su nel giocondo
l'ha Dio chiamato, perchè 'l vide degno
d'esser cogli altri nel beato regno.³ (vv. 28–36)

^{**} Az *Isteni Színjáték* idézeteit Babits Mihály fordításában közlöm. – *A ford.*

³ in: *Poeti del Duecento*, gond. G. CONTINI, Milano–Napoli, Ricciardi, II, 1960, 679. („Ki ez a hatalmas ember”, mondhatnád, / ó, te, aki olvasod, „akiről meséled / hogy a Természet eloldozta őt e rövid földi világból, / és elküldte abba a végtelenbe, / hol az örvendezés bő forrása fakad?” / Henrik császár, akit ez alantas / mélységből fel a vidámságba / hívott Isten, mert méltónak látta őt, / hogy másokkal fenn legyen a boldog égben.”)

Az itt idézett negyedik stanza jelentős részét átszövi a dantei anyag. A mi szempontunkból elegendő arra a hármasszó-rímre utalni (*mondo, profondo, giocondo*), amellyel a *Purgatórium* XXXI (106–111) énekében találkozhatunk. Ott Beatrice világba való leereszkedését idézi meg, itt épp ellenkezőleg, Henrik felemelkedését a „beato regno” világába, amelyre pontosan az a „degnó” rímel, amely a Paradicsom nyitó részének híres Apolló-invokációjában olvasható („O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l’ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti”^{***} *Par.* I 22–24). Véleményem szerint ez a formula túlságosan is dantei ahhoz, hogy véletlen egybeesésnek tartsuk, vagy azt feltételezhessük, Dante támaszkodott barátjára.

A tény, hogy Cino 1313 végén már ismeri és idézi a *Paradicsom* I 23-ból való stilmát, megerősíthet bennünket jogos feltételezésünkben, hogy a *cantica* első és *post quem* végső dátuma ez az év. Ugyancsak ennek alapján nem vethetjük el *a priori* annak a lehetőségét, hogy már Henrik halálának idején, a *Monarchiát* írva, Dante utalhatott az ötödik énekre. Így elfogadhatjuk Boccaccio kronológiáját is. Henrik szelleme az egész *Purgatóriumot*⁴ beárnyékolja, maga a *cantica* pedig küszöbön álló eljövételének megjósolásával végződik. A *Paradicsom* rákövetkező öt éneke – miként említettük – egyetlen olyan kontextuális utalást sem tartalmaz, amellyel egyébként a szerző mindig élni szokott az írás folyamatának pontos időmegjelölése érdekében. Ha tovább haladunk az olvasásban, felfigyelhetünk egy érdekes ellentétre: a hatodik és a kilencedik ének között – Henrik immár halott – hirtelen feltűnik textuálisan ellensége, a nápolyi király. Anjou Róbertnek kivételesen nagy teret szentel még legfőbb „barátaihoz”, Henrikhez és Cangrandéhoz képest is, illetve ahhoz képest, hogy mennyit szentel általában az elbeszéléssel és az írással egyidejű külső, tehát az utazástól teljes mértékben idegen referenseknek. Felvázolja Róbert családfáját, kezdve a *Par.* VI 106-ban megidézett apától, II. Károlytól: „esto Carlo novello / coi Guelfi suoi”^{****}, ahol a Justinianus szájába adott *esto* deixis 1300-ra, míg az „Apák bűnéért sokszor sír a gyermek” (v. 109) sorral a három énekkel később megidézett utódok, így Róbert könnyhullatását ígéri. De implicit módon megidézi nagyapját, I. Károlyt is apósán, Berengár Rajmundon keresztül, aki „Négy lányát adta férjhez négy királynak” (v. 133), minek folytán Beatrix természetesen a „nagy provánszi hozományá”-val (*Purg.* XX 61) királyné és egyben Róbert nagyanyja is lett. Aztán bátyján, Martell Károlyon a sor (*Par.* VIII 49 ss.), majd a magyar király szavaiban személyesen is megjelenik: „S ha ezt testvérem...” (vv. 76–84). Bár az ábrázolás túlságosan pontos alluzivitása miatt olykor nem minden világos számunkra, az egészen biztos,

*** „Csak annyit kapjak erőd telijébül, / hogy az árnyék árnyékát visszazengjem, / amely fejemre hullt a *Boldog Égből*”

⁴ A második *cantica* példaértékű politikai olvasatát adja J. A. SCOTT, *Dante’s Political Purgatory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

**** „S amaz új Károly guelfjei”

hogy nem volt túl hízalgó a róla alkotott képe: „Természetével olyan környezetbe / pazarból válván fukarrá, kerülni / kár volt, mely a pénzt csak ládába szedte” (vv. 82–84). Végül nyíltan kigúnyolja a testvér utolsó, szállóigévé lett szavaiban „e fate re di tal ch'è da sermone”^{****} (v. 147). De még ezzel sincs vége: a *Par. IX* 1–12. sorokban az elbeszélő szeretetteljesen aposztrofálja Róbert unokahúgát, Martell Károly lányát, Klemenciát, aki 1315 júliusában lett X. Lajos, az új francia király felesége (1316 júniusában özvegyül meg), valamint megemlíti azokat a „jogos keservek”-et, amelyek a Martell Károly ivadékát megcsaló bűnöst fogják sújtani. Kétséget kizáróan igaza volt annak (Pietro Alighieri), aki a fentiekben az 1315. augusztus 29-i montecatini vereségre való utalást látta (ebben a csatában veszíti életét fivére, Péter és unokája, Carlotto), ahogyan alátámasztják ezt a vele egybehangzó kontextuális utalások is: Cangrande győzelme a padovaiak felett 1314 szeptemberében (v. 46), Feltre püspökének „bűne” 1314 júliusában (v. 52), amelyek alapján a kilencedik ének keletkezését (és a megelőző háromét) 1315 második felére tehetjük. Dante tehát a megszokottnál jóval nagyobb apparátust mozgat meg egy olyan közszereplő kedvéért, aki már 1309-től uralkodott. A szeretett Martell Károly fivéről azonban mégis hallgatott ez ideig, mivel nem volt semmi olyan kivételes ok vagy alkalom, amelyek miatt foglalkoznia kellett volna vele „pria che 'l Guasco l'alto Arrigo inganni”^{*****} (*Par. XVII* 82), vagyis mielőtt az Orsinik és a másik fivér, Giovanni di Gravina által vezetett katalán zsoldosok segítségével Róbert meg nem akadályozza Henrik megkoronázását a Szent Péter Bazilikában 1312 tavaszán; mielőtt 1313. április 26-án a császár halálra nem ítéli; mielőtt ugyanezen év május 1-én be nem iktatják a Firenzei Signoriába; és végül mielőtt 1314. március 15-én a birodalom itáliai vikáriusának ki nem nevezik, ami Dante szemében egyértelműen súlyos provokációnak tűnhetett V. Kelemen pápa részéről. Nem véletlenül tárgyaltak Henrik hadjáratának kezdetén – a szokásos dinasztikus stratégiák szerint – a kinevezett császár lánya, Beatrix és a „re da sermone” egyetlen fia, Károly, Calabria hercege közötti házasságról, hogy ez által szentesítsenek egy egyébként soha meg nem kötött baráti szerződést, amelynek vissza kellett volna fognia a germán bitorló hirtelen neki-buzdulását. De nem lett belőle semmi.⁵

Mindenképpen ki kell emelnünk azt a lényegi törést, amely a *Paradicsom VI-IX* (1315) énekei és a *Purgatórium XXXIII* (1313) éneke között figyelhető meg a komponálás tekintetében. Ha a fent említett okok miatt nem vesszük figyelembe az első öt éneket, erős a gyanúnk, hogy a szerkesztési kontinuitás pontosan a *Paradicsom V-VI*. éneke között akad el. Mintha a csábító és végleges bejelentés „mint

**** „s ki prédikálni tudna: koronát rá”

***** „de a Gaszkonyi, Henriket, ki hisz benn’, / nem szedi még rá...”

⁵ A sors íróniája, hogy Károly pedig Henrik özvegyét vette volna el, Ausztriai Katalint, a „császár” Frigyes nővérét. Az egyenlő távolságtartás bölcs elvétől vezéreltetve aztán Firenze majdani unalveszi Valois Károly lányát is, tehát egy unokahúgot.

a következő dal zengi bőven” (Par. V 139) azért állna itt, hogy rámutasson egy szokatlan hosszúságú szünetre, különösképpen ha arra gondolunk, hogy 1307-től Henrik haláláig a komponálás látszólagos regularitást mutat: átlag körülbelül havi egy énekes ütemben haladhatott (1307 felétől 1313 feléig 72 hónap telt el, ami megegyezik a *Pokol* I és a *Paradicsom* V közötti énekek számával; de természetesen csak átlagról beszélhetünk, nem ismerve a tényleges írói gyakorlatot).

Mindezek után térjünk vissza a *Monarchia* vitatott datálására: „Értelmetlen vita, mivel senki sem képes objektív és filológiaiilag teljesen megbízható bizonyítékokat felmutatni, továbbá rosszul lefolytatott vita, mivel mindenki döntő érvként próbál meg elhíttetni bizonyos pszichológiai változásokat és a probléma megoldása szempontjából teljesen impotens doktrinális rekonstrukciókat”.⁶ Ezekkel a szavakkal nyitotta meg és zárta le tömören Pier Giorgio Ricci a vitát, amelyet gyakorlatilag materiálisan megoldhatatlan kérdésként tüntetett fel. A vélemény második felével könnyű szívvel egyet lehet érteni, de az objektív, bizonyító erejű és a szövegen belülről fakadó válaszok teljes hiányának feltételezésével nem. Véleményem szerint itt van az a láncszem, amely bizonytalan; ezt a pontot érdemes igazolni, mielőtt a felvetett impotenciát véglegesen elfogadnánk. Továbbá – egy másik konszolidált hely szerint – a *communis opinio* azt szeretné, ha a *Monarchia* minden kétséget kizáróan alkalmi írás lenne, vagyis születése külső okainak meghatározásával közelebb kerülhetnénk a komponálás éveéhez. Talán nem teljesen hibás elképzelés, de mindenesetre pontosítani kellene, tekintve, hogy paradox dolognak tűnhet egy olyan szövegegyüttes okkazonalitását teoretizálni, amelynek első két harmada egyszerre született azokkal az anyagokkal (*Vendégség* IV iv–v), amelyek már legalább nyolc éve lapultak a fiókban. Az alkalmosságát inkább abban kellene keresni, mi újat mond a *Monarchia* a befejezetlen versprózához képest. Ami pedig a lehetséges külső eseményeket illeti, túlságosan bő kópönyeget alkotnak, amelyet bárki könnyedén magára vehet, tekintve, hogy a Dante által megírt vagy cáfolt kérdések mindkét párt publicisztikájának számtalan egyéb dokumentumában jelen vannak a XIII. század elejétől kezdve, sőt már korábban is. Egyszerűen épp az ellenkezője igaz, vagyis fel kellene cserélni a folyamatot: kizárólag úgy érthetjük meg, mire reagált Dante, melyek voltak azok az esetleges külső események, amelyek ösztönözték, ha egy intertextuális egybevetés alapján meghatározzuk a mű komponálásának vagy kiadásának az évét, sőt hónapjait. Szilárd meggyőződése, hogy az igazi, és talán az egyetlen ihlető motívum Henrik hadjáratának a csődje volt, és a tanulság, amelyet a firenzei politikus a pápa és Anjou Róbert „fondorlataiból”, obstrukcionizmusából, a birodalom és a guelf koalíció közötti konfliktusos kapcsolatokról levont: mindez pedig a Luxemburgi Henrikkel történt fordulat eseményekben vált nyilván-

⁶ *Monarchia*, id. kiad., 6. Másol egyébként, bár nagy óvatossággal, P. G. RICCI az 1317-es dátumot sugallja. Ld. *L'ultima fase del pensiero politico di Dante e Cangrande vicario imperiale*, in *Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki, 1966, 367–71.

valóvá. Ha Henrik nem bukott volna meg, feltehetően meg sem születik a *Monarchia*, nemhogy a szent poéma félbeszakítására készítse íróját.

Az év, illetve a hónap – amint bizonyítani szeretném – ugyanazzal az alluzív megoldással datálja a *Monarchiát*, amellyel a szerző az aláíráskor él. Egy pontos extratextuális utalással, amely a vele mind jobban összefonódó és az adott pillanatban még mindig zajló eseményre való utaláson keresztül szignálja a konklúziót. De mielőtt az eseménynek vége, azonnal kétségbe vonódott volna a traktátus fő vállalkozása. Dante a harmadik és egyben utolsó könyv záró fejezetében fejtegeti, hogyan is irányította valójában a császárválasztást személyesen az isteni lényeg az úgy nevezett „választókon” keresztül.⁷

Ha ez nem csoda, íme itt a bizonyíték, az objektív válasz: hangsúlyos pozícióban, a traktátus záró részében, közvetlenül az elköszönés előtt, „per chiare parole e con preciso latin”, minden olvasó szeme előtt ott áll az 1314. október 20-i választási vitákra célzó egyértelmű index – *isti qui nunc*. Egy kettős, pontos és erősen hangsúlyozott deixis – „EZEK, akik MOST” – a térbeli-időbeli koordináták kijelölésére. Kell-e több ennél? Henrik 1308-as megválasztása (amely egyébként egyhangú eredményt hozott⁸) és unokája, IV. Károly 1346-os megválasztása között nem volt másik császárválasztás. A *Monarchia* publikálását tehát ezzel a *nunc*-kal a szerző maga datálja „1314 októberére”, egy kicsit talán implicit, de annál egyértelműbb módon bárki számára, aki abban a korban olvasta. A szóban forgó események pontos és átfogó áttekintését adja Robert Davidson:

„A korona első jelöltje »magas Henrik« fia, az apja halálakor mindössze 17 éves Luxemburgi János, Bohémia királya volt. Az 1314. január 6-án Nürnbergben tartott diétán kinyilvánított szándéka értelmében folytatni akarta szülője itáliai politikáját, a lehető legrövidebb időn belül megszervezve az új hadjáratot, amely az Alpokon átkelve bevégzi apja művét, melyet a halál szakított félbe. Ott, Frank-

⁷ A főszövegben itt és néhány más helyen szereplő hosszabb latin idézetet terjedelmi okokból kihagyjuk, s csak a magyar fordítást közöljük lábjegyzetben. – *A szerk.*

„Ez pedig Ó, az egyedüli, aki mind e rendet előre elrendezte, hogy általa előrelátásában mindeket helyére helyezzen. Ám ha ez így van, akkor egyedül Isten választ, egyedül ő erősít meg, mindegyikre felelté már senki sincs. Ebből tovább következtethető, hogy *sem ezek, akik most, sem azok, akik bármikor választóknak mondták magukat, nem mondhatók választóknak, inkább az isteni gondviselés szószólóinak kell őket tartanunk.* Ezért megesis olykor, hogy ellentét támad azok között, kiknek megadatott e szószólói méltóság, vagy mivel mindannyian, vagy mivel egy részük a kapuzáró szöveg kódétól elhomályosult szemekkel nem képesek felismerni az isteni rendelés arculatát. Így tehát nyilvánvaló, hogy a világi egyeduralkodó tekintélye, minden közvetítő nélkül, egyenesen az egyetemes tekintély forrásából származik. E forrás, mely eredetben egy és osztatlan, az isteni jósságbőség által számos ágra szakad”. (Az *egyeduralom* III xvi 989–1004) (A fordító megjegyzése: a beemelt szövegrész az én fordításom és beékelésem, mivel a későbbiek szempontjából elengedhetetlennek tartottam, hogy ezen a ponton az eredeti szöveget vegyük alapul.)

⁸ „Némethon uralkodói Middelburgban gyűltek össze, és ott egyhangúlag a Rómaiak királyává választották Luxemburgi Henrik herceget” (IX ci), G. VILLANI, *Nuova Cronica*, gond. G. PORTA, Parma, Guanda, 1991, II, 197.

föld városában úgy tűnt, minden esélye megvan arra, hogy megválasszák. Hamar megjelent azonban a vetélytárs: Frigyes, Ausztria hercege, bár nem sokkal korábban (1313. november 9-én) vereséget szenvedett Gamelsdorf mellett Lajostól, Bajorország hercegétől, akivel aztán 1314. április 17-én kedvező békét kötött. Amikor 1314. június 5-én a választók összegyűltek a Rajna melletti Rhensében az előkészületi tárgyalásokra, már látni lehetett, hogy Jánosnak, Bohémia királyának minden reménye szertefoszlott a többségi szavazatok megszerzésére. Részben hozzájárult ehhez fiatal életkora is, amely nem illett volna e legmagasabb méltósághoz, de a választók legfőbb érvei pusztá egoizmuson alapultak. – Amikor a luxemburgi párt, amelynek élén Trier és Mainz érsekei álltak, felismerte a helyzetet, rögtön a rhensi találkozó után új jelöléssel állt elő: Lajos, Bajorország hercege lett a kiválasztott, aki nem sokkal korábban aratta le zajos győzelmének babérjait. A többségi szavazatokat megkapta, így 1314. október 20-án Frankfurtban királlyá választották. Szokás szerint, a választás után azonnal a főegyház oltárára emelték, és a Tedeumot énekelték, nem törődve azzal, hogy egy nappal korábban a városon kívül, a Majna másik oldalán, Sachsenhausenben a hívek királlyá kiáltották Lajos ősi ellenségét: Frigyes, Ausztria hercegét. Azt pedig mindenki tudja, hogy ez a kettős választás volt a kezdete a Birodalom hosszantartó, véres megosztottságának.”⁹

Ha még közelebb akarunk kerülni a viszály főszereplőjéhez, kiváló segítséget nyújthat Giovanni Villaninak ha nem is aranyveretes, de mindenesetre korrekt megemlékezése:

„Az említett MCCCXIII. évben a német fejedelmek a Német Birodalomban két királyt választottak. Az egyik a bajor herceg fivére, az erényes és őszinte Lajos volt. Több szavazatot is kapott, köztük Mainz és Trier érsekeinek; János, Bohémia királyának; a szász hercegnek és a brandenburgi őrgrófnak a szavazatát. Osztrák Frigyesé volt a kölni érsek és a testvérével ellentétben álló bajor herceg szavazata. Az övék biztos volt, de a karintiai herceg is rá szavazott, mondván, hogy jog szerint neki kellene Bohémia királyának lennie, mivel felesége Vencslav elsőszülött lánya. Ugyancsak övé volt az egyik brandenburgi őrgróf szavazata is, aki azt mondta, jog szerint őrgróf lenne, csak nem az övé a cím. Lajos közelebb állt a jogszerinti császársághoz, csak hogy testvére, a bajor herceg, ígéretből több más választóval együtt Frigyes, Osztrák hercegre adta szavazatát, és így e változatos választás eredményeképpen hatalmas botrány kerekedett a két megválasztott fél, valamint a Bajor herceg és a megválasztott Lajos között, melyet több összegyülekezés és egymás elleni háborúzás is kísért.”¹⁰ (X lxxvii)

Röviden: a *rex Alamanniae*, aki *rex Romanorum* má válik, ha a pápa jóváhagyja, és *imperator*-rá, ha megkoronázzák Rómában, hét nagy választó által lett kijelölve. Közülük négyen laikusok voltak: Bohémia királya, Szászország hercege, a bran-

⁹ R. DAVIDSOHN, *Il „Cinquecento Diece e Cinque” del Purgatorio*, *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, IX, 1902, 130.

¹⁰ G. VILLANI, *Nuova Cronica*, id. kiad., II, 269–70.

denburgi őrgróf és a pfalzi választófejedelem; hárman pedig egyházi személyek Köln, Mainz és Trier érsekei. A probléma az volt, hogy ez alkalommal a választók száma kilencre növekedett. A bohémiai szavazat megosztott János, az akkori király – mert elvette Venceslav egyik lányát – és a száműzetésben lévő Henrik, Karintia hercege között, aki a trón jogos várományosa volt, mert – Villani elbeszélése szerint – Venceslav idősebbik lányát vette el. Ugyanígy a szász szavazati jogot is (nem a brandenburgit) egyforma legitimitással követelte magának János herceg (Szászország–Lauenbourg) és Rudolf herceg (Szászország–Wittenberg), mivel az 1260-ban kettészakadt hercegség utóbbi ága számára csak IV. Károly 1356-ban kiadott Arany Bullája fogja legitimálni a szavazási jogot. A luxemburgi párt által jelölt Bajor Lajosra szavazott Bohémia (Henrik fia); Brandenburg; János, Szász herceg; valamint Mainz és Trier érseke (ez utóbbi Henrik fivére); a Habsburg-ház által jelölt Osztrák Frigyesre pedig a bohémiai trón várományosa, a pfalzi választófejedelem (Lajos testvére), Rudolf, Szászország hercege és a kölni érsek. Mindketten jogosan követelheték tehát a választás legitimitását, hiszen az előbbi a lehetséges szavazatok öt, az utóbbi pedig négy hetedét tudhatta magának. És ahogy láthattuk, a vita tárgyát képező szavazatok sem pusztán kifogásokon alapuló követelések voltak: mind a bohémiai trón várományosa, mind pedig szász Rudolf egyformán jogos érvekre hivatkozhatott tiltakozásakor. A választás számai tehát különböző szinteken keresztezik egymást (ld. a Villani által kiemelt családi szálat: a pfalzi választófejedelem bátyja ellen szavazott, de rosszul járt), valamint felborul a ceremónia lebonyolításának rendje is. A forгатókönyv szerint a választásnak Frankfurtban kellett lezajlania, a koronázásnak pedig Aachenben, a kölni érsek vezetésével. Lajost Frankfurtban, a kijelölt helyen választották meg, és Aachenben koronázták meg, de a mainzi érsek celebrálásával. Frigyeset ugyan a kölni érsek koronázta meg, de Bonnban. Ráadásul mindkét koronázás egy napon, 1314. november 25-én történt. A birodalom kettészakadásának a Bajor fél katonai győzelme vetett véget 1322-ben (ellenfelét bebörtönzi), illetve végérvényesen Habsburg Frigyes 1330-ban bekövetkezett halála. Ez azonban már túlmutat Dante korán. Egyébként semmit sem tudunk firenzei szerzőnk álláspontjáról, az biztos, hogy a Henrik iránti szeretet kivételül fiára, Jánosra is, akit egyértelműen megkülönböztetett figyelemben részesít.¹¹ Tehát elképzelhető, hogy miután a fiatal bohémiai király jelölését archiválták, Dante *a priori* a luxemburgi párt mellé állt, mivel egyébként is csekély megbecsülést tanúsított a Habsburg-ház első két „császára”, Rudolf és Albert iránt (Frigyes nagyapja és apja), akiket a

¹¹ A latin idézetet itt is kihagytuk. (A szerk.)

„János ugyanis a te elsőszülötted, és maga is király, akit a kelő nap elnyugvása után várakozni kíván a világ elkövetkező nemzedéke, a mi második Ascaniusunk, ki, nagy szülőatyjának nyomdokait ügyelve, a Turnusokra, miként az Oroszlán kegyetlenül lecsap, de a latinokkal szemben szelíd lesz, mint a bárány”. Levelek. VII 85, ford.: Mezey László, in: *Dante összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962.

Purgatóriumban (VI 97–105, VII 94–96) a hanyag fejedelmek között aposztrofált.¹² Mindenesetre kétség sem férhet hozzá, hogy az avignoni pápaság nem is álmodhatott volna politikailag kedvezőbb helyzetről, mint amilyen a kettős koronázással adódott: egy megkettőzött birodalom kettéosztott birodalom volt. A pápát a ratifikálás elidegeníthetetlen joga abszolút döntőbíróvá tette, olyan felmérhetetlen erejű fegyvert adva kezébe, amellyel biztosíthatta magának a két ellenfél fölött gyakorolt fölényét, akik szükségszerűen arra kényszerültek, hogy szövetségre lépjenek vele. XXII. János (1316-tól pápa) pedig ügyesen ki is tudta játszani a nem várt kártyát.

Visszatérve a *Monarchia* fent idézett passzusához, ösztönösen felmerül bennünk a kérdés, ha valóban így történtek a dolgok, és minden ilyen egyszerű volt, hogyhogya máig nem vette észre senki, hogyan olvasták eddig a szöveget. Azon felül a könyvet ezek tanulmányozták egykor megszállottan, miként magyarázható, hogy senki nem figyelt fel egy ilyen nyilvánvaló utalásra? Nem tudom. De talán segítségünkre lehet, ha megnézzük, hogyan fordították a probléma szempontjából egyik releváns szövegrészt. A következőkben bemutatok néhány olasz példát arra, hogyan vulgarizálták az „*isti qui nunc*” meghatározást.

- A. *né quelli dei nostri giorni... (sem azok napjainkban...)*
(B. Nardi – Ricciardi 1979)
- B. *il titolo di elettore non appartiene né a quelli che lo portano oggi... (a választók titulus nem illeti sem azokat, akik ma viselik azt...)*
(G. Vinaz – Sansoni 1965)
- C. *né quelli che portano oggi questo titolo... (sem azok, akik ma ezt a titulust viselik...)*
(L. Adamo – Sansoni 1965)
- D. *né gli elettori attuali... (sem a jelenlegi választók...)*
(P. Gaia – UTET 1986)
- E. *non sono da definirsi „elettori” né gli attuali... (nem lehet „választóknak” nevezni a jelenlegieket sem...)*
(M. Pizzica – Rizzoli 1988)
- F. *né coloro che sono ora chiamati „elettori”... (sem azok, akiket most „választóknak” hívnak...)*
(F. Sanguinetti – Garzanti 1985)
- G. *né costoro che si dicono Elettori... (sem emezek, akiket Választóknak mondanak...)*
(A. C. Volpe – Soc.tip.modenese 1946)
- H. *né questi di ora... (sem ezek a mostaniak...)*
(M. Felisatti – Rizzoli 1965)
- I. *né questi che ora si chiamano... (sem ezek, akiket most hívnak...)*
(G. B. Siragusa – Sandron 1923)
- J. *né questi che ora si dicono,... (sem ezek, akiket most mondanak...)*
(M. Ficino – Mursia 1965)
- K. *né questi che ora,... (sem ezek, akik most...)*
(Anonimo del '400 – SD XLVII 1970)

¹²Érdemes lenne tudni, vajon a Cangrande és Frigyes (aki 1317-ben megerősíti őt a császári vikáriusságban) közötti közeledésnek volt-e befolyása a dantei biográfiára, amikor Veronát otthagyja Ravennáért. Az biztos, hogy szokásával ellentétben, 1314-től haláláig, Dante tartózkodik attól, hogy a legapróbb megjegyzéssel is illesse a két szemben álló császárt.

Előre bocsátva, hogy az *isti* nem lehet sem a *quelli*, sem a *coloro*, csak a *questi*, *codesti*, vagy a *costoro*, és bármilyen módosítás félreviheti a szöveg értelmét; valamint hogy a *nunc* számára létrehozhatunk egy olyan szinonima mezőt, amely a kontextustól függően *ad libitum* terjed a röpke pillanattól a geológiai korig, az *ora*, *adesso*, *in questo momento*, *oggi*, *oggiogiorno*, *attualmente*, *ai nostri giorni*, *ai nostri tempi* stb. kifejezéseken át¹³, megállapíthatjuk, hogy az A példában számottevő a pontatlanság, mivel mindkét deixis módosul, ezáltal a közvetlen referenciális valóságból egy absztrakt, abszolút dimenzióba helyezi át az egészet; analóg folyamat játszódik le a B és C példáknál, bár talán az előbbinél kevésbé tendenciózus módon, miután a választói „*titulusra*” való utalással nyíltan megadja az értelmező által választott olvasási kulcsot; a D és az E példák elnyomják a névmást és összemossák az időhatározót, amelyet az „*attuali*”-ban melléknemesítenek, amely viszont *in absentia* a „*quelli*”-t idézi; az F megtartja az „*ora*”-t, de távolra mutató névmást használ; a G épp ellenkezőleg, elnyomja a határozószót, és megtartja a névmást; végül a H, I, J, K példák – igen helyesen – megtartják mindkettőt. A tizenegyből hat példa a mutató névmáson valamilyen módosítást vitt végbe, vagy teljesen elnyomta azt, mintha az „*isti*” annyira zavaró lenne, hogy nem lehet helyet találni neki. Természetesen a XV. századi fordítások bizonyítják, hogy a korban kiválóan ismerték a latin nyelvet (sajnos azonban nem foglalkoznak datálási problémákkal), míg a későbbi fordítások nagy része – ha nem tévedek – Gustavo Vinay nyomán több-kevesebb mértékben az eredeti nyelvezet pontosságát valamilyen általánosítás irányába mozdítják el, a teleobjektívtól a széles látószögig jutva, mintha a „választó” valamilyen megtisztelő titulus, vagy bürokratikus megbízás lenne, nem pedig az isteni akarat pontos interpretálója, ahogyan világosan mutatja ezt az „*ezek a mostaniak*” (*nec isti*) és a múltbéliék (*nec alii*) közötti megkülönböztetés. Vagyis ha abszolút értelemben beszélünk erről a tisztségről, a megkülönböztetés túlságosan erős lenne, nem kellene ennyire markánsan rámutatni a maiakra, elhatárolva őket a múltbéliektől. Dante számára (inkongruens módon) csak a választás pillanatában nevezhetők „választóknak” a választók. Itt van a félreértés. És azok, akik a „*denuntiandi dignitas*”-szal vannak felruházva, csak akkor viszálykodhatnak egymás között, amikor gyakorolják azt. Nem azokról van szó, akik egy császári mandátum során ezzel a kivételes címmel büszkélkedhettek: önmagában ezzel a megtiszteltetéssel a legcsekélyebb

¹³ A *nuncra* két jelentős példát találhatunk két, ugyancsak nem egyértelműen datált dantei epizótolában. Az első klauzúrában helyezkedik el, és a pápára utal „*Hic est quem Petrus. Dei vicarius, honorificare nos monet; quem Clemens, nunc Petri successor, luce Apostolice benedictionis illuminat*” *Ep. V 30* (“*Ez az, akit Péter, Isten helyettese int, hogy tiszteljünk, azt Kelemen, Péternek mostani utódja apostoli áldás fényességével is megvilágosítja*” *Lev. V 140*.) A második, amely gyakorlatilag egyidőben született a *Monarchiával*, a pápára és a császárra utal „*Quod ut gloriosa longanimitas foveat et defendat, Romam urbem, nunc utroque lumine destitutam*” *Ep. XI 21* (“*De hogy dicsőséges nagylelkűség levezzen neki és oltalmazza Róma városát, melyet most mindkét világosságától megfosztottak*” *Lev. XI 115*.)

isteni gondviselés közbenjárása sem jár, hiszen csak abban a pillanatban válnak annak *denuntiatores*évé, amikor funkciójukat gyakorolják. Pontosan ugyanúgy, ahogy a pápai választókkal is csak akkor foglalkozik Dante – körülbelül ugyanabban az időszakban, a XI. Levélben –, amikor 1314 májusában Carpentrasban az új pápa választására készülődtek. Számomra tehát egyértelműnek tűnik, hogy az általánosan interpretáló fordítók attitűdje tükröződik az olvasókban, akik számára a dantei térbeli-időbeli megjelölés a fentiekből adódóan szükségszerűen elvész (holott ez segítene megismerni az eseményeket, az eredeti latin szöveg virtuális olvasóit), és akik ily módon feltehetően az *intentio auctoris* is félreértették vagy figyelmen kívül hagyták.

Tudjuk tehát, hogy folyamatban van egy választás, és ellentétek vannak a választók között. Helyükre téve ily módon az egymás mellé rendelt deixiseket, amelyek a traktárus befejezését 1314 októberére teszik, könnyedén meghatározhatjuk, mire reagálhatott a szerző. Természetesen a *Monarchia* koncepciójának semmi köze sincs a kettős választáshoz, amelyre utal, és amely abszolút nem volt előrelátható. Sőt, valójában ellentmond neki az alapidea. A ténnyel számot vet a szerző, és megpróbál elébe menni *in extremis* delegitimálva az úgy nevezett választókat: nem az isteni gondviselés ad homályos ideákat, hanem az ő rövidlátásuk vagy önnön érdekeik miatt nem tudják az útmutatásokat interpretálni! Másképp áll a dolog. De próbáljuk meg mi értelmezni a szöveg útmutatásait. Az első két könyv nem sok újat tesz ahhoz, amit már megírt a *Vendégségben*. Valójában az az elképzelés, hogy a monarchia *szükségszerű és legitim*, csupán két ideológiai pillér, amelyek az áttörő jelentőségű és újszerű harmadik könyv architrávja nyugszik. A szerző tudatában van ennek, ő maga mondja ki, amikor az utolsó *questiot* vezet be.¹⁴ Egy *climax* vezet fel a legfontosabb kijelentést, mely szerint a monarcha auctoritása közvetlenül Istentől függ *sine ullo medio* (közvetítő nélkül); Dante kiadatlan szerzeményében, a *Vendégségben*, ha emlékszünk rá, implicit módon vitatja a császári címet Henrik legitim elődjektől, mivel nem koronázta meg őket a pápa. Ugyanakkor elismeri nekik a *Monarchia* értelmében, amely a maga egészében egyetlen provokatív konklúzióra tör: megfosztani a pápát a császár ratifikálásának jogától, és minden egyéb birodalommal összefüggő megbízástól. A továbbiakban Dante rámutat arra a három fő ellenségre, akik nem akarják megérteni és elfogadni ezt az igazságot.¹⁵

¹⁴ A latin idézetet itt is kihagytuk. – *A szerk.*

„E kérdés bevezetéseképpen meg kell jegyeznünk, hogy az előző kérdés megvitatását inkább a tudatlanság eloszlátása, semmint a vita kiküszöbölése tette szükségessé. A második kérdés vizsgálata azonban már egyaránt arra vonatkozott, hogy hogyan és miképpen küszöbölhető ki mind a tudatlanság, mind a vita. /.../ E harmadik kérdés igazsága körül viszont akkora vita folyik, hogy a vitának nem is annyira a másik tudatlansága az oka, mint inkább a vita maga a tudatlanság oka”. (Az *egyeduralom* III iii 72–85)

¹⁵ A latin idézetet itt is kihagytuk. – *A szerk.*

Az ellenzékiek tehát sorrendben a következők: 1) a pápa, 2) az ördög fiai, akik az egyház fiain keresztül furakodnak be, 3) a dekretalisták; ez utóbbi két kategóriát aztán *a priori* kizárja a vetélkedésből. Ugyanakkor a megerősítő tagadás nyilvánvaló mechanizmusa igazi vitapartnereket csinál belőlük. Henrik halálakor V. Kelemen a pápa; az ördögi „Egyház fia” terminus egyértelmű alluzivitással rendelkezett a kor minden olvasója számára: nyilvánvalóan Anjou Róbertre vonatkozott; a dekretalisták pedig a pápai fiskálisok voltak. Végeredményben a *vis polemica* egy pápára, annak hivatalnokaira és egy vazallus királyra koncentrálódik. Tegyük hozzá, hogy Dante, mint a traktátus szerzője, maga is jogtudósi és törvényhozói szerepben jelenik meg; nem véletlen, hogy amikor újból kézbe veszi a *Színjátékot*, kivételes intertextuális szinergiával írja meg Iustinianus énekeit, azét, aki „féket tett” (*Purg.* VI 88) Itáliára a birodalom érdekében, aki a törvényekből kivette, ami „benne sok van vagy rossz” (*Par.* VI 12), aki tehát Dante számára a császár és az igaz törvényhozó mintaképe lett. Nem túlzott tehát azt gondolni, hogy egy jogi szöveg, a *Monarchia*, egy másik jogi szövegre válaszol. Elegendő meghatározni azt a törvényhozói dokumentumot, amely valamivel korábban született 1314 októberénél, kapcsolatban van a birodalommal, az elmentés álláspontot képviseli – vagyis a pápai közvetítés elidegeníthetetlen jogát állítja az isteni gondviselés és a császárjelölt között –, és egyesíti azt a hármas antantot, amely szembehelyezkedik a dantei igazsággal: V. Kelemen, Anjou Róbertet és a dekretalistákat. Végül, ha rátaláltunk, be kell bizonyítani, hogy van-e rá utalás a *Monarchia* szövegén belül.

Tudomásom szerint ilyen dokumnetumból legalább kettő van: az V. Kelemen pápa által *in articulo mortis* 1314. március 14-én szerkesztetett *Romani principes és Pastoralis cura* dekretáliák.¹⁶ Alapvető szövegek, mivel a kelemen-i corpusból egyedül ez a két dekretália rendelkezik politikai valenciával. Egy nappal azelőtt publikálták, hogy Róbertet Itáliában kinevezték császári vikáriusnak, tehát bizonyos mértékben Guasco politikai testamentumának tekinthetők. A pápa Henrik

„Különösen az emberek három fajtája száll szembe az általunk vizsgált igazsággal. Nevezetesen a pápa, Jézus Krisztus urunk földi helytartója és Péter utódja, akinek nem tartozunk ugyanannyival, mint Krisztusnak, hanem csak annyival, amennyivel Péternek; s ő talán elsősorban a kulcsok iránti buzgalmából áll velünk szemben, mint ahogy nemkülönben a keresztények nyájának egyéb pásztorai és mások is, akik úgy hiszem, szintén az Anyaszentegyház iránti ügybuzgalomból mondanak ellent az általunk bizonyítandó igazságnak s nem kevélységből, mint már mondtam. Mások viszont, kikben a megátalkodott kapzsi szenvedély elhomályosította az értelem világát, s kik bár ördögi atyától származnak, magukat mégis az Egyház gyermekeinek mondják, nemcsak hogy vitát kezdenek ebben a kérdésben, hanem a szent császárságnak még a nevével is irtózva okatlanul tagadják az előző kérdések és a jelen probléma szilárd alapelveit. Harmadsorban vannak azok, akiket dekretalistáknak neveznek, teológiában és filozófiában egyaránt járatlanok és tudatlanok, akik minden bizodalmutat dekretálékba vetik (amelyeket egyébként én is tisztelettel érdemlöknek tartok), s gondolom, azok előbbrevalóságában bízva helyezik másodsorba a császárságot”. (*Az egyeduralom* III, iii 95–117)

¹⁶ in: *Corpus iuris Canonici*, II, *Decretalium Collectiones*, gond. E. FRIEDBERG, Leipzig, 1882, lib. II, tit. IX; tit. XXI, c.2.

halála után megpróbált előnyt húzni az interregnumból, hogy mint vitapartner, egyoldalú szabályokat diktálhasson a szükségszerűen üres trónusú birodalom számára. Mindkét dekretália explicit módon a pápaságnak a birodalom felett gyakorolt fensőbbségének a megerősítésére koncentrálnak. Az első semmisnek nyilvánít egy szuverén rendeletet; a másik megerősíti a pápához való hűségeskü szószerinti értelmét, amelyet a kijelölt császár köteles volt letenni, ha teljes jóváhagyással akart a koronázáshoz járulni, a *confirmatio*, a felkenés és a szentesítés procedúráin keresztül menve: egyfajta folklorisztikus, több célú vakcinán, nehogy véletlenül autonomisztikus törekvésekkel lépjen fel az itáliai területekkel kapcsolatban. Figyelemreméltó, hogy 1314-ig Dante soha nem mutatta különösebb jelét a kanonikus jog iránti érdeklődésének (egyedül a *Vendégség* IV xii 9-ben utal rá teljesen semleges módon),¹⁷ most pedig hirtelen, a „elbizakodott jogtudósok” (*Az egyeduralom* II x 809) felé intézett tömör csendre hívás után, itt van egy hosszú kitérés a dekretalistákkal, az „Egyház hagyományainak” apologetáival szemben, akik megfeledeztek az egyház atyáinak és tudósainak tanításáról. A *Monarchia* III iii jelentős részét ez a kitérő hatja át (csupa olyan koncepció, amely egy évvel később az alábbi verssorokban fogalmazódik újra: „Mert nem Szentírást, Szentatyákat olvas / manapság senki; csak a *Decretálét* / bújják, hogy már számárfülekkel ordas” (*Par.* IX 133–135). Ugyancsak a traktátussal párhuzamosan a *Levelek* XI 16 megvető megjegyzése („és nem tudom, hogy miféle Tüköröt, Incét és Ostiait kiáltoznak”) is jelzi a hirtelen érdeklődést (amelyet aztán megerősít a *Paradicsom* XII 82–83: „...ahogy más rohanna / Ostia bölcse (...) nyomában”), a szövegekkel való intenzív érintkezését, esetleg felfedezésüket, amelyeket egyértelmű ellenszennvel, utálattal tanulmányozott, ahogyan következtetni enged erre az általa átnézett kézikönyvek kopott és kommentált margóira (szegélyeire) tett utalás is. Mintha a kelemen szövegek nyomán retroaktív kompetenciával akarta volna felruházni magát, amelyet egyébként jogosnak találhatunk, ha meggondoljuk, hogy például az idézett IV. Ince (*Lev.* XI 16) IX. Gergellyel együtt a pápa világi hatalmának visszaállítását szorgalmazó, és az 1314-ben újból erőre kapó avignoni mozgalom jogi modellje volt. Egyébként pedig a jogvita valamennyi tárgya és az ellenfelek *Monarchiában* idézett argumentumai mind megtalálhatók a *Clementinae* oldalain, valamint több más dekretalista szövegben is, amelyeket maga Dante jelölt meg az episztolában.¹⁸

A *Romani principes*, miután végigköveti annak a kodifikált láncolatnak a különböző szakaszait, amelyet a német király római császárrá koronázásához szükséges végigjárni, megerősíti a pápa szerepét, „akitől a jóváhagyást, valamint a felkenést, a megszentelést és a birodalom koronáját kapják, hogy egy adott személy a császári méltóságra emelkedjék; ezek nem találták méltatlannak, hogy

¹⁷ Szándékosan nem említtem a *Fiore* XXXVII 2 és CCXIX 14 helyeket.

¹⁸ Csaknem valamennyit megtalálhatjuk egybegyűjtve az Ostiai *Summa Aurea* c. művének negyedik könyvében (ff. 1385–1388, Velence, 1574).

fejüket meghajtsák és önmagukat megalázzák egyháza előtt és őelőtte, aki a Görögökről a Németekre ruházta a császárságot, és akiről aztán a császárrá emelendő király megválasztásának joga és hatalma ez utóbbiak fejedelmeire szállt; a császárrá választást pedig a legújabb időkben felújított régi szabály értelmében az eskü bilincsel megkötik, az esküt a szent kánonok formájával megerősítik". Aztán következik – az érzelmek formális megnyilatkozásaiban megfigyelhető egyértelmű aránytalansággal – a Henrik és Róbert között keletkezett viszály: „Régen, amikor Henrik császár – akkor még római király – és Krisztusban legkedvesebb fiunk, Róbert szicíliai király között súlyos viszály támadt...". Ennek kapcsán idézi azokat a leveleket, amelyek az őket kötelező pápai hűségeskü nevében elrendelték a fegyverszünetet; erre a császár „azt felelte, hogy ő senkinek nincsen hűségesküre kötelezve és soha nem is tett esküt, amely miatt bárki felé is hűségeskü által lenne kötelezve, sőt arról sem tud, hogy elődei, a római császárok valaha is tettek volna ilyen esküt; mindezzel pedig azt akarta színlelni, hogy nem emlékszik az eskükre, amelyeket koronázása előtt tett Nekünk /ti. a pápának/, és amelyeket koronázását követően megújított". Ez több mint feledékenység vagy rosszhiszeműség az avignoni pápa nevében beszélő jogtudós szemében,¹⁹ hiszen legalább háromszor meg kellett esküdnie a császárnak, és megemlíti a római koronázás alkalmából mondott és aláírt formulát is: „Én, Henrik római király, Isten akaratából leendő császár, ígérem, fogadom és az Úr, valamint szent Péter színe előtt esküvel megerősítem, hogy a jövőben a pápának és a Római Szent Egyháznak minden szükségében és érdekében támasza, oltalmazója és védelmezője leszek, megőrizve és védelmezve annak birtokait, tekintélyét és jogait, amennyire csak Isten segédelmével erre képes leszek, tudásom és hatalmam szerint, igaz és tiszta hittel. Isten engem úgy segítjen és az Ő szent evangéliumai". Mindez azért, hogy világosak legyenek, főleg a jövő számára, azok a kötelességek, amelyek a birodalmat a pápasághoz kötik: „léteznek ilyen hűségeskük, amelyeket az említett Henrik császár tett, és amelyeket a jövőben utódai is tenni tartoznak". Miután idézi Konstantinust, Nagy Károlyt és a birodalom többi példaeértékű, érdemdús képviselőjét, részletesen összefoglalja a „hűséghez” kapcsolódó kötelességek listáját, különös módon kiemelve a római egyház hűségességes vazallusaival való össze nem ütközés elvét: „és ha valaki az egyház vazallusait, szolgáit és híveit, mégha a birodalomban élnek is, az igazság ellenében megsérteni szándékozik, azt semmiképpen ne nézze jóindulattal, azokat /ti. a híveket/ ne nyomja el az igazság ellenében, vagy – ha úgy állna a dolog – ne segítse, hogy mások által elnyomassanak, hanem inkább jogaikban és igazságukban megőrizze őket”. És minderre háromszor esküdtött Henrik! Gyakorlatilag a dekretália hamis esküvel vádolja az elhunyt császárt. Megemlíti az utódok tanúságára a császári

¹⁹ A szicíliai királyt a vazallusi eskü kötötte (homagium), a császárt a hűségeskü; Henrik tulajdonképpen úgy tett, mintha összekeverte volna a kettőt, és tagadta, hogy valaha is vazallusi esküt tett volna a pápának.

diadémra jelölteknek előírt hűségeskük valóságos, nem pedig formális – mint Henrik feltételezte – jelentőségét. Világos, hogy Szép Fülöp és V. Kelemen, amikor kiválasztották Luxemburg grófját, és támogatták a megválasztását, soha nem várták volna a részéről ezeket a meggondolatlan, autonomisztikus törekvéseket. A szövegben erőteljesen átüt a pápa érzelmi reagálása arra, hogy Henrik becsapta, illetve elszánt törekvése, hogy a jövőben mindez nehogymégisméltódjék.

A *Pastoralis cura* ugyancsak az előzményekre megy vissza: a császár és a szicíliai király, a „legkedvesebb fiú” között támadt viszályra. Ismerteti a császár vádjait a királlyal szemben: felségsértés, mert összeesküvést szított a birodalom ellen, lázadásra buzdította a császár fennhatósága alá tartozó városokat, másokat zsoldosaival foglalt el, többek között Rómát is. Pisába idézték, hogy a császári ítélőszék ítélkezzen felette. A per során a távol maradó Róbertet megfosztották királyságától, királyi méltóságától, és fővesztésre ítélték. A pápa megfontolatlanul tartotta az ítéletet, szerinte inkább az elhamarkodottság, mint a józan mérlegelés hozta döntés volt, emellett több formai hiba is megkérdőjelezi érvényességét, amelyek szemmel láthatóan semmissé tették azt. Különösképpen tűrhetetlennek tűnt szemében a jogi hatáskör átlépése: a császár egy rezidens fölött akart ítélkezni „*extra districtum imperii*” („*a birodalom határain kívül*”) elkövetett bűnök miatt. Ráadásul a római egyház hűséges vazallusáról van szó, aki fölött a birodalom semmilyen joggal nem rendelkezett, kizárólag a pápa kompetenciájába tartozhatott ítélkezni róla. Egyszerűen igazi területi invázióról volt szó a császár részéről, aki „saját hatalmának határait túllépte, tévesen a mi vetésünkre bocsátatva kaszáját”. Tehát mégha be is bizonyosodott volna mindaz, ami Rómában történt, az eset császári hatáskörön kívül történt, ezért a császár nem volt kompetens ítélkezni róla: „az előbbieken mondtak miatt a császár semmilyen hatalommal nem rendelkezik a király fölött”. A Henrik által felhozott érv, mely szerint Róbert mint Provence grófja a birodalomtól függött, csak kifogás volt, hiszen tényleges tartózkodási helye a Szicíliai Királyság volt. Végül is Róbert elítélésének kihirdetését semmisnek nyilvánították: „mi egyrészt abból a fennsőbbiségből, amely a birodalommal kapcsolatban kétségtelenül a sajátunk, valamint a hatalomból, mely szerint amikor nincs császár, azt helyettesítsük, nem kevésbé pedig abból a teljhatalomból, amelyet Péter személyén át Krisztus, a királyok Királya, és az uralkodók Uralkodója ránk – jóllehet méltatlanokra – hagyott, minden fent nevezett ítéletről és eljárásról, és mindenről, ami azokból vagy azok kapcsán következett, testvéreink tanácsa alapján kijelentjük, hogy érvénytelenek és érvénytelenek is voltak”. Tüzes szavak Dante fülének... Egy hónappal a halála előtt Kelemen pápa a császár helyettesének hirdeti ki magát, amíg a trón betöltetlen áll, holott normális esetben a kormányzás feladata ilyenkor a pfalzi választófejedelemet illeti. Ezzel a hihetetlen húzással a pápa restaurálta Róbertet jogaiban, amely elengedhetetlen feltétele volt annak, hogy másnap, 1314. március 15-én császári vikáriusnak nevezzék ki Itáliában, őt, a „birodalom elleni lázadás” vádjával ex-halálraítéltet.

Véleményem szerint tehát e két dekretália fényében kell a *Monarchiát* olvasni, és interpretálni utalásait. A császári méltóság betöltetlen, és a szokásos titanikus lelkülettől hajtva Dante, mint jogtudós emeli fel hangját, hogy megpróbálja reagálni a pápa fenti mesterfogására. És ugyanilyen vakmerőséggel akarja semlegesíteni a pápai metasztázist a császárság testében. Tagadja hát a „teljhatalmat”, amelyet Péternek és követőinek adományoztak; kijelenti, hogy minden király köteles engedelmessé válni a császárnak és elfogadni ítéleteit; végül visszavonja a pápai *confirmatio* szükségességét a vele járó zsarolásokkal, a bele nem avatkozás ígéreteivel és hűségesküvel együtt: a császárt Isten választja „sine ullo medio” (*ergo, sine papa*), és senki sem tarthat rá jogot, hogy „pártolja”, feltételeket szabjon neki, vagy vitassa a rendeleteit.²⁰ Az 1312-es itáliai események, az 1313-as per, az 1314-ben kiadott két dekretália, mind hozzájárultak ahhoz, hogy Dante rámutathasson a pápai közvetítés jelentőségére a guelfek számára a választás pillanata és a császárjelölt római megkoronázása között. Túlságosan magas ár, amelyet Henriktől kértek, és kértek volna feltehetőleg az őt követő többi császártól is. Dante korábbi reflexióiból hiányoztak a választással és a koronázással foglalkozó témák; a *Vendégség* Dantéja számára nem volt probléma, hogy a pápának ratifikálnia kellett a német választást; a *Monarchia* Dantéja számára feltéve, hogy érvényes még – a római koronázás pusztán formális volt, ahogyan a Luxemburgi számára is az eskü, és ahogyan annak tekinteti majd 1327-ben a dantei traktátus mintájára Bajor Lajos is, az utolsó császár, aki megpróbált behatolni Itáliába. Gondolkodjunk az ő fejükről: Henrik bejövetele előtt a vitának nem volt élénk aktualitása, hiszen ne feledjük, hogy Rómában már több mint 90 éve nem volt koronázás, vagyis azóta, hogy Cencio Savelli megkoronázta II. Frigyeset. Több generáció óta elveszett már az emléke, és a felek szerepét is teljesen újra kellett rajzolni. De azóta sem lett senkinek nagyobb kedve átengedni konszolidált jogait egy betolakodó, azonfelül agresszív és hirtelen természetű alaknak, a Római Szent Birodalom nevében, amely egyre inkább csak névlegessé és elméletivé vált.

Nem maradt más hátra, minthogy bebizonyítsuk a tematikák és történelmi referenciáik konkrét nyomainak jelenlétét, amelyek megerősítik az 1314-es két dekretália előkészítő és megelőző szerepét a dantei traktátus megírásában. A nyomok, jobbára alluzív módon, léteznek és igen jelentősek. Elhelyezkedésük híven követi a téma újdonságának és jelentőségének fokozódását, így jelenlétük a harmadik könyvben a legegyszerűsebb. De már az elsőben is megfigyelhető a császári hatáskör tágasságát tárgyaló téma fölötti elidőzés, illetve annak hangsúlyozása, mennyire szükségszerű „eljutni egy első és legfőbb bíróhoz, aki, vagy közvetlenül, vagy közvetve, ítél minden szabály felett; ez pedig nem más, mint a monar-

²⁰ Ha gondosan elolvasta volna Dante az Ostiai monumentális kötetét, az övéhez nagyon hasonló elképzelésekkel találkozhatott volna benne: „Imperator magis potest in temporalibus, quae a Deo immediate tenet” (*In Quartum Decretalium librum Commentaria*, f. 39, n. 22, Venezia, 1581); csak a végkövetkeztetések mások.

cha vagy császár” (I x 324), az egyetlen, akinek joghatáskörét semmi nem korlátozza, és „ezért minden halandó között a monarcha lehet az igazságosság legmegbízhatóbb letéteményese” (I xi 398). Mindez bizonyítja, hogy Dante számára a monarchia és igazság szinonim értéket képviselnek. A második könyv bevezetésében találhatjuk annak bizonyítékát, hogy tényleg a legújabb császári hadjáratához kapcsolódó események érlelték meg a dantei reflexiókat: „nem csodálkoztam többé, helyébe bizonyos gúnyos lenézés lépett, midőn megtudtam, mint acsarkodtak a népek a római nép felsőbbbsége ellen, midőn láttam, hogy a népek mily hiábavaló dolgokat forgattak fejükben, mint én magam is szoktam volt, és midőn fájdalommal láttam, hogy a királyok és fejedelmek abban az egy dologban értenek csak egyet, hogy szembeszálljanak a római nép uralmával és az egyetlen római fejedelemmel” (II i 15). Semmi kétség, hogy az Itáliában Henrik iránt tanúsított guelf ellenállásról van szó, az egyetlen dolog, amelyet Dante élete során materiálisan láthatott. Az események immár hátunk mögött vannak, ahogyan tanúsítja az elbeszélő múltban való elbeszélés is, de egyedül ez igazolja a pedagógiai missziót: „szétzúzzam az ilyen királyok és fejedelmek tudatlanságának bilincseit, s hogy megmutassam, miszerint az emberi nem már megszabadult az ő igájuktól” (II i 32) – ez a vágy vezérli az egész második könyvet, amely igazolja, hogy a címzett, a szóban forgó „király” Róbert. A végén felbukkan a másik ellenség is, az igazi megbízó – „A római uralom ellen leginkább azok lázongtak s acsarkodtak, akik magukat a keresztény hit buzgó híveinek mondták /.../ s miközben igazságosságot szimulálnak, az igazságszolgáltatás végrehajtóját nem engedik szóhoz jutni” (II xi 820) –, a tolvaj és korrupt pápa, aki érvényteleníteni akarja a császári ítéletet, aki el merte űzni Rómából Augustust/Henriket, pedig maga Krisztus is elfogadta az augustusi ediktumot: „és mivelhogy a jogos rendelkezésből joghatóság következik, szükségszerű, hogy aki a rendelkezést elismerte, a joghatóságot is elismerte legyen, mert ha ez nem jog szerinti volt, igazságtalan volt” (II xi 860). De ha a pápa nem viselkedik úgy, mint Krisztus, Róbert sem viselkedik úgy, mint Heródes – aki nagyon helyesen – Pilátushoz küldte Krisztust: „Heródes ugyanis nem volt helytartója Tiberiusnak, nem a sas jegyében, azaz a Senatus nevében cselekedett, hanem egy külön ország királya volt, melynek élére amaz állította, s a rábízott ország jegye alatt kormányzott. Szünjenek meg tehát tovább gyalázni a Római Birodalmat azok, akik, magukat az egyház fiainak hazudják, hiszen láthatják, hogy az egyház vőlegénye, Krisztus, a tevékenysége mindkét végpontján elfogadta azt” (II xii 913–920). A Róbertre való utalás egyértelmű, de egyenesen kiabálóvá válik a harmadik könyvben. Korábban már elhelyezte őt az ellenségek második csoportjában, a kapzsiság rabjai és a dantei szóra nem hallgató süketek között. A dekretalisták elleni jeremiádák után ugyanabban a fejezetben három bűnét rója fel az említett csoportnak, amelyek kétséget kizáróan meghatározzák az állítólagos „egyház fiának” képét, azok közé sorolván, akiket „hollótlak borítanak, mégis Isten nyájának fehér báránykái-ként hivalkodnak. Ezek a gonoszság gyermekei, akik hogy könnyebben követ-

hessék el bűneiket, eladják tulajdon anyjukat, elűzik testvéreiket és semmilyen bírót nem ismernek el maguk felett” (III iii 160). Hogy Róbert eszközként használta volna az egyházat („eladják tulajdon anyjukat”), a szerző nézőpontjának kérdése, és talán nem is megalapozatlan, ha meggondoljuk, hogy nem sokkal később Róbertnek sikerül megválasztatnia azt a Jacques Duèzet pápának, aki 1308-ban apja kancellárja volt (s már korábban az ő házitanítója, ahogyan egyesek vélik). De mindezt Dante még nem tudta. Általában mindig az egyházat, nem pedig a „parázna Asszony” fiát (*Purg.* XXXII 149) vádolta a *Színjátékban* a „királyokkal szajhálkodni” (*Pok.* XIX 108) vádjával, közvetlen utalást téve Szép Fülöpre. Itt azonban nem ez az ok, mivel sohasem keveredett Franciaország királya abba a gyanúba, hogy az egyház kedves fiának adja ki magát. Ami a második vádat illeti, vagyis hogy elűzi a testvéreit, elegendő arra gondolnunk, mit mond Róbert fivére Clemenzának: „cselekre kezdett térni, mellyek / már magva ellen gyűlnek és fonódnak” (*Par.* IX 2–3). Ahogyan Dante és mások sugallták a korban: Róbert, II. Károly harmad szülött fia jogtalanul bitorolta a szicíliai trónt a jogos örökösök, az elsőszülött Martell Károly és a másodszülött Lajos előtt. Végül a harmadik vád, mely szerint „semmilyen bírót nem ismernek el maguk felett”, nyilvánvaló utalást tartalmaz a pisai perre, amelyen Róbert nem jelent meg személyesen, és amelyről a *Pastoralis cura* elején olvashatunk. A szentírási példát (Saul beiktatása és trónfosztása Sámuel részéről) azok emlegetik, akik azt tartják, hogy „amiképpen Isten helytartójának megvolt a tekintélye ahhoz, hogy világi hatalmat adjon és elvegyen és másra ruházzon át, ugyanúgy most is Isten helytartójának, az egyetemes Egyház fejének megvan az auktoritása ahhoz, hogy a világi hatalom jogarát adja, elvegye vagy másra ruházza át. Mindebből kétségtelenül következnek, hogy a császárság auktoritása függő viszonyban van, mint mondják is” (III vi 337), ahogyan a *Pastoralis cura* itt cáfolt konklúziói is mondják, azzal a nyilvánvaló folyamodvánnyal, hogy Itáliában császári vikáriust kell kinevezni. Az említett konklúziók felidéznek az a topikus témát is, amikor Isten felruházta Pétert az oldás és kötés hatalmával, amelynek alapján Dante szerint „azt állítják, hogy ezáltal Péter utóda Isten engedélye alapján mindeneket köthet és mindeneket oldhat. Ebből azt következtetik, hogy a császárság törvényeit és rendeleteit is feloldhatja és a világi hatalom számára is hozhat törvényeket és rendeleteket” (III viii 415). Amint láthatjuk, továbbra is ugyanazon téma körül forogódnak: Róbert elítélésének semmissé tétele, kinevezése és a császári felelősség kérdései körül. Dante, mintegy ellenbüntetésképpen, megtagadja a császári ítélet feloldásának jogát a pápától, aki viszont megtagadta Henrikától a jogot, hogy vád alá helyezze egyik vazallusát. A pápai „plenitudo potestatis” is megidéződik a dekretália konklúzióiban, és szisztematikusan cáfolva lesz a ix. fejezetben, míg a *Romani Principes* által perbe fogott Konstantinust és Nagy Károlyt a következő fejezetben tagadja meg. Különösen a frank királyról mondottak utáni rész – „azt állítják, hogy mindenki, aki Károly után római császár lett, sőt ő maga is, az Egyház meghívott védelmezője volt és csak az Egyház hívhatta meg őket. Ebből is követ-

keznék az a függőségi viszony, amit mint végeredményt bizonyítani akarnak” (III xi 680) – felel meg tökéletesen a dekretáliában kijelentetteknek, melyeknek célja az volt, hogy akreditálják a Henrikkel aláíratott esküket. Miután vége az ellenség – nyilvánvalóan Róbert – hibáinak szentelt harmadik könyv *pars destruens*ének, Pál szavaira emlékezik: „’a császár ítélőszéke előtt állok, ott kell megítéltetnem” (III xiii 797); a záró fejezetek pedig megpróbálkoznak még egy utolsó támadással, megtagadván az egyháztól a *Pastoralis cura* által védelmezett kiváltságot, hogy autoritást adjon a császárságnak. Dante több ízben visszatér arra, hogy a világi hatalom „dolga” nem része a két Testamentum által hirdetett isteni törvénynek: „nem találom, hogy akár az ó-, akár az újszövetségi papságnak meghagyatott volna a világi dolgokkal törődés és foglalatosság” (III xiv 845), „/Krisztus/ mint az Egyház példaképe nem törődött a földi ország gondjaival” (III xv 900), és ugyanígy többször hangsúlyozza, hogy ellenben mik lennének az igazi, Krisztus életét példának tekintő pásztori jogkörök, mindenek előtt pedig a pápáé: „az ő élete ugyanis eszményképe és példája az Ecclesia militansnak (a küzdő Egyháznak), főképpen a lelkipásztoroknak, de kiváltképpen magának a legfőbb pásztornak, akinek az a hivatása, hogy juhait és bárányait legeltesse” (III xv 885). Nem tartom kizártnak, hogy a dekretália *incipit*-jét akarta kigúnyolni – és meglehetősen leplezetlenül –, amely inkább az alsóbb világi, mint az általa invokált pásztori kúriák köréből indult.

Úgy gondolom, ennyi elegendő. Megpróbáltam a legszembetűnőbb allúziókra korlátozódni, de még többeket is fel lehetne sorolni, egy szinoptikus olvasat irányába haladva. A dantei szöveg törekvése, hogy egyetemes érvényű jogi normákat sugalmazzon, ezért utasít el minden túlságosan explicit utalást a történelmi jelenre vonatkozóan. Ez ellenkezik Dante természetével, ezért válik a traktátus domináns jegyév az alluzivitás. A *Monarchia* a maga egészében, ideológiájában, céljaiban egy jogvitából születik, amely a Henrik és Kelemen közötti viszályt kísérő episztoláris és diplomáciai konfliktuson megy keresztül. A viszály az 1312-es római koronázástól indul, és egyoldalú politikai lezárását az 1314-ben kiadott dekretáliák jelentik. A traktátus a maga részéről koherens választ képvisel, egyfajta visszavágást a pápa sajátos, ugyanakkor Dante számára teljességgel elfogadhatatlan követelésére, amelynek értelmében egy hipotetikus fensőbbség nevében a trón megüresedésének idejére a pápa irányítaná és képviselné a birodalmat Itáliában. Kelemen pápaságának idején ez volt a legjelentősebb vívmány, amelyet aztán rögtön megerősített utóda is. Dante az egyházi jogszolgáltatás hatáskörét akarja korlátozni, így dialektikusan szembehelyezkedik a két kelemen-i dokumentummal, amelynek pontos és terjedelmes visszhangja egyértelműen érezhető a szövegben.²¹ Az allúziók eme vékony felhőburkában, a kortárs

²¹ A két dekretáliának mindössze egyetlen részéről nem vesz tudomást Dante a *Monarchiában*: a hűségeskürről, amelyet Henrikre kényszerítettek, és amelyet alá is írt. A hiányosságon nem kell nagyon csodálkoznunk: erre vonatkozóan nincs sok ellenvetni valója, hiszen minden bizonnyal ez volt a leghatásosabb érv az ellenfél kezében.

történelmi személyiségek között bizton felismerhetjük Henriket, Kelement és Anjou Róbertet. Ez utóbbi immár igazi politikai ellenfélle vált, míg a pápához fűződő viszony jóval árnyaltabbnak tűnik, olyannyira, hogy még feltételezett jóhiszeműséggel is felruházza (*Mon.* III iii 7). Mindez annak köszönhető, hogy amikor Dante a művét írja, a dekretáliák szerzője, akivel vitatkozik, már halott. Mindehhez tegyük hozzá, hogy valamennyi külsődleges allúzió egy rövid kronológiai időszakra korlátozódik, amely átfogja a Henrikkel szembeni ellenállást 1311-től kezdve az 1313-as pisai perig, Róbert elítélésének semmissé nyilvánításáig és az 1314-es császári választásokig bezáróan. Ezen túlra már nem tekint.

Összegezve tehát, a textuális utalások alapján a következő kronológiai konklúziókra jutottam: a *Monarchia* publikálását a szerző „1314 októberére” teszi,²² összhangban a frankfurti kettős választással. Az *ante quem* időpontot tehát mindenképpen a november 25-i kettős koronázás jelenti, mivel a két császár tényleges, konfliktusokkal teli együttes jelenléte egészen kivételes esemény a Római Szent Birodalom életében, és a szerzőt is egy jóval artikuláltabb állásfoglalásra kényszeríti a történetek után. Dante azonban láthatóan nem vesz tudomást az eseményről, vagy úgy tesz, mintha nem ismerné, ugyanakkor nem hagyja figyelmen kívül, nem titkolja a választók között támadt *ellentéteket*, amelyek az előzményt alkotják, és amelyekre az említett „*nunc*” mutat rá, ezáltal szignálva és datálva a traktátust. A publikálás idejére (de feltehetően már a komponálás kezdetére is) Dante befejezte a *Paradicsom* első öt énekét. A *Monarchia* írásának ideje nagyjából megfelel a kettős megüresedés időszakának (az a kettős eklipszis, amely elhomályosítja Rómát *nunc utroque lumine destituta*, ahogyan a XI. *Levél*, v. 21 beszél róla: a császárság és a pápaság 1314. áprilisától októberéig egyaránt üresen állt), körülbelül félévet tartott és benne az 1314. március 14-én kiadott két kelemen dekretáliára reagál és válaszol. Ez az az időpont, amelyet *post quem* dátumként kell kezelni. Számot vetve továbbá azzal a ténnyel, hogy a traktátus első sorától kezdve az utolsóig a szerző szisztematikusan bizonygatja az igazság – egy valószínű *mot-thème* – dogmatikus jellegét („Mindazon emberek, ... kiket a felsőbbrendű természet az igazság szeretetére ösztönöz” /*Mon.* I i 1/, „Gyakran gondolván erre /.../ nemcsak rügyeket kívánok hajtani a köz javára, hanem gyümölcsöket is hozni, s a másoktól meg nem érintett igazságokat bebizonyítani” (I i 13), „több más lapangó és hasznos igazság között, a világi egyeduralom kérdése igencsak hasznos, de ugyancsak elburkolt” (I i 25), „kifejtettük ama vitás kérdés igazságát ...” /III xvi 1005/, „De ez utóbbi kérdés igazságát ...” /III xvi

²² Abból a tényből adódóan, hogy sokan úgy vélik, ebben az évben Dante még nem kezdte el a *Paradicsom* írását, illetve hogy mások szerint – például P. G. Ricci – a kettős *interregnum* idején a viták a várakozás légkörében némiképp alább hagytak, és csak az új pápa 1316. augusztusi megválasztásával kaptak új erőt, 1314-et meglehetősen ritkán fogadják el a mű dátumaként, amely azonban mégis talált olyan tisztelőkre, mint F. Ercole, U. Cosmo, F. Mazzoni és mások, akik bár különböző megfontolásokból, de ezt a keletkezési dátumot ajánlották olvasóik figyelmébe.

1010/), megerősítve érzem magam annak kijelentésében, hogy az 1315 májusában a „firenzei barátához” címzett levél klauzulájában a *Monarchia* első visszhangját találhatjuk Danténál „nemde az ég alatt mindenütt lehet édességes igazságokon elmélkedni” (*Lev.* XII 39). A művet nemsokkal később be is fejezi „a férfiú, ki az igazságosságot hirdeti” (*Lev.* XII 30). Minden bizonnyal véletlen, de Alighieri utolsó halálra ítélésekor, 1315. október 15-én, először vádolják nyíltan ghibellizmussal. Egyébként – mondják majd – elegendő lett volna a hóhérnak, vagy az ítéletet hozó bürokratának a *Színjáték* egyetlen énekét elolvasni, hogy számot vessen a ténnyel.

(*Maurizio Palma di Cesnola: „isti qui nunc”, la Monarchia e l’elezione imperiale del 1314. in: Studi e Problemi di critica Testuale., 107–130.*)

Fordította: Dávid Kinga

PÁL JÓZSEF

Imago Dei

Számok, szimbólumok, metaforák a Teremtő képe ábrázolásában

A Dante ábrázolta univerzum Alkotója kezében van: minden az Egyben, *tutto nell'uno*. Isten az első mozgaton keresztül elárasztja a világot, amely őt különböző mértékben felfogja és tükrözi. A teremtett világ szinte valamennyi részletébe behatoló isteni hatalom és bölcsesség (*gloria*) nem a szerint az elképzelés szerint működik, amelyet a későbbi panteista szerzők írtak le, s amelyhez a modern ember inkább hozzászólt, hanem a szimbolikus teológia elvei alapján. Danténál Isten mindenképp előtt *kívülről* hat. Az ember mozgástere lényegében az isteni szándék megértésére, végrehajtására, illetve az erkölcsi szempontból helyes választásra korlátozódik. Giordano Bruno vagy méginkább Goethe elfogadhatatlannak tartotta volna egy ilyen Teremtő létezését: „Miféle Isten volna, aki pusztán / kintről forgatná világunk az ujján!”¹ Dante szerint a külső maradéktalanul csak az *istenlátás* egyedi és időn kívüli kegyelmi (örök) pillanatában válik teljes mértékben belsővé, de ekkorra már a költő emberin túlivá nőtt, s megsemmisült minden érzékszervi és tudati önazonossága és képessége. A látott tökéletesség, az igazi *kép*, ugyanakkor, emberi-művészi eszközökkel megjeleníthetetlen. Lehetőséges viszont a közvetett leírás szimbólumokban, metaforákban, képekben, illetve az isteni tevékenység jelét mutató (el)változásokban.

A *Commediában* Isten alapvetően háromféle módon tűnik fel. Az apparenciák hierarchiájának a csúcán a Paradicsom legtagább égkörében (Empyreum) átélt *visio Dei* áll. A mozdulatlan imágó emberi értelem által történő adekvát rögzítése, mint mondtuk, nem lehetséges. Ugyanakkor közel száz éneken keresztül sikeresen bemutatható volt az isteni hatalom működése: ha a Teremtő a maga közvetlenségében, statikus mivoltában nem is, de a teremtés örök folyamata révén láttatható. Így két, költői szempontból megvalósítható, ábrázolási lehetőség kínálkozik.

Az egyik típusú olyan helyzetre utal, amely egy korábbi, az 1300-as látomást megelőző teremtő folyamat eredménye vagy következménye. Ezek a leírások a teremtett földi és égi világ felépítésébe, működésébe, illetve az emberi történelembe való isteni beavatkozások nyilvánvaló jeleit mutatják be, s így „rajzolja meg” a *képet*. A túlvilágban felfelé haladva egyre erősödik és egyre inkább nyilvánvalóvá válik a Primum mobile által közvetített és sokszorozott emanáció. Ezt

¹ GOETHE: *Prooemion*, *Az Isten és világ* ciklus nyitó költeménye. A vers utolsó szaka: „Bennünk is egy-egy Mindenség mozog: / innen minden nép bölcs szokása, hogy / legkülönb tudásának a neve / Isten, sőt az ő Istene: / eget-földet rábíz vezetni, / fél tőle s igyekszik szeretni.” Szabó Lőrinc fordítása. in: *Versek*, Európa, Budapest 1963. 299.

a hatást fejezik ki, többek között, a hét bolygó egében a sarkalatos, az állócsillagokéban a teológiai erények példái és meghatározásai.

A másik típusú ábrázolás során az olvasó *in statu nascendi* tapasztalja az égi hatalom működését. Vannak bizonyos, minden szempontból jól átgondolt szimbólumok és metaforák, amelyek alkalmasak arra, hogy Isten alkotó tevékenységét kellő méltósággal bemutassák. Ez utóbbi csoporthoz tartozó képek általában a folyamatos teremtés *oksági* viszonyait reprezentálják. Azt a pillanatot, amint egy égi ok létrehozza földi okozatát, illetve azt a folyamatot, amint egy földi elem igyekszik mindenben idomulni az égi hatáshoz.

(A vízió tárgya. Forma)

Miután Isten a fiában testet öltött, a keresztény teológia arra szólít fel, hogy az ember a látható mögött a láthatatlant keresse. S hosszas vita után ugyan, de a IX–X. századra véglegesen eldőlt Isten ábrázolhatóságának a kérdése is. János evangéliumának gyakran idézett sorai (Et Verbum caro factum est / Et habitavit in nobis / Et vidimus gloriam eius / Gloriam quasi unigeniti a Patre / Plenum gratiae et veritatis, I. 14), illetve szent Pál két sokszor idézett helye teológiai szempontból kijelölte a tudat számára lehetséges kutatás dimenzióját, figyelmeztetve az emberi látás korlátozottságára is (videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem, 1.Korintusiaknak, XIII.12). „Mert ami benne láthatatlan: örök ereje és isteni mivolta, arra a világ teremtése óta műveiből következtethetünk (Rómaiaknak, I. 20).” Dante a *De Monarchia* második könyvében lényegében elismétli az apostol szavait: „Isten akarata önmagába véve láthatatlan, de Isten láthatatlan dolgai az általuk véghezvitt dolgok révén láthatók az értelem számára, hiszen, ha a pecsétnyomó rejtve is marad, az általa lenyomatott viasz nyilvánvaló bizonyosságot ad róla, s semmi csodálatos nincsen benne, ha Isten akaratát különféle jelekből kell felfednünk”², hozzátevé egy olyan hasonlatot (pecsétnyomó-viasz), amely az egyik lehetséges imágó (ld. később).

Ágoston a szentháromság *nyomairól* és *képeiről* szóló részben először is elismétli az Ó- és Újszövetség evidens módon ide tartozó mondatait („Mert ami benne láthatatlan, örök ereje és isteni mivolta, arra világ teremtése óta műveiből következtethetünk”³), de ugyanakkor határozottan visszautasítja azt a gonoszul hitvány elgondolást, amely szerint „Isten testi tagok vonalaival körülírt és határolt lény” lenne, és azt, hogy az *imago Dei* kifejezés valódi tartalma erre a fizikai hasonlóságra utalna. A korlátozott képességekkel rendelkező embernek mégis fel kell fedeznie

² DANTE: *Összes művei*, Magyar Helikon, Budapest 1965. 425. ld. továbbá a 29. jegyzetet

³ Mind Pál Rómaiaknak, I., 20 szülő levele, mind a *Bölcsesség*. XIII, 1–5 negatív oldalról, a balga lelki vakasága bizonyításának, illetve a gonosz emberek korholásának céljából hangsúlyozza: Istent a teremtett világban meglévő nyomokról fel kell ismerni. Mint a művészt művéről, úgy lehet megismerni a teremtmények nagyságáról és szépségéről a teremtőjüket.

az égi hármasságot mind a halhatatlan lélekben, mind a korruptibilis természetben. A szellemi világ felől az emlékezet, az értelem és az akarat lényegéből és egymáshoz való viszonyából következtethetünk az Atya hármasságára, a természet oldaláról viszont a mérték, a szám és a súly megértése segít. A *De Trinitate* könyvein kívül Ágoston másutt is visszatér az igazság, a forma, a szám és a bölcsesség egymással összefüggő kérdésköréhez. A *De libero arbitrio* második könyvéből nyilvánvalóan kiderül a forma kettős, *matematikai* (mérték, szám, súly-rend) és az ember üdvözülését segítő *morális* természete. A bölcsességnek és a számoknak a szabályai egyaránt igazak és változtathatatlanok, „mert mindkettőt magában foglalja az igazság bizonyossága és titkossága, ...valójában a kettő egy és ugyanaz a dolog.”⁴ A bölcsesség a belénk vésődött eszmék (*notiones impressæ*) alapján ismeri meg a formát és a vele lényegében azonos igazságot: „a szám és a bölcsesség az igazságban egyesül”. A gondolatot megerősítik az Írások is: „Erejét kifejtve elér a világ egyik végétől a másikig és a mindenséget üdvösen igazgatja”.⁵ A testetöltéssel létrejövő krisztusi *imago Dei* mellett az emberekben magukban van egy másik is, azért, hogy törekedjenek az isteni képmáshoz való hasonlatosságra: „Ez csak valami belső fény által lehetséges, amelyről a testi érzékek semmit sem tudnak”⁶.

A forma transzcendens prototípus, a mindenségnek Istennél lévő örök és változatlan képe, teremtő eszméje, amely a Gondviselés révén megjelenik a teremtett világ szellemi és testi alakzataiban. A forma hiánya a lét (Isten) elvesztése, a megsemmisülés. „Mert ha a forma elvonásával minden létező megsemmisül, akkor a változékony dolgok számára a változtathatatlan forma a gondviselés, melyek révén megmaradnak, és a formáikhoz rendelt számok betöltik őket és tevékenykednek bennük.”⁷ A forma megjelenik mind az emberi tudatban mint „tanító”, mind a külső természetben mint „figyelmeztető”. Bármerre fordul az ember, Isten műveibe vésett lenyomatok által beszél hozzá, s ha kívülrre téved, éppen a külső dolgok alakján keresztül hívja vissza belülré.

Az előbbi szkematikus felosztásnál maradván, a *Commedia* statikus *istenképei* pontosan erre a viszonyra utalnak. Az ember, akiben „jó mag”⁸ van, felfedezi a látható világban a *formát*, amelynek végső és legtökéletesebb (de a földi élet ideje alatt elérhetetlen) változata, az aminek Dante a *Paradicsom* XXXIII. énekének a végén részesevé vált. Ez az irány a „visszatérés”, s megköveteli az ember intellektuális aktivitását és szigorúan erkölcsös magatartását vagy az ilyenné válását, sőt megvilágosodását is. Emelkedő útján egyre inkább nyilvánvalóvá válnak a jelek. Ezek leírása gyakorlati

⁴ SZENT ÁGOSTON: *A szabad akaratról*. Budapest 1989. 143–144.

⁵ *Bölcsesség*, XVIII, 1. Idézi SZENT ÁGOSTON is: i. m. 144.

⁶ SZENT ÁGOSTON: i. m. 133.

⁷ SZENT ÁGOSTON: i. m. 162.

⁸ Dante, mint főszereplő, sokszor elmondattja magáról, hogy az égiek őt kiváló adottságokkal házták fel, s erre, mint író, gyakran a *mag*-hasonlatot használja, néhány példa: *sementa sania* (*Inv. netto Latini, Inf. XV, 76*), *seme, mal seme* (*Beatrice, Pg. XXX. 110, 119-itt szemrehányóan*).

ban Dante nem annyira Ágostont, mint inkább a XII–XIII. századi vallásos misztikus irodalmat használta fel, mindenki másnál jobban szent Bonaventurát, akivel a költő a Nap egében találkozik. Bonaventura *Itinerarium mentis in Deum*-ja több helyén indítja reflexióit az „improntáról”, a „imago Dei”-ről, sőt az egész fogalmi érvelése egy látott képből⁹ bomlik ki. Bonaventuránál különféle típusú jelek vannak. Az „impronta”, „orma” testi természetű, időhöz kötött, földön megnyilvánuló, de emberen kívüli; az „immagine” ugyanakkor spirituális természetű és bennünk lévő, örök kép.¹⁰ Az egyenes út – állítja Bonaventura – az isteni nyomokon való haladás. Rajtunk kívül nyomaiban, bennünk képében szemléljük, felettünk pedig akkor, ha felfedezzük, hogy az örök Igazság fénye elménkbe mint pecsét bele van nyomva, ahogyan egyébként szent Ágoston is mondta: elménket maga az örök Igazság alakította.¹¹ Ezt a platóni, ágostoni, bonaventurái eszmét Dante nagyon pontosan összefoglalja a *Purgatorium* XXXIII. énekének egyik terzinájában (79–81):

E io: „Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello...”¹²

A *forma* és a *figura* szavak szemantikáját Auerbach¹³ írta le. Eszerint a *forma* inkább elvont eszmét jelentett a középkorban, míg a *figura* ennek megvalósulását, alakot öltött kinyilatkozását. A két szó jelentéstartományja mindenesetre igen közel áll egymáshoz, ámbár az egyik általánosabban, a másik konkrétan jelölte meg a tárgyat. Dante használatában a *forma* szó Istenre és az Univerzumra, a mozdulatlan Empyreumra és a Primum Mobile működése okozta hatásra egyaránt vonatkozik. A szeretet-körforgást „lefelé” elindító első mozgó felelős azért, hogy a világban tökéletes rend van, s ezáltal az Univerzum hasonlít Istenre. Beatrice a *Paradicsom* első énekében, mint anya a gondolkodás még helytelen útjain járó fiának, ekként revelálja az Univerzum rendjét:

⁹ Az egyik víziója során egy kerszt alakú, hatszárnyú szeráf tűnt fel előtte.

¹⁰ „Difatti, tra le cose, alcune sono un'impronta di Dio; altre ne sono una immagine, dato che alcune sono di natura corporea e altre sono di natura spirituale; alcune sono temporanee e altre perenni e, con ciò stesso, alcune sono al di fuori di noi e altre sono dentro di noi.” BONAVENTURA: *L'ascesa a Dio*. (*Itinerarium mentis in Deum*). Miláno 1974. 9. (Az olasz fordítást vettem alapul. – P. J.)

¹¹ BONAVENTURA: i.m. 55.

¹² Pg. XXXIII. 79–81.

És én: „Mint viasz a pecsétnyomónak
jegyét megőrzi, te éppúgy örökre
megbélyegezted agyamat s valómat...”

(Mint a pecsétviasz, / ami nem változtatja meg a belényomott figurát, / Ön által úgy van megjelölve immár az én agyam.)

¹³ ERICH AUERBACH: *Figura*. In: *A hermeneutika elmélete*. Szerkesztette Fabiny Tibor.

Ikonológia és műértelmezés 3. Szeged, 1998 (2. kiadás), 17–58. Auerbach szerint Beatrice, mint megtestesült kinyilatkoztatás, *figura* vagy *idolo Christi*.

e cominciò: „Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'Universo a Dio fa simigliante.¹⁴

Az Istenhez így hasonlónak váló Universum megjelenítéskor Dante a *forma* szóhoz olyan hasonlatokat, metaforákat és költői képeket kapcsol, amelyeket más – Isten aktuális teremtő tevékenységével összefüggő – imágók leírásakor is alkalmaz. Ezek (a már idézett *pecsét-viasz* mellett): Isten mint művész; Isten mint fény; Isten mint nyíl(as).

A *Commediában* huszonhatszor, a *Paradicsomban* tizenkétszer előforduló *forma* szó szemantikai szempontból több csoportra osztható. Gyakran (a *Pokolban* mindig) a földi dolgok fizikai megjelenését és a verbális kifejezés módját jelenti. Máskor valamiféle különleges tartalmat hordozó „szent edény”. A *Purgatorium* 25. énekében például a levegő olyan formát vesz fel a tisztuló lélek körül, amilyen annak „virtusához” illik (Pg. XXV. 95) Lehet továbbá az emberi kifejezés mikéntjéhez kötötten zenei: a citerán a hang (hallható) formát vesz fel (Par. XX. 23), vizuális: a Sas formájához idomuló rajz (Par. XVIII. 111), vagy irodalmi: a Sas csőréből szavak formájában kijövő hang (Par. XX. 29). E művészeti ágakhoz kapcsolódó formalizmus fölött a *Paradicsom* legfelsőbb rétegeiben hatalmas metafizikai koncepciók kapnak *formát*. Sorrendben először a leginkább konkrét használatot említjük: a Fényözön folyó formájában (Par. XXX. 61) jelenik meg. Valamivel később az üdvözültek legszentebb körét magába foglaló csodalátos alakzat, a paradicsomi rózsa válik láthatóvá *in forma di candida rosa* (Par. XXXI.1). Végül a szóval egész világot magába foglaló égbölcsek rendszere lényegét jeleníti meg: *La forma general di paradiso* (Par. XXXI. 52).

A mű végén két olyan rész is van, amelyben Dante a *forma* általános fogalmának a lehető legpontosabb meghatározását adja. Ez egybeesik azzal a pillanattal, amikor Beatrice a térre és az időre vonatkozóan a legfontosabb kérdéseket teszi fel, s a válaszokkal véglegesen feltárja Danténak a teremtés titkait. Az isteni örök, mozdulatlan ragyogást okságra és dinamizmusra átváltó *Primum Mobile*-ben Beatrice, miután Istenre tekintett, igen pontos összefoglalja, hogy miben áll az idő kétfélesége (a vizek felett lebegő isteni lélek örök, és az ettől elválasztott, a teremtés negyedik napján létrehozott földi, lineáris idő). Ezután azt magyarázza el, mi módon létezett együtt forma és anyag. A primordiális egység korszakában az elhatárolódás értelemszerűen csak lehetőség volt, amikor azonban átlépett a

¹⁴ Kiadás: DANTE ALIGHIERI: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi Einaudi, Torino 1975. Par. I. 105–7.

S felelt: „Szoros rend van és bölcs művészet
a dolgok viszonyában: s ez a Forma
teszi Isten képévé az Egésztest.

(Az eredetiben „Istenhez hasonlónak”.)

világ a földi századba ez az egység három részre vált szét, mint hogyha a nyílveszők egy háromhúrú nyílról lennének kilőve¹⁵. Most térben pontosan ott vagyunk, ahol a teremtés során átléptük a kétféle *idő* határát. Ez az a pillanat, amikor a háromhúrú nyíl maximálisan megfeszül és kilövi a nyílveszőket. Ez az irány ellentétes az Empyreum felé tartó Beatricéével (aki éppen *előre* nézett) és Dantééval.

Forma e materia, congiunte e purette,
usciro ad esser che non avia fallo,
come d'arco tricordo tra saette.¹⁶

Van tehát tiszta Forma, van Forma-Anyag együtt és van Anyag. Itt tulajdonképpen maga Dante adja meg a magyarázatot arra, miért használja kétféle értelemben a *forma* szót, s miért halad, Dante Isten felé vezető útjával párhuzamosan, a szó szemantikája az anyaghoz kötöttől a tiszta forma felé.

A *Commedia* utolsó énekének a legvégén Dante úgy jelöli ki a legtökéletesebb formát, vagyis Isten *in situ* közvetlenül látható ábrázatát, hogy a *hatást*, s nem magát látottat mutatja be. A vonal helyett a szín, a szó helyett a kép is csak bizonytalan benyomásról tudósít. A középkor szerint a legtökéletesebb emberi érzékszerv, a szem is tehetetlen, végül csak annyi derül ki, amit a *Biblia* lelegejéről már tudunk: Isten *ad imaginem suam* teremtette az embert. A bűnbeesett, majd megváltott ember eljuthatott ugyan az istenlátásig, de nem reprodukálhatta, nem tehette „külsővé” a *vera icont*, az igazi *imago Deit*.

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.¹⁷

Itt az „én”-nek és a „mi”-nek ugyanaz az egysége fogalmazódik meg végső szintizisként, amit a mű legelső két sorában már olvastunk: a nyitó sorban a keresztény ember, vagy egyáltalán az ember, emberiség „*nostra*”-jának birodalmából

¹⁵ A teremtő egyik, többször alkalmazott metaforikus ábrázolási lehetőséges a nyíl és nyilas. cfr. BOYDE, PATRICK: *Immagini del Creatore*. In: *L'uomo nel cosmo*. Bologna Mulino 1984. 351–352

¹⁶ Par. XXIX. 22–24

Forma és anyag, vegyesen s vegyitlen
pihentek benne, teljes létre szállni,
mint három nyíl a háromhúru ivben.

¹⁷ Par. XXXIII. 130–2

magában, s színét színeibe rejtven
a mi képünknek festődött keretté,
hogy csak azt néztem, minden mást felejtven.

(szó szerint: magában, saját színével / feltűnt festett képmásunk, / mivel benne az egész arcom el volt helyezve)

indulunk, majd a másodikban átlépünk az „én”-ébe, a közvetlenül és konkrétan jelen lévő szubjektuméba (*mi ritrovai*). A legvégén szintén páratlan számú sorban (131!) tűnik fel a „nostra”, amire ugyanolyan hirtelenséggel megjelenik a páros sorban a teremtés birodalmából a *mio viso*.

(A vízió ideje és a szentháromság)

A hagyományos felfogás szerint, s a Dante-kommentárok döntő többsége is így tudja: a *Commedia* legelső sorának többes szám első személye az individuum centrifugális erejének megjelenítésével hozható összefüggésbe. Tehát a harmincöt éves Dante mintegy az egész, életútja felére eljutott emberiséget jelképezi, saját életkorát kisugározza az emberre, tehát tartalmilag az első és második sor alánya ugyanaz, az én, az egyes szám első személy: ő jutott a saját életútja felén a *selva oscurába*. Hasonló helyzetben azonban a zoltáríró, akit egyébként Dante az első sorban követett *In dimidio dierum meorum*-ról beszél („Ne ragadj el életem derekán”, *Zsoltárok*, 101.25), tehát az én napjaim feléről. Miért használ Dante mégis többes számot?

A teljes emberi életkort hétszer tíz évre felosztó középkori vélekedés mellett létezik egy másik is. Dante a *Convivio*-ban az élet ívének csúcsát, amikor minden pozitív erő koncentrálnak, a 35. életévben jelölte meg, amiből az következnek, hogy a maximális életkor 70 év, összhangban Arisztotelész tanításával. Azonban a negyedik könyv huszonnegyedik fejezetében kissé módosítja a valamivel korábban írottakat. Az ifjúság 24 évig tart, a férfikor 20-ig, az öregkor 26-ig (mivel az idős kor „szárazságában” lelassulnak a folyamatok). A hetvenedik életkor után az ember biológiai adottságai szerint még körülbelül 10–11 év vénség vagy aggkor következhet. Tehát az emberi életkor maximálisan nyolcvanegy esztendő lehet. S bizonyos emberek, akik tökéletesen uralták szellemüket és testüket el is értek erre az életkorra. „Ennek megfelelően Plato, akiről igazán elmondhatjuk, hogy tökéletes volt a természet jóvoltából ... nyolcvanegy évet élt... Véleményem szerint, ha Krisztust nem feszítették volna meg, és a természet által kiszabott életkort elérhette volna, a nyolcvanegyedik életévében cserélte volna fel a halandó testet a halhatatlannal.”¹⁸ A három a négyzetten négyzetének, a kilencszer kilencnek amúgy is kitüntetett szerepet adott Dante a kilenc évkörön keresztül teremtőjéhez eljutó, illetve az égi szférából a földön ilyen módon részesülő ember kozmikus meghatározásakor. Az egyénben lévő pozitív erők legtökéletesebb aktualizálódását mindig az új hasonlattal és a magassággal kapcsolta össze. A harmincöt éves Dante tehát adottságai csúcsán tudatosítja a csillagképben is régi és örök önmagát¹⁹,

¹⁸ *Convivio*, IV. könyv, 23. és 24. fejezet, idézet: 328.

¹⁹ PLATÓN *Timaiosza* (XXXV. fejezet) és MACROBIUS *Commentarii ad Somnium Scipionisa* a következőket állítja a harmincötessel kapcsolatban: Isten maga az egy, a szűz kezdet és vég, egyszerre férfi és nő, mint amilyen a saját képére teremtett első, androgín ember is volt, egészen addig, amíg Isten nem vette ki az osztatlan emberből a nőt. A világlelket Isten az első páros (női) és az első páratlan (férfi)

amelynek meghódítására most el is indul. Itt a csúcs azonban nem esik egybe a féllal.

Az első sor *nostrá*-jában nem az én veszi birtokba a többi embert, nem az individuuum beszél mások nevében, hanem az én az emberiség története útjának egy meghatározott pillanatához köti önmagát. Ő, mint többször hangsúlyozta, az lkrek csillagképében született, amely a maga testi és téri mivoltával a két egyenlő részből álló egész képzetét kelti fel. Ugyanez az asztrológiai jel tűnik fel akkor is, méghozzá örök lényegében (*eterni Gemelli*), amikor a hetedik mozgó égből Dante Beatricével együtt átlép az állócsillagok egébe. Ekkor Dante visszanéz, s látja a teljes változó világot²⁰. Nehezen képzelhető el, hogy bármelyik másik konstelláció ilyen egyértelműen tudná kifejezni a maga kozmikus-téri eszközeivel azt eszmét, hogy emberiség történelmének felére jutott. Hasonlóképpen Dante személy szerint hálás születése égi jelének, amely megerősítette küldetésstudatát²¹. A többes szám első személy tehát valóban az, ami, vagyis az egész emberiség érkezett útjának feléhez.

Ádám a *Paradicsom* XXVI. énekében mondja:

Quindi onde mosse tua donna Virgilio,
quattromilia trecento e due volumi
di sol desiderai questo concilio;
e vidi lui tornare a tutt'i lumi
de la sua strada novecento trenta
fiate, mentre ch'io in terra fu'mi.²²

sám síkra (négyzet), majd térbe (kőb) állításával alkotta meg. A kettő köbe nyolcat ad, a háromé huszonhatot. A nyolc és a huszonhat együttese az államban a tökéletes férfi éveinek száma, a harmincöt tehát az anyából és apából álló ember valamennyi képességének maximumát jelenti. Földi körülmények között az istenihez való legnagyobb közelséget. ld. *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Ikonológia és műértelmezés* 5. Főszerkesztő: Pál József. Szeged 1995. 139–141.

²⁰ Par. XXII. 152–154. „volgendom'io con gli eterni Gemelli / tutta m'apparve da'colli a le foci. / Poscia rivolsi gli occhi a gli occhi belli.” „amint az örök lkrekkel forogtam; / hegy-völgye szemeim égve csüngtek, mignem a szent Szemekbe visszaloptom.” Néhány sorral feljebb (112) az lkreket dicső csillagoknak (*gloriose stelle*) nevezi, akiknek mindent köszönhet.

²¹ A görög mitológia „kettősének” halandó tagját a halhatatlan vitte fel az égbe. Hasonlóképpen oszítja meg Krisztus a halhatatlanságát a keresztény emberrel, Beatrice Dantéval. Talán az sem véletlen, hogy a Beatricével való találkozás előtt közvetlenül Danténak Matheldáról eszébe jut Proserpina, Iupiter és Ceres lánya, Dis felesége, az Alvilág és az Ég közötti örök utas, akinek az ideje szintén két egyenlő részből áll. Vö. Pál: „Silány időből az örökkévalóba”. Szeged, 1997. 66.

²² Par. XXVI. 118–123.

A nap, míg e zsinatért ott emésztett
vagy, honnan Vergiliust küldte Hölgyed,
négyezerháromszázkét kerülést tett.
S még húsban élve laktam lenn a földet,
láttam kilencszázharminc visszatértét
minden csillagához az égi Körnek.

Ugyanakkor Malacoda Danténak szóló szavai szerint az *Inferno* XXI. énekében (112–5) éppen öt óra hiányzik ahhoz, hogy ezerkétszázhatvanhat év és egy nap teljen el Krisztus Pokolra szállásának idejétől (a Fiú ekkor vitte fel az Ótestamentum szentjeit, így Ádámot is a Paradicsomba). „...mille dugento con sessanta sei / anni compié che qui la via fu rotta.” Ebből eléggé egyértelműen kiderül, hogy Dante felfogása szerint az egész emberiség teljes történetének hatezernégyszázkilencven-nyolcadik esztendejében jár. A csillagászati és a naptári év valamelyest való különbözőségéből ered, hogy polgári szempontból ez a hatezeröttszázadik évnek felel meg. A kettő apró különbségéről egyébként maga Beatrice beszél (*Par.* XXVII. 124.).

A világból még ugyanennyi idő van hátra. A Francescához sokban hasonlító, de idejében az égi szerelem felé forduló Cunizza állítja, hogy Folco költő híre fennmarad, amíg a világ világ, s ezt az alábbi számjátékkal fejezi ki: *Questo centesimo anno ancor si incinqua* (*Par.* IX. 40.). A „századik” esztendő 1300-ra utal, tehát még ötször ezerháromszáz, azaz hatezeröttszáz esztendő van hátra az utolsó ítéletig. Az emberiség tizenháromezer éves történetének ilymódon a fele az 1300. esztendő, amelynek kiemelt szerepére alakisága is utal. hiszen csak a harmadik nullában különbözik a 13000-tól, s a középkor egyébként nem volt teljesen tisztában a helyiérték fogalmával.²³

A világ Építésze, a háromszemélyű egy Isten a teremtett világ minden egyes részletét saját maga lényegiségével jelölte meg, így hagyott itt „nyomokat”. A teremtett világ teljes ideje 13000 esztendő. Ez éppen úgy az egy és a három mély, isteni szándékot reveláló értelmének temporális megjelenítője, mint a *Commedia* legtriviálisabb hármassága, a terzina versforma, amihez kapcsolódik még egy sor; vagy az énekek 1+33+33+33 beosztása. Valamint a terzina háromszor tizenegy pozíciója (hendecasyllabus). A világ, ember és az isteni jelenlét közös története nem más, mint **egység a Szent hármasságában**. A három tökéletes szám azért is, mert van középpontja, olyan sokaság ez, amely a maga alakiságában kifejezi a egységet is. Krisztus történeti és valóságos eljövételével (1300! évvel a középidő előtt) „kiegészült” a hármasság. Teológiai-poétikai szempontból melyik szám fejezhetné ki jobban a teljes világidőt, mint éppen ez?²⁴

²³ A kérdéskörrel ld. VINASSA DE REGNY: *Dante e Pitagora* c. könyvét, i. m. 14–15, ill. 165–170 és RODOLFO BENINI: *Quando nacque Cacciaguida, Trisavo di Dante e quando morì Alighiero suo figlio*. In: *Studi letterari-filosofici-storici*. Milano 1950. 1-32. valamint: BENINI: *Vari saggi*. Milano 1906. uő: *Dante tra gli splendori dei suoi enigmi risolti*, Roma 1919; és *Scienza, religione ed arte nell'Astronomia di Dante*. Roma 1939.

²⁴ DANTE a *Vita nuova*, XXIX. fejezetében ugyanilyen aprólékos módon számolta ki a kilences Beatrice halálának a dátumát (1290. június 8.)

(A kép szimbólumai és metaforái)

Nagyon szorosan meghatározott azon valóságban megtalálható, konkrét elemek köre, amelyek a *Commediában* Isten imágói lehetnek, s ezek sem, mint láttuk, közvetlenül, hanem csak közvetve, szimbólumokban és metaforákban. A leggyakoribb helyzet: a valóság titkos rendjét Danténak feltáró Beatrice mutatja be általuk az isteni hatalom működését. Rendre a *Paradicsomban* találkozunk velük. A képek vagy kép-együttesek Istennek mint Teremtőnek, mint első oknak a tevékenységét fejezik ki, s bemutatásuk elsősorban arra irányul, hogy Dante és a többi ember megértse Isten hatása és az universum eseményei közötti kapcsolatot. A költő bizonyos esetekben szimbólumokat használ, máskor megőrzi ugyan az arisztotelészi metafora formális (négyes) szerkezetét, de radikálisan megváltoztatja annak tartalmát.

A történelemben (és a természetben) tapasztalható mozgásoknak az iránya nem a modern ember által megszokott szakadatlan és lineárisan előre mutató fejlődés képzetét felkeltő *ható kauzalitás* szerint rendeződik: Dante mesterei, a skolasztikus teológusok szerint nem az egymásnak feszülő földi erők jelölik ki a történelem menetének az irányát, hanem kizárólag az égi szándék. Isten időről időre saját belátása és akarata szerint meghatározza az embernek és a világnak hozzá való viszonyát, ezt a jellemzően középkori és keresztény oksági rendszert *példászerű* vagy *szimmetrikus kauzalitás*nak hívjuk. Az oksági viszonyokat illusztráló szimbólumok és metaforák is párhuzamosságot mutatnak.

A *Paradicsom* bevezető terzinája arról szól, hogy Isten jelenléte nem csupán az Empyreumban, hanem a világegyetemben mindenütt megfigyelhető:

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte piú e meno altrove.²⁵

Talán nem túlzás azt állítani, hogy ezen a kiemelt helyen Dante az egész látomás összefoglalását adja. A mozdulatlan mozgató legfontosabb „tulajdonságát” az allúziókban rendkívül gazdag *gloria* szóval fejezi ki. A mondatnak két ige az állítmánya: a *penetra* a *gloria* (elsődleges) Istentől az universum felé való haladását mutatja, s lényegében közömbös a behatolást elszenvedő tárgy mibenléte iránt: az ige éppúgy kifejezheti az emberek dzsungelba, a kés testbe való benyom(ul)ását, mint bármely érzékszervi percepciót vagy az értelem felfogását. A má-

²⁵ Par. I. 1–3.

A Mindent Mozgatónak glóriája
a Mindenségen áthat, és világol,
itt hőbb, ott halkabb fényt hűtvén a tájra.

(Az eretetikben a *gloria* „behatol” az Univerzumba és jobban vagy kevésbé „visszatükröződik“.)

sodik ige logikai iránya az előbbivel ellentétes: a teremtett világtól halad a teremtő felé. A felülről jövő végtelen gazdagságra az universum (Paradicsom) a maga legjobb részével „válaszol”: a *risplende* ige prefixuma (*ri-*) és *fényleni*, *ragyogni* tartalma önmagában meghatározza a reagálás, a *visszaverődés* mikéntjét. Az ember számára az isteni dicsőség, hatalom és bölcsesség először is fény, látvány. Fontos utalni arra is, hogy rögtön e terzina után Dante saját helyzetét (*fu'io, vidi cose*) határozza meg és az Istenhez közel lévő ember képességeinek (*nostro intelletto*) szükségszerű korlátozottságát.

„Semmi érzékelhető dolog nem lehet méltóbb példaképe (*esempio*) az Istennek, mint a nap”²⁶. Az, ami a betű szerinti értelmezésben anyagi és érzékelhető égitest, a szellemiben Isten (*lo sole spirituale e intelligibile ... è Iddio*). Az egy mellett a fény Istennek a legközvetlenebbül érzékelhető formája mind a keresztény, mind a pogány hagyományban. Az *emanáció* számunkra a teremtés kezdetétől fogva legfőképpen *illumináció*. A nap-szimbólum ilyen használatának jogosultságát természeti érvekkel is alátámasztották. A teológusok²⁷ már jóval Dante előtt megállapították, hogy a fény természete révén rendelkezik a sokszorozódás képességével: ahogy a fény a *vis multiplicative* révén terjed, úgy árad el erejében az isteni hatalom. Ennek a tézisnek negatív próbája volt a Pokolnak mint az örök sötétség istentelen birodalmának a leírása. A természetes emberi állapothoz közel álló Purgatorium e vonatkozásban is kettősséget tartalmazott: a világosság-sötétség ritmikus váltakozása itt szorosan követte a bűntől való megszabadulás állandóan emelkedő útját. A Purgatoriumban éjszaka leállt minden (felfelé emelkedő) mozgás, hiszen nem volt jelen látható, érzékelhető formában a „hívó” nap. A Paradicsomban viszont mindig világos van. Az universum hol jobban, hol kevésbé tükrözi vissza Isten glóriáját.

Dante művében a fény-világosság mint Isten-kép három szempont, gondolat köré csoportosítható, attól függően, hogy a (kör)folyamat melyik fázisát jeleníti meg. Abban az esetben, ha közvetlenül a forrásra utal, akkor a fényt *lucénak* és *raggionak* (*radius*) hívják: „fénynek (*lux, luce*) nevezik a világosságot (*lume*), amennyiben a fényforrásban van (*fontale principio*), sugárnak (*raggio*), amíg a közegben halad forrása és az első test között, amelyben végződik, fényességnek (*splendore*), amikor más helyen ragyog fel visszaverődve” (*Vendégség*, III. 14). A saját fény *sugárzik*, a mástól kapott és tovább adott *ragyog*. Mint ahogy az isteni energia három féle hatást sugárzott ki (*Par.* XXIX. 28–30): a formát, forma és anyag együttesét és az anyagot.

²⁶ *Nulla sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi esempio di Dio che 'l sole. Vendégség*, III. 12

²⁷ Pál, 1 Kor. XV. 40–41. „S van égi test meg földi test, de másként ragyog az égi, másként a földi (*sed alia quidem caelestium gloria(!), alia autem terrestrium*). Más a nap ragyogása, más a hold fényessége, más a csillagok tündöklése, sőt az egyik csillag fénye is különbözik a másiktól.” (A *Vulgatában* végig: *claritas, claritate* van.)

A létezők a fényből különféle mértékben részesülnek. A természeti elemek közötti egyenlőtlenség oka a fény forrásához való viszony különbözősége. A nemes anyagok (üveg, kristály, ámbra) átengedik vagy csillogóan visszaverik, míg mások (pl. különféle ásványok, vas), elnyelik, megfojtják, s ugyanígy sokkal nagyobb méltósággal rendelkeznek a csiszolt felületek (üveg, drágakövek), mint a feketék, opálosak és durván megmunkáltak. Az előbbiek az égi, az utóbbiak a pokoli környezet tartozékai. A földi dolgok tehát különböző mértékben tükrözve közvetítik az energiát: jelentőségük a fény forrásával való „együtműködésüktől” függ.

A nap mint Isten érzékelhető példáján kívül néhány más szimbólum, metafora vagy hasonlat is kifejezheti a teremtő képét vagy kauzaliztikáját. Közöttük azonban egy finom megkülönböztetést kell tennünk. A többel szembeállított *egy*²⁸, a numerikus *arány* és *harmónia*, az imént bemutatott *fény*, a magból növénné válást biztosító *életenergia*²⁹, valamint az égi és földi *hierarchia* ábrázolásában rejlő absztrakt (és éppen ezért közvetlen) Isten-képek mellett a leghétköznapibb dolgok és cselekedetek is kaphatnak fenséges tartalmat. Mint az áldást hordozó számárhoz, ez utóbbiakhoz is alkalmi jelleggel (de nem véletlenül) kapcsolódik a magasztos, máskor, más összefüggésben ugyanezeknek a dolgoknak kizárólag profán jelentésük van. Az előbbi valódi értelme a *hatás* közvetlen, az utóbbié a hatás közvetett, *hasonlóság* alapján történő bemutatása. E jelölőknek éppen ezért nincsen olyan alaki méltóságuk, mint az *egynek* vagy a *fénynek*. Szerkezetüket nem a közvetlen „párbeszéd”, vagy a szimbólum dualitása jellemzi, hanem a földi dolgok megjelentetésének természetes metaforikus négyessége. Olyan biztosan idomul az erényes ember Isten akaratahoz, mint a viasz a pecsét(nyomó)hoz; olyan erővel és olyan biztosan célba ér az égi akarat, ahogyan a kifeszített húrról a nyílvevő. Ez utóbbiak, témánk szempontjából, szinte kivétel

²⁸ Par. XV. 56–57. „Azt hiszed, minden eszméd úgy belémgyül / abból, ki Első (*da l'un*), – mint, ha jól megérted / a kettő-három-négy az Eggyen épül.”, *Az egyeduralom*, I. 15. Isten a legteljesebben egy (*maxime est unum*), a legfőbb jó, *peccare nihil est aliud quam progredi ab uno spreto a multa*.

²⁹ A *mag* és a *növény* metafora a *causa finale*ban fejezi ki Istent: „az isteni mag ... lelkünkben rögtön kicsírázik, kisarjad és rügyet fakaszt a lélek mindegyik hatóerejének és szükségletének megfelelően”, versben: „kik által biztos célra megy / a csírák útja” (Pg. XXX. 110), Par. II. 118–120:

Gli altri giron, per varie differenze,
le distinzion che dentro da sé hanno
dispongono a lor fini e lor semenza

S a több körök a sok színt, a sok fajt
s erőt használva, amüt tőle kaptak,
viszik, kit merre a Cél és a Mag hajt

Dante itt Pál gondolatait látszik követni: „Én ültettem, Apolló öntözte, de a növekedést az Isten adta. Nem számút sem az, aki ültet, sem az, aki öntöz, hanem csak a gyarapodást adó Isten,” (1. Kor. III. 6–7.)

nélkül azonos gondolati vázra épülnek, s döntő többségükben vizuális tapasztalattal igazolhatók.

Mivel ezek a metaforák Istennek mindig csak egy bizonyos típusú tevékenységére utalnak, így gondolati-képi kiterjedésük és érvényességük is jóval korlátozottabb. Ilyen az általunk már említett *pecsét és viasz*, amely felveszi a formát, hasonlóná válik okához („hiszen, ha a pecsétnyomó rejtve is marad, az általa lenyomatott viasz nyilvánvaló bizonytságot ad róla ... Isten akaratát különféle jelekből kell felfedeznünk.”³⁰). A *causa materiale* és a *causa efficiens* ilyen közvetlen kapcsolatát kifejező metaforát, Istenre és nem Beatricére vonatkoztatva, Dante kizárólag a *Paradicsomban* idézi, több alkalommal is. Ezek közül válasszuk ki azt a részt, ahol a költő egymás után kétszer is utal erre a metaforára:

La cera di costoro e chi la duce
non sta d'un modo; e però sotto il segno
ideale poi più e men traluce;

...

Se fosse a punto la cera dedutta
e fosse il cielo in sua virtù suprema,
la luce del suggel parrebbe tutta.³¹

Az isteni szándék gyors és biztos célba érését fejezi ki Dante a *nyíl*, a *nyílas*, vagy a *nyílazás* metaforájával is. A teremtés gesztusát itt figurális értelemben a nyílvesztő kilövése fejezi ki. Mindhárom alkalommal a cél tökéletes és hibátlan elérését, az isteni szándék maradéktalan földi megvalósulására hozza példaként. A *Paradicsom* első énekében Beatrice azt tárja fel a földet elhagyó Danténak, hogy ez az ország miként működik, az egyes részek miként viselik magukon a *nyomot*, illetve miként viselkednek mint *jelek*: „az Íj erejével röpítve, melynek / minden vesszője megpihen a Jelben” (*Par.* I. 125–6). Ha a Jó nem öntene erőt a csillagokba, s azok forgásukkal nem irányítanák a világ mozgását, akkor nem lenne rend és a nem lennének művészetek. Valójában azonban: „Mert ami nyílat ez az Íj

³⁰ *Az egyeduralom*, II. 2. 425. „nam, occulto existente sigillo, cera impressa de illo quamvis occulto tradit notitiam manifestam ... divina voluntas per signa querenda est”

³¹ *Par.* XIII. 67–69, 73–76. Az eredetiben a „pecsétés Eszme” helyett *segno ideale* (eszmenyi jel) van. „De a természet mindig csökkenti a fényt.”

Viasszuk és az erő, mely alakkal
látja el, más-más; s a pecsétés Eszme
átfénylik több vagy gyengébb sugarakkal...

...

Ha hibátlanak mondanád viasszát,
s az ég erejét is tökéletesnek,
csupa Pecsét lenne és csillagosság

lövetne, / az bármi lenne, célba úgy suhanna, / mint jó nyilasnak vesszeje a Jelbe³².

A *művész*, mint *figura* a lehető legteljesebben kifejezheti a teremtőt: szent Tamásnál „Deus est causa rerum per suum intellectum et voluntatem, sicut artifex rerum artificiarum”. A *doctor angelicus* itt szent térben az arisztotelészi szisztéma szerint határozta meg Isten–természet azonos művész–mű viszonyt. Mindebből természetesen Dante számára egyáltalán nem következett, hogy a művész egy „második teremtő” lenne, aki Istenhez hasonlóan, vele versenyezve, jobb világot alkotna, mint néhány XVIII–XIX. századi esztétika elbizakodott zseni alakja³³. Dante szent Ágoston meghatározta *ingeniumot* tekintette vezetőnek, aki Isten szolgája, nem riválisa. „A művész testét te magad teremtetted...Tehetségét is te adományoztad, hogy értse művészi feladatait és belülről folyton lássa a kívülről elkészültet. Te adtad testi érzékeit, hogy lelke anyagra vetítse velük a művészi terveket.”³⁴ Művészként nem a világot akarta saját képére formálni, hanem öngagát olyanná tenni és a világot olyannak felmutatni, amely minél hűségesebb hordozza a művész lelkében és lelkén uralkodó igazságot, az *imago Dei* jelét. Hiszen ami az alacsonyabb rendű dolgokban jó, az nem származhat magából az anyagból, hanem csak Istentől, „mint alkotó művésztől, másodikként az égtől, az isteni művészet eszköztől, ... melyet közönségesen Természetnek neveznek.”³⁵ S mint ahogy a Teremtő szereti a világot, úgy kell a művésznek is szeretnie a tárgyát. Költői példák ismét csak a *Paradicsomból* hozhatók: „s kezdjed a Mester csodáját csodálni, / ki úgy szereti művét önmagában, hogy sohsem akar tőle szeme válni” (X. 10–12, ama mester művészetében gyönyörködni)³⁶.

³² A két idézet eredetiben:

cen porta la virtù di quella corda
che ciò che scocca drizza in segno lieto

per che quantunque quest' arco saetta
disposto cade a proveduto fine,
sì come cocca in suo segno diretta.

Par. VIII. 103–5. az olasz *segno* szó nemcsak *jel*, hanem *céltábla* is.

³³ Példul a fiatal Goethe *Prometheusza*. „Most itt ülök, Embert teremték / ennen-képekre, / hozzám hasonló emberi fajtát, / hogy sírjon, örüljön, / csóktól tüzesedjék és sanyarogjon / s téged ne becsüljön, / mint én!”

³⁴ „Ezek az érzékek jelentik lelkének a munka menetét, hogy meghányja-vesse azután a lélek a lélek és a rajta uralkodó igazsággal együtt: sikertült-e az eddig elkészült alkotás?” *Vallomások*, XI. 5. Budapest, Gondolat, 1982. 350.

³⁵ *Az egyeduralom*, II. 2. 425.

³⁶

...vagheggiar ne l' arte
di quel maestro, che dentro a sé l' ama
tanto che mai da lei l' occhio non parte.

LUIGI TASSONI

*Dante csendjei**

Dante minduntalan nagy bizalmat vet a nyelvbe, amikor a nyelv lehetővé teszi a folyamatos írástervet és a folyamatos elbeszélés hipotézisét, tehát amikor a nyelvben nem mutatkozik töredezettség, felfüggesztés, vagy nem áll el a szöveg egységétől. Az európai Középkor legnagyobb költője számára a szöveget nem szabad félbeszakítani: ezért egy olyan láncolatszerű értelmi logikát kíván, melynek utolsó láncszeme csak akkor záródik le, amikor a ciklusnak is vége szakad; ekkor érzékelik el az utazás céljához, egy ismeretelem megszerzéséhez. A nyelvbe vetett hit Dante számára a megismerésbe vetett hitet jelenti.

Néhány évtizedet kell várnunk a XIV. században ahhoz, hogy Petrarca segítségével megértsük, hogy a folytonosság megszakítása is része lehet a költészetnek: ettől lesz az írásból nyitott szöveg, háló-szöveg, megszakítások és összefüggések összessége. Tehát az egyik oldalon ott van Dante és a szöveg tervezése, melynek mindent a felszínen kell elmagyaráznia és megvitatnia; a másik oldalon pedig Petrarca, a szöveg élvezése, mely a felszínen mutatja be egy földalatti út felmerülő pontjait.

Mi történik, amikor a *csend* az elbeszélés témájaként és az írás stratégiájaként beférkőzik az értelem és a szó folytonosságába?

Teljesen félreérthetetlen az ítélet a *De vulgari eloquentiá*-ban („a köznyelvi ékesszólásról”): itt pontosabban azt a dantei elképzelést szokás emlegetni, ami miatt az énekelhető dolgok megérdemlik a hosszúságot (*prolixitas*), míg a negatív dolgokhoz rövid kifejezés illik és végül a teljes csöndre a lebecsülendő dolgok méltóak. De Dante költészetében a csönd tényleg a lebecsülésre méltó dolgok részére van fenntartva?

A nagy különbség Dante csöndről alkotott koncepciója – a csönd olyan nyelvvezeti összefüggésében, melyet telített és indokolt anyagként kezel – és Petrarca koncepciója között abban áll, hogy Petrarca „eszközként” használja csöndet. Petrarca tehát nem valamilyen veszélyes üres térként fogja fel a csendet, hanem mint a szó határát, mely befurakodik a szövegbe és egyben szövi is azt.

Szó szerint lenyelte a csönd: így vázolja Laura alakját, melynek teremtménye tud mondani valamit a költőnek, hisz őt azzal a szellemmel azonosítja, melyet a hiány jelöl meg. Ezen a ponton minden kor kritikája világosan és feltehetően kimerítő módon nyilatkozott. Világos tehát, hogy Petrarca számára a csönd *verbális anyag*, mely a szöveg része lehet. Vegyük például az úgynevezett folyó-

* Luigi Tassoni ezt a cikket a Helikon számára írta olaszul. – *A szerk.*

szonettjét: a *Rerum Vulgarium Fragmenta* CXLVIII. szonettjét: itt a költő a beszédet úgy szervezi meg, hogy egymást követő számozással pontosan 23 folyónevet sorol fel az első versszakban, valamint 5 növénynevet a második versszakban. Mindez a világ határát határozza meg és erre úgy jöhetünk rá, ha a metrikus olvasást követjük, mely szerint a verssorok hangok folyamaként jelennek meg. Ez a jelölő győzelme, a vokalizmusé, a szótagokkal történő beszédé; ez szó szerint a hangok folyama, melyek önkényes, de mégis ritmikus sorrendben rajzolja meg a világ és a látható valóság általános képét, mely – mint ahogy a szonett is elmagyarázza – bár olyan tágas és változatos, mégse képes arra, hogy begyógyítsa a szerelem sebet és a hiány okozta szenvedést. Tipikus szituáció, jól tudjuk. Itt van viszont a csönd Petrarcanál, minden egyes oda helyezett, listába írt folyó- és növénynévhez tartozó jelentés csendje. A jelöltet kifogásolják, de nem sokat tördököl vele a költő, ki a jelöltet szinte eltemeti, miközben a név jelölőjét hangsúlyozza, a verbális jel hangalakját; ezért alkalmazzuk a metrikus olvasást. A folyamatos hang nyelvezet, mely a szóhoz (folyó, növény) tartozó referens tagadását szándékszik átadni, valamint egy megfoghatatlan, csöndes, leírhatatlan referenst akar elkapni, mely általában Laura alakjával azonosul.

A csöndnek ezen formája a szöveg nyelvezetén belül hat, a *Rerum Vulgarium Fragmenta* olvasásakor érzékelhetjük akárhányszor felkiáltással, indulatszóval, találkozzunk, vagy akár megszólítással: *Ah, O, Oh, Ahimé* (Áh, Ó, Óh, Jaj); ezek felfüggesztik a beszédet, a szótári biztos jelentésbe viszik a csöndet, a felé irányítják a beszédet, hogy létezik, van, mozog. E repertoár sorát – melyen át a költő a csöndet hívja elő a nyelv életképességének előmozdításához – rengeteg kérdő kijelentéssel bővíthetjük, melyet szintúgy a *Daloskönyvben* találhatunk, és amellyel Petrarca énje nyugtalanító helyzetbe kerülhet, miután arra van ítélve, hogy sose kaphat rá választ. A kérdés önmagába esik vissza, a világ csendjébe és Laura csendjébe zárkózik.

Mindez nem érvényes Dantére, aki amikor kérdez, a *Rime*-ben található néhány lírai kivételtől eltekintve választ követel, nem tűr halasztást, nem tolerálja a bizonytalanságot, a szünetet, mint ahogy a kétértelműséget sem.

Tehát egészen más történik Dante esetében. Versben és prózában is Dante időnként megengedi, hogy a beszéd szövege megszakadjon, és amikor megteszi, amikor szünetet iktat a szövegbe vagy elbeszélésbe, azonnal a csöndtől kér segítséget. Ha a főszereplő és elbeszélő én a *Komédiában* kénytelen hallgatni, mert egy megmagyarázatlan helyzet elbeszélésében a szövevény erre kényszeríti, azt vesszük észre, hogy Dante, mint szereplő elájul vagy elalszik, másképp képtelen lenne arra, hogy ellenálljon a folyamatos kérdezősködésnek, a megértés és a megmagyarázás utáni vágynak (és Beatrice hányszor olvassa le az arcáról csillápláthatatlan kíváncsiságát és a megismerés okozta szorongást, majd türelmesen elmagyarázza neki, amit tudnia kell!).

A csöndzóna, mely időnként létrejön a *Komédiában* végérvényesen kizárja az elbeszélés lehetőségét (vagy nem inkább az elbeszélés az, ami a csenden keresztül

méregteleníti magát, hogy lehetővé tegye az olvasónak a levegővételt?). A csönd fehér és önálló térnek tűnik, zárt ajtónak, melyen át a főszereplő-elbeszélő nem szeretné, hogy az olvasó átlépjen. Itt pillanatnyi csönd támad, vagyis kommunikációhiány a beszéd folyamatos fonalában, és az író pont ez érdekli legjobban. Ezenkívül, ugyancsak a *Színjátékban* találhatóak a híres nonszensz kifejezések, azok a megmagyarázhatatlan kifejezések, melyek mintha ismeretlen, vagy kitálat nyelv részei lennének. Az elbeszélő kommunikáció sötét sarkának prototípusa Plútusz ördögi verssora: „*Papé Satán, papé Satán aleppe*” (*Pokol*, VII, 1), melyet a legősibb kommentátorok is azzal magyaráztak, hogy Dante ekkor feltehetően a héber nyelvhez folyamodik. Teljesen megmagyarázhatatlanok viszont a fonéma-, a héber szó- és a fenyegető hangtörödékek; még mindig Nemrot kiáltásának tűnik. „*Raphél maí améche zabí almi*”, a bábeli zűrzavar pirulába sűrített tartalma. Tudósok egész serege dolgozott rajta, kifejezetten dantei szemszögből, hogy ezeket a lázadó kifejezéseket a jelentés satujába szorítsák. És mégis, ezek a verssorok a költemény *corpusába* vannak vésve, és ott vannak, hogy időnként emlékeztessenek a verbális jelre, a nyelvezetre, az elbeszélésre; egy szárnyacsapással visszavonulnak és hangokkal fednek be valamit, ami a csendhez közelít: hangok tömkelegét, mely a nem-beszédhez hasonlít. Ez a csönd – miközben az értelem logikáját hallgattatja el – az elbeszélés hurkaiba szövö magát: tanúsítja, hogy a szó hangokkal hallattatja magát, mert semmivé vált a talán csak sejthető jelentés.

Dantének a csönd jelentése is beszédet teremt. Ezt ténylegesen ott vesszük észre, amikor az egyik szereplő elhallgat, hogy másnak adja át a szót. Ebben a hivatásból csendes szerepben ismerjük fel például Paolót, aki a *Pokol* V. énekében hagyja, hogy a szeretett Francesca beszéljen Danteval és az utódokkal. Paolo csendje nem erőltetett, hanem szándékos: a nőre bízza magát, a szóvivője által felépített elbeszélés folyamában ismeri fel önmagát úgy, ahogy a csendben is hagyta, hogy a se logikus értelmet, se emberi féket nem ismerő szerelem hulláma magával ragadja és elsodorja.

Egyértelmű, hogy a *Színjátékban* egy közvetlenebb feltevés is van, méghozzá az, ami a csöndet, mint témát illet; a költő meg is nevezi, fel is szólítja a csendet.

Az egyik távlat, mint már láttuk a némaságot öleli fel: akár arról a helyről van szó, melyet Dante szinesztéziával *luce mutoként* („fénytől néma”*) (*Pokol*, V, 28) érzel, ahol pont a tájékozódás és a vezető hiányzik, párhuzamba hozva a széllel, mely a parázna embereket ide-oda veti; akár pedig annak a némaságáról (*Paradicsom*, X, 75) van szó, aki nem mert felemelkedni a spirituális megismerés csúcsára, ezért néma elbeszélővé lesz, kinek semmi mesélnivalója sincs. A gyökereikig is lehatolhatunk, és figyelembe vehetjük az ájulást megelőző némaságot is, mint ahogy az Danteval történik a Beatricével szemben alkalmazott stratégiai

* Babits Mihály fordításában (in: *Babits Mihály Művei*. Dante Isteni Színjáték, Szépirodalmi könyvkiadó, 1986)

visszavonulásakor (*Purgat6rium*, XXXI, 64–90), amikor is megbánja, hogy megcsalta, és azon nyomban elájul (vagy talán azért ájul el, mert nem nyíltan bánja meg?), magának Beatricének kell majd megmentenie Lethét6l, amelybe buta módon belecsúszott, mikor eszméletét elvesztette. Dante az ének végéig ki se nyitja a száját, csendjébe burkol6zva kibújik szerepe kötelessége al6l, de nem úgy elbeszél6i kötelessége al6l; mindezek után emberi szünetet enged meg magának: az ájulást, a csöndben történ6 gy6nást, a sejtetést és egyidej6leg a tudattalan távollétet.

Ugyanez esik meg vele a költemény másik két kimagasló helyén, vagyis a *Pokol* III. és az V. énekének végén, amikor az els6 esetben ijedelemb6l, a második esetben köny6rületb6l földre zuhan, mint ahogy halott test esik el (*come corpo morto cade* – „és mint valami holttest, földre estem”⁶); félbe kell szakítania az elbeszélést, mert nem képes, vagy nem akar túl sok részletet elmagyarázni az olvasónak. A csönd közvetlenül fedi leplét a cselekményre és az utazásra.

Egész idáig tehát megtudtuk, hogy a csend gyengíti a beszédet és a szó hiányával illetve a f6szerepl66 nélkülözésével egyezik meg. De a szó, az a szó, amit Dante ejt ki és az a szó, melyet az elkárhozottak vagy más szerencsésebb lakók zsarnokoskod6an mondanak, alkalmat sz6l arra, hogy Dante kib6jjon a csöndb6l és hogy néhány pillanat erejéig visszakapja a lehet6séget, hogy létezzen, hogy visszakapja a személyazonosságát, s6t, még arra is, hogy Dante az 6gyben kérde6zk6djhessen, mi lett a családtagjaival.

Ezért amikor Vergilius belép a jelenetbe, hosszasan mesél (*Pokol*, I, 61–63) arról az árnyékr6l, mely korábban nem t6nt konkrétnek, mintha nem is létezett volna, mint egy gyenge (*fioco* – *halovány*) láng, pontosan azért, mert a latin költ6 túlságosan is sokáig maradt csendben: egy olyan csendben, melyben majdnem el is t6nt. Akinek nincs szava, aki hallgat, az mint elbeszél6 nem létezhet. Beatrice más, 6 n6i 6szt6nnel megáldott lény, amikor (a *Paradicsomban*, V, 85–90) hallgat és megváltoztatja fényes külsejét, a csenddel és a csend hatásával Dantét is csendre kényszeríti és arra, hogy más gondolatokkal foglalkozzon, mint ami épp az eszében jár. Itt tehát a csend eltéríti az illet6 akaratát és mentális szándékát, valamint – mintegy kedves terápia – az elbeszél6 még mindig túl emberi elméjét más és talán meglep66 utakra kényszeríti. Ilyen esetben, a sokatmondó csönd miatt Dante kénytelen apránként félretenni a kérdéseit, elmélkedését, makacsságát, és kénytelen szó nélkül elfogadni a tényt, hogy most 6t vezetik.

Van még egy fontos rész (a *Paradicsomban*, XIII, 1–35), ahol Dante többsz6r is arra késztetti az olvasót, hogy azt az összetett és irreális képet képzelje el, amelyen a két korona ábrázolása alapszik, és nagy részben az olvasó figyelmes összpontosítására támaszkodik. Az, hogy ennyire arra késztetti az olvasót, hogy képeket képzeljen el, mintha a csend tágas szünetének felelne meg, egy ábrázolt csendé, mely mozgó alakok leírásával van tele, egy olyan csendé, melyet Aquinói Szent Tamás szavai törnek meg. A *Színjáték* ezen részén az egyenes beszédben megjelen6 kinyilatkoztatás és Szent Tamás magyarázatai eszményien az akusztici-

kus és nem vizuális csend alá vannak rendelve. Egy képekből álló csend, mely a költő akaratának megfelelően állhatatosan az olvasó képzeletére támaszkodik, aki hajlandó arra, hogy hagyja, hogy a kép részletes leírásán keresztül az elbeszélő hadd vezesse őt.

Ezzel ellentétben a XV. ének, mely az üdvözültek csendjével kezdődik. Megkülönböztetjük a kényszercsendet, mely valójában hamis csend, a harmónia alapjára támaszkodik, mely során inkább csendben kell maradni, hogy Dante számára lehetővé válhasson Cacciaguidával folytatott beszélgetése (ezért van az, hogy Anchises oly tökéletes időzítéssel szakítja félbe a sort). Ebben a pillanatban egy másik fajta csennel találkozunk: azzal a csennel, mely a szót megelőző térben feszül, az ünnepélyesség kezdete ez, mint amikor egy olyan neves személy lép be, mint Szent Péter (*Paradicsom*, XXVII, 18).

Hasonlóképpen, ahhoz, hogy rávilágítást kapjunk a harmadik éneken a tér szegényes polifon természetére, először az angyalok énekének kell elhallgatnia és csak azt követően lesz képes Dante arra, hogy hallja a folyó morajlását a természetes hangokon keresztül érzékelt környezet fogokozatosan növekvő felépítésben (*Paradicsom*, XX, 1–30): ebben az esetben a csend a misztikus csendet a természet csendjétől választja el.

A *Vita Nuova*-ban Dante olyan „nyelvekről” szól, melyek Beatrice elhaladása-kor elnémitanak. Ez a híres *Tanto gentile e tanto onesta pare* szonett. Itt kötelező, hogy a világ csendben hallgasson, mivel a nő alakja kitölti a látomást és az elmét. A csönd megérint, leállít és lebénít minden nyelvet és gondolatot. Beatrice képe, mint hűsvér szimbólum, energiájával minden mágneses térben rövidzárlatot okoz. És ekkor minden más szó megakad a torkunkban, mert az emberi nyelv semmit se tehet egy olyan nagy referens ellen, mint amilyen Beatrice, aki minden emberi képzeletet meghalad: egyedülálló, mindent átölelő; olyan alak, amihez nem elegendő egy átlagos szótár. De tegyünk egy lépést még hátra: a szonettet megelőző szerzői kommentárban (*Vita Nuova*, XXVI) az író teljesen elrontja a megjelenés hatását, amikor nagyon egyszerűen elmagyarázza, hogy bárki, akihez Beatrice közeledik, nem mer válaszolni az üdvözlétére: az a nem-válasz, amelyről a prózában van szó, szégyenteljesen magában rejti a pillanatnak azt a csodálatos meglepetését, mely során (mint egy UFO, mely mikor elhalad, egyszerre száz diszkó fényét oltja ki), Beatrice a csend birodalmába viszi egyidejűleg azokat az embereket, akiknek köszön, és akik rá néznek.

A *Vita Nuova* fináléjában pedig: a *mirabile visione* (csodálatos látomás) meggyőzi a költőt, hogy semmit se szóljon egészen addig, amíg nem képes méltóan írni. Ismét a vizuális kép arra készíti a csendet, hogy arra a szóra várjon, mely szimbolikus jelentéssel van feltöltve: az a szimbólum- és közvetlen illetve közvetett jelentéskoncentrátum, mely maga Beatrice, más típusú nyelvezetet és más jeleket kíván. Mindez, az énen kívül, már le van írva: a költői ének a meditálás csendjében kell várnia, edzenie kell magát, hogy papírra vethesse. Csak ekkor lehet megtörni a csendet: a tevékenység telenségéből átlépünk az írás tevékenységébe.

A *Színjátékban*, amikor egy szó szoros értelemben értendő kimerült énnel találkozunk úgy a második ének, mint a harmadik ének végén, Danténak eszébe fog jutni, hogy a csendbe lépni annyit jelent, mint lemondani az elbeszélés nyelvéről.

Befejezésképp a *Purgatóriumban* beismeri, hogy csendben kell maradnia, mert bár rengeteg a mondani- kérdezni-, magyaráznivalója, mégse marad elég tere hozzá: olyan, mintha egy külső stop jelzés egy bizonyos ponton a csendre kényszerítené és egy ollóval elvágna a beszéd utáni csillapíthatatlan vágyat. A költeményt se zárja másképp: erő hiányában, valamint a képek és koncepciók miatt, melyek megtöltik és melyeket magába szív az elme, befejeződik az elbeszélés: most az elbeszélésnek a csendre kell magát bíznia, de egészen más okból, mint a *Vita Nuova*-ban. Most, a mű és az utazás szélén semmilyen más megjegyzés se lehetséges: a folyamatos útvonal nem tehet mást, minthogy az időn keresztül beszéljen az olvasóhoz, egy olyan olvasóhoz, akit gyakran közvetlenül is címzettként és hallgatóként előhív, akiért a költő közvetítő szerepet vállalt, és kinek szintjével nagyra törően azonosult. Most az olvasó dinamikus csendjén van a sor: az olvasó feladata, hogy aktívan meditáljon a megismerés hosszú útján.

Fordította: Fülöp Nóra

LECTURA DANTIS: POKOL XXVI.

BRUNO NARDI

Odüsszeusz tragédiája

1291-ben Tedisio d’Oria és a Vivaldi testvérpár – Ugolino és Vadino –, genovai hajótulajdonosok, minden szükséges felszereléssel elláttak két gályát, hogy nekivághassanak egy olyan útnak, „quod aliquis usque nunc facere minime attemptavit”. Még ugyanezen év májusában a két Vivaldi személyesen (*personalliter*), néhány honfitársuk és két ferences testvér társaságában vízre bocsátotta a hajókat, és elindult a Gibraltári-szoros felé, „versus strictum Septae, ut per mare Oceanum irent ad partes Indiae, mercimonia utilia inde referentes”. A vakmerő vállalkozás – „quod quidem mirabile fuit non solum videntibus, sed etiam audentibus,” – csodálatot váltott ki nem csupán azokból, akik látták őket vízre szállni, de azokból is, akik csak a hírüket hallották – mondja Jacopo d’Oria, Caffaro krónikájának utolsó írója. A genovaiak aggódva várták a híreket a bátor hajósokról, akiknek sikerült is néhány eseményről tudósítaniuk honfitársaikat. Ám „postquam locum qui dicitur Gozora transierunt, aliqua certa nova non habuerunt [habuimus] de eis” – jegyzi meg a krónikás, majd félve kíván szerencsét a hajósoknak: „Dominus autem eos custodiat et sanos et incolumes reducat ad propria”.¹

A jókívánságnak sajnos nem lett foganatja, és Sorleone Vivaldi, Ugolino fia is hiába szállt tengerre, hogy apja és nagybátyja ismeretlen nyomára bukkanjon. Sem a hajótulajdonosokról, sem társaikról nem tudunk egyebet.

Nem lehetetlen, hogy Dante – bejárva a Lunigianát és Lericitől Turbiáig a ligúr partvidéket – hallotta e dicső vállalkozás hírért, és hogy a Vivaldi testvérek kalandja megmozgatta képzeletét, és olyan érzéseket váltott ki belőle, melyek aztán Odüsszeuszának hősi alakjában testesültek meg.

Tudjuk, hogy a középkorban ismeretlen volt a homérosz eposz, amely Laertész fiának bolyongását és a sziklás Ithakába való megtérését zengi. De az is bizonyosnak tűnik, hogy Dante nem olvasta sem Benoit de Sainte Maure *Roman de Troise* – ját, sem Guido delle Colonne *De bello troiano* – ját, melyek hosszasan ecsetelik Odüsszeusz hazatérését és fia, Telemakhosz keze által lelt halálát.² Sőt,

¹ IACOBI AURIAE, *Annales*, in PERTZ, *Mon. Germ. Hist., Script.*, XVIII. köt. 335.; vö.: L. T. BELGRANO, *Nota sulla spedizione dei fratelli Vivaldi nel MCCLXXXI*, in *Atti della Soc. Lig. di Storia Patria*, 15. köt. 1881, 319.

² *Le roman de Troie par BENOIT DE SAINTE MAURE, publié d’après tous les manuscrits connus par L. CONSTANS*, Paris, 1904–1912, IV. köt. 292–322 (28549–29078 ss.), valamint 361–385 (29815–30300 ss.); GUIDO DE COLUMNA, *De bello troiano*, CCCII. és CCCV. cap.

nem ismerte a francia mű szerzőjének forrásait sem, vagyis Dárész *Historia de excidio Troiae* – ját és Dycytis *Ephemeris belli Troiani* – ját.³ Benvenuto da Imola megpróbál meggyőzni minket, hogy Danténak tudnia kellett azt, amit még az iskolások is kiráztak a kisujjukból. De Dante tudatlansága – sem itt, sem máshol – nem lepi meg azokat, akik ismerik az inkább gondolkodni és elmélkedni, semmint olvasni szerető firenzei költő nem kevés műveltségbeli hiányosságát. Ám mégsem baj, hogy Dante nem tudott Odüsszeusz hazatéréséről, hiszen csakis így fűzhetette tovább Homérosz és Benoit de Sainte Maure regényes történeteit, s így írhatta meg Odüsszeusz minden eddiginél nagyobb kalandját, amelyben az emberi erő és a végzet küzdelme Aiszkhüloszhoz méltó tragikus erővel van bemutatva. Odüsszeusz kalandjainak pontosabb ismerete bizonyára akadályozta volna Dante teremtő képzetének szabad áramlását.

A homéroszi hőst kielégíthetetlen vágy hajtja, hogy megismerje az emberek szokásait, és hogy bejárja a föld minden táját. Szinte a halállal játszva néz szembe a legveszélyesebb helyzetekkel, ám a kalandok közepette erőteljes és folytonosan visszatérő honvágy szállja meg. Az istenek segítségével leküzdí az akadályokat, és az otthon olyannyira vágyott nyugalma oldja végül fel az átélt, hatalmas veszedelmeket. A baljós kalandok boldog véget érnek: Odüsszeusz immár a visszanyert királyság szolgálatába állíthatja világtapasztalatát, öregségét meghazudtoló erejét, és örömmel telve hallgathatja a lantosok énekét.

Egészen más a dantei Odüsszeusz, aki alapvetően tragikus jellem. A görög hős Danténál – Vergilius nyomán – mindenekelőtt *scelerum inventor*⁴, az emberi ész gonosz ereje, amely csalárdságokban mesterkedik. Csakhogy az emberi ész határok közé van szorítva, s ezeket nem képes áthágni sem a tiszta értelem, sem pedig a rendíthetetlen akarat. Őrült és hasztalan minden kísérlet, amely – furfanggal vagy lázadó hévvel – megpróbálja átlépni e határokat. Mégis, amikor az *Isteni Színjátékban* a görög hős beszélni kezd, jellemének ezen vonásai mutatkoznak meg: Odüsszeusz a kérlelhetetlen végzet ellen küzdő reménytelen, titáni harcos. A határtalan tudásvágy, az *innatus cognitionis amor et scientiae* erősebb benne a bensőséges családi érzéseknél és a szülőföldhöz való ragaszkodásnál,⁵ s mindez úgy megragadja Dante képzetét, hogy miközben a hős utazót csodálja, szinte elfelejti a másik Odüsszeuszt, a cselszövőt, aki a lángnyelvben ég. Ciceró

³ Az alábbi latin szerzők szólnak még Odüsszeusz hazatéréséről: PROPERTIUS, III, 12, 23-tól; a *Panegyricus Messalae* ismeretlen szerzője; TIBULLUS ódái közül a IV, I, 78; HYGINUS, *Fabulae*, 125; MACROBIUS, *Saturnalia*, V, 2; SIDONIUS APOLLINARIS, *Carm.* I, 143-tól; valamint DECIMUS AUSONIUS, *Periochae in Homeri Iliada et Odysseam*. Ám igen valószínűtlen, hogy Dante bármelyiküket is ismerte volna.

⁴ VERGILIUS, *Aeneis*, II 164.

⁵ CICERO, *De fin.*, V, 18 (48); *De off.*, III, 26 (97).

és Ovidius fedte fel Dante számára a görög hős jellemének ezen alapvető vonását, amelyen nincs hatalma sem a szirének énekének, sem Kirkhé italának.⁶

Még ha a két latin szerző írásai befolyásolták is a firenzei költő sajátos képzelőerejét, a dantei Odüsszeusz, a maga teljességében, mégis Dante költői tudatának szülötte, s annak erőteljes érzéseit és doktrinális kétségeit tükrözi. Miként Odüsszeusz, úgy Dante is kénytelen volt városról városra zarándokolni, „akarata ellenére mutatva a balszerencse sebeit”, és valóban olyannak láthatta magát, mint „vitorla és kormány nélküli hajó, amelyet különböző kikötőbe, öbölbe és partvidékre sodort a fájdalmas szegénység támasztotta tikkasztó szél”, s joggal mondhatta: *nos cui mundus est patria velut priscibus aequor*.⁷ Odüsszeuszhoz hasonlóan vágyott „látni világot, emberek hibáját, s erényüket, s okólni mennyiféle”, és ugyanúgy meggyőződése volt, hogy „a tudás lelkünk végső tökéletessége, melyben felülmúlhatatlan boldogságunk rejlik”.⁸ A túlvilág országain átvezető végzetes utazás során Dante is – „menteni vágyván saját lelkét”⁹ – találkozik szirénekkel, kirkhékkal és az emberi elállatiasodás összes szörnyével, ám mindet legyőzi Vergilius segítségével, akinek ugyanaz a szerepe az *Isteni Színjátékban*, mint Minervának az *Odüsszeiában*.

Regényes jellemvonásain túl azonban, a dantei Odüsszeusz gyémántkemény hősi tartással áll előttünk. Miután elindult Kirkhé szigetéről, ezer veszéllyel szembenézve bolyongott partról partra, s a Földközi-tenger két oldalán látta az emberek és városok sokaságát. És így érkezik meg végül a lakott világ legszélső pontjára, oda „hol Herkules emelte oszlopát, hogy onnan már ne menjen senki messzibb”.¹⁰ Előtte nyugodtan és félelmetesen terül el az Óceán, amely – miként a középkori kozmológiai ábrázolások mutatják – minden oldalról körülfogja a szárazföldet. Ez a végtelen felfedezetlen terület, amely mindig is rémisztette a tőle borzongó emberi képzelőerőt, Odüsszeusz számára ellenállhatatlan kísértést jelent. Odüsszeusz és az őt követő lelkes „kis társaság” immár „lassu és vén”.¹¹ Noha az idő múlásával a test el is gyengül, harcban edzett szellemük nem ismeri az idő törvényét, sőt fiatalos vágy ébred bennük, hogy megküzdjenek az ismeretlennel; hogy megkíséreljék azt, amit előttük még senki nem kísérelt meg.

A homéroszi Odüsszeusz, miután visszatért királyságának nyugalmat árasztó menedékébe, immár az aggkor gyötrelmeinek kiteve várhatja életének alkonyát. Nem adatik hasonló sors Dante hősének, aki lelkét egy hatalmas és reménytelen vállalkozásra sarkallja, amely érdemben fölülmúl majd minden eddigi kalandot.

⁶ OVIDIUS, *Ep.*, I, 2, 20-tól.

⁷ *Vendégség*, I, III, 208–210; *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I, VI, 211–212: „Mi akiknek hazája a nagyvilág, mint halaknak a tenger”

⁸ *Pok.*, XXVI, 98–99; *Vendégség*, I, I, 3–6.

⁹ HOMÉROSZ, *Odüsszeia*, I, 5

¹⁰ *Pok.*, XXVI, 109.

¹¹ *Pok.*, XXVI, 106.

A dantei Odüsszeusznek az élet megállás nélküli emelkedés; számára mindaddig nincs pihenés, amíg maradnak meghódítatlan hegyormok és felfedezetlen titkok.

Számos értelmező kielégítően elmondta mindezeket a dolgokat, s a gyönyörű epizód egyéb jellemzőit is leírták már. Nyugodtan állíthatjuk, hogy Dante itt költőileg versengett Homérosszal, és nem is maradt alul. Mégis maradt egy olyan aspektusa a jelenetnek, amelyre – úgy tűnik – eddig nem kellőképpen hívták fel a figyelmet.

Úgy vélem, a költő lelkében egymásnak feszülő két ellentétes érzelem tükröződik vissza Odüsszeusz tragikus alakjában; s e belső ellentét adja a dantei ábrázolás alapvetően tragikus jellegét. Ugyanez az ellentét figyelhető meg a költemény egyéb jeleneteiben is. A Farinata-epizódban például a ghibellin eretnek elítélő teológus tudatossága és a morális nagyságot, a bátor, meg nem alkuvó jellemet dicsőítő költő csodálata áll szemben egymással. A Francesca-jelenetben ugyanígy a teológus szigora kerül ellentétbe a két szerelmezt megértő költő együttérzésével. A Limbus ábrázolásában pedig a teológiai koncepció, amely arra ítéli a nagy szellemeket, hogy egy fájdalmas, soha be nem teljesülő vágy emésze őket, kevésbé illeszkedik a lány fényhez, amely az ősi kastélyban élő bölcseket és pogány hősöket megörvendezteti. Sőt, ezen utóbbi, súlyosnak ítélt ellentét kapcsán Szent Antonino, Firenze érseke kijelentette, hogy a Limbus dantei leírása a vergiliusi Eliseumi mezők ábrázolásán alapszik, és egyáltalán nem követi az egyházatyák által szentesített teológiai hagyományt.¹² Az érzelmeknek ugyanez a – zenei diszsonanciához és színkontraszthoz hasonlítható – kettőssége testesül meg Odüsszeusz alakjában is. És ahogyan Farinata emelkedő árnya szinte teljesen uralja az égő koporsókkal teli baljós hátteret, „minthogyha mélyen megvetné a poklot”¹³, hasonlóképp az emberi ész számára kijelölt határokon túllépni vágyó Odüsszeusz alakja is gigászi méreteket ölt.

Az evezők hajtottá bárka már öt hónapja magányosan hasítja a „néptelen világ” vizét. A bátor hajósok túljutottak már az egyenlítőn, és fejük fölött immár a déli féltke csillagai tündökölnek, s ekkor „im egy hegy tűnt elünkbe, barna a messzeségtől”.¹⁴ A hegy ugyanakkor oly magas volt, hogy hosszú bolyongásaik során sem láttak még ehhez foghatót. A kommentátorok általában vonakodtak elismerni, hogy ez a hegy a Földi Paradicsom hegye; s e bizonytalanság, véleményem szerint, gátolta Odüsszeusz alakjának helyes értelmezését. Félretéve azokat az interpretációkat, melyek szerint a dantei szöveg – a középkor és az antikvitás mesés leírásai alapján, – az Óceánban szétszórt szigetekre utal; úgy vélem, hogy az értelmezők – régiek és újak egyaránt – pontatlanul fejezik ki magukat, amikor az Odüsszeusznek és társainak a messzeségben feltűnő magaslatot, az egyszerű-

¹² vö.: E. CAVANDOLI, in *Giornale Dantesco*, XXVIII, I.

¹³ *Pok.* X, 36.

¹⁴ *Pok.* XXVI, 133–134.

ség kedvéért, az úgynevezett „Purgatórium hegyével” azonosítják. Szorosan értelmezve a „Purgatórium hegye” a dantei költeményben nem létezik. Létezik viszont a „Földi Paradicsom hegye”, melyet Isten mérhetetlenül magasnak teremtett, hogy a „föld és víz párák gőzölgése” ne háborgassa az ártatlan embert.¹⁵ Amikor aztán az ősszülők kiűzettek innen, akkor a Földi Paradicsom őrzését Isten a lángpallókat forgató kerubokra bízta, akik megakadályozzák, hogy bárki is elérhesse az élet fáját.¹⁶ Igaz azonban az is, hogy Krisztus eljötté után e hegy oldalán kapott helyet a Purgatórium. Csakhogy a megváltás előtt még az eljövendő Krisztusban hívő igazak lelkeinek, és magának Ádámnak is, át kellett kelniük az Akheronon, hogy a Limbusba, várakozásuk helyére jussanak. És amikor megnyílt az üdvözülés kapuja, az Édenbe csakis azok térhettek vissza, akik – megtisztulva minden vétektől – a hit jele alatt erre kiválasztottak. De ez csakis a halál után lehetséges.

Noha véleményeik nagyban különböztek, a középkori geográfusok és kozmográfusok folyamatosan kutatták a Földi Paradicsom lehetséges helyét. Dante azt az álláspontot fogadta el, mely szerint az Éden az Óceán közepén, a lakott szárazföldtől messzire, egy hatalmas, a Hold egéig magasodó hegy tetején található.¹⁷ Egy kérdésben azonban minden vélemény egyezett; úgy vélték, hogy Isten igaz törvénye szerint az Éden elérhetetlen az ember számára.

Pontosan ezt az isteni törvényt sérti meg, és e törvény ellen lázad az az ember, aki a megkísérelhetetlent kísérli meg. Ebben áll Odüsszeusz örülete. Nem adatot meg az emberi észnek, hogy az isteni végzéssel szembeszálljon.

És tragikus örület ez, hiszen az a mérhetetlen odüsszeuszi vágy szüli, hogy az emberi természet egyik legfőbb szükségletét kielégítse. Ráadásul Dante e szükséglet kielégítésében látja az ember végső tökéletességét, és az állatokkal szembeni felsőbbrendűségét: „nem születettek tengni, mint az állat, hanem tudni és haladni előre!”¹⁸ Miként Vergilius, „a nyájas bölcs”, „ki előtt nincs titoknak semmi leple”¹⁹, úgy Odüsszeusz is a végső tökéletességre törekvő emberi észet személyesíti meg. Ám Vergiliusnál az emberi ész felismeri saját korlátait:

¹⁵ *Purg.* XXVIII, 91–102.

¹⁶ *Mózes első könyve* 3, 22–24: „És monda az Úr Isten: Ímé az ember olyanán lett, mint mi közülnk egy, jót és gonoszt tudván. Most tehát, hogy ki ne nyújtsa kezét, hogy szakasszon az élet fájáról is, hogy egyék, és örökké éljen. Kiküldé őt az Úr isten az Éden kertjéből, hogy művelje a földet, a melyből vétetett vala. És kiűzé az embert, és oda helyezteté az Éden kertjének keleti oldala felől a Kerubokat és a villogó pallos lángját, hogy őrizzék az élet fájának útját.”

¹⁷ vö. B. NARDI, *Saggi di filologia dantesca*, 356–366; valamint *Giornale storico della letteratura italiana*, 101. (1933) 325–326.

¹⁸ *Pok.* XXVI, 119–120. A *Vendégségben* (IV, VII, 796–810) a következőt olvashatjuk: „élni az ember esetében annyit tesz: az észet használni... és aki megválnak az ész használatától... az mint ember meghalt, s megmaradt állatnak.”

¹⁹ *Pok.* VII, 3–4.

Ne várd hogy a *quian* túl tudj kerülni,
 halandó! mert ha mindent látni tudnál,
 Máriának nem kellett volna szülni,
 sem annyi szomjnak epedni a kutnál:
 mert minden *vágyok* lettek volna *látók*,
 kiknek ma vágyuk örökös kinuk már. (*Purg.* III, 37–42)

Továbbá:

Hallj hát, amennyit értelmed belát tán:
 a többit kérdjed – szólt – Beatricétől,
 mert a Hit dolga, túl az Ész világán. (*Purg.* XVIII, 46–48)

Vergilius tehát Beatrice küldötte és előképe, aki eltűnik, amikor Beatrice megjelenik. Odüsszeusz ellenben a magányos emberi ész megszemélyesítője, aki képtelen elviselni a korlátokat, és fellázad azon isteni törvény ellen, amely megtiltotta az embernek, hogy az élet fájához vezető útra lépjen. Odüsszeusz és társainak vakmerősége mögött ugyanaz az emberi nagyravágyás áll, amely Ádámot és Évát hajtotta, amikor – Istenné akarván lenni – a „Tilosba léptek”²⁰, és megízlelték a jó és gonosz tudás gyümölcsét.²¹ Sőt ugyanez gőg munkált Luciferben is, amikor ezt mondta: „Az égbe megyek fel, az Isten csillagai fölé helyezem ítélőszékemet, és lakom a gyülekezet hegyén messze északon. Felibök hágok a magas felhőknek, és hasonló leszek a Magasságoshoz.”²² Odüsszeusz „bolond repülésében” Dante az eredendő bűn, sőt a lázadó angyalok bűnének folytatását látta.

A lázadó angyalok, miként az első emberek is, Istené akartak válni. És amint ott áll a végtelen és titokzatos Óceánt hasító hajó orrán, a dantei Odüsszeusz valóban egy lázadó istenséghez hasonlít. S ahogy kielégíthetetlen tudásvágya a hőméroszi hőst juttatja eszünkbe, úgy tragikus végzetében Prométheusz megboszult vakmerőségére ismerünk rá.

Aiszkhüloszhoz hasonlóan, – noha teológiai és bibliai nézőpontja alapján – a keresztény költő is elítéli a bűnös vágyat, amely semmibe veszi a végzet örök törvényét. De ahogy a szerelmesek énekében Dante kárhoztatja ugyan Francesca bűnös szenvedélyét, s mégis – amikor elmondhatja vele a szerelem végzetes tör-

²⁰ *Par.* XXVI, 117

²¹ vö.: *Mózes első könyve*, 3, 4–5. „És monda a kígyó az asszonyoknak: Bizony nem haltok meg; hanem tudja az Isten, hogy a mely napon ejéndetek abból, [a jó és gonosz tudás fájának gyümölcséből] megnyilatkoznak a ti szemeitek, és olyanok léstek, mint az Isten: jónak és gonosznak tudói.” Hasonlóképp Odüsszeusz is az „emberek hibáját s erényüket” kívánta megismerni. (*Pok.* XXVI, 98.)

²² *Ésaiás próféta könyve* 14, 12–14.

vényeit, és felfedi az első csókja titkát, – magasztalja az asszonyt;²³ ugyanúgy az Odüsszeusz jelenetben a teológus ítéletét ellenpontozza az emelkedettség, amellyel Dante a hős „vészes útra” térésének pillanatát idézi fel. Az a néhány szó, amellyel Odüsszeusz felszítja társai lelkesedését, valójában a dantei tudat legmélyebb meggyőződéséből fakad. A vakmerő és rendíthetetlen Odüsszeusz a költő lelkéből lép elő, s lélekben maga Dante is a tragikus sorsú hajón szeli a hullámokat, hőse oldalán.

Néhányan megkockáztatták, hogy Odüsszeusz tengeri utazásának leírásában Dante talán felfedezendő szárazföldek létezésére próbált utalni. Az alapján, amit a szöveg nyíltan kimond, vagy amit csak sugall, semmiképp sem megalapozott ilyen hipotéziseket felállítani.²⁴ De ha a költő nem is gondolt ismeretlen földrészek létezésére, mégis bemutatta és megénekelte a mindenkori felfedező és hajós ideális típusát, aki képes szembeszállni a veszélyekkel, és képes akár feláldozni is életét az ismeretlen meghódításáért. Dante felfedezte a felfedezőt.

(Bruno Nardi: *La tragedia d'Ulisse*. in: Bruno Nardi: *Dante e la cultura medievale*. Laterza, Bari 1942., 89–100.)

Fordította: Mátyus Norbert

²³ vö.: B. NARDI, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in *Dante e la cultura medievale* Bari, 1942 1–88.

²⁴ vö.: Pok. XXVI, 117; XXXIV, 121–124; *Vendégség* III, V, 479–481; *Vita a vízről és földről* 369–376.

A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai*

Egy hagyomány állomásai (Vergiliustól Dantéig)**

Annak ellenére, hogy sok szerző választotta – még a legnagyobbak közül is – műve főhősének Laertiadészt¹, a modern olvasó számára a szemfényvesztő Odüsszeusz neve továbbra is leginkább Homérosz eposzához kötődik; s ez rögtön azt a bizonyos személyt sugallja nekünk, jellemző tulajdonságaival, összetéveszthetetlen külsejével. Dante azonban nem ismerhette a homéroszi eposzokat: számára Odüsszeusz majdnem kizárólagosan Statius egyik hőse volt, s kisebb mértékben, Vergiliusé és Ovidiusé. Fontos tehát megvizsgálni azt, hogy milyen volt annak az Odüsszeusznak az emberi és erkölcsi felépítése, akit a latin irodalmi hagyomány a firenzei költőnek átadott (vigyázat, nem azt, hogy valójában milyen volt Odüsszeusz alakja a latin hagyományban, hanem hogy milyennek tűnhetett Dante szemében). Még szükségesebbnek tűnik számomra ez a fajta elemzés a *Pokol* e híres epizódjának mélyreható értelmezéséhez, ha figyelembe vesszük azt a nagy tiszteletet, mellyel Dante az „auktorok” iránt viseltetett, különösen Vergilusszal, Ovidiusszal és Statiuszal szemben. Valóban, Diomédész és Odüsszeusz, a *Pokol* XXVI. énekében (56 skk.) elmesélt vállalkozásai alapján véve három műre nyúlnak vissza, amelyekben az utazások gazdag és részletes leírását találjuk: vagyis az *Aeneisre*, a *Metamorphosesre* (*Átváltozások*), de legfőképpen az *Achilleisre*; ezeket a Dante nemcsak hogy jól ismerte, de ezek voltak azok a művek, amelyekből (néhány egyéb mellett, mint a *Pharsalia*, a *Thebais* stb.), általában mitológiai ismereteit merítette.

Ezért, e helyen, különösen azokat a szakaszokat elemzem részletesebben, amelyek az említett művekben Laertész fiáról szólnak (s itt elsősorban inkább a középkori olvasó erkölcsi felfogását tartom szem előtt, nem pedig a humanisták filológiai skrupulusait), kiegészítve azokat néhány megjegyzéssel, amelyeket a középkori szövegmagyarázók és mítoszkutatók tettek hozzájuk, s így módon megkísérlek felfedezni néhány olyan motívumot, amely aktívan hozzájárult a híres dantei epizód születéséhez.

* E szöveg közlését az 1999-ben elhunyt kiváló professzornak, Giorgio Padoannak ajánljuk. – A szerk.

[†] A magyarrá még le nem fordított, ókori és középkori latin nyelvű művek idézeteinek fordításáért köszönettel tartozom Kasza Péternek. – T. J.

** A tanulmány első megjelenése: Studi danteschi, XXXVII, 1960, 21–61.

¹ A világirodalom számos tudósa írta meg Odüsszeusz történetét: ld. különösen P. CESAREO: *L'evoluzione storica del carattere di Ulisse*, in: *Rivista di storia antica e scienze affini*, III, 1898, 4. Kötet, 75–102. IV, 1899, 17–38, 383–412; valamint: W. B. STANFORD: *The Ulysses Theme*, Oxford, 1954 (1963²).

A középkori olvasó szerint az *Aeneis* valóságban megtörtént, történelmi eseményeket beszél el; Dante számára Trója ostroma, Aeneas viszontagságai, a trójai hős égi segítsége vagy Pokolra szállása valóság és történelem volt.

Ebben a nagy tiszteletben tartott szövegben, amelyben az exegéták mind, kivétel nélkül, az emberi tudás legragyogóbb megnyilvánulását látták (nem létezik olyan Bevezető, amelyben ne dicsőítsék Vergilius mély jártasságát minden tudományban, s ne idéznék ennek bizonyítására leginkább a VI. könyvet), állandó és egyáltalán nem másodlagos motívumnak tekinthető a trójaiakkal, vagyis a rómaiak őseivel szemben megnyilvánuló nyílt szimpátia, ezzel szemben pedig a görögök, mint argóliszi álnok, és hamislelkű emberek iránt érzett nyilvánvaló ellenszenv:

„És most halld a csalást és bűnét egy danaónak,
Mind ilyenek...”

– tör ki felháborodottan Aeneas, amikor elmeséli Didónak Trója bukását (*Aeneis*, II. 65–66.)*. Elbeszélésében minduntalan előtűnik a görögök csalárdsága („dolus”): álnokságuk olyan nagy mértékű, hogy elhinni is nehéz, főleg a trójaiaknak, akiknek „sejtelmük sincs ekkora ármányról, a pelasgok mesterségéről” (II. 107–108.). Hasztalannak bizonyult még Laokoón figyelmeztetése is, az egyetlen emberé, aki megérezte az igazságot (II. 44–45, 50):

„Azt hiszitek, hogy visszavonultak már, s adományuk
nem danaó csel? Hát így ismeritek ti Ulixést?

.....
Félek, mert danaótól még adományt se fogadj el.”

Minden görög álnok és megbízhatatlan, ám van közöttük valaki, aki a gonoszság legmagasabb fokát, a „pelasgok művészetének” csúcsát képviseli;² ez pedig Odüsszeusz. A kegyes (pius) Aeneasszal, a pozitív hőssel szemben áll Odüsszeusz, a kegyetlen, vad, furfangos, ártalmas (durus, saevus, pella, dirus)³: ezek a jelzők szerepelnek leggyakrabban neve mellett (melyek a középkori olvasó számára, aki nem ismerte a homéroszi eposzokat, határozottan negatív erkölcsi megítélést

* Az *Aeneis* idézetek magyarul: VERGILIUS: *Aeneis*, Eötvös József könyvkiadó, Budapest, 1995. Ford. Kartal Zsuzsa.

² Dante ezt mondja Odüsszeusznak: „Piangevisi entro l'arte...” („Deidámia bújáért is zokognak”, Pokol, XXVI, 61.) Ford. Babits Mihály. (A Dante műveiből vett idézeteket ld: *Dante összes művei*, Magyar Helikon, Budapest, 1962.) Vö.: P. CESAREO: id. cikk, 386. Valamint „Odysseus” szóról: PAULY-WISSOWA-KROLL: *Real Encyclopädie der class. Altertumswissenschaft*; M. MARTORANA: *Ulisse nella letteratura latina*, Palermo-Róma, 1926.

³ Vö.: P. CESAREO: id. cikk, 386–387. Valamint STANFORD: i. m. 131.: „Az *Aeneis* második énekének felületes olvasója aligha hibáztatható azért, ha az a határozott benyomása támad, hogy Vergilius utálta Ulyssesst.”.

jelentettek, még akkor is, ha ezek a szavak Szinón szájából hangzottak el). Odüsszeusz az a görög, aki az istentelen (impius) Tüdidésszel együtt⁴ szentségtörő módon, vértől mocskos kezével meggyalázta⁵ a Palladiont (*Aeneis*, II. 163–167: ezeket a verssorokat idézi Szent Ágoston is, *Az Isten városáról*, I 2.); de legfőképpen ő a „minden bűnben leleményes” (*scelerum inventor*, II. 164) és „szóban mester” (*fandi ficator*, IX. 602.). Így érthető, miért kapcsolódik neve az elvetemült csaláshoz, hiszen ő a fa ló ördögi cselének valódi kiötlője is (amit, mi több, vallási ürügynek álcáznak, Pallasnak szánt ajándékként); s ő annak a Szinónnak mestere, aki nemhiába ítéltetett Pokolra, s aki oly ügyesen szövi egybe beszédében az igazat a hamissal. Az *Aeneis*ben magának Trójának lerombolása – a városé, amely „isteni törzs” (*gens deorum*, IX. 305) lakhelye, s a gondviselés által arra hivatott, hogy a Római birodalom szikráját hordja magában – mindig bűnös cselekedetként van jelen (bár másrésről ez büszkeségének méltó büntetése), s ezért méltán fordult az istenek haragja a görögök ellen. A hazatérés közben őket ért csapások e rettenetes büntetés („*scelerum poenae*”, vö. XI. 252, skk.) következményei.

A görögök és a trójaiak közötti antagonizmus a Földközi-tengeri hányattatások során válik egészen konkréttá, pontosan az Aeneas és Odüsszeusz között fellelhető ellentétben.⁶ Mindketten bolyonganak egyik országról a másikra, sőt, Aeneas olyan helyeken köt ki, ahol a görög azelőtt már járt: Akhaemenidész elbeszélése (III. 613 kk), a görögé, akit társai a Küklopszok szigetén felejtenek, s akit Aeneas vesz fel, azért fontos, mert pontos egyidejűségi kapcsolatot állít fel (v. ö.: *Pokol*, XXVI. 92–93.) a balsors s az isteni átok által üldözött görög hős bolyongása, valamint Aeneas útja között, aki, bár sok viszontagságon keresztül, de egy konkrét cél felé halad az isteni akarat vezérlete alatt.⁷

⁴ A két görög együtt vitte véghez Rhesusnak és társainak lemészárlását is: az *Aeneis*ben valójában (I. 469 skk.) e tett elkövetésekor csak Diomédész neve kerül említésre, ám azt, hogy Odüsszeusz is részt vehetett benne, Dante más forrásokból tudhatta meg, például Ovidiustól.

⁵ A szentségtörés bűn, mert vallástalan cselekedet, így tehát pogányok is elkövethették azt a saját isteneikkel szemben, s Isten méltó büntetését vonták magukra (vö. Capaneus, aki Jupiter káromlója). Ebben a vállalkozásban alkalmazott csalárdságáról lásd például GUIDO DA PISA *Aeneis* kompendiumát: *Fiore di Italia*, Bologna, 1824, 185., 263.

⁶ Helyesen látta meg P. RENUCCI: *Dante disciple et juge du monde greco-latin*, Párizs, 1954, 212.: „Ez az a pillanat, amikor a keyyes Aeneas az isteni gondviselés szándékaira hagyatkozik, míg az istentelen Odüsszeusz megszegi Isten törvényét, és áthajózik a tiltott világba”; ld. még A. PÉZARD, a *Pokol* XXVI. énekének 93. sorához írt kommentárját az általa fordított műben: *Oeuvres complètes de Dante*, Párizs, 1965.

⁷ Aeneas Itáliába érkezése, azé az Aeneasé, aki „fénye és reménye a trójaiaknak” (*Conv.* III. XI. 16.) [Magyarul: *Vendégség*. A továbbiakban: *Conv.* Ford. megj.] „nemes, udvarias, szavatartó”, (*Conv.* IV. XXVI. 11, kk; *Monarchia* II. III. 8. kk;) (Magyarul: *Az egyeduralom*. Továbbiakban: *Mon.* – *A ford.*) „Róma és a Birodalom atyja” (*Pokol* II. 19–21; *Mon.* II. III. 6; X. 2.), Dante szerint pontosan egybeesik Dávid születésével: „Mindez egyidőben történt, amikor Dávid született, ugyanakkor keletkezett Róma is, vagyis akkor jött Aeneas Trójából Itáliába, s ide nyúlik vissza Róma városának eredete, amint az íráskönyvek bizonyítják”. *Conv.* IV. v. 6. Vö.: J. A. SCOTT: *La contemporaneità Enea-Davide* (*Convivio*, IV. v.6.) in: *Studi danteschi*, IL, 1972, 129–134.

Akhaemenidész⁸ elbeszélése Odüsszeusz személyiségének egy másik, szintén alapvető fontosságú oldalát mutatja be: a hős, ellenségeivel szemben valóban ártalmas és vad (dirus, saevus), és valóban cselszövő, ha arra van szüksége, ám Polyphemuson aratott ravaszul eszes győzelme határozottan elválasztja benne az emberséget és a vadállatiságot, a közönséges földi halandóknál egy jelentősen magasabb szintre helyezi, s bizonyítja azt, hogyan képes csodálatos és hősi tetteket is véghezvinni.

Ovidius és Statius új epizódokat tesznek a történethez, de alapjában véve Vergilius nyomdokát követik. Kutatásunkhoz rendkívül értékes részleteket találunk főleg az *Achilleis*ben, mivel ez az a mű, talán még inkább, mint az *Aeneis*⁹, amely sugalmazta Danténak azt az negatív erkölcsi ítéletet, amelyet Vergiliusszal mondat ki (*Pokol*, XXVI, 55–63). Ebben a műben Odüsszeuszt úgy ábrázolják, mint az előrelátó hőst, aki kemény, ártalmas, leleményes, tanácsadásban és fegyverforgatásban éber, éles eszű és kétszínű (providus heros, acer, dirus, sollers, consiliisque armisque vigil, sagax, varius). Főleg pedig ő az, aki ravaszságával és különleges ékesszólásával képes megoldani minden helyzetet, a hűséges Diomédész („fido/cum Diomede” *Achilleis*, I. 700–701) állandó segítségével. Statius poémájában tanúi lehetünk annak, amikor Odüsszeusz ékesszólása cselekvés közben is megnyilvánul, nem csupán mások szájából hangzik el, mert az Ithakai itt végre előtérbe kerül, s a mű valódi főszereplője lesz.

Laertiadész tudatában van különleges képességének, s nem tudja elrejteti örömét, bár emlékeztet mindenkit az előttük álló nehéz feladatokra, amikor Diomédész azt javasolja, kísérje el őket Akhilleusz felkutatására.¹⁰ Míután meg-egyeznek a vállalkozásról, ő tanulmányozza annak minden részletét: minden gondolat, minden szó, még az isteneknek szánt rituális áldozatokkal kifejezett tiszteletadás is (II. 12–13) a sikeres végkimenetelt szolgálja.

Odüsszeusz igazi nagy, fennkölt művészete azonban a retorika: minden beszéde a ravaszság mesterműve, s mindegyik eléri a kívánt célt. Amikor egy igen ügyes fortéllyal sikerül felismernie Akhilleuszt a király lányainak csapatában,¹¹

⁸ DANTE is utal rá: *Egloghe*. IV. 75. skk. Magyarul: *Pásztori versek*.

⁹ Különös, de ezt a nyilvánvaló ténytet még nem hangsúlyozták ki jelentőségéhez mérten.

¹⁰ Diomédész ezt mondja (I. 542–545) :

Kit oly bölccsé tesz a ravaszaság
mozdítsd fürge eszed, ébresszed furfangos elméd.
Mert melyik jós tudná hamarabb, hogy kétes ügyekben,
mit hoz a végzet?

(Ford. Kasza Péter)

¹¹ Jegyezzük meg, hogy amikor meg kell magyaráznia Licomédész előtt hogy miért jött, olajággal a kezében, baráti szavakat hangoztatván kijelenti, hogy elmondja a teljes igazságot: (I. 734–735):

...én mit féljek vallani mindent
hírek szerint az egyik a leghíresebb görögök közt

(Ford. Kasza Péter)

pontosan azokat a szavakat mondja Pélidésznek, melyeket a kora heveségétől fűtött ifjú legigazabbnak érezhetett. Ha pusztán a szigorúan vett erkölcsi nézőpontot tekintjük (mely elem, legalábbis ebben az értelemben, hiányzott a klasszikus hőskölteményekből, ellenben meghatározó volt a középkor kultúrájában), akkor láthatjuk, hogy egy olyan olvasó szemében, mint Dante, Odüsszeusz úgy jelenik meg, mint aki annak ellenére, hogy tisztában van azzal, hogy Trója ostroma azt jelenti majd Akhilleusznak, hogy elveszti a szeretett Deidamiát, elfeledi fiúi, hitvesi és atyai kötelességeit, a biztos halálba megy, elhallgatja mindezt Pelidész előtt, s csak az ifjúság számára kedves témákról beszél neki, a dicsőség s a legszentebb kötelességek nevében (teszi ezt ő, aki örültnek tette magát, csak hogy ne kelljen résztvennie a háborúban!).

Az indulás pillanatában azonban Akhilleusznak lelkiismeretfurdalása támad s visszagondol a jó Deidamiára (akit Dante, *Purg.* XXII. 114, a Limbusba tesz), és kisleányára: (II. 23–29):

„Távol, fenn a toronyban, lányok siralma kíséri,
Tartva a rábízott gyereket, akinek neve Pyrrhus,
Hitvese kóválygott semeit vásznukra meresztve,
S szint’ a vizen ő is, de már csak hajóikat látta.
Lopva veti kedves bátyára szemét nagy Achilles
s jár a fejében elárvult otthon, s asszonyi sóhaj
egyre: s titkolt fájdalom ébred újra szívében.”*

Odüsszeusz azonban olvas az ifjú lelkében, ismeri az érzéseket, melyek gyötörnek, s mivel megérzi a veszélyt, hogy Akhilleusz meggondolhatja magát, „szelíd szavakkal meggyőzni igyekszik”, s olyan hírt pendít meg, amelyre a büszke Pelidész nagyon érzékeny: felidézi előtte szégyenletes rejtőzködését (ugyanakkor sugallja neki azt is, hogyan védheti meg magát: „Nem a mi művünk, ha te eljössz a háborúba, jöttél volna magadtól is, saját akaratodból”). A háború okairól be-

Természetesen óvakodik azonban attól, hogy valódi szándékát felfedje. Már az ebéd alatt, melyet Licomédész vendégeinek rendezett, tudván, hogy a fiatal Akhilleusz álruhában ott van, az éppen zajló háborúról beszél, a fiatalok vágyáról, hogy harcoljanak és győzzenek, s a dicsőségről, ami vár rájuk, s hozzáteszi: (I. 796–802):

... mind aki büszke családjá s ősei végett,
mind aki bajnok lóval, fjjal s dárdavetésben,
az most mind a hírért s jó névért versenyez ottan,
vissza nem tartják rémült anyák sem szűzi leányhad;
mert gyűlölt az az isten előtt is, és kárhozott sok
hasztalan évre, mind aki tétlent messze kerül az
új diadal.

(Ford. Kasza Péter)

* *Achilleis* idézetek fordítása: Kasza Péter. – *A ford.*

szélve pedig ezt mondja: „Mit tennél te, ha valaki elvinné tőled Deidamiát, s ő a nagy Akhilleuszt hívná?”

„[Achilles] Rákulcsolta kezét kardjának markolatára
És arca csupa pír: elhallgat örömmel Ulixes.”

A családi szeretet érzelmeire hatva Odüsszeusz lerombolja Akhilleusz utolsó kétélyeit is, melyek pontosan az elhagyott család iránti nosztalgiából születtek. A hűségés Diomédész természetesen mindebben segítségére van.

Ez a bűnös vállalkozás, amelyet Dante is a két görög egyik legfőbb bűneként említ, a gyűlölt Laertiadész (I. 668) fejére hozza Thetisz haragját; s már a mű elején, Neptunus, amikor megjósolja a balsejtelmektől zaklatott istennőnek az eljövendő trójai háborút, egyben ünnepélyesen megígéri, hogy méltó bosszúja utóléri az aljas Odüsszeuszt (I. 91–94):

„.....nem gyötrödsz bosszulatlan
...és megeljük majd ugyanígy a kegyetlen Ulixest”.

Az *Achilleis*ben tehát egy rendkívül eszes, s ellenállhatatlan ékesszólással bíró Odüsszeusz áll előttünk. Ő ismeri annak művészetét, hogyan tüntesse fel igaznak és helyesnek, s a legnemesebb ideálok nevében azt, ami végeredményben nem más, mint ezeknek az ideáloknak a tagadása.¹² Míg elmondja a ravasz kiutat, amellyel Odüsszeusz megtalálja a nyakékek közé rejtett kardot, maga Statius is (I. 846–847) közvetlenül bekapcsolódik az elbeszélésbe egy retorikai felkiáltással¹³ (ez Dante szerint nem más, mint egy már keresztény költő ítélete):¹⁴

„Jaj, együgyű s túl balga, aki nem ismeri még az
álnok Ulixést, fortélyos adományt, s a görög cselet.”

¹² Ez világos volt főleg azok számára, akik, mint Dante is, bűnös dolognak tekintették azt, hogy Odüsszeusz rábeszélte Akhilleuszt a háborúban való részvételre. „Ezek, (Odüsszeusz és Diomédész), Akhilleuszt *csalással és csábításokkal* Trójába vezették, ahol Paris megölte őt. Deidámia sok szenvedést ért meg emiatt, s volt aki azt mondta, hogy ebbe halt bele; mivel az ő kettejük művészete és elméssége miatt Deidamiának szenvedés, Akhilleusznak halál lett osztályrésze”, in: *L’Ottimo Comento alla Divina Commedia, A. Torri* gondozásában, Pisa, 1827, I. 450. „ugyanis ennek a két királynak a csalárd elméje választotta el Achillest Dyademiától”, GUIDO DA PISA: *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, V. Cioffari gondozásában, Albany–N.Y., 1974, 529. (Ford. Kasza Péter) Teljesen pontatlan azonban R. MONTANO megállapítása: La poesia di Dante. I. L’Inferno in: *Delta*, 15–17, 1958, 76., miszerint Odüsszeusz és Diomédész bűnei, amelyeket Vergilius is megemlítt, „Önmagukban nem gonoszságból fakadó súlyos bűnök”. A kutató megelégedezik arról az erős kapcsolatról, amelyet Dante Odüsszeuszt a latin Ulysseshez fűzte.

¹³ Ennek a felkiáltásnak az erejét kiemeli STANFORD is: i. m. 143.

¹⁴ Az *Achilleis* valójában „a második summa”, a *Thebais* után, lásd még itt a bölcs Théseust, „a megváltó előképét” (figura redemptoris) és Statius kereszténységét.

Hasonló következtetéseket vonhatunk le az *Átváltozások* azon passzusainak vizsgálatából is, amelyek a hős alakjával foglalkoznak.

Az Akhilleusz fegyvereiért folytatott vitában (XIII. 1–399) Aiasz emlékezteti a görög vezéreket Laertiadész gonosz tetteire, Philoktétész elhagyására, a Palamedész ellen felhozott hamis bizonyítékokra: Odüsszeusz, mint mondja, sokkal jobban tud harcolni „ravasz szókkal” (ficta verba), mint fegyverekkel, s ráadásul örültnek is tette magát, csak hogy elkerülje a harcmezőt. Hazug, elvetemült csaló ő, aki romlásba dönti azt, aki hallgat tanácsaira; ő sem kerülheti el azonban az isteni igazságszolgáltatást: Philoktétész átkai is az ő lelkére szállnak, „érdeme díjául, mit megkap, hogyha van isten”.^{*} (XIII. 49) *Odüsszeusz*nak, az „elvetemült buzdítótnak” (*hortator scelerum*, (XIII, 45)¹⁵ van egy szövetségese minden gonoszítottban, ez pedig Diomédész; sőt, Aiasz szerint Odüsszeusz, barátja támogatása nélkül, keveset érne (XIII. 100, skk.). Úgy tűnik, itt többször is különleges hangsúlyt kap a kettejük közötti rendkívül erős kötelék.

Aiasz szavai az igazságtól kaptak megerősítést, mert az igazságot mondták: „Nem én találok ki Odüsszeusz e gonosz tetteit, jól tudja ezt Diomédész, a szövetségese is”.¹⁶ Jól tudták ezt a görög vezérek is. Am ekkor, amikor ügye már-már elveszettnek látszik, szólásra emelkedik Odüsszeusz („Vágyatok, s vágyam, ha eléri pelagok a célját...): s íme, egy másik, szinte emberfeletti ravaszságból eredő cselekedete. Miután éleselméjű és okos ravaszsággal visszautasította Aiasz vádjait, s újból határozottan hangsúlyozta Diomédészhez fűződő tiszteletét és barátságát („Nem kicsiség sok ezernyi görögből lenni az egynek, kít Diomedes hív!” XIII. 241–242.), Odüsszeusz rátér a döntő érvre: talán nem igaz, hogy az erőt az ész vezérli? Agamemnón és Odüsszeusz haditerve nélkül a nyers erő, még a hős Aiaszé is, semmit nem érne. *Odüsszeusz ekkor egy olyan igazságot mond, amely mint olyan, nem lehetséges, hogy ne győzze meg a jelen levőket*, Laertiadész jól tudja ezt, és tökéletesen ki is használja. Amikor kijelenti az ész diadalát az erő felett, Odüsszeusz beszéde teljesen új nagyságot kap, pontosan azért, mert tárgya egy meggyőző erejű igazság.¹⁷ Mindez természetesen nem semmisíti meg azt a

* Az Ovidius részleteket a következő kötetből idéztem: OVIDIUS: *Átváltozások*, Magyar Helikon, 1975, ford. Devecseri Gábor.

¹⁵ Ugyanígy az *Aeneis*ben: VI. 529.

¹⁶ Ugyanezt a szakaszt idézi GUIDO DA PISA is, *Expositiones*, 523–524, amikor Dante kétágú lángnyelv ötletét magyarázza. A *Fiore d'Italia*ban pedig: „Nem ismeritek Ulysses király gonoszságait és Diomedes királyt?” (260). „Ulysses király, aki mindenben társam volt” (335): Dante hatása érzékelhető, s arra indítja Guidót, hogy kibővítsa a vergiliusi kifejezéstárat: (vö. *Aen.* II. 44. és XI 263.). BOCCACCIO *Teseidájában* is VI. 44–45., a klasszikus forráshoz hozzáadódnak Dante e szakaszának szavai, s eszerint

„...magával vitte Diomédészt

akit mindig baráti hűséggel szeretett.” (Ford. tőlem, T. J.).

¹⁷ A konklúzió ezért szükségszerűen pozitív (XIII. 363–368), főleg a bírák számára, akik maguk is sztratégák:

tényt, miszerint Odüsszeusz célja végső soron bűnös. Maga Ovidius is, amikor a görög vezérek döntését kommentálja, akiket meggyőzött Laertiadész ellenállhatatlan ékesszólása, ezt írja XIII. 382–383)¹⁸:

„Hajlik e szókra a sok vezető; s hogy mit tud a szép szó,
most kiderült: a vitéz vértjét ékesszavú nyerte.”

Egy önmagában igaz érveléssel Odüsszeusz, ékesszólásának köszönhetően, meggyőzte a görög vezéreket, hogy igazságtalanságot kövessenek el (vö.: XIII. 384–386); úgy tűnik, kétség sem férhet hozzá, hogy igazságtalanságról van szó, ha figyelembe vesszük, hogy egy természetfeletti erő fogja majd helyrehozni azt, s Akhilleusz fegyvereit maga a tenger helyezi Aiasz sírjára).

Ha Odüsszeusz csaló (fallax), akkor ugyanúgy merész is (audax), de mindekelőtt leleményes (experiens, XIV. 159). Még az a társa is, aki egyedül maradt a Küklopszok szigetén, és akit a trójaiak mentettek meg, vagyis Akhaemenidész, valamint másik társuk, Macareus, aki belefáradván a kóborló életbe, elhagyta őket, nem tudja Odüsszeuszt máshogy emlegetni, mint csodálattal. Amikor Akhaemenidész (XIV, 160, skk.) híreket kér a társától, akit Aeneas Gaetában vett fel, a vezérükről és a többiekről, akik, amint arra ő jól emlékezett, a Küklopszok szigetéről menekülve *a tengerre bízta magukat* már csak egy meglévő hajó fedélzetén (Ovidius tehát a vergiliusi történethez tér vissza, előtérbe helyezve az elbeszélést), Macareus elmeséli neki a Circe szigetén eltöltött hosszú tartózkodásuk eseményeit: itt társaik, akik disznókká változtak, csak Odüsszeusz találékonyságának köszönhetően nyerhették vissza emberi alakjukat. Macareus elbeszélése Odüsszeusz hajójának képével zárul, amely visszatér a nyílt tengerre (XIV. 435–440):

„Volt sok időm, tudtam sok ilyesmit hallani-látni,
míg az az év tartott; lustákat a vesztegeléstől
ér a parancs, szálltunk ki az árra, kibontani vásznunk.
Kétes utat jósol Circe és sok veszedelmet
vad tenger habos áradatán, végnélküli úton.
Nem tagadom, féltém, s ez öbölben visszamaradtam”.

„Ész nélkül van erőd; hanem én a jövőbe tekintek;
tudsz harcolni, de énvélem választ ki időt rá
Atridés; hasznot csak testtel hajtasz a hadnak,
én lelkeimmel is: így kormányos amint evezősnél
több a hajón, s ahogyan harcosnál több, ki vezérel,
annyival én nálad, hisz a szív, ami mindig erősebb,
testünkben, nem a kéz: az erő ott fészkel a szívben”.

¹⁸ STANFORD is i. m. 139. kiemeli ezt a konklúziót, bár általában kimutat Ovidiusnál egyfajta személyes szimpátiát Odüsszeusz irányában (143.).

Pontosan innen, s jól szem előtt tartva ezt a helyzetet (lásd a Circére, Gaetára, Aeneasra tett utalásokat) folytatja az elbeszélést a firenzei költő¹⁹: szembetaláljuk tehát magunkat egy rendkívül érdekes poétikai elbeszélésláncolattal, amely egymás mellé sorakoztatja Vergiliust, Ovidiust és Dantét, s mindegyikük pontosan onnan folytatja az elbeszélést, ahol az előző szerző abbahagyta azt.

Végül, érdemes külön utalást tenni a *Remedium Amoris* egyik szakaszára is.²⁰ Ebben a latin költő leírja mindazokat a hiábavaló kísérleteket, a sírást, az ígéreteket, amelyekkel a Nap leánya megpróbálta rávenni Odüsszeuszt, hogy ne hagyja el őt (vv. 263–288): mindez azonban hiábavaló („...a ravasz vendég – jó szele jött – tovaszállt. Mindent megtettél, hogy a vendég el ne szeleljen, ám a vitorla feszült: elmenekült a fogoly”); a fényűző és békés élet, melyet Circe ígért, már nem elégíthette ki a hőst, s a varázslónő nem tudta felfogni, hogy miért. Egy hatalmas érzelem, amelyet Cice nem érthetett meg, űzte, hajtotta Odüsszeuszt az ismeretlen felé azért, hogy megismerjen – ahogy azt Dante Horatius soraiból tudhatta (*Ars poetica*, 141–142), melyek a nagy Homérosz szavait idézik, s a *Vita Nuova*ban is visszaköszönnek (XXV. 9.) – új városokat és új szokásokat:

„Múzsza, a hősről szólj, aki Trója bukása után sok népnek városait látta, s kitanulta szokását!”²¹

¹⁹ Ezt a biztos és nagyon fontos tényt csak néhány kutató emelte ki (szeretném különös tekintettel megemlíteni: A. CHIAPPELLI: *Il canto XXVI dell'Inferno*, Firenze, 1901; H. HAUETTE: *L'antiquité dans l'oeuvre de Dante*, in: *Revue des cours et conférences*, XXXVI, 1931; B. REYNOLDS: *Dante's tale of Ulysses*, in: *Annali Istit. Univ. Orientale. Sez. Romanza*, II, 1960 58–62); mindezek ellenére senki sem tette még fel magának a kérdést, hogy vajon Dante csupán folytatni akarta Ovidius elbeszélését (mint ahogyan ő, Ovidius, tudatosan Vergiliusét folytatta) mint pusztá formai tényt, teljesen független maradván azonban a művészi alkotásban, vagy a firenzei költő nem akart volna-e hűségesebb maradni – bár egy új, zseniális értelmezésben – a latinok által hozzá közvetített szereplőhöz.

²⁰ (Magy: OVIDIUS: *A szerelem művészetete*. (Ford. Bede Anna.) *A szerelem orvososságai* (Ford. Szathmáry Lajos. Európa könyvkiadó/Helikon kiadó, 1982.) *A Rimedio d'Amorét* Dante is megemlíti a *Vita Nuova*ban XXV 9. Az *Ars amandíban* pedig rövid utalások találhatók Ciccére, Calipsóra, Rhesus lovainak ellopására (II. 101 skk.) és Penelopé fájdalmára, melyet férje távolléte miatt érzett (II. 355, később idézve.)

²¹ Vö.: C. MARCHESI: *Orazio e l'Ulisse dantesco*, in: *Quaderni ACI*, Torino, 1952. Egyéb, a már kiemeltkező képest kevésbé jelentős utalások Odüsszeuszra a következő művekben találhatók: CICERO: *De officiis*, I XXXI 113; III XXVI 97–98; BOETIUS: *De consolatione philosophiae* IV. m. 7,8 skk.; IV. m3,1 skk. Kis fenntartással bár, de figyelembe kell vennünk azt a tényt is, hogy semmilyen jel nem mutat arra, hogy Dante pontosan emlékezett volna ezekre a helyekre: CICERO: *De inventione*, I VIII 11; I XLIX 92; *Tusculanae disputationes* I XLI 98; II XXI 49; V III 7; V XVI 46; *De finibus bonorum et malorum*, V XVIII 49; HORATIUS: *Epistulae*, I II 17–26; SENECA: *Epistulae ad Lucilium*, III VI 5; IV II 2; VI I 4; VI IV 15; VIII LXXXVIII. 7 kk.; XX VI 12; *De constantia sapientis*, II I; IUVENALIS: *Satirae*, IX 65 és 149–150; X 257; XI 31; XV 14 skk.; CLAUDIANUS: *In Rufinum*, I 123–125; stb. Ezen passzusok egyike sem tartalmaz olyan alapvető fontosságú adatokat, amelyeket eddig még ne emeltünk volna ki, vagy később ne kerülne erre sor.

Aki tehát az *Aeneist*, az *Átváltozásokat*, vagy az *Achilleist* morális célzattal olvasta, az előtt Odüsszeusz jelképezte az „elvetemült buzdítót” (hortator scelerum), a „szóban mestert” (fandi factor),²² annál is inkább, mert a negatív jelzők, melyekkel a görögöt felruházta Vergilius, Ovidius vagy Statius, tovább öröklődtek egyik szerzőről a másikra; Seneca tragédiáiban Laertiadész szintén úgy szerepel, mint ravasz (fallax, *Troades* 149), csalárdságok kieszelője és gaszágok mestere (machinator fraudis et scelerum artifex, *Tr.*, 750), álnok (subdolos, *Agamemnon*, 636). Az Odüsszeuszról alkotott végső ítélet azonban ennél összetettebb, mivel a latin irodalom minden bizonnyal ismerte a nagy homéroszi hagyományt s számolt is vele; ha tehát Odüsszeusz ártalmas (dirus), ugyanakkor, mint láthattuk, éles eszű (sagax) is; ezenfelül pedig, főképp a sztoikus hagyomány hatására²³, néhány alkalommal a bölcsesség példaképeként (exemplar sapientis) magasztalják ott, ahol nem kívánják külön hangsúlyozni Róma Trójától való származását.

Mindez lehetővé teszi, hogy megértsük, hogyan volt lehetséges, hogy a középkor folyamán, annak ellenére, hogy az *Iliász* és az *Odüsszeia* csak annyiban volt ismert, amennyiben a *Trójai Történetek* nagy hagyományába beépült (melyben a legkülönbözőbb források és motívumok keverednek össze),²⁴ mégis, a latin szö-

²² Majdnem minden XIV. századi Dante kommentátor Odüsszeusz csalárdságára utalva pontosan Vergiliust, Ovidiust és Statiust idézi; megállapítást nyert az is, hogy a latin poémákban az Odüsszeuszra vonatkozó jelzők többsége elítélő jellegű: (Stanford, i. m. 268. 11. jegyzet). A *Vita paschalis*ban II (R.I.S. III, col 356) az „ulixice” jelzőt olvashatjuk a rosszindulatú csalárdság színönimájaként (mint ahogyan, e kutatás nyomdokain haladva, ezt kimutatta F. Forti: Ulisse, in: *Cultura e scuola*, 13–14, 1965, 499).

²³ Vö.: W. B. STANFORD: id. mű. 121–127. és 138. Ld. különösképp: HORATIUS: *Epist*, I. II. 17 skk.:

„Másrészt: férfierény és bölcsesség mire képes,
hasznos, jó példát mutat erre: a bátor Ulixést,
Trója ledöntőjét, aki sok városnak a népét
és életmódját láthatta, bejárva a tengert,
hogy hű társaival hazajusson, mennyi baj érte...” (id. mű, 493.)

Valamint: SENECA: *De constantia sapientis*, II. 1: „...a bölcs férfi biztosabb példájaként adták nekünk a halhatatlan istenek, mint Ulyxest és Herculest a korábbi századoknak. Ezeket ugyanis a mi sztoikus bölcsünk úgy jellemezték, mint akik fáradtságtól nem lankadnak, a gyönyört megvetik és minden félelmet legyőznek”. (Ford: Kasza Péter).

Ugyanannak a Senecának a tragédiáiban azonban, amelyekben Trója kiemelt szerepet kap, újra előtűnik, mint ahogy már mondtuk, a csalárd Odüsszeusz. Ezt a kettős hagyományt fedezi fel T. NARDI is: Il canto XXVI. dell’*Inferno*, in: *Lectura Dantis romana*, Torino, 1959, 19.

²⁴ Szándékosan nem térek ki e helyen ezeknek a kompilációknak az elemzésére, amelyek a korban nagyon elterjedtek voltak – különösen az ismert Ditti és Darete félek –, egyrészt azért, mert már elég alaposan tanulmányozták őket, legalábbis a mi témánk szempontjából (vö.: E. G. PARODI: *L’Odissea nella poesia medievale*, in: *Atene e Roma*, N. S. I., 1920. 89–112. újra kinyomtatva: *Poeti antichi e moderni*, Firenze, 1923, 67–102.), részben pedig azért, mert úgy tűnik, Dante ezek közül egyiket sem ismerte (vagy, ellenkező esetben azt kell mondanunk, hogy nem tekintette azokat „auctoritas”-nak). A dantei elbeszélés, mint később még világosan látni fogjuk, néhány, ezen forrásból származó adatot teljesen kizár, mint például Odüsszeusz visszatérése Íthakába (a Dante által ismert klasszikus, latin szerzők műveiben az erre vonatkozó rövidke utalások nagyon homályosak),

vegek középkori magyarázataiban, s a mítoszkatatóknál, a görög hőst úgy ábrázolják, mint az okosság példaképét (sőt, Fulgentius szerint, *De Vergiliana continentia*, 94. o. igen okos, sapientissimus). Az olvasó számára, aki Laertiadész kalandjain erkölcsi megfontolásból elmélkedett, nem maradt kétség afelől, hogy például a Circe epizódban (melyet természetesen a bujaság példajaként értelmeztek) a hős, disznókká változtatott társaival ellentétben,²⁵ a bűn legyőzőjeként jelenik meg²⁶, aki ismeri a vágyakat, s talán enged is nekik, ám nem engedi, hogy azok eluralkodjanak felette: „Ulixes ezt (Circét) is sértetlenül átvészeli, mivel a

vagy a Télegonosz keze általi halála. Ugyanerre a következtetésre jutnak napjainkban a legélesebb szemű kritikusok (vö. főleg: B. NARDI: La tragedia di Ulisse, in: *Studi danteschi*, XX, 1937, 1–15. Valamint: uő: *Dante e la cultura medievale*, Bari, 1942, 153–165. o., valamint a *Comediához írt kommentárjában* N. SAPEGNO: Milanó–Nápoly, 1957, 303.). Már a *Comedia* legelső olvasói is (amint erről tájékoztat bennünket BENVENUTO DA IMOLA, aki azonban nem értett ezzel egyet) ezt a hipotézist állították fel: „Végezetül pedig azt kell figyelembe vennünk, hogy az, amit a szerző Ulyxes haláláról leír, sem a történeti hitelesség sem pedig Homérosz vagy valamely más költő leírása szerint, nem igaz. Némely tekintélyes emberek ezért azt állították, hogy Dante nem ismerte Homéroszt, és tévedett abban, amit leír; ugyanis, amint azt a görög Dites és a fríg Dares mondják a trójai történetben, Ulyxest Télegonosz ölte meg. [...] De mondjanak bármit, semmiképpen nem lehet rávenni arra, hogy elhiggyem, hogy ő nem ismerte azt, amit még a gyerekek és az ostobák is ismernek; ezért állítom, hogy a szerző inkább szándékosan [írta] ezt...” (*Commentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, I. F. LACAITA gondozásában, Firenze, 1887, II., 293.) (Ford. Kasza Péter). Benvenuto-ról, s a Homéroszra vonatkozó ismeretekről ld. később. Itt csak azt említjük meg, hogy a Benvenuto-nál korábbi XIV. századi kommentátorok nem tesznek tanúságot ugyanolyan hatalmas kultúráról e témában.

²⁵ „A filozófia ugyanis a disznókat bujának, a rókákat ravasznak, a kutyákat fecsegőnek, az oroszlánokat vérszomjasnak, a vadkanokat dühösnek, a farkasokat gyorsnak, a szamarakat bambának mondja.” (*Commentum Bernardi Silvestris super sex libros Eneidos Virgilii*, G. RIEDEL gondozásában, Gryphiswaldae, 1924). (Ford. Kasza Péter).

Az ilyen szembeállításokra rengeteg dokumentumot találunk: ld. BOETTUS: *De consolatione*, IV, III 57, (id. in *Conv.* II. VII. 4), valamint Pokol, XXVII 74–75.

²⁶ „[Circe] füvekből készít italt, azaz gyönyöröket mulandó javakból, amelynek révén Ulixes társai, azaz az ostobák, állattá változnak. Az emberből állat lesz, amikor az ember, amely természetből fogva értelmes és halhatatlan lélekkel rendelkezik, a mulandó dolgokban lelt túlságos élvezet miatt esztelen és halandó lesz [...]. Ulixes azonban elutasítja az élvezeteket, miáltal elméje értelmes marad.” (B. Silvestre, *i. m.*). Sőt, NICOLA TREVET ezt írja a *De consolatione*-hez készített kiadatlan kommentárjában: „Sokan azonban úgy vélik, hogy Ulixes társainak átváltozása valóban megtörtént.” (I. IV. m III, átrás forrása: Paris. lat. 12962 kézirat). (Ford. Kasza Péter)

Valamint GIOVANNI DEL VIRGILIO: „Mivel úgy tűnik, Horatius azt mondja, hogy Circe valamiféle gyönyörűséges szajha volt, akinek a szerelmétől mindenki esztétét veszítette [...]. Ő ugyanis magához édesgette a férfiakat, és a testét adva nekik elszedte mindenüket, ezért mondják, hogy disznókká változtatta őket. Ugyanis Boethius szerint, aki valamely állat szokása szerint él, azzá változik. Tehát aki túlságosan haragos, az oroszlánná változik, aki túlságosan ijedős az szarvassá változik, aki túlságosan élvhajhász disznóvá változik, miképpen átváltoztak Ulixes társai is. Ulixes azonban, akit megvéd a bölcsesség, látva társai átváltozását, elővette Mercurius virágát, azaz az ékesszólást, és ennek a virágnak, tehát az ékesszólásnak az erényével megmenekedett a [Circe poharából való] ivástól.” (F. GHISALBERTI: Giovanni del Virgilio espositore delle „Metamorfosi”, in: *Giornale dantesco*, XXXIV, 1931, 100. (Ford. Kasza Péter)

bölcsesség megveti a szerelmi vágyat”;²⁷ olyannyira, hogy amikor megelégteli a varázslónőnél töltött időt, elhatározza, hogy útnak indul, és sem sírás, sem kérések nem tarthatják vissza.²⁸ A mitográfusok és exegeták a következő etimológiai magyarázatot adják Odüsszeusz nevéhez: „Ulixes annyit tesz, mindentudó. Ugyanis azt mondják, az *olon*ból jön, ami azt jelenti minden, és az *xenos*ból azaz a vándorból, tehát mintegy a mindenség vándora”.²⁹

Mielőtt tovább mennénk, hasznos lenne egy kis kitérőt tennünk (mely látszólag talán haszontalannak tűnhet, végül azonban megvilágíthat egy bonyolult passzust), mely arra irányul, hogy felfedje előttünk azt az erkölcsi jelentést, amellyel a középkori szimbolizmus felruházta a hajóutakat, de különösen az irodalomban megjelenő hősök utazásait, továbbfejlesztve néhány olyan elemet, mely a késő-antik kultúrában már jelen volt.

Köztudott, hogy Aeneas bolyongásait allegórikusan értelmezték, ezt tette Dante is,³⁰ vagyis úgy tekintette azokat, mint az emberi lélek viszontagságait, melyet földi szenvedélyek gyötörnek: minden megállás általában egy szenvedélynek a jelképe, amely időlegesen felülkerekedhet a hősön, legyen ez az állhatatlanság (Antandros), a fősvénység (Trákia), vagy, – az isteni parancsok figyelmen kívül hagyásakor (Delos) – a bujaság (Karthagó), hogy csak a legfontosabb állomásokat idézzük. Ezeket nagyon termékeny fantáziával ábrázolta – teljesen eltérve a vergiliusi szövegtől – Fulgentius, vagy Bernardo Silvestre; így tehát természetesen Odüsszeusz bolyongásai sem kerülhették el, legalábbis részben, egy ilyen elterjedt gondolati rendszerben a morális értelmezést.³¹ A tengeren va-

²⁷ FULGENTIUS: *Mitologiarum libri*, II. 2, valamint *Mythographi vaticani* II, A MAI gondozásában, Róma, 1831, 157. (Ford. Kasza Péter)

²⁸ Idézzük fel Dante Szirénjének szavait:

„Ulysses útját is kitértettem,
aki hall, el nem hagyhat, úgy betöltöm” (Purg, XIX, 23–24.)

Odüsszeusz azonban elég erős volt ahhoz, hogy elhagyja őt. Ezért is tűnik számomra elfogadhatónak és meggyőzőnek F. MAGGINI javaslata („*Ulysses útját is kitértettem*”, in „*Rassegna. Lett. it.*”, 1957, 3–4, 456–459.), aki így vélekedik: „vago” = sóvár, vagyis bármennyire is áhítozott az út folytatásáért” (szemben azzal az interpretációval, miszerint a „vago” szó vándorlót, bolyongót jelentene). Vö. még: J. DELLA LANA *La Divina Commedia col commento di Jacopo Della Lana*, Bologna, 1866, II., 213: „Odüsszeusz örömet lelte abban, hogy bejárta a világot...”.

²⁹ GIOVANNI DEL VIRGILIO (GHISALBERTI-nél, *id. cikk*, 99.), vö. pl.: FULGENTIUS: *Mit.*, II, 8; *Myth. vat.* III, 255.

³⁰ Vö.: *Conv.*: IV. XXIV. 9; XXVI. 8.

³¹ Ahogyan E. BRÉHIER is megállapítja (*Histoire de la philosophie*, Párizs, 1927, 1, 2, 271.) „dans la littérature allégorique postérieure, les errements de Ulysse représentent les victoires de l’âme du sage sur les assauts du monde sensible”; ld. még: F. WEHRLI: *Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum*, Lipcse, 1928. Ezek a morális interpretációk, melyeket már a sztoikus hagyomány

lő bolyongás valójában – a több évszázados, s a XIV. század folyamán még érvényben lévő szimbolika³² által rögzített kánon alapján – a földi dolgok felé fordulást jelentette, egyfajta keserű, belső nyugtalanság uralta állapotot; ezt Nagy Szent Gergely is megerősíti: „Hiszen mi mást jelölnek a tenger nevével, mint a világi lelkület keserű nyugtalanságát? [...] És joggal nevezik a tengert a világi életnek, merthogy mialatt a cselekvés viharos mozdulatai hevítik, elszakad a belső bölcsesség nyugalmától és egyensúlyától”.³³

Dante – s ez az, ami számunkra fontos – természetesen nem maradhatott e hagyományon kívül: a *Convivio*ban (*Vendégség*) a földi élet³⁴ gyakran metaforikusan úgy jelenik meg, mint egy hosszú hajóút, amely a végső kikötő felé halad: « (a

is kedvelt, különlegesen kedvező fogadtatásra találtak a neoplatonikusok körében, mivel a neoplatonizmus a klasszikus mitológiákban és hőskölteményekben, tehát Odüsszeuszban is, nemcsak a szellemi problémák ábrázolását látták, de magának a léleknek a történetét is. Már Numenius is úgy értelmezte Odüsszeusz utazásait, mint a lélek különböző állapotokon való áthaladását, mivel a tenger az anyag szimbóluma volt: Odüsszeusz bolyongása azokat a próbákat jelképezi, amelyeket a léleknek ki kell állnia ezen út során. (Ahogyan helyesen ezt meg is jegyezte P. COURCELLE: *Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin*, in: *Revue des études anciennes*, XLVI, 1944, 75. valamint vö.: PORFIRIUS: *De antro nympharum*, 34.) Courcelle azt is megjegyzi, hogy néhány, az első keresztény századokból származó római szarkofágban olyan jelene-
teket véstek, melyek Odüsszeuszt és a Sziréneket ábrázolják, akik a holt lélek égbe emelkedésének szimbólumai, amely legyőzi földi kötelekeit. Ld. még P. ANTIN: *Les Sirénes et Ulysse dans l'oeuvre de saint Jérôme*, in: *Revue des Études Latines*, XXXIX, 1961, 232–241. Odüsszeuszról, mint „figura Christi” ld. itt 140. 50. jegyzet.

³² Az antikvitás költőinél is (Vergilius, Statius) találunk utalásokat: ld. A. PÉZARD: *Un Dante épicien?* in: *Mélanges offerts à E. Gilson*, Párizs–Toronto, 1950, *Études de philosophie médiévale*, 522–523. (valamint *Dans le sillage de Dante*, Párizs, 1975, 307–308.).

³³ *Moralia*: XVIII 43 (PL LXXVI 77). Hibás perspektívából olvasva az antik szerzőket, még Seneca is ezt az értelmezést javasolhatta: „Inkább azt kérdezd, hol bolyongott Odüsszeusz, mint hogy megtaláld az eszközt arra, hogy mi ne bolyongjunk örökké? Nincs időm meghallgatni, vajon Itália és Szicília között hanyódtott-e, vagy az általunk ismert világon kívül – nem is bolyonghatott olyan sokáig annyira kis helyen –, lelki viharokban hanykolódunk naponta, s hitványságunk Odüsszeusz minden szerencsétlenségébe belekerget. Nem hiányzik a szemet izgató szépség, nem hiányzik az ellenség; emitt az elvadult, embervért habzsoló szörnyek, amott a fület csábító cseles csapda, ott pedig a sok hajótörés s a bajok ezer változata. Arra taníts engem, hogyan szeressem hazámat, hogyan a feleségemet, hogyan az apámat, hogyan evezzek mindezeknek az annyira tiszteltreméltó dolgoknak a révébe akár hajótörötten is” *Ad. Luc.*, XI LXXXVIII 7. (Magyarul: Seneca: *Erkölcsei levelek* Európa, 1975, ford. Kurcz Ágnes).

(Ezt a passzust, mely igen ismert a Dante-kutatók előtt, „az általunk ismert világon kívül” – utalás miatt, ismét a tudósok figyelmébe ajánlja R. MONTANO. vö.: *Il „folle volo” di Ulisse*, in: *Delta*, N.S. 1952, 2, 10–32. Valamint egy másik műben: *Suggerimenti per una lettera di Dante*, Nápoly, 1956, 131–166. Montano ebben a hiábavaló kíváncsiság kielégítésére irányuló minden kutatás elítélését látja, hangsúlyozva a kifejezés értelmét. Vö.: M. FUBINI: *Il canto XXVI dell'Inferno*, Róma, 1952, 35. és R. MONTANO: *Note per una critica dantesca*, in: *Delta*, N.S. 1953, 4. 66–68.)

³⁴ Mindazonáltal különbözők ez attól a meraforától, amely a hajóúthoz egy irodalmi mű megszületését hasonlítja (ld. *Conv.* II I 1; *Purg.* I 1–2, *Par.* II 1–15): amelynek a továbbéléséről ír E. R. CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, 138–141.

lélek) visszatér Istenhez, vagyis abba a kikötőbe, amelyből elindult, amikor ennek az életnek a tengerére szállt; [...] Itt tudnunk kell, hogy Tulliusnak *Az öregségről* című művében kifejtett véleménye szerint a természetes halál szinte kikötőbe jutás számunkra és megpihenés a hosszú hajóút után. És amiként a jó tengerész a kikötőhöz közeledve bevonja a vitorlákat, és szelíden, könnyed siklással érkezik oda; akként nekünk is le kell vonnunk *világi tevékenységünk vitorláját*, teljes szívvel és igyekezettel az Istenhez kell megtérnünk, úgyhogy ama kikötőbe teljes szelídséggel és békével érkezzünk.[...] Ó nyomorult alávalók, akik dagadó vitorlával siettek ebbe a kikötőbe és ott, ahol meg kellene pihennetek, a szélroham felborít benneteket, és elpusztultok a tengerben, amelyen akkora utat tettek meg! [...] Ezek a nemes lelkű emberek jól tették, amikor lebocsátották a *világi tevékenység vitorláját*, és vénségükben a valláshoz fordultak, s lemondtak minden világi élvezetről és munkáról» (*Conv.* 2929–2941;2963–2972. ld. még: I. III. 5; IV. IV.5; V.8; valamint a *Paradicsom* I. 112–113-ban olvashatjuk: minden teremtmény „száll és száll a Lét nagy tengerében más-más kikötő felé”).

Ennek a szimbolikának a keretében, amelynek más visszhangjait a későbbiekben még látni fogjuk, különleges fontosságot nyer Szent Ágostonnak egy bizonyos passzusa, amelyben, Courcelle kiváló megfigyelése szerint, pontosan Odüsszeusz vándorlására történik utalás (sőt, nem sokkal később, a 4. §-ban, Ágoston meg is nevezi a Sziréneket):

„Úgy látom tehát, azok az emberek, akiket a filozófia be tud fogadni, a »hajósok« három fajtájába sorolhatók. Az elsőbe azok tartoznak, akik, mihelyt értelmes életkorukba léptek, még a partközélebről képesek néhány kisebb evezőcsapással visszahúzódní a kikötő nyugalmába, s itt fénylő jelként valamilyen saját művet állítanak fel, hogy ez, amennyire lehet, felhívja a többi polgár figyelmét, s megpróbálkozzanak az odajutással. A másodikba az előbbieket ellentéte tartozik: ezek mélyen, a tenger közepéig merészkednek be, mert megtevesztette őket a csalóka felszín, s hazájuktól messzire el mernek kalandozni, melyről aztán gyakran meg is feledkeznek. Ha ezek hajóját valamilyen rejtelmes módon tovább sodorja a látszólag kedvező szél, a legsötétebb nyomorúságba kerülnek, ámbár ők maguk örvendeznek neki, mert körülhízelgi őket a gyönyörök és tisztségek csalóka fénye. Ezeknek valóban nem lehet egyebet kívánni, minthogy e számukra kellemes állapotok közepette sötétedjék el felettük az ég, vagy ha ez nem elég, vad vihar és ellenszél fordítsa őket a biztos és állandó örömök felé, még ha sírnak és panaszkodnak is. De az ebbe a csoportba tartozó emberek többnyire még nem sodródtak túl messzire, úgyhogy a megpróbáltatások sem annyira súlyosak, amelyek visszavezérlik őket. Sorsuk könnyfakasztó tragédiája vagy üres foglalatosságaik nyomasztó nehézségei rászorították őket a bölcs és tanult emberek könyveire, ezért más választásuk már aligha maradt, s így aztán valamiképp a

* Vendégség, in: *Dante összes művei*, Magyar Helikon, Budapest, 1962. Ford.P Szabó Mihály.

kikötőben ébrednek fel, ahonnan immár nem tudja kirekeszteni őket a mosolygó tenger csalfa ígérete. E két csoport közt foglal helyet a harmadik, az ebbe tartozók vagy ifjúkoruk küszöbén vagy sok hosszas hányattatás után végre bizonyos útjelzőket pillantanak meg, s már a nyílt tengeren ugyan, de visszaemlékeznek drága hazájukra. Ekkor vagy kerülő nélkül, egyenesen és haladéktalanul visszatérnek oda, vagy – és ez a gyakoribb – hosszasan bolyonganak, mert eltévednek a homályban, vagy a lenyugvó csillagokhoz igazodnak, vagy engednek a csábításoknak és elszalasztják a hajózásra való kedvező időt, s így aztán gyakran veszélybe is sodródnak. A sors hullámozása közepette végül őket is valamiféle csapás az élet felé tereli, mint valami vihar, amely megcsúfolja minden erőfeszítésüket³⁵.

Ennek a szimbolikának a fényében, melyről tudjuk, hogy Dante ismerte és elfogadta, tekinthették-e a bölcsesség példaképének (exemplar sapientis) azt, aki mindenáron folytatni akarta hajóútját (*Purg.* XIX. 22.), vagyis Odüsszeuszt, a csaló görögöt, „az elvetemült buzdítót” (hortator scelerum), az istenek üldözöttjét³⁶ (s köztük Pallasét, a tudás istennőjét, Jupiter lányát³⁷), Aeneas ellentétét (azét az Aeneasét, aki Odüsszeusszal ellentétben, kifejezésre juttatta, hogy a filozófia segítségével magát Istent akarta megismerni – „a józan lélek ugyanis semmi másra nem vágyik, mint hogy a teremtmények megismerése révén megismerje a Teremtőt”³⁸ – ezért végett vetett Földközi-tengeri vándorlásának)?

³⁵ *De Beata vita*, I, §2., (magy.: SZENT ÁGOSTON: *A boldog életről. A szabad akaratról*, Európa könyvkiadó, Budapest, 1997. Ford. Tar Ibolya). PL, XXII 959–960, vö.: §§ 1, 3, 4. A filozófusok harmadik fajtája pedig Aeneas juttatja eszünkbe. Dante a „kívánatos dolgok” megszerzéséről így ír: „...különféle utak vannak, közülük az egyik a legigazabb, a másik a legcsalékonyabb, vannak további kevésbé csalóka és kevésbé igaz utak is”. (*Conv.* IV, XII, 18.)

³⁶ Az elmondottak fényében megérthetjük, miért hangsúlyozták oly nagy erővel a középkori kommentároknak és accessusoknak, hogy Odüsszeusz a trójai háború során „sokban megsértette az isteneket”: amint azt sok accessus írja, pl. az ovidiusi *Heroides*-hez. (Vö: *Accessus ad auctores*, R. B. C. HUYGENS gondozásában, „Collection Latomus”, XV, Berchem–Brüsszel, 1954.)

³⁷ Vö. *Aen.* II. 170. skk. XI 259–260. stb. H. TH. SILVERSTEIN: The fabulous cosmogony of Bernardus Silvestris, in: *Modern Philology*, XLVI, 1948, 92–116. A műben a szerző kifejti, hogyan ruházták fel Minevát keresztény jelentéssel, hangsúlyozva a következő passzust: *Myth. Vat.* III. i. m. 242. (melynek forrása nyilvánvalóan Remigius): Martianus úgy ábrázolja Pallast, hogy az magasatosabb és ragyogóbb helyről szállt alá, mivel tudniillik a bölcsesség a csúcson lakik, és fölülemelkedik a földi szenny minden silányságán. Ismered is őt, aki ezt mondja: *én a legmagasabb helyen laktam, és az én trónusom a felhőknek oszlopán van* [Sirák fia, XXIV. 7]. De úgy is ábrázolják, hogy Iuppiter fejében lakott, mivel úgy tartják, hogy a legenda szerint Iuppter fejéből született. Amely ábrázolással jelzik, hogy a bölcsesség a legfőbb Istennek elméjéből származott. *Én, mondja, a Legfőbbnek szájából léptem elő.* [Sirák fia, XXIV. 5.] (Ford.: Kasza Péter) S itt nem egy elszigetelt esetről van szó. Maga Silverstein is megemlíti más eseteket is, többek között SILVESTRE ismert invokációját is, *De universitate mundi*, I. 5–6:

noys Deus orta Deo substantia veri...

consilii terror alterni, mihi vera Minerva

Ugyanerről a Minerváról mondja Dante, hogy inspirálta őt. (Par., II, 8).

³⁸ Így kommentál B. SILVESTRE: *Commentum...*, i. m. Aeneas I’ „unum oro”. (VI. 106.)

Tény az, hogy a keresztény középkorban a „bölc” jelző (sapiens) nem jelentett szükségszerűen pozitív erkölcsi ítéletet. Ha a középkor alkonyán általában igaznak fogadták is el a megállapítást, amellyel Arisztotelész *Metafizikáját* kezdi, (s amelyet a *Vendégség* elején is olvashatunk), miszerint „minden ember természetesen vágyódik a tudásra”, annál igazabbnak érezték (különösképpen a valóságosságra leginkább hajlamos közegekben) az igaz és a hiábavaló tudás közötti különbséget, vagyis a különbséget aközött a tudás között, amely közvetlenül, vagy közvetetten, de Isten felé fordul, valamint a „világ bölcsessége” (sapientia mundi) között. Ezt mondja az Úr: „Ne a bölcsességgel dicsekedjék a bölc [...] hanem aki dicsekedni akar, azzal dicsekedjék, hogy van benne értő lélek és ismer, mert én vagyok az Úr...” – írja Jeremiás (IX 23–24), akit Dante oly sokszor idéz. Hiszen a „világ bölcsessége”, amint azt Szent Pál is írja (I. Kor., III. 19), „balgaság Isten előtt”. Gyakran kárhoztatták, sokszor bibliai utalásokkal, vagy egyházatyák intelmeivel tüzdelve, a hiábavaló tudás (inanis sciencia) bűnös vágyát, az önmagára irányuló, öncélú tudást, vagy ahogy a teológusok nevezték, a kíváncsiságot (curiositas).³⁹ Ugyanerre utal Szent Ágoston is, „a tapasztalat s a megismerés gyönyörűségének”⁴⁰ nevezvén azt. Hosszasan értekezik róla Szent Tamás is, s a legelterjedtebb kézikönyvek sem hallgatják el ezt a különbségtételt. Íme, hogyan definiálja a genovai Giovanni Galbi *Catholicon* című műve a kíváncsiság bűnét: „amíg elméjével, az élet vizslatása közben, a külsődleges dolgokat megközelíti, saját belső lényé gyakran rejtve marad számára, úgy, hogy más dolgokról ismereteket szerezve, saját magát nem ismeri; és amennyivel a kíváncsi ember elméje járatosabb lesz mások jelentőségét illetően, annyival kevésbé fogja ismerni önmagát”. Bernardus is a következőket mondja az *Elmélkedésekben* [*Meditationes*]: „Sokan sokat tudnak, de önmagukat nem ismerik. Törekedj megismerni önmagadat: mennyivel jobb és dicséretesebb, ha önmagadat ismered, mintha – megfélemedkezvén saját magadról – megismernéd a csillagok járását, a fűvek erejét, az emberek kapcsolatait, az állatok természetét, vagy bírnál minden égi és földi tudományt” [*Medit. de humana conditione*, V; PL, CLXXXIV, 494]⁴¹. Ezeket az állításokat – talán felesleges is mondani – a modern világ elutasítja, sőt, nem érzi szükségesnek még az elutasításukat sem.⁴² A középkori ember számára azonban a tudás pozitív vagy negatív megítéléséhez meghatározó volt tudni a célt, amelyre a tudás irányult, fontos volt tudni a miértjét: „Vannak, akik csupán

³⁹ Különböző passzusokat idéztek a „curiositas” bűne ellen. Ezek közül a legfontosabb Szt. TAMÁS, *Summa Theologica*, II. IIae, 167, 1. par. R. MONTANO: i. m. 150–152. Valamint W. B. STANFORD: Dante’s conception of Ulysses, in: *The Cambridge Journal*, 1953, 4, 239–247.

⁴⁰ Conf. X. 35. (Magy: *Szent Ágoston vallomásai* II, Akadémiai kiadó, Windsor kiadó, Bp., 1995. 304.) Ugyanezt a definíciót veszi át Guglielmo d’Alvernia is. Vö.: R. MONTANO: i. m. 152.

⁴¹ Vö.: curiosus (ed. Venetiis, 1495). (Ford. Kasza Péter).

⁴² Pontosan ezért van az, hogy a modern olvasó célzatosan arra érez indíttatást, hogy pozitív hősként lássa Dante Odüsszeuszát.

abból a célból akarnak tudni, hogy tudjanak, ami rút kíváncsiság. Vannak, akik azért akarnak tudni, hogy óróluk tudjanak, ami ocsmány hiúság. Vannak, akik azért akarnak tudni, hogy eladják tudásukat, és szavaik révén pénzt vagy javadalmat szerezzenek, ami hitvány mohóság. De vannak olyanok is, akik azért akarnak tudni, hogy építsenek, és ez a szeretet; vannak pedig, akik azért akarnak tudni, hogy épüljenek, és ez a bölcsesség. Mindezek közül azonban csak az utolsó kettő nem használja helytelenül a tudást.”⁴³ Magától érthetődik tehát a kérdés: milyen célra irányult Dante Odüsszeuszának tudásvágya?

A „világ tudása” nemcsak hogy balgaság, „hiú dicsőségre való gőgös törekvés”,⁴⁴ hanem a gonosz eszköze is lehet: „Arra van eszük, hogy gonoszságot műveljenek, de hogy jót tegyenek, ahhoz nem értenek” – írja Jeremiás. (Jeremiás, IV 22.). Sőt, egy igen nagy tiszteletben álló szerző, Szent Gergely, egy nagyon elterjedt írása szerint a világ tudása az álnoksággal is azonosulhat: „Ennek a világnak a tudása arra való, hogy a szívet mesterkedéseivel elfedje, az érzéseket szavakkal takarja, ami hamis azt igaznak mutassa, és ami igaz azt csalárdsággal magyarázza”.⁴⁵ A Bibliában pedig többször is figyelmeztetik az olvasót, méghozzá igen kemény szavakkal, hogy óvakodjék a hamis bölcstől, aki nem veszi figyelembe az alázatot, s főleg, aki csalárd és hazug (fallax et mendax), s akinek a mérge a szívek belsejéig hatol: „A rágalmazó* szava mohón lenyelt étel, amelyik behatol a test belsejébe” (Péld, XVIII. 8.).

Amint láthattuk, kétségtelennek tűnik, hogy amennyiben közvetlenül Vergiliusra, Ovidiusra vagy Statiusra utalunk vissza, akkor a bölcs Odüsszeusz csalárdként és hazugként (fallax et mendax) áll előttünk; s Alain de Lille is, bár dicséri Odüsszeusz esztét, („Ulixes az értelem sugarától ragyog”),⁴⁶ nem feledheti el, hogy a hősből „rókához méltó ravaszság lakozott”.⁴⁷ Ciceró *A kötelességekről*

⁴³ *Catholicon*, a „sciencia” szóról. (Ford. Kasza Péter). Talán hasznos lenne itt idéznünk egy nagyon hatásos cicerói passzust, amelyben pontosan Odüsszeuszról van szó, akinek a szírének a tudás ajándékát ígérik: „Akkora ugyanis bernünk ez a megismerés és tudás iránti velünk született vágyakozás, hogy senki nem kételkedhet abban, hogy az embereknek a minden fáradtság mellőzésével kecsgetett természetét megragadják az ilyen ügyek. [...] Láttam Homérosz, hogy a történet tarthatatlan, ha egy ilyen férfit holmi dalocskákat tartanak behálózva; a tudást ígérik, így már nem csoda, hogy a tudás iránti vágyakozás drágább az otthonnál is. Azt kell ugyanis belátni, hogy a mindent tudás, bármilyen jellegű is, a kíváncsi emberek vágya, míg a derék férfiak tudásvágyához a komolyabb dolgokon való elmélkedés vezet el.” (*De finibus*, V 18, 48–49.)

⁴⁴ SZENT ÁGOSTON: *A boldog életről*, id.

⁴⁵ *Moralia* X 29. (PL LXXV 947). Ford. Kasza Péter. Szent Gergelyt Dante is jól ismerte (vö.: Par. XXVI. II. 133) sőt, arról panaszkodik, hogy mások nem értékelik Gergely írásait eléggé (vö.: *Epist.* XI 16).

* lat: verba bilinguis: az álnok szava... – A ford.

⁴⁶ *Anticlaudianus* VI, v. 228. (Bossuat, Párizs, 1955, 147.) Ford. Kasza Péter.

⁴⁷ *De planctu naturae*, PL, CCX 479.

című művében pedig (I. XIX; III. VII skk.) Dante többszörös tagadását látta annak, hogy ahol nincs őszinteség, ott lehet bölcsesség: sőt Ciceró, világosan szétválasztotta, Platón hatását követve, a bölcsességet (sapientia) a ravaszkodástól (calliditas), s pont Odüsszeuszt említette példaként az olyan emberre, aki a hasznosat keresi, de tisztességtelen eszközökkel. „Akik ezt tisztán át nem látják, gyakran furfangos és ravasz embereket csodálnak s bölcsességnek veszik a fondorkodást. Ragadjuk ki őket tévedésükből...” (II. III).^{*} S még elítélendőbb a ravaszkodás, ha az ékesszólás fenséges művészetét valaki saját, bűnös céljainak szolgálatába állítja: „Képzeltetni-e nagyobb embertelenséget, mint a természettől az emberek javára és megmentésére adományozott ékesszólást a derék emberek vesztére és romlására fordítani? „(II. XIV.)

Odüsszeuszt a Pokolnak abban a körében találjuk, amelyet Geryon őriz (a démon, amelyet Dante a legviisszataszítóbb jelzőkkel illet⁴⁸, s mely rögtön a *par excellence* csábítót, a Teremtés könyvének emberfejű kígyóját juttatja eszünkbe),⁴⁹ s a rossz tanácsadók bugyrában, akik a legjobban emlékeztetnek az említett szörnyetegre: nem azok között tehát, akik az emberi tudás helyes útját követték, bár azt nem világította be az igaz hit fénye, mint például Galenos vagy Dioscorides, vagy a többi antik bölcs és hős esetében, akik között helyet kapott Aeneas és Hektor: Odüsszeusz a Rondabugyrodba száműzetett, a csábítók, hízelgők, kép-mutatók, hamisítók és más hasonló „szennyestettek” véghezvivői közé.

A fenti megállapításokból is látszik, mennyire igaz Parodi észrevétele⁵⁰, miszerint Dante Odüsszeusza nem annyira a Nyugat ismeretlen tengerei iránti zavaros vágyakozást jelképezi, mint inkább a tudás mindenfajta megnyilatkozása iránt érzett féktelen sóvárgást. Az is igaz azonban, hogy a Dante hatalmas fantáziája által kitalált dráma egy pontos történelmi kontextusban helyezkedik el; s pontosan a XIV. század első évtizedeiben kezdik egyre gyakrabban és szisztematikusabban áthágni „Herkules oszlopait”. Az idő megérett arra, hogy új kap-

* Magy: CICERÓ: *A kötelességekről*, A Magyar Tudományos Akadémia Kiadványa, Budapest, 1885. Ford: Csengei János.

⁴⁸ Ahogyan G. GETTO is megjegyezte: Il canto XXVII dell' inferno, in: *Lettere dantesche*, G. Getto gondozásában, Firenze, 1955, 317.

⁴⁹ Ahogyan számos XIII–XIV. századi miniatúrán és szobron ábrázolják. Vö.: P. és C. BERGONIGNAN: *Le péché originel. Etude iconographique*, Párizs, 1952. L. RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien*, Párizs, 1956. OTTIMO: i. m. I. 314. F. DA BUTI: *Commento alla Divina Commedia*, C. Giannini gondozásában, Pisa, 1858–1862, I, 461. Az említett művekben Geryont a bibliai kígyóhoz hasonlítják.

⁵⁰ In „Bull. Soc. Dant. it.” VIII., 1901, 287. Dante Odüsszeuszának jelentéséhez hasznosak még: H. FRIEDRICH: *Odysseus in der Hölle*. (Geistige Überlieferung. Das zweite Jahrbuch), Berlin, 1942. Uő: *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*. Frankfurt am Main, 1942. Valamint E. R. CURTIUS cikke: Zur Danteforschung, in: *Romanische Forschungen*, LVI, 1942, 3–22.

csolatok alakuljanak ki az ember és a természeti valóság között: Dante nyugtalansággal érzi meg ezeket az újdonságokat, amelyek a városállamok társadalmában már meglévő és élő mentalitásból születtek, s arra voltak hivatva, hogy végérvényesen szakítsanak azzal az ideális és kulturális világgal, melyet a költő leginkább magáénak érzett: ez pedig nem a humanizmus-renaisszansz világa volt. Az óceán Dante számára nem a felfedezendő ismeretlent jelképezte, ahol talán új földek húzódnak, vagy egy lehetséges útvonal a keleti piacok felé: hanem a földgolyó emberek számára tiltott zónája volt, ahol az egyetlen kiemelkedő szárazföld⁵¹ a földi Paradicsom hegye, s ezt még egyetlen földi halandó sem sértette meg büntetlenül. Feltételezhető, hogy Dante tudott a Vivaldi testvérek titokzatos és szerencsétlen eltűnéséről (1291),⁵² melyről még az indulás után harminc évvel is említést tesz Pietro d’Abano: azt azonban még ő sem tételezhette fel, hogy halála után néhány évvel a Herkules oszlopain túl elterülő tengert, egészen az Atlanti-óceán szigetcsoportjaiig behajózza majd egy csapat portugál szolgálatban álló, főleg genovai származású hajós, később pedig egy katalán expedíció. Európában pedig gyorsan elterjed a Kanári-szigetek felfedezésének híre: 1336, 1341, 1342, az expedíciók tehát gyors egymásutánban követték egymást.⁵³

A visszhang, amelyet ezek a vállalkozások az egész kontinensen, így Itáliában is keltettek, szükségszerűen új, és addig elképzelhetetlen perspektívákat tárt fel az *Isteni Színijáték* olvasói előtt, akik rögtön érezhették azt a napról napra mélyülő szakadékot, amely elválasztotta az ő gondolkodásmódjukat Dante szemléletétől. A középkor ekkor már visszavonhatatlanul alkonyához érkezett, s egyre inkább gyökeret vertek azok az ideálok, amelyeket, Banfi szerencsés kifejezésével élve, a „kopernikuszi ember” eszméinek nevezhetünk. Ehhez a tényezőhöz erőteljesen hozzájárult egy második is, mely a *Commedia* magyarázatában még meghatározóbb nyomokat hagyott, vagyis Homérosz Odüsszeuszának újra felfedezése. Az 1362-es dátum tehát döntő fordulatot jelent az európai kultúra számára;⁵⁴ a leg-

⁵¹ Ezzel ellentétben a középkori enciklopédiákban PLINIUS (*Nat. Hist.*, VI 202) és TOLOMEUS (*Geogr.* IV 6–14) nyomán az Atlanti-óceán szigeteit. Dante koncepciójáról a földgömbről vö. a *De situ et forma aque et terre*-hez írt Bevezetést, G. PADOAN gondozásában, Firenze, 1967.

⁵² Vö.: B. NARDI: *Dante e la cultura* i. m. 89–90. Semmilyen tudományos alapja nincs azonban Cioranescu hipotézisének, miszerint a tűznyelv két hegye, ahol Diomédész és Odüsszeusz is található, a két Vivaldi fivérre utalna (A. CIORANESCU: *Dante y las Canarias*, in: *Estudios de literatura española*, Tenerife, 1954, 9–27.): már kimutattam, hogy Dante a két görög elválaszthatatlan barátságának motívumát Ovidiustól és Statiustól vette.

⁵³ Vö.: G. PADOAN: *Petrarca, Boccaccio e la scoperta delle Canarie*, in: *Italia medioevale e umanistica* VII, 1964, 236–277.

⁵⁴ Joggal dicsekedhetett Boccaccio azzal, hogy Firenzébe hívta Leonzio Pilátót: „Magam voltam, aki elsőként, saját költségemen, visszahoztam Etruriába Homérosz könyveit és más görög könyveket is [...]. És én voltam, aki a latinok közül elsőként hallottam az Iliászt Leontiustól. Ezenfelül én voltam, aki azon munkálkodott, hogy Homérosz könyveit mindenhol olvassák.” (Gen., XV 7) (Ford. Kasza Péter). Vö.: O. HECKER: *Boccaccio-Funde*, Braunschweig, 1902. H. HAUVETTE: *Boccace*, Párizs, 1914, 361. kk., J. BRUCE ROSS: *Leontius’ Translation*, in: *Classical Philology*, XXII, 1927., G.

intelligensebb szövegmagyarázó, akit a humanista kultúra leginkább átitott, s aki az új eszmék felé a legnyitottabb volt, vagyis Benvenuto da Imola, ismerve és felhasználva az *Odüsszeiát*, pontosan a görög tudásvágyát magasztalja⁵⁵.

Dante nem gondolhatta, hogy a történelem, ilyen rövid idő leforgása alatt, ennyire határozottan ellentmond majd neki; s bár pontosan a *Pokol* XXVI. énekében adja tanújelét annak, hogy megérezte ezt az újfajta tudásvágyat, mégsem láthatta előre, hogy nemsokára a „világ bölcsességét” fogják majd az igazi, valódi és konkrét tudásnak tekinteni, s hogy pont az ő Odüsszeusza (akit még Boccaccio is úgy jellemez, mint aki „mert látni akart, átlépte a jelet, ahonnan még senki sem tért vissza”,⁵⁶ s aki Petrarca szerint is „túl sokat akart látni”),⁵⁷ egész generációk számára majd hogynem az emberi értelem szimbólumává válik, amely a való világ legpontosabb megismerésére törekszik, s a teológia és a filozófia summái, vagy a metafizika nem elégítik ki többé. Dante *Paradicsomában* az igazi bölcsék a következők: Salamon, Albertus Magnus, Aquinói Szt. Tamás, Petrus Lombardus, Beda, Sevillai Izidor, Dionüsziosz Areopagita, Orosius, Sigieri; egy szó sem esik, de még csak utalás sem történik Marco Polóra, bár már akkor nagyon híres volt, vagy a misszionáriusokra, akik oly távoli földekre jutottak el, akiknek az elbeszéléseit kíváncsisággal és figyelemmel hallgatták, s akiket Alighieri számos kortársa nagy becsben tartott. Az egyetlen „felfedező”, akit a *Commedia*, sőt, az egész dantei életmű megemlíti, nem más, mint Odüsszeusz. Még nagyobb hangsúlyt kap a tény, miszerint ez a tudásszomj, bár önmagában pozitív, mégis hiábavalóvá és negatívvá válik, mert iránya nem helyes (s ezért – mint ahogyan látni fogjuk – mértéktelen és túlzó is), ha figyelembe vesszük, hogy maga Iacopo, Dante fia jegyzi meg, bár nem a legszerencsésebb terminológiával élve (amelyben mindazonáltal könnyen felfedezhető annak a több évszázados szimbolikának, s a *Vendégség* azon szakaszainak a nyomai, amelyekről már beszélünk), hogy Odüsszeusz óceáni útjának „jelképesen megfelel az ő [Dante, ford. megj.] földi dolgokon való gondolkodása, melynek okából végül sötét magasságokba ért”.⁵⁸ (Iacopo apja

BILLANOVICH: *Petrarca letterato*, Róma, 1947, 243 skk., P. G. RICCI: *La prima cattedra di greco in Firenze*, in: *Rinascimento*, III, 1952, 159–165., V. BRANCA: *Boccaccio medievale*, Firenze, 1973³, 279–280., A. PERTUSI: *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Velece–Róma, 1964.

⁵⁵ I. m. II, 264. vö.: B. TOYNBEE: *Ricerche e note danteche*. Serie II, Bologna, 1904. 81–93. A XIV. századi kommentátorok között csak OTTIMO dicséri Odüsszeuszt azért, amiért nem hagyta, hogy a család iránt érzett szeretete visszatartsa („Odüsszeusz dicséretére elmondja, hogy jóakarátát semmi sem késleltethette...”, i. m. I, 453.)

⁵⁶ *Amorosa visione*, XXVII 86–87 (ld, még 80. skk.)

⁵⁷ *Trionfo della Fama*, II 18. Vö. ellenben: *Familiars*, IX 13, 24 skk. (Sossi-Bosco kiadása, Firenze, 1933–1942, II, 252.): „Ulixes bejárta a tengereket és a szárazföldeket, és nem állt meg, mielőtt saját nevéről nevezett várost nem alapított a Nyugat legtávolabbi partján. [...] De a nemes és a magasba törő léleknek sajátja, hogy sok földet és sok ember szokását látta...” (Ford. Kasza Péter)

⁵⁸ J. ALIGHIERI: *Chiose all'Inferno*, G. Piccini gondozásában, Firenze, 1915, 135. A Circénél tartózkodást a következőképpen értelmezi: „biztos és hanyag élet hírnév nélkül”. Testvére, PIETRO

mellett élt, s kommentárja olyannyira közeli – 1322-ből –, hogy még nem lehettek rá hatással az elkövetkező évtizedek nagy újdonságai: így tehát számunkra különlegesen érdekes tanúbizonyság).

Dante elfogadja tehát a hagyományos Odüsszeusz alapvető tulajdonságait azzal az értelmezéssel, amellyel a középkori szövegmagyarázók ruházták fel. A hagyománytól való függés minden bevezető és strukturális részletben megjelenik: gondoljunk csak a felbonthatatlan kötelékre, amely a két görögöt kapcsolja össze, a rossz tanácsadóként elítélt Odüsszeuszra, vagy a Vergilius szavaiból nyíltan tükröződő ellenszenvre, aki irónikus szakazmussal fordul a két görög felé:

„ha örömet tehettem nektek élve,
ha bármilyen kis örömet tehettem
nagy verseimben titeket dicsérve...”⁵⁹

úgy szólítva meg őket, mint aki kérni akarja őket valamire, valójában azonban parancsoló hangnemet használ:

„ne menjetek tovább: szóljon az egyik...,

s végül kemény szavakkal engedi őket távozni⁶⁰:

szintén arról tesz tanúbizonyságot, hogy ismeri a tengernek azt az allegorikus interpretációját, mely szerint az evilári életet jelképezi, a tengerész pedig a csakis a földi dolgok iránt érdeklődő ember jelképe: „a tenger közepén, azaz ennek a századnak közepén” (*Super Dantis... Comoediam Commentarium*, V. Nannucci gondozásában, Firenze, 1845, 431.) (Ford. Kasza Péter) Ennél is kifejezőbb BUTI: „Ez a világ a tengerhez hasonlatos az abban dúló viharok miatt, s az örökös változások miatt; aki elmerül benne, az a tengerész, minden evilág szerint élő tengerész” (i. m. II, 447.) Vegyük észre, hogy mindkét magyarázat a Purg. XIX. 23.-ra utal, ahol pontosan Odüsszeuszról van szó.

⁵⁹ Vajon jót („örömet”) tett-e Odüsszeusznak és Diomédésznek az, aki az *Aeneis* néhány verssorában (II, 163–167), melyeket Szent Ágoston is idéz, s melyek a középkor legtöbbször idézett sorai közé tartoznak, örökre megbélyegezte őket, legszégyenteljesebb cselekedetüket örökítve meg?

„.....S jött a kegyetlen
Tydidés s minden bűnben leleményes Ulixes,
s eltépték a helyéről szent templomba hatolva
Palladiót a magas várból – leterítve az őrség –
s elorozva a szent képmást véres kezük érte...”

⁶⁰ Értsük meg jól az értelmét annak, hogy távozni engedte (licenza) őt: („...és már távozni kezdett/ mert édes Költőm megengedte néki”, Pokol, XXVII, 2–3): Odüsszeusz nem saját, spontán kezdeményezésére beszélt, mint ahogyan tette azt Guido da Montefeltro, hanem azért, mert megszólította őt egy lélek, akinek ő nem mondhat ellent (Vanni Fucci is ezt mondta: „semmit sem lehet megtagadni holtan”, Pokol, XXIV 136 (Olaszul: „Io non posso negar quel che tu chiedi...)). Meg kellett tehát várnia Vergilius engedélyét, aki addig feltartotta, „zavarta”. „Többet nem kérdezek, menj utadra” (J. LANA, i. m. I, 426.) „Menj hát, tovább feltartani nem akarlak.” (GUIDO DA PISA, i. m. 553.) (Ford. Kasza Péter).

„Többet nem zavarlak; menj el”.

Dante szemében Görögország csaló (mendax), a már az Ókortól kezdve nagyon elterjedt irodalmi toposz szerint:⁶¹ a görögök pedig büszke emberek⁶², kegyetlenek és aljasok (vö. *Pokol*, XXVIII. 84.), de mindenekelőtt hamisak. Pontosan ez az az ok, amiért Vergilius kettejükhöz fordul:

„.....Hagyj hát,
 hogy nyelvedért a görög meg ne vessen”

Ők pedig görögök, tehát hamisak, büszkék, nagyon furfangosak, s rájöhetnének arra, hogy Dante még él,⁶³ Guido da Montefeltro ellenben („Beszélj te, mert ez hazádból való már”) semmit sem sejt ebből:

„Ha azt hinném, hogy olyanak beszélek,
 ki földre megy még: volna jó okom rá,
 hogy lángom többet moccantani féljek”
 (*Pokol*, XXVII. 61–63)

Azonban Odüsszeusznak is alá kell vetnie magát az akaratnak, amely minden kárhozott és minden démon fölé képes kerekedni (kivéve természetesen „a fő démonokat”).

Vergilius kérhette volna Odüsszeusztól, hogy mesélje el bármelyik kalandját: ő azonban azt akarta, hogy itt újra átéljék a legutolsót – azt az utat, amelyből csak az indulást ismerték,⁶⁴ amelyet Ovidius mesélt el, s melynek ő, Vergilius ismeri a végét (s ezt Odüsszeusz tudomására is hozza) – azért, hogy Dante levonhassa belőle a kellő tanulságot:

⁶¹ Vö.: pl. JUVENALIS: *Satirae*, X 174. A latin középkor általános ellenszenvéről a görögökkel szemben vö. többek között K. HEISIG: *Perché fuor greci*, in: *Romanistisches Jahrbuch*, VI, 1953–1954, 83–91. F. AGENO: *La fama di superbia dei greci*, in: *Lingua Nostra*, XVI, 1955, 2.

⁶² Dante ezt írja a *Versekben* (LXXII 6; Contini kiadás, Torino, 1965² 79.): „úgy felel, mint egy görög”, valamint ld. ugyanitt CONTINI pontos jegyzetét.

⁶³ STEINER (*La Divina Commedia*, commentata da C. STEINER, Torino, 1943, 258.) részben átveszi Tasso hipotézisét, miszerint Vergilius azt akarja elhíttetni, hogy ő Homérosz. Ezt SAPEGNO az ő kommentárjában i. m. 301., helyesen abszurdnak nevezi.

⁶⁴ Vö.: J. ALIGHIERI: i. m. 135.: „Sem Odüsszeusz haláláról, sem Diomédészéről bizonyosat nem tudunk soha”; OTTIMO: i. m. 452.: „mert Odüsszeusz haláláról nem tudunk biztosat, itt azonban a szerző bemutatja halálának egy lehetséges módját”; GUIDO DA PISA: i. m. 534.: – „ugyanis Ulises haláláról semmi bizonyosat nem lehetett tudni.” (Ford.: K. P.) (valamint vö. BOCCACCIO: *Amorosa visione*, XXVII 83–84 „Annak (Ulysses) vágya, ki senki másnak nem hitt, mint neki (Penelope), visszatért”, valamint *De casibus*, I. 15 (G. Ziegler kiadása, Augustae Vindelicorum 1544): „Hogy a tengereken hanyodó Ulysses hová vetődött, nem ismeretes) (Ford. Kasza Péter).

„.....szóljon az egyik,
milyen tájra vonult meghalni félre?”

(mely sorokban a „perduto” [elveszett, ford. megj.] szónak sokkal keményebb jelentése van, mint a „smarrito” [eltűnni, ford. megj.] szónak).

Íme, előttünk áll tehát Odüsszeusz, amint önmagáról mesél, és felidézi azt a hévet, amelyet akkor érzett, amikor meg akarta tapasztalni a világot, az emberi bűnöket és erényeket. Egy olyan túlzásba vitt hév volt ez, melyet még a családi szeretet legszentebb kötelékei sem győzhettek le, még akkor sem, ha Odüsszeusz tudta, hogy ez szerettei boldogtalanságát fogja okozni (főleg Penelopéét: „Penelopé ugye, hogy búsult, míg várta Ulixest”).⁶⁵ Egy dolgot véleményem szerint ki kell emelnünk: Odüsszeusz tudásvágya nem csak az arra méltó dolgokra irányul, de teret enged a bűnöknek is: s a hazájába való visszatéréskor Laertiadész sokáig előnyben részesíti Circénél⁶⁶ a buja és bűnös életet, és a Szirént („amikor asszonyoknak is szolgált, ha t.i. Circét és Calypsót asszonyokna mondhatni”).⁶⁷ A Szirén pedig valóban eldicsekedhet azzal, hogy énekével még Odüsszeuszt is legyőzte, elvonva őt az utazás iránt érzett vágyától, amelyet sem a hazája iránti aggodalom, sem a felesége s az övéi iránti szeretete nem hajlíthattak meg. Ez azonban csak rövid ideig volt így, mert Odüsszeuszban ez a hév erősebb a bűnöknel, mint ahogyan az erényeknél is: senki és semmi nem tarthatta vissza. Ez a megbabonázott⁶⁸ tudásvágy úzi őt a nyugati Mediterráneum egyik kikötőjéből a másikba, azzal az

⁶⁵ *Ars amandi* (A szerelem művészete), II. 355. (vö.: még III 15–16; *Amores*, III IV 23–24). Figyelembe kell itt vennünk a *Heroides* első levelét is, melyet ennek kapcsán majdnem minden XIV. sz-i kommentátor idéz, ahol a Dante által is leírt helyzetről van szó: („se kis fiam, se vénségtől elernyed atyám, se nőm, akinek örömére őriznem kellett köteles szerelmet, le nem győzhetett...”). Itt így kommentál GUIDO DA PISA: „Itt érhető tetten Ulixes roppant kegyetlensége, amely annyira eltöltötte, hogy még azon dolgok, amelyek rá kellett volna bírják, hogy nevelje kicsiny fiát, támogassa öreg apját, fiatal és magányos feleségét, még ezek sem tudták visszatartani a nyughatatlan kutatástól, amely arra ösztönözte, hogy kikutassa a világot és azt, ami a világon van.” (i. m. 537) (Ford. Kasza Péter). Aeneas esetében viszont a család iránt érzett szeretet domináns érzelem: a végzetes éjszakán ez a gondolat gyötörte leginkább: megmenteni „Ascaniust, az atyámat még mellette Creusát” (*Aen.* II 666).

⁶⁶ Vö.: F. AGENO pontos megfigyelését a megmegmenekülés, illetve „csábitás, elbűvölés” jelentőségéről: (in *Studi danteschi*, XXXIV, 1957, 205. skk.).

⁶⁷ *A Kötelességekről*, I. XXX. (Magy: XXXI.) Ld. még az ehhez a tanulmányhoz kapcsolódó Függelék.

⁶⁸ Vö.: SZENT ÁGOSTON: *De doctrina christiana*, I 4 (PL XXXIV 20–21), ahol azt állítja, hogy a dolgokat fel kell használni, de nem szabad visszaélni velük: s az említett hasonlat a tengerészről szól, akinek vissza kellene térnie hazájába, de túlságosan eluralkodik rajta az utazási vágy („nem akarjuk az utat gyorsan befejezni, és romlott gyönyörökbe merülve elhidegülnünk otthonunktól [...]: hasonlóképp a tévelygők az Úrtól ebben a halandó életben...”) (Ford. Kasza Péter).

egy hajóval, amelyik még megmaradt neki, s a társakkal, akik nem hagyták el (mint ahogy pl. Macareus tette – s jól tette – aki aztán Aeneashoz csatlakozott).

Amikor végül Odüsszeusz megérkezik a „szűk szoroshoz” sok év bolyongás után, („vén, lassu volt már a kis társaság”),⁶⁹ már mindent megismert, már mindent láthatott. A benne lévő hév azonban, mivel nem képes kikötni valami hasznos és épületes dolognál, öncélú marad: „a tapasztalat s a megismerés gyönyörűsége” (ahogyan Szent Ágoston nevezte), „ez a szerelem, mely nem az erényből fakadt, hanem a büszkeségből”, kielégítetlen és kielégíthetetlen marad, ahogyan Buti is éles elmével észrevette,⁷⁰ nem ismer határt, s nem is torkollhat másba, mint teljes katasztrófába. Mert – hogy egy dantei hasonlattal éljünk – az emberi életben, a „kívánandó dolgok” elérésében „különbéle utak vannak, közülük az egyik, a legigazabb, a másik a legcsalékonyabb, vannak további kevésbé csalóka és kevésbé igaz utak is. Amint látjuk, a nyílegyenes út a városba visz és kielégíti a vágyat és megpihentet a fáradság után, amelyik ellenkező irányba megy, sohasem tölti be és sohasem adhat megnyugvást, így történik ez a mi életünkben is: a jó utas eljut a célba és a pihenőhöz, a tévelygő sose jut el oda, hanem lelkének sok gyötrelmével telhetetlen tekintetét mindig előre irányozza”. (*Vendégség*, IV, XII)⁷¹.

Ez tehát a fő ok, amely alapot adott a leghaszontalanabb utazás ötletének („a néptelen világ-ba”), s a vágnak, hogy megsértsék a legvégső határokat is, amelyek, ahogyan jól tudta ezt Odüsszeusz is, Herkules az Ég akaratából⁷² emelt,

⁶⁹ Főleg amikor az öregkort eléri, akkor kell az embernek elgondolkodni saját életéről és Isten felé fordulni, abbahagyni a „hajózást”. Emlékezzünk csak a *Vendégség* egy már idézett passzusában olvasható invectivára: „Tehát ebben az életkorban tér meg a nemes lélek Istenhez, nagy vágyakozással várja élete bevégeződését, úgy tűnik fel előtte, hogy kijön a vendégfogadóból és saját házába költözik, hogy megérkezik az útról és visszatér városába, hogy elhagyja a tengert és beér a kikötőbe. Ó nyomorult alávalók, akik dagadó vitorlákkal siettek ebbe a kikötőbe, s ott, hol meg kellene pihennetek, a szélroham felborít benneteket, és elpusztultok a tengerben, amelyben akkora utat tettetek meg. [...] Ezek a nemes lelkű emberek jól tették, amikor lebecsülták a világi tevékenység vitorláját, s vénségükben a valláshoz fordultak, s lemondtak minden világi élvezetről és munkáról”. (*Conv.* IV XXVII 7–8. magy. XXVIII. fej., – *A ford.*)

⁷⁰ i. m. I, 681.

⁷¹ Ez tehát a „bolond repülés” értelme; még akkor is, ha a Herkules Oszlopain túlra tett utazás ötletét valamelyik szerző néhány utalása adta is a költőnek (Seneca már idézett passzusa, vagy, bár ez kevésbé valószínű, CLAUDIANUS: *In Rufinum*, I 123–125) vagy valamelyik kommentárból származik, B. REYNOLDS: id. cikk 60–61. ahol a már idézett ovidiusi sorokat hozza (*Met.* XIV 437–438): de a kétszer is megismételt „rursus” szó nem teszi lehetővé azt, hogy egy óceáni utazásra vonatkozó utalásról legyen szó. Kevésbé találom fontosnak szent Brandanus és Szent Patrik legendáját, s a középkorban még élő, hosszú irodalmi hagyományt, mely az Eliseumi mezőket az Atlanti óceán szigeteire helyezi (erről ld. J. VIERA Y CLAVIJO: *Historia de Canarias*, Tenerife, 1950, I, 25–29. A. CIORANESCU: i. m. 25–26.). Viszonylag fontosabbnak tekinthető az a legenda, amely Odüsszeuszt Lisszabon megalapítójának tartja. Vö.: A. D’ANCONA: *I precursori di Dante*, Firenze, 1878, 48 skk. R. FORNACIARI: *Studi su Dante*, Firenze, 1901. F. D’OVIDIO: *Studi sulla Divina Commedia*, Milano–Palermo, 1901, 36–37. (*Művei*, I. kötet, 1., Caserta, 1931, 60–62.).

⁷² Herkules alakjáról a középkorban ld. itt a következő tanulmányt: *Teseo „figura redemptoris”*. Odüsszeusz tudatában volt annak, hogy tetteivel egy, az emberek elé állított pontos parancsot sért meg.

„hogy onnan már ne menjen senki messzibb”,

„melyen túl hajózni nem szabad”⁷³, hogy kijelölje velük az emberek lakta világ általánosan elismert végső határait⁷⁴. Azokon túl nem lehet más, mint „bolond repülés” (a *Paradicsom* XXVII. 82–83. soraiban újra ezt olvashatjuk: „mely tájra szédült bolond Ulysses”), „mert balgaság azt tenni, amit a természet megtagadott tőlünk, s azért nevezi bolondnak, mert balgaság volt azt akarni, amit a természet nem akar. Ezt mondja a bölcsesség: *Amit a természet megtagad, azt nem tudjuk kiharcolni magunknak*”⁷⁵.

Amikor a bolond átkeléshez ért, ahol a végtelen ismeretlen tenger kezdődött – fölösleges is kiemelniünk, hogy a nagy dantei költészetben a szimbolikus és allegorikus elem hogyan tartalmaz alluzív előfeltételt s rejtett utalást, s hogyan virágozik büszkén a szó szerinti jelentés –, Odüsszeusz megérzi társai félelmét, s megérti, hogy itt az idő, hogy beszédet intézzon hozzájuk: ha ki akarja elégiteni tudásszomját, át kell ültetnie társaiba a benne lakozó vágyat.⁷⁶

Ovidius és Statius Odüsszeuszának nagy beszédeivel versenyre kelve, Dante a szónokok legnagyobbikának fennköltén ékesszóló beszédet ír.⁷⁷ Jól ismert mindenki előtt, mennyire átérezte Dante ennek a művészetnek a szuggesszivitását,⁷⁸ véleményünk szerint ebben az értelemben értendő Fubini pontos megjegyzése is a XXVI. ének aulikus (udvari) nyelvezetéről; ez különleges tónust ad „az egész ének nyelvi és stilisztikai színezetének, amelyben a Rondabugyrod (Malabolge) súlyos szava feloldódik, hogy átadja helyét egy választékosabb, az udvari stílusnak jobban megfelelő nyelvezetnek”⁷⁹.

⁷³ BENVENUTO: i. m. II, 289.

⁷⁴ vö.: *De situ et forma aque et terre*, 54.

⁷⁵ BUTI: i. m. I, 683. valamint III, 721. SZENT ÁGOSTON is a következőket írja a *De civitate dei* (Isten városáról) c. művében: „egészen képtelen dolog, azt állítani, hogy némely emberek átvergődve a mérhetetlen Óceánon erről a partról a másikra ájtjuthattak és áthajózhattak.” (XVI 9) (Ford. Kasza Péter).

⁷⁶ OTTIMO megjegyzi: „Jegyezzük meg itt, hogy Odüsszeusz társai, az átélt rengeteg fáradtság és veszély után, amikor Gades szigetére értek, fellázadtak és és mindannyian haza akartak térni, hogy életük hátralévő részét családjuk és barátaik körében töltsék el. Amikor ezt meghallotta Odüsszeusz, azért, hogy eloszlassa bennük ezt a természetes ragaszkodást, beszélni kezdett”. (i. m. 454.)

⁷⁷ „Meg kell jegyezned, hogy Ulyxes volt a legékesszólóbb, miként ez igen gyakran kiviláglik Homérosznál az egész Odüsszeiában, és Ovidiusnál is a XIII. [könyv] nagyobb részében, ahol részletesen leírja az Ajax és Ulyxes közti, Achülles fegyvereiért folyó vitát, amelyben Ulyxes igen ravaszul ékesszólásával legyőzte a bátor Ajaxot, így a fegyvereket neki ítélték. A szerző tehát jól ábrázolja itt Ulyxes ékesszólásának hatásosságát, aki egy rövid beszéddel meggyőzte társait, lebeszélve őket a jövőveszedelmek miatti félelemről, amelyet maguk előtt láttak, az átélt szörnyűségek elviselésével együtt.” (BENVENUTO: i. m. II, 290–291.) (Ford. Kasza Péter). Ld. még: MATTEO DI VENDÔME: *Artis versificatoria*, in: E. FARAL: *Les arts poétiques du XII^e XIII^e siècle*, Párizs, 1923, 123–125.

⁷⁸ A retorika középkori kultuszáról: E. R. CURTIUS: *Europäische Literatur ind lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, IV. és VIII. fejezet. Ld. még: F. MONTANARI: *L'esperienza poetica di Dante*, Firenze, 1959, 33.

⁷⁹ *Due studi danteschi*, Firenze, 1951, 48.

Tudni és haladni előre, ez jelenti azt, hogy emberek vagyunk, s nem vadállatok!⁸⁰

Laertiadész e beszéde, mint az összes többi is, eléri a kívánt hatást: s még most, a Pokol mélyén, az őt elnyelő láng kízásában, a tanácsát követő társainak szomorú végét látva sem tudja elrejtteni azt a nagy örömet, melyet fenséges ügyessége felett érez (a fölött a művészet fölött, amellyel elválasztotta egymástól Akhilleuszt és Deidameiát). Egy szó sem esik megbánásról, még árnyékát sem érzi annak, hogy hűséges társait romlásba vezette. Csak egyetlen dolog érdekli: beszéde rövid volt ugyan, de sikere minden reményét felülmúlta.⁸¹

„Ezeknél egyszerűbb, s egyszersmind ünnepélyesebb szavakban nem tudom, dicsérte-e már valaki, Dante előtt, vagy után, az emberi természet nemességét” – írja egy modern magyarázó, egyike a legfelkészültebbeknek a *Commedia* erkölcsi világát illetően, vagyis Pietrobono.⁸² „Hát így ismeritek ti Ulixést?”⁸³ Így ismerjük tehát? Az elvetemült buzdító, a szóban mester, Aeneas ellenpárja, a rossz tanácsadó, vajon most a legmagasztosabb igazságot mondaná?

„Jaj együgyű s túl balga, aki nem ismeri még az
ánlok Ulixest, fortélyos adományt s a görög cselet.”⁸⁴

Egy görög szavainak nem adhatunk hitelt („félek, mert danaótól még adományt se fogadj el”): vajon elhigyük most Odüsszeusz szavait, tudván, hogy beszéde mögött Geryon negédes mosolya rejtőzhet?

Ez alkalommal is, mint mindig, Odüsszeusz a legszentebb és legmagasztosabb igazságokat mondja ki, hogy egy helytelen cselekedetre buzdítson. Igaz, hogy átéltek ezer és ezer veszélyt, igaz, hogy már nem sok idő maradt hátra az életükből, s szent igaz, hogy

⁸⁰ Szavaiból kitűnik, de csak távolról, mert egy konkrét tapasztalat itt általános érvényű megállapítássá alakul, hogy Odüsszeusz itt arra utal, amikor maguk a társak éltek vadállati életet Circe szigetén. S még hányszor kellett Odüsszeusznak szemükre vetni bűneiket! Polyphemus epizódjában is Giovanni del Virgilio szerint: „[Ulixes] megvakítja Poliphemust, mivel elutasítja a bűnöket és az erényt ajánlja. Így megbosszulja azokat, akiket Poliphemus elragadott, mivel visszahozza őket a bűnökből az erényeket ajánlva nekik.” (F. GHISALBERTI: id. cikk, 99.) (Ford. Kasza Péter). Az antik mítosz ezen középkori perspektívái segítenek nekünk abban, hogy megértsük, hogyan jutunk el Homérosz Odüsszeuszából (és a latinból), akinek ékesszólása „mindig a jelenre irányul”, „látszólag jószándékú, csalárd módon azonban saját céljait szolgálja” (C. DIANO: *Forma ed evento*, Vicenza, 1960, 76.) Dante Odüsszeuszáig, ahol az ékesszólás nem egy közvetlen és konkrét előny szolgáltatásban áll (vö.: E. MARIANO: *Il canto XXVI dell'Inferno*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, 1962, 25.).

⁸¹ Laertiadész ezen dicsekvésére történő utalást ld: R. MONTANO: i. m. 155.

⁸² *La Divina Commedia*, L. PIETROBONO gondozásában, Torino–Catania, 1940, I, 325.

⁸³ Ez a szarkasztikus, s egyben keserű kérdés Laokoon szájából hangzott el (*Aen.* II. 44).

⁸⁴ *Achill.*, I. 846–847.

„nem születtetek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre!”

A „születtetek” ige (olaszul: fatti foste, – *A ford.*) azonban tévedhetetlenül a teremtetést és a Teremtőt juttatja eszünkbe. A Szentírás pedig erre figyelmeztet: „Ezeken túl fiam, ne kutass.[...] Féld az Istent és tartsd meg parancsait! Mert ez minden embernek a kötelessége.” (Prédikátor könyve, XII. 13.)

Odüsszeusz, ahogy nem mondta meg Akhilleusznak, hogy ha Trójába megy, elveszti családját, sőt, életét, hanem a legmagasztosabb eszmék nevében beszélt, úgy most, bár tudatában van annak, hogy isteni parancsot szegnek meg, s talán többet is kockáztatnak, mint a fizikai halál, a „bölcst”, elfojthatatlan vágyától hajtva az erény nevében beszél,⁸⁵ s bolond vállalkozásra vezeti társait. Pontosan azért, mert erény csak az isteni parancsok betartásában lakozhat, s az emberi megismerés elé helyezett határok tiszteletében: „ne tudj többet, mint amennyi szükséges”.⁸⁶

Odüsszeusz beszéde, bár az emberi természet tökéletesítésének olthatatlan vágyából születik, végső soron nem más, mint hamis tanács,⁸⁷ ahogyan azt Buti is nagyon helyesen megfigyelte, pontosan azért, mert látszólag a leghelyesebb ideálokat magasztalja: „mert csalárd tanács az, amelyik a másik ember kárára van, de a jó látszata alá rejtőzik, hogy az ne tudjon ellene védekezni. Így tehát az történik, hogy ezek a gonosz emberek, akiket a világ bölcseknek tart, hamis tanácsokat adnak, s úgy tesznek, mint aki nagy rosszat olt ki s nagy jót cselekszik”⁸⁸.

S íme itt áll előttünk Odüsszeusz hajója, amint halad előre a végtelen Óceánon, sőt, baljósan száll az ismeretlen vizek felett, míg végül feltűnik a horizonton egy nagyon magas hegy: a földi Paradicsom hegye,⁸⁹ amelyről az ember kiűzetett, mert büszkeségében olyan tudásra vágyakozott – a jó és a rossz tudására – amely számára tilos volt.⁹⁰ Ennek bejáratában pedig egy angyal áll, tüzes karddal

⁸⁵ Vö.: vv. 21–22. „...szorosabbra /vonom, okulva azon, amit írok, /lelkem fékét, ne menjen rossz utakra”.

⁸⁶ Sirák fia, VII. 17. Ez az alap gondolat a Biblia minden könyvében jelen van. Ld. még: JOHN OF SALISBURY: *Policraticus*, VII 3: „Nem az ad alkalmasabb embert az erényből fakadó valamennyi kötelesség számára, aki megzavarja az elmét, és mintegy az ész és értelem valamiféle zavara által elvakítja a tekintetet, hanem aki a lelket csillapítja, mintegy az alázat sugalmazójaként.” (Ford.: Kasza Péter). A „bölcesség kezdete az Úr félelme” vers (Zsoltárok, CX 9, Péld. I 7, Sirák fia, I 16, stb.) a középkor egyik legtöbbször idézett szakasza. (Valójában az eredeti héber nyelvű mondat pontosabban így szól: „A bölcesség kezdete Isten szeretete”).

⁸⁷ Sőt, W. B. STANFORD szerint (i. m.) pontosan emiatt a hamis tanács miatt vettetett Odüsszeusz a nyolcadik bugyorba. Vö. azonban: 58–63. sorok. Stanforddal sok helyen nem ért egyet M. M. ROSSI: *Dante's conception of Ulysses*, in: *Italica* XXX (1953) 193–202.

⁸⁸ i. m. I. 673. és 675.

⁸⁹ Valóban, csak a Megváltó eljövetele után – ahogyan azt helyesen megjegyezte NARDI is: *Dante e la cultura medievale*, i. m. 159–160. – a hegy a bűneiket megbánó lelkek lakhelye lesz.

⁹⁰ Hasonló volt Lucifer bűne is (Par. XIX 46–48): vö.: B. NARDI: i. m. 95. skk.

a kezében, hogy őrizze azt: „Amikor az embert elüldözte, az Éden kertjétől keletre odaállította a kerubokat, és a fenyegető tüzes kardot, hogy őrizzék az élet fájához vezető utat” (Ter. III. 24).

Ez a hegy, Isten parancsára, ahogyan Nardi is megjegyzi, az ember számára megközelíthetetlen volt. S az isteni igazságosság félelmetesen lesújtott az óvatlanokra.

Tragikusan végződik tehát az ének, mely egy Firenzéhez intézett, keserű és erőszakos szónoklattal kezdődött, mert a város büszkesége nem ismert határt; ez a tüzes kirohanás egy valódi baljós prófécia jegyeit hordja magán.⁹¹ A sötét kezdet ellenpontját az utolsó verssorban felvillanó isteni büntetés képezi.

Dante Odüsszeusza rossz tanácsadó, örökre arra van kárhozthatva, hogy egy tűznyelvben égjen.⁹² Mégis, óriásként emelkedik ki a Rondabugyrod kárhozottai közül: élesen s feledhetetlenül rajzolódik ki a Pokol mélységeinek borzalmai között, s megvan a maga tagadhatatlan nagysága. A rossz tanácsadók egyébként különböznek a többi csalótól, mivel: „a tolvajok csalárdsága a lélek roppant hitványságából fakad, a ravasz emberek csalárdsága viszont elméjük élességéből és szellemük rendkívüli szilárdságából ered: ezért a tolvajok lenézettek és megvetettek, eme fortélyos emberek azonban igen híresek és nevezetesek legalábbis az evilágban”.⁹³ Ilyen híres és elmés volt Odüsszeusz és Diomédész, „akik ezen a világon a legteljesebb bölcsességgel, okossággal, ékesszólással, és ravaszsággal rendelkeztek; de mindezeket az erényeket mindig csak rosszra és csalárdságra használták.”;⁹⁴ a költő pedig teljes mértékben átérzi az ékesszólás erejét és hatását, amely a görögök nagy művészete volt.

Még akkor is, ha csaló, s ha Vergilius, az igazi bölcs, nem rejti véka alá a görög iránt érzett ellenszenvét, Odüsszeusz embersége nem ugyanaz, mint Vanni Fuccié, Alessio Interminellié, Capaneoé, Filippo Argentié, Ciaccoé, vagy azé az em-

⁹¹ Vö.: a Kommentár Pokol XXVI. 9-hez írt jegyzetét, PÉZERD, i. m. Talán nem véletlenül említi Dante rögtön ez után ezt: „s mint az, kiért a medvék bosszút állnak”, vagyis az átkot, melyet egy próféta küldött az öt gúnyolókra, s az isteni bosszút, amely ezt rögtön követte is.

⁹² Az ellenpont (contrappasso) világos (vö. v. 89: „mintha nyelv volna, képes a szavakra”). „Ezért ábrázolja az ilyeneket allegórikusan tűzben. Ugyanis miképpen egyetlen szikrától egy egész város elpusztulhat a tűzvészben, ugyanúgy egyetlen szótól vagy egy tanácstól is”: PIETRO ALIGHIERI: i. m. 231. (Ford. Kasza Péter).

⁹³ BENVENUTO: i. m. II, 266; valamint GUIDO DA PISA: „A szerző a fortélyos cselekedetekről kíván értekezni, amelyek csiszolt elmék szüleményei [...] látta és tapasztalta ugyanis, hogy oly híres és kiváló fejedelmek, mint Ulysses, Diomedes vagy Guido de Montefeltro gróf, éppen saját éles elméjük miatt bonyolódtak fortélyos cselekedetekbe és csalárd tanácsadásba.” (i. m. 517.). (Ford. Kasza Péter)

⁹⁴ GUIDO DA PISA: i. m. 523.

beré, „aki a nagy Lemondást tette gyáván”. Az olvasó ellenben rögtön összeköti őt Francescával, vagy Farinatával, vagyis azokkal az emberekkel, akikben Dante úgy tűnik, újraéli az emberség egy bizonyos vonását, s saját életének egy-egy szakaszát. Ez az, amit Dante hozzáadott a klasszikus források csaló és bölcs Odüsszeuszához; a vándorló tengerészhez, akiben a középkori allegorizmus jelképesen a „világ bölcsességét” akarta láttatni, vagy Fulgentius és Giovanni del Virgilio száraz etimológiai interpretációjához. Dante képes volt tehát a görögből egy velejéig igazi embert csinálni, akiben az emberi lélek egy része (de melyik része?) él; egy tragikus hőst, aki olyan tudásvágnak a szimbóluma, amely Dante szerint nem a jó célra irányul, ezért pusztulásra van ítélve: s alakja annál veszélyesebb, minél több igazi és emberi vonással bír. Ha úgy akarjuk, ez ugyanaz az elítélő álláspont, amellyel az Egyház még ma is elutasítja a modern filozófiák egy részét: ez azonban egy megszenvedett ítélet, mert a költő érzi, s nem is hallgatja el azt, ami az emberek szemében mindebből naivszerű lehet.

Ennek az elgondolásnak az illusztrálására szolgál néhány kifejezés, amelyeket a Szentírásból szó szerinti fordításban idézünk, s amelyek a *Vendégség* utolsó két könyvében kitartóan felhívják az olvasó figyelmét a természet és az emberi tudás határainak tiszteletben tartására.⁹⁵ A *Vendégség* III. könyvében ezt találjuk (VIII. 2. vö.: Sirák fia, III. 22.): „A nálad magasabb dolgokat ne kérdezd, a nálad erősebb dolgokat ne kutasd, amely dolgokat Isten parancsolt, azokról gondolkozz, egyéb művét illetőleg ne légy tudnivágyó”. A IV. könyvben (XIII. 9.), ahol a téma többször is felmerül, Dante ezen erősködik: „Éppen ezért mondja Pál (Rómaiakhoz, XII, 3): följebb ne bölcselkedjék, mint ahogy kell bölcselkedni, hanem mértékkel bölcselkedjék”. „Ne bontsd el a régi határt, melyet csináltak a te eleid”(VII. 9, vö.: Példabeszédek, XXII. 28). Ezek a figyelmeztetések megvilágítják előttünk Odüsszeusz utazásának valódi jelentését, s egyben meg is magyarázzák a keserű következtetést: („Haj sírtam akkor és most újra sírok...”), melyet a költő a példázat elé kívánt tenni, nem utolsó sorban azért, hogy még jobban elgondolkoztassa az olvasót.

Az irodalmi és kulturális anyagon túl, amelyet Dante felhasznált az ének megalkotásakor, s az általános ideológiai okokon kívül, amelyek Odüsszeusz elítélésére indították, ez a dantei epizód különlegesen összetettnek tűnik. Pontosan azért, mert egy meghatározott történelmi kontextusba helyezhető: mert az új városállamok társadalmának gazdasága, s ebből következő gyakorlatias ideológiája legtokéletesebb kifejezőmódját abban a kereskedőben találta meg, aki

⁹⁵ Vö.: A. VALENSIN: L'Ulysse dantesque et les limites de la raison, in: *Etudes*, VIII, 1954 február, 165–181. U. BOSCO: La „follia” di Dante, in: *Lettere italiane*, X, 1958, 417–430. (Valamint a: *Dante vicino* c. kötetben Caltanissetta–Roma, 1966, 55–75.).

Flandriában, Némethonban, Angliában új piacokat hódított meg, s a misszionáriusok nyomdokait követve távoli földek felé tört, a megismerés új vágyától is hajtva. Dante ennek a történelmi pillanatnak a gyermeke, benne él, szereti vagy gyűlöli a városállamok világát, melyet ő – máshoz nem hasonlítható módon – különleges élénkséggel rajzol meg előttünk féművében. Mindazonáltal még a skolasztikus filozófiára szegezi tekintetét, amely más időkben, más igények kifejeződéséként született meg. Mégis, – saját, személyes és politikai élményeinek örvényébe merülve – keserúséggel telve sírja vissza Cacciaguida korát, élesen ostromozza saját társadalmát, mely „új népre, s hirtelen, könnyű haszonra” épül; szidja azokat, akik – ahogy azt az új gazdasági szerkezet megkövetelte – Franciaországba mentek s egyedül hagyták hitvesüket az ágyban. Ebben az epizódban Dante, vagy legalábbis részben, átéli és elgondolkodik a modern élet azon vágyain is, amelyek már az ő idejében benne voltak a levegőben, s később elkerülhetetlenül az ő vágyai is lettek: bár ezeket ő maga, poétikai és teológiai summájának írásában hatalmas erőfeszítéseket téve, teljesen belemerülve az elkeseredett küzdelembe kora negatív társadalmi szokásai ellen, soha nem akarta magára nézve elismerni. Az ellentmondások ezen kibogozhatatlan szövevényében születik meg Dante Odüsszeuszának hatalmas költészete, akit az író elítél, de ezzel egyidejűleg olyan eszmék példaképeként ismer el, amelyek már abban a társadalomban érlelődtek, amelyben ő maga is élt.

A Pokol XXVI. énekének bármilyen olvasata – legyen bár tisztán esztétikai vagy stilisztikai –, amely nem veszi figyelembe a feltevéseket, melyeket itt felvázolni próbáltunk, azt kockáztatja, hogy a dolgokból eredően történelem feletti⁹⁶ marad, tehát elmosódott és kevésbé kifejező.

(Giorgio Padoan: *Ulisse „fandi factor” e le vie della sapienza*. in: *Giorgio Padoan: Il pio Enea, l'empio Ulisse*. Longo Editore, Ravenna 1977., 170–200.)

Fordította: Tekulics Judit

⁹⁶ Vö. ide vonatkozóan: G. PETRONIO: *L'Inferno (Problemi di metodo)*, in: *Cultura e scuola*, 13–14, 1965, 375. és 377.

Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé

Az antikok számára a történelem egy biológiai modellt látszik követni. A civilizációk az életciklusok ritmusa szerint, az emberekhez hasonlóan követik egymást: minden dolog a születés és a halál örök váltakozásának van alávetve. Az idő körben jár, végtelen ismétlődésben. A sors könyörtelenségével szemben a túlélés egyetlen reménye, vagy legalábbis halvány árnya az ember számára a földi dicsőségben és a hírnévben rejlik.

Szent Ágoston szerint Krisztus eljötté gyökeresen változtatta meg e képet, mivel a történelem folyamatába egy teljesen új eseményt hozott. Az *Isten városának* tizenkettedik könyvében azt állítja, hogy mindörökre „széthasadtak a körök”. A Megváltó eljövetele szétvágta az idő körét, és megállapított egy biztos pontot, és ezzel az újbóli, örök esemény felé irányuló lineáris haladássá átalakította a körkörös áramlást. Az idő így saját végpontja felé halad. Az idő beteljesedése pedig visszatekintve megadja majd a történelem egészének jelentését, ahogy a nyilvánvaló útja is csak a célbaéréskor kap jelentést. Krisztus eljövetele nem csupán az egyetemes történelmet változtatja meg gyökeresen, hanem az egyén történetét is, akinek élete immár nem egyszerűen a születést a halállal összekötő ív, sokkal inkább egy folyamatos előrehaladás a végcél felé, a halál felé, amelyben az élet elnyeri értelmét. Egyesek szerint ez az új, lineáris időfelfogás képezi a mi fejlődésről alkotott elképzeléseink alapját.

Nem fontos most, hogy helyes-e a fenti felosztás – mely szerint az idő állandó ismétlődés vagy haladás a végítélet felé – az az érdekes, hogy a történelem két, logikailag ellentétes modelljével állunk szemben. És a két történelemszemléleti modellnek két, hasonlóképp ellentétes narratív modell feleltethető meg, legalábbis abban az értelemben, ahogyan a művészet, noha idealizált formában, az emberi létezést ábrázolja. Homérosz *Odüsszeiája* például az utazás térbeli körköröségével, úgy tűnik, implikálja az idő ciklikus folyamatát is. A különböző epizódok úgy kapcsolódnak össze, mint egy nyaklánc gyöngyei; eseménysorozatok követik egymást különösebb kapcsolat nélkül, és a hős életéből eltelik tíz év – Odüsszeusz elhagyja Ithakát, kalandokat él át, majd visszatér Ithakába. Egy epikus világban, ahol vannak ugyan nagy veszélyek és hatalmas csaták, ám nincsenek nagy kételyek, a hős jelleme ad értelmet a kalandok láncolatának. Lehetséges, hogy a hős nem tudja, hogy mit tartogat számára a sors, viszont nem lehetnek illúziói a végzettel, mint olyannal, kapcsolatban. És tudnia kell, hogy e végzet hogyan határolja be halandó létének minden mozzanatát. Noha az istenek egyszer jóindulatúak, másszor ellenségesek, viselkedésük előrelátható, és ugyanígy

egyértelmű, hogy milyen büntetést kap, aki megsérti őket. Megannyi csapás és katasztrófa, szörny és szirén áll is a hős útjába, a játék már a legelején eldőlt, és úgy az olvasót, mint a főszereplőt – akik már tapasztalatból bizakodóak a kaland elmaradhatatlan végkifejletében – inkább a „hogyan”, a kaland milyensége, semmint a „miért”, az eseményeknek teret adó univerzum oka érdekli.

Odüsszeusz utazását az ókor folyamán széles körben olvasták a ciklikus emberi idő térben leírt allegóriájaként. Hazatérése biztos alapul szolgált azoknak a platonikus és gnosztikus allegóriáknak, melyek az anyagi létezésen fölülemelkedett lélek győzelméről és fokozatos, az eredeti szellemiség visszaszerzésére törekvő tökéletesedéséről szóltak. Odüsszeusz – élelméjűségének köszönhető – megtérése Ithakába, a történet legfontosabb eleme, és úgy értelmezték, hogy a mindenkori ember lelki odüsszeiájának legjelentősebb eseményét ábrázolja: a lélek, bizonyítva bölcsességét, visszatér égi hazájába, a filozófusok és hősök otthonába. Az emberi létezés egésze a kiinduló- és a végpont között bomlik ki.

Mint látható, semmi sincs távolabb a modern elbeszélői műfajtól, a regénytől, amelynek alapvető eleme az idő linearitása. Minden lineáris elbeszélés megfogalmaz egy kételyt, amely elég ahhoz, hogy kérdéssé tegye a regény egész világát. Amikor feltételezzük egy cél létezését, kérdéssé válik, hogy elérjük-e azt vagy sem. Erre mindaddig nincs válasz, amíg a történet végérvényesen le nem zárul. A végkifejlet megismerése hihetetlenül fontos, hiszen a játékszabályok nem egyszerűen a főhős jelleméből következnek. A főszereplő szabadsága és a törvények kiismerhetetlensége, melyeknek alá van vetve, azt eredményezheti, hogy megszakad a történet fokozatos kibontakozása, és pedig a narratív szükségszerűségtől teljesen idegen okok miatt. Az olvasó gyakran érez kísértést, hogy oldalakat ugorjon át, és eltekintsen az eposz tárgyát képező kalandoktól, s máris elérkezék az óriási izgalommal várt végkifejlethez. Persze az Istenben és a természetfeletiben való hit csökkenti a külsődleges eseményekkel kapcsolatos bizonytalanságot, de ez csak azt jelenti, hogy az izgalom egy másik szintre kerül, nem pedig azt, hogy megszűnik. A hálál immár nem az út csúcspontja, mert az lesz a kérdés, hogy mit jelent a minden történetet végérvényesen lezáró halál: üdvözülést vagy kárhozatot – középkori terminusokban. Keresztény értelemben a halál nem azért fenyegető mert az élet vége, hanem mert az élet legfontosabb pillanataként hasít bele az emberi felelősség szférájába. Mint a szintaktikai csend, amely lezárja a mondatot, és értelmet ad mindannak, amit előzőleg olvastunk, úgy a halál is a jelentés pillanata. Az idő megfordíthatatlan linearitása e jelentés hiányában is értelmezhető, amennyiben a végső pillanatok egyelőre homályba burkolóznak.

Lukács György szerint Dante egyszerre írta meg az utolsó eposzt és az első regényt: hidat vert a középkor és a modernitás között, nem csupán a műfajok, hanem a nyugati kultúra egészének történetében. Egyrészt kezdettől fogva tudjuk, hogy Dante története megnyugtató véget fog érni: a könyv elején a narrátor azt mondja: „én”, ami félreérthetetlen jele annak, hogy kalandjából visszatért, és elmesélheti nekünk történetét. Ugyanakkor a zarándok félelme az utazás során

és túlvilági bolyongása nem likvidálható, mint a leírás pusztá kellékei. Az utazó félelme fokozatosan enyhül, mígnem átalakul a minket kezdettől kísérő szerző bizakodásává. Ha egyszerű teológiai eposznak tekintjük az *Isteni Színjátékot*, akkor jelentéktelennek minősítjük a főszereplő átalakulását. Másfelől, ha valódi regényként definiáljuk, úgy a mű egyik legszembetűnőbb jellegzetességét hagyjuk figyelmen kívül: a szerző bizalommal teli hangját. Valójában eposz és regény, linearitás és ciklikusság egyszerre vannak jelen e műben, melyet mindig is – teljes joggal – különleges műfajúnak tekintettek.

Mint a homéroszi eposzban, Dante történetében is az emberi idő emblémájává lesz Odüsszeusz utazása, csak hogy itt a homéroszi történet a keresztény linearitás szemszögéből, tehát a halál perspektívájából kerül bemutatásra. Ezért szenved hajótörést és nem tér vissza Penelopé házába a dantei Odüsszeusz. Benvenuto da Imola elmondja, hogy Dante korában mindenki, még a tudatlanok is tisztában voltak azzal, hogy Odüsszeusz épen és egészségesen hazatért Ithakába; Danténál mégis meghal a Purgatórium hegyének közelében. Minden idők egyik leghíresebb legendájának e meglepő átfogalmazása, az emberi sorsról alkotott antik elmélet keresztény nézőpontból történő, elkerülhetetlen újraértelmezése. Mintha a költő elfogadta volna Odüsszeusz utazásának antik allegorikus olvasatát, miszerint az utazás az emberi idő térbeli ábrázolása; éppen ezért átírta magának az utazásnak a körkörösségét, és megfeleltette az emberi idő linearitásáról szóló új elméletnek. Odüsszeusz utazásának köre egy lineáris katasztrófába megy át, ami nem más, mint az eposzi kategóriák keresztény kritikája, vagyis az emberi hősiesség kritikája a túlvilág perspektívájából.

Mivel az epizódban a dantei utazás egyfajta ellentétét fedezzük fel, egy olyan problémával van dolgunk, amelyet Dante a legmesszebbmenőkig magáénak érez, noha a jelenetben a zarándok csöndesen hallgatja az elbeszélést. Az ulyssesi kaland egyértelműen a dantei utazás antik ellenpontjaként kerül bemutatásra; így az epizód egyrészt a *Pokol* egyik jelenete, ugyanakkor – sokkal inkább, mint bármely más részlet – egy állandó tematikus motívum, amelyre nagyon gyakran történik utalás a *Purgatóriumban*, de még az utazás utolsó szakaszában, a *Paradicsomban* is.

Dante költeménye egy metaforikus hajótöréssel veszi kezdetét egy hegy lábánál („És mint ki tengerről jött, sok veszéllyel, amint kiért lihegve...”), majd a tenger úgy jelenik meg, mint egy út, „melyen még élve senki sem jutott túl”. És amikor a vándor végül eléri a hegyet, melynek közelében Odüsszeuszt elnyelte a tenger, Dante így fogalmaz:

S mentünk aztán a pusztá partszegélyen,
amely hajózni sohse lát iránta
hajóst, ki megérné, hogy visszatérjen. (*Purg.* I. 130–132)

A vizet immár átszelheti az angyal hajója, amely a vezeklők lelkeit viszi a hegyhez. Úgy tűnik a leírás alapján, hogy a lélek visszatérhet ugyan innen, de csakis

abban az esetben, ha megtapasztalja az igazi halált és a feltámadást. Ez pontosan az, amit Szent Ágoston ugyanilyen szavakkal mond a *Boldog életről* című művében.¹

Most azt szeretném bemutatni, hogy Odüsszeusz tragikus halála miként válik a dantei hős megmenekülésének ellenpontjává. Ebben az értelemben a költemény egy olyan embernek az élettörténete, aki már a vízbefulladás közelében állt, de valahogy sikerült megmenekülnie, pontosan azért, hogy elmondhassa kalandját. Más szóval, a lélek *morphosis*-a – Odüsszeusz körszerű utazása az igazság meghódításáért – a dantei költeményben átalakul: *metamorphosis*, halál és feltámadás lesz. Odüsszeusz tengeren lelt, kiút nélküli halálát és Dante új, a halálban és az azt követő feltámadásban kapott keresztségét, az választja el, hogy Krisztus, vagyis a kegyelem megjelent a történelemben, ami annyit jelent, hogy Krisztus beköltözött az emberi lélekbe.

A Dante által elmondott történetben, miként az irodalmi hagyományban is, Vergilius Aeneasa a közvetítő a homéroszi Odüsszeusz és a dantei zárandok között. Utóbbi úgy indul útnak a *Pokol* első énekében, hogy túlél egy metaforikus hajótörést egy hegy közelében, vagyis éppen azon a helyen, ahol Odüsszeusznak beteljesült a végzete. Mármost, Aeneas utazása is egy hajótöréshez nagyon hasonló eseménnyel indul; tehát Danténak tudnia kellett, hogy olvasói számára csakis az isteni beavatkozás („Valaki így akarta”) szolgálhatott magyarázatul a *Színjáték* Odüsszeuszának halála és az *Aeneis* első énekében partot érő vergiliusi hős sorsának különbözőségére. Robert Hollander, aki nemrég a vergiliusi eposz segítségével elemezte a *Pokol* első jeleneteit, arra hívta fel a figyelmet, hogy a két szöveg – komoly stílusbeli különbségük ellenére – jelentős párhuzamokat mutat.² Az isteni gondviselés természetesen azért választja ki Aeneast és társait, mert ők lesznek Róma alapítói. Ám a vergiliusi gondviselés nem terjed ki az egyén sorsára, az alapítók ugyanúgy halálra vannak ítélve, mint bárki más. Egyedüli vigaszukat Róma kollektív fennmaradásában kereshetik. Visszatérve a kiindulópontunkat jelölő kettősséghez, azt mondhatjuk, hogy Vergilius csak Rómát emeli ki az eposzi sors ciklikusságából. Aeneas útja lineáris ugyan, ám alászállása a poklokba nem az üdvözüléssel végződik, hanem azzal, hogy Anchises komor hangon emlékezteti a végzetre, amelynek lesznek még áldozatai:

... – jertek, legyen itt liliom, tele kézzel
és vérszínű virág, hadd hintsem szét unokámnak,
hogy lelkét e hiú végtisztesség,
némileg engesztelje... (*Aeneis* VI, 883–886)

¹ vö.: J. FRECCERO, *Dante. The poetics of Conversion*, Cambridge, Harvard University Press, 1986. (1. feje.)

² R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's „Commedia”*, Princeton, Princeton University Press, 1969. 76.

Nem kétséges, hogy a dantei pokoljárás modellje Aeneas túlvilági alászállása volt. A különbség a két költői mű túlvilág-ábrázolásában keresendő. A vergiliusi túlvilágot egy hasonlattal jellemezhetjük, amely talán a leghíresebb klasszikus megfogalmazása az emberi sorsok örök körforgásáról szóló elméletnek. Amikor Aeneas és vezetője a Styx-en készülnek átkelni, a várakozó lelkek sokasága az emberi generációk és a lehulló falevelek homéroszi párhuzamát juttatja a költő eszébe:

És a folyam főveny-ágya felé tódulnak az árnyak,
 férfiak és nők lelkei, elhunyt nagyszivü hősök
 és fiuk és hajadon lánykák sokasága, meg ifjak,
 kiknek teste szülőik előtt hamvadt el a máglyán:
 mint koraöszszel, az első fagyra lehullik az erdőn
 ezrével minden falevél, vagy mint a madárhad
 tengeren át ha eléri a szárazföldet, a forróbb
 tájat a tél zordsága elől – úgy szálltak e lelkek. (*Aeneis* VI, 305–312)

A homéroszi hasonlat átvétele azt támasztja alá, hogy Aeneas egyenes vonalú és Odüsszeusz körszerű utazásának különbsége ellenére, a két költő elképzelése az emberi sorsról egybeesik. Róma örök ugyan, de minden ember, így maga a költő is, egyazon sorsra jut: halálra. Az elégikus hang csak egy rövid, igaz intenzív pillanatra emeli ki a költőt, aztán vissza kell térnie a közös körforgásba; s ez azzal jár, hogy az individuum halála a közösség érdekeit szolgálja. Az egyén egyetlen vigasza, talán, a közösség fennmaradása. Drámai megfogalmazásban ugyanez a szituáció köszön vissza a dantei Vergilius alakjában, aki képes ugyan mások számára megvilágítani az utat, de képtelen magán segíteni. Róma története *praeparatio* a kereszténységre, ahogyan Vergilius alakja költői *praeparatio* Dante számára, és a költemény fiktív világában egyetlen jutalma abban áll, hogy az utazás ideje alatt kiszabadul a Limbusból, ahogyan a történeti Vergilius is valószínűleg kikerült az idő ciklikus áramlásából, amíg eposzát írta.

A *Színjátékban* Vergilius mint költő áll Dante és Odüsszeusz között, és költői minőségében szólítja meg az utóbbit. A két antik árny a találkozás első pillanatától ugyanazt a nyelvet beszéli. Dante kérdéseket szeretne feltenni az Odüsszeuszról és Diomedészt rejtő lángnyelvnek, de Vergilius ezt nem engedi:

Tudom, mit kívánsz tudni, és szívesen
 fogok velük magam beszélni. Hagyj hát,
 hogy nyelvedért a görög meg ne vessen. (*Pok.* XXVI, 73–75)

A „beszélni” igének ebben a kontextusban nincs sok köze a „nyelv”-hez, noha néhány régebbi kommentátor egyszerű és naiv interpretációja szerint azért beszél inkább Vergilius, mert Dantéval ellentétben, ő ért görögül. A dantei szöveg

bizonyítja, hogy egy ilyen olvasat csakis félreértésen alapulhat, hiszen a következő énekben Guido da Montefeltro – aki valószínűleg meghallott egy pár szót, amikor Vergilius elkészönt Odüsszeustól – nem csupán megértette a beszélgetés nyelvét, de még azt is meg tudta állapítani, hogy lombárd dialektusban beszéltek:

...Te kit megszólítok tüzemmel
s ki társamhoz imént lombardi szóval
mondtd, hogy: többet nem zavarlak; menj el. (Pok. XXVII, 19–21)

Más szóval, Vergilius és Odüsszeusz nyelve inkább egy közös stílus, az antik eposz magasztos stílusa, és ennek szépségét nem tudja értékelni a pokolbéli közönséges társaság, melynek nyelve a *Színjáték sermo humilis-e*. Ugyanez a következtetés vonható le Vergilius szavaiból is, amikor nem méltatja válaszra Guidót, és így szól Dantéhoz: „Beszélj te, ez hazádból való.” (Pok. XXVII. 33.)

Mivel Guido és Odüsszeusz vétke tulajdonképpen azonos, Vergilius megvetése bizonyos értelemben Dante szigorú ítéletét fejezi ki, mellyel kora hamis tanácsadóit, azon belül is a pápai udvar cselszövőit sújtja. A két jelenet azt sugallja, hogy míg az antikvitásban a hamis tanácsadókra is jellemző volt egyfajta hősi nagyság, valamiféle emberi tartás, addig a XIV. század cselszövőinek nemtelen hitványsága méltó Vergilius megvetésére. Ugyanakkor azonban Dante a végéig próbálja mélyíteni a Guido és Odüsszeusz közötti párhuzamot: sorsuk ábrázolásakor a hajós metaforáját hívja segítségül.

De amikor már a vénség elért,
mikor a vitorlát bevonni illik,
s összegöngyölni a hajókötélt,
mikor undort kelt, ami máskor izlik,
jaj, gyónni, bánni kezdtem, azt remélve,
hogy még előttem üdv kapúja nyílik. (Pok. XXVI, 79–82ú4)

Az igazi, hatalmas különbség Odüsszeusz és Guido között nem testi bűnükben, nem is nyelvükben keresendő, hanem egyszerűen a stílusukban.

Vergilius beszédmódja az Odüsszeusszal folytatott beszélgetésben egy retorikailag jól megszerkesztett stílus: egy antitézist tartalmazó hagyományos *apostrophiával* indít, majd azonnal egy *captatio benevolentie*-be torkollik: „Ó ti, egy tűzben egyesítve ketten! / ha örömet tehettem nektek élve, / ha bármilyen kis örömet tehettem / nagy versemben... (Pok. XXVI. 79–82) Odüsszeusz lángnyelve is hasonló tragikus és szónoki hévvel parázsluk, és amikor társaihoz fordul, ő is a hagyományos *captatio*-val kezd, hogy a kisebb retorikai fogásokon túl, legalább egy híres vergiliusi alakzattal éljen. Odüsszeusz társaihoz intézett szónoklata természetesen példaként állt Aeneas előtt, amikor ő szólt embereihez az *Aeneis* első

énekében. („Kedveseim...”; *Aeneis*, I. 198–207) David Tompson állítása szerint³, Dante – feltehetőleg Macrobius egyik jegyzete alapján – tudta, hogy Aeneas beszédének modellje az eredeti homéroszi szöveg volt. Vagyis Dante Odüsszeusz eredeti beszédét próbálta újrafogalmazni, amennyire ez lehetséges volt egy olyan ember számára, aki a homéroszi szöveget egyáltalán nem ismerte. Tény viszont, hogy a *Színjátékban* szereplő Vergilius és Odüsszeusz retorikája között első pillantásra nincs lényegbevágó különbség.

Csakhogy Odüsszeusz úgy jelenik meg, mint anti-Aeneas – (noha Aeneas-ra csak utalás történik) –, mert hiányzik belőle egy elengedhetetlen erény; a *pietas*:

se kis fiam, se vénségtől elernyedte
 atyám, se nőm, akinek örömére
 őriznem kellett köteles szerelmet,
 le nem győzhetett... *Pok* XXVI. 94–98.)

Odüsszeusz retorikájának legfőbb jellegzetessége a haszonelvűség; célja, hogy lehetségesnek tűntessen fel egy hősi vállalkozást, minden erkölcsi aggály nélkül. Beszédében úgy buzdítja társait, hogy csakis emberi mivoltukra hivatkoznak:

Gondoljatok az emberi erőre:
 nem születtetek tengni, mint az állat,
 hanem tudni és haladni előre. (*Pok*. XXVI, 118–120)

Ezzel ellentétben Aeneas Róma megalapításának perspektíváját tárja emberei elé, amely vigaszt nyújthat az egyéni szenvedésekre. Az *Isteni Színjátékban*, miként a vergiliusi eposzban is, Aeneas olyan emberként jelenik meg, akinek történelmi küldetéséről az idők kezdetén határoztak, és közvetlenül Isten választotta ki e hatalmas feladatára. Alászállása a poklokba, ahogyan Dantéé is, a mennyekben dőlt el, nem pedig hősiességének következménye.

Az Aeneas alázata és Odüsszeusz gőgje közötti ellentét részben a retorika szerepének görög és latin elmélete közötti ellentétet tükrözi. A *De Inventione* egyik helyén Cicero olyan szavakkal mutatja be az erkölcstelen szónokot, melyek ugyancsak hasznosak Odüsszeusz alakjának elemzésekor:

Postquam vero commoditas quaedam, parva virtutis imatrix, sine ratione officii, dicendi copia consecuta est, tum ingenio freta malitia pervertere urbes et vitas hominum labefactare assuevit.

³D. TOMPSON, Dante's Ulysses and the Allegorical Journey, in: *Dante Studies*, 85 (1967) 33–58.

Úgy tűnik, Dante osztja Cicero véleményét az ékesszólás társadalmi szerepéről, és elítéli Odüsszeuszt, hiszen arra törekedett, hogy egy „néptelen világban”, egy tőle független és elérhetetlen tudást és erényt megszerezzen.

A gondviselő történelem menetét az *Isteni Színjátékban* – de az *Aeneisben* is – a nap kelet – nyugati pályája ábrázolja. Amennyiben ez a történelem lineáris folyása, úgy a gőgös, aki önhittségében át akarja hágni a történelmet és a kegyelmet, mindenképpen hajótörésre van ítélve, még Penelopé karjaiban is. Más szóval az *Isteni Színjátékban* Odüsszeusz utazása ugyanannyira „valóságos”, mint Dante utazása: a test útja, amely a lélek útját ábrázolja. Ha nem így lenne, akkor nem értenénk, hogy Odüsszeusz alakja miért válik Dante számára morális *exemplum*-má, éppen az ének elején:

Haj sírtam akkor és most újra sírok,
s rágondolván, mit láttam, szorosabbra
vonom, okulva azon, amit írok,
lelkem fékét, ne menjen rossz utakra, (*Pok. XXVI. 19–22*)

Nem lehet véletlen, hogy a dantei költészet éppen az előző énekben ért a virtuozitás csúcsára, amikor a rablók kettős átváltozását mutatta be. Dante itt költői képességeit fitogtatta, először túl akarta szárnyalni Lucanust és Ovidiust; később megbánta ezt, hiszen engedte, hogy elragadja a hév. Ezért az Odüsszeusz-jelenet úgy áll előttünk, mint egy önreferenciális, morális *exemplum*, de úgy is, mint egy különlegesen kimért és megszerkesztett költői leírás, amely egyszerre helyteleníti és utasítja el azokat a poétikai megoldásokat, melyek áthágják a költemény didaktikus jellegéből következő határokat. Dante önmagának szóló figyelmeztetése ugyanakkor egy újabb bizonyítéka annak, hogy Odüsszeusz alakja nem kevésbé szimbolizál egy írásművészetet, mint egy lelki beállítottságot.

A hajózás képe gyönyörűen foglalja metaforába egyrészt a tudat utazását, másrészt az írásművészet kibontakozását. Éppen a kép metaforikus megjelenítése tudatosítja a már előzőleg megsejtett szoros analógiát Odüsszeusz és a főszerplő Dante alakja között. Már jó néhány példát láttunk, melyekben a hajózás képe szimbolizálta a zarándok utazását, de hasonlóképp egyértelmű, hogy a *Purgatórium* és a *Paradicsom* bevezető énekeiben az írás metaforájává válik ugyanez a kép. Ezzel Dante egy – Curtius által már részletesen elemzett⁴ – epikus toposzt elevenít fel. Az értelem (*ingegno*) „hajója” a Purgatóriumban „emeli a vitorlát” (*Purg. I. 1–2*), éppen abban a pillanatban, amikor a zarándok a hegy lábainál eléri a partot. Az „értelem” terminus összekapcsolja az utazást és a költeményt, hiszen bizonyos értelemben mindkettő mentális kaland. Mélyebb értelemben az

⁴ E. R. CURTIUS, *European Literature and Latin Middle Ages*, New York, Harper and Row, 1953, 128–130.

utazás maga a költemény, legalábbis ha elfogadjuk, hogy a zarándok végső célja a költővé válás. Az Odüsszeusz-ének elején Dante éppen az értelemre való hivatkozással vezeti be Dante a jelenetet: „e più lo 'ngegno affreno ch'i non soglio” (Pok. XXVI. 21).⁵

Ezért, de egyéb okok miatt is, biztonsággal kijelenthetjük, hogy Odüsszeusz alakja a *Színjátékban* – túl látszólagos történetiségén – egy öninterpretációra ad alkalmat. Miként Bruno Nardi sugallta, a jelenetben egy visszatekintő önvizsgálatról van szó, melyben Dante önmagát, mint költőt és mint embert elemzi. Visszapillant arra a pontra, amikor bizalommal és *értelemmel* hajóra szállt, és megkezdte a soha be nem fejezett *Vendégség* írását. És a mű elején kimondta, hogy „minden ember természetesen vágyódik a tudásra”, valamint, hogy a „végső tökéletesség” a tudomány meghódításában rejlik.

Így tehát Odüsszeusz a zarándok életének egy pillanatát jelképezi. Másrészt, a megváltás történetének általános kontextusában, vagyis a megtérni vágyó lélek történetében, a kegyelem befogadására készülő Dante első, katasztrofális végkiemenetelő próbálkozását szimbolizálja: Odüsszeusz egy tévútra kalauzoló vezető, még a Vergiliusszal való találkozás előtti időből. Függetlenül attól, hogy mennyire megalapozott ez a feltevés, mindenesetre meggyőzően magyarázhatjuk vele az ulyssesi alak nagysága és a pokolbéli elhelyezésében megmutatkozó szigorú dantei ítélet közötti feszültséget.

Odüsszeusz hajótörése és Dante megmenekülése közötti távolság, vagy – elhagyva a metaforát –, a *Vendégség* és a *Purgatórium* közötti távolság mértékét a pokolraszállás világítja meg. Ez az alászállás a költeményben bemutatott világban szó szerint is értelmezhető, de képletesen is igaz, amennyiben az önmagunkba – *intra nos* – való alámerülés alapvető feltétel, ha el akarjuk érni a minden ember által vágyott transzcendens jellegű tudást. A pokolraszállás egy olyan utazás, amelynek nem lehet nekivágni vezető nélkül, és ebben az esetben is Vergilius alakja érzékelteti Dante kora és az Odüsszeusz alakjában megtestesülő, a keresztény fordulat előtti kor távolságát.

Mondtam már, hogy a Odüsszeusz és Vergilius ellentéte a költeményben nem nyelvi jellegű, hanem abból ered, hogy egy többé-kevésbé azonos retorikának eltérő szerepet tulajdonítanak. Irodalmi kifejezésekkel élve, Odüsszeusz az az ember, akinek nagysága meghatározza az eposz kibontakozását, míg Aeneas nagyságát – mivel tetőtől talpig áthatja – az isteni gondviselés határozza meg. Az *Odüsszeiában* a történelem és az egyes ember sorsa is körkörös pályán mozog, miközben a vergiliusi eposz pátosza abban áll, hogy különbséget tételez Róma egyenes vonalú fejlődése és az évszakok örökké tartó, ciklikus ismétlődésének mintájára értelmezett emberi sors között. A keresztény idő mindkét kört szét-

⁵ „...szorosabbra / vonom lelkem fékjét... (Pok. XXVI. 20–20) Az „ingegno – értelem” terminust Barts itt *léleknek*, a Freccero által idézett purgatóriumi helyen pedig *elmének* (Purg. I. 1–2) fordítja. A tanulmány világos logikai menete követeli meg, hogy itt az eredeti szöveget idézzük. (M. N.)

zúzza: a történelem és az egyéni sors egyazon linearitását hangsúlyozza. Itt az idő, hogy visszatérjünk ahhoz a kérdéshez, hogy Danténál miként alakul át e körkörösség, vagyis az emberi létezés antik szemlélete. Láttuk már, hogy Odüsszeusz alakját hogyan értelmezi át Aeneas *pietas*-a. Most azt kell megvizsgálunk, hogy Aeneast miként váltja fel a dantei költeményben az új Aeneas új alteregója.

Fentebb, a vergiliusi pátosz bemutatásakor a Homérosztól kölcsönvett (*Iliász*, VI, 146), „lehulló falevél” – hasonlatot idéztem, amellyel megkezdődik Aeneas Styx-en túli utazása. Mármost Dante is átveszi ezt a hasonlatot, és akkor mondja el, amikor a zárándok az Akheron folyón készül átkelni. Ezzel Dante azt sugallja olvasójának, hogy van egy fontos strukturális kapcsolat a vergiliusi eposz és saját költeménye között.

Come d'autunno si levano le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,
similmente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.⁶

Homérosznál és Vergiliusnál az volt a hasonlat célja, hogy bemutassa azt a rengeteg embert, akik kénytelenek elviselni a természet könyörtelen törvényét – nemzedékek születnek és meghalnak, követik egymást, mint a falevelek. Úgy tűnik, Dante egyértelműen elveti ezt a megközelítést, legalábbis ezt sugallja a két tercina egy-egy határozói szerkezete „l'una appresso de l'altra” (113. s.) és „ad una ad una” (116.s). Miközben az eredeti hasonlat az elhunytak hatalmas számát helyezte a központba, itt a perspektíva hirtelen megváltozik. A költő azt követi, hogy miként szakadnak le az ágról az egyes levelek. Az új, dantei hasonlat arra helyezi a hangsúlyt, hogy ez az elhullás, miközben megmarad kollektív jelenségnek, egyszerre egy egyéni sorsot is jelöl. Ez pedig egy nyelvtanilag döntő konklúzióhoz vezet: „fin che 'l ramo vede a la terra tutte le sue spoglie” (114–115 ss.) Az ige (vede) a faágat személyesíti meg és ezzel új nézőpont jön létre, amely nem volt jelen a nagy epikus költők hasonlataiban. Továbbá a *spoglie* (meztelen) kifejezés azt jelzi, hogy amikor az ág elveszíti leveleit, akkor sokkal többről van szó, mint az őszi levelek elkerülhetetlen lehullásáról. Ha az ág, minden bizonynal fájdalommal, nézheti saját leveleit, úgy ez azt is jelenti, hogy ennek nem kellett volna szükségszerűen bekövetkeznie. Röviden: az Isten fája örökzöld.

⁶ Pok. III. 112–117. „Mint ősszel a levél elhagyja fáját, / egymás után leválva, míg az ág / a földön látja az egész ruháját: / Ádám rossz magva úgy veti magát / egyenkint a partról, mint madár, ha / meghallja a madarász cselszavát...”

A visszaható igék (*si levano, gittansi*) használatában a dantei leírás követi ugyan Vergiliust, de úgy tűnik, ezt saját céljainak megfelelően teszi. Dante azt próbálja mondani, hogy ha az Isten fájától való elszakadás egyfajta végzet, akkor ez egy szabadon választott végzet. Mint a tragédia, úgy Vergilius elégikus hangja is disszonáns a keresztény kontextusban, hiszen a levelek maguk döntenek úgy, hogy elszakadnak az élet fájától. Úgy látszik ez az igazi a különbség Vergilius és Dante túlvilági bevezetőjében. Másrészt, a két hasonlat a halál két fajtáját írja le: a Vergilius által bemutatott halál a dantei világban megfelel az „első halálnak”, a testi halálának. Az új hasonlat viszont a „második halálra”, a lélek halálára utal. (Pok. I. 117) Az *Inferno*-ban a halál egy választás következménye, nem pedig végzet, ráadásul egy visszafordíthatatlan pusztulás. Ezért a leveleknek még az a biológiai vigasz sem adatik meg, hogy eljön majd egy kollektív tavasz.

Utalni kell itt röviden arra, hogy a halál két típusának elkülönítése azt szolgálja, hogy megértsük a különbséget Odüsszeusz természetes halála, (ez Dantét egyáltalán nem foglalkoztatja), és a Dante által kitalált, hajótörésben lelt halála között. Az első egy pusztán biológiai tény, ami a testet érinti. Ám a második a lélek hajótörése, ami minden pillanatban bekövetkezhet, de meg lehet menekülni előle, mindaddig, amíg van élet és van kegyelem. Talán ez magyarázza, hogy Vergilius miért egy bizarr körmonddal kérdezi Odüsszeuszt halálának részleteiről:

...ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi.⁷ (Pok. XXVI. 83–84)

Vergilius használt már egy hasonlóan furcsa passzív szerkezetet az első énekben is, amikor kijelentette, hogy az „imperator che la su regna, /.../ non vuol che 'n sua città per me si vegna”⁸ (Pok. I. 124–126) A passzív szerkezet mindkét esetben az isteni előrendelést tudatosítja. Továbbá a *perduto* (elveszett) kifejezés egy pleonazmus lenne, ha itt egyszerűen a testi halálra történne utalás. Ám Vergilius kérdése („hogyan haltál meg, miután már elvesztél”) minden valószínűség szerint Odüsszeusz elkárhozására vonatkozik. A vízbefulladás – miként az egyházatyák tanítják Szent Ambrus óta –, csak előképe az igazi halálnak.

Visszatérve a Vergilius hasonlatának dantei átfogalmazására, ki kell kiemelni, hogy a változtatások az idősíkok eltolódását látszanak jelképezni. Az organikus természet ciklikus ideje a lélek lineáris idejévé alakul. A perspektíva is változik: az elégiát a teocentrikusság váltja fel, s a csalódottan, de költői fogékonysággal és éles elmével szemlélt történelem átalakul az örökkévalóság transzcendens formájaként felfogott történelemmé. A párhuzam alapja is átalakul: Vergilius a lelkek szinte végtelen számát hasonlítja a lehulló falevelekhez: „quam multa”; Dantét

⁷ ... szóljon az egyik, / milyen tájra vonult meghalni félre?

⁸ „Mert a Császár, kinek fenn áll hatalma, /.../ nem enged, hogy nyílna birodalma.”

ellenben a lehullás módja érdeklő – „come”. A dantei hasonlat a vízszintes mozgást – a folyón való átkelést – a levelek lefelé irányuló mozgásához hasonlítja, és ezzel azt sugallja, hogy az átkelés lelki értelemben valójában „elhullást” jelent. Ez egy olyan változtatás, ami egy kevésbé tehetséges költő keze alatt az eredeti szöveg durva költői megsértése lett volna.

A hasonlat utolsó része ismét a személyes választásra helyezi a hangsúlyt, és pedig merészen és eredeti módon. Ha visszatérünk a vergiliusi hasonlathoz, azt látjuk, hogy a madarak vándorlása készíti elő az évszakok ciklikus ismétlődésének témáját. „... aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / trans pontum fugat et terris immittit apricis” (*Aeneis*, VI. 305–307). A madarak repülése és lélek szárnyalása közötti párhuzamot nem csupán átveszi Dante, de ez a hasonlat lesz az alapja a költemény néhány megdöbbentő képének. Csakhogy nála a repülés nem úgy jelenik meg, mint az évszakok változását követő ösztönös helyváltoztatás: „come augel” – írja Dante – „per suo richiamo”⁹ (*Pok.* III. 117). A középkori sólyomvadászat terminológiájából kölcsönzött kifejezések nagyon pontosan érzékeltetik, hogy a madarak repülése egyszerre ösztönös és akaratlagos. Amikor a madár megindul a hangra, egyrészt engedelmessé válik az ösztöneinek, ugyanakkor válasza méltatja a madarász cselszövéseit, vagyis helytelenül él természetes hajlamaival. A hasonlat arra emlékeztet, hogy minden pokolbéli bűnös úgy nyeri el végső büntetését, mint Odüsszeusz, vagyis egy „bolond repülés” eredményeként (*Pok.* XXVI. 125).

Így tehát, Vergilius vezetői szerepének első pillanataitól világosan érzékelhető – még a legapróbb részletekben is – az *Aeneis* és az *Isteni Színháték* költészete közötti különbség. Amikor Vergilius vezetői küldetése véget ér, az átalakulás drámaivá és végérvényé válik. Az *Aeneis* hatodik énekében szól talán a legmagasabb szinten a vergiliusi pátoz, a híres *tu Marcellus eris* passzusban, ahol még Róma örökkévalósága sem képes vigaszt nyújtani a korai halál miatt érzett emberi fájdalomra. Vergiliusnál a gondviselő történelem megválthatja ugyan a világot, vagy legalábbis békét hozhat rá, ám a költő fegyvertelen a halállal szemben, és nem tehet mást, minthogy szórja a gyász bíborszín liliomait: „Manibus, date lilia plenis” (*Aeneis*, VI. 883) Mármint, ez az *Aeneis* egyetlen sora, melyet Dante szó szerint idéz az *Isteni Színháték*ban. Csakhogy várakozásainkkal ellentétben ezt nem akkor teszi, amikor lezárul a pokolbéli utazás, hanem a *Purgatórium* végén. Az angyalok éppen e szavakat éneklik, hogy a Feltámadás fehér liliomaival üdvözljék Beatrice visszatérését a korai halálból.

A tanulmány elején az emberi idő és a narratív struktúrák lineáris és ciklikus formája közötti distinkció bevezetését javasoltam, és azt állítottam, hogy a dantei költeményt egyik modell sem tudja leírni, mert mindkettő jellemző rá. A zárandok bizonytalan és problematikus nézőpontja nehezen átalakul: megjelenik –

⁹ „...mint madár, ha / meghallja a madarász cselszavát.”

regény terminusaival élve – a végesség perspektívája. E vég a zárándok halála és történetének befejeződése. A vég ugyanakkor egy új kezdetet is jelöl, hiszen a minket kezdettől kísérő költő születését jelzi. A kalandnak is megvan a maga körkörösége: a költő hangja ott ér véget, ahol elkezdődött. A kereszténység központi misztériumában van a regény/eposz kettősség feloldása is, jobban mondva ott lenne, ha megfelelő módon ki lehetne fejezni. De a ciklikusság és a linearitás szintézisét senki sem képes bemutatni, miként a kört sem tudja senki négyszögesíteni:

Miként a mérnök, ki a kört szeretné
mégmérni, töpreng, hogy titkába lásson,
de mérő elvét hasztalan keresné. (*Par.* XXXIII. 133–135)

(*John Freccero: L'Ulisse di Dante: dall'epica al romanzo. in: J. F.: Dante. La poetica della conversione. Mulino, Bologna 1989., 195–210).*

Fordította: Mátyus Norbert

HOFFMANN BÉLA

Határon innen és túl *Az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései*

„Szívet kell cserélned, nem égboltot”

Seneca

Aligha van a *Színjátéknak* még egy passzusa, amely egymással olyannyira el-lentétes – s már-már a személyes sértettség méltatlan hangjaival is átszótt – in-terpretációkat váltott volna ki a dantológiában, mint a *Pokol* XXVI. éneke, vagyis az ún. Ulyxes-epizód. Az egyik sarkalatos álláspontra már maga az „epizód” terminus is fényt vet, amennyiben jelzi, hogy a szereplő által előadott történet nem, vagy csak igen lazán kapcsolódik mindazokhoz a bűnökhöz, amelyeket elkövetett, s amelyek miatt a csalók körében, a hamis tanácsadókat marasztaló bugyorban kényszerül szenvedni. E megközelítés szerint a hős történetében a pogány ember szépséges megismerésvágya és szükségszerű „zátonyra futása” elevenedik meg, miközben az előadás maga mindvégig mentes marad a beszélő én személyiségének bármiféle torzulásától.¹ Alighanem ebből sarjadtak azok az értelmezések, amelyek Ulyxesben a felfedező, a reneszánsz ember előképét,² a *humanitás* hősét³ látják. Az értelmezések másik csoportja azon nézet köré szerve-ződik, amely a hamis tanácsadás bűne és az utolsó utazás között igencsak szoros kapcsolatot tételez fel, s amely szerint a szónoklat retorizáltsága éppen a csalárd-ságot rejt el.⁴ A harmadik megközelítésmód képviselői⁵ a Herkules-oszlopain való túlhaladásban – mutatis mutandis – a gőgöt, a luciferi lázadást s az eredeti bűn megújítását mint Ulyxes büntetésének legfőbb okát látják.⁶

¹ M. FUBINI, *Due studi danteschi*. Sansoni, Firenze 1951, 33.; M. BARBI, *Con Dante e coi suoi interpreti*. Le Monnier, Firenze 1941, 107–116.

² B. NARDI, *La tragedia di Ulisse*. in: B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*. Laterza, Bari 1942, 94.; F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura*, Laterza, Bari 1925, I. köt. 183. Sallay Géza álláspontját vö. in: BÀN IMRE, *Dante tanulmányok*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest 1988, 137.

³ KARDOS TIBOR, *Dante a középkor és a renaissance között*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966, 84–86.

⁴ G. PADOAN, *Ulisse „fandi fictor” e le vie della sapienza*. in: G. PADOAN, *Il pio Enea e l'empio Ulisse* Longo Editore, Ravenna 1977, 186–187. és alább.; K. VOSSLER, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*. Laterza, Bari 1927, 111.

⁵ B. NARDI, i. m. 86.; FR. BUTI, *Commenti sopra La Divina Commedia* (per cura di C. Giannini), Fratelli Nistri, Pisa 1858, 681.; BÀN IMRE, *Dante Ulyxese*. in: BÀN IMRE, *Dante tanulmányok*. Szépirodalmi Kiadó 1988, 138.

⁶ A recepció itt körvonalazott fő trendjein kívül természetesen számos, az egyes részletek megítélésében finom eltéréseket mutató vélemény ismeretes, s akad olyan kultúrfilozófiai értelmezés is, amelyek az erkölcs és a tudás korai szétválásának első jelét véli meglátni az „epizódban”. Vö.: JU.

Az epizód egész problematikussága abból eredeztethető, hogy Ulyxes, Dante hallatolagos kérésének megfelelően, utolsó útját adja elő, vagyis hogy a költő nem a Vergiliusnál, Ovidiusnál és Statiusnál már megismert történetre kíváncsi. Egyfelől természetesen tetszik, hogy Dante Ulyxes életének azon mozzanata iránt érdeklődik, amelyről nem tud semmi biztosat, mert arról csak homályos feltételezések adnak út. Motiválatlannak látszik viszont, hogy a monológban Ulyxes magát – az utolsó út propóján – a korábbi történetektől eltérően egészen más embernek, a megismerés ösének igyekszik beállítani, vagyis hogy, ha hitelt adunk szavainak, akkor egy *másik* – immár két (?) – Ulyxes áll előttünk. Ez lesz az ún. szakadás kérdése, amely abban nyilvánul meg, hogy ellentét rejlik Ulyxes – mondjuk így – előélete és a monológban kifejtettek között, vagyis a Pokol VIII. körének nyolcadik bugyrában a hamis tanácsadók (nem pedig az emberi tudás helyes útját egykor megtaláló személyek) között elfoglalt helye s – az emberi lét legnemesebb céljaként értett – megismerés útjába kerülő akadályokat önfeláldozóan legyőző hős alakja között.⁷

OTMAN, Putyesesztvije Ulissza v „Bozsesztvennom komedii“ Dante. in: *Vnutri miszljasih mirov. aziki russzkoj kulturni*, Moszkva 1999, 263. De a mű gondolatiságától idegen észrevétel Boitanié is, aki a „néptelen világ” választásában Ulysses öntudatlan halálvágát véli megpillantani, mondván, hogy a lét megismerése után (vagyis a szorosig tett utazási során, a megismerhető világ határain belül mozogva – H. B.) immár a nem-léte, vagyis a léte mint semmit, s a semmit mint léte akarta megismerni. (P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*. Il Mulino, Bologna 1992, 46–47.)

⁷ Minden bizonnyal ez az alapja annak a vélekedésnek, amely ezt a kettősséget a költő és a teológus, vagy a gondolkodó és a hívő Dante viszonyába fordítja át (Vö.: B. NARDI, i. m.: 94. l.). E gondolat mélyén – ha nem is feltétlen szükségyszerűséggel – az a feltevés bújik meg, hogy Dante úgymond kényszerűségből rendelte volna alá itt a gondolkodást a hitnek, holott szíve mégis az elsőhöz húz... Pedig Dantét nem úzi semmiféle kényszer: minden műve hangsúlyozza a gondolkodás szuverenitását, de annak *határát* is, hangsúlyozva, hogy mindig van egy pont, ahol megáll. A konfliktus nem a gondolkodás és a hit között, hanem a gondolkodásban magában tűnhet fel, s éppen az ítélőképességgel, vagyis a *határ* tudatával, valamint az erkölcsi erények felismerésének kérdésével függ össze. Természeteszerű, hogy a szereplő Dante mindig úgy jelenik meg, mint aki úton van önmaga felé, s éppenséggel a két „Dante-én” eme különbözősége adja az igazsághitel fikcióját. Amikor pedig az elbeszélő még az emlékek rögzítése során sem tudja titkolni értetlenségét, az nem a szöveg, vagy a poézis, avagy a szerző lelki hajlandóságának lázadását jelzi a struktúrával, vagyis a szerzői fikcióban az Isten által kinyilatkoztatott értékrenddel szemben, amint Croce (Vö.: B. CROCE, *La poesia di Dante*. Laterza, Bari 1921, 88.) s őt követően mások vélik látni, hanem annak az egyszerű ténynek a megnyilvánulása, ami az isteni igazságszolgáltatás és annak az emberi értelem által való belátása vagy beláthatatlansága között nemegyszer feszül. S ez így helyénvaló: a fájdalom kifejezése annak szól, hogy az ember mint herdálja el – mint Ulyxes is – Isten neki kénált adományát, az önmagában oly nemes megismerésvágyat azért, hogy elvét a kiteljesedéséhez nélkülözhetetlen erkölcsi erényeket, mivelhogy keskeny az az ösvény, amely a valódi, a megértő megismerés és az ismereteket felhalmozó tapasztalatszerzés között kanyarog (*Haj, sírtam akkor és most újra strok, / s rá gondolván, mit láttam, szorosabbra, / vonom, okulva azon, amit írok, / lekem fékét, ne menjen rossz utakra, / nehogy kincsét önmaga elfecsélje / ha jó csillag, vagy még jobb Más megadta.*) (Babits Mihály fordítása) Mert ez az, amit a szereplő Dante, utazásának ezen az önmagától még oly távoli pontján, meg kell hogy értsen, s nem pedig az, hogy az emberi természet legméltóbb sajátja a megismerésre való törekvés, minthogy Arisztotelésszel, az emberi bölcsesség megszemélyesítőjével, a Filozófussal az útnak egy korábbi állomásán már „találkozott”.

Nem kétséges, hogy Dante Vergiliushoz intézett, Ulyxes megszólítását célzó kérése csaknem esdeklés; mindazonáltal ebből nem szükségszerűen következik Ulyxes fölmagasztalása, annál inkább Mestere iránt érzett tisztelete. Dante ugyanis jól tudja, hogy Vergilius az *Aeneis*ben Ulyxest a csalárdság és a színlelő beszéd művészeként festette le, vagyis hogy egyáltalában „nem szívelte” a görögöt, s ennél fogva tartania lehet attól, hogy az kérésének ezúttal nem tesz eleget. Nyilvánvaló, hogy Vergilius sem azért tekinti dicséretesnek tanítványa érdeklődését, mert Ulyxes személyiségét átértékelte volna, hanem „mert csak a híres, nagyszabású egyéniségek története szolgál megragadó erejű, követhető tanulságokkal /.../; azért kellett Danténak csupa olyan lelket mutatni »kinek híre sok van«, mivel csak így „tud a példa hatni”.⁸ Minthogy művében Vergilius megvetéssel beszél Ulyxesről, aligha tartható az a nézet, hogy a Mesternek a hőshöz intézett végtelenül udvarias kérése, amellyel azt utolsó útjának elmondására veszi rá, nem fordított értelemben veendő, s hogy, úgymond éppen a legmegfelelőbb tónusban hangzik el,⁹ mivel Vergilius ezzel akarja elejét venni az esetleges elutasításnak. Ellenkezőleg, mivel Vergilius éppen műveire hivatkozva fordul Ulyxeshez, itt igen erőteljes iróniát kell látnunk.¹⁰ Ezen a ponton hangsúlyoznunk kell, hogy „trükkökre” Vergiliusnak semmi szüksége nincsen, mivel Ulyxes a kérés elől nem térhet ki: Vergiliusnak – Dante Isten általi elhívottsága miatt – hatalmában áll a „faggatózás”, s ugyanezen ok miatt a kérdezettnak is válaszolnia kell.

Retorizált beszédmód és ritmus; vershangzás és metaforika

Zsörtölődve, nehézkes erőfeszítéssel és kényszerű-kelletlen fog mondandójába a mindenkor fürgé szavú Ulyxes:

„Lo maggior corno della fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce fuori e disse: [...]”

„S lobogva az antik láng fényesebbik
s nagyobbik ága most suhogni kezdett,
mintha a tüzet szél ujjai pedzik.
S mialatt csücske ide-oda rezgett,
mintha nyelv volna, képes a szavakra,
magából ilyen hangokat eresztett:”

(Babits Mihály fordítása)

A válaszadás kezdeti nehézkessége – melynek okát a kérés megkerülhetetlenségében, a kieszközölt személyében és az elmondandó történet kudarcos befeje-

⁸ KELEMEN JÁNOS, *A szentlélek poétája*. Kávé Kiadó, Budapest 1999, 52.

⁹ M. FUBINI, i. m.: 14.

¹⁰ Erre Padoan is utal, l: i. m.: 190. Nem látszik tarthatónak ugyanakkor C. Steiner szellemes következtetése sem, mely szerint Vergilius Homérosznak állítja be magát Ulyxes előtt. Vö.: M. FUBINI, i. m.: 14.

zésében kereshetjük – nyelvilleg több ponton is jelölve van a szövegben. A „*cominciò a crollarsi mormorando*” (szó szerint: mormogva himbálózni kezdett) sorban a *mormorare* hangutánzó ige jelentéskonnotációi az elégedetlenség, zúgolódás, a kelleetlenül, zsörtölődve beszélt fogalmának felelnek meg; a *crollarsi* jelentése pedig az olasz nyelvben a vállvonogatással, a tagadással, sőt a megsemmisüléssel tart kapcsolatot (vö.: *crollare il capo, crollare le spalle; la sua speranza crollò* stb.). A nem-akarást a következő sor *affatica* fáraszt, terhére van igéje, valamint a „*gittò voce fuori*” (szó szerint: kidobta a hangot /magából/) jelzi, míg a szél az erősebb akaratnak és hatalomnak való kiszolgáltatottságaként válik értelmezhetővé (a szelet lecsillapítani nem áll módunkban). Vergilius kérése tehát halaszthatatlan hatályú választ vált ki, ahogy a láng is csak fellobbanni tud a belekapó szél nyomán. Azt mondhatjuk, képes értelemben maga Vergilius a szél, mely a lángnyelvet beszédre bírja. A Vergilius mint dantei vezető és a szél közötti kapcsolat nemcsak a *vento* (szél) főnév és a *venire* (jön) ige múlt idejű melléknévi igenevének szoros hangzásbeli megfelelése révén (*venuto* aki eljött, aki itt van) – ami mintegy még őrzi a latin *ventus*, szél és a *venio* (jönni) ige múlt idejű participiumának, *ventus*, teljes hangalaki azonosságát – mutatkozik meg a szövegben, hanem a hangzás által aktivizált kulturális emlékezetben is: egy legenda szerint Vergilius mágus voltát bizonyítja, hogy a Nápolyt elárasztó tengernyi legyet, vagyis a démonokat, *szelet támasztva* seperte ki a városból. Ulyxes azonban nem lenne Ulyxes, ha a kényszerűségből nem próbálna meg erényt kovácsolni: ha a szónoki beszéd műfajában rejlő lehetőségek maximális kiaknázásával nem igyekezne megszerezni Vergilius és Dante rokonszenvét, az előbbi előtt önnön áldozat mivoltát, az utóbbinak mérhetetlen tudásvágyát hangsúlyozva.

Ám még mielőtt Ulyxes megszólalna, Dante „panoráma-képet” nyújt olvasóinak a nyolcadik kör nyolcadik bugyráról. S ez a kép, ez a *pokolbéli* kép a távoli szemlélődőt lenyűgözi szépségével: a költő a lángnyelvben kínlódó hamis embereket az alkonyatban felfénylő szentjánosbogarak látványához hasonlítja. Ez a látvány a csalóka szépségnek felel meg, minthogy éppen ez jellemzi a hamis tanácsadókat, a nyelv bűnöseit, akik embertársaikat az értelem fényével elkápráztatván másnak adták ki magukat, mint akik voltak. Ahogy a szentjánosbogár fénye elrejti és láthatatlanná teszi a rút rovar, úgy rejti el a láng is a nyelv és az ész adottságával visszaélő, az embertársakat tévútra vezető bűnösöket is. Lángnyelvbe rejtettségük örökös földi rejtőzködésüknek, földi életvitelüknek lesz a tükre: álarc, amelyet egykor magukon hordtak, s ami többé már nem válhat le róluk. S ahogy a cikázó szentjánosbogarak fénye sem iránymutató, úgy nem világítanak igaz fénnel az ő hamis szavaik sem. Nem véletlenül Gerüon, az emberarcú, de visszataszító, kígyótestű és skorpió-rovarfarkú szörnyeteg, a család kaméleonja az egész nyolcadik kör őre.

A nyelv, a beszéd tehát metaforikusan és tematizáltan is az ének középpontjában áll. A *lángnyelv* a retorika metaforája; az ékesszólás művészetére utal, amelynek eredményeképpen az ulyxesi megismerésvágy csillapíthatatlan belső tüze (*ardo-*

re) a meggyőzés eszközüvé válik, s lángra lobbantja, majd elemésztí a társakat. Tematikusan pedig a beszéd Ulyxes *oratóiójában* (*orazion*), azaz közvetlen nyelvi megnyilatkozás formájában van jelen. Nyilvánvaló tehát, hogy a monológot két nyelvi szinten szükséges megvizsgálnunk: egyfelől mint szónoklatot, retorizált beszédet, azaz mint a hős – Ulyxes – szavát, másfelől mint a szerző-Dante szavát, azaz mint a szó a szóról alakzatát. Az előbbit a retorizált, a meggyőzésre irányuló beszédmódban – s mint látni fogjuk, a ritmusban (A) –, míg az utóbbit a szöveg nyelvi-metaforikus szerveződésében érhetjük tetten (B).

A. Kétségtelen, hogy Ulyxes nem egyszerűen csak engedelmeskedik Vergilius felkérésének, hanem előadásával *önnön célját* is el akarja érni; öngazolást kíván nyerni Vergilius szemében, s mintegy cáfolatát adni annak a megvetésnek, amelyről a költő-próféta műve árulkodik. Éppen ezért, ahelyett, hogy előadásában életének utolsó öt hónapjára szorítkozna, vagyis hogy *ténylegesen* az utolsó útját mondaná el, igen távolról kezd: monológjában túlzottan nagy szerepet szentel a proemiumnak. Célja, miként az ékesszólás szabályai azt meg is követelik, hogy hallgatóságát önmaga látásmódjának és nézőpontjának helyességéről meggyőzze. Nemcsak a szónoklat előzményei hosszúak, hanem az idő átkarolása is: Ulyxes az utolsó út történetét Kirke rabságából való szabadulásával kezdi. Ulyxes célja itt a hallgatói ráhangoltság elérése: „*vén s lassu volt már a kis társaság / s a szoroshoz értünk...*” – próbál hatni Ulyxes a hallgatóságra, ám közben akaratlanul elárulja, hogy egy fél emberéletem át, vagyis Kirke fogságától a haláláig *egyszer sem* tért haza. A szöveg pedig, mintegy maga is megindultságot várva el, két *ereszkedő sorral* ritmust vált, ami érzékelteti a hősök életkorát, de egyúttal már a rájuk váró, a *mélybe* vezető utat is sugallja. A proemiumban Ulyxes a mérhető idő által szétválasztott eseményeket az elbeszélés ideje révén szoros szállal fűzi össze, eleget téve a szónoklattan követelményének, de egyúttal mégis megpróbálja elhallgatni az óriási időtávolságot, s persze azt is, hogy korábban nem megismerésvágyáról, hanem leleményességéről és álnokságáról volt nevezetes.

A *frati* (testvérek) szó, amellyel Ulyxes bensőséges formában fordul társaihoz, már-már a keresztény terminológiát és tónust idézi, ami viszont mint olyan kiáltó ellentmondásban áll a szeretet három megnyilvánulási formájának „*felfüggesztésével*”, gyermeke, atyja és hitvese tekintetében. Ez a szó itt nem Ulyxes lélekének állapotát tárja elénk, nem az erény jelzett fajtáját, hanem *eszköz*: a társak meggyőzése végett a *captatio benevolentiae* elvének igénybe vétele, s a szónoklat előkészítése. A szónoklatban foglalt nemes cél megneemesíti azt, aki azt vallja. Jól tudja ezt Ulyxes is.

Ulyxes monológjának *ritmikai* sajátosságai, a hangsúlyok elhelyezése a beszéd nagyfokú szervezettségére utalnak, s egyszersmind föltárják a beszélő önmagáról alkotott képét is, melynek során az *én* mindinkább előtérbe tolakszik. A „*ma misi me per l' alto mare aperto*” sorban (Babits fordításában: „*S bejártam a tenger ezernyi táját*”, szó szerint: „*ám én a nagy, nyílt tengernek vettem utam*”) az *én* igé

utáni helyzete, valamint a szó maga is hangsúlyos és kiemelt. Az *én* illetően hangsúlyát erősíti Ulyxesnek a nagy nyílt tengerrel való ellenpontozottsága, ami a kicsinyt éppen a hatalmassal való összemérése által mutatja hősiességnek, utazását pedig – a „*sol con un legno*” (Babits: „*pár szál deszkával*”) metonimikus hajó-képe révén – heroikus vállalkozásként állítja be. S végül a tengernek ezt a hallgató előtt szinte fokozatosan kiterjedő s a horizontot egyre messzebb kitoló, mozgó képe a hangsúlyos magánhangzók hatására mintegy tovább tágul: e hangsúlyos helyzetű magánhangzók és a *ma mihi me* szintagma alliteráló mássalhangzói erőteljes ütemezésükkel a hangsúlyos *ént* még inkább kiemelik, s amíg az *alto mare aperto* szerkezettel kiegészülve a kijelentés szemantikai síkján az utazás megkezdését, addig a hangzás és a hangsúly terítettségének jellege és a ritmika révén az erőteljes kezdő evezőcsapásokat is” jelzik”. S az „evezőcsapásoknak” ezzel a dinamikus egymásutánosságával Ulyxes az *én* nagyszerűségét mintegy fokról-fokra növelve tárná érzékletesen hallgatói elé.

Ulyxes nem tudja nem büszkén és önelégülten közölni hallgatóival szónoklatának sikerét. Ez az önelégültség és siker ismét megmutatkozik a sor ritmikájában: „*Li miei compagni fec' io sí aguti*” („*Társaimban én olyannyira éléssé tettem*” /a vágyat/). Az *én* szórendileg ismételt hangsúlyos pozícióba kerül, de az emelkedő sornak is köszönhetően, amelynek szinte már a csúcsára ér a kiejtésben megvalósuló nagy lélegzetvétellel; szinte, mivel a levegő még képes kivágni a magas sí-t (olyannyira), melynek során az *én* „magassága” megerősítést nyer. S habár a *sí* a szintaktikai logika szerint az *aguti* (éles) jelzőre vonatkozik, a *dialefének* és a hangsúlyos magánhangzó ismétlődésének köszönhetően (*fec' io sí aguti*) az *én* mellett tapad le, s a beszédnek ezen a pontján beálló *szünetben* az *én* fürödhet egyet önnön nagyszerűségében. A hatás elementáris ereje visszafelé is érvényes: a ható ok kiválóságára utal vissza. A „*con questa orazione picciola*” (Babits: „*e kis beszéddel*”) sor pedig – túl azon, hogy a szónoklat rövidségét vizuálisan és uditíve is kifejezetté teszi a szóvégi *-e* (*orazione*) elhagyásával, ami által a beszéd töretlenül lendületes, emelkedő jelleget ölt – a maga hangsúlytorlódásával oly mértékben kiemeli a *picciola* (kis, rövid) jelzőt, hogy azt a frappáns, ellenállhatatlan jelentéskonnotációkkal dúsíja fel. Ez a sor, mint ismeretes, már *nem* része a társakhoz idézett szónoklatnak, hanem közvetlenül követi azt a monológban; ám mégis híján van a tárgy- és ténytudásnak, amelyet az *orazione picciola* összetétel kifejezhetne, érvényre juttatván a jelző elsődleges jelentését. Vagyis a jelzős szerkezet magán viseli Ulyxes önértékelését, *saját művéről alkotott ítéletét*. Az „*orazione picciola*” szerkezetben ott rejlik hát az *én* büszkesége, dicsvágya és öröme – ez azonban, mint a költői szemantika egyik mozzanata, meglátásunk szerint csakis így, a beszédben rejlő *másik beszéd* értelmezésével igazolható –, amelyet a hős – ahogy Padoan is jelzi – nem tud elrejtteni¹¹, s amelytől Dante is óva int: „Önmagunk

¹¹ G. PADOAN, i. m. 195.

dicsőítését pedig mint járulékos bajt kell kerülni, amennyiben dicsérni nem lehet anélkül, hogy a dicséret sokkal inkább gyalázat ne legyen. A szavak hegyén dicséret van, viszont gyalázatot találsz, ha a hasukban keresgélisz” – írja a szerző, s hozzáfűzi, hogy a dicséret éppen a nem tiszta és hiba nélküli lelkiismeretről árulkodik. (Szabó M. ford.)¹²

B. Másfelől látnunk kell, hogy az „*orazion picciola*” szerkezet nemcsak Ulyxes önértékelését árulja el a hős retorizált beszédmódjának köszönhetően: a szó szerkezet tagjai egy másik szemantikai rendszerben is helyet kapnak, azonban már nem beszédmódbeli vagy ritmikai, hanem *nyelvi* eljárások során válnak értelemképző erővé. A *picciola* szóalak háromszor is szerepel a monológban: először a társaság („*compagna / picciola*”), majd a társakban fogyatkozó, de még pislákoló erő („*picciola vigília*”), végül pedig a szónoklat („*orazion picciola*”) jelzőjeként. A monológot átfogó lexéma jelentése ily módon Ulyxes egész beszédére rávetül (de ez az *én* által olyannyira hangsúlyozott *kicsiség* hallható ki a *vén, lassú, deszka* szavakból is), s a monológnak egyre inkább szónoklati és *tudatos* jelleget kölcsönöz azzal, hogy ez a szinte már állandósuló jelző az alapjelentését az *ellenkezőjébe* fordítja át: vagyis általuk az *én* és a vállalkozás nagyszerűsége még inkább *megnövekedik*.

A szerkezet másik tagja, az *orazion*, a monológ s egyben a XXVI. ének zárlatában köszön vissza, amikor a hegyről lezúduló forgószeél a hajót *orránál* (*la prora*) fogva a vízzel együtt háromszor megforgatja, majd hátulját megemelve, az elejét a víz alá nyomja. A *prora* szó, amely hangalakjában őrzi a hajók orra, eleje (*ora navium*) jelentést, fonikusan egyszersmind az *orare* (*gyűjtő* beszédet, védbeszédet tart) jelentését is aktivizálja, ami etimológiailag a 'száj' jelentésű lat. *os, oris* alakból ered, vagyis a *nyelvvél és a beszéddel* tart jelentéskapcsolatot: azzal az értelmi aktussal, amely az agy, vagyis az *ész* kitüntetett művelete (*oratio atque ratio*). A nyelv nem véletlenül lángnyelv, amely *mormora* (zsörtölődve, mormogva beszél), s amelyben azért szenved most Ulyxes, mert *perzselő* szenvedélyt (*ardore*) keltett gyűjtő beszédeivel, mert forró, lángoló szavakkal vett rá másokat saját céljaira és gyönyörűségére (az *aguti, az éles vágy* maga is a lázas, forró szenvedély értelmét veszi fel magába). Mikor a *prora*, vagyis a hajó orra a víz alá kerül, Ulyxes beszéde, az *orare* is véget ér. Az utolsó előtti sor, ahogy az azt megelőző is, *emelkedő* ritmusú, tehát megfelel a kijelentés tartalmának: annak, hogy a vihar a hajót az *elejénél* ragadta meg (mint a büntetés eszköze éppen legérzékenyebb pontján, vagyis a magabízó és vakmerő eszénél fogva kapja el az embert), s a hajó farát magasba kapva nyomta orrát a mélybe, mely mozzanatot a *prora* szóra eső hangsúly, s a mássalhangzóknak a fonoszimbolizmus eszközével keltett re- csegése (*prora*) még inkább kifejezetté teszi.

¹² DANTE ALIGHIERI, Vendégség. in: *Dante Alighieri összes művei*. Magyar Helikon, Budapest 1965, 160.

Nyilvánvaló, hogy bármennyire „ügyeljen” is Ulyxes a nyelvi megfogalmazásra, a metaforikus jelentéssor létrejötte beszédének csak következménye lehet, nem pedig a célja. Vagyis Ulyxes beszédéről mintegy leválik egy másik beszéd, a jelentésteremtő költői nyelv „beszéde”: ez az *implicit szerző szava*, amely arra is rámutat, hogy a nyelvet lehet ugyan birtokba venni, de *jelentéseit nem lehet kisajátítani*. Az arc (*ora navium*), a gondolkodás (*oratio atque ratio*), a nyelv (*bocca*) a latin *os, oris* száj szóból eredeztethető beszéd (*orare*) metaforasorát hozza létre, s Dante ezt állítja – a hangzámegfelelés kiemelése révén – a *tűzzel és a lánggal* szemantikai kapcsolatba. Ahogyan Jakab levelében olvashatta: „...ugyanígy parányi testrészt a nyelv is, mégis nagy dolgokat vallhat magáénak. Nézd, milyen kicsi a tűz, s milyen nagy erdőt felgyújt. A nyelv is tűz, a gonoszság egész világa. A nyelv az a tagunk, amely egész testünket beszennyezi, és egész életünket lángba borítja, maga meg a pokoltól fogott tüzet”. (Jak 3,5–6; Kosztolányi I. ford.)*

Az ének záró képében a hajót tehát a „horizontális”, vagyis az *ismeretszerzésre* – s nem pedig az ontológiai értelemben vett *megértésre* – törő gondolkodás szimbólumaként értelmezhetjük. A hajó eleje éppenséggel az ember fejének, a gondolkodás és a beszéd helyének és szervének feleltethető meg; ahogy Ovidius mondja az *Átváltozásokban*: „és a hajók hegyes orrából arc válik azonnal”¹³. Ez az ismeretszerző gondolkodás pedig végső soron kudarcot vall, s emiatt bukik orrával a hajó, s „eszénél fogva” maga az ember is a víz alá: „Örültünk, de örömünk gyászba múlt, / mert az új földről felhő jött, s viharja / kicsiny deszkánk gyenge orrára hullott, / s háromszor azt a vízben megcsavarta, / negyedszer a farát magasba vonta, / orrát mélybe – Valaki így akarta – / s fejünk fölött a vizet összenyomta.” (Babits Mihály ford.) Amikor a hajó *fejtetőre áll*, a haladás, az utazás addigi horizontális iránya vertikálisba vált át: abba az irányba, amely mint *belső út*, mint erény és szemlélődés hiányzott Ulyxes megismerési kísérleteiből. A kép szerint a *belső*, a vertikális úttól elzárkózó Ulyxes groteszk módon mégis csak a függőleges tengelyen, *lefelé* kényszerül haladni: az – utolsó – út, mely a halálon keresztül a Pokolba vezet, végül is a *megértés* irányába mozdítja el – megkésve – Ulyxest, amiről a *folle volo* (bolond repülés) általa mondott kitétele tanúskodik.

„Odüsszeusz tragédiáját az okozza, hogy egyetlen hatalom uralkodik el rajta, az önhittén magában bízó értelem, melyet nem fékez meg sem a társai, sem az övéi iránti együttérzés”.¹⁴ Ezt igazolta Ulyxes monológja és szónoklata a *nyelven* magán. Ulyxes szónoklatában a *virtute* szó mögött nem bátorság áll, hanem a vakmerőség, amit úgy értelmezhetünk, hogy az ész *nála* nem az erény vezeti, hanem a *vitium*. Erre vonatkozik Dante kifejezése, hogy „megfékezi magában az ész, nehogy megessen, hogy nem az erény vezeti”. Mert megfékezni az ész *annyt* jelent, hogy az

* A Bibliából vett fordítások a Szent István Társulatnál, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója által megjelentetett 1996-os kötetből valók. – H. B.

¹³ OVIDIUS, *Átváltozások*. Devecseri Gábor fordítása. Európa Kiadó, Budapest 1982, 408.

¹⁴ KELEMEN JÁNOS, i. m. 52.

ember visszafogja önnön tudása miatti önhietségét, mivel annak hatása alatt, a nyelv révén képes arra is, hogy a rosszat jóként állítsa be. Meglátásunk szerint itt a nyelv – amelynek Ulyxes mindig is „művésze” volt – megfékezésére, a mértéktelenség erényére céloz a szöveg, mivel a költői nyelv túllép a kiinduló intención, ahogy ez a szónoklatban is megesik, noha a nyelv ott különleges, de célirányos használatával válik le a mindennapi beszédről. A nyelv költői „használata” esetén azonban a *jelentés* (itt az *arc-orr-nyelv-láng-tűz* metaforasor) a nyelvi forma aktivizálása során *újraateremtődik*. Végeredményben itt nem is a nyelv használatáról (mint a hétköznapi kommunikációban vagy a meggyőzésre irányuló szónoki beszédben), hanem *újraalkotásáról* van szó. Más tekintetben pedig alighanem Máté (12, 36–37) áll a dantei kifejezés mögött: „Mondom nektek: az emberek az ítélet napján minden fölösleges szóról számot adnak, amit kiejtenek a szájukon. Szavaid alapján igazulsz meg, és szavaid alapján vonsz magadra ítéletet.” (Kosztolányi I. ford.)

Az Ulyxes-monológ mint hipertextus: Aeneas és Ulyxes Vergilius művében

Ha figyelembe vesszük a meghatározó szerepet, amelyet Vergilius mint Dante mestere, az auktor és próféta a maga misztikus tudásával a műben játszik, s azt, hogy az első két földalatti birodalomban Dante mint új Aeneas tűnik föl, elengedhetetlen, hogy Ulyxes alakját ebben az összefüggésben is megvizsgáljuk. Mert Vergilius művében Ulyxes és Aeneas ellenpontozott figurák, s szembeállításuk során a görög hajós szinte teljes egészében negatív jellemzést kap. Aligha valószínű, hogy Dante, mesterének értékítéletét elutasítva, Ulyxesből szépséges emberi alakot formálna; már csak azért sem, mert Vergilius nem maradhatna a *Színjátékban* változatlanul Dante vezetője és mintaképe, miközben Ulyxes-értelmezése felülíródik, vagy egyenesen tévesnek bizonyul a szereplő Dante előtt. Inkább arról van szó, hogy Vergilius tömör magyarázatát, amely a görög által elkövetett bűnökre vonatkozik, s amelyekről az *Aeneis*ben olvashatunk, Dante Ulyxes monológjában *a nyelven magán* mutatja fel: hőseit mint a – meggyőző ékesszólásként értett – retorika és elhallgatás mesterét saját szavában is elének tárja.

Aeneas és Ulyxes útja ellentétes: egyikük kötelességtudón hajózik az istenek és a lelkiismeret sugallta irányba és cél felé, s amit tesz, amit létrehoz, azt mindenki számára teremti: Aeneas Vergiliusnál az erény, az erkölcsiség és az akarat, a kegyeletesség és a szeretet hőse. Ulyxes hajója nem egy konkrét cél felé indul, hanem bárhová – csak ne haza –, miközben a hős leszakad családjáról; amit Ulyxes tesz, az önnön vágyából és büszkeségéből fakad. Ez a fajta megismerés-vágy oktalan, mivel ahelyett, hogy a megismerhetőt próbálná meg a megragadhatatlant megformálni, a megismerhetetlent akarja, holott a teremtő értelem mérhetetlenül magasabban van az emberénél.¹⁵ Amíg Aeneas *bátor*, addig Ulyxes

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Vendégség*. Szabó Magda fordítása. 202., 229., 239., 319.

vakmerő: a vakmerőség Arisztotelész *Etikája* szerint pedig – mint jeleztük – nem az értelmi erények közé tartozik, hanem a közép elvétését jelenti. Aeneas az ott-hon hőse, Ulyxes az otthontalanságé. Ulyxes figurájában az autonóm hős korai megtestesülését is láthatnánk, ha nem volna egyidejűleg mellette Aeneas alakja, mely tény a modernizáló értelmezés elől elzárja az utat.

Aeneas és Ulyxes szónoklata, bár körülményeikben és céljukban egyeznek – mindkettő a társakba akar lelket önteni, cselekvésre akarja bírni őket – jelentős különbséget mutatnak abban, *amiért* elhangzanak, *s amilyen* bennük az emberről alkotott kép. A kétségbeesését legyűró Aeneas, társai életét megmentendő, szent célt állít elébük, értelemmel sarkantyúzván a pislákolni kezdő lelkierőt:

„Vagy nem vagytok-e túl a dühös Scyllán, a dübörgő,
mély úregű szirten? Ti, akik láttátok a cyclops
bércseit is! Ne remegjen ezért, gyáván sose féljen
lelketek! Egykor öröm lesz tán gondolni ezekre.
...Bírjátok ki! az életetek még kell a jövőnek”
Így szól, s bár iszonyú kétely mardossa a lelkét,
Arca reményt színlel, búját szívébe szorítja.

(*Aen.* I. 200–207)

(Lakatos István fordítása)

Aeneas szónoklatával szemben Ulyxeséből, amely ihletettséget minden biznnyal az előzőtől nyerte, hiányzik a felelősség érzete, s csak a nyughatatlan kíváncsiság, a rosszul értelmezett emberi nagyság munkál benne. Szophoklész szavaival: „Akiknek teste túlerős és féktelen, / lehullnak, úgy mondotta ő, az istenek / súlyos kezétől; mert ember-természetet / hordozva, mégsem ehhez mérik vágyukat [...]”¹⁶

Ó, társak, bár veszélyek ezre víjja
sziveteket, mégis Nyugatra hágtok,
ha látástokból, bármi sok a hűja
őriztek” – szóltam – „még egy csöppnyi lángot,
ne sajnáljátok megkeresni tőle
a Nap útján a végtelen világot!

Gondoljatok az erőre:

Nem születtetek tengni, mint az állat,
Hanem tudni és haladni előre!”

(I. Sz. XXVI. 112–120)

(Babits Mihály fordítása)

¹⁶ SZOPHOKLÉSZ, *Aiasz*. Kerényi Gábor fordítása. Európa Könyvkiadó, Budapest 1970, 33.

Ellenpontozott a két hősnek feleségével, gyermekével és szüleivel való viszonya is. Az apját vállán cipelő, s feleségét, gyermekét féltve terelő Aeneas képe szembe kerül a csakis az *ént* dicsőítő Ulyxessel, aki, akarva-akaratlan – a kritikusok által azonban többnyire észrevétlenül – elárulja, hogy Kirke után haláláig *egyszer sem tért haza*, hogy eltemethesse apját, lássa immár felnőtté vált gyermekét, s szomorúságba taszított hitvesét:

Akkor hát nosza, kedves Atyám! Telepedj a nyakamba,
tartom vállomat, és nem fog terhed súlya nyomni.
Mert most már közösen viselünk jót-rosszat, a végzet
Bárhova vet. Mellettem más ne legyen, csak Iúlus,
nőm az uton nyomomat kicsikét lemaradva kövesse.
(*Aen.* II. 707–711)

„se kisfiam, se vénségtől elernyed
atyám, se nőm, akinek örömére
őriznem kellett köteles szerelmet,
le nem győzhetett, lelkem szenvedélye:
látni világot, emberek hibáját,
s erényüket, s okólni, mennyiféle
(*I. Sz. XXVI. 94–100*)
(Babits Mihály fordítása)

„most minden fuvallat bánt, minden neszre szorongok,
s egy remegés a szívem, mert félttem terhem, enyéim.”
(*Aen.* II. 728–729) (Lakatos István fordítása)

Ez a fajta összehasonlítás annál is inkább indokolt, mert a *Színjátékban*, monológja elején Ulyxes maga is említi Aeneas nevét, az elmondott történet szempontjából látszólag motiválatlanul:

„«Elhagyva Círcét, aki visszatarta
több mint egy évig, ős Caëta mellett,
mely Aeneastól még nevét se kapta...»”
(*I. Sz. XXVI. 91–93.*) (Babits Mihály fordítása)

A motivációt nyilvánvalóan nem a kijelentés tartalma, hanem szövegkörnyezete teremti meg, mely valóban arra szólítja fel az olvasót, hogy Ulyxes és Aeneas családhoz való viszonyát egymás fényében szemlélje. Aeneas nevének említése után egy sorral ugyanis a már idézett, a családhoz való viszonyt részletező sorok következnek:

„[...]
mely Aeneastól még nevét se kapta,
se kis fiam, se vénségtől elernyed
atyám, se nőm, akinek örömére
őriznem kellett köteles szerelmet,
le nem győzhetett, lelkem szenvedélye: ...”
(*I. Sz. XXVI. 93–97.*) (Babits Mihály fordítása)

Aeneas tehát birtokában van az okosság értelmi erényének, s erény szerint való cselekvése bölcsességre és belső békére utal, ami mint olyan, hiányzik Ulyxes-

ből. Amíg Aeneis cselekvő módon vallja meg köteles alárendeltségét a gyermek iránt érzett szeretetben, az apja iránt érzett tiszteletteljes és odaadó *pietas*ban s felesége iránti szerelemben, addig Ulyxes mindezt az ő, és általában az ember kiteljesedését akadályozó tényezőként, visszahúzó s persze azért kívánatos vágyként is aposztrofálja, hogy még inkább kiemelje döntésének nehézségeit, elrejtve egyúttal szavaiban azt a Dante-féle, de Arisztotelésztől származó gondolatot, mely szerint a legnemesebb célért a családi kötelességeket akár el is lehet hanyagolni. Ulyxes esetében azonban nem elhanyagolásról van szó, hanem teljes sembevételről (fia kedveskedő szeretetét *édesnek* nevezi: azaz még kisgyermek a fiú, amikor elhagyja, s vissza sem tér hozzá)¹⁷. Vagyis ha Ulyxes magyarázatát dicsérendőnek és elfogadhatónak véli a dantológia, akkor Aeneas vállalásáról miként kell vallania? Aeneas egy anyja nevének jelentésével (Venus): megvan benne a szeretni tudás képessége és a szeretet vágya. Istenekre hallgatásában a megértés nélkülözhetetlen követelménye, az elengedhetetlen *alázat* rejtőzik: az az érzület, amely *szeret* rájuk hagyatkozni: „Menne rohanva, e kedves földtől futna, az égnek / túl komoly intését nagyon is megszívleli. Retteg.” (*Aen.* IV. 282–288; Lakatos István fordítása)

Az Aeneas figurájával való összevetés tehát megerősíti azt az interpretációt, mely szerint Ulysses a megismerés „rabja”, azé a kognitív tevékenységé, mely az új ismeretek felhalmozását a szubjektum–objektum relációban végzi el: mintegy „belebelezi” az újdonságot, de nem válik érintetté általa. Az elsajátított (kisajátított?) ismeret így valamiképpen mindig külsődleges is marad, s nem segíti hozzá a hőst az önmegértés ontológiai aktusához. Úgy véljük, Aeneas ezzel szemben a „megértés hőse”, aki a megértendőt mintegy „szubjektivizálva”, azt bensővé, sajátjává teszi. Megértése egyúttal önmaga megértése felé is vezet, ami a „horizontális” tapasztalati valóságot vertikális, metaforikusan szólva: erkölcsi útba fordítja át. Ez az út pedig az *Isteni Színjáték* Dante-szereplőjének útjában ismétlődik meg.

A határ

Amíg tehát Aeneas számára a határ az ember alapélménye, melyben végesség és teremtményi természete bizonyosságára lel, addig Ulyxes istenek nélkül próbál meg dicsőséget szerezni magának. Dante a gondolkodás határait, illetve a helytelen gondolkodást Ulyxes térbeli utazásának határátlépésével tematizálja és szimbolizálja. S amíg Aeneas a határon innen marad, s ezáltal a megértés révén mégis csak tudást szerez a túlsó partról, addig Ulyxes határsértése nem gazdagítja a hős ismereteit.

¹⁷ F. BUTI, i. m. 581.

Az átlépés Herkules oszlopain mindazonáltal nem súlyosabb tett, mint a Palladium elrablása, minthogy mindkettő istenek kívánságát keresztezi (amennyiben Herkulest, a hőszt halála után az istenek közé emelik). Mindkét esetben az isteneknek nem tetsző mértéktelen magabizóság jár el: először az ész cselvetésével, majd a kapzsisághoz hasonló étvággyal hajtja végre tettét. Valójában azonban mindkét eset kudarc. A szobor, amely – isten akaratából – védelmet biztosít a trójaiak számára, Ulyxes birtokába kerül ugyan, s ezzel Ulyxes látszólag megsérti az isteni akaratot, mondhatni, esze felülkerekedett az isten eszén. De csak látszólag, mivel Pallasz Athéné szándéka szerint a trójaiaknak kijárt már a büntetés, s Aeneas is éppen így tehet eleget elhívásának, s vetheti meg a Római Birodalom alapjait. Vagyis Ulyxes legyőzi ugyan a trójaiakat, de ez a győzelem, végeredményét tekintve, egybeesik az istennő akaratával, s „Trója” új életét eredményezi. Másfelől a hajósok számára addig ismeretlen szoros átlépése is csak úgy lesz Ulyxes diadala, hogy egyben szükségszerű veszteségévé is válik: ami erénynek (bátorságnak) látszott, arról kiderül, hogy vakmerőség, vagyis hát vétek. Azt mondhatjuk tehát, mindkét esetben, metaforikus értelemben a *határ* átlépéséről van szó.

Ulyxes figurájának fontosságát Boitani abban látja¹⁸, hogy Isten egyedül ezt a hőst buktatja el közvetlenül. Meglátásom szerint egyszerűen arról van szó – már ha a szöveget nem egy kultúrtörténeti szemiotikai modell kialakítására használjuk fel –, hogy – metaforikus értelemben véve – a régi antik többistenhittől a kereszténységhez nem itt és nem erre vezet átjáró. Vagyis Dante a horizontális, a „külső” térben folytatott utazásnak mint létmegismerő tapasztalatszerzésnek az önmagában való elégtelenségét s a belső, szellemi-erkölcsi és vertikális útnak a szükségességét hangsúlyozza. Herkules oszlopai ennél fogva azt a figyelmeztetést fogalmazzák meg, hogy – szimbolikus értelemben – azon át kitörni az antik hitvilágból csakis az önelvesztés terhével lehetséges. Ulyxes számára ezen a határon áthágni viszont annyit jelent, mint önerőből megtudni azt, amit Herkules, a félisten tudott, s ezáltal hozzá hasonlatossá is válni.

Herkules oszlopai, mint az istenné lett hős szavai állnak a szoros bejáratánál az észet józanságra és mértékletességre intő jelként, amit azonban Ulyxes semmibe vesz. Nem hallgatni erre a szóra annyit tesz, mint helytelenül gondolkodni, illetve mint nem tudni gondolkodni. Ebben az összefüggésben a szereplő Dante „sötétlő erdőben” tévelygő alakja és Ulyxes között ugyan kétségtelenül felállítható egyfajta párhuzam, amennyiben az eltévelyedés mindkét esetben a helytelen utat jelzi (a szereplő Dante egy ideig *meghallani* volt képtelen a szót, míg Ulyxes *ráhallgatni* nem óhajtott), ám más-más irányú s más következményekre vezet a folytatás: a kizárólagosan horizontális szemléletnek vertikális úttá kell szalagszerűen kibomlania; Danténak belső, morális és misztikus tapasztalati

¹⁸ P. BOITANI, i. m. 54.

úton szerzett élményekből kell utat építenie önmaga és a világ számára. Dante nemcsak irányt vált, hanem dimenziót is: arra indul, amerre Aeneas.¹⁹

Ismeretes²⁰, hogy a középkor megkülönböztette az igazi tudást a *sapientia munditól*, a hívságos tudástól, a *curiositástól*, a belőlük eredő göggel, dicsvággal együtt, melyek révén az effajta tudás a rossz eszközévé válik. Ez utóbbit a határ- és irány nélküliséggel, a nem-tudás tudásának hiányával is jellemezhetjük. Mint ha Pallas Athéné bosszúja éppen e bölcsesség birtoklásáért úzné-hajtaná a hőst, aki a bölcsességnek csak a *mását* – vagyis a szobrát – bitorolta el, amint ezt Ulyxes egész megismerés-kísérletének kudarca is világosan jelzi. Az arisztotelészi elveket érvényesítő *Vendégség* megfelelő könyveiben, amelyek az értelmi és erkölcsi erények mibenlétét tárgyalják – nemegyszer Aeneas kiváló tulajdonságait hozva fel például –, s meghatározzák az életkortól elvárható erényeket, az öregkor vétkéiről így ír Dante: „Ó nyomorult alávalók, akik dagadó vitorlakkal siettek ebbe a kikötőbe, és ott, ahol meg kellene pihennetek, a szélroham felborít benneteket, és elpusztultok a tengerben, amelyen akkora utat tettetek meg”.²¹ Ami pedig Ulyxes megismerésvágyát illeti, e tekintetben is világosan követhető az igazi és a hiábavaló-hívságos tudás megkülönböztetése Danténál, amikor azt írja: „Hagyjanak, hagyjanak hát fel az emberek az értelmüket meghaladó dolgok feszegetésével: kutassák a számukra elérhetőt, hogy – tőlük telhetően – halhatatlan és isteni dolgok birtokába jussanak; az elérhetlent pedig ne kutassák”²² Herkules oszlopai szimbolikusan ezt jelenti Ulyxes számára, aki nem hajlandó tudomásul venni emberi természetének korlátozottságát, vagyis azt, hogy vannak az emberi értelem számára hozzáférhetetlen és befogadhatatlan titkok is. Amíg a határokon belül hajózik, vagyis az elérhetőt „kutatja”, ha megismert is, a megismertekből nem értette meg, hogy az ész szerint való tudás csak önnön határain belül autonóm, s hogy éppen saját határainak megtapasztalásával, vagyis negatív is felis-

¹⁹ Beatrice szemrehányása a költőnek, amely szerint az hamis úton jár, „*csalfa képeit követvén a Jónak*” (Purg, XXX. 132), az „álomban tévelygő” Dante-szereplőre, s nem a *Vendégség* szerzőjére vonatkozik. Ez annál is inkább bizonyos, mivel a *Vendégség* annak az Arisztotelésznek a logikai gondolkodásán és etikai rendszerén épül ki, akinek műve a *Színjáték* morális struktúráját alapjaiban határozza meg, vagyis aki *elmozdíthatatlan* tekintély Dante számára. Emellett a *Vendégség*ben a Filozófus társaságában, mintegy igazságait aláhúzó, Ágoston, Boethius és a Biblia könyvei stb. is békésen megfémek. Mert ebben a műben, ugyan megnevezetlenül, de „ott van” Ulyxes, mint a *határt* elvétó gondolkodás képviselője, aki így éppenséggel a helyes gondolkodást fejtegető Dante munkájának egyik „tárgyat” képezi. De beszédes az a tisztelet is, amellyel Dante az Isten műveire irányuló szemlélődést és a hitet magát övezi. Másfelől a *Színjáték*ban is látnunk kell az Ulyxes-féle ész használatának arisztotelészi elítélését erkölcsi (a közép elvétése) és gondolati (a határ elvétése) vetületben is, minthogy a *Színjáték* struktúrája Arisztotelész „testét” a kereszténység erkölcsi értékrendjébe befogadott – pogány – filozófiai gondolatként is őrzi.

²⁰ G. PADOAN, i. m. 189.

²¹ DANTE ALIGHIERI, Szabó Magda fordítása. *Vendégség*. 341.

²² DANTE ALIGHIERI, Mezey László fordítása. *Vita a vízről és a földről*. 544.

merheti, hogy „van egy életem túli világ is, amelynek megismerésére vágyakozik”²³.

Érdekes, hogy az Ulyxest tárgyaló kritika nagy része előszeretettel hivatkozik Dantén keresztül Arisztotelészre – mondván, „minden ember természetesen vágyódik a tudásra”²⁴ –, hogy ezzel Ulyxest mintegy a megismerésre törő ember exemplumává avathassa. A kritika ugyanakkor megelégedezni látszik arról a Dante által idézett másik arisztotelészi gondolatról, amely szerint „lehetetlen, hogy bölcs legyen az, aki nem jó.”²⁵ Holott ez adja magyarázatát Ulyxes kudarcának: nem úgy áll a helyzet, hogy a hős ugyan visszaélt az ésszel mint isteni adománnyal, ám emellett a világ és az emberek megismerésére törekedett, hanem úgy, hogy Ulyxesből hiányzott a helyes belátás, vagyis az okosság mint azon *értelmi erény*, amely vezetője az *erkölcsi erényeknek* (mind a tizenegynek, amint azokat Arisztotelész felsorolja), vagyis a *középhez tartás* képessége. A mérték a teremtett világnak és önnönmaga határainak megítélésében (hogy ne tudja akarni a jót a rossz révén is) s a visszafogottság a beszédben (hogy ne kísérelje meg „áthazudni magát az igazsághoz”).

Ulyxes kudarcja azonban végső soron sajátos „eredmény”, amennyiben a hős ugyan a szeme előtt feltűnő új világot végül is nem ismerte meg, de egy *másik ismeretlen világot igen: önmaga belső világát*, amint erre a vétkeivel analóg büntetés is utal. Utolsó útjának megnevezése („*folle volo*”, bolond repülés /Babits M. ford./) a vállalkozás képtelenségének utólagos belátásáról tanúskodik. A horizontális utazás a megismerés határainak korlátlan kiszélesítésétől elragadtatva, híján maradt annak a belső útnak, amely az élet univerzális jelentésének megértését kívánja elmélyíteni. A megértés és önmegértés aktusa Ulyxesnél így csak a halál utáni büntetésben mehet végbe: ez magyarázza a hős Pokolban elfoglalt helyét és büntetésének mikéntjét.

²³ L. DERLA, *L'altro Virgilio dantesco*. in: *Testo*. Bulzoni, Roma 1995, 55.

²⁴ DANTE ALIGHIERI, *Vendégség*. Szabó Magda fordítása. 157.

²⁵ DANTE ALIGHIERI, *Vendégség*. Szabó Magda fordítása. 337.

RECEPCIÓ

FRANCESCO PETRARCA

Giovanni Boccacciohoz, védekezés az irigykedők rágalmaival szemben

Sok olyasmi van leveledben, melyre nem szükséges a válaszadás, hiszen ezeket nemrég előszóban megtárgyaltuk. Két dologról azonban nem hallgathatok; elmondom hát róluk a véleményem. Először is, te bocsánatot kérsz tőlem – és nem minden ok nélkül –, amiért oly nagy méltatásban részesítetted egyik honfitársunkat, akinek bár stílusa köznépi, de aki, a mondanivalóját tekintve, kétségkívül nemes költő. Továbbá úgy szabadkozol, mintha én, az ő méltatását, vagy bárki másét, a saját dicsőségem számára károsnak tartanám. Azt is állítod, ha jól értem, hogy mindaz, amit róla mondasz, az én hírnevem javára is válik. Majd bocsánatkérésed igazolására nyomatékosan leszögezed, hogy fiatalkorodban ő volt tanulmányaidban az első mestered és vezetőd. Helyénvaló, hálás illő beszéd ez, s hogy nyíltan kimondjam, kegyelettel teli. Mert ha szüleinknek mindennel, jótevőinknek sokkal tartozunk, miben nem vagyunk adósai azoknak, akik szellemünket nemzették és alakították? Hogy mennyivel inkább méltóbbak hálánkra szellemünk, mintsem testünk nevelői, azt csak azok értik igazán, akik mindkettőt helyesen ítélik, és belátják, hogy az egyik hallhatatlan adomány, míg a másik múlandó és roskatag. Nem csupán engedélyemmel, hanem pártfogással dicséred és magasztald hát szellemednek ama fátklyáját, aki fényrel és melegséggel árasztja el az utat, melyen hatalmas léptekkel haladsz a dicsőséges végcél felé; s akit – bár elgyötört, mondhatnám, ellankasztott a pór nép tapsikolásának szele –, végre igaz, hozzád és hozzá is méltó dicséretekkel az égig fogsz emelni. Mindez örömmel tölt el engem, hiszen ő rászolgált egy ily méltatóra, s te, miként monddod, tartozol neki e szolgálattal. Ezért helyeslem az őt dicsőítő költeményedet, és azzal egybehangzóan méltatom ama váteszt. Ám a te bocsánatkérő leveledből csak azt hámozom ki, hogy kevésbé ismeresz engem, holott én úgy gondoltam, már teljesen megismertél. Engem tehát nem örvendeztet meg, és nem lelkesít a jeles férfiak dicsérete? Hidd el nekem, semmi sem áll távolabb tőlem, semmi sem ismeretlenebb előttem, mint az irigység. S hogy lásd, mennyire messze áll tőlem, biztosíthatlak – és ebben a gondolatainkat ismerő Isten a tanúm –, alig van nagyobb fájdalmam az életben, mint amikor azt látom, hogy a jutalmat és dicsőséget nélkülözik az arra érdemesek. És itt nem saját szerencsétlenségem miatt panaszkodom, vagy épp az ellenkezőjéből remélek hasznot húzni, hanem a közös balsors miatt sajnálkozom, látom ugyanis, hogy a dicső művészetek jutalma a gyalázkodóknak adatik. Jóllehet tudom, hogy az arra érdemesek dicsősége hasonló tanulmányokra sarkallja a lelket, az igazi erény mégiscsak –

miként a filozófusok mondják –, önnönmagának ösztönzője, s célját és jutalmát is önmagában nyeri. Mivel most olyan alkalmat kínálsz nekem, melyet én magam soha nem kerestem, szabadjon elidőznöm egy kicsit, hogy tisztázzam magam előtted és általad mások előtt is azzal a közismert rágalommal kapcsolatban, amelyet nem csupán hamisan, hanem álnokul és teljes rosszindulattal terjesztettek el – ahogyan annak idején Quintilianusról és Senecáról – rólam és ama férfiúról adott ítéletemről. A rosszakaróim azt állítják, hogy gyűlölöm és megvetem őt, így akarván ellenem szítani az őt oly nagyon kedvelő nép gyűlöletét. A gáncsolás új fajtája ez, a feslettség bámulatos művészete. Védelmemben az igazság válaszol majd nekik.

Először is: semmi okom gyűlölni egy olyan embert, akit soha nem láttam, hacsaknem egyszer, még gyermekkoromban. Nagypám és apám idejében élt; fiatalabb volt az előzőnél, idősebb az utóbbinál, akivel egyazon napon és egyazon társadalmi vihar következtében úszték el hazájából. A balsorsban osztozók között gyakran szövődnek nagy barátságok; így történt ez esetükben is, hiszen nem csupán sorsuk volt közös, de szellemük és tanulmányaik is. Ámde míg az egyéb gondok felé forduló és családjáért aggódó apám beletörődött a száműzetésbe, ő megkeményedett, és még nagyobb hévvel vetette magát a tanulmányokba: mindent elhanyagolt, s csak a költői dicsőségre vágyott. S ebben nem tudom eléggé csodálni és magasztalni, hiszen sem a honfitársak igazságtalansága, sem a száműzetés, sem a szegénység, sem az ellenfelek gáncsoskodása, sem a felesége és gyermekei iránt érzett szeretete nem tudta a megkezdett útról eltéríteni, holott sok hatalmas, ám érzékeny szellem van, akiket a legkisebb zajocska is munkájuk megszakítására készítet; s ez leggyakrabban a verselőkkel történik, mivel nekik van a legnagyobb szükségük a nyugalomra és a csendre, lévén a mondandón és a szavakon túl a mértékre is ügyelniük kell. Megértheted immár, milyen becsmérlő és nevetséges, hogy egyesek azt képzelik, gyűlölöm őt, mert – mint láthatod – semmi okom gyűlölni, annál több okom van szeretni: a közös haza, az atyai barátság, továbbá szelleme és a maga nemében kiváló stílusa, melyek kizárnak minden lekicsinylést. Az ellenem felhozott rágalom másik pontja szerint, én, aki a tanulmányokkal mohón ismerkedő ifjúkorom óta abban leltem örömöm, hogy mindenféle könyveket összegyűjtöttem, csak az övét nem szereztem meg; s miközben hatalmas hévvel kutattam a fellelhetetlen iratok után, azzal az eggyel nem törődtem, amelyet minden nehézség nélkül megtalálhattam volna. Mindezt elismerem, ám tagadom, hogy ennek oka az lenne, amit ők állítanak. Akkoriban én, a költészet általa is művelt ágában tevékenykedvén a köznyelvi ékesszólásban gyakoroltam szellemem, mivel semmi sem tűnt oly fennköltnek, s nem is áhítottam magasabbra törni; ám félttem, ha az ő vagy mások írásaiba abban a képlékeny és a csodálatra hajlamos életkorban belemerülnék, akaratlanul és magam számára is észrevétlenül utánzóvá lennék. Ám fiatal lelkem merészségében irtóztam ettől, és oly nagy volt bizalmam, vagy talán vakmerőségem, hogy úgy gondoltam: saját tehetséggemmel és a halandók tanácsai nélkül képes leszek egy

eredeti, saját stílus kialakítására. Ítélik meg mások, hogy helyesen gondoltam-e! De azt nem leplezem, hogy ha az én írásaimban az övéhez vagy máséhoz hasonló esetleg azzal megégyező kifejezés fordulna elő, az nem lopás vagy szándékos utánzás eredménye – ezeket ugyanis köznyelven írva mindig kerülni igyekeztem, mint az írás megmértelyezőit –, hanem véletlen egybeesés, avagy Ciceróval szólva, a szellemeink hasonlatosságának következménye, s így tudtomon kívül jártam mások nyomában. Hidd el, így igaz, s ha valamiben hiszel nekem, hát ettől semmi sem igazabb. És ha ennek nem a szerénység, s nem a szégyen az oka, ahogy hinni kellene, a fiatalos lélek forrongása a vétkes benne. Ma viszont messze vagyok már ama gondoktól, és miután azon költészettől is teljesen eltávolodtam, és eltűnt belőlem minden félelem, magamhoz veszem a többiek munkáit, s mindenekelőtt az övét. Én, aki magamat mások ítéletére bízom, most én ítélek csendesen másokat, és könnyű lesz nekiadnom a köznyelvi ékesszólás pálmáját.

Hazudnak tehát, akik azt állítják, hogy én az ő hírnevét kisebbíteni próbálok, hiszen talán én vagyok az egyetlen, aki tudom, sokkal jobban azon ostoba és mértéktelen csodálóknál, hogy mi az, ami számukra megmagyarázhatatlanul gyönyörködteti füleiket, ám nem ér el lelkükig, mert a szellemük útja zárva marad. Azok közé tartoznak ők, akikről Cicero beszél a Retorikájában: „Amikor – mondja – szép beszédek vagy költeményeket hallanak, méltatják ugyan a szónokokat és a költőket, ám nem értik mi készíti őket méltatásra, hiszen nem tudják, hogy honnan származik, mi és miféle elragadtatás az, ami gyönyörködteti őket.”¹ És ha ez képzett férfiakkal, az iskolákban is megesik, miközben Démostenést és Tulliuszt és Homéroszt és Vergiliust olvassák, talán nem így történik az eszetenekkel is a kocsnáknál és tereken a mi költőnk olvasásakor? Ami engem illet, csodálom őt és szeretem, nem becsmérlem. És talán joggal állíthatom: ha a mi korunkig élnie adatott volna, kevés nálam jobb barátja lenne –, lévén ha szelleme ennyire elragad, erkölceit is csodáltam volna –, s ellenkezőleg, senki sem lenne számára gyűlöletesebb, mit ezek az ostoba csodálók, akik nem tudják miért dicsérnek, vagy miért ócsárolnak, és akik a költőkre nézve a legnagyobb igazságtalanságot követik el vele szemben; írásait szavalva elferdítik és gyalázzák, amiért is én, ha nem lennék mással így elfoglalva, csúfos elégtételt vennék. Immár csak az marad nekem, hogy amiatt panaszkodjam, és azon bosszankodjam, hogy dicső költészetének orcáját amazok nyelve szennyezi és mocskolja; és itt nem hallgatom el, hogy számomra ez volt az egyik legfőbb ok, amiért elhagytam azt a stílust, amelyben fiatalon alkottam. Félttem ugyanis, hogy az én írásaim is olyan sorsra jutnak, mit a másokéi, de leginkább azé, akiről most beszélek; hiszen nem remélhettem, hogy a tömeg nyelve szelídebb és

¹ Cicero, *Rhet. ad Herpenn.*, IV, 2, 3.

szelleme értőbb lesz az én műveimmel kapcsolatban, mintsem azokéval szemben, akiket az idő és az általános tetszés híressé tett a színházakban és városok utcáin. És a tények igazolják, hogy félelmeim nem voltak alaptalanok: azt a pár népnyelven írott művem, melyeket abban az időben, fiatalon szereztem, a tömeg most folyamatosan gyalázza; úgyhogy már gyűlölöm és megvetem mindazt, amit egykoron szerettem, s valahányszor akaratlanul és saját magamra is haragudván a városban forgolódom, mindenhol tudatlanok csapatait látom, és az én Damoetásomat, aki az utakon szokott, „nyöszörgő zab-fütyülőn nyomorú nyikorgást nyekeregni”.²

Már így is túl sokat időztem ily csekélységen, amely nem méltó a komolyabb tárgyalásra, lévén más foglalatossággal kell töltenem a vissza nem térő időt, mindazonáltal úgy vélem, hogy a te bocsánatkérésed hasonló amazok vádjaihoz. Egyesek, mint mondtam, azzal vádolnak, hogy gyűlölöm, mások azzal, hogy megvetem ama férfiút, akinek nevét azért hallgatom most el, nehogy a mindenre fülelő, ám semmit meg nem értő nép azt mondhassa: gyalázom őt; megint mások irigységgel rágalmaznak, holott éppen ők azok, akik rám és nevemre irigyek. Bár én egyáltalán nem vagyok irigylésre méltó, irigyeim mégis vannak, amit egykor nem hittem volna, s amire későn döbbsentem rá. S immár sok éve, amikor a bennem munkáló hatalmas hév miatt még megbocsátható volt, nem holmi jelentéktelen írásban, hanem egy jeles férfiúnak elküldött ódámban magabiztosan azt mertem állítani, hogy senki emberfiának nem vagyok irigye. S legyen bár, hogy egyesek nem adnak hitelt szavamnak. Mégis, hogyan lehetséges, hogy irigyeljem őt, aki egész életét olyan dolognak áldozta, aminek én csupán fiatalságom első virágát? akinek mindez, ha nem is az egyetlen, de a legrangosabb művészet volt, holott nekem játék, vigasz és szellemi torna. Könnyörgöm, hogyan lehet itt irigységről és gyanúsításról beszélni? Mármost amit a dicséreteid között megjegyzel, mármint ha ő úgy akarta volna, más nyelven is alkothatott volna, úgy hiszem – mert nagyra tartom az ő szellemét –, hogy, amit csak akart, bármit megtehetett volna; ám nyilvánvaló, hogy mit kívánt. S bár legyen úgy; teljességgel elérte, amit maga elé kitűzött. És akkor? Miért lenne ez számomra irigység, és nem pedig öröm forrása. Továbbá kit irigyel az, aki még Vergiliusra sem irigy; vagy netán azt képzelik, hogy a ványolók, kocsmárosok és verekedők tapsát és bömbölő ordibálását irigylem, akik miközben dicsérni akarnak, inkább gyaláznak, s akiktől öröm távol maradnom, együtt Vergiliusszal és Homérosszal? Tudom ugyanis, mennyit ér a művelt emberek körében a tudatlanok dicsérete. Vagy talán azt hiszik, hogy nekem kedvesebb egy mantovai polgár, mint egy firenzei, ami, ha másért nem, hát a közös származás miatt lenne méltatlan, noha tudom, hogy az irigység a szomszédok között a leggyakoribb. Ám ez a gyanúsítás, túl az

² Vergilius, *Bucolica*, III. 27.

elmondottakon, a korkülönbség miatt sem állja meg a helyét, hiszen, miként a mindenben választékosan szóló Cicero itt is szépen mondja: a holtak „távol vannak a gyűlölettől és az irigységtől”.³ Ha megesküszöm, elhiszed majd nekem, hogy gyönyörködtet ama férfiú szelleme, s hogy soha nem szólok elragadtatás nélkül róla. Egyetlen dolgot hoztam fel ellene egy folyamatosan zaklató kérdzősködőnek válaszolván, miszerint: a tehetsége révén többre volt hivatott, mert-hogy inkább a népnyelvi, s nem a dicsőbb és fényesebb latin költészetben és prózában jeleskedett; ezt sem te, sem bárki más helyesen vélekedő nem tagadhatja, látván, miféle dicsőséget és nagyságot hozott neki mindez. S vajon volt valaha valaki, aki az ékesszólás minden ágában egyaránt kitűnt, nem azt mondom, hogy most, amikor a költészet már régen kihalt és eltemetett, de amikor még a virágkorát élte? Olvasd Seneca Declamatioit: nem mond ilyet sem Vergiliusról, sem Sallustiusról, sem Platónról. Ki áhítozhat olyan dicsőségre, amely még a legnagyobb szellemeknek sem adatik meg. Egyetlen műfajban kitűnni bőven elég. Miután ekképp állnak a dolgok, hallgassanak mindazok, akik rágalmakat szőnek, akik pedig hittek nekik, kérem olvassák el az itt kifejtett véleményemet.

Miután leraktam a terhet, ami lelkemet nyomta, rátérek a másik dologra. Amikor megköszönöd nekem, hogy aggódtam egészséges miatt, művelt emberek módjára és a szokásoknak megfelelően cselekszel, csak azt nem veszed észre, hogy ez fölösleges. Hogy lehet köszönetet mondani valakinek azért, mert törődik önmagával, és gondosan számon tartja ügyeit? A te dolgaid, barátom, az enyé-
mek is. Bár az emberi dolgokban az erény után nincs szentebb, istenibb és égibb a barátságnál, mindazonáltal úgy vélem, különbséget kell tenni az általunk kezdeményezett és az általunk viszonzott szeretet között, és nagyobb hévvel kell ápolnunk azt, amelyiket mi viszonzottunk, semmint azt, amit mi ajánlottunk fel. Hogy több példát ne is említsek, melyek meggyőztek odaadásodról és barátságodról, azt az egyet nem feledhetem, hogy egyszer, amikor télvíz idején sietve utaztam keresztül Itálián, te nem csupán érzéseiddel, (melyek mintegy a lélek léptei) hanem személyesen jöttél elélem, ama vágytól hajtva, hogy egy olyan embert ismerj meg, akit annakelőtte mégcsak nem is láttál. Egy ugyancsak dicsérendő költeményt küldtél előzőleg nekem, s így, szeretetedet ajánlva fel, előbb mutattad lelked vonásait, mint testi ábrázatodat. Közeledett az este és már halványultak a fények, amikor hosszú távollét után belépve szülővárom falai közé, szeretetteljes és érdemeimen felüli tiszteletről tanúskodó köszöntéssel fogadtál. Újraéltük együtt Anchises költői találkozását Árkadia királyával, akinek „fiatal lelke lobogott ama férfit megszólítani és jobbát jobbával ölelni”.⁴ S noha én nem magasztosan, mint ama király, inkább alázattal léptem feléd, te mégis ugyano-

³ Cicero, *In Sall.*, II, 5.

⁴ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 163–164.

lyan vágyakozó lélekkel fogadtál. És te nem „Phéneus várába” vezettél engem, hanem barátságod szent oltárába, s én sem „lycus íjat adtam neked, szép puzdrával”,⁵ hanem örök és őszinte szeretetet. S mégha megannyi dologban fölöttem is állnak, ebben az egyben nem érzem magam kisebbnek sem Nisusnál, sem Phintiánál, sem pedig Leliusnál. Élj boldogul!

(Francesco Petrarca: Ad Johannem Decertaldo purgatio ab invidis obiecte calumnie. in: Francesco Petrarca, Familiarum rerum libri XXI, 15; Opere (IV. köt.), Edizione nazionale, Firenze 1942., 94–105.)

Fordította: Mátyus Norbert

⁵ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 166.

*Benvenuto da Imola Comentuma és a magyarok*¹

Az általam hozzáférhető könyvek közül az egyetlen monográfia, amely Benvenuto Rambaldi de Imola terjedelmében és jelentőségében is hatalmas Dante-kommentárját feldolgozta, Louis Marcello La Favia könyve.² Meggyőzően érvel amellett, hogy a könyv jelentőségét az adja, egyúttal az teszi még a századunkban is meg-megújuló érdeklődés tárgyává, hogy elődeihez képest ő volt valóban az első, aki azzal a sokoldalú közelítéssel és mondhatni teljes filológiai fegyvertetben magyarázta végig az Isteni színjátékot, ahogyan azt addig kizárólag az antik klasszikusokkal tették. Ezért jellegzetesen kétrécű figura, aki minden használhatót átvesz elődeitől, akiket elsősorban (ha nem kizárólag) Dante tanainak ortodoxiája, illetve a prófétikusnak felfogott költemény teológiai és filológiai magyarázata érdekelt, azonban immár valódi humanistaként ő elsősorban poétikailag és esztétikailag tárgyalja a szöveget. Érdekes módon az egyik magyar vonatkozású helyre már La Favia is felhívja a figyelmet: ugyanis Nagy Lajos király említését kiemeli abból a szempontból, hogy ez filológiailag felhasználható a kommentár végső változata (1382 után) kronológiájának megállapításához.³

Aldo Vallone is megfelelő súllyal tárgyalja nagy kétkötetes kézikönyvében Benvenutot.⁴ Őnála is találhatunk utalást – ha ez nincs is részletesen kifejtve, illetve magyar szempontból kiélezve – a Pokol XII., illetve a Purgatórium VI. énekével kapcsolatban olyan passzusokra, amelyek magyar szempontból rendkívül érdekesek. Vallone számára azonban ezek azért fontosak, mert bizonyítják, hogy Benvenuto a XIV. és a XV. század minden kommentátoránál érzékenyebb volt a korabeli élet és történelem jelenségeire.⁵ Végül kiemelném, hogy az 1987-ben megjelent, és August Buck által szerkesztett „Grundriss”-kötet a Dante-kommentárokról szóló fejezetének szerzője Bruno Sandkühler szintén igen előkelő helyet

¹ Eredetileg előadásként hangzott el olasz nyelven, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának Italianisztikai Tanszéke, valamint az MTA Irodalomtudományi Intézete által szervezett *Ricerche su Dante* c. nemzetközi konferencián (Piliscsaba, 2000. ápr. 14–15.) Készült az OTKA T022465. sz. pályázata keretében.

² LOUIS MARCELLO LA FAVIA: *Benvenuto Rambaldi da Imola: Dantista*. José Porrúra Turanzas, S. S. Ediciones, Madrid. 1977. (*Studia Humanitatis*). vö. újabban: CARLO PAOLAZZI: *Le letture Dantesche di Benvenuto da Imola a Bologna e a Ferrara e le redazioni del suo „Comentum”*. *IMV XXII* (1979), 319–366.

³ i. m. 67.

⁴ ALDO VALLONE: *Storia della critica dantesca dal XIV secolo*. I–II. Editrice Dr. Francesco Vallardi, Padova. 1981. I. 153–170.

⁵ i. m.

juttat Benvenuto da Imola művének és leszögezi, hogy tulajdonképpen az egész későbbi Dante-irodalom bizonyos értelemben e kommentár adója.⁶

Ezen bevezető megjegyzések előrebocsátása után a továbbiakban szeretném idézni és erőim szerint értékelni azokat a helyeket, amelyek a *Comentum*ban magyar vonatkozásúak. (Megjegyzem, hogy természetesen a majd háromezer oldalnyi szövegben akadhat ilyen még máshol is, de egyelőre csak ezeket találtam.)

Az első a Pokol XII. énekéből 55–57. sor magyarázata. Idézem Dantét:

e tra `l più de la ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
come solien nel mondo andare a caccia.⁷

Benvenuto eképpen kommentálja a strófát: „*e centauri armati di saette; de centaurorum origine et violentia dicitur adhuc Purgatorii capitulo XIV, correaan 'tra l' pie de la ripa et essa, scilicet fossam, quasi dicat, per illud spatium arenae siccae quod est inter ripam et fossam, idest vallem fluminis, et dicit: Come solean al mondo andar a caccia, scilicet canium vel hominum, sic ibant in praedam cum sagittis, quae sunt arma habiliora ad praedam, quia de longe feriunt et fugant fugiendo, sicut [a szövegváltozat szerint: sicut faciunt] recte faciunt hodie Hungari in Italia.*”⁸ Fordításban: „A kentaurok eredetéről és erőszakosságáról szó lesz még a Purgatórium XIV. fejezetében; tudniillik az „árokban”, mintha azt mondaná, hogy a száraz homoknak azon a területén, amely a part és az árok, azaz a folyóágy között van; kutyás vagy embervadászatról van szó, úgy mentek zsákmányukra nyilakkal, amelyek zsákmányejtésre igen alkalmas fegyverek, mivel messziről ütnek sebet és rohanva üldöznek, mint ahogyan éppen így csinálják manapság a magyarok Olaszországban.” Az előbb idézett Dante-összkiadásban a kommentátorok, már megjegyezték, hogy: „Il Boccaccio e il Benvenuto vedono nei centauri i soldati e i mercenari, che si arruolavano nelle compagnie di ventura, a servizio

⁶ *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance.* Bänddirektor: AUGUST BUCK. Band 1; *Dantes Commedia und die Dante – Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts.* Heidelberg, 1987. („Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters.” Bd. X.) e kötetben Benvenutoról ld. BRUNO SANDKÜHLER, 197–199.)

⁷ A következő kiadást használtam: DANTE ALIGHIERI: *Tutte le opere*, Introduzione di Italo Borzi, Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro: Grandi Tascabili Economici. Newton, Roma, 1993, 100. Magyarul (itt és a következőkben, Babits Mihály fordításában:

És közte s a szirtláb közt hosszú sorban
Centaurhad fut nyilazó szerekkel,
mint a vadászok szoktak hébe-korban.

⁸ BENVENUTUS DE RAMBALDIS DE IMOLA: *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam.* A cura di Giacomo Filippo Lacaita. D. Barbèra, Firenze, 1887. I–V. kötet. Az idézet: I. k., 395–396. (A következőkben: *Comentum*); az egyes bűnösök mérték szerinti pokolbéli büntetéséről a vérfolyóban először a Dantéra is nagy hatást gyakorolt Jacobus de Voragine írt; vö. STEFANI BERTINI GUIDETTI: *I sermones di Iacopo da Varazze: Il potere delle immagini nel Duecento*, Sismel, Firenze, 1998, 105, 117–118.

dei tiranni; perciò costoro che hanno fatto violenza ai sudditi sono tormentati da quegli stessi che furono strumento nel mondo delle loro iniquità.”⁹ Ez a megjegyzés rávilágít a kentaurok nyilaira hozott hasonlat eredetére is, mert valóban Nagy Lajos két nápolyi hadjárata után még évtizedekig több tízezer magyar zsoldos katona harcolt különböző itáliai színhelyeken, részben Albornoz bíboros szolgálatában, részben a legkülönbözőbb megbízók parancsait teljesítve. A magyar irodalomtörténet szempontjából ez azért rendkívül jelentős tény, mert – mint Mályusz Elemér, majd nyomában többek, köztük Fest Sándor is kimutatta – a magyar epikus költészetben később oly központi jelentőségre emelkedett Toldi Miklós is egyike volt ezeknek az Itáliában szolgáló magyar hadfiaknak; mint tudjuk, ő John Hawkwood, azaz olaszosan Giovanni Acuto angol zsoldos parancsnok alvezére volt.¹⁰ Benvenuto tehát nem csupán általában azonosítja mitológiai metaforával a kentaurokat a zsoldosokkal, hanem kiemeli közülük a magyarokat, akik úgy látszik még a XIV. században is feltűnést keltettek az ősi pogány kori haditechnikából örökölt könnyűlovas taktikájukkal, amelyhez nagyjából a Mátyás király korában újjászervezett huszárságig hozzátartozott az íj és a nyíl.

A második hely a következő tercínára vonatkozik:

Dintorno al fosso vanno a mille a mille,
saettando qual anima si svelle
del sangue più che sua colpa sortille.
(Inferno XII, 73–75.)¹¹

Benvenuto a következő magyarázatot fűzi a helyhez: „*più che sua colpa sortille*, idest ultra poenam, quem culpa destinavit eis; quia, ut statim patebit in sequenti parte, aliquae animae sunt mersae in sanguine usque ad cilia, aliae usque ad ilia, aliae usque ad genua; modo si aliqua animarum vellet se remove ad aliquam relevationem bulloris, statim centauri sagittant et faciunt ipsam subintrare aquam. Et vere, lector, isti stipendiarii sunt illi qui tenent istos in sanguine, idest

⁹ DANTE, i. h. Magyarul: „Boccaccio és Benvenuto a kentaurokban katonákat és zsoldosokat látnak, akik kalandortársaságokba álltak be, a zsarnokok szolgálatában; ezért azokat, akik erőszakot alkalmaztak alattvalóikkal szemben, ugyanazok gyötrik, akik e világban az ő jogtalankodásaik eszközei voltak”. A vonatkozó Boccaccio-helyet ld. GIOVANNI BOCCACCIO: *Esposizioni sopra la comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan. Arnoldo Mondadori Editore, Milano. 1994. I.k. 601.

¹⁰ vö. MÁLYUSZ ELEMÉR: *Toldi Miklós Olaszországban*. It, 1923, 11–23.; *A Toldi-monda történeti alapja*. HTK, 1924, 3–32.; *Toldi Miklós*, ItK, 1926, 225–228.; *A Toldi-monda*, Bécsi Magyar Történeti Intézet Évkönyve, 1934, 126–149.; továbbá FEST SÁNDOR: *A Toldi-monda*. = *Skóciai Szent Margittól a walesi bárdokig*, Magyar–angol történeti és irodalmi kapcsolatok. Szerk. Czigány Lóránt és Korompay H. János. Universitas Könyvkiadó, Budapest, 2000. 187–208.

¹¹ DANTE: i. m. 100–101. Magyarul:

*S a vérpataknak még sok ezer őre
jár ott nyilazva, ha ki csak kibukkan
jobban, mint bűne engedné, belőle.*

in fusione sanguinis, quia sine istis cessarent cito bella, et per consequens cessarent mortes, violentiae, rapinae. Sed proh dolor! in haec tempora infelicitas mea me deduxit, ut viderem hodie miseram Italiam plenam barbaris socialibus omnium nationum. Hic enim sunt Anglici sanguinei, Alemanni furiosi, Britones bruti, Vascones rapaces, Hungari immundi; qui omnes coniurant in perniciem Italiae, non tam viribus quam fraudibus et prodicionibus, provincias vastando, nobiles urbes spoliando. –¹² Fordításban: „azaz túllépve azon a büntetésen, amelyre bűnük kárhoztatta őket; mivel ahogy tüstént kiderül majd a következő részben az egyes lelkek szemöldökükig merülnek a vérben, mások ágyékig, megint mások térdig; ha mármost valamelyik lélek magasabb helyre akar kapaszkodni a bugyogó folyadékban, a kentaurusok rögtön rányilaznak és kényszerítik, hogy visszamenjen a vízbe. És valóban, olvasó, a zsoldosok azok, akik emezeket a vérben, azaz a vérfolyamban őrzik, mivel nélkülok gyorsan megszűnnének a háborúk és következésképpen megszűnnének a halálok, az erőszakoskodások, a rablások. De ó fájdalom! Ebben a korban az én boldogtalanságom oda juttatott engem, hogy lássam ma a szerencsétlen Itáliát, amely telis-tele van minden nemzet barbár zsoldosaival. Itt vannak ugyanis a véres angolok, az őrjöngő németek, az állatias bretonok, a ragadozó baszkok és a tisztátalan magyarok; mivel ezek valamennyien összeesküdtek Olaszország vesztére, nem is annyira erővel, mint amennyire csellel és árulással, feldúlva a tartományokat és kifosztva a nemes városokat.” Bizonyos meglepéssel töltheti el a mai magyar olvasót, hogy még aránylag a legendyebb jelzőt alkalmazta elődeinkre a fonák nemzetkarakterológiát alkotó Benvenuto...

Majd következik a vérfolyóban szenvedő egyes zsarnokok leírása. Mint közutódott, két sor vonatkozik Attila hun királyra:

La divina giustizia di qua punge
quell' Attila che fu flagello in terra,
(Inferno, XII, 130–134.)¹³

Benvenuto kommentárja így hangzik: – „*La divina*. Hic ultimo ad perfectum complementum huius materiae nominat quosdam alios violentos in aqua grossa tyrannorum, qui tanquam publici praedones et pestiferi sociales discurrerunt per mundum, per mare et per terram; et primo nominat Athilam. Ad cuius cognitionem oportet breviter scire quod sicut scribit Paulus Diaconus in suo libro de gestis Longobardorum anno Christi CCCXLII, Athila rex Hunnorum [egy szövegvariánsban: Hungarorum] habens sub se Daciam. [szövegváltozatban: Dalmaciam], Hungariam, Macedoniam, et Mesiam, Achaiam et Traciam, ducens

¹² *Comentum*. I. 401.

¹³ DANTE: i. m. 103. Magyarul:

*Erre Attilát, a világ pörölyét
bünteti még, aki büntetni tud.*

secum multos reges et regulos, et plures nationes in septentrionali plaga morantes, cum innumerabili exercitu furibundus intravit in Italiam; et primo Aquilegiam sitam in principio Italiae expugnare tentavit, quae fuit viriliter defensata a civibus per triennium; finaliter capta fuit igne et ferro, eversa crudeli excidio. Tunc quaedam mulier nomine Digna praecipitavit de alta arce in flumen, ne in manus hostium deveniret; mulier indigna quae tali morte periret. Deinde Athila destruxit Concordiam, Altinum, Patavium; deinde per civitates Vicentiam, Veronam, Brixiam, Pergamum nullo resistente discurrit. Mediolanum et Papiam similiter spoliavit abstinens a ferro et igne. Civitates alias Lombardiae, et Romandiolae eodem modo afflixit. Demum pervenit ad locum ubi Mincius fluvius intrat in Padum, et dum deliberaret utrum iret in Romam, supervenit Leo pontifex Romanus, qui obtinuit ab Athila quidquid postulavit; unde salutem urbis et totius Italiae reportavit divino miraculo. Athila demum reversus est in Hungariam, ubi ducta in uxorem Honoria sorore Valentiniani imperatoris, faciens luxuriosa convivium, cum ultra solitum bibisset ex fluxu sanguinis narium animam efflavit; et sic vir sanguinum in sanguine et vino suffocatus est moriens in quo modo est demersus hic usque ad cilia. Falsum est ergo quod vulgus, [a szövegváltozat hozzászói: dicit] quod fuerit mactatus Arimini. Nunc ad literam autor describit Athilam a cognomine, quod ipsi sibi imposuit in vita. Nam cum Athila pervenisset Mutinam, Geminianus, episcopus illius urbis, vir sanctus, petivit ab eo quis esset; qui respondit: *Sum Athila flagellum Dei*. Tunc Geminianus dixit, *Sum Geminianus servus Dei*; et continuo apertis portis Athila transivit per medium civitatis nemine offenso. Dicit ergo: *La divina giustizia punge di qua*, scilicet ex parte ista tyrannorum, *quell' Attila che fu flagello in terra*, et vere fuit flagellum Dei ad puniendam peccata multorum. –¹⁴ Fordításban: „Itt végül ezen anyag tökéletes befejezéséül megnevez más erőszakos zsarnokokat a durva vízben, akik mintegy nyilvános rablóként és romlálshozó zsoldosokként rohantak végig a világon, a tengeren és a földön; és elsőként Attilát nevezi meg. Az ő megismeréséhez azt kell tudni, amit Paulus Diaconus ír könyvében a longobárdok tetteiről Krisztus urunk 442. événél. Attila a hunok (szövegváltozatban: a magyarok) királya volt, aki uralma alatt tartotta Erdélyt (a szövegváltozatban: Dalmáciát) Magyarországot, Macedóniát és Moesiát, Achaiát és Tráciát magával vezetvén királyokat és fejedelmeket, valamint sok nemzetet, akik az északi vidéken laktak, és megszámlálhatatlan seregével őrjögve rátört Olaszországra. Először is az Itália kapujában elhelyezkedő Aquileiát kísérelte meg kiostromolni, amelyet polgárai férfiasan védelmeztek három évig; végül tűzzel és vassal bevette és kegyetlen pusztítással lerombolta. Volt akkor egy asszony, akinek Digna volt a neve, aki a torony tetejéből a folyóba vetette magát, semmint hogy az ellenség kezébe jusson; nem volt méltó ez az asszony, hogy ilyen halállal vesszen (szójáték!). Azután

¹⁴ *Comentum*. 418–420.

Attila lerombolta Concordiát, Altinumot, Padovát, azután Vicenza, Verona, Brescia, Bergamo városán át rohant végig, úgy hogy senki sem állt ellent. Milánót és Paviát hasonló módon fosztotta ki, megtartóztatván magát a vastól és a tűztől. Lombardia és Romagna más városaira is ilyen módon sújtott le. Végül érkezett arra a helyre, ahol a Mincio folyó belefolyik a Póba és miközben azon töprengett, hogy vajon elinduljon-e Róma felé, odaérkezett Leó római pápa, aki elnyerte Attilától, amit csak kívánt, ezért isteni csoda folytán visszatérhetett, megmentvén a várost és egész Itáliát. Attila végül visszafordult Magyarországra, ahol feleségül vette Honoriát, Valentinianus császár nővérét és pompás lakomát rendezett és mivel a szokásosnál többet ivott, orrvérzés folytán kilehelte lelkét; és így a véres férfiú vérbe és borba fulladt és oly módon halt meg, ahogy most egészen szemöldökéig merül a vérbe. Hamis tehát az az állítás, amit a köznépi mesél, hogy Riminiben vágják le. Most ami a szözszerinti értelmezést illeti, a szerző leírja Attilát annak a melléknévnek alapját, amelyet ő maga adományozott magának életében. Mert amikor Attila elérkezett Modenába Geminianus, azon város püspöke, szent férfiú, megkérdezte tőle kicsoda, mire azt válaszolta: Attila vagyok, Isten ostora. Geminianus akkor így szólt: Geminianus vagyok, Isten szolgája. És tüstént – miután kinyitották a kapukat – Attila keresztülment a városon, úgy hogy senkit sem bántott. Azt mondja tehát: *La divina giustizia punge di qua, tudniillik a zsarnokok azon helyéről, quell' Attila che fu flagello in terra*, és valóban Isten ostora volt sokak bűneinek megbüntetésére. –” Érdekes módon tükröződik ebben a részletben az Attila-monda alapvető kettőssége. Ez világosan elkülöníti az általános nyugat-európai hagyományt, amely általában a legellenségesebb színekkel ábrázolta a hun királyt attól a középkori krónikásaink által meghonosított magyar hagyománytól, amely természetesen a nemzeti dicsőség csúcsát látta Attila világhódításában.¹⁵ A legújabb időkben még két kiadvány jelent meg Attiláról, amelyek szeretném ezúttal felhívni a figyelmet.¹⁶ Ezek tanulmányozásából is derül már némi fény arra, hogy feltétlenül külön alcsoportként kell kezelni az észak-itáliai Attila-hagyományt. Ennek oka feltehetőleg – mint ahogyan erre igen erősen rávilágít Benvenuto főntebb idézett szövege is –, hogy az Észak-Itáliába betörő pogány magyarok (Ungari) kalandozásaitól kezdve egészen Nagy Lajos király hadjárataiig, tehát Petrarca és Benvenuto koráig folyamatosan megújult az itáliai magyar katonai jelenlét; ezért folyton új színekkel tudott gyarapodni a rettenetes, kegyetlen Attila képe ugyanúgy, mint bizonyos esetekben a kegyelmes nagyúr, aki ráadásul adott esetben valóban Isten ostora lehetett.

¹⁵ vö. ECKHARDT SÁNDOR: *Attila a mondában. = Attila és hunjai*; Szerk. Németh Gyula. Magyar Szemle Társaság, Budapest. 1940. (Reprint: Budapest. 1986, előszó: Harmatta János), 143–216.

¹⁶ *Attila. The Man and his Image*. Edited by FRANZ H. BAUML and MARIANNA D. BIRNBAUM. Corvina, Budapest, 1993.; *Attila e gli Unni*. Mostra Itinerante. Gruppo Archeologico Aquileiese. Catalogo a cura di SILVIA BLASON SCAREL. „L'Erma” di Bretschneider, Roma, 1995.

egjegyzendő egyébként, hogy az angol nyelvű kötetben közölt elemzések szerint egyáltalán nem tekinthető egyértelműen negatívnak a francia Attila-legendák beállítása sem.)¹⁷ Visszatérve egy percre Benvenutohoz, úgy tűnik hogy a padovai legenda nem lehetett túlságosan ismert a szerző korában. Ugyanis La Via könyvéből tudjuk, hogy a *Comentum* első változata, amely még a Bolognában tartott előadások nyomán készült diákjegyzet alapján készült, a nevetségességig és a felismerhetetlenségig lerövidítette Benvenutoék ezt a anekdotáját; a nézők egy része hallgató annyit fogott fel a tanár előadásából, hogy két úr találkozik és megismerkednek egymással, Attila vagyok, Isten ostora, mire a válasz: én vagyok Geminianus, Isten szolgája. Ez feltétlenül arra utal, hogy még a jegyzet készítő kézirat íratásának korában, tehát a XV. században sem volt egyértelmű, hogy mit is jelent az „Isten ostora” kifejezés.¹⁸

A Komédiában ugyan már nem fordul elő többször Attila neve, Benvenuto a kommentárban mégis visszatér egy helyen a hun király említésére. Ez a nevezés az invectivával kapcsolatos, amelyet Dante Itália ellen ír a Purgatórium VI. énekében. Idézzük a vonatkozó tercint:

Cerca, misera, intorno da le prode
le tue marine, e poi ti guarda in seno,
s'alcuna parte in te di pace gode.
(Purg. VI. 85–87.)¹⁹

Most pedig idézzük Benvenuto: „– *Cerca, misera*. Hic poeta revertitur ad eximandum contra Italiam, et confirmans quod dixit, dicit: *o misera*, scilicet, Italia, *ius nullus miseretur, cerca intorno dalle prode*, idest, *ripas, le tue marine*, idest, *partes maritimas, e poi ti guarda in seno*, idest, *in medio*, scilicet, *terras mediterraneas, s'alcuna parte in te di pace gode*. Et hic, lector, me excusabis, quia antequam terius procedam, cogor facere invectivam contra Dantem. O utinam, poeta mihi, revivisceres modo! ubi pax, ubi libertas, ubi tranquillitas in Italia? Faciliter debis, o Dantes, quod aliqua particularia mala tuo tempore premebant Italiam; illam quidem parva et pauca; numerus enim inter damna Italiae carentiam incipis, et discordiam quarundam familiarium. Nunc autem peiora facta nos remunt, ita ut dicere possim de tota Italia quod Virgilius tuus de una urbe dixit: *rudelis ubique luctus, ubique pavor, et plurima mortis imago*. Pro certo Italia non

¹⁷ vö. LEENA LÖFSTEDT: Attila, the Saintmaker in Medieval French Vernacular. in: *Attila, the man and his Image*, 65–74.

¹⁸ LA FAVIA: i. m. 51–52.

¹⁹ DANTE: i. m. 267. Magyarul:

*Nyomorult! bár szemmeddel körbejáród
tengered partját, s mély öledbe nézel,
békével boldog pontod nem találod.*

talia passa est tempore Hannibalis, non tempore Pyrrhi, non tempore gothorum aut longobardorum. Attila enim non legitur transisse Apenninum, nec Totila Padum, sed solum vastavit regnum et Romam. Quanto ergo excusabilius, si fas esset, possem exclamare ad Omnipotentem, quam tu, qui in tempora felicia incidisti, quibus non omnes nunc viventes in misera Italia possumus invidere? Ipse ergo, qui potest, amodo mittat Veltrum, quem tu vidisti in somno si tamen unquam venturus est. –”²⁰ Fordításban: „Itt a költő Olaszország ellen fordul kifakadásában, és hogy megerősítse, amit korábban mondott így szól: *ó nyomorult*, tudniillik Olaszország, amelyen senki sem könyörül, nézzél szét csak kikötőid, azaz a tenger mellett fekvő földek körül, és azután nézzél kebeledbe, azaz középre, vagyis a déli földekre. És itt ó olvasó meg fogsz nekem bocsátani, hogyha mielőtt tovább mennék, arra kényszerülök, hogy invektívát szerkesszek Dante ellen. Ó bárcsak te csodálatos költő egy pillanatra visszatérnél az élők közé! Hol van béke, hol van szabadság, hol van nyugalom Itáliában? Könnyen láthatnád ó Dante, hogy a te időben csak néhány részleges baj nyomasztotta Itáliát, azok is kicsinyek voltak és kevesen; mert hiszen Olaszország kárai közé számoltad azt, hogy nincsen fejedelme és hogy némely család viszálykodik egymással. Most azonban rosszabb tények nyomasztanak bennünket, úgyhogy elmondhatnám egész Itáliáról azt, amit a te Vergiliusod csak egy városról mondott: mindenütt kegyetlen gyász van, „*Mindenféle kegyetlen Rút öldöklés és a halálnak ezernyi alakja.*” (Aeneis, II. 368–369., Kartal Zsuzsa fordítása). Az bizonyos, hogy efféle dolgokat nem szenvedett el Itália Hannibál idejében sem, Pürrhosz korában sem, de a gótok, vagy longobárdok idejében sem. Attiláról ugyanis nem olvassuk, hogy átkelt volna az Appennineken, sem Totiláról, hogy a Pón, csupán az országot és Rómát pusztították. Mennyire megbocsáthatóbb módon kiálthatnék fel a Mindenhatóhoz – ha ugyan szabad volna – mint te, aki olyan szerencsés időbe pottyantál, amelyre mi akik ma élünk, valamennyien ebben a nyomorult Itáliában csak irigykedhetünk? Küldje már tehát valaki, ha tudja rögtön azt az Agarát, amelyet te láttál álmodban, ha ugyan az valaha is eljövendő lesz.–” Úgy hiszem, hogy ez a kifakadás – amelyre az általam olvasott szakirodalomban nem találtam utalást – a legerőteljesebb Benvenuto egész terjedelmes művében. Éppen ezért nagyon fontos, hogy a Dantét bálványozó kommentátor itt olyan sötétnek látja saját korát, hogy irigyli Dantétól a magáét és még Attilát is elviselhetőnek találja a maga korának szörnyűségeihez képest.

Végül két olyan passzust fogunk megvizsgálni, amely Martell Károlyra illetve az Anjou-házra vonatkozik. Az első idézet Danténál:

Fulgiemi già in fronte la corona
di quella terra che 'l Danubio riga

²⁰ *Comentum*. III. 180–181.

poi che le ripe tedesche abbandona.
(Par. VIII, 64–66.)²¹

A kommentár így hangzik: „– *Fulgeami*. Hic Carolus describit tertium regnum, a quo denominatus est rex in vita et pervenit ad manus haeredis sui. Ad quod est sciendum quod Carolus Martellus coronatus est rex Hungariae, vivente patre, per unum cardinalem legatum, mortuo Stephano rege Hungariae sine haerede; et Carolus Humbertus filius eius obtinuit regnum; et ita debet succedere in regno Apuliae si Robertus non exclusisset eum; ideo nunquam fuit contentus. Hic Hubertus pater fuit istius Ludovici potentissimi regis Hungariae, qui diebus nostris tenuit multa regna. Martellus autem describit regnum Hungariae solum ab uno flumine, nec mirum, quia nullus fluvius est maior in toto orbe occidentali, nullus habet longiorem cursum, nullus transit per tot nationes diversam, qui oritur in alpibus Germaniae, et labitur per Austriam in Alamannia, deinde per Hungariam, Moesiam, et innumerabiles gentes infidelium . [...] Dicit ergo in litera: *La corona*, regale diadema, *fulgeami già in fronte*, licet quidam Andreas de stirpe Hungariae occupaverit regnum, *di quella terra*, scilicet, Hungariae, *che il Danubio riga*, qui alio nomine dicitur Ister, *riga*, idest, balneat, *poi che le ripe tedesche*, Alemanniae superioris, *abbandona*.”²² Fordításban: „Károly itt leírja azt a harmadik királyságot, amely után királynak nevezték életében és amely örököse kezére jutott. Ehhez tudni kell, hogy Martell Károlyt Magyarország királyává koronázta – atyja életében – egy bíboros pápai követ, miután Magyarország királya, István meghalt örökös nélkül; és Károly Umberto (sic!) az ő fia meg is szerezte a királyságot; és így neki Aplia királyságában kellett volna örökösként trónra lépnie, ha Róbert nem zárta volna ki őt; ezért sohasem volt elégedett. Ezen Hubert (sic!) volt az atyja azon Lajosnak, Magyarország leghatalmasabb királyának, aki a mi időkben birtokolt sok országot. Martellus pedig Magyarország királyságát csupán egy folyónévvel írja le, de nem is csoda, mivel az egész nyugati világban nincsen nagyobb folyó, nincs egynek sem hosszabb futása, egy sem halad át annyi nemzeten, mint az amely Németország havasaiban ered, végighömpölög Németországon belül Ausztrián, azután Magyarországon, Moesián és a hitetlenek számtalan nemzetségén [...] Ezért a szó szerinti megfogalmazásban így szól: *La corona*, azaz a királyi fejék *fulgeami già in fronte*, tudniillik egy bizonyos Andrási (sic!) egy magyarországi nemzetségből (fordítható így is: a magyar királyi házból) elfoglalta az országot *di quella terra*, tudniillik Magyarországot *che il Danubio riga*, amelynek másik neve Ister, *riga*, azaz megfürdeti, öntözi *poi che le ripe tedesche*, tudniillik Felső-, azaz Dél-Németországot, *abbandona*.” Figeylemreméltó,

²¹ DANTE: i. m. 482. Magyarul: *S a világ látta, hogy homlokomon van ama földnek koronája, hol az osztrák partoktól elvált Duna vize csobban.*

²² *Comentum*. IV. 489–490.

hogy Benvenuto keveri a különben sem egyszerű családi és öröklési viszonyokat az Anjou-házon belül. Nemcsak hogy teljesen átugorja IV., azaz Kun László uralkodását, aki V. István fia volt, hanem még Károly Róbertet is megteszi Károly Humbertnak, illetve Hubertnak, III. Endrénél pedig a nyilván lekicsinylést kifejező *Andreasius* nevet használja az András helyett, ugyanakkor olyan bizonytalan megfogalmazást alkalmaz, amelyből nem világos, hogy csupán magyarnak vagy pedig a magyar uralkodóházból eredetnek tartja-e az Árpádház utolsó „aranyágacskáját”, akinek törvényes származását az Anjou-párt természetesen kezdettől kétségbe vonta. Nagyon érdekes az is, ahogyan elismerőleg nyilatkozik Nagy Lajos hatalmáról, és ez talán azt is megmagyarázza, hogy miért szerepelt előbb – igaz csak *varia lectioként* – Attila királyi titulátúrájában Dalmácia Dacia helyett. Benvenuto nyilván meg volt arról győződve, hogy Attila körülbelül ugyanazon országokon uralkodott, mint ő korábban Nagy Lajos. (Meg kell mondanom, hogy ezért is vontam be vizsgálódásom körébe az Attila-képzetkört, amelyet eddig magának Danténak és a magyarságnak viszonyát kutató filológusok elkülönítettek a tulajdonképpeni kortárs Magyarországra vonatkozó megjegyzésektől. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy Benvenutonál a hun–magyar azonosság igen erős.)²³

Végül idézzük a kétségtelenül leghíresebb dantei helyet, amely Magyarországra vonatkozik:

O beata Ungheria, se non si lascia
piú malmenare!
(Par. XIX, 142–143.)²⁴

Benvenuto kommentárja: „*O beata. Hic aquila describit duo regna, scilicet Hungariae, et Navarrae, quorum primum vacabat per mortem Andreae, qui fuit filius Caroli Martelli, de quo multa dicta sunt supra capitulo IX huius Paradisi; ideo dicit: O, idest, dico, beata Ungheria, respectu aliorum regnorum, se non lascia piú malmenare, scilicet, a rege novo, quasi dicat: si non peiorat...*”²⁵ Fordításban: „Itt a sas leír két országot, tudniillik Magyarországot és Navarrát, amelyek közül az elsőben nem volt betöltve a királyi szék Andrásnak halála miatt, aki annak a Martell Károlynak a fia volt, akiről sokat szóltam fentebb ezen Paradicsom IX. énekében; azért mondja azt, hogy *O*, azaz azt mondom, hogy Magyarország boldog más királyságokhoz képest, ha tudniillik nem hagyja magát bántani az új királytól, mintha azt mondaná: ha nem romlik el.” Véleményem szerint erre a passzusra feltétlenül áll az, hogy Benvenuto csupán vázlatosan tudta kidolgozni,

²³ vö. KAPOSI JÓZSEF: Dante Magyarországon. Budapest. 1911. 14–34. Attiláról: 32.

²⁴ DANTE: i. m. 554. Magyarul: *Óh boldog Magyarország! Csak ne hagyja magát félre vezetni már –*

²⁵ *Comentum*. V. 251–252.

mint ahogyan monográfusa La Favia éppen a *Comentum*nak a Paradicsomra vonatkozó részeiről ezt megállapította.²⁶ Ugyanis egyébként nem keverné össze még jobban a királyi házak genealógiáját, nem tenné meg az itt már szabályosan Andrásnak nevezett III. Endrét Martell Károly fiának, illetve nem vélné úgy, hogy Dante túlvilági utazásának idején éppen egy új király gyötörmé Magyarországot. Valószínű, hogy Benvenuto kevéssé volt tisztában a nápolyi uralkodó ház ügyes-bajos dolgaival, annál világosabb volt viszont előtte Nagy Lajos Magyarországának jelentősége.

Tisztában vagyok azzal, hogy az a picinyke hozzászólás a Dante-filológiához, amelyet megkíséreltem vázolni előadásomban, csak akkor tekinthető kereknek, ha Benvenuto Magyarország-képét, illetve a magyarokról – beleértőleg a hunokról – formált véleményét összevetem az előd és közel kortárs egyéb Dante-kommentátorok véleményével. Ezt egyelőre csupán a Boccaccio-féle töredékes magyarázattal, illetve a legfrissebben publikált anonim kommentárral tettem meg; remélem azonban, hogy egy más alkalommal teljessé tehetem az összehasonlítást.²⁷

²⁶ LA FAVIA: i. m. 66–69.

²⁷ vö. BOCCACCIO: i. m. I. 587–588, 626–675.; továbbá MASSIMO SERIACOPI: *Un commento anonimo inedito della Laurenziana all' Inferno e al Purgatorio. Parte Prima: Inferno. Letteratura Italiana Antica, I*, 2000, 69–188. Attiláról így ír: „Attila (v. 134): sig(no)re d'U(n)garia, Dazia, Macedonia, Accaia, Tracia e molto reame. Ven(n)oro i(n) Italia, dov'e' fece gra(n)de uccisione di ge(n)te e distrucse molte città, tra le quale distrusse Fiore(n)za fino a' fo(n)damenti (118.) –. Ezúttal is szeretném megköszönni GIUSEPPE FRASSO professzornak (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), hogy baráti gesztusként nem csupán felhívta figyelmemet a régi Dante-kommentárokat tartalmazó CD-ROMra (Comenti danteschi dei secoli XIV, XV, e XVI, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Lexis, 1999), hanem ki is gyűjtötte nekem a következő címszavakat: „Ungheria”, „Ungaria”, „ungheri”, „ungari”, „Attila”, „Unni”. Ennek az anyagnak a feldolgozása valóban bőséges anyagot nyújt egy új tanulmányhoz. Annyit még megjegyeznék, hogy Guglielmo Maramauro és a Chiose Ambrosiane ismeretlen szerzője az a két kommentátor, akik a nyilazó kentaurokkal kapcsolatba hozzák az Itáliát dúló magyarokat.

Dante klasszicitása a klasszicizmus századaiban

Filippo Villani *Vitája* nyomán (1381–1382), mely megújította a Dante iránti érdeklődést, a Quattrocento firenzei kultúrájában elsősorban a költő tevékeny hazafisága lelt követőkre a magánélet és a közélet közötti harmonikus egyensúly ideálját megálmódó humanista körökben. A *Pokol* első énekéhez fűzött kommentárjában éppen Villani tett nyilvánvaló utalásokat a *Commedia* etikai-nevelői szándékára. Szükségtelen hangsúlyozni mekkora fontosságot tulajdonítottak a humanisták a nevelésnek és az ember etikai formálódásának, amelyben a megfelelően kiválasztott irodalmi művek ismerete óriási jelentőséggel bírt. Dante hazafiságának etikai és közéleti alapon történő megközelítése mögött már ebben az időben az a szándék rejlett, hogy Firenze éppen morális indíttatással „szerezze vissza” elűzött költőjét. Emellett a költő dicsőség és hírnév utáni vágya, melyet Boccaccio még annyira rossz néven vett, szintén az érlelődő reneszánsz emberképének meghatározó tényezőjévé válik.

Míg a Villani művét ismerő, sőt átfésülő Salutati szintén dicsőíti Dante retorikai, tudományos, történelmi, nyelvi kiválóságát, a vulgáris nyelv használatát („*in illo stilo*”) már hátránynak tekinti. Az őket követő humanista generáció, Brunival és Niccolival az élen, viszont némi polemikus éllel foglalkozik Dantéval. A polemizálás nem Dante vagy személy szerint a megelőző generáció néhány tagja ellen irányul, hanem az olyan túlzott lelkesedés veszélyeire figyelmeztet, amely a firenzei „hármaskorona” legkevésbé humanista beállítottságú tagja, Dante esetében a legnyilvánvalóbb: bizonyos filozófiai és irodalmi struktúrák meghaladott mivoltáról van szó. Leonardo Bruni *Ad Petrum Paulum Histrum dialogus* című, cicerói hatást mutató műve – különösen annak első könyve – azt fejtegeti, hogy a köznép ítéletével ellentétben a firenzei „triumvirátus” nem tartozhat a klasszikusok közé. A dialógusban Niccoli többek közt a skolasztikus műveltséget veti Dante szemére, valamint azt, hogy nem első kézből ismerte a latin műveket.

Később azonban, 1436-os *Vita di Dantéjában*, Leonardo Bruni nemcsak a költő nagyságának adózik feltétlen tisztelettel, hanem még a vulgáris nyelv létjogosultságát is elismeri. A firenzei kultúrában egyre erősödő platóni hatást mutatja, hogy az igazi költészetet ugyanakkor nem a tudományok, a tanulás és a mesterfogások ismeretére, hanem a „költői hévre és lelkesültségre” vezeti vissza. Matteo Palmieri 1430 után íródott (de csak mintegy száz évre rá, 1529-ben megjelentett) *Vita civiléje* pedig – immár vulgáris nyelven – számos közvetett és közvetlen utalással Danténak a polgár nevelésében betöltött nagyságát magasztalta. Min-

denesetre nála is – miként Giannozzo Manetti Dante-életrajzában – nyilvánvaló az a szándék, hogy kidomborítsa Firenze irodalmi és nyelvi tekintélyét.

A Quattrocento szinte valamennyi firenzei szerzőjénél nyomom követhető, hogy Dantét saját (politikai, esztétikai, nyelvi, filozófiai) nézeteik alátámasztására használják. További kiváló példa erre Ficino és az általa olaszra fordított *Monarchia* előszava: eszerint, bár Dante nem olvasott görögül, s nem is ismerhette közvetlenül Platónt, mégis számos platóni gondolattal díszítette művét, miután ivott a platóni forrásokból. Maga Lorenzo il Magnifico is azzal érvelt a *Commedia* filozófiai és költészeti nagyszerűsége mellett, hogy a vulgáris firenzei nyelvet Dante emelte irodalmi magaslatokba. Lorenzo esetében nyilvánvaló, hogy mindez a „firenzei imperium” politikai expanzióját is jelentheti.

Poliziano azonban, egy új kritikai felfogás első megfogalmazójaként, annak adott hangot, hogy Dante nyelvezete – firenzeiségével együtt – régies és kezdetleges. Olyan fenntartásokkal élt tehát, amelyek irodalmi és nyelvi közhelyként végig jelen lesznek a Cinquecentóban, s így a dantei mű értékelését hosszú időre meghatározták. Ugyanakkor arról sem nem szabad megfeledkeznünk, hogy éppen Polizianónál (*Stanze*) nem kevés Dantéra emlékeztető nyelvi és stílári elem mutatható ki, ami azt jelzi (a XVI–XVII. században is egyre jellemzőbb módon), hogy Dante valóban állandóan idézhető és idézendő „klasszikussá” vált, hiszen örökségét minden tudatos imitációtól függetlenül magukévá tették a kor költői és írói.

Az olasz nyelvű humanizmus egyik megteremtője, Cristoforo Landino, aki Lorenzo il Magnifico, Poliziano és Ficino mestere volt, minden szempontból alkalmas volt arra, hogy Dante világát valóban sokoldalúan, „interdiszciplinárisan” értelmezhesse. Az utóbbi évek filológiai is egyre több újdonságot hozó kutatásai a korábbinál sokkal árnyaltabb képet rajzolnak Landinóról, akit Albertihez, Polizianóhoz, Ficinóhoz és másokhoz viszonyítva középszerű, bár kétségtelenül kifinomult humanistának tartottak, olyan írónak és gondolkodónak, aki mások gondolatainak interpretálásában, illetve a szövegkritikában alkotott igazán jelentőset. Dante-kommentárja, főleg az újabb kutatások fényében, kétségtelenül figyelemre méltó teljesítmény.

Landino származása, neveltetése és társadalmi környezete hatására – minden, egyébként helyes filológiai és kritikai következtetése mellett – arra használta fel a *Commediát*, hogy az itáliai kultúrán belül Firenze nyelvi, irodalmi és ideológiai hegemoniáját nyomatékosítsa. Az 1481-es *Comento sopra la Comedia* a hagyományos irodalomkritika számára egyfajta jól átgondolt militáns programnyilatkozat, amely Firenze „misszióját” volt hivatott hangsúlyozni. Ennek fényében a mű hazafias szemlélete nemcsak a Pazzi-féle összeesküvés utáni firenzei körülményekből táplálkozott, hanem válaszul szolgált azokra a nyelvi, irodalomtörténeti és politikai provokációkra, melyek még a XV. század közepén is tagadták a firenzei nyelv primátusát (pl. Martino Paolo Nidobeato), vagy – még inkább – azokra az állandóan ismétlődő nézetekre, amelyek Dante ellenséges magatartását emelték ki a hálátlan haza, Firenze iránt. Ezek a külső körülmények azonban

semmiképpen sem határozhatták meg a Landino-féle Dante-interpretáció lényegét, mely sokkal inkább neoplatonizmusában keresendő: abban az általános szemléletmódban, amely annyira népszerűvé tette, s oly hosszan tartó pozitív fogadtatást biztosított számára a következő században.

Landino Dante-kommentárja a XVI. századi interpretációk jó részét is meghatározta, hiszen a neoplatonikus irányultságon túl olyan szempontok alapján íródott, amelyek nemcsak a Quattrocento értelmiségét foglalkoztatták rendkívüli módon, hanem – a kétségtelen módszerbeli különbségek mellett – a Cinquecento irodalma számára is támpontul szolgáltak: közélet és magánélet kapcsolata, politikai elkötelezettség, a politikai és társadalmi válság kezelése és ezekkel szoros összefüggésben a nyelv és a kultúra mint fegyver. A *Commedia* 1481-es első firenzei kiadása, Landino kommentárjával, Botticelli illusztrációival, valóban fordulópontot jelentett a Dante-értelmezésekben, hiszen a neoplatonista Landino asztrológiai ismeretei lehetővé tették a valóban szakszerű elmélyedést e téren. Ami a politikai megközelítést illeti, Landino szintén könnyen magáévá tehetette Dante pápa-ellenes polémiáit, miközben Firenze humanista-köztársasági hagyományaival átítatva – bár Dante és nézetei iránti mély tisztelettel – természetesen visszautasította a császárság melletti ideológiai elkötelezettséget.

Landino a klasszicizmus korának valóban első modern exegétája: a legjobb humanista erudíció birtokában a modern kor igényei szerint értelmezte újra Dantét. Kommentárjának sikerére mi sem jellemzőbb, mint az, hogy mintegy húsz éven át – az 1502-es velencei Manuzio-féle kiadásig – egyedüli magyarázóként tartották nyilván. És bár az említett Aldo Manuzio-féle kiadás megtörte a monopol helyzetet, kommentárjai még a XVI. század végéig támpontot jelentettek a legtöbb kiadás számára: népszerűsége csak a XVII. században, a *Commedia* iránt megnyilvánuló átmeneti érdektelenség hatására csappant meg.

A XVI. századi Dante-kritika és -hatástörténet egyik koordináta-rendszerét éppen a *Commedia*-kiadások és magyarázatok kínálják. Az egyes szerzők és Dante viszonyára vonatkozó komparatív vizsgálódások eredményei jobbra azt igazolják, ami e kommentárokból is alapvető: mindegyikükben szükségképpen azok a problémák, viták és interpretációs lehetőségek törnek felszínre, amelyek a század folyamán egyébként is jelen voltak. Érdeemes tehát néhány alapvető Dante-kiadásra felhívni a figyelmet, hiszen az e században megjelent mintegy harminc *Commedia*-kiadás közül jó néhány valóban hűen tükrözi a korszak eszmei-szellemi irányultságát. Ilyen az 1502-es Bembo-féle, az 1506-os Benivieni-féle, az 1544-es Vellutello-kommentárral kísért, vagy az 1555-ös Ludovico Dolce által gondozott *Commedia*. (Ludovico Dolcét tartják a címváltozás kiötlőjének, mivel – persze Boccaccio sugallatát követve – először ő jelentette meg a művet úgy, hogy címét kiegészítette a „divina” jelzővel, bár az új cím sikerét csak a Crusca Akadémia által engedélyezett későbbi kiadás fogja biztosítani). Ebbe a sorba tartozik továbbá az 1563-as kiadás, mely a tridentin zsinat után az első volt, illetve az 1564-es kiadás, melyet Francesco Sansovino gondozott, s melyben először szerepel együtt a

Landino- és a Vellutello-féle kommentár. Említést érdemel még az 1572-es firenzei kiadás, mely már előjele volt a Dante iránt a következő században megnyilvánuló kiadói érdektelenségnek. A sort végül a Crusca Akadémia által engedélyezett 1595-ös kiadással zárhatjuk.

Míg a XV. század elsősorban a politikai és közéleti kérdések megfogalmazásában hívta segítségül Dantét, a XVI. század egészen más jellegű problémákkal szembesült: elsősorban poétikai és nyelvi viták alkották azt a kérdéskört, amelyek a Dante-interpretációt meghatározták. A XVI. század első felének vitathatatlan kulturális „diktátora” – Croce szavaival élve – Pietro Bembo volt, aki az 1502-es velencei kiadással megszabta azokat az alapvető nyelvtani-filológiai normákat, amelyek a mű gondozásának háromszáz éven át alapul szolgáltak. A század másik kiemelkedő jelentőségű kiadása az 1506-os, mely a firenzei Giunti kiadó és Girolamo Benivieni nevéhez fűződik: Dante ezzel immár olasz klasszikussá vált.

Talán nem felesleges – a kiadások közötti irányultságok szemléltetése végett – Machiavelli *Dialogo sulla linguáját* megemlíteni, hiszen a „szüreti elfoglaltságok” közepette írt kis értekezés – melyet Baron 1515-re datál – jól mutatja, hogy a Firenzei politikai nagyságát és kiválóságát hangoztató Machiavelli hogyan tekintett az egyébként gyakran idézett Dantéra és a nyomtatásban akkor még meg nem jelent *De vulgari eloquentiára*. Eszerint éppen annyi hitelt érdemelnek a Danténak az aulikus nyelvre vonatkozó állításai, mint amennyire hinni lehet egy hazáját ócsároló, „irigység fullánkjaitól” szított, „hamis rágalmakat” hangoztató ember szavainak. Machiavelli egyoldalú ítéletét sokan pszichológiai motivációkkal magyarázták, mindenesetre az ő esetében, de Varchit és másokat is említhetnénk, nyilvánvaló, hogy a Cinquecento első felében a nyelvi kérdések még (már?) gyakran összefonódtak történelmi-politikai megfontolásokkal.

Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a *Prose della volgar lingua* 1525-ös első kiadása – és Bembo Dante-ellenessége – után a nyelvi viták feléledésével Dante sem kerülhette el sorsát. A *Commedia* nyelvi előítéletek és általános „leértékelődés” tárgya lett, és megosztotta a korabeli szerzőket. Bár az Accademia Fiorentina elfogadja 1548-ban Carlo Lenzone Dante védelmében elképzelt tervét, a *Commedia* kapcsán megjelent *pro* és *contra* értekezések szép száma élénk irodalmi vitáról tanúskodik. Kétségtelen fordulatot jelentett a dantei-értelmezések kérdésében Vincenzo Borghini műve (*Ruscelleide ovvero Dante difeso dalle accuse di Girolamo Ruscelli*), amely a költő Dante nagyságának állít emléket, akit értelmetlen Petrarccal vagy Homéroszsal összevetni. Borghini elveti az önkényes allegorikus interpretációkat is: Dantét és a *Commediát* vissza kívánja helyezni saját kontextusába, melyben nyelvezete „szabatos nyelvként” jelenik meg, s kivonható minden kanonizálási folyamat hatálya alól.

Az 1544-es velencei kiadás jelentősége abban áll, hogy először tartalmazza Alessandro Vellutello kommentárját. Korábban Vellutello már egy Petrarca-kommentárt is megjelentetett (1525), 1533-ban pedig Vergilius műveinek kiadását

gondozta. Amikor a Dante-kommentárba belefogott, igen tudatos filológiai és politikai szándék vezette. A III. Pál pápának ajánlott kommentár – mint az olvasóhoz intézett előszó is kimondja – lázadás Pietro Bembo tekintélye és befolyása ellen. Vellutello ugyanakkor a nagy előd, Landino nézeteit is gyakran kritizálja és javítgatja. A Landinót jellemző gyakori *digressiók*kal szemben szigorúan és pontosan a kommentár szabályaihoz tartja magát és mindenki másnál nagyobb érdeklődést mutat a történelmi háttér iránt. Például Giovanni Villani *Cronicájában*, amely akkoriban jelent meg először nyomtatásban (két részletben: 1537-ben, illetve jóval később, 1554-ben), a *Commedia* interpretálásához nélkülözhetetlen forrást vélt felfedezni. Villani krónikája pontos és dokumentált képet tár az olvasó elé: különösen a XIII–XIV. századi Firenzéről szóló helyzetjelentések szolgáltattak forrásként nemcsak Vellutello számára. Villani kétségkívül az egyik legrégebbi Dante-életrajzot is beleszötte krónikája pontos és dokumentált adatai közé, és Vellutello számára az információkon túl vonzóvá tette még a művet az a részrehajlástól és nyilvánvaló politikai propagandától mentes hangvétel is, amely Villanit jellemzi. A történelmi háttér precíz felvázolása mellett a kommentár másik jellemzője a nyelvi vitákban való részvételi szándék. A luccai születésű Vellutello szívesen magáévá tette a regionális nyelvek feletti irodalmi nyelv ideálját, ettől is azt remélve, hogy megtöri Landino és a firenzeiek hegemoniáját.

Egy némileg elfeledett *Commedia*-magyarázatról is érdemes említést tenni. Bernardino Daniello kommentárja 1568-ban egy kevésbé ismert velencei kiadó, Pietro Da Fino által megjelentetett *Commedia*-kiadásban látott napvilágot (talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy nem tett szert akkora népszerűsége, mint a szintén luccai származású Vellutello magyarázata). Daniellót nem történelmi-politikai vagy teológiai-filozófiai, hanem retorikai kérdések foglalkoztatták egy olyan korban, amely elsősorban a heroizmus, a tragikum és az erkölcs példái iránt mutatott fogékonyságot. Jellemző, hogy horatiusi ihletésre írt *Poeticájában* is nagyrészt Dantéból meríti példáit, ami arról tanúskodik, hogy a *Commediát* a retorikai és poétikai kérdések tárgyalásához tartotta jó segédeszköznek.

Dante tehát a XVI. század közepétől már kevésbé állt a politikai viták és állásfoglalások középpontjában, s a patriotizmus példajaként sem keltett szenvedélyeket. Ráadásul a nyelvi viták is csillapodni látszottak. A vulgáris nyelvű irodalom legnagyobb klasszikusával a Cinquecento poétikai kérdések iránt rendkívül fogékony irodalmárainak ugyanakkor mindenképpen számolniuk kellett, így állt elő az a helyzet, hogy – mint Daniello esetében is láttuk – a *Commedia* sokak számára poétikai és retorikai példatárként vált érdekessé és került ismét a figyelem előterébe.

A Bembo és Machiavelli téziseivel szembehelyezkedő és az „udvari” irodalmi nyelv eszméjét követő irodalmárok kézenfekvő forrásnak tekintették a firenzei születésű Dante aulikus nyelvi nézeteit. Gian Giorgio Trissino, aki a dialektusok keverékéből létrehozott választékos udvari nyelvezet propagálásával az *Il castelano* címet viselő saját dialógusának kívánt elvi alapokat nyújtani, 1529-ben lefor-

dította és megjelentette a *De vulgari eloquentiát*. Dante nyelvi nézetei a Cinquecento első felében termékeny talajra letek és a *De vulgari eloquentia* által közvetített sokféle, dialektusok feletti, aulikus jellegű nyelv eszméje széleskörű fogadtatásra lelt az udvari társadalomban. Trissino talán legjelentősebb munkája, a *La Poetica* négy könyve is részben Dante *De vulgari eloquentiáján* keresztül kapcsolódik a verselés poétikai hagyományához. Ugyan a verstani nézeteihez felhasználta idézeteket sokszor az általa felfedezett, a maga korában ismeretlen és nyomtatásban még soha meg nem jelent régi versekből vette, és megállapításait szinte valamennyi régi szicíliai, provanszál, olasz és spanyol trubadur költő ismeretére alapozza, végkövetkezéseit mégis igen gyakran a dantei optika határozza meg. A *De vulgari eloquentia*-ra való elvi hivatkozások mellett természetesen számtalan idézet olvasható a *Commediából* is, ezzel is alátámasztva a költő Dante példaszűrőségét, ha úgy tetszik klasszicitását, a kodifikálások századában.

A XVI. századi poétikák egyik sajátos gyöngyszeme Girolamo Muzio *Dell'arte poetica*-ja: sajátos, mert nehezen illeszthető az akár arisztotelianus, akár neoplatonikus értekezések láncolatába, s nemcsak azért, mert horatiusi imitáció. Tartalmát tekintve igyekszik közös nevezőre hozni a hagyományos poétikai nézeteket úgy, hogy a nyelvi viták aktív részeseként e kérdéskört is becsempészi a poétikai témák közé. Úgy vélte, hogy bár Dante archaikus nyelven írt, a művelt olasz nyelv igényt tarthat néhány dantei kifejezésre és nem föltétlenül a nagy költő firenzei születése miatt.

A XVI. századi poétikai értekezések a *Commediával* kapcsolatban elsősorban a műfaji kérdéseket, illetve a tercina és az allegória problémáját vetik fel. A század második felétől ezek a poétikai megközelítések kiegészülnek az e korszakra oly jellemző morális szempontokkal. Jó példa erre a padovai Alessandro Carriero *Breve et ingenioso discorso contra l'opera di Dantéja*, illetve a *Palinodia nella quale si dimostra l'eccellenza del Poema di Dante* (1583). Jellegzetes akadémiai értekezésekről van szó. Az első – a *Divina Commedia* elemzését bevezetendő – általános poétikai kérdéseket is feszeget, de valójában arra a következtetésre jut, hogy minden „költemény”, így a *Commedia* is morális mű, amely az olvasók erkölcsi épülését célozza a kellemesség szükségyszerű eszközeivel. Carriero elemzése tulajdonképpen arra irányítja rá a figyelmet, ami az egész olasz irodalomtörténet korabeli helyzetére jellemző: az irodalom egyre inkább a morális-dogmatikus interpretációk irányába hajlik, és szinte nincsen olyan műfaj, amely a kötelező moralizáló befűzésektől megmenekülne.

Az ellenreformációs Itália irodalmárai tehát olyan új szempontokhoz igazodtak, amelyekben nélkülözhetetlenné váltak az allegórikus-metaforikus megfogalmazásban jelentkező morális motívumok. Torquato Tasso és Dante kapcsolata sokféleképpen felvázolható, és a sok találkozási pont közül számos kutató találta meg a maga verzióját. (Szélsőséges, de mindenképpen jellemző pl. Giovanni Papini értelmezése, amely szerint Tasso munkásságában az *Aminta* a dantei *Inferónak*, a *Gerusalemme Liberata* a *Purgatorió*nak, míg a *Mondo creato* a *Paradisónak*

felel meg.) A sokféle összevetési szempont közül figyelemre méltók azok, amelyeket a XVI. század végének szellemi változásai idéztek elő. Ha figyelembe vesszük, hogy a Cinquecento vége az irodalomban már a moralizálások nagy korszakát, illetve az etikai kérdések allegorikus tárgyalását hozza magával, érthető, hogy Tasso is arra törekedett, hogy allegorikusan magyarázza és etikailag igazolja az eposzt. Arra, hogy egyes szereplők allegorikusan értelmezendők (Goffredo di Buglione az intellektus, Rinaldo a szenvedély allegóriája) maga Tasso utal az *Apológiában* (1585), de a *Discorsi del poema eroico* sem mentes olyan megállapításoktól, amelyek az egész hősi eposzt átszövő allegorikus szándékról tanúskodnak. Közismert, hogy Tasso, kortársaihoz képest, igen nagyra becsülte Dante költeményét, különösen az *elocutio* tekintetében állította többször is példaként saját maga és általában a költők elé. Ami a *Liberata* bizonyos szereplőit és magát a *dispositiót* illeti, a modern komparatistikai kutatások előszeretettel mutatnak rá olyan tassói megoldásokra, amelyek minden valószínűség szerint közvetlenül Dante hatásáról tanúskodnak. Ezek közé tartozik Tancredinek az elvárásolt vadonban tett útja; Carlo és Ubaldo kalandja Herkules oszlopain túl a végtelen óceánon; Armida kastélyába vezető út leírása; illetve a *Liberata* XIV. énekében az emberi bölcsességet szimbolizáló mágus, a „vecchio onesto” alakja, mely a dantei „veglio onesto” figurájával vehető össze (*Purg.*, I.). A meseszövésen túl számos kritikus a tájak és szereplők leírását is összeveti a dantei allegóriákkal, illetve azzal, ahogyan a *Commediában* megjelenik a természetfölötti. Az óceánnak, a földnek, a vadonnak, a hajnali álmoknak, vagy a számos leíró és elbeszélő részletnek tulajdonított allegorikus jelentés: mindez tanúsítja, hogy milyen bensőséges viszony fűzi Tasso képzeletvilágát a *Commediához*.

A kutatók szívesen hivatkoznak azokra a széljegyzetekre, amelyeket Tasso az *Inferno* első 24 énekéhez írt az 1555-ös Giolito-féle kiadás margójára. Ezeket az 1578-as megjegyzéseket azután később különféle kiadók gyakran felhasználták. Filológiaiilag még érdekesebbek azok a *Commedia* egészét érintő megjegyzések, melyeket Tasso a már korábban említett, a Landino és Vellutello közös kommentárjával ellátott, 1564-es kiadáshoz fűzött. Mindkét széljegyzetelés azt mutatja, mekkora erőfeszítéssel igyekezett Tasso behatolni a dantei szöveg rejtelmeibe: aprólékos retorikai és metrikai megjegyzései pedig különösen a *Discorsi del poema eroico* szempontjából relevánsak.

Míg a XVI. században a *Commedia* mintegy 30 kiadással büszkélkedhetett, a XVII. században mindössze háromszor jelent meg (1613, 1629, Padova ill. Velençe), sőt Dante más művét sem adták ki a *De vulgari eloquentia* kivételével, amelyet 1643-ban egy antológiában tettek közzé. A *Commedia* és a Dante iránti kiadói érdektelenséget több tényező együttes megjelenése okozta. Az ellenreformációs Itália először is némi gyanakvással szemlélte a költőt a neki tulajdonított veszélyes preluteránus nézetek miatt. A *Commedia* 1614-ben indexre került azzal a megszorítással, hogy bizonyos részeit cenzúrázni kellett. Ezek a részek önmagukért beszélnek és az ellenreformációs szellemi elnyomás elé is tükröt tartanak: az *Inferno*

XIX. énekének azon részeit, ahol a szimóniában vétkes pápáról van szó (v. 48–117.), a *Purgatorio* XIX. énekéből a fősvénység bűnében vétkes V. Adorján pápáról szóló sorokat, a *Paradiso* IX. énekéből pedig a vatikáni főpapok fősvénységét taglaló helyeket kellett elhagyni. Természetesen nemcsak Dante művének jutott osztályrészül ilyen sors, a század folyamán iránta mutatkozó csekély érdeklődésnek más okai is voltak.

Irodalomtörténeti és -elméleti szempontból Dante a XVII. században kiment a divatból. A barokk esztétika térhódítása olyan új érzékenységet követelt a kor költőitől, amely nem nagyon tudott mit kezdeni sem a *Commedia*, sem a *Vita nuova* költészetével. A poétikai és retorikai értekezések – a részben Castelvetroval megkezdett irányvonal folytatásaként – „arisztotelészi messzelátóval” vizsgálták a poétikai kérdéseket: a bennük kifejtett tanítás szerint a gyönyörködtetés, a látszat és valóság játéka, az elmeél, a metaforák „fátyla” és „palástja”, a meglepetés, az arisztotelészi valóságosság minduntalan áthágása, s nem utolsó sorban bonyolult retorikai-logikai eljárások révén lehet hatást elérni. A szokatlan és meglepő metaforák láncolatán alapuló költemények, a stílus- és műfajkeverések, a minden lehetséges szabály felrúgásán alapuló poétika nem nagyon tudott mit kezdeni Dante költészetével. Csodálták, de nem tudták asszimilálni, hacsak nem úgy, ahogy Marino tette bevallottan és nemcsak Dante esetében: átváltoztatni, kibővíteni kitérőkkel, leírásokkal, feldíszíteni úgy, hogy még az eredeti szerző sem ismerné fel. Természetesen ez nem jelentette azt, hogy Dante ne tartozott volna Vergiliusszal, Ciceróval, Petrarccal és a többi szerzővel együtt azon klasszikusok közé, akiknek művei, filozófiai és személyes állásfoglalásai állandó idézési lehetőséget nyújtottak szinte valamennyi költő és prózairó számára.

A harmadik okot, amely miatt Dante a XVII. században nem tartozott a kanonizált költők közé, a nyelvi problémában fedezhetjük fel. A Crusca Akadémia 1612-es *Vocabolario*ja, a bambói vonal követésével a XIV. századi klasszikusokra épült a korábbi szerzők, így Dante kizárásával, aki túl archaikusnak és merevnek bizonyult. A nyelvi viták időleges befejezésével a Cruscának az egész Seicento folyamán győztes irányvonala egyfajta virtuális egységesítés felé hatott. Dante annak ellenére került a kánon által mellőzött klasszikusok közé, hogy továbbra is idéztek tőle, s emberi és költői példájára a legkülönfélébb irodalmi alkotások hivatkoztak. Mintegy száz esztendőnek kellett eltelnie, hogy a „modernnek és a régiek” közötti harc kifulladásával, a Settecento második felében a korábban – Dionisotti szavaival élve – „igencsak vitatott” Dante helyet kapjon a „feddhetetlen” Petrarca, Ariosto és Tasso mellett.

Babits Mihály Dante-fordításának korszerűsége

Babits Mihály a múlt század első két évtizedében készült *Isteni Színjáték* fordítása a XX. századi magyar irodalom egyik legjelentősebb költői teljesítményét, költői szövegét jelenti, és minden bizonnyal az egyik legművészebb költői újra-fogalmazása idegen nyelven a világirodalom egyik, ha nem a legnagyobb költeményének. Babits fordításának jellegzetességeivel, a Dante élmény Babits Mihály életművébe való beépülésével egy másik igen jelentős XX. századi magyar költő és irodalomtörténész, Rába György foglalkozott, először az 1966-ban Kardos Tibor által szerkesztett nemzetközi Dante-kötetbe írt *Két költő: Dante és Babits* című tanulmányában, majd *A szép hűtlenek* címmel 1969-ben megjelent Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításairól írt kötetében, illetve 1983-ban kiadott *Babits Mihály költészete 1903–1920* c. nagymonográfiájában.¹ Tanulmányaiban Rába György igen nagy filológiai pontossággal és költői beleérzéssel mutatja be Babits útját a Dante fordításig, elemzi a fordítás célját és megformálódásának folyamatát az első stílustanulmányoktól a „szecessziós” *Pokol* fordítás (1912), majd a *Purgatórium* (1920) és a *Paradicsom* elkészültéig (1922). Rába György alapos stíluselemzésekkel mutatja be az első rész „dekadensebb” átültetései jellegzetességeit, a babitsi eltérések, betoldások mibenlétét és okait. Azt is meggyőzően bizonyítja, hogy a háború éveiben készült *Purgatórium* és a világháború és a forradalmak tragédiái után fordított *Paradicsom* babitsi szövegében már kevésbé érezhető a szimbolista és dekadens motívumok jelenléte. A nagy mű három része Babits Mihály három költői korszakának jellegzetes stílusjegyeit mutatja, miközben Dante költői-emberi példája szervesen beépült a magyar költő életművébe. Éppen ezért, hangsúlyozza Rába György „Nem szabad a *Divina Commedia* babitsi értelmezését egy alanyi költő önkényes olvasatának tekintenünk –nemcsak azért, mert Babits kiválóan képzett Dantista volt, hanem azért sem, mert ez a felfogás teljesen egybevágott a magyar századelő individualisztikus Dante képével.”² Rába 1966-os tanulmányának végső megállapítása az volt, hogy „Babits Dante-

¹ RÁBA GYÖRGY: *Két költő: Dante és Babits*, In: *Dante a középkor és a renaissance között*, (szerk.): Kardos T., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, 575–633; *Dante hatása Babits költészetére, Az Isteni Színjáték fordítása*, in: uő: *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, uo., 1969, 112–153; *Babits Mihály költészete 1908–1920*, Budapest, Szépirodalmi, 1983.

² RÁBA GY.: *A szép hűtlenek*. i. m. 117–118.

fordításának szépségei alapján inkább a szecessziót kell újra mérlegre tennünk, mint az ő művét elmarasztalnunk.”³

A *Pokol* 1912. évi kiadásától kezdve mindenki előtt kétségbevonhatatlan tényként állt, hogy Babits Dante-fordítása az új modern magyar irodalom egyik legjelentősebb költői teljesítményét jelentette, mely nemcsak mindenben felülmúlta az összes korábbi magyar fordítást, köztük az akadémiai elismerésben részesült Szász Károly féle átültetést is, de egyúttal a magyar irodalmat egy új költői világgal, Dante Alighieri költészetének világával gazdagította. Dante nagy műve Babits fordításában éppúgy a magyar költészet részévé vált, mint ahogy „magyar” költészetté vált Shakespeare *Lear királya* Vörösmarty, vagy *Hamletje* Arany János fordításában. Ennek ellenére a kortárs Radó Antaltól Képes Géza 1948-ban közölt *Irodalmi babonák* c. tanulmányáig,⁴ sőt, máig érezhető egy határozott tartózkodás; fenntartás Babits fordításával szemben, mert az állítólag nem elég szöveghű, mert túlságosan egyéniesített és dekadens. Kézzelfogható példát adnak erre az olasz *Enciclopedia Dantesca* a magyar Dante-fordításokat és Babitsot bemutató szócikkei, melyeket még Kardos Tibor professzor készített, és halála után 1976-ban jelentek meg a Treccani kiadó nagy kiadványában.⁵ Kardos Tibor is kiemeli Babits fordításának költői jelentőségét, hogy ennek köszönhető Dante művének XX. századi nagy magyarországi népszerűsége és olvasottsága, de ugyanakkor nem felejt el hozzátenni, hogy Babits fordítása mesterkélebb, díszítettebb, nem éri el az eredeti szöveg nyelvének erejét: „il testo dantesco del Babits è più ricercato e complicato dell’originale... Babits inventa locuzioni poetiche, frasi e metafore..., la traduzione di Babits sembra più tortuosa dell’originale, più nervosa, non arriva alla robustezza della lingua.”⁶ Ugyanebben a *Dante Enciklopédiá*-ban Theodor Elwert professzor irt szócikket Stefan George Dante fordításairól. Ebben ugyan ő is elismeri a kritikusok (K. Vossler, H. Elbertzhagen, A. Vezin) igazát, hogy George sokszor igen önkényesen bánt Dante szövegével, hiszen nem folyamatosan fordított, hanem önkényesen válogatott a neki tetsző, lírainak érzett részek közül, melyeket saját ízlése szerint fordított, de George fordítását sokkal többre tartja a kor többi „szöveghű” fordításánál, mert minden hibája ellenére visszaadja a nagy költő igazi hangját („Per quanto sia giustificata la critica negativa da parte di coloro che esigono la fedeltà al testo originale, ciò non toglie che, con tutti i suoi errori, nel testo del George sentiamo la voce di un poeta.”), és Curtiushoz hasonlóan George Dante-fordítását a dantei költemény csodálatos és egyedülálló költői asszimilációjának nevezi egy nagy modern költő részéről

³ RÁBA GY.: *Két költő*. i. m. 630.

⁴ RADÓ A., Babits Dante fordításáról, in: *Egyetemes filológiai közlöny*, 1913, 112–115; Képes G.: *Irodalmi babonák*, „Magyarok”, 1949, 2, 88–92.

⁵ T. KARDOS, Babits Mihály, La fortuna di Dante, Ungheria, in: *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1976, I. 492, V. 824–825.

⁶ *uo.*, I. 492.

(„magnifica e unica assimilazione -parziale- dell'opera dantesca da parte di un grande poeta moderno.”)⁷

Az olasz *Dante Enciclopédiában* érezhető hangsúlyeltolódás, megítélésem szerint máig jellemzi a magyarországi dantológia Babits fordításával szembeni viselkedését, melyben keveredik a század eleji konzervatív akadémizmus tartózkodásának és a Lukács György által 1945 után elindított Babits ellenes kampánynak nem egy eleme. Csak az „eltéréseket” veszik észre, ahelyett, hogy „önálló” költői alkotásként olvassák a magyar *Színjátékot*, úgy ahogy a német kritika Stefan George Dante-átültetéseit („le traduzioni del George vanno considerate come opere autonome, parte della poesia georgiana”).⁸ Jelen tanulmányunkban azt szeretnénk illusztrálni, hogy Babits Dante-fordítása nem „dekadens”, „szecessziós” jegyei ellenére, hanem épp ezek miatt számít a magyar századelő egyik legértékesebb költői szövegének, hiszen Babits Dante-interpretációja teljesen megfelelt a kor legmodernebb Dante-képének, mindenek előtt a századforduló olasz irodalmárai, Carducci, Pascoli, Graf, Gozzano, D'Annunzio és Benedetto Croce Dante-értelmezéseinek.

Babits Mihály Dante-fordítása nem valamiféle véletlen választás eredményeként született meg, hanem szervesen illeszkedett bele a saját egyéni hangját kereső költő stílustanulmányaiba. A fiatal Babits tudatosan kereste maga számára azokat a költői példákat, amelyek fordításával, tanulmányozásával nemcsak csiszolhatta egyéni költői nyelvét, stílusát, de mindenek előtt kialakíthatta saját költői világképét. Egy olyan igazi költői-emberi modellre volt szüksége, melynek asszimilálásával megszabadulhatott minden mesterkélttség és epigonizmus vádjától. Egy ilyen költői példát nyújtott számára az egyetemi tanulmányai végén megismert, és egyre többet tanulmányozott Dante, akiben Lamartine nyomán felfedezi a „modern költőt”, ahogy a nagy olasz irodalomtörténész, De Sanctis mondta: „Dante è il poeta dei nostri tempi”.⁹ Hogy miért volt szüksége Dante átültetésére, önmaga vallja meg *Dante fordítása* című „műhelytanulmányában”: „az utolsó évben elcsüggedt bennem a költő. Az irodalom csüggesztette el. Most Dante szikláiból várat építék lelkem köré. Megutáltatták velem szegény hangszeremet. Amikor hát olyat kellett kimondanom, amit csak zenével lehet kimondani, Dante nagy százhúrú hárfájához nyúltam. És e hárfának volt húrja hangomra rezonálni... Lemondok arról a hiúságról, hogy színeredeti költőnek tartsanak. Megpróbálom a legszebb könyvet adni nemzetemnek, amit tudni adok.”¹⁰ Dante fordítása ugyanazt jelentette Babits számára, mint Longfellow-nak, Stefan Georgénak, Ezra Poundnak, T. S. Eliotnak, vagy a Dante tanulmányokat író, Dante témákat újraköltő Pascolinak, Arturo Grafnak, D'Annunzionak, Papininek. Mindannyi-

⁷ T. ELWERT, Stefan George, in: *Enciclopidia Dantesca*, i. m. II. 121.

⁸ uo. II. 121.

⁹ vö.: B. CROCE: *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1966, p. 193.

¹⁰ BABITS M. *Összes művei, Esszék, Tanulmányok*, szerk. Belia Gy., Budapest, Szépirodalmi, 1978, 285.

uknak az volt a meggyőződése, melynek elsőként Benedetto Croce adott irodalomtörténeti, esztétikai megalapozást, 1920-ban – Babits Dante-fordításával egy időben – írt *La poesia di Dante* című monográfiájában, hogy Dante a világirodalom legnagyobb lírai költője. Croce az *Isteni Színháték* totális művészi kifejezőkenti értelmezését tartja csak lehetségesnek („il carattere della totalità dell’espressione artistica”), mert a mű igazi titka, nem más, mint maga a költészet: „la poesia costituisce il centro del libro dantesco”,¹¹ „Eterna nella forma della poesia la *Commedia* è.”¹² Megítélésünk szerint Babits Dante-fordítását is úgy kell megközelítenünk, mint a kor többi nagy költőjének Dante-fordításait, átköltéseit, úgy, ahogy az egyik legnagyobb Dante-filológus, Gianfranco Contini közeledett Croce „egyoldalú” Dante monográfiájához, melyet többre tartott az egész korábbi évszázad összes papírosszagú Dante-értelmezésénél, mert képes volt felmutatni Dantében a nagy költő mindenkori modernségét („la molesta valanga di interpretazioni avvocatesche... non può far dimenticare che il saggio crociano è stato il primo richiamo all’intelligenza moderna dell’opera, più pertinente... di tutta la secolare ermeneutica messa insieme.”)¹³ Hasonlóképp mondhatjuk, hogy Babits múlt századelőn készült Dante fordításai és tanulmányai jelentik az egyik legmodernebb, máig pótolhatatlan Dante-értelmezést Magyarországon. Természetesen egy olyan Dante-értelmezést és olyan Dante-magyarítást, mely a lehető legmélyebben kötődik saját korához, a századelő legmodernebb művészetértelmezéseihez.

A XIX. század végén egész Európát és az észak-amerikai irodalmi közvéleményt is átfogó. Dante-kultusznak több megnyilvánulását különböztethetjük meg. A század utolsó évtizedeiben egymás után alakulnak meg a különböző nemzeti Dante-társaságok (Deutsche Dante Gesellschaft, 1865; The Oxford Dante Society, 1876; Società Dantesca Italiana, 1888; Società Dante Alighieri, 1889) saját folyóiratokkal, Dante szótárakkal, újabb és újabb kommentált *Színháték* kiadásokkal, mindenütt előkészítve egy új Dante összes művei kiadást, és egy nagy Dante monográfia elkészültét. Így jelent meg Richard Zoosmann négy kötetes kétnyelvű *Dante összes költői művei* kiadása (Freiburg, 1908), az Olschki kiadó monumentális *Comoedia Dantisa* 1909-ben, melyhez D’Annunzio írt előszót, Nicola Zingarelli négy kötetes *Dante*-ja (1899–1903). A századfordulón egymást követik a különböző nyelven készült „teljes” *Divina Commedia* fordítások, Franciaországban és Németországban négy-négy, orosz és angol nyelven három (ezek között Longfellow 1891-ben Londonban kiadott fordítása), illetve egy-egy fordítás Hollandiában, Csehországban, Lengyelországban, Spanyol- és Svédországban. Ezen fordítások közé illeszkedett bele a kor egyik legnagyobb tekintélyű magyar nem-

¹¹ B. CROCE, *i. m.*, 163.

¹² *uo.*, 168.

¹³ G. F. CONTINI: *Un’interpretazione di Dante*, Paragone, 1965, 138.

zeti költőjének számító Szász Károlynak 1985-1999 között készült, terzinában fordított rímes magyar Dantéja.¹⁴

Az akadémiai, pozitivistá Dante-tanulmányok és fordítások mellett az egész európai kultúrát elárasztó Dante-kultusz másik fő tényezői és terjesztői a képzőművészek voltak. A század első felének romantikus festői által kedvelt Dantetémák, az Ingres-től Doré-ig terjedő Dante illusztrációk nagy népszerűsége mellett új jelentést nyert a Dante-tematika az angol preraffaeliták, mindenek előtt a Dante Gabriele Rossetti által egész Európában elterjesztett Beatrice és Francesca kultuszával, melynek révén Dante a középkor és a vallás költőjéből a szerelem nagy énekesévé vált.¹⁵ Ugyanez tapasztalható a zeneművek terén is, ahol Liszt Ferenc Dante-szimfóniáját a századvégen Csajkovszkij, Rahmanyinov és más zeneszerzők Francesca da Rimini témától ihletett balettzenéi, szimfóniái és operái követik, melyek között ott találjuk a magyar Ábrányi Emil operáját is.¹⁶

Dante magyarországi „fortunájá”-nak történetét Kaposi József írta meg *Dante Magyarországon* 1911-ben kiadott munkájában, míg a XIX. századi magyar Dantefordítások mérlegét, Péterfy Jenőt követve Szauder József vonta meg az 1966-os nemzetközi Dante kötetbe írt tanulmányában.¹⁷ Ezek tükrében nemcsak az állapítható meg, hogy Dante a kor tudományosságának egyik kedvelt témája volt, melyben az Akadémia mellett a katolikus és református egyházak egyaránt kivették részüket, hiszen már Angyal János és Szász Károly versengése sem csak két fordító, de egyúttal a két felekezet harca is volt Dantéért, hanem az is, hogy Cs. Papp József fiumei, majd kolozsvári magántanár¹⁸ és Láncki Gyula budapesti professzor Dante előadásain és tanulmányain túl a századvég Dante kultuszát nem annyira ezek a dantológiai munkák, mint az itáliai reneszánsz művészetet népszerűsítő művek, Symonds, Carlyle, Burckhardt, Ruskin középkori és reneszánsz Itáliáról írt monográfiáinak magyar fordításai alakították és terjesztették el a magyar századforduló műveltségében is.¹⁹

¹⁴ G. L. PASSERINI-C. MAZZI, *Un decennio di bibliografia dantesca, 1891-1900*, Milano, Hoepli 1907, 668.

¹⁵ F. ULIVI, Dante e l'arte figurativa, in: *Dante*, a cura di U. Parrichi, Roma, Treccani, 1965; G. Locella, *Dante in der deutschen Kunst*, Dresden, 1890.

¹⁶ G. LOCELLA, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, Bilden-Kunst und Musik*, Eisslingen, 1913.

¹⁷ SZAUDER J., Dante a XIX. század magyar irodalmában, in: *Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. Kardos T., i. m., 499-574.

¹⁸ Triesztben és Fiumében a századfordulón több neves Dante-kutató élt és dolgozott. Ezekkel és a Società Dantesca Italiana-val a Fiuméból a pesti illetve a kolozsvári egyetemre került Pietro Zambra és Cs. Papp József tartotta a kapcsolatot. A trieszti Dante kutatók közül legnagyobb hírnévre Luigi Polacco tett szert Dante szótáraival: *Rimario perfezionato del poema dantesco*, Milano, 1896; *Tavole sinottiche della Divina Commedia*, Milano, 1897, Vö.: Sárközy, *La presenza delle opere di Dante nella cultura ungherese del Novecento*. in *Atti del Convegno internazionale della Società Dantesca italiana, 1888-1988*, a cura di G. Mazzone, Milano, Ricciardi, 1995, 557-564, és P. Sárközy, *Roma, la patria comune*, Roma, Lithos, 1996, 68-84.

¹⁹ J. A. SYMONDS, *Renaissance Itáliában*, 1882; J. A. SYMONDS-A. BARTOLI, *Az olasz nép története*, 1883; J. BURCKHARDT, *A reneszánsz művészet Itáliában*, 1895; T. CARLYLE, *Hősökről*, 1900; J. RUSKIN, *Velence kövei*, 1903; DINO COMPAGNI, *Krónika*, GIOVANNI VILLANI, *Firenzei történetek*, 1905; MISKOLCZI I., *Itália a XIII. században*, 1909.

A magyar képzőművészek is igen hamar reagálnak a századvég európai festészetét meghatározó Dante-lázra. Than Mór és Zichy Mihály Dante-illusztrációi után Szoldatics Ferenc és György, Paczka Ferenc, Kacziány Ödön, Femes Beck Vilmos, Tichy Gyula művei képviselik a Dante-témát a századforduló magyar művészetében, és Dante lesz központi alakja Körösfői Kresch Aladár a budapesti Zeneakadémia előcsarnokába készített *Az élet forrása* (1907) freskójának is, míg Gulácsy Lajos Itália-mámoren festett képeinek egyik visszatérő motívuma Dante és Beatrice, illetve Francesca és Paolo szerelmi találkozása.²⁰ Gulácsy Lajos és a Holnap antológiai fiatal költőinek baráti kapcsolata ismeretes,²¹ és nem közömbös az a tény sem, hogy az új költői antológia 1908. évi kolozsvári bemutatójára épp Gulácsy Lajos tárlatának termeiben, Gulácsy Dante-képei (*Francesca da Rimini és Paolo Malatesta, Extázis, Elhangzott dal a régi fényről, szerelemről, Dante találkozása Beatricével*) között került sor. Ennél kevésbé foglalkozott a kritikai irodalom azzal a kérdéssel, hogy milyen szerepe volt a Milleniumi kiállítás Molnár–Trill féle Dante-körképének a századforduló magyarországi Dante-kultuszának megerősödésére, elterjedésére. A Milleneumi kiállítás egyik fő látványossága volt a városligeti fasor végén Márkus Géza építész és Molnár Árpád és Trill Károly színházi díszletfestők panoráma körképe Dante *Pokláról*, melyben természetes és mesterséges sziklák által szegélyezett folyosókon a korabeli legmodernebb díszletfestői és elektrotechnikai eszközökkel 24 képben varázsolták a látogató elé a dantei *Pokol* legborzongatóbb jeleneteit, melyhez külön magyarázó füzetet, és Gárdonyi Géza népies ízű prózafordítását mellékeltek. Ennek a *Pokol-körképnek* igen nagy publicitása volt a korabeli sajtóban, és minden bizonnyal igaza van Kaposi Józsefnek, aki szerint „Akik a milleneumi kiállítás alkalmából Budapesten jártak, az úgynevezett Pokol-körképet is kétségtelenül megtekintették. ... Hisz alig volt ember Budapesten, a kit a mesterségesen fölcsigázott érdeklődés el ne vitt volna a Molnár–Trill féle körképbe, hol a bűnös szerelem áldozatai közt épp a Paolo és Francesca bús története csalt a legtöbb könnyet a nézők szemébe.”²² Mindenesetre azt maga Babits vallotta meg 1940-ben Cs. Szabó Lászlónak adott rádió interjújában, hogy egyik első találkozása Dantéval épp ez a *Pokol-körkép* volt, amikor édesapja felvitte Pestre, hogy megtekintsék a Milleneumi kiállítást.²³

²⁰ KESERŰ K., „Légi semmi” és „állandó alak”. *Dante a magyar szecesszióban*. in: *Irodalomtörténet* 1986. 4. 851–876., „Nulla aereo” e „figura costante”. *Dante nell’arte figurativa ungherese*, in: *Venezia, Italia e Ungheria tra decedentismo e avanguardia*, a cura di Zs. Kovács e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 349–362; SZIJ B., *Gulácsy Lajos*, Budapest, 1979; Szabadi J., *Gulácsy szemtől szemben* Budapest, 1983.

²¹ FÜST M., *Párbeszéd Gulácsyval*, „Nyugat” 1909, 454–455; JUHÁSZ GY., *A szépség betege*, „Magyarság”, 1925. február.

²² KAPOSI J., *Dante Magyarországon*, Budapest 1911, 265–270; GÁRDONYI G., *A pokol*, Budapest, 1996.

²³ *Babits hangja*, Budapest, Hungaroton, 1984, b/5. BABITS M., „Itt a halk és komoly beszéd ideje”. *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, szerk. Téglás J., Pauz–Westermann, Celldömölk, 1997, 420–422.

Ebben a századfordulói magyar Dante-kultuszban szinte természetes, hogy a Négyesy szeminárium tudatosan költőnek készülő diákjainak, Kosztolányi, Juhász Gyula és Babits Mihály levelezésében minduntalan felbukkan Dante alakja és az *Isteni Színjáték* említése.²⁴ Az is megállapítható, hogy ez a Dante élmény náluk is kezdettől fogva keveredett az Itália-élménnyel, mindannyiuk közös vágya az itáliai út volt, ahogy Babits írja 1904 augusztus 20-i levelében Kosztolányinak: „Soha, mint ma, nem volt igazabb a közmondás – már bizonyos méterekkel a tenger (nép tenger) színe felett: minden út Rómába vezet.” – szinte folytatva az általuk szeretett és tisztelt Péterfy Jenő mondását „vonzódunk Olaszország felé, szemmel Flórencnek”.²⁵ Elsőként Kosztolányi jutott el Itáliába 1907-ben, és útjáról nemcsak leveleiben – részben olaszul írt leveleiben – számol be barátainak, hogy olasz versekben „fürdik”,²⁶ de ennek az olasz útnak gyümölcse az 1907-ben írt négy Dante verse is (*Inferno, Én is, Pokol felé, Dante a Croce del Corvóban*). Juhász Gyula korai költészetének is egyik vissza-visszatérő élménye Itália és az olasz művészet (*Modern Divina Commedia, Anch’io, Beato Angelico, Giorgione!, Giocconda, Filippo Lippi, Boccaccio énekel, Így szólt Michel Angelo, Sandro Botticelli Savonarola halála után, Az örök Beatricénk, Trecento, Tiziánnak, Io sono pittore*). És ez lesz nagy élménye Babits Mihálynak is, aki első olaszországi útja után Szekszárdról Fogarasra való átköltözése előtt 1908 augusztusában hosszú levélben számol be barátjának, Juhász Gyulának „Itália-mániájáról” és az ekkor megszületett nagy tervéről, egy új formahú Dante-fordításról: “De: per correr miglior acque alza le vele – (amint látod, italomániában szenvedek és egyre Dantét idézem) – ami magyarul annyit akar itt tenni, hogy beszéljünk okosabban. Kedves barátom, megjártam egy kis karajt a szép Itáliából és úgy érzem, hogy megnöttem egy fejjel. ... Konstatáltam, hogy a mi szép dunántúli egünk épp oly kék, dombjaink éppoly zöldék és enyhén gömbölyűek, mint az olasz ég és az olasz dombok... Nagy kedvvel, lelkesedéssel olvasom, fordítom, tanulmányozom a világnak kétségtelenül legnagyobb költőjét Dantét. ...Dante egy világot átfoglaló zseni, azonkívül a nyelv, verselés, hangulat rendkívüli művésze. Ez utóbbiakról a Szász-féle fordításból gyenge fogalmunk lehet. ...Mindezekben bár igazoltam egy új Dante fordítás szükségességét: egyáltalán nem igazoltam saját jogosultságomat e feladatra. Ezt, félek, nem is tudnám igazolni: egy mentségem, hogy magamnak, s teljes lelkeimmel csinálom.”²⁷ A levél nyomán fog megszületni az *Itália* c. szonett, melyet majd több más olasz témájú verse (*San Giorgio Maggiore, Zrínyi Velencé-*

²⁴ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, szerk. Belia Gy., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959; Vö.: Gy. RÁBA, *Al crocevia del decadentismo e delle avanguardie*: Mihály Babits, in: *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, i. m., 281–288.

²⁵ Péterfy Jenő, Dante, *Budapesti Szemle*, 1886, Péterfy Jenő összegyűjtött munkái, Budapest, Franklin, 1928, 186.

²⁶ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 100, 156.

²⁷ uo., 173–175.

en, *A Campagna éneke, Merceria, Settecento, Ottocento*) követ egészen az *Esti kérdés* és a Dante-élményből született versekig (*Nel mezzo, Nunquam revertar*).²⁸

Fogarason kezdődik el Babits Mihály „együttélése” Dante költészetével, melynek eredménye nemcsak az 1912-ben elkészült *A Pokol*, hanem saját költői hangjának és emberi magatartásának végső kiformalódása is. Barátaival folytatott levelezésből kitűnik, hogy erről a Dantéval folytatott párbeszédéről, szimbiózisról társai is tudtak, akik minduntalan a Dante fordítás elkészült részeit kérik tőle,²⁹ illetve, mint Balázs Béla, mindig erre a munkájára utalnak hozzá irt leveleikben: „most megint csak azért kezdtem el írni, mert szerettem volna benyitni magához. Tágas csend – Dante és görögség.”³⁰ Babits Dantéval való több éves „együttélése” egyébként nem egyedüli a kor világirodalmában. Ugyanez jellemezte Stefan George Dante iránti kötődését, aki 1890-től fordította maga számára Dantét, és saját szerelmi élményét Dante Beatrice iránti szenvedélyéhez hasonlítja verseiben, melyek tele vannak Dante reminiscenciákkal.³¹ Ezt Babits is jól tudta, hiszen *A Paradicsom* előszavának híres passzusában, azt hangsúlyozva, hogy „Büszke vagyok nyelvemre!”, a német költőtársra hivatkozik: „ez az első érzésem, amikor befejezem a nagy munkát, melyre Stefan George alig tart elegendőnek egy emberéletet”.³² De ugyanez jellemezte az olasz Giovanni Pascolit is, aki a *Minerva oscura* címen 1898-ban megjelent Dante-tanulmánykötete 1917-es kiadásához mellékelte előszavában megvallja, hogy öt-hat éven át Dante volt igazi társa életében és költői munkásságában: „Era da cinque o sei anni il mio lavoro segreto e prediletto: lo meditavo per giorni interi e ne sognavo la notte. Era la mia compagna, il mio conforto, il mio vanto. Dai dispreghi che mai mi son mancati, io mi rifugiavo nell’oscuro Tesoro delle mie argomentazioni e divinazioni; le contavo e le ripetevo, e ne uscivo di solitario orgoglio.”³³ Pascoli, D’Annunzio, Gozzano és más olasz költők számára a Dantéval való azonosulás útja a dantei költészet beható tanulmányozásán túl az *Isteni Színjáték* egyes témáinak újraköltésében állhatott,³⁴ ezt a külföldi költők számára a fordítás tette lehetővé, ahogy Babits fogalmazza meg Dante-fordítását bemutató 1912-es *Műhelytanulmányában*: „Azt hiszem, a

²⁸ RÁBA GY., *Babits Mihály költészete, 1903–1920*, i. m., 108–110, 110–111, 113–115, 231–234, 310–311, 315–322, 408–409, 450–453, 555.

²⁹ *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, i. m. 183, 201.

³⁰ uo., 306, 309.

³¹ L. BIANCHI, *Dante und Stefan George*, Bologna, 1936; G. LUZZATO, Stefan George traduttore di Dante, in: *Cenobio*, 1953, 31–43.

³² BABITS M., *A Paradicsom*, 1923. *Babits Mihály Művei, Dante, Isteni Színjáték*, Budapest, Szépirodalmi 1986, 571.

³³ G. PASCOLI, *Minerva oscura*, Livorno, 1917, VII–VIII.

³⁴ A. GRAF, *Ultimo viaggio di Ulisse*, in: *Poemetti drammatici*, 1905; G. Pascoli, *Ultimi viaggi*, in: *Poemi conviviali*, 1904.

festő nem ért meg igazán egy képet, amíg nem próbálja lemásolni... Előtte az egyetlen teljes asszimilálása valamely költőnek, ha megpróbálom lefordítani.”³⁵

Babits és Dante költészetével való együttéléséről és Dante művészetének és emberi példájának Babitsra tett hatásáról Rába György összehasonlító tanulmányán túl is, részletesen szólt Babits Mihály költészetéről írt monográfiájában, kimutatva a terzina stilisztikai alkalmazásának jelentőségét Babits költészetének „intellektualizálódásában”, az egyes versekben (*Danaidák, Alkonyi prolóógus, Naiv ballada, Téli dal, Miatyánk, Az Isten kezében*) felbukkanó Dante-motívumokat, Dante-reminiszcenciákat, és elemezte a Dante-ihletettségéből született két vallomás verset, a *Magamról* ciklusba tartozó *Nel mezzo-t* és a *Szimbolumok Nunquam revertar* darabját, kimutatva, hogy Babits többször is „Dante álarca alól vallja meg érzéseit”. Rába György szerint Babits költészetében „Dante volt a kezdet és a vég”. Nemcsak „a fiatal Babits képzeiteit itatta át Dante látásmódja”, hanem „a Jónás könyve is keletkezését részben annak az ars poeticának köszönheti, melyet Babits Dante művészetének megismerése során szűrt le... Babits fiatalkori Dante-képének visszfényét vehetjük észre a Jónásban.”³⁶ Egyetlen ponton kell, megítélésem szerint, bizonyos mértékben módosítani Rába György igen pontos fejlődésrajzát, amikor Babits két Dante szonettjét tartja a „teljes azonosulás” pillanatának. Ami igaz is, amennyiben az első hommage vers „méltó párja Arany János Dantéjának”, míg a másik szonett „közvetlenül áradó vallomás arról, hogy mit is jelentett Babitsnak az *Isteni Színjátékkal* folytatott párbeszéd.”³⁷ Ám a két Dante szonettet megelőzi, igaz, nem versben, egy másik teljes azonosulás Dantéval, a *Magyar költő 919-ben* fájdalmas, dantei öntudatú vallomásában: „Ezeké vagyok vagy azoké? Mindenkié vagyok! És senkié! „Magamból csinállok pártot magamnak” – mondta Dante. Nem szégyellem, és nem bánom, hogy lázadtam gyilkos szavak ellen; büszke vagyok, hogy egy napig sem kiáltottam őket! Sárral dobtok, kitagadtok, számúztok derékségeimért? Jól van, Dantét is számúzték. Magyar vagyok és úr, mint akárki. Sárral dobhattok; de én magam nem fekszem a sárba. Túrtem ám már tőletek máskor is! Hányszor éreztem, hogy nekem szól Dante jóslata: „a gonosz nép háladatlan alja/... mert jó léssz, hozzád rossz fog lenni majdan...” és keserűn idézi saját fordításában a *Pokol XV.* énekének sorait.”³⁸

Babits Mihály mielőtt kiadta volna *A Pokol* fordítását a „Nyugatban” közléte-teti *Dante fordítása* című tanulmányát, melyben pontosan leírja, hogy mi vezette arra, hogy tíz évvel Szász Károly fordítása után maga is Dante-fordításába kezdjen. Kaposi József és Péterfy Jenő nyomán ő is állítja, hogy Szász Károly fordítása rossz, nemcsak azért mert egy mélyen katolikus költőt nem lehet protestáns lel-

³⁵ BABITS M., Dante fordítása, in: *Esszék, tanulmányok*, i. m., I. 275.

³⁶ RÁBA GY., *A szép hútlének*, i. m. 124, 103, 123, 124.

³⁷ RÁBA GY., *Két költő: Dante és Babits*, i. m., 582, 583.

³⁸ *Nyugat*, 1919, II., 919–929; BABITS M., *Esszék, tanulmányok*, i. m., I., 664–665.

külettől fordítani,³⁹ hanem mert költőileg nem képes visszaadni a dantei szöveg költői erejét és szépségét, „a tudós püspök nem győzte le a sárkányt.” Hiszen Dante nyelve „minden századok dacára tökéletesen friss és modern.” Ezért vállalkoztak „oly eredeti költők, mint Longfellow, Ratisbone, vagy újabban George, ily lekötő igába hajtani nyakukat”. Tanulmányában sorba veszi az összes magyar és a legjelentősebb külföldi fordításokat, hogy aztán saját fordításával igazolja, hogy magyar nyelven lehetséges az eredetivel egyenrangú költői szöveg létrehozása. Tanulmánya végén büszke öntudattal vallja: „Nem érzem magamat műfordítóknak. Dantét csak költő fordíthatja. Hogy e költő méltó-e, rokon-e Dantéhoz? Nem tudom, de ha nem hinném, egy terzinát sem írtam volna le. Lemondok arról a hiúságról, hogy színeredeti költőnek tartsanak. Megpróbálom a legszebb könyvet adni nemzetemnek, amit adni tudok. Hogy mint a középkori másolók, odairhassam az elejére: olvassák szívesen, mert igen szép.”⁴⁰ A tanulmányhoz szemelvényként közli a *Pokol* V. és XXV. valamint a *Paradicsom* XXXIII. énekének új fordítását.

Babits számára a *Színjáték* fordítása „izgató” feladat, „egy irodalmi körnéyszögesítés, bölcsék köve”, igazi kihívás volt. Egyrészt kihívás a konzervatív irodalmi ízléssel szemben, hogy megmutassa, hogy jobb költő, mint a korban egyértelműen elismert Szász Károly⁴¹ de kihívás volt a duk-duk affér idején őt támadókkal, és költészetét Ady-epigonként értelmezőkkel szemben is, hogy képes a világ legnagyobb költőjét magyarul megszólaltatni, akit pedig Péterfy Jenő Taine és Symonds nyomán „idegen nyelven visszaadhatatlan” költőnek tartott. De Dante fordítása költő barátival szemben is kihívás, versengés volt. Ahogy Kosztolányi 1913-ban kiadott *Modern költők* fordításkötete versenyre kelt Radó Antal 1891-es *Idegen költők* című kötetében közölt fordításaival, úgy az ő Dante-fordítása volt hivatott megmutatni igazi műfordítói képességeit helyettesíteni Szász Károly művét. Hasonló okokból vállalkozott 1916-ban a Szász Károly által fordított Shakespeare dráma *A Vihar* újrafordítására is.

De a legnagyobb kihívást minden bizonnyal Péterfy Jenő 1886-ban írt, a századelőn kétszer önálló könyv alakban is kiadott Dante tanulmánya jelentette

³⁹ Már a katolikus pap-tudós Kaposi József is hangsúlyozta, hogy Dante igazi megértéséhez mélyen hívő lélekkel kell rendelkezni (i. m., 260). Giovanni Papini szerint Dantét igazán csak egy költő értheti meg, aki firenzei és katolikus: „Per intendere pienamente Dante ci vuole un cattolico, un artista, un fiorentino” in: G. PAPINI, *Dante vivo*, Firenze, 1933, 14; Paul Claudel is Dante katolicizmusának rá gyakorolt hatását tartotta fontosnak: *Ode jubilaire pour 600 anniversaire de la mort de Dante*, Copenhagen, 1921; *Oeuvre complètes*, Paris, 1952.

⁴⁰ BABITS M., *Esszék, tanulmányok*, i. m., I. 269–285.

⁴¹ Gyulai Ágost az Egyetemes Philológiai Közlöny 1901. évfolyamában közölt recenziójában azt állította, hogy „Szász Károly örök időkre szóló munkát végzett”. 1909-ben a Kisfaludy Társaság emlékülést rendezett Szász Károly tiszteletére, mely alkalmából a Budapesti Szemle terzinában írt köszöntő verseket közölt.

számára,⁴² hiszen Péterfy Dantét épp azért tartotta lefordíthatatlannak, mert nyelvének naiv erejét, a maihoz mérten szokatlan kifejezésmódjában látta meg az *Isteni Színjáték* igazi „modernségének” titkát. Péterfy Jenő volt az egyik legvonzóbb példa a Négyesy szeminárium fiatal filológus-költői számára. Juhász Gyula Kosztolányinak 1905 július 20-i levelében „szellemrokonának” nevezi Péterfyt, Babits még az „italo-mánia” érzését is Péterfytól „örökölte”, hiszen Riedl említi ezt az Itáliai útvjáról hazatérés közben öngyilkosságot elkövető barátjáról 1900-ban írt tanulmányában, akiről azt is megemlíti, hogy útipoggyászából sosem hiányzott a *Divina Commedia*. A nagy filológus elődről a „Nyugatban” először Babits barátja, Szilasi Vilmos írt tanulmányt 1909-ben, majd maga Babits is megemlékezett róla 1910-ben közölt *Az irodalom halottai* című tanulmányában. Rába György és Szauder József egyszerre publikált tanulmányaikban⁴³ egyaránt rámutattak arra, hogy a „stilizált”, „szecessziós” Dante-fordítás stíluslehetőségeire Babits magától Péterfy Jenőtől kapott ösztönzést, tudós barátja, a dantista Kaposi József mellett. Valóban, amikor Babits *A Pokol* fordítás előszavában arra figyelmezteti az olvasót, hogy „Dante nyelvének tömörségét és különtségét nem enyhítettem”, szinte Péterfy Jenő szavait ismétli: „mesterkedéssel kell pótolnunk az eredetinek naiv erejét, a maihoz mérten szokatlan kifejezésmódját, s az esztétikai hatást abban összegezhethetjük, hogy a fordított Dante nem fönnlegesnek, mélynek, hanem elsősorban s mindennek előtt különösnek, mondhatnám különnek fog elénk tűnni.” Péterfy szerint Dante rímeinek visszaadása is csábító feladat, mely „mindig csalogatni fogja a virtuóz tehetségű fordítót”.⁴⁴

Babits Dante fordításának értékeit és az eredeti szövegtől való tudatos eltéréseit Rába György igen nagy filológiai pontossággal mutatta ki tanulmányaiban. Ezek végső summája, hogy Babits nem azért nem fordít elég „hűen”, mert nem tudott volna elég jól olaszul, vagy mert nem értette volna meg a dantei szöveg értelmét, hiszen Kaposi József tanítványaként⁴⁵ máig az egyik legfelkészültebb

⁴² 1900-ban jelent meg az *In memoriam. Emlékezések Péterfy Jenőről* c. kötet Léderer Béla szerkesztésében. 1902-ben két kötetben jelentek meg *Péterfy Jenő összegyűjtött művei*, 1905-ben külön könyv alakban is megjelent a Dante tanulmány. Vö.: NÉMETH G. B., *Péterfy Jenő*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991.

⁴³ *Dante a középkor és a renaissance között*, i. m., 499–574, 575–633.

⁴⁴ *Péterfy Jenő Összegyűjtött munkái*, Budapest, 1902, II., 334.

⁴⁵ Babits Mihály a következő ajánlással adatta ki *A Pokol* fordítását 1912-ben: „Ajánlom e könyvet nagy tisztelettel és hálával Kaposi Józsefnek, a kiváló magyar dantistának, ki nagy munkámban megbecsülhetetlen tudásával és Dante könyvtárának kincseivel támogatott. Ha e könyvnek érdeme van, az az ő érdeme is.” Hasonlóképp *A Paradicsom* kiadásához 1922 karácsonyán írt *A fordító megjegyzései* című jegyzetében ismét megemlékezik mesteréről: „Mielőtt e sorokat lezárnám, még egy kegyeletet kötelelősen kell teljesítenem. Az emberi sorsnak kísérteties véletlene folytán épp az a nap, amikor a Paradicsom kommentálásának munkáját befejeztem, megszólalt a telefon csengője, mely Kaposi József halálát jelentené. Az ő nevével indult újtára ez a munka – éppen tíz esztendővel ezelőtt – az ő nevével kell most végződnie... Nélküle talán sohase készült volna el. A tudós tanácsai, a barát biztatása, a törhetetlen idealista lelkesedése lebegett könyvről könyvre a fiatal csüggeteg

ntistának, az olasz irodalom egyik legmélyebb ismerőjének, olvasójának és fordítójának számít,⁴⁶ hanem azért, mert az egyes „cantica”-kat az akkori művéti felfogásának megfelelően fordította. Ezért lett *A Pokol* „dekadensebb”, díltettebb, míg a húszas évek fordulóján készült *A Purgatórium* és *A Paradicsom* jegyensúlyozottabb”. Mindenesetre negyed évszázad távlatából mindenképp azat kell adnunk Rába Györgynek, hogy „Babits- fordításának szépségei alap- 1 inkább a szecessziót kell újra mérlegre tennünk, mint az ő művét elmarasz- lunk.”⁴⁷

Babits Dante-fordítása a magyar irodalmi szecesszió és modernizmus egyik jelentősebb költői szövege, ezen belül pedig *A Pokol* a *Pávatollak* korszak „jel- zetes darabja”.⁴⁸ Babits Mihály Dante fordítása nem „szép, de hűtlen”, hanem ért ilyen (szép), mert hűtlen, mert a fordító tudatosan törekedett az eredeti öveg díszítésére, feldúsítására. Ahogy Rába György megállapítja: „Dante stílu- ... színesedett és mindenek előtt szubjektívebb érzelmekkel telítődött... a ante fordítás felgazdagított, ékített stílusában.”⁴⁹ A fiatal Babits egész költé- etére jellemző a szecessziós ízlés, a szecesszió fokozott szépségkultusza, a esterklétség és a dekorativitás fokozott érvényre juttatása, melyre az első köte- nek versei és a *Pávatollak* fordításai egyaránt gazdagon szolgáltattak példát. be illeszkedett be a Dante-fordítás is, hiszen már maga a választás is jellege- sen „szecessziós” ízlésre utalt, mivel az új művészeti irányzat egyik első meg- ilvánulása épp Dante Gabriele Rossetti Dante-kultusza volt, melynek jegyében ülettek meg híres festményei, a *Beata Beatrix* és a *Dantis Amor* és a *Vita Nuova* usztrált angol fordítása. Babits esetében nem valamiféle stíluszavarról van szó, nem tudatos választásról. *A Purgatórium* előszavában nyíltan kimondja, hogy ante „dolce stil nuovóját” saját „új stílusában” kívánta visszaadni,⁵⁰ és a sze- ssiós jelleget hivatott hangsúlyozni a Révay féle kiadás Zádor István által egtervezett piros-fekete cizellált keretbe foglalt szövege is, mely határozottan nlékeztet a „Giornale Dantesco” piros-fekete keretes címlapjára és D’Annunzio

unkája fölött. Aratását annak, amin oly szeretettel csüggött, nem érthette meg. De van valami örök szeretetben; s hiszem, hogy ez a könyv, melyben ami jó van az az övé is, ami rossz, az csupán a agamé; nem méltatlanul fog járulni neve emlékéhez.”

⁴⁶ Már Rába György is lényegesnek tartotta kiemelni, hogy Babits kora egyik legfelkészültebb ntistája volt. Valóban, az egyes részekhez írt bevezetői és jegyzetei mellett két nagyobb önálló ante tanulmányt is írt (*Dante fordítása*, 1912; *Dante és a mai olvasó*, 1929), melyekhez járul az 1929. ri „teljes” kiadás Dante-életrajza és jegyzetapparátusa. Az *európai irodalom története* (1934) újabb ante tanulmányokat eredményezett, (*A túlvilági utas, A túlvilági út, Miért nem latinul?*). Mái az szes új *Isteni Színjáték* kiadás Babits jegyzetapparátusával jelenik meg, igaz, ezekhez Kardos Tibor z 1957-es és 1962-es kiadásban kiegészítéseket is mellékel.

⁴⁷ RÁBA GY., *Két költő: Dante és Babits*, i. m., 630.

⁴⁸ *uo.*, 630.

⁴⁹ RÁBA, *A szép hűtlenek*, i. m., 138.

⁵⁰ *A Purgatórium*, 1920, 292. „A Komédia nem archaizáló költemény: Dante stílusa. Stil nuovo: s indenütt stil nuovo-val kell visszaadni.”

híres darabja, a *Francesca da Rimini* 1902. évi Treves féle kiadásának szintén pirosfekete keretes díszített lapjaira, melyről maga a szerző vallotta meg a szecessziós szándékot, hogy a szöveg tipográfiai megformálásában ugyanazt a hatást kívánta elérni, mint a darab 1901 évi római bemutatójának színpadi megjelenítésében, melyben a címszerepet az „istení” Eleonora Duse játszotta: „all'apparato della tragedia concorse insolitamente l'opera del pittore, del cisellatore, dell'orafo, dell'armaiuolo, del drappiere, condotta con disciplina e con amore sagaci, cosicché tutte le arti maggiori e minori furono chiamate a porre la propria impronta di bellezza e di ricchezza sulla suppellettile scenica. La medesima cura fu perseguita nella stampa di questo volume perché rimanesse come documento di uno sforzo sincero e animoso che due volontà concordi compirono in patria per testimoniare almeno la loro aspirazione verso quelle molteplici forme ideali che un tempo fecero della vita italiana l'ornamento del mondo.”⁵¹

Ahogy a szecessziós építészek tornyokkal, álkupolákkal, külső ornamentikai elemekkel kívánták hangsúlyozni az új épületek újszerűségét, különösségét, ugyanígy díszíti a fiatal Babits saját verseinek nyelvi világát jelzőkkel, határozószókkal, szokatlan szókapcsolatokkal, a Swinburne-től is kölcsönzött „indázó” mondatfűzéssel. Hasonlóképp fogott Dante fordításához is, ahogy Rába György mondja, „elsősorban élő és vonzó költészetnek akarta olvastatni a művet”,⁵² míg végső célja egy új modern költői nyelv kiformálása és elfogadtatása volt. Babits Dante-fordítása a szecesszió jellegzetes stilizáló igényével jött létre, Halász Gábor szavaival: „a valóság minél színesebb, részletesebb, árnyaltabb ábrázolása” szándékával.⁵³ Ezt vették észre a „Nyugat” körének kritikusai is, akik, mint Révay József a *Babits emlékkönyv*-ben közölt *A magyar Dante* című tanulmányában kiemeli Babits fordításának „stílussteremtő” erejét, vagy mint Király György, aki szerint Babits fordítását „az újság ingere” vezette a különös szófűzések alkalmazásához fordításában.⁵⁴

Babits Dante-fordításával, és elsősorban *A pokol* fordítással kapcsolatban épp ezek a stilizálások miatt merült fel a „dekadencia” vádja. Rába György is rámutat *A Pokol* babitsi szövegének jellegzetes „dekadens” túlzásaira, hogy a lelkek „sírva lakják” a „fájdalmas völgyet”, ahol mindent megtölt „a földi lelkek fáradalma, bújá”, ahol a „hússal nem ruházott „ lelkek „felvacognak”, amikor a rémes szó „fülükbe fázott”, ahol a bűnösök „bús szorongók”, akiket „a vágy unalma untat”. Rába azt is kimutatja, hogy az első rész fordításakor Babits gyakran téved „stilromantikába” és nem egyszer szándékosan megduplázza az eredeti szöveg zenei lehetőségeit, mélyíti annak lírai árnyalatait, melynek fő eszköze a sűrű,

⁵¹ G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, Milano, Treves, 1902, 290; N. MATTEUCCI, *Francesca da Rimini, mito, arte*, Bologna, 1965.

⁵² RÁBA, *A szép hűtlenek*, i. m., 184.

⁵³ HALÁSZ G.: *A szecesszió*. „Nyugat”, 1935, I., 318.

⁵⁴ KIRÁLY GY.: *Babits Dantéja*. „Nyugat”, 1920, 869.

szinte felbonthatatlan mondatfűzés. Azaz, Babits „az eredetnél szubjektívebben, sőt dekadensebben fordítja” Dantét.⁵⁵ Ezen a ponton azonban feladat nem Babits fordításának „dekadens” elutasítása, hanem, ahogy Rába György is tette, ezen dekadens elemeknek értelmezése, annak megértése, hogy mit jelentett a fiatal Babits és költőtársai számára a „dekadens költészet”.⁵⁶

A modern magyar irodalomtörténetben bizonyos irodalmi jelenségek és fogalmak használatával szemben, megítélésünk szerint teljesen indokolatlanul, határozott ellenérvzés, elutasítás tapasztalható, így a „preromantika” vagy a „dekadencia” terminusok használatával szemben. Ez főleg az olasz irodalomtörténettel való összehasonlításban látszik furcsának, ahol a marxista történetnézet talaján álló irodalomtörténészeknél, így Walter Binni esetében is, mindkét terminusnak jogosultsága van, így jelentette meg 1959-ben *Preromanticismo litaliano* című tanulmánykötetét, mely az 1936-ban írt *La poetica del decadentismo* monográfiáját követte. Megítélésem szerint, ahogy a „stíluskomponensként” értelmezett „preromantika” fogalmának használata segíthet a XVIII. századvég magyar irodalmának nem egy jelensége értelmezésében,⁵⁷ hasonlóképp a Walter Binni és a Mario Praz által⁵⁸ az olasz irodalomtörténetírásban meghonosított „decadentismo” fogalmával lehet leginkább jellemezni a XX. század eleji magyar irodalmi szecesszió nem egy megnyilvánulását. Walter Binni szerint az irodalomban megnyilvánuló dekadentizmus egy önálló, egész Európát elárasztó poétikai világ volt, mely tudatosan kívánt elszakadni a klasszicizmus és a romantika poétikájától: „Il decadentismo, nato da un bisogno europeo precisatosi nel cerchio francese, si è nuovamente sparso, come una poetica *koiné* in fine di secolo in tutta l'Europa. ...Si è formata così una *civiltà poetica* che si distacca poeticamente... dalle precedenti civiltà classiche e romantiche.”⁵⁹

Ugyanezt a „dekadencia” értelmezést olvashatjuk ki a Négyesy szeminárium fiatal költőinek század eleji levelezéséből is. Amikor Kosztolányi 1904. augusztus 11-i levelében elítélően ír a dekadensekről (az „üres Mallarméről”, s a „nyavalyás Verlaineről”) akiket a pokolba kíván, és akik „nem versenyezhetnek” Dan-

⁵⁵ RÁBA GY., *Két költő: Dante és Babits*, i. m., 585.

⁵⁶ Rába György Babits dekadentizmusáról írt megállapításait mindenben érvényesnek látjuk, kivéve *A szép hitlenség*, Dante és Babits fejezetének lezárását, melyben Rába azt feltételezi, hogy ennek a dekadentizmusnak oka az lehetett, hogy „Babits Ady szemével látja s helyenként tolmácsolja Dantét, illetve Dante világot egy középkori Ady világának érzi. ... de ez a felfogás nem mindenben vezet eredményre... Babits időként Ady fantáziájába éli bele magát, amikor Dantét fordítja, de a nagy költőtársa romlékonyabb stílusában fejezhette csak ki ezt a kivételes képzeletet: a kettő művészi ötvözése egyedül csak Adynak sikerülhetett.” 153–154.

⁵⁷ P. SÁRKÓZY, *La questione de preromanticismo*. in: *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze, Olschki, 1985, 35–53; Dante, come modello del decadentismo ungherese, *La questione del „decadentismo” della traduzione di Mihály Babits*, in: *Italia, Venezia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, i. m., 289–312.

⁵⁸ M. PRAZ, *La carne, il diavolo e la morte nella poesia romantica*, Firenze, 1936.

⁵⁹ W. BINNI, *La poetica del decadentismo*, Firenze, 1969, 30, 31.

téval vagy Arannyal,⁶⁰ Babits közismert szeptember 15-i válaszlevelében fejt ki véleményét a dekadenciáról, melyet azonosít az igaz művészettel, mert „titokban az a meggyőződésem, hogy minden nagy poéta dekadens, és minden igazi költői nyelv dekadens nyelv.”⁶¹ Ugyanezt a gondolatot fogalmazza újra 1909-es Swinburne tanulmányában is: „Könnyű kimutatni, hogy minden költészet, mert művészet, már azért, dekadens... Minden nagy költő dekadens volt. Horatius nyelve nem dekadens-é? A görög anthológia legtöbb darabja modern nyelvre fordítva: dekadens költemény.”⁶² Babits 1936-ban a „Nyugat”-ban közölt Kosztolányi búcsúztatójában úgy emlékezik vissza fiatalkori választásukra, hogy az új és régi nagy költőket egyaránt a századvégre jellemző „dekadens vágyakozással” olvasták, mert „az újra, soha nem ismertre szomjaztak”.⁶³ Így nem maradtak meg a századforduló „dekadens” költőinek példájánál, akiket a fiatal Babits is „kis kaliberű poétának” nevezett,⁶⁴ hanem épp a régi korok költőiben fedezik fel maguk számára a költészetüket megújítani képes, követni érdemes költői példákat, akik a korabeli provinciális irodalommal szemben egy kifinomultabb érzésvilágot közvetítettek számukra. Ahogy Babits írja Kosztolányinak 1904 augusztusában: „Mindannyian keressük az új formát és azt egy nagyon régi formában találjuk meg.”⁶⁵

Babits, Juhász és Kosztolányi „dekadens” költői példái között igen hamar megjelenik Carduci és Dante, ugyanakkor határozatlan ellenérzéssel olvassák D’Annunzio „dekadens” regényeit és drámáit. Babits már 1904 tavaszán nagy szeretettel említi, hogy „eldaloltam »in Horatium« s az öreg Carducci módjára klasszikus himnuszt „a soha meg-nem-elégedésnek”,⁶⁶ míg D’Annunzio regényét a *Fuoco*-t „erőlködő és impotens munkájának” tartotta, melynek „önállótlan dagálya a modern költészet sok kedves jelszavát megutáltatta velem.”⁶⁷ Az olasz költészet és ebben Dante „dekadens” értelmezését a „Nyugat” fiatal költői számára elsősorban Elek Artúr közvetítette, aki mindvégig a folyóirat „italianista” kritikusának számított.⁶⁸ Nem mellékes körülmény, hogy a „Nyugat” első számának első tanulmánya Ignóus *Kelet népe* című programcikkét követően Elek Artúr írása volt az olasz *decadentismo* legjelentősebb alakjáról, Arturo Grafról, akinek művészetét Schopenhauer pesszimizmusából eredezteti, és úgy jellemzi,

⁶⁰ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 25.

⁶¹ uo., 41.

⁶² BABITS M., Swinburne, „Nyugat” 1909, 114.

⁶³ *Nyugat*, 1936, II., 396.

⁶⁴ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 41.

⁶⁵ uo., 29–30.

⁶⁶ uo., 10, ill. BABITS M., Carducci magyarul, Vörösmarty olaszul és más dolgok, in: *Nyugat*, 1911, I., 983.

⁶⁷ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 174–175.

⁶⁸ P. SÁRKÓZY, Ungheresi in Italia da Jenő Péterfy a László Cs. Szabó, in: *Italia ed Ungheria dagli anni trenta agli anno Ottanta*, a cura di P. Sárközy, Budapest, Universitas, 1998, 139–150.

hogy „A feketeséget látomásokká gyúrta.”⁶⁹ Arturo Graf másik jellemző vonása az „autentikus dantizmus” volt, hogy versek sorában költötte újra Dante nagy költeményének témáit, motívumait.⁷⁰ És Elek Artúr magyarországi Graf-kultusza⁷¹ határozottan érezhető az új magyar költészetben. Így nem lehet véletlen az egyezés Babits és Graf klasszikus témaválasztásaiban, hogy Graf 1897-ben kiadott *Le Danaidi* versciklusában két vers is „babitsi” hangulatvilágú (*Ricordo di Tomi, Iride*), és Babits is nagy költeményt szentelt az „emberi küzdelem hiábavalóságának” a *Danaidák*-ban, míg Kosztolányi Dezső konkrétan Graftól kölcsönzi *Dante a Croce del Corvo*-ban című versének témáját és hangulatát, hiszen mintája, a *Dante in Santa Croce del Corvo* egy folyóirat-kiadás után az 1905-ben már megjelent *Graf Poeetti drammatici* kötetében.

Rába György szerint annak kulcsa, hogy Babits „az eredetnél szubjektívebben, sőt dekadensebben fordítja” Dantét abban rejlik, „Ha elfogadjuk, az *Isteni Színjáték* elsődlegesen lírai alkotás”,⁷² amit Babits nyíltan meg is fogalmazott 1929-ben írt nagy Dante-tanulmányában „Az *Isteni Színjáték* voltaképp lírai költemény... Dante... saját lelkének belső történetét mondja.”⁷³ Ezzel kapcsolatban a magyar kritikai irodalom hangsúlyozza Babits fordításának és Fülep Lajos Dante-tanulmányának egyidejűségét,⁷⁴ hiszen Fülep tanulmánya 1921-ben jelent meg a „Nyugatban” együtt Babits csodálatos Dante-sonettjével, és ebben Fülep is azt írja, hogy „Minden kör egy-egy lelkiállapotot jelent...”⁷⁴ Véleményem szerint épp ez a „lírai költemény”-ként való értelmezés jelenti Babits Dante-fordításának egyik titkát. És ebben Babits elsősorban a kor olasz költőinek, és a nagy esztéta, Benedetto Croce rokona és kortársa.

Az olasz századvégen elsőként Giovanni Pascoli emeli fel szavát a költőt, és költészetet elnyomó, háttérbe szorító iskolás-akadémikus értekezésekkel szemben Dante tanulmányaiban (*Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*, 1898; *Sotto il velame. Abbozzo di una storia della Divina Commedia*, 1902; *La mirabile visione*, 1912; *Conferenze e studi danteschi*, 1914), majd Guido Gozzano foglalkozott igen mélyen a Dantei költészet líraiságának elsajátításával, újból és újból átköltve az *Isteni Színjáték* leglíraibbnak érzett részeit, melynek végső gyümölcse a *Dante* című 37 rímes endecasillábóban, terzinában írt verse.⁷⁵ Dante költészetének védelméért léptek fel az új olasz irodalom „Leonardo” című folyóirat köré tömörült fiatal írói is, mindenek előtt Prezzolini és Papini. Gio-

⁶⁹ ELEK A., Arturo Graf, in: *Nyugat*, 1908, I., 4–9.

⁷⁰ M. GUGLIELMINETTI, Arturo Graf, in: *Enciclopedia Dantesca*, i. m., II., 259.

⁷¹ Elek már korábban is foglalkozott Arturo Graf művészetével, vö.: *Figyelő*, 1905. 441–448; *Szerda*, 1906, 193–195.

⁷² RÁBA GY., *Két költő: Dante és Babits*, i. m., 585.

⁷³ BABITS M., Dante és a mai olvasó, in: *Arcképek és tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 368.

⁷⁴ FÜLEP L., Dante, in: *Nyugat*, 1921, II., 17. KAPOSI M., Fülep Lajos és Lukács György Dantéről, in: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1998/1–2.

⁷⁵ A. VALLONE, Dante in Gozzano, in uő.: *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, 1944, 72–74.

vanni Papini az „Il Regno” 1905. október 20-i számában közli *Dantéért a dantisták ellenében* című vitairatát, és ezt követően is fellép a költő Dante védelmében, akit ő is modern költőnek tart: „L’ultima prova della modernità di Dante è nella sua poesia... Si accusa Dante d’un eccessivo amore per l’uso dei simboli e delle oscure allusioni. Ma la poesia moderna da Mallarmé a Rimbaud in poi non è tornata a vedere nell’universo naturale una selva di simboli quasi soprannaturali? Si dice che Dante crea talvolta vocaboli strani e nuovi... E non fa lo stesso, specie nell’ultima opera sua *Work in progress* colui ch’è ritenuto dai raffinati l’arcimoderno degli scrittori, James Joyce?”⁷⁶

Ilyen előzmények után jelent meg 1920-ban a Dante centenárium előtt Benedetto Croce Dante költészete védelmében írt monográfiája, a *La poesia di Dante*, melyben Croce elsősorban az a cél vezérelte, hogy ismét a „művészi kifejezés totalitásában” határozza meg az *Isteni Színjáték* igazi jelentőségét. Croce műve természetesen provokáció volt, amikor a költészet nevében elkülönítette a *Színjáték* epikai struktúráját, a „teologikus regényt” a lírai részekről, és a mű örökérvényűségének titkát a „formában” látta meg: „Eterna nella forma della poesia la *Commedia* è”, melynek titka a terza dantei alkalmazásában rejlik: „la terza viene ricordata ... in quanto richiama tutto l’ethos e il pathos della *Commedia*, la sua intonazione o tonalità, lo spirito di Dante.” A líraiság áthatja az egész költeményt: „La liricità ... non è un genere di poesia, ma è la poesia stessa.” Dantét ő is „szubjektív” költőnek tartja: „Dante... è sommamente soggettivo, sempre lui, sempre dantesco”. Éppen ezért Croce is „modern” és „aktuális” költőnek tartja Dantét: „può essere a noi moderni il maestro e la guida della vita spirituale, degli ideali politici e morali e di ogni altra cosa.”⁷⁷

Babits Dante-fordításának „önkéntessége”, „dekadenciája”, díszítettebb, szecessziós jellege tehát nem valamiféle ízléscicum, vagy provincializmus következménye volt, hanem Dante költészetének legmodernebb korabeli európai szemléletének volt zseniális költői megfelelője magyar nyelven. Ugyanúgy értelmezi Dante költészetének jelentőségét a modern költészet számára, ahogy a kor legnagyobb költői és esztétái tették Stefan Georgetól Ezra Poundig, Giovanni Pascolitól Benedetto Croceig. Nincs tehát semmi mentegetni való Babits fordításának „szép hűtlenségén”. Babits zseniális fordításának tükrében igazat kell adnunk Benedetto Croce szellemes mondásának: „A fordítások olyanok, mint a nők, vannak közöttük csúnyyácskák, melyek hűségeselek, és vannak közöttük hűtlenek, de gyönyörűek.”⁷⁸

⁷⁶ G. PAPINI, *Per Dante contro il dantismo in uó.: Eresie letterarie*, Firenze, 1932, 61.

⁷⁷ B. CROCE, *La Poesia di Dante*, i. m., 168, 167, 25, 168. vö.: M. FUBINI, Benedetto Croce, in: *Enciclopedia Dantesca*, i. m., II., 271–275.

⁷⁸ B. CROCE, *La poesia*, Bari, Laterza, 1971, 194. („Le traduzioni sono come le donne: quelle fedeli brutte e quelle infedeli nellissime.”)

Babits Dante-fordításának „hűtlenségét”, az eredeti szövegtől eltérő, annak szellemével és stílusával állítólagosan összeférhetetlen „dekadens” jellegét mindennek előtt *A Pokol* V. énekének a „szerelem halottai” epizód babitsi átköltésével szokták illusztrálni. Valóban, Babits fordítása a halálon túl is szárnyaló szerelem vallomásának visszaadásakor saját költői hangján szólal meg:

„Szerelem gyenge szívnek könnyü méreg
társamat vágyra bujtá testemért, mely
oly csúf halált halt – rágondolni félek.

Szerelem szeretettnek szörnyű méhely
szivemet is nyilával úgy találta,
hogy látod, itt se hágy keserve még el.

Szerelem vitt kettőnket egy halálba,
ki vérünk ontá, azt Kaina várja.”
A gyászos pár ily szavakat kiálta.

Am akik az V. ének fordításának babitsi túlzott stilizáltságát használják ki az egész fordítás érvényességének megkérdőjelezésére, megfelelnek arról, hogy nem véletlenül ez az ének szerepelt az 1912-es bemutató tanulmány első illusztrációjaként. Azaz, részét képezte a babitsi „provokációnak”, annak, hogy felhívja az irodalomkedvelők figyelmét az új fordítás másságára, újdonságára, „különös” jellegére. Ugyanez volt az eljárása Kosztolányinak a *Modern költők*, és neki is a *Pávatollak* kötet előszavában. Meghökkeneni akartak, felhívni a figyelmet fordítói eljárásuk különbözőségére. Nem egyszerűen fordítani akartak, hanem „zsákmányolni”, kihasználni saját költészetük számára a fordítandó szöveg által nyújtott költői lehetőségeket. De már Rába György is figyelmeztetett arra, hogy komoly különbség van a műfordításkötetek előszavainak programszerű kinyilatkoztatásai, és a kötetekben közölt műfordítások konkrét megformálása között, melyek nem annyira önkényesek, mint beköszöntőik hirdetik.⁷⁹ Így nem az egész *Pokol* fordításra, és főleg nem az egész *Isteni Színjáték* fordításra lesz jellemző az eljárás, mellyel Babits Francesca szavait saját „új stílusában” magyarra ültette. Ugyanakkor nem is volt véletlen ez a megoldás, és az sem, hogy épp az V. ének esetében kezdett el legszabadabban szárnyalni Babits költői fantáziája. Benedetto Croce is ezt a részt érezte az egyik legelső és leglíraibb résznek a *Comediá*-ban: „nelle terzine consacrate alla pietà dei due cognati, al tragico amore di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta, si ha la prima e compiuta poesia di Dante. ... tosto che Dante si rivolge a „quei due che insieme vanno”, la scena si anima... un

⁷⁹ RÁBA GY., *A szép hűtlenek*, i. m., 12.

gentile sentire regna in quei due peccatori per amore...⁸⁰ Hasonlóképpen e rész kapcsán említi Péterfy is Dante „gyengédségét”, hogy Dante is „szenvedélyes olasz ember” volt: „Egészen különös lágysága lesz a nyelvnek, ha Dante melegül, vágyat, örömet fejez ki... A képzelem e gyöngédsége rámutat a Francesca da Rimini költőjére”.⁸¹ És az sem lehetett közömbös, hogy már Szász Károly is az V. éneket olvasta fel, amikor készülõ új fordításáról beszámolt a Kisfaludy Társaság 1877. évi ülésén.

Kosztolányi még a Dante-fordítás gondolatának felmerülése előtt, 1904-ben írta barátjának, Babits Mihálynak: „a nyelvnel maradván a hanyatlásos költõk finomsága – a sokat bámult is sokat hirdetett – szintén gyenge lábon áll, ha a nagyokéval összemérem... vegye a *Pokol* V. énekét. Francesca da Rimini szerelmi történetét, melyen annyi ember sírt a XIV. századtól kezdve mostanáig, és sírni is fog az idõk végezetéig...⁸² Valóban, fõleg a romantika óta a Francesca da Rimini epizód az egyik legtõbbet idézett, fordított, és újból és újból feldolgozott Dantetémának számított az egész XIX. század során. Ebben egyaránt szerepet játszott Ingrés híres *Francesca* festménye (1819), mely Böcklinig (*Francesca da Rimini és Paolo Malatesta*, 1893) oly sok festõt megihletett, és Silvio Pellico *Francesca da Rimini* címmel írt tragédiája (1914), amit Császár Ferenc 1848-ban ültetett át magyarra, és amelynek szintén több követõje volt (Stephen Philips és Fernandez Shaw drámái, Conrad Ferdinand Meyer kisregénye, Carducci *La chiesa di Polenta* c. verse, 1897; A. Fogazzaro tanulmánya (1903) Gabriele D’Annunzio századfordulón írt híres drámájáig, amit Elek Artur a „Nyugat” 1908. március 16-i számában közölt recenziójában a „bujaság költeményének” nevezett, amit „a bomlás szaga lebeg körül”. D’Annunzio feldolgozása alapján és Rossinõt követõen több új opera és zenemû is született: Csajkovszkij zenekari fantáziája, Rahmanyinov, Luigi Mancinelli, Riccardo Zandonati és a magyar ifjabb Ábrányi Emil operája (1912). G. Locella e témáról 1913-ban külön monográfiát írt, és ebben 42 Francesca da Rimini operát sorol fel,⁸³ míg R. Zoozmann az V. ének Babits fordításában idézett sorainak 52 német változatát sorolja fel 1909. évi nagy Dante kiadása IV. kötetének mellékletében, melyet Babits mestere, Kaposi József is említi Dante monográfiája elõszavában.⁸⁴ A század elején Tormay Cecil és Berzeviczy Albert novellában írják át a szerelmes pár tragédiájának történetét (*A Malatesták városa*, 1900; *Rimini*, 1903).

⁸⁰ B. CROCE, *La poesia di Dante*, i. m., 73–74.

⁸¹ Péterfy Jenõ *Osszegyûjtött mûvei*, Budapest, Franklin, i. m., 194, 212, 216.

⁸² Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 45.

⁸³ G. LOCELLA, Dantes Francesca da Rimini in: *Literatura, Bilden-Kunst und Musik*, Essling, 1913; N. MATTEUCCI, *Francesca da Rimini, Storia, mito, arte*, Bologna, 1965.

⁸⁴ R. ZOOZMANN, Dante in Deutschland, in: *Dantes Werke*, Leipzig, 1909, IV. 63–123. KAPOSI J., *Dante Magyarországon*, i. m., 270–278.

A Rossetti család író és festő tagjainak köszönhetően a Francesca da Rimini kultusz a század közepétől Dante és Beatrice szerelmének motívumaival keveredett. Ebben egyaránt játszott szerepet Dante Gabriele Rossetti híres festménye *Dante és Beatrice találkozásáról* (1842), majd a *Beata Beatrix* és a *Dantis amor*, melyeket az illusztrációkkal ellátott *Vita Nuova* fordítás követett. Az egész Európára kiterjedő Beatrice-láz nemcsak Olaszországot, de Magyarországot is elérte a századfordulón. Már Reviczky Gyula több írásában foglalkozott Dante Beatrice iránt érzett szerelmével, Ferenczi Zoltán, a *Vita Nuova* új magyar fordítója 1908-ban az Akadémián tartott előadást Dante „szerelmi regényéről”, Zoltán Vilmos 1905-ben 16 szonettet közölt *Beatrice* címmel a *Vita Nuova*-ból a „Budapesti Hírlapban”, nem is szólva a különböző „akadémiai” értekezésekről (Csak 1890-ben három tanulmány született e témakörben: Teveli Vargha Dezső, *Dante és Beatrice*; Darvas Móric, *Dante szerelmei*, Kontur Béla, *Beatrice*). Babits közeli barátja, Juhász Gyula már a Dante-fordítás idején írja *Örök Beatricénk* című versét, melyben a híres *Milyen volt* motívuma bukkan fel:

„Hol van Bicének székesége, hol van?
Keressük őt egy mosolya nyomán
A boldog égben és borús pokolban.”

majd ezt követően a „Nyugat” 1909. évfolyamában *Dante Beatricéje* címmel közölt tanulmányt. De a magyarországi Beatrice és Francesca kultusz legnagyobb művésze; és legnagyobb hatású terjesztője minden kétséget kizáróan Gulácsy Lajos volt extatikus festményeivel, rajzaival, melyek között olvasták föl a „Holnap” antológia fiatal költői verseiket Nagyváradon Gulácsy 1908. évi kiállításán. Ilyen környezetben más jelentést kapnak Babits szándékos stilizálásai, és semmiképp sem tűntethetők fel többé tévedésként, vagy Babits „dekadens” magyarkodása megnyilvánulásának. A *Pokol* híres énekéhez érve ő is emléket akart állítani az egész kort átható nagy szerelem „szörnyű mételyének”, és ezt csak a kor legmodernebbnek érzett stílusában tudta elképzelni.

Dante születése 700. évfordulójára készülve Kardos Tibor professzornak sikerült rávennie Weöres Sándort, hogy segítségével fogjon hozzá egy új, szöveg- és stílushű magyar *Isteni Színjáték* fordítás elkészítéséhez, melynek célja az lett volna, hogy „helyreállítsa a Színjáték epikus karakterét”.⁸⁵ Magunk részéről nem tartjuk véletlennek, hogy a Babits-tanítvány Weöres Sándor épp a *Pokol* ötödik énekéhez érve hagyott fel a munkával, mintegy belátva volt mestere, Babits igazát: „Más remekműveknek el tudom képzelni több jó fordítását. Dante egy-egy terzináját olyan talánynak érzem, melynek minden nyelven csak egy tökéletes megoldása lehetséges”.⁸⁶

⁸⁵ *Filológiai Közlöny*, 1966, 1–2.

⁸⁶ BABITS M., Dante fordítása, in: *Esszék, tanulmányok*, 274.

BIBLIOGRÁFIA*

Az ebben a számban található tanulmányok igen gazdagok hivatkozásokban, melyek kellő kiindulópontot adhatnak ahhoz, hogy az olvasó tájékozódni tudjon a Dantéről szóló szinte áttekinthetetlenül széles szakirodalomban. Ezért az alábbiakban csak néhány nélkülözhetetlen művet sorolunk fel. A listára – néhány kivételtől eltekintve – nem vettünk fel olyan műveket, melyek a közölt tanulmányok jegyzeteiben is szerepelnek.

1. Bibliográfiák, repertóriumok, enciklopédikus kiadványok

- *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970–1978 (6 voll).
- N. D. Evola, *Bibliografia dantesca* (1920–1930), Firenze, Olschki, 1932.
- N. D. Evola, *Bibliografia dantesca* (1931–1934), in: „Bibliografia degli studi sulla letteratura italiana”, Milano, 1938.
- N. D. Evola, *Bibliografia dantesca* (1935–1939), *AevM*, 15,1 (1941).
- H. Wieruszowski, *Bibliografia dantesca* (1931–1937) e (1938–1939 e supplemento 1937), in *Giornale Dantesco*, a. XXXIX 1938, 341–410, e a. XLI 1940, 219–50.
- A. Vallone, *Gli studi danteschi dal 1940 al 1949*, Firenze, Olschki, 1950.
- A. Vallone, *La critica dantesca contemporanea*, Pisa (1953) 1957.
- E. Esposito, *Gli studi danteschi dal 1950 al 1964*, Roma, CEI, 1965.
- G. Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche* (Bologna 1931), Torino 1965.
- E. Esposito, *Edizioni e commenti. Traduzioni di opere dantesche. La critica dantesca dal 1921 al 1965*, in: „Dante” (U. Parricchi gondozásában), Roma 1965.
- E. Esposito, *Bibliografia analitica degli scritti su Dante, 1950–1970*, Firenze, Olschki, 1990.
- „BiGLI. Bibliografia Generale della Lingua e della Letteratura Italiana”, s. v. *Alighieri Dante* (voll. I–VI, 1991–1995-re vonatkozóan).

* L'elenco che segue non contiene i titoli che appaiono nelle note dei saggi pubblicati in questo volume. Esso ha una fusione meramente complementare.

2. Szakfolyóiratok

- „Giornale Dantesco”, Firenze, Olschki, majd Roma, 1893–1915, 1921–1940 (1917 és 1921 között „Nuovo Giornale Dantesco”).
- „Studi Danteschi”. Firenze, Sansoni, majd Le lettere, 1920–.
- „L’Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca”, Ravenna, Longo, 1960–.
- „Annual Report of Dante Society, Cambridge, Mass., USA, 1882–1965.
- „Dante Studies”, Dante Society of America évkönyve, Cambridge, Mass., USA, 1966–.
- „Deutsches Dante-Jahrbuch”, Deutsche Dante Gesellschaft évkönyve, Köln, Böhlau, 1916–.

3. „Lectura Dantis”-periodikák

- *Conferenze e letture dantesche a cura della Società Dantesca Italiana di Milano*, Milano, Hoepli, 1898–1944.
- *Inferno. Letture degli anni 1973–76*, Casa di Dante in Roma, Roma 1977.
- *Lectura Dantis*, E. Esposito, ED VI.
- *Lectura Dantis Modenese*, Comitato Provinciale Dante Alighieri, Modena 1984–.
- *Lectura Dantis Scaligera*, Centro Scaligero di studi danteschi di Verona, (M. Marazzan) Firenze, Le Monnier, 1967–1968.
- *Letture classensi*, Ravenna, Longo, 1966–.
- *Letture dantesche* (G. Getto gondozásában), Firenze, Sansoni, 1961, 1964, *Letture classensi* (G. Getto gondozásában), Ravenna, 1966–.
- *Nuova Lectura Dantis*, S. A. Chimenz (Hrsg.), Roma 1950–1959.
- *Nuova Lectura Dantis, Lectura Dantis Romana és Nuove Letture dantesche*, Casa di Dante in Roma, A. Signorelli, 1950–1959, 1959–1965, 1966–1976, ill. Torino, SEI, 1959–1965, ill. Firenze, Le Monnier 1966–.

4. Az Isteni Színháték néhány jelentősebb kommentárja, illetve kommentált kiadása

- A. Momigliano (Firenze, Sansoni, 1946–1951).
- M. Barbi, *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1956.
- N. Sapegno (Milano–Napoli, Ricciardi, 1957, in: *LIR*).
- F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla „Divina Commedia”* (a Pokol első három énekéről), Firenze, Sansoni, 1967.
- C. S. Singleton (Princeton, Princeton U. P., 1970–1975).
- A. M. Chiavacci Leonardi (Milano, Mondadori: *Inferno*, 1991; *Purgatorio*, 1994; *Paradiso*, 1997).

5. Szövegpárhuzamok, megfelelések, intertextualitás

- Spogli, Società Dantesca Italiana – Il Mulino, Bologna (*Vita Nuova*, 1971; *Rime*, 1972; *Convivio*, 1972; *Commedia*, 1971).
- *Concordanza della Commedia di D. A. condotta sul testo critico stabilito da G. Petrocchi* (L. Lovera gondozásában), Torino, Einaudi, 1975.
- M. Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.

6. A Dante-kommentárok történetéről

- A. Vallone, *La critica dantesca del Novecento*, Firenze, Olschki, 1976.
- A. Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV. al XX. secolo*, Padova, Fr. Valardi, 1981.

7. Általános Dante-kritikák

- E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin–Leipzig 1929.
- D'A. S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani, 1975.
- M. Barbi, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze 1933 (*Vita di Dante* címen: Firenze, 1963).
- T. Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the „Comedy”*, Princeton, Princeton U.P., 1984.
- T. Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton U. P., 1992.
- T. Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della „Commedia”*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- S. Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Ricciardi, 1967–1974.
- U. Bosco, *Altre pagine dantesche*, Caltanissetta–Roma, Sciascia, 1987.
- F. Brambilla Ageno, *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990.
- A. D'Ancona, *Scritti danteschi*, Napoli, Perrella, 1912; *Nuovi studi danteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1921.
- F. D'Ovidio, *Scritti danteschi*, Firenze, Sansoni, 1901; *Nuovi studii danteschi*, Milano, Hoepli, 1907; *Nuovo volume di studii danteschi*, Caserta–Roma, APE, 1926.
- T. S. Eliot, *Dante*, London Faber & Faber, 1929 (olasz k.: Modena, Guanda, 1942).
- G. Fallani, *Dante poeta teologo*, Milano, Marzorati, 1965.
- G. Fallani, *L'esperienza teologica di Dante*, Lecce, Milella, 1976.

- F. Fergusson, *Dante's Drama of the Mind. A Modern Reading of the „Purgatorio”*, Princeton, Princeton U. P., 1953.
- M. Fubini, *Il peccato di Ulisse e altri saggi danteschi*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1966.
- R. Hollander, *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980.
- M. Marti, *Realismo dantesco e altri studi*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1961.
- M. Marti, *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984.
- J. A. Mazzeo, *Structure and Thought in the „Paradiso”*, Ithaca, Cornell U. P., 1958.
- J. A. Mazzeo, *Medieval Cultural Tradition in Dante's „Comedy”*, Ithaca, Cornell U. P., 1960.
- G. Mazzotta, *Dante's Vision and the Cycle of Knowledge*, Princeton, Princeton U. P., 1993.
- N. Mineo, *Dante*, Bari 1971.
- E. Moore, *Studies in Dante*, Oxford 1896–1917.
- B. Nardi, *Lecturae e altri studi danteschi*, Firenze, Le Lettere, 1990.
- G. Petrocchi, *Itinerari danteschi*, Bari, Adriatica, 1969.
- A. Pézard, *Dans le sillage de Dante*, Paris Société d'Études Italiennes, 1975.
- L. Pietrobono, *Dal centro al cerchio. La struttura morale della Divina Commedia*, Torino, SEI, 1923; *Saggi danteschi*, (Roma, Tip. Don Guanella, 1936) Torino, SEI, 1954.
- P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Clermont-Ferrand, De Bussac 1954.
- V. Russo, *Esperienze e di letture dantesche (tra il 1966 e il 1970)*, Napoli, Liguori, 1971.
- V. Russo, *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1975.
- V. Russo, *Il romanzo teologico. Sondaggi sulla „Commedia” di Dante*, Napoli, Liguori, 1984.
- N. Sapegno, *Dante Alighieri*: in: „Storia della letteratura italiana”, Milano 1965.
- A. Tartaro, *Forme poetiche del Trecento*, Bari, (1971) 1980.
- A. Tartaro, *Lecture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1980.
- A. Vallone, *Dante*, Milano (1971) 1981.
- N. Zingarelli, *La vita, i temi e le opere di Dante*, Milano 1931.

Összeállította: Kelemen János és Nagy József

KÖNYVEK

Jacques Le Goff: A purgatórium születése és Dante. Paris, Gallimard, 1981.

„Le meilleur théologien de l'histoire du Purgatoire, c'est Dante.”

Jacques le Goff

Dante *Purgatóriuma* költői szintézise egy eszme, a túlvilág „harmadik helye” kifejlődésének, benne mint egy szimfóniában összekomponálva találjuk a korábbi századok során felvetett témák nagy részét. Minden fontosabb elméleti mozzanat megtalálható a dantei felfogásban: a purgatórium átmeneti, vagyis nem örök jellege, a pokol és a paradicsom közötti közvetítő szerepe, a tűz motívuma, a bűnök hierarchiájának elve, a bűnbánat eszméje, a holtak és élők közötti kapcsolat. Bármilyen szorosan kötődik is azonban a költő az érvényes vallási doktrínákhoz, az *Isteni Színjáték* szuverén művészi alkotás, és benne a *Purgatórium* egyéni ihletből született vízió. Az ő koncepciójában a purgatórium egy dinamikus világ, amely ugyan messze nem derűs, de amelyben a reménység uralkodik, és amelyet a fény felé való felemelkedés ideája hat át.

Így foglalható össze Jacques Le Goff interpretációja Dante szerepéről, amelyet a költő a purgatórium eszméjének diadalra juttatásában játszott. Le Goffot persze történésként érdekli a kérdés. Úgy érdekli, mint a kereszténység dualisztikus szemléletében megjelenő harmadik elem, s mint a társadalomban megszülető hármas rétegződés eszkatológikus tükröződése. Mint a clunyi és ciszterci szellemiség, majd a párizsi egyetem domonkos és ferences légkörének doktrinális kifejeződése, vagy mint a bűn és bűnbánat újszerű dogmatikai, liturgikus és kánonjogi felfogása. Egyszóval a kor érdekli: a latin Európa XII. századi nagy „robbanása” (*explosion*), majd XIII. századi szervező munkája (*organisation*), amelynek az *Isteni Színjáték* nem eredménye, hanem része.

A kereszténység a korábbi vallásoktól örökölte a túlvilág „földrajzát”; a halottak egyenlőségén

alapuló koncepciót (a zsidó *shéol*), és egy halál utáni kettős univerzum eszméjét, amilyen a Hádész és az Elyziumi Mezők a rómaiaknál, amelyből a dualista modell származott. „Harmadik hely” azonban nincs a korai keresztény hitben, vagyis mindaddig, míg végbe nem megy a gondolkodás térhez kapcsolódása (*la spatialisation de la pensée*), nincs „harmadik lehetőség”. A XII. század végéig a *purgatórium* szó mint főnév sem létezik, sőt, maga a purgatórium sem létezik.

A „harmadik hely”, ahogy a purgatóriumot Luther nevezte, nem igazi közbenső (*intermédiaire*) hely a pokol és a paradicsom között, mivel az utóbbi felé hajlik és ahhoz is van közelebb. Átmeneti jellegű, nem rendelkezik a pokol és a paradicsom örökkévalóságával, s csakis a másik kettő függvényében képzelhető el. Az eredeti dualista rendszertől való eltérés a túlvilágról való gondolkodás radikális megváltozásának eredménye, ami a klerikusok válasza volt a társadalomban végbement változásokra, amelyek megteremtették a harmadik rendet. Lehetővé tette a túlvilág „demokratizálását”, amennyiben a bűnbánat intézményével az üdvözülésből eddig eleve kizártak számára is megnyitotta a kárhozatból kivezető utat, s előre vetítette az individualizmust, az egyén kiszabadulását a középkor közösségi jellegű világából.

Le Goff arra vállalkozik, hogy bemutassa ennek a „harmadik helynek” az eredetét a zsidó-keresztény antikvitásban, megállapítsa születésének időpontját a XII. század második felében, és szemléltesse diadalát a következő évszázadban. (Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris, 1996; első kiadás: 1981, 509.) Megkísérel magyarázatot találni arra, vajon miért kifejeződése ez az eszme az említett szellemi virágkornak, és melyek azok az ideológiai és politikai erőviszonyok, amelyek közepette a keresztény túlvilág-kép átalakulása végbemegy. Igyekszik teljes képet alkotni a jelenség minden összetevőjéről, a teológiai nézetek mellett tanulmányozza a népi vallásosság hiedelmeit, a purgatórium eszméjét szinte azonnal felkaroló egy-

ház hivatalos álláspontját és az azzal szembenálló eretnek és ortodox nézeteket. Mindehhez hatalmas mennyiségű és változatos dokumentum-anyagot idéz, a legendáktól az *Isteni Színjáték*-ig.

A könyv három része közül az első a túlvilágról alkotott nézeteknek a purgatórium előtti történetét, a második a purgatórium születését, a harmadik pedig a purgatórium diadalát tárgyalja. Az utolsó fejezet az *Isteni Színjáték*-ot úgy vizsgálja, mint a purgatórium eszméjének költői diadalát.

A purgatórium eszméjének eredetét a kereszténység első két századából való rabbinikus szövegekben találhatjuk meg, melyek a túlvilági „helyek” leírásában az előzőkhez képest nagyobb pontosságot mutatnak: „... de même aux deux premiers siècles de l'ère chrétienne, en rapport avec la structure sociale et l'évolution des cadres mentaux des communautés juives, le développement de l'enseignement des rabbins, de l'exégèse rabbinique, a conduit les juifs au bord de la conception du purgatoire.” (i. m. 63.) Eszerint van egy közbelső hely, a *shéol*, a gyehenna és az Éden kertje között, azok számára, akik sem nem teljesen jók, sem nem teljesen rosszak, és akik a halál utáni átmeneti büntetés után az Édenbe jutnak.

Le Goff szerint a purgatórium igazi „atyja” Augustinus, aki fontos megkülönböztetést tesz a bűnök súlyosságáról, de ezeket nem definiálja a purgatóriumi illetve pokolbeli bűnhődés szempontjából. A *De civitate Dei*-ben két fajta tüzet különböztet meg, az egyik az örök és büntető, a másik a tisztító, erről azonban bizonytalanul nyilatkozik. A bűnök esetében is megkülönbözteti a súlyosakat (*crimina*) és a kicsiny, könnyű vétkeket (*levia, minuta*, stb). A purgatórium utolsó „atyjának” Le Goff Nagy Szent Gergelyt tartja, aki a *Moralia*-ban alsó és felső pokolról beszél, az egyik *Dialogus*-ban pedig a tisztítótüzzel kapcsolatban megismétli a kisebb bűnök augustinusi tételét.

A Nagy Szent Gergely és a XII. század közötti mintegy fél évezredet a doktrína stagnálása és a víziók növekvő száma jellemzi. A Karoling-korban bontakozik ki a későbbi purgatóriumot előkészítő műfaj, a vízió, amelynek irodalmi formája a túlvilági utazás. Ezt a látomásos irodalmat a zsidó-keresztény apokalipszis-traktátusok hatása befolyásolta, főként Péter és Pál Apoka-

lipszise, de fontos említeni másik két hagyományt is, a keltát és a germán pogány kultúrák túlvilág-utazásait. Ennek a műfajnak a kiteljesedése a *Szent Patrick Purgatóriuma* a XII. század végén.

A purgatórium születését Le Goff összefüggésbe hozza a XII. századi európai „robbanással”, amelynek társadalmi és spirituális vonatkozásait is igyekszik feltárni. A társadalom nagy változáson ment keresztül, az új középosztályok megváltoztatták az egész szisztémát, amely mostantól a munka és a béke értékein nyugodott. A Gergely-reform révén az egyháziak privilegizált helyzetbe kerültek, ők alakították ki az új, három osztályra tagolódó társadalom-képet: a klérus imádkozik, a nemesség harcol és a harmadik rend dolgozik. Így jön létre az *oratores, bellatores, laboratores* hárompólusú beosztása a XI. században. Ugyancsak az Egyház megnőtt jelentőségével függ össze a földrajzi és ideológiai expanzió. A kereszties hadjáratok kora ez, de egyben spirituális felvirágzás is, aminek látványos jele az új szerzetesrendek (ciszterciek és premontreiek) létrejötte. A purgatóriumot is ennek az expanzióknak a részeként foghatjuk fel, azaz úgy, mint a túlvilág egy újabb területének meghódítását.

A purgatórium mint meghatározott hely és a „purgatórium” mint főnév a XII. század végén születik meg. Az utóbbinak az első előfordulását Le Goff egy prédikáció szövegében azonosítja, amelynek szerzője Perre de Comestor, vagy Manducator, azaz Mangeur. A szöveg arról szól, hogy Isten a kisebb bűnben vétkeket nem hagyja örökké szenvedni, de a bűnt sem hagyja büntetlenül. Pierre le Mangeur a párizsi Notre-Dame iskolájában működött, amely – mint Le Goff kijelenti – megteremtette a szellemi közeget, ahol a purgatórium eszméje megfogant. Ezzel szinte párhuzamos, hogy a purgatórium mint „harmadik hely” is világosan elkülönül. Ennek legkorábbi dokumentuma egy Szent Bernátnak tulajdonított szöveg, mely azonban nem tőle származik, s szerzőjét ezért „Pseudo-Bernát”-nak célszerű nevezni.

A purgatórium eszméje 1170 és 1200 között, talán az 1170–1180 közötti évtizedben született meg, de bizonyosan a század utolsó évtizedeiben. (i. m. 229.) Két központ játszott ebben szerepet: Párizs és Cîteaux. A Notre-Dame iskolájával, majd az új egyetemen a kolduló-rendi (domonkos és

ferences) mesterek körével az előbbi volt az aktívabb. A purgatórium-eszme megalkotói a cisztercierek voltak, akik sajátos figyelmet szenteltek az élők és a holtak közötti viszonyoknak, s lendület adtak a november eleji liturgiának (Cluny nyomán, ahol ez Mindenszentekkel összefüggésben megszületett).

A század fordulóján az egyházi szerzők nagy része hozzájárult a purgatórium megszületéséhez, melyet az eretnesség elleni harcban fegyverként érvényesítettek. Nem csupán pozitív, intellektuális szerepet szántak tehát neki, hanem negatívát is, azokkal szemben, akik nem hittek benne. Szent Bernát például eretneknek nevezte azokat, akik nem hittek a halál utáni tisztító tűzben (még nem a purgatóriumot használva érvként). Logikus ezek után, hogy az Egyház hamarosan magáévá tette az új koncepciót (erről tanúskodik III. Ince pápa egy 1202-ből származó levele), ami a purgatórium legitimitációját eredményezte.

E két – intellektuális városi és szerzetesi – környezet mellett létezik a korban egy harmadik szféra is, és ez a népi vallásosságé, amelyben kialakulnak a túlvilágon tett imaginárius utazás különféle típusai. Az egyik ilyen, a XIII. században elterjedt típust az élők látomásai alkották a halottakról, akik purgatóriumi büntetésüket töltik, és kéri az élöket, hogy könyörögjenek szenvedéseik enyhítéséért. Itt említendő a *Szent Patrick Purgatóriuma*, amely egy ciszterci szerzetes túlvilági utazását beszéli el, és amely a század legnagyobb bestsellerévé vált. Dante minden bizonnyal ismerte és használta.

A purgatórium diadala Le Goff kutatásai szerint a skolasztikának köszönhető. Az egyetemen a koldulórendek teológusai lettek az új doktrína terjesztői, hiszen ugyanakkor nem aratott korlátlan győzelmet, hiszen az eretnekek és az ortodoxok elutasították.

A ferences teológusok – Pierre Lombard, Halési Alexander, majd Bonaventura – főként a purgatóriumi büntetés sajátos jellegén elmélkedtek. Itt a fő probléma a büntetés akarása vagy nem akarása volt, mert, ahogy például Halési Alexander fejtegette, a halál után a szabad akarat mozdulatlan és az érdem lehetetlen.

A domonkosok ugyancsak biztosak voltak abban, hogy létezik a purgatórium, s bizonytalanok abban, hogy hol a helye. Aquinói Tamás számára ez nem volt lényegi kérdés. A jók illet-

ve a különféle bűnösök kategorizálásánál a „*status*” kifejezést használja, mely később igen népszerű lett. Úgy látja, hogy a túlvilágon a lelkek a jó kiérdemlésére a paradicsomba mennek, míg a büntetés elszívására a pokolba. Azok, akik csak az eredendő bűnben maraszthalhatók el, a gyermekek limbusába kerülnek. Az a lélek, amelynek „állapota” nem engedi meg, hogy részesüljön a végső jutalomban (*rétribution finale*), a purgatóriumba kerül, amennyiben vétsége személyes jellegű. Ha vétkének csak természeti oka van, akkor a pátriárkák limbusába kerül, bár ez – miután Krisztus lent járt a pokolban – már nem létezik. Mindezt Pseudo-Dionysos és Arisztotelész (*Étika*, II, 8, 14) alapján igazolja, kijelentve, hogy a jó kompenzálására csak egy hely van, de többnek kell lennie a bűnök büntetésére. Minthogy tisztán, keveredés nélkül, nincs sem jó, sem rossz, ahhoz, hogy elérjük a boldogságot, mely nem más, mint a szuverén jó, szükség van az összes rossztól való megtisztulásra. Ha ez a halál pillanatában nem lehetséges, akkor léteznie kell egy helynek a halál utáni teljes megtisztuláshoz. Ezt Tamás a föld alá teszi, s így – Le Goff kifejezésével élve – részt vesz a purgatórium „poklosításában” (*infernalisation*).

A purgatórium eszméjének a társadalomban aratott győzelmét jelzi a túlvilági utazások növekvő száma. Népszerűvé válik az „*exempla*”, a példázatok műfaja: ezekben a történetekben a bűnökre és a purgatóriumi bűnhődésre kerül a hangsúly. Ilyen történet a liège-i uzorásé, aki halála után – özvegye buzgó imádsága révén – a purgatóriumba kerül, és megmenekül. Nagy jelentőségű ez a megoldás, hiszen az uzorát a középkori Egyház következetesen elítélte. Le Goff éppen abban látja a purgatórium legfőbb társadalmi funkcióját, hogy megment a pokoltól olyan bűnösöket, akik bűneik természete vagy mesterségük alacsonyrendűsége miatt korábban ezt nem is remélhették, és ezzel felszámol egy társadalmi előítéletet.

A tan evolúcióját tekintve Dante egyszerre hagyománytisztelő és újító. Költői leleménye mindenekelőtt a purgatórium elhelyezésére és szisztemájára vonatkozóan teremt új elemeket az érvényben lévő elképzelésekhez képest.

Le Goff a dantei purgatórium szisztemájában azt vizsgálja, hogy mennyire „időszerű” annak teológiai problematikája és hogy a költő meny-

nyire tudja érvényesíteni költői invencióját az érvényes keresztény orthodoxia megsértése nélkül. Itt van mindjárt a limbusok kérdése, amelyek látszólag kimaradtak a három „királyságra” (regno) osztott dantei túlvilágból. Persze a limbusok azért megvannak, mégpedig úgy, hogy az egyikben az ókori bölcsek és a pátriárkák, a másikon a keresztény világ megkereszteletlen gyermekei vannak. Dante tisztelben tartja azt az elvet, hogy senki sem kerülhet a mennybe, aki nem volt megkeresztelve. A bölcsek, az igazak (Krisztus előtt) és a gyermekek sorsa ebből a szempontból közös, azokat azonban, akik a régi törvény alatt éltek, Krisztus megmentette, és a pátriárkák limbusát ezután már sohasem zárta be. Bár csodálattal viselkednek az ókor nagy pogány szellemei iránt, akik közül Platont, Arisztotelészt, a költő Juvenalist név szerint is említi (*Purg.* XXII, 14), őket a pokol első körében helyezi el, egy nemes kastélyban (*nobile castello*), ahol a keresztelésük előtt meghalt gyermekek is vannak.

A purgatóriummal összefüggő teológiai (és kánonjogi) problémát jelentett a bűnök hierarchiája és büntetésük helye is. Dante ebben a vonatkozásban figyelmen kívül hagyja a teológusok tanítását, mert az ő esetében nem a bocsánatos bűnökért vezekelnek a purgatóriumban, hanem a hét főbűnért, mint a pokolban. Dante mindig tudatában van a purgatórium logikájának, hiszen időszakos, átmeneti jellegű poklot lát benne. A purgatóriumban kisebbek a szenvedések, mint a pokolban, de a bűnök ugyanazok, csak kevésbé súlyos módon követek el őket. Hierarchiájukat tekintve Dante traditionalista – első helyre a kevélységet teszi, holott a XIII. században a fősvénység ezt már megelőzte –, de újtó is, mivel a másik ember ellen elkövetett vétkeket (kevélység, irigység, harag) súlyosabbnak tekinti, mint azokat, melyeket az ember maga ellen követ el (fősvénység, torkosság, bujaság).

A purgatórium teológiai hagyományában a tűznek egyszerre van büntető és megtisztító funkciója, s ez a kettőség Dante koncepciójában is érvényesül. A hetedik és utolsó körben például a tűz égeti a bujákat (*Purg.* XXV, 112–117). Tisztító a tűz a trubadúr Arnaut Danil esetében, aki végül elvész benne (*Purg.* XXVI, 102). Dante azonban hangsúlyozza, hogy ez természetesen

különbözik a pokol tüzétől: „Az örök tüzet, s az időlegetes / láttad, fiam” – szölt –” (*Purg.* XXVII, 127–128). (Babits Mihály fordítása. Az általunk használt kiadás: Dante, *Isteni Színműjének*, Bp., Európa, 1957.)

Az élők közbenjárása a halott rokon lelkéért a népi vallásosság hiedelmekörében alakult ki, s ezt Dante is gyümölcsoztteti. Az ég felé emelkedés nagyban függ a rokonok vagy barátok imájától, melyet a lelkek néha egyenesen sürgetnek: Jacopo del Cassero Fano városa egész lakosságának könyörgéséért üzen, Nino Visconti pedig arra kéri Dantét, siettesse kislányát, Giovannát, hogy segítsen neki: „kérj értem Giovannám, hogy esdjen/ ott, hol szent ima sohse lesz rejtve” (*Purg.* VIII, 70–72).

Érdemes kitérni az idő kérdésére, amelynek két aspektusa van, az egyik Dante és Vergilius felfelé haladásának tartama, a másik a purgatóriumi idő provizórikus jellege. Mint Le Goff megfigyeli, már abban is különbség van, ahogyan Dante az egyes „királyságokban” az időt érzékelteti: a purgatóriumi utazás négynapos időtartamát (Húsvét vasárnapja a purgatórium tornácán, hétfő és a kedd a Purgatórium hegyén, szerda a földi paradicsomban), szándékosan rekonstruálhatóvá teszi, aprólékosan közölve a nap és a csillagok állását, míg a pokol esetében alig, a paradicsomban pedig egyáltalán nem tesz ilyen utalást. Az idő másik aspektusa a lelkek purgatóriumban való tartózkodásának tartama, amely a haláltól legfeljebb az Utolsó Ítéletig húzódik: „ne a kín módját nézd [...], nézd a végét: csak ítéletnapig hull itt a könnyű!” (*Purg.* X, 109–111). Magát az időtartamot is a lelkek folyamatos megtisztulása ritmizálja. Időről-időre remegés érezhető, ami azt jelzi, hogy ilyenkor egy lélek megtisztult, és ezáltal felszármal a mennybe. A remegést és a zajt az az átmenet idézi elő, amelynek során a lélek átmegy az időből az örökkévalóságba.

Az orthodoxiához híven a purgatórium nincs egyetlen távolságban a másik két „királyságtól”, hanem közelebb van a paradicsomhoz. Ez a remény helye, az öröm kezdete, a belépés a fénybe. Egész dinamikus szisztémája folytonos felfelé való törekvés. A pokol sötétje és a paradicsom világossága között folyamatosan kivilágosodik a helyszín, ahol a fény az angyalok arcából árad.

Végül az utolsó megtisztulást két folyó, a Lethé és az Eunoé vize szimbolizálja (a második Dante leleménye). Az előbbi eltüntet az ember vétkeinek emlékét, az utóbbi a jó cselekedeteket idézi az emlékezetbe (*Purg.* XXVIII, 127–132). Ez Dante konklúziója a bűnbánatról és a lélek megtisztulásáról, amelyben az emlékezet oly nagy szerepet játszik. Az emlékezet véglegesen átalakul, ahogy maga is megtisztult a bűntől. A rosszat elfelejtve csak azt őrzi meg, ami halhatatlan az emberben, a jót. Miután Dante ivott az Eunoé vizéből, megtisztult lélekkel érkezik el a Purgatórium utolsó verséhez: „tisztá, s röpiülni kész a csillagokhoz.” („puro e disposto a salire alle stelle.”)

A purgatórium története nem zárult le a XIV. század elején. Mint Le Goff rámutat, további fejlődésének egyik iránya a misztika lett, melynek egyik legnagyobb művelője Genovai Szent Katalin (1447–1510) volt (ő írt is egy traktátust a purgatóriumról). A másik irány a teológiáé, ahol e dogma mindinkább fegyverré vált a nyugati Egyház ellenségeivel, a görögökkel majd a protestánsokkal folytatott harcban.

HAJNÓCZI GÁBOR

Gianfranco Contini (a cura di): *Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*. Milano, Mondadori, 1984.

A Dante kutatások egyik rendkívül érdekes, bár sajnos kevésbé ismert területe az úgynevezett „kétes” szerzőjű, ám nagy valószínűséggel Danténak tulajdonítható művek vizsgálata.

Ennek a kérdéskörnek egy sokat vitatott része az a két szöveg, amelynek kritikai kiadását most bemutatjuk. Arra, hogy e művek esetében Dante szerzősége kétségbe vonható, a kötet címében a *Dante Alighierinek tulajdonítható* megjelölés utal.

A nagyobb terjedelmű szöveg egy szonettfüzér, amely felfedezése után kapta az *Il Fiore* (A Virág) címet; a másik vitatott mű pedig egy 480 soros költemény, amely a szakirodalomban *Detto d'Amore* (Szerelmi Költészet, a továbbiakban *Detto*) címmel szerepel. Az olasz nyelvet ismerők számára két ok miatt is különleges olvasmányélmény lehet ez a könyv. Egyrészt a szövegek gondozója, Contini tanulmányait olvasva

részletesen megismerhetjük a két XIII. századi szöveg történetét, illetve betekintést nyerhetünk azokba a vitákba, amelyek a kéziratok XIX. századi felfedezése óta folynak filológusok és dantisták körében Dante szerzőségét illetően. Másrészt figyelemre méltó Contini kutatási stratégiája, az a tudományos gondolatmenet, amelynek eredményeképpen kialakul álláspontja, egyszersmind a kötet sajátos szerkezete.

Bevezető tanulmányában Contini az eddigi vizsgálatokat áttekintve megállapítja, hogy azok általában a probléma egy-egy aspektusának tanulmányozására korlátozódtak, és nem ritkán szubjektív elemeket is tartalmaztak. Contini felfogása szerint a szerzőség megállapítására vonatkozó tudományos kutatás eredményeinek érvényességét a szövegek nyelvészeti-stilisztikai elemzése biztosíthatja, mivel minden műben kimutathatók olyan stílusjegyek, amelyek a szerzőre utalnak. Ebből kiindulva két hipotézist fogalmazott meg. Az első szerint a *Fiore* Danténak tulajdonítható, a második szerint a *Fiore* és a *Detto* szerzője azonos.

A két szöveg elemzését történetük ismertetésével vezeti be. A *Fiore* története 1878-ban kezdődött, amikor Franciaországban, a montpellier-i egyetem könyvtárában Alessandro D'Ancona egy még ismeretlen kéziratra bukkant. A kéziratban 232 olasz nyelven lejegyzett szonett szerepel, azonban nincs feltüntetve sem a szerző neve, sem a mű címe. Az azonnal megállapítható volt, hogy az olasz szonettegyüttes témájában szorosan összefügg a francia *Rózsa-regény*vel, sőt, tulajdonképpen annak rendkívül fordulatossá feldolgozása. A két mű között azért is volt ilyen nyilvánvaló az összefüggés, mert ugyanabban a kódexben, az olasz szonettek 30 lapját megelőző 110 lapon a *Rózsa-regény* szövegeit jegyezték le. Az olasz kézirat szövegét három évvel később, 1881-ben Ferdinand Castets, a montpellier-i egyetem romanista professzora tette közzé; ő adta a műnek a *Fiore* címet. A cím a szonettekben szereplő „virágra” utal, amely megfelel a francia tankölteményben leírt „rózsának”. Mindkét mű a szerelmi allegória keretei között, a testi szerelem jogosultságát hirdetve beszél el a „virág” – azaz a *kedves* – meghódítását.

Nem sokkal a *Fiore* felfedezését követően, 1888-ban Salomone Morpurgo a firenzei Laurenziánában, a Mediciek híres könyvtárában egy

olyan – szintén még ismeretlen – kéziraatra bukkant, amely rengeteg hasonlóságot mutatott a Franciaországban fellelt kézirrattal. Morpurgo a kéziratban szereplő ismeretlen szerzőjű költeménynek a *Detto d'Amore* címet adta.

A *Fiore* és a *Detto* kéziratával kapcsolatos legkorábbi kutatások feltételezték a két szöveg eredeti összetartozását, ami a külső jellegzetességek (pergamen, versek elrendezése az oldalakon, díszítőelemek, kurzív kisbetűs frás) alapján be is bizonyosodott. Contini feltételezése szerint a kézirat egyik korábbi tulajdonosa, Guglielmo Libri gróf (1803–1869) tépte ki, és lopta el a kódex utolsó négy, a *Detto* szövegét tartalmazó lapját.

A két olasz szövegnek egymással illetve a *Rózsza-regénnyel* mutatott párhuzamai további kutatásra ösztönöztek, hiszen arra engedtek következtetni, hogy a két mű szerzője azonos. Contini gondolatmenetét követve tekintsük át röviden a *Fiore* és a *Detto* közötti közös vonásokat feltáró elemzések eredményeit. Mindkét műben egyértelműen kimutathatók olyan lexikai, morfológiai és szintaktikai gallicizmusok, tükörfordítások, amelyek a *Rózsza-regényt* idézik, és a toszkán komikus költészet jegyeit viselik magukon. Mindezek mellett a gúnyos, szarkasztikus hangvétel, illetve a népies nyelvezet szintaktikai szerkezetei ugyancsak a toszkán komikus realistákra utalnak. A legnyilvánvalóbb analógia azonban maga a témaválasztás: a kolduló szerzetesrendek és a korrupt papság szatirikus ábrázolása, a szegénység megvetése, a pénz dicsőítése, a testi szerelem éltetése. A fentiek alapján néhány kutató a toszkán komikus költők valamelyikében vélte felfedezni a két mű alkotóját, ez ellen szólt azonban az a tény, hogy a *Fiore* szerzője kétszer is *Ser Duranteként* nevezi meg magát, ami többek szerint megfontolhatóvá teszi Dante szerzőségét. Mások összeférhetetlennek tartották a hagyományos Dante-képpel a versek erotikus hangvételét. Contini ezeket az érveket felületesen tartja; a szerzőség eldöntéséhez összetettebb, adatokkal alátámasztott vizsgálatokat tart szükségesnek. Ebből következően kiinduló hipotéziseinek igazolásához a *Fiorét* és a *Dettót* összeveti Dante műveivel és a *Rózsza-regénnyel* (annak öt, bizonyítottan XIII. századi kéziratával).

Első hipotézise (mely szerint a *Fiore* szerzője Dante) bizonyítása során összehasonlítja a *Fiore* szövegének stílusjegyeit Dante műveivel. Ennek

eredményeképpen egyértelműen kiténik, hogy a vizsgált stílusjegyek jelentős része kimutatható az *Isteni Színjátékban*, az *Új élet* szonettjeiben és a *Versekben* is. Az említett Dante-művek és a *Fiore* stílusjegyeinek ilyen mértékű egyezése Contini szerint nem lehet véletlen, tehát a *Fiore* Danténak tulajdonítható. Második (a *Fiore* és a *Detto* szerzőjének azonosságára vonatkozó) hipotézisének igazolásakor, kiegészítve a korábbi kutatási eredményeket, bemutatja a *Rózsza-regény* hasonló feldolgozásában megmutatkozó stílusjegyeket.

A *Fiore* és a *Detto* szerzőjének azonosságát alátámasztó legmeggyőzőbb bizonyíték azonban az, hogy a két mű azon részei is hasonlítanak, amelyek eltérnek a *Rózsza-regénytől*. Mindezeket figyelembe véve megállapítható, hogy mind a *Fiore*, mind a *Detto* Dante művének tekinthető.

Contini bevezető tanulmányának gondolatmenete nyomon követhető a *Fiore* és a *Detto* javított szövegét kiegészítő jegyzetekben is. A három részre tagolt jegyzetapparátus első részében ismereti az általa javított szövegrészek eredeti változatát. A második rész az eredeti szöveg javítására vonatkozó korábbi megoldásokat tartalmazza. Végül a *Fiore* és a *Detto* szempontjából jelentőséggel bíró részleteket közül a *Rózsza-regény* különböző változataiból, valamint Dante alkotások szövegeiből.

Contini vitathatatlan érdeme, hogy objektivitásra törekvő, komplex kutatási módszere révén új szempontokat vezetett be a „kétes” szerzőjű Dante művek vizsgálatában. A kötetet a bevezető tanulmányok és a szövegvizsgálatok jegyzetek mellett a *Fiore* és a *Detto* kutatására vonatkozó, tartalmi kivonatokkal kiegészített bibliográfia teszi teljessé.

RÓNÁKY ESZTER

Maria Pia Pozzato (szerk.): *L'idea deforme - Interpretazioni esoteriche di Dante*. Milano, Bompiani, 1989. 330.

Ha az első pillanatban, ahogy kezünkbe vesszük a könyvet, nem volna nyilvánvaló, hogy milyen összefüggés van a főcím és az alcím között, a borítólap figyelmesebb megtekintésével kétségtelenné válik, hogy nem ezoterikus Dante-interpretációkat olvashatunk, hanem ezoterikus

Dante-interpretációkról. Ezeket jelölik a szerzők „A torz gondolat” címmel. A kötet a „Studi Bompiani” nevet viselő kiadványok egyik, Umberto Eco által irányított, „Il campo semiotico” című sorozatában jelent meg. Eco mellett – az utószó írójaként – egy másik nagy név jegyzi a kötetet, Alberto Asor Rosáé, az olasz irodalomtörténet-írás vezető személyiségéé.

A kötet közös munka eredménye. Eco a nyolcvanas évek végén a bolognai egyetem általa irányított intézetében (Istituto di Discipline della Comunicazione) a hermetikus szemiózistról tartott előadás sorozatot. Ezzel párhuzamosan Maria Pia Pozzato annak a – szemiotikai és irodalmi körökben régóta vitatott – kérdésfeltevésnek a keretében, hogy mi tekinthető érvényes interpretációnak, és abból kiindulva, hogy legalább azt lehet tudni, mi egy rossz interpretáció, rossznak tartott Dante-interpretációkat vizsgált a diákjaival. Ezek az értelmezések, amelyek a XIX. század első évtizedeiben jelentek meg először, és ma is a Dante-kritika perifériára szorult, de élő irányzatát jelentik, nem az ő önkényes értékelésük alapján rosszak, hanem a „hivatalos” Dante-kritika utasította és utasítja el, okkultistának, hermetikusként, ezoterikusnak bélyegezve, betegesnek, önkényesnek, irracionálisnak nevezve őket.

A következő szerkezeti vázra épül a könyv: bevezető, előszó, 7 tanulmány, következtetések, utószó és bibliográfia, amely látványosan tesz különbséget ezoterikus és nem ezoterikus értelmezések között (Három részből áll: az első rész egyértelműen azokat a műveket sorolja fel, amelyek allegorikus, ezoterikus Dante-interpretációkat tartalmaznak. Ebben a felsorolásban találjuk a vizsgált szerzők műveit, illetve hasonló jellegű írásokat. A második rész azokat a Dante-tanulmányokat tartalmazza, amelyek tárgyalják, de nem alkalmazzák az allegória és az ezotéria kérdéseit. A harmadik rész a konzultált Dante-kiadások felsorolása). A kötet felépítése nem véletlenül kelti az érzést – már a tartalomjegyzékkel –, hogy az alkotók incselkednek az ezoterikus tanok híveivel, hiszen Eco bevezetőjének utolsó sorai leplezetlenül tömnek borsot az illetők orra alá. Ecót idézve:

„MEGJEGYZÉS – E könyvnek a címe, *L'idea deforme* (A torz gondolat) a *Fedeli d'Amore* (a Szeretet Hívei – bővebben róla lentebb) anagrammája (szerzője Stefano Bartezzaghi).

Bízom benne, hogy a gyanakvó olvasók nem vonnak le ezoterikus következtetéseket abból a tényből, hogy 7 női írója van a kötetnek. Plusz két férfi írója, egy az elején, egy a végén, ez már 9. Előszó, vizsgálat és függelék együtt: 3.”

A továbbiakban szóvá teszi Eco, hogy Alberto Asor Rosát szaktudása miatt kérték fel a kötetben való közreműködésre, és nem a nevében szereplő chiasma miatt, amely „csodálatraméltóan foglalja össze a fátyol híveinek misztikus rögeszméjét”. Végül, semmit nem bízva a véletlenre – ettől az élvezettől is megfosztva azt, aki mégis titkos jelentések után kutatna ebben a könyvben is –, arra is ő maga hívja fel a figyelmet, hogy az Um(berto) betűi az ábécé második, míg az Al(berto) betűi az ábécé első feléből vannak – és ez pusztán véletlen.

Ecónak „A hermetikus szemiózis és »a fátyol paradigmája«” című bevezetője a már említett előadás-sorozaton elhangzott gondolatoknak az összefoglalása, annak a világ- és szövegértelmezési módnak a bemutatása, amely szerint szimpátia-kapcsolatok kötik össze a mikro- és makrokozmoszt. Eco különösen a „Corpus Hermeticum” II századbéli felbukkanásától vizsgálja ezt a vonalat, és ábrázolása nem egyszerűen leíró jellegű, hanem értékelő is. Ahogy más írásai alapján is várható, Ecót csak a logikai érvek győzik meg, és bár elismeri a racionális megismerési minta határait, a logikai rendet fejtetőre állító hermetikus írásokat irányító megismerési mintára, a végtelen metamorfózis, a folytonos hasonlósági kapcsolatok gondolatára épülő interpretációt paranoidnak tartja, és mint állítja: „az egészséges interpretáció és a paranoiás interpretáció között az a különbség, hogy elismerjük-e a kapcsolat csekély voltát, vagy éppen ellenkezőleg, ebből a csekélységből a lehető legtöbbre következtünk” (11–12). Az utóbbi olvasatok mozgatórugója a beteges, állandó jellegű gyanakvás, amelynek az értelmezésben megmutatózó következményeit Eco sok példával és jó adag humorral felvázolva mutatja be. Következtetése jól ismert az irodalomelméleti és szemiotikai munkáiból: az értelmezések sora lehet végtelen, ám az értelmezésnek (az értelmezés módjának) határai vannak.

Ezeket a határokat kutatják az elemzések segítségével, a szerkesztő előszavának és következtetéseinek keretében ágyazva a kötet szerzői,

hiszen ha elméleti szinten nem is sikerül meghúzni, a gyakorlat azt mutatja, hogy megállapítható, ha egy interpretáció átlépi azokat. Hat olyan szerző nézeteit veszik górcső alá, aki túllépett e képzeletbeli határon: Gabriele Rossetti, Eugène Aroux, Giovanni Pascoli, Luigi Valli, Rodolfo Benini és René Guénon elméleteit. A lista lehetne sokkal hosszabb is; aki szerepel, azt ama szempont alapján választották, hogy az általa alkotott elmélet mennyire radikálisan helyezkedett szembe születésének korában az akkor éppen „hivatalos” Dante-kritikával. Bár az egyszerűség kedvéért egységesen ezoterikus interpretációknak nevezik a fentiek elméleteit, többször figyelemzetnek a kötet írói, hogy szűk értelemben véve szinte egyik esetben sem lehet ezoterikus szerzőről beszélni (az egyetlen kivétel Guénon, egyedül ő kapcsolódik szorosan a hermetikus hagyományokhoz), ellenkezőleg: ezek az írók komoly filológusoknak vallották magukat. Gabriele Rossetti írt először arról, hogy Dante szövegeiben, elfátyolozva különös rímében, van egy rejtett nyelv, amelynek ha megfejtjük a jelképeit, akkor Egyház elleni szidalmakat olvashatunk. Maria Pia Pozzato kis csapata ennek az elméletnek az alapján nevezi fátyolhívőknek a kötetben vizsgált interpretációk szerzőit: mindannyian hiszik, hogy van Danténál olyan jelentés, amely el van fátyolozva, hogy a beavatatlanok elől rejtve maradjon. Ez a hit az egyetlen közös jellemzője ezeknek az értelmezőknek: a fátyol alatt mindannyian másvalamit vélnek megtalálni. Az „összeesküvők”: Rossetti, Aroux és Valli egyházellenes titkos szektát találnak itt, amellyel Rossetti rokonszenvez, Aroux eltéli, Valli pedig ennek a bizonyos, a Szeretet Híveinek nevezett titkos társaságnak még külön, saját, belső nyelvet is tulajdonít. Pascoli és Benini egyszerűen a Színjáték szerkezetét, felépítését vizsgálja, de nekik is vesszőparipájuk marad a kutatás a titok után, amelyet a struktúrában illetve a numerológiai jelentésekben találnak meg. Guénon Dante-interpretációja az ezoterikus irodalom teljes jogú része: eszerint Dante ismerte az okkult Hagymányt, és valódi beavatottként úgy közölte a tudást a művein keresztül, hogy senki más ne férhessen hozzá, csak az arra jogosult többi beavatott. Az ezoterikus értelmezéseknek ez a szemlélete végtelenül kényelmes és kifizetődő: én, mint állítólagos beavatott, gyakorlatilag bár-

milyen szövegről állíthatom, hogy titkos tudást rejt, hiszen, mint egy okkult tudás beavatott részese, nem mondhatom el, amit kiolvasok (vagy kiolvasni vélek) a szövegből, csak legfeljebb ugyanolyan homályosan, hogy az én szavaimat se érthesse meg bárki, csak a beavatottak, és így tovább. Éppen ezért még az is előfordulhat, hogy jön valaki, aki azt mondja, hogy a „L’idea deforme” készítői is beavatottak és valamilyen tudást közvetítenek, amely annyira titkos, hogy ebbe a megtévesztő köntösbe kellett bújtatniuk, a távolság- és mértéktartó irodalomelmélet „fátyolába”. Az ilyen feltételezés ellen nem lehet védekezni, hiszen az ezoterikus meggyőződés a hit táplálja és semmi szerepet sem játszanak benne az észérvek.

A kötetben szereplő elemzések az elemzésekéről monografikus jellegűek. A vizsgált szerzők és az életmű bemutatását követően bizonyos előre megfogalmazott, közös kérdésekre keresnek választ: milyen módszert követtek ezek az értelmezők, mi okozta az irányukban megmutató heves visszautasítást (jobb esetben) vagy a teljes mellőzést (rosszabb esetben), mi volt hibás a feltevésükben, ha mégis meggyőződknek tűnnek, ezt mi okozza, volt-e olyan meglátásuk, amely az elutasítás ellenére idővel mégis a hivatalos kritika elfogadott részévé vált? A kérdéseket módszeresen, következetesen megvizsgálják és végül a kezdetben feltett interpretáció-elméleti kérdést is megválaszolják. A vizsgálatukból kibontakozó következtetés szerint az interpretáció sohasem függetleníthető az értelmező közreműködésétől: a személyes tapasztalattól, a tárgyi ismeretektől, felkészültségtől, nyelvi kompetenciától, ideológiai szempontoktól, nemtől, származástól, társadalmi-gazdasági helyzetétől, mindama körülménytől, amely meghatározza az értelmező személyiségét. Éppen ezért a jó interpretáció egyetlen lehetséges ismerve a kritikusok többségének egyetértése, helyeslése lehet. Vagyis szerződéses viszonyon alapul az interpretációk helyességének megállapítása, ami azt jelenti, hogy az elfogadhatatlan és az elfogadható interpretációt elválasztó határ: változó vonal. Az értelmezés határai továbbra is csak virtuálisan léteznek, és hogy pontosan hol húzódnak, azt csak akkor látjuk, ha felismerjük, hogy egy gondolat „torz”.

Az elemzéseket végzők határozottan elzárkóznak attól, hogy a Dante-értelmezések sorát

bővítsék saját munkájukkal, űket kifejezetten a jelzett irodalomelméleti szempontból érdeklik az elméletek. Az elhatározáshoz sikerül tartaniuk magukat. Egyedül az utószót jegyző Alberto Asor Rosa az, aki Dante-kutatóként is megszólal, és az ő mondanivalója is egybecseng a többi szerzőével. Pedig ő is beszél titokról, ez a titok azonban szemiotikai, irodalomelméleti jellegű, minden olvasó előtt feltárulhat: „A hermeneutika nem tekinthet el a költői alkotás ontológiájától: ha eltekint tőle, az a semmi olvasata. Ez az egyetlen, de hatalmas titok, amellyel szembe kell néznie minden Dante-olvasónak (...): a jel titkával, annak a jelrendszernek a titkával, amely egy egész világot zárt bele a többértelmű képek összességébe. Ezzel a titokkal kell megbirkózunkunk” (316). Bárki – az egyszerű Dante-olvasótól kezdve a legképzettebb kritikuszig – aki érdeklődik az ilyen titkok iránt, haszonnal és élvezettel forgathatja a könyvet, hála a benne megmecsillanó humornak, a közérthetőségnek, a következetességnek is.

SZ. MÁRTON IBOLYA

Dantes Commedia und die Dante-Rezeption des 14. Und 15. Jahrhunderts. in: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance.* Band X. Banddirektor: August Buck. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987. 285.

A Hans Robert Jauss és Erich Köhler alapította francia–német közös kiadói elképzelés eredményeként létrejött nagy volumenű sorozat X. kötetének első részkötetét gondozó és részben író August Buck kettős célt tűzött ki maga elé. Egyrészt arra vállalkozik, hogy áttekintést adjon a dantei főmű értelmezéseit leggyakrabban formáló szempontokról, amelyeket aztán egy saját, de a recepciótörténetet nem forradalmasító interpretációjá is ötvöz, másrészt – jóval szerényebb terjedelemben – társszerzőket felkérve, ismertetni kívánja a XIV. és XV. században íródott *Színjáték*-kommentárokat (B. Sandkühler), valamint az ekkor keletkezett kommentárirodalmon kívüli recepciót (H. Felten).

A kiadói koncepciónak megfelelően lábjegyzetekben, illetve a kötet végén részletesen és körültekintő pontossággal dokumentált fejezetek az eredeti tervtől eltérően kizárólag a dantei korpuszsal és elsősorban a *Commediával* foglalkoznak, méghozzá az irodalom- és hatástörténetet leginkább lázba hozó kérdés, a korszakküszöb kijelölése felől közelítve mind a műhöz, mind befogadásához. A kiadói előszóból kiderül: a leixikon korábbi, a kiadás folyamatában elvetett strukturális elképzelése az „itáliai triumvirek” együttes bemutatása lett volna, ám végül Petraracának és Boccacciónak – éppen a korszakhatár szigorúbb figyelembe vétele miatt – nem jutott hely a sorozatban. A döntés mindenképpen üdvözölendő, hiszen egy a középkort tárgyaló irodalomtörténetnek csak előnyére válhat, ha nem foglalkozik nem a középkorhoz tartozó témákkal.

A kötetért felelős Buck, aki maga is elismert Dante-kutató, abban a ritka helyzetben van, hogy nem kell az előzők frázispuffogató, a bemutatandó mű iránt érdeklődést és tiszteletet ébresztő gyakori túlzásait elkövetnie. Maradéktalanul egyetérthetünk azzal a már másoktól is hallott megállapításával, hogy az *Isteni Színjáték* mind a latin, mind az újlatin nyelveken fennmaradt középkori irodalmi hagyomány csúcását képezi, valamint azzal is, hogy Dante e művével az olasz irodalom arculatát messzemenőig meghatározó alkotás született, amelyet szinte azonnal másolandó mintának tekintettek és már befejezése után néhány évvel kommentárokkal láttak el. Az e sorokból kivilágzó lelkesedést is megértjük: a sorozatszerkesztők nem titkolt recepciótörténeti érdeklődéséből és a *Színjáték* egészen különleges hermeneutikai adottságaiból sejtethető, hogy a mű számukra nemcsak nagy megmérettetést jelent, hanem ugyanakkor saját diszpozícióik viszonylatában is igen kecsegtető feladatot, sőt, valószínűleg vállalkozásuk egyik csúcsteljesítményét ígérte.

A „középkor vs reneszánsz” vitában már maga a sorozatcím is perdöntő, de az értő olvasó különben sem várhatott mást, hiszen ma már nem divat Dantét az újjászületés korába száműzni. Bár Buck szerint a *Színjáték* nem sorolható be egyik középkori műfajkategóriába sem, figyelmeztet: nem szabad elhamarkodottan arra következtetni, hogy a mű a reneszánszba való

átmenetet valósítaná meg. Ha függetleníti magát a középkori műfaji tradícióktól, szellemiségében, poétikai elméletében és gyakorlatában, úgy, mint doktriner részleteiben, gyökeresen középkori marad. Mindazonáltal el kell ismerni, hogy a dantei művészi öntudat – az isteni igazságok és gyógyírok birtokába jutott, kiválasztott költő önképe és ennek folytán az, hogy Dante költészetének filozófiai megismerési képességet tulajdonított – olyan egyéniséghez tartozik, amely a középkorban csupán elvétve akadt, és amely mint jellegzetes vonás (mondhatnánk: paradigma) csak a reneszánszsal jelenik majd meg.

Mindezzel Buck azt látszik állítani, hogy Dante úgy mond „megelőzi” korát, ami persze csak akkor válik elfogadhatóvá, ha környezetéről, a kor Közép- és Felső-Itáliájáról is elmondjuk ugyanezt (a szerző meg is teszi: fel nem róható rövidséggel, de tartalmasan eleget téve a szociotörténeti háttér megrajzolásának). A *Színjáték* keletkezését közvetlenebbül motiváló tényezőként először is Danténak azt a nyelvi elkötelezettségét jelöli meg, amely a költőt minduntalan arra indítja, hogy az olaszt a másik két konkurens nyelvvel (a franciával és a provanszállal) szemben védelmébe vegye, és fölényűt deklarálja. Később pedig az igazságtalanul elszenvedett száműzetést és az igazságság, vagy egy jobb világ utáni vágyakozást nevezi a legfontosabb inspiráló hatásnak. Mindkét premissza (a nyelvi-nemzeti elkötelezettség és a jó vágya), mint öntudat és mint érzelmi szál, beleillik Buck értelmezésének abba a szövedékébe, amelyet a tanulás/tanítás és tudás szenvedélyétől fűtött poeta doctus alakjának feltételezéséből kezd kidolgozni.

A szempontok szerinti elemzésekről és a komplex elemzésről is elmondhatjuk, hogy a lexikon műfaji kritériumainak megfelelően a szerző több oldalról, a kutatás különböző irányait magáévá téve közelít a műhöz. Kézikönyvszerűen, inkább a nagy konszenzussal elfogadott értelmezésekhez csatlakozik és a tág spektrum nem tartalmaz meghökentően izgalmas felfedezéseket. Azt viszont kifogásolhatónak érezzük, hogy a költő alakjának mint személyiségnek előtérbe állításával – amelyet inkább reneszánsznak, mint középkorinak ítélt – interpretációja minduntalan tételének ellentéte felé sodródik.

Buck először is a Dante-kutatás nagy témáit járja be: a költő szellemi fejlődésútjával indítva a műfaj, a források, a szerkezet, a szereplők, a nyelv, a költői önértelmezés és az olvasó-elképzelések szempontjait pásztázza végig, történeti-filológiai szakértelemmel foglal állást a Dante-kutatást foglalkoztató fő kérdésekben, és olykor betekintést enged a kutatókat megosztó vitákba is. Leginformatívabbnak és legsikeresebbnek a Dante forrásait tagloló fejtegetések tűnnek, melyek a *Színjáték*hoz vezető út lépéseit rekonstruálják. A szerző az út fő állomásainak Dante kisebb műveit tartja: az *iter poeticum ad comediam* Buck szerint állandókon – mint amilyen a művekbe belefoglalt önreflexió vagy az önéletrajzi irányultság – és változókon át vezet.

A forrásokról szóló részek azonban a komplex értelmezés által nyernek igazán jelentőséget. Ez a (legalábbis August Buck részéről) végszóként megkísérelt („Versuch”) interpretáció módszerében ahhoz a tradícióhoz kapcsolódik, amelynek első szószólója a XIV. századi *Ottimo commento* szerzője, Andrea Lancia volt, és amely a XIX. században „Dante spiegato da Dante” (Dantét Dantéval magyarázni) című szóval vonult be a kutatás történetébe.

Buck a *Színjátékot* az egyes ember boldogságához vezető út bemutatásaként olvassa, vagyis a korabeli olvasó „Hogyan jussak el a boldogsághoz?” kérdésére adandó válaszként. Az értelmezés felépítése követi azt a már a *Convivio*ban is megjelenő kettős perspektívát, amely részben mint ellentétet, de sokkal inkább mint egymást kiegészítő ellentétet kezeli a földi és az égi szférát. Földi és égi, a vita activa és vita contemplativa viszonya, melyet a bibliai alakok Márta-Mária, illetve előképük Lea-Rachel is allegorizálnak. Az előbbi, a megváltást megalapozó földi boldogság dantei koncepciója válik végül is a kifejlesztés főszereplőjévé, ami viszont, főleg a végkifejtés tekintetében, már a modern átlagolvasó felé intézett gesztusnak tűnik.

Az időzjelben értett intentio auctorisra hivatkozva Buck a *Convivio* és főképpen a Monarchia szöveghelyeit hívja segítségül ahhoz, hogy az evilági boldogságnak megfelelő vita activa szabályait kiszűrje a *Commediából*. Érvélese csak hamar etikai-politikai irányt vesz: a tevékeny és a négy fő világi erény szolgálatába állított élet csak akkor valósulhat meg, ha béke van, és ha a

békét egy világi, a Római Birodalom képére formált hatalom szavatolja. A pax romana a pax christiana, és végső soron az ember Jézus általi megváltásának színörnimájává válik. Dante műve tehát nem elfordulás a világtól, hanem arra tanít, hogy az ember egy megfelelő társadalomban ismét boldog lehet.

SZILVÁSSY ORSOLYA

The Cambridge Companion to Dante. R. Jacoff (ed.), C.U.P. [1993] 1995, 290.

Cambridge a '70-es évektől kezdve – az angolszász akadémiai világban egyedülálló módon – az analitikus hátterű, ugyanakkor sok tekintetben hermeneutikai orientáltságú eszmetörténeti – s ezen belül italianisztikai – kutatás jelentős központjává vált. A cambridge-i iskola, melynek kiemelkedő alakja Q. Skinner (többek közt az 1978-as *The Foundations of Modern Political Thought* és az 1981-es *Machiavelli* című művek szerzője), a modern politikaelméletek fogalmi apparátusát az észak-itáliai városállamokban kibontakozó republikánus eszméből eredezteti, s példaadóan alkalmazza az un. *lingvisztikai contextualizmus* módszerét. (Skinner /és amerikai „megfelelője”, Pocock/, valamint követői munkásságának jelentős eredményeit tartalmazza egyebek mellett a *Machiavelli and Republicanism* című, 1990-es kötet.)

A jelen Dante-kötet is ezt a szellemiséget tükrözi. Az összesen 15 esszé a kilencvenes évek Dante-kutatásának eredményeit reprezentálja. Tematikai jelentőségét tekintve J. Freccero *Introduction to Inferno* és J. T. Schnapp *Introduction to Purgatorio* című hermeneutikai vizsgálódása emelhető ki. Ugyanakkor megkülönböztetett figyelmet érdemel A. R. Ascoli *The unfinished author: Dante's rhetoric of authority in Convivio and De vulgari eloquentia* című tanulmánya, mely a Dante munkásságában is kimutatható humanista-retorikai tradíció jelentőségét hangsúlyozva a Gadamér, Grassi, Garin és Apel nevével fémjelvezhető hermeneutikai alapú eszmetörténet-íráshoz kapcsolódik. Ch. T. Davis *Dante and the empire*, valamint (a Machiavelli-kutatásban is jeleskedő) J. M. Najemy *Dante and Florence* című írása a dantei korpusz politikai relevanciáját helyezi előtérbe.

(J. M. Najemy, *Papirius and Chickens, or Machiavelli on the Necessity of Interpreting Religion*, in: „Journal of the History of Ideas”, vol. 60, nr. 4, Oct. 1999, 659–681.) Davis vizsgálódása politikai-hermeneutikai jegyeket mutat, míg Najemy inkább a „klasszikus” történetírás módszereit követi. (Ugyanez elmondható egy másik újabb keletű, politikai témájú Dante-elemzés, M. Palma di Cesnola „*Isti qui nunc*”, *la Monarchia e l'elezione imperiale del 1314* című munkájáról is. in: „Studi e problemi di Critica Testuale”, vol. n. 57, Ottobre 1998, 107–130.) Végül külön említésre méltó R. Hollander *Dante and his commentators* című írása, mely lényegében a Dante-interpretációk tipológiája.

Következzék tehát néhány szó az egyes tanulmányokról.

Ascoli *The unfinished author...* című hermeneutikai-eszmetörténeti esszéjének fókuszában a retorika dantei felfogásának kritikai rekonstrukciója áll. A szerző nagy figyelmet szentel a *Convivio* IV, vi, 3–5-ben kifejtett filozófiai (s egyben politikafilozófiai) etimológiának, melynek célja az *auctor* és az *autor* terminusok közti különbség magyarázata. Dante etimológiai eszme-futtatásainak fontos forrása volt Pisai Hugutio. Őt követi, amikor az olasz *autorét* etimológiailag két kifejezésre próbálja visszavezetni: az *auieo* és *autentin* terminusokra. Hugutio szerint az *augere*-ből származtatott *auctor* „specifikusan a birodalmát kiterjesztő politikai vezetőre vonatkozik; míg az *autor* az egyik származtatás szerint a költőre, a másik szerint pedig a filozófusokra és a »művészetek feltalálói« vonatkozik”. Dante mellőzi az *augere*-ből való származtatást, de ténylegesen megtartja a *politikai tekintélyt* [*political authority*] jelentő alakot. Ez nála a császárra vonatkozik, aki ugyanazon az oldalon van, mint a költő és a filozófus, s a földi világ abszolút uralkodója (54.).

Az idézett etimológiai eszme-futtatás megértéséhez világosan kell látni, hogy Danténak a retorika arisztotelészi eszményéhez való viszonya kritikai természetű. Igyekezete ugyanis nem pusztán arra irányul, hogy „álláspontját Arisztotelészével összhangba hozza, hanem egyúttal arra, hogy nyugodt szívvel aláaknázza a filozófus tekintélyét”. A szerző kiemeli, hogy az az először Frigyesnek, majd a vulgáris tömegnek tulajdonított nézet, amely szerint a nemesség a

régi gazdagságból és jólneveltségből ered, valójában Arisztotelészről származik, amit maga Dante sem mulaszt el megemlíteni: „(...) nyilvánvaló, hogy az erény érdeme teszi nemessé az embereket, azaz a saját vagy az ősök erényének érdeme. Ugyanis a nemesség, az ősök derekasága s gazdagsága, mint Arisztotelész mondja a *Politikában*, avagy Juvenalis szerint: egyetlen jószág egyedül a lelki nemesség. E két vélemény kettéfel nemességről szól, ti. kinek-kinek a saját nemességéről és őseiéről”. (Dante, *Az Egyeduralom*, II, iii, Kossuth K., Bp. 1993, 36.) Annak, hogy a *Convivio* IV. részében ezt az általa tévesnek tartott nézetet mégis Frigyesnek tulajdonítja, két célja van. Egyrészt a mindenkori politikai autoritással szemben így kívánja fenntartani saját szellemi autoritását, másrészt a nyilvánosság előtt kettős viszonyt alakít ki Arisztotelészhez: miközben támaszkodik a tekintélyére, saját személyes *nobilità*- ill. *autorità*-fogalmának hangsúlyozásával bírálja is a filozófust (55–56.).

Mielőtt kitérnék a két kifejezeten politikai jellegű esszére, érdemes leszögezni, hogy Dante – Pádúai Marsilius mellett – talán a legjelentősebb késő középkori és kora-modern politikai filozófus. (Ez volt H. Kelsennek, a nagy pozitivistá jogelméleti gondolkodónak is a véleménye, aki Dante államelméletéről írta doktori disszertációját.) (H. Kelsen, *Die Staatslehre des Dante Alighieri* /Wien & Leipzig: Deuticke 1905/.)

Ch. T. Davis, akárcsak mestere, A. Passerini D'Entrèves, úgy véli, hogy Dante egyaránt fontosnak tartotta a *patriát* és az egyházat. Ugyanakkor tagadja azt a sokak által elfogadott nézetet, hogy a költő patriotizmusa politikai-nacionalista színezetű lenne. Dante, családja hagyományát követve, alapjában véve lojális guelf volt, annak ellenére, hogy – mint a *Színjáték* is tanúsítja – ez az elkötelezettsége nem volt problémátlan. Davis D'Entrèveset idézve fejti ki, hogy Dante „ghübelinizmusa”, vagyis a császári ügy melletti kiállása, a költő fejlődésében fontos, de mulandó fázis volt. Az *Egyeduralom* című művét „eltévelyedésnek” tekinti, hiszen ez a császárságról szóló értekezés „azt mutatta meg, miképpen uralkodott el rajta az a remény, hogy egy emberi megváltó képes megváltani a világ bűneit, megfélekedve az alapvető keresztény eszméről, miszerint az ember bensőleg, nem pedig külsőleg váltható meg és üdvözíthető” (67.). D'Entrèves szerint a

Színjáték az *Egyeduralom* után íródott és az üdvözülés ortodoxabb verziójának érvényesítéséhez tér vissza. Davis szerint viszont „mindkét munka a [földi] császárság Dante felfogása szerinti központi szerepét tárja fel”. A *Vendégség* is azt mutatja, hogy Dante „meggyőződése szerint az embert nem pusztán belülről kell megmenteni, hanem kívülről is, s hogy e feladat megoldásában a császár a lényegi cselekvő” (67.). Davis tehát közel azonosnak tartja Dantének és Pádúai Marsiliusnak a földi birodalomról vallott felfogását. Szerinte Dante számára a birodalom és a császárság a minden parancs felett álló legfelsőbb parancs, a minden lehetséges hatáskört átfogó és jóváhagyó legfelsőbb hatáskör (jurisdiction), valamint a minden lehetséges akaratot egyesítő akarat (*Convivio* IV, 4). Az „imperium” terminus elsődleges jelentése az *egyetemes autoritás*, melyet a római nép a köztársaság alatt nyert el, majd adott át a császárnak. E tisztség viselőjét Dante szerint Isten választja ki. Választása aktuálisan a germán választókon keresztül jut kifejezésre, habár a kapzsiság olykor megakadályozhatja őket abban, hogy felfogják Isten akaratát (68.). A birodalom tehát – Marsilius nézetével is összhangban – „közvetlenül Istentől származtatható”, nem pedig valamilyen más autoritástól, pl. a pápaságtól. „Habár a pápai méltóság a császárnál magasabb rendű, teljesen más szférában létezik. A császár filozófiai tanításokra támaszkodik, hogy az embereket időbeli és mulandó boldogságuk meghatározta emberi céljaikhoz vezesse; a pápa teológiai tanításokra támaszkodik, hogy az embereket az üdvözülés isteni céljához vezesse” (68.).

A császár feladata az, hogy megfékezze az arisztotelészi és keresztény tanítás szerint is alapvető bűnt, a *kapzsiságot*, ebből azonban nem következik, hogy a császárnak morális doktrínákat kellene megfogalmaznia, ahogyan például – a Dante nemesség-definíciójával ellentétes nézetet valló – II. Frigyes tette (*Convivio* IV, iii, 6). Dante – hangsúlyozza Davis – a maga *nemesség*-definícióját minden uralkodó által egyetemesen elfogadandónak fogta fel (69.).

J. M. Najemy a Dante és a *popolo* közti viszonyt kívánja tisztázni. Tanulmányának végkövetkeztetése szerint – a *popolo* iránti minden rokonszenve ellenére – Dante elvetette, hogy „minden városnak önálló, ön-legitimáló és ön-

konstituáló szuverén »egész«-ként kell működnie”, hiszen – különösen a számtüzetés hatására – meggyőződésévé vált, hogy „kizárólag a teljes emberiség alkot legitím, szuverén »egész«-t”. A városok, melyek történelem-felfogásának értelmében a rómaiság megtestesítői, csak ennek az »egész«-nek a részei, s kizárólag az univerzális Róma császárának vezetése alatt lehetnek legitimek” (96.).

Freccero *Introduction to Inferno* című munkájára, mely a kötet egyik gyöngyszeme, itt nem térünk ki részletesen, hiszen folyóiratunk jelen száma is közli. Egyetlen mozzanatot mégis hadd emeljünk ki. A kiváló amerikai kutató e tanulmányában talán a legkiérleltebb formában fejtja azt a nézetét, hogy az *Isteni Színjáték*nak poétikai szempontból is a megtérés az alapvető motívuma. Konceptióját az allegória és a figura mint interpretációs séma szemantikai-hermeneutikai elemzésével támasztja alá

J. T. Schnapp – ellentétben az *Isteni Színjáték* romantikus, neoidealista és croceánus értékelésével – a *Purgatóriumot* tartja költői szempontból a mű legeredetibb részének. Kiemeli, hogy a *Purgatóriumban* összefonódik a politika és a költészet. Abból a perspektívából szemlélve, hogy a *Pokol* és a *Purgatórium* körei azonosak, még nagyobb jelentősége van annak, hogy az utóbbit a bűnbánó gyónáson túl a költészet elevensége különbözteti meg az előbbitől. Ezek a megállapítások természetesen nem pusztán arra vonatkoznak, hogy milyen költői erőt sugall a két túlvilági birodalom ábrázolása, hanem arra a tényre, hogy a pokolbeli kárhozottak számára nincs sem jelentése, sem jelentősége a költészetnek, míg a *Purgatóriumban* újraéled a költészet, a képzelőerő és a művészet, s ezzel megújulnak a szépség, az igazság, a moralitás és a közösség értékei (198–199.).

NAGY JÓZSEF

Giorgio Petrocchi: *Vita di Dante*. Laterza, Roma, 1993.

Giorgio Petrocchi monográfiája a Dante-kutatás egyik kiemelkedő műve. Azon túl, hogy mélyreható filológiai elemzését nyújtja a Dante költői tevékenységét fémjelző episztoláknak, trak-

tátusoknak, canzonéknak és természetesen a *Divina Commediának*, hiteles képet alkot a költő életútjáról. Egyszerre pontosítja a korábbi életrajzírók tévedéseit és igyekszik eltüntetni a fehér foltokat.

Gyermek- és ifjúkorától kezdve időrendi sorrendben követhetjük nyomon Durante (a keresztlevélben ez a név szerepel) életét, szellemi fejlődését, politikai és közéleti tevékenységét, költői és elméleti munkásságát. Az első jelentős mű, *Az új élet* finom elemzését követően Petrocchi meggyőző kapcsolatot teremt a *De vulgari eloquentia* című nyelvészeti-retorikai traktátus és az *Il convivio* című verses-próza filozófiai értekezés között, majd – magára a szövegre támaszkodva – új aspektusból közelíti meg a *De monarchiát*. A költő műveit olyan szövegek együtteseként fogja fel, amelyek azáltal, hogy folyamatos dialógusban állnak egymással, kiegészítik vagy alátámasztják az életrajzra vonatkozó állításokat. Számos vitatott kérdés újratárgyalásával releváns magyarázatokat tud például adni a költő szemléletében bekövetkezett változásra (az *Új élet* adott szöveghelyeinek tüzetesebb elemzése nyilvánvalóvá teszi a filozófia és a „*donna gentile*” azonosságát), illetve a politikai felfogásában megmutakozó fordulatra (melyre az *Il convivio* és a *De monarchia*, illetve a *Paradicsom* bizonyos passzusai közötti ellentétek utalnak).

Annak ellenére, hogy a költő életrajzi adatainak legnagyobb része saját műveiben maradt fenn (ükapja, Cacciaguida a *Paradicsom* XV. és XVIII. énekében szerepel, egykori tanítómestere, Brunetto Latini, a *Pokol* XV. énekében jelenik meg, míg az *Új élet*, Beatricéhez fűződő szerelmének krónikájaként is felfogható), Petrocchi kutatásai nem szorítkoznak egyoldalúan Dante szövegeire, hanem az összes olyan dokumentum elemzésére is kiterjednek, amelyek valamilyen információval hozzájárulhatnak egy teljesebb Dante-kép kialakításához. Így kerít sort arra, hogy részletesen megvizsgálja a költő keresztlevelét és a felmenőinek származását dokumentáló fragmentumokat: ezekből fény derül többek között az Alighieri családnév eredetére és Dante családfája is meglehetősen pontossággal rekonstruálható.

A szerző nem hagyja figyelmen kívül a Dantéről szóló életrajzi és szakirodalmi munkákat,

melyek sorában kiemelt figyelemben részesíti az 1370-es években íródott első jelentős Dante életrajzot (ekkorra már több mint fél tucat költői biográfia és *Commedia*-interpretáció lát napvilágot), mely a *Trattatello in laude di Dante* (*Kis traktátusok Dante dicséretére*) címet viseli. Mindamellett a ránk maradt (sajnos igen kis számú) dokumentumok és hiteles szöveghelyek filológiai vizsgálatát helyezi előtérbe.

Petrocchi nem véletlenül szenteli a kötet egy-egy részét a *Divina Commedia* interpretációjának, ugyanis a több mint félezer (!) ránk maradt kézirat alapos elemzése és összevetése szintén közelebb vihet egy hiteles életrajz megformálásához. A szerző szerint a *Színjátékot* az a látszólag paradox kettősség tartja folyamatos mozgásban, hogy Dante nemcsak az „isten mű” szerzőjeként (*autore*) hanem főhőseként (*personaggio*) is megjelenik. Egyenesen következik ebből, hogy a poétikai fikció által megteremtett *viator* azáltal, hogy a Római Birodalom illetve Italia valóban létező, híres közéleti személyiségeivel találkozik (mint például Filipo Argenti, Bonagiunta Orbicciani), olyan események és adatok mediátorává lép elő, amelyek az *autore* biográfiájának rekonstruálásakor fontos szerepet játszanak.

A számos kérdést újszerűen tárgyaló könyv a különböző dokumentumok és kéziratok részletes és egyedülálló filológiai elemzésére támaszkodva a költő hiteles és messzemenően a leg részletesebben kidolgozott életrajzát nyújtja, melynek fő referencialhelyei maguk a művek, az ifjúkori alkotásoktól kezdve az életművet megkoronázó „*Danteiszig*”.

TOMBI BEÁTA

Maria Corti: Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante. Torino, Einaudi, 1993.

Maria Corti legfontosabb műveivel (*Metodi e fantasmi, Principi della comunicazione letteraria, Il viaggio testuale* stb.) a műközpontú irodalomelmélet nemzetközi élvonalához tartozik. Itt bemutatott könyve sokszereplős szellemi kalandregény, melynek főhőse Dante, a világirodalom első olyan gényusa az antikvitás óta, akinek az irodalomról vallott nézeteit is ismerjük.

A szerző az első négy fejezetben a műalkotás genezisének különböző aspektusait: a fantázia, az emlékezés, az analogikus gondolkodás és a költői nyelvezet szerepét vizsgálja. Az ötödik fejezetben példamutatóan elemzi az „Ulysses-mese” dantei feldolgozását, végül a záró fejezetben a fény metafizikájának költői értelmére tér ki.

A gondolatmenetet egy Novalis-idézet indítja: „Ha volna »fantasztikánk«, ahogyan van logikánk, megtaláltuk volna az invenció művészetét”. (3.) Az ókortól napjainkig visszatérő gondolat a műalkotás megszületésének, a költői képzelet működésbe lépésének első mozzanatát felsőbbrendű erőnek tulajdonítani, ahogyan Dante is megfogalmazza. A babitsi fordítás egyben interpretálja is a gondolatot: „Ó, Képzelet, ki úgy vonsz néha félre, / s kilopsz körünkből, hogy fülünk se billen, / bár száz trombita harsog is feléje: / ki mozgat téged, ha érzékeink nem? / Sugár mozgat, mely maga gyúl ki, mennyben, / vagy gyújtja, aki onnan néz le – Isten” (*Purg*, XVII.). (Itt és a továbbiakban Babits Mihály fordítása.) Corti gazdag példatár segítségével tekinti át a fantázia működésbe lépésének titokzatos mozzanatát, nem mellőzve a lélektani szempontokat sem, s bár mindebből nem áll össze megkonstruált rendszer, végkövetkeztetése megerősíti mai felfogásunkat: „Minden művészi invenció új világképet kínál fel, s ezt úgy teszi, hogy természetesen másról beszél, talán éppen ebben áll az egyik legfennköltebb lényegi sajátossága.” (25.) Nem kevésbé tanulságos az emlékezés szerepének áttekintése a költői alkotásokban. Corti gondosan válogat, referenciái Arisztotelésztől Zanzottóig olyan jelenségek megvilágítására szorítkoznak, amelyek különösen fontosak lehetnek a dantei életmű szempontjából. Finom elemzéseket kapunk a *Színjáték* szereplői által felidézett emlékek és az őket megszólító Dante emlékezéseinek egybevetésekor, de a tanulmány talán legérdekesebb része az önmagukat idéző dantei helyek vizsgálata. Míg Gianfranco Contini az öncitátumokra hivatkozva érvelt amellett, hogy a *Fiore* Danténak tulajdonítható, addig Corti a dantei emlékezés sajátosságainak szélesebb körű áttekintése nyomán jut el addig, hogy elfogadja a Contini-féle attribúciót. (Ld. e számunkban Rónaky Eszter recenzióját. – *A szerk.*)

Az *Analógia és invenció* c. fejezetben Corti az analogikus gondolkodás középkori költészeti szerepét tárgyalja. Megállapítja, hogy a trubadúr költészethez és a szicíliai iskolához képest Dante idejében megváltozott az analógiák használata és a stilnovisták a nagy misztikusok analógia-modelljét hasznosították. Ez Dante életművének különböző fázisaiban jelentkezik: a költő viszonya Beatricéhez azon a caritason alapszik, amelyen a misztikusok viszonya alapszik Istenhez, míg a Vendégségben a „nemes hölgy” helyébe a laikus filozófia lép (a misztikusok terminológiájának alkalmazásával).

A nép nyelvén való ékesszólásról című traktátus áll a negyedik fejezet középpontjában. Itt elemzi Corti a költői nyelvezet és a „megregulázott” nyelv viszonyát. A dantei terminológia finom elemzésére építi a traktátus gondolatgazdagságát bemutató összképet, G. Steinert idézve, aki szerint Dante költészete és elméleti művei kijelölik a későbbi szöveganalízisek és jelentésemleletek legfontosabb témáit: a költői képzeletről, a filozófiai kérdésekkel való kapcsolatukról és spiritualitásukról folytatott minden komoly eszmefuttatás csupán Dantéhoz fűzött posztilla. A Dante-értelmezések szempontjából mindig is kiemelt szerep jutott a Pokol XXVI. énekében megörökített Ulysses-történetnek. A kommentárok általában hajlanak arra, hogy ebben a jelenetben Dante költői képzeletének autonóm megnyilatkozását lássák, hiszen ez a verzió jelentősen eltér az Odüsszeiában leírtaktól. Maria Corti azt a kérdést teszi fel, hogy miért választotta Dante a Herkules oszlopain túli utazás sokkal kevésbé ismert változatát. Ehhez a Vendégségben megkülönböztetett jelentés-szinteket veti egybe, vagyis a betű szerinti és az allegorikus jelentést, „amely ezen mesék takarója alatt rejtőzik”, s „valójában szép hazugságba öltöztetett igazság” (II. i.). Az Ulysses-éneknek három olyan eleme van, amely a XIII. századi szövegekben nem található: a mítosz összekapcsolása Herkules oszlopaival, a Campaniától az oszlopokig tartó tengeri útvonal leírása és a végső hajótörés. A betű szerinti jelentés körén belül Corti Szt. Rabont idézi, de latin szerzőkre is hivatkozik, arra a következtetésre jutva, hogy léteztek leírások a Gibraltári szoroson túli vizekről is. Hasonlóképpen konkrét elemeket tartalmaz a tengeri útvonal, amelynek részletei szintén ismeretesebb latin források-

ból. A szoroson túlhaladás tilalma pedig arab-kasztíliai szövegekben található. „Nem azonosítottunk konkrét forrást”, összegzi kutatásait Corti, „de ezzel a három témával kapcsolatban megállapítottuk, hogy nem a dantei képzelőerőnek köszönhető, hanem a curiositas/morte téma körüli intertextuális és interdiszkurzív motívumok mégoly bámulatra méltóan művészi, mégiscsak egyszerű feldolgozásának.” (127.) Az allegorikus szint elemzése során feltárulnak azok az összefüggések, amelyek a Dante-Ulysses sors-történetet hivatkozások és önhivatkozások révén tárják fel. Végső elemzésben „az Ulysses epizód kulturális szinten egyike a legelbűvölőbbeknek a dantei képzelőerő hatékonysága következtében, amely az intellektuális eltévelyedés izgató metaforikus toposzait sűríti össze”. (144.)

A könyv *A fény metafizikája, mint költészet* című tanulmányral zárul. Ez a fejezet, mely a „lectura dantis” hagyományosabb formáit követi, a *Paradicsom* énekeinek elemzését azzal az alapvető ellentmondással indítja, amely az excessus mentis, a misztikus extázis megsemmisítő ereje és az intellektuális gondolkodás között feszül. Az égbe érkező Dantét előlő fény kioltja az emlékezést és a gondolkodást, amelyet különös kegyelem révén nyer vissza. Ez a célba érés tökéletesen szemben áll az ulyssesi megsemmisüléssel, s ennyiben a *Paradicsom* énekei utólagosan is megvilágítják a Pokol XXVI. énekének allegorikus értelmét. „Minden – szól Dantéhoz Szent Tamás – , akár tud, akár nem, enyészni, / csupán az Eszme fénye, mely szeretve / nemz, és ezt lelkünk Istenének érzi”. (*Par.* XIII. 52 – 54.) A fény valóban a *Paradicsom* énekeinek fő motívuma, Maria Corti szerint azonban nem is az Albertus Magnus vagy Szent Tamás féle claritas vagy lux értelmében, hanem „lumen secundarium”-ként, vagyis a teremtményeken visszautkröződő fényként, a fény metafizikájának költői megjelenéseként. „A világ dolgai tehát fény formájában tükrözik vissza az istenséget: a fény és a nevetés, a tükör és a szín szemantikai mezője a maguk módján zenévé válnak a költői nyelvzetben.” (163.) Kötetének végén Corti elegánsan utal vissza, akár csak egy szépirodalmi műben, az előző gondolataira. Ott Leibnizet parafrázálva kérdezte: „A világ mely dolgához hasonlatos a költői nyelvezet?” A kérdés persze maga is költői, de a szerző oly sok kérdést vet fel, s

annyi válasszal kísérletezik, hogy mindenképpen nagy nyereség volna, ha e recenzió túl, az egész könyvvel is megismerkedhetne a magyar olvasó.

TAKÁCS JÓZSEF

Nicolà Girasoli, Il primo cielo. Perché Dante non pubblicò il Paradiso? SEI Torino 1995. 64

A könyv abból indul ki, hogy a Színjáték 1321-re az utolsó simtátságig elkészült, ám a költő mégsem határozta el magát a harmadik ciklus, a *Paradicsom* „kiadására”. Girasoli szerint erre a „kérdésre” a válasz a műben keresendő; ugyanezen a kérdéskörön belül fog majd magyarázatot adni arra is, amit a kortársak sem értettek: miért vállalta el Dante a velencei követjárást?

A *Pokol* Dante leveleinek tanúsága szerint egyfajta „figyelmeztetés” a megromlott és az Istenadta Törvényről elfeledkezett, immáron teljesen anélkül élő emberek számára. Ezzel szemben a *Purgatórium*, de még inkább a *Paradicsom*, *vigasztaló* szándékkal íródott: ezért komédia a *Commedia*. „Felemelni az embereket jelenvaló nyomorúságos állapotukból és megmutatni nekik a boldogságot”; a végcél a *visio beatifica*, Isten színről-színre látása. A probléma a *Paradicsom* természetéből következik: abból, hogy itt jelen van maga a Teremtő, az Atya (bár, mint a skolasztikából tudjuk, Isten (/jelen/létének) periferiája mindenütt van, centruma sehol, és ugyanez „eljátszható” az isteni potencia-aktus kettősséggel is).

A Vele való találkozás a Mű leglényegibb mozzanata, ám éppen ennek a megírása okoz, természetéből adódóan, „emberen-tüli” nehézségeket. Itt már elenyészik ennek az „úti beszámoló-nak” az Odüsszeuszokra, Aeneaszokra, Orpheuszokra, Lukianoszokra emlékeztető személyes jellege; a már-már hypochonder módon szinte minden bűnben magára ismerő Dante helyét átveszi az ekkorra szinte teljesen megtisztult új Dante, aki – sokkal inkább mint korábban – úgy van jelen, mint „az Ember”, s mintegy saját példáján illusztrálja azt, amit majd a nagy középkori misztikusokat idézve Piccarda Donati szájába fog adni magyarázatként.

A központi kérdés az, hogy mit jelent, műben áll a boldogság állapota: hogyan élnek ezt meg –

sőt, egyáltalán hogyan élnek – a „megboldogult” lelkek a Túlvilágon, a tér és az idő korlátain kívül. Vajon a boldog lélek mennyire van tudatában saját állapotának, pontos *Paradicsom*-beli helyének, illetve annak, hogy ez utóbbi egykorvult földi pályafutásának, tevékenységének egyenes következménye és folytatása? Emlékeznek-e a paradicsomi lelkek a földre, az itt hagyottakra?

Milyen *Paradicsomot* ír Dante? Egy „theologically correct”-et, amely egyensúlyt teremt az összes akkor hivatalosan elfogadott Túlvilág-elképzelés között, s csak „kanonizált”, „oda való” figurákkal népesíti be az égi köröket, vagy pedig – ha kisebb mértékben is, mint a két előző ciklusban – egyéni megfontolásaira, fantáziájára fog támaszkodni?

Girasoli szerint Dante egyszerre teszi azt, hogy törekény, kényes egyensúlyt teremt a nagy misztikusok, Clairvaux-i Szent Bernát és Bagnoregio-i Szent Bonaventúra álláspontja és a „dogmatikus”, tomista felfogás között, illetve azt, hogy saját maga által kiválasztott és önkényesen „üdvözülésre ítelt” alakokat helyez ebbe a keretbe.

Dante a misztikusoktól meríti az Istenhez emelkedés gondolatát és az ennek alapjául szolgáló egész lélektant. Ezt hangsúlyozandó bízza majd magát Bernát vezetésére. Bonaventúra szerint a természetes erények gyakorlása lehetővé teszi a lélek felemelkedését Istenhez. Ez mindenki számára lehetséges, ám az önszeretetből, amely természet szerinti és jó, több fokozaton keresztül ki lehet és ki kell lépni. Túl lehet és túl kell lépni önmagunkon, hogy természetes képességeinket (*imaginatio, ratio, intellectus, apex mentis*) gyakorolva az univerzumon, azaz Isten lépcsőjén keresztül felérkezzünk az isteni szeretetig. A két misztikus foglalkozott a szeretetszerelem témájával: azzal, hogy mi a különbség a testi és a tisztán szellemi szeretet között; ennek vonzódásokon és tasztításokon alapuló 'fizikájával', a férfi és a női szerepkörökkel. Ezáltal próbálták meg kortársaikat önmegtartóztatásra bírni, elhíttetni velük, hogy önmegtágadás, önfeláldozás árán, lemondva a bűnös és romlandó gyönyöről, Isten elérhető és megközelíthető: a hívő tökéletes, örök, testiség (tehát bűn) nélküli szerelmében egyesülhet Vele, jóllehet véges, emberi identitása ekkor sem szűnik meg.

Danténál mindezzel nem találkozunk, ám a *Paradicsom* beosztásánál fontos lesz a boldog lét lépcsőfokainak kérdése. A misztikusok szerint az önszeretettel akkor van baj, ha az kilép a hit és az erkölcs medréből, mivel elveszti az isteni kegyelem irányítását. Az emberi akarat feladata, hogy döntéshozatalainkat segítse elő, ám maga az akarat – amíg alá nem veti magát a kegyelemnek – egyfajta ingamozgást végez jó és rossz között. Csakis a kegyelemnek köszönhető, ha az emberi akarat a jó felé orientálódik, s a boldogság fokozatain keresztül elér addig a pontig, hogy egyesül Istennel. A dantei *Paradicsomban* a boldog lelkekre két dolog jellemző: ahogy közelítünk a legfelső égi körhöz, egyre nagyobb a Teremtő iránti szeretetük foka, és egyben egyre távolabb kerülnek a földi dolgoktól.

Bernát szerint az akarat szabad, de befolyásolva van: a boldogságra vágyik, mivel „nyomorog”. Ám ehhez az orientációhoz, az ebből a nyomorúságos állapotból való szabaduláshoz is egy „természetfeletti adományra”, ismét a kegyelemre van szükség. A kettő: a természete szerint a jóra törő szabad akarat és a természetfeletti ajándék, a kegyelem, egyforma mértékben szükségeltetik. Dante, még inkább hangsúlyozva a szabad akarat fontosságát, szembefordul korábbi önmagával: még akkor is kizárja a külső körülmények hatását, amikor a szabad akarat a rossz felé hajlik. A mind a jóra, mind a rosszra való hajlam oka a tudatos, szándékos egyéni döntésekben van.

Girasoli értelmezésében a központi alak Piccarda Donati, hiszen ő hivatott arra, hogy az egész *Paradicsom* szerkezetét egy első „bevezetőben” ismeresse. Ám szembetűnő, hogy Piccarda vétke – és annak a közvélemény és az Egyház szerinti megítélése – máshová sorolja be őt, mint a Szerző. Kiemelkedő jelentősége van tehát a harmadik éneknek – az első égi körnek, vagyis a Hold szférájának – ahol Piccarda a költő kérdéseire válaszol.

Ha hihetünk a beszámolóknak, Dante fontolóra vette, hogy – a másik két ciklustól teljesen eltérően – az Egyház akkori álláspontjának egy megverselt változatát írja meg. Ő maradt volna az utazó, számára ismerős emberek is bekerültek volna a műbe, ám a Biblia alapján benépesített Paradicsomba a maga korából csak az Egyház által kanonizált személyeket helyezte volna el. Ezért szigorúan ritkítani kezdte a paradicsom

szereplők számát. Később mégis meghagyott egy sor rokont és ismerőst.

Beatrice a harmadik ének női hármásának következő figurája, de róla Girasoli keveset szól. A harmadik figura Costanza d'Altavilláé, akit az „államérdek” és az asszonyi-feleségi kötelesség az apácázárdából „szólít el”, hogy anyja legyen II. Frigyesnek. Paradicsomba helyezéséért a guelf Dante pártossággal semmiképpen sem vádolható: szerepe annyi, hogy alátámasztja Dante Piccarda melletti döntését.

A *Paradicsom* első két énekében arról volt szó, hogy az emberi alaptermészet, a jóra való hajlam, az Isten felé törekvés és – természetesen – a kegyelem, lehetővé teszi, hogy Dante bebocsátást nyerjen a Paradicsomba, ha egyelőre csak egy utazás erejéig is. De ő még élő ember, akinek szabad akarata a földi törvények szerint működik. Az üdvözült lelkek akarat szabadsága lesz tehát a kérdés. Van még nekik, vagy nincs, mert teljesen feloldódik Isten akaratában? Vagy van, de mindenkor Istenével egyezik, mert eleve nem is akarhat mást? Girasoli szerint ennek tisztázására választotta Dante a harmadik, központi női figurát, a korántsem egyszerűen elbírálható Piccarda Donatiét.

Bár személyesen ismerte, nem annyira a személye érdekli. Adózik üdvözült szépségének, s egy korábbi purgatóriumi találkozás során hagyja, hogy az öcs, Forese Donati „elbűszkélkedjen” a szerencsésebb nővérrrel, leginkább azonban Piccarda döntésének pszichológiai hátterét boncolgatja. Nincs szó arról, hogy mikor találkozott vele, s hogy elrablása után mennyit szenvedett kényszerházasságban, szerzetesi szüzességi fogadalmát a bátyja által szervezett nőrablás okán megszegve. Girasoli szerint a legendák, melyek szerint halála megváltotta a bűnös testi egyesüléstől, s így megmentette fogadalmát, éppen Dante hatására terjedtek el, hiszen egyébként az emberek szemében nemigen kerülhetett volna a Paradicsomba.

Piccarda pusztán azzal, hogy nem ment vissza a konventbe, megszegte fogadalmát. Az őt felmentők azzal védtek, hogy kényszer hatására cselekedett, és ezért szándékos, akaratilag döntéséről vitatkozni értelmetlen. Elftéltői szerint mindegy, hogy „elhátták-e” a házasságot: haláláig nem tért vissza „állomáshelyére”, márpedig fogadalmára elsősorban erre vonatkozott. Mindhárom

szóban forgó női figura ellentmondásos tehát, egyik sem szent, boldog, s nem örvend tiszteletnek legalább a népi vallásosságban.

Dante ezzel a találkozással számot vet az egész családdal is: felmagasztalja a Donati család nőtagjait, az anyát, Nellát, saját feleségét Gemmát és Piccardát, miközben az apáról, Simoneról és a klán élén őt fiatalon követő egykori barát és szövetséges Corsóról, valamint öccséről, Foreséről csupa negatívumot hallunk.

Dante Foresével a *Purgatóriumban* találkozik, ahol is Corso hamarosan bekövetkező pokolra jutását is említik. Piccarda a család főbáty Corso irányítása alatt élt, ám igen fiatalon a Firenze melletti Monticelli Szent Klára ferences rendházba vonult, ahonnan egy, a tudta és nyilván a beleegyezése nélkül kötött házassági szerződés miatt bátyja erőszakkal eltávolította, hogy azután hozzáadja jobbkezéhez, Rossellino della Tosához.

Dante álláspontja szerint Piccarda gyengének mutatkozott és feladott valamit, amit nem lett volna szabad: a szüzességi fogadalmát. Azokkal ért egyet, akik szerint a vele szemben alkalmazott erőszak valamennyit ugyan enyhít bűne súlyosságán, ám tette mégis szabad elhatározásból történt.

Miért van mégis a Paradicsomban? Utazóként maga Dante is meglepődik ezen, hiszen – miként öccsének – Piccardának is a *Purgatóriumban* lenne a helye. Költőként Dante Piccarda szájába adja a választ. Nem akarja megvédeni ezt az életében sokat szenvedett, nem egészen idetartozónak érzett szereplőt, s élettörténetét sem akarja részletezni: drámai sorsára, ellentmondásosságára van szüksége, és arra, hogy ő, s ne az utazó Dante mondja el, mit gondol a költő Dante a Paradicsomról. Piccardától tudjuk meg, hogy minden megboldogult lélek teljesen elégedett paradicsombeli helyével, függetlenül attól, hogy melyik égi körben jelenik meg, s így mekkora látszólagos távolsága Istentől. Ez az elégedettség teszi egyben lehetővé a Paradicsom örök változatlanágát.

Minden itt tartózkodó lélek boldogságának mértéke képességeivel arányos: mindegyikük tökéletesen, képességei szerint *telve* van, s nem is kívánhat mást, mint ami már rendelkezésére áll. Szándékai éppen ezért nem térhetnek el az Atya szándékaitól. Az önálló akarat csak Istené, mely magában foglalja az összes megboldogult léle-

két: ellentmondás nem lehetséges, mivel Isten tekintettel volt mindannyiunk képességeire és érdemeire. Ily módon a Dantét „fogadó” lelkek helyzete a Paradicsomban egyszerre azonos és különböző: elébe tudtak jönni, szabadon mozogtak le és fel a szférák között, majd mikor ő továbbhaladt, visszatértek eredeti helyükre. Dante ennyit őriz meg a misztikus szerelemfelfogásból: a boldogság fokmérője, forrása a teljes, tökéletes szerelemben keresendő, amely lefedi és kielégíti az (Isten felé irányuló) akarat egész horizontját. A boldogság az ezzel a szerelemmel való, mérték szerinti beteljesülés. A fokozati különbségtétel ugyanannak az isteni fénynek a különböző törésű visszaverődése. Továbbá: a szerelemmel eltelt lelkek emlékeznek ugyan, de máshogy: a harag legkisebb nyoma nélkül, hiszen megbocsátattak és megbocsátottak. Piccarda sem emlegeti fel elrablásának részleteit, szerelemmel telt szívében már régen megbocsátott mindent egykori elrablóinak. Részben ezért is kerülhetett ide Piccarda: egész földi életét csakis Isten láthatja egyben és ítélni meg. Így Piccarda visszakerült abba a „kolostorba”, ahonnan egykor elrabolták: szerzetessége mennyei létének előképévé válik. A mennyei és a földi dicsőség közötti alapvető különbségről szólva: előbbi maga Isten, aki itt végre teljesen birtokba veszi mindenkor szeretett teremtményét; utóbbi a népszerűsége, a változó emberi vélekedéseken, a hírnéven alapszik. Az egyik örök, a másik a legmúlandóbb dolgok egyike.

Dante egy „dinamikus” Paradicsomot látogatott meg: a lelkek nem alszanak, nem tétlenek, tevékenységük nem merül ki az Atya szemlélésében, az abszolút, örök extázisban. Akaratuk nem semmisült meg, csupán tökéletesen egybeesnek az Atyáéval. Az érzékszervek sincsenek „kikapcsolva”, csak telítődtek. Nincs tér és idő, de van mozgás. A boldogság örök: aki ezt birtokolja, annak sincsenek vágyai.

Az említett „hütamozgás”, amelyet a megbízhatatlan, bűnre hajlamos emberi akarat végez, annak köszönhető, hogy a helyes cél és irány helyett torz vágyak születnek: a bűn elkápráztat, és olyasmi iránt kelti fel érdeklődésünket, ami rossz. Míg a földi vágyakozás a bűn személyvesztésének következtében olyasmit keres és követ, ami elérhetetlen, a mennyei tökéletesen megelégszik azzal, amit birtokol, s ez által megnyugszik.

Érzékszerveink közül tapintásra, ízelelésre és szaglásra itt valóban nincs nagy szükségünk (nem úgy, mint a *Pokolban* és a *Purgatóriumban*); a látás és a hallás viszont teljes egészében működik. Az érzékszervek látszólagos hallgatása abból fakad, hogy a teremtmények egyrészt beleilleszkednek Isten terveibe és szándékaiba, és az érzékelést korábban irányító emberi vágy itt csak azt engedni látni, amit Isten arra érdemesnek ítél – másrészt az Isten iránti szeretet, melyben a vágy és a szabot akarat tökéletesen kielégül, közvetve az érzékszerveket is betölti.

„Ahol a ti kincsetek, ott lesz a ti szívetek is” – mondja Jézus Lukács Evangéliumában. Akinek kincse maga Isten, annak itt minden egyéb megadatik. A boldogult lelkek mennyei élete tehát abból áll, hogy tökéletesen kivitelezettnek, megvalósítottnak, véghezvittnék érzik magukat, biztonságban vannak: nem ismernek félelmet, fájdalmat. Egyetlen valóságot alkotnak Istennel, teljességében és tökéletes jelenlétében élnek, az Ó fénye életi és világítja át őket, Vele együtt szabadok és aktívak.

Ez a dinamikus felfogás és a szabadság abban a tekintetben, hogy a Paradicsomot is jórészt egyéni felfogás alapján népesíti be, Girasoli szerint alapvetően Dante újítása.

A harmadik ének megírása után Dante mintha megijedt volna. A negyedik ének hosszas magyarázatát ezért ugyanennek a kérdésnek szenteli. Guido Novello lépésről-lépésre követhette a Mú keletkezését, érti a fő gondolatmenetet, ám itt megkérdi, érthető lesz-e az olvasó számára, hogyan hatott Piccarda egyéni, szubjektív akarata az erőszak elszenvedése közben. Mivel a költő a Piccardával folytatott párbeszédet érintetlenül szerette volna hagyni, a negyedik énekben Beatricét faggatja, aki megerősíti a felől, hogy minden egyes lélek ugyanazon a helyen van, s mind egyikük ugyanúgy, örökké boldog.

Mit keres itt Piccarda? A Szent Tamás-i felfogás megkülönböztet abszolút és kondicionált akaratot. Az első semmilyen körülmények között nem irányulhat a rosszra, míg a második függhet külső körülményektől: ezeket figyelembe véve választhat egy kisebbik rosszat egy nagyobb helyett. A külső erőszak Beatrice szerint nem érinti a személy szabad akaratát. A szabad akarat persze ellent tud állni: az embereket ez teszi hőssökké és szentekké, de nagyon ritkán

fordul elő. Costanza és Piccarda azért buktak el, mert amikor döntenüök kellett, félelem szállta meg őket, amely összekeverte az erőszak-tevő erejét az ő akaratukkal. A bennük lévő abszolút akarat is feladta a belső harcot, ám ez a félelem miatt mégsem lehetett teljesen szándékos. A félelem ugyanis Tamás szerint enyhíthő körülmény; a hatására elkövetett cselekedet csak akkor szándékos, ha célja az, hogy a cselekvő elkerülhesse azt, amitől fél. Vagyis Piccarda nem egyezett bele a rosszba, csupán félt, hogyha nem enged, annak súlyosabb következményei lesznek.

Általánosságban Dante megértő, ám nem azonosul Piccardával. Szó nélkül „elfogadja”, amit Piccarda a boldogságról mond, ám, mint láttuk, itt-ott utólag pontosít. Paradicsom-felfogása dinamizmusát megőrzi, ellenben nem igazolja Piccarda döntését, s nem is védi meg. Még egy kérdést azért megkockáztat: vajon kiválthatta volna Piccarda másmilyen jócselekedetekkel ezt a fogadalmát? Ez ismét az ember szabad döntésének és Isten akaratának kérdése. Az ember szabad akarata Dante szerint Isten legnagyobb ajándéka. A szerzetes fogadalomtételkor lemond erről: már nem a magáé, nem rendelkezik szabadon maga felett, élete teljesen ahhoz kell hogy alkalmazkodjon, amit önként, szabad akaratából, de egyben arról egyszer és mindenkorra lemondva Istennek felajánlott. Egy ilyen fogadalom megszegését lehetetlen kiváltani, mert lehetetlen a szabály által előírt, ugyanakkora vagy még nagyobb (mértékű) kiváltás: az életre szóló döntéssel megegyező értékű vagy annál értékesebb áldozat nincsen.

Piccardát az Egyház állásfoglalása a Purgatóriumba helyezte volna. Dante tisztában volt azal, hogy a boldogságról vallott felfogását rajta keresztül, itt, a Paradicsom kapujában ismertetni: veszélyes vállalkozás. Beatrice viszont, akinek az a tiszte, hogy tisztázza a dolgokat, s kifejtse az Egyház hivatalos állásfoglalását, nem ítéli el Piccardát. Nos, ezért várt Dante a *Paradicsom* kiadásával. Girasoli szerint arra a lehetőségre várt, hogy valakivel megvitathassa a kérdést: a két „szökött apácát”, de általánosságban az egész *Paradicsom* felépítését, a boldogság elméletétől az egyes kanonizált figurák helyének kijelöléséig. Azon túl tehát, hogy visszanyerje egész Itália közvéleménye előtt elveszettnek hitt hitelét és tekintélyét (ekkor már legfeljebb a Firenzébe

való visszatérés újra megnyíló halvány reménysugara játszhatott közre), leginkább azért indulhatott el a végzetes úton Velence felé, megkísérve elhárítani a házigazdjára leselkedő háború veszélyét, hogy a köztudomásúlag hagyományosan kissé másként gondolkodó velencei hittudósokkal találkozhasson. Megerősítésre várt.

Ami minket illet, Girasoli „keret-kérdése” kissé feleslegesnek tűnik, mivel a tulajdonképpeni „publikáláson” nyilván egyenkénti kéziratmásolást és ezek egyéni terjesztését kell értenünk. Arról nem is beszélve, hogy az utódok közül vajon ki lett volna képes a *Színjátékot* Dante szándékai szerint, de immár útmutatásai nélkül „kiadni”? A tanulmány fő ívéről szólva: a *Színjáték* nem egy latin nyelvű teológiai traktátus. Többek közt éppen a mű hihetetlen elterjedésének köszönhetően válik majd valóra Dante szándéka, hogy a „volgare illustre” irodalmi nyelvként fogadtassék el, ám a tudomány, a traktátus-irodalom nyelve még évszázadokig a latin marad. Kissé túlzónak tűnik tehát az a feltevés, hogy a Szentszék bármelyik szerve az adott pillanatban olyan szigorú figyelemmel kísérte a *Színjáték* sorsát, hogy tartalma miatt esetleg megsemmisíttette, vagy szerzőjét üldözte volna. Ettől még Danténak lehettek fenntartásai saját elképzelésével szemben.

Ugyanezen okból látjuk kissé elbillenni a dantei egyensúlyt tartalom és forma között: a *Színjáték* költemény, szépirodalmi mű, s valószínűleg mint ilyenek vannak a szerző által is figyelembe veendő belső harmóniai és megfelelései. A Piccarda Donatira esett választás is részben annak a költeményen belüli „belső” kényszernek tudható be, hogy ha nagy és közismert családok történetén keresztül is szeretnénk a keresztény Túlvilág felépítését és szereplőit bemutatni – és azt, hogy pontosan az emberi akaratszabadság lehetővé teszi, hogy ugyanabból a családból, jelen esetben a Donatikéból is jusson mindhárom helyre – akkor az ezt elősegítő szimmetriát a mű során végig figyelembe kell venni. Ez persze másfajta megfelelés, mint a három hatodik ének, vagyis a „politikai” énekek közötti, vagy mint azon alapvető szimmetriák, amelyek a három túlvilági tartomány fok-beosztását egymáshoz hasonlóvá és egyben beutazhatóvá teszik. Erre példa a szereplők tekintetében a *Paradicsom* sajátos énekebeosztása: a legtöbben van egy bevezető szereplő, egy főszereplő és egy második szereplő

(aki azonban nem „vezeti át” Dantét a következő énekre és helyszíre, mint a két korábbi ciklusban).

Girasoli olvasata mellett tehát egyfajta költői fogásnak is lehet tekinteni, hogy Dante a szabadon mozgó boldog lelkek Paradicsomát a tomita recept szerint, ám attól mégis eltérő módon fokokra osztotta be, ad absurdum egy jobb és szemléletesebb elmesélhetőség kedvéért, no meg persze a másik két ciklusra való nagyobb hasonlóság végett. Persze erre a kérdésre válaszolni alighanem túllépi kereteinket.

HAJNÓCZI KRISTÓF

Pál József: „Silány időből az örökkévalóba”. *Az Isteni Színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa*. Szeged, JATEPress, 1997. 177.

A nagy erudícióval, széleskörű ikonológiai, szimbólumelméleti, dantológiai és irodalmi tájékozottsággal megírt mű az *Ikonológia és Műértelmezés* elnevezésű sorozat hatodik köteteként jelent meg. Benne Pál József összefoglalását adja majd két évtizedes *Lectura Dantisai* és kutatásai során Dante főművéről kialakult álláspontjának.

A mű bizonyos értelemben a XX. századi magyar dantisztikában egyedülálló, mivel a legmodernebb irodalomtudományi és filozófiai módszerekkel mutatja be a *Divina Commediát*. Módszertani újdonsága a nyelvi és tipológiai szimbolizmus együttes alkalmazása magára a szövegre, de elemzéseiben felhasználja a hermeneutika eszköztárát is. A szerző elméleti felkészültsége kapcsán így olyan *koherens* Dante-értelmezést kapunk, amely (igaz: teljesen más jellegű tartalommal bár, de) a hazai italianisztikában Bán Imrééhez és Kelemen Jánoséhoz hasonlítható. Pál József értelmezése azonban *tartalmi szempontból* teljesen más interpretációs vonulattal, a hazai dantisztikában is nagy tradícióval rendelkező *teológiai ihletésűvel* rokonítható. „Mindennek a jelentése Isten közeledő országának szempontjából érthető és értékelhető” – írja (79.)

A szerző a „poema sacro” (*Par.* XXV. 2.) mindhárom részével egyaránt *összehasonlító módon* foglalkozik, de interpretációjában mégis a *Paradicsom* kap kitüntetett szerepet. Ezt a *Paradicsomot* jellemző „teológiai poétikát” vetíti ki az egéssz

műre és halad visszafelé az egész szöveg értelmezésében. Keresi azokat az összefüggéseket, amelyek alátámasztják ezt a kutatási hipotézisét. Ennek alapja pedig a világ teológiai magyarázata, azaz hogy minden teremtett dolog teremtőjére utal. Pál József alapkoncepcióját a következőkben tárja elénk: „Dante valóban korszakfordulón állt. De nem úgy hogy (régi) középkori és (új) reneszánsz-humanista elemek keverednének össze művében, vagy pedig hogy a tudata a régigt, érzelmei pedig az új kort fejeznék ki vagy tükröznék. Hanem úgy, hogy költészete erejével képes volt egyben tartani azt, ami 'filozófiailag' már szétesett. Intuitív bizonyossággal olyan igazságot teremtett, amelyet a szinkretizmus nemhogy gyöngített volna, hanem éppen erősített s nem mondott le az Egészről, mégha bizonyos részei a földi logika szerint egymásnak ellent is mondanak. A mű igazi környezete nem a teremtett világ a maga szükségszerű ellentéteiben (világosság – sötétség, férfi – nő, ég – föld stb.), hanem célja az ősi, isteni egység elérésének bemutatása volt.” (54.) Dante itineráriuma a Poklon, a Purgatóriumon és a Paradicsomon keresztül tehát egy Isten által meghatározott, teleológikus célkövetés, ami nem más a szerző szerint, mint az emberi életút, amely Isten felé törekszik és amelyet földi útján is Isten okoz, mozgat és határoz meg. A teológiai ihletettség és a teológiai módszer így kapcsolódik össze Pál József művében.

Mіндеz látható még azokban az alapkérdésekben is, amelyeket a könyvben érint. A valóságos lét és az égi valóság közötti összefüggésről például a következőt írja: „Az evilági lét ugyan valóságos, abban az értelemben, mint az a test, amelybe beköltözött a logosz, de minden valóságossága mellett mégis csak *figurája*, előképe, alakja az eljövendőnek, az Igaznak, amit a figurát leképezve és megtartva az égi valóság tartalmazni fog.” (79.) Nagyon érdekes ebben a vonatkozásban mindaz, amit a szerző a jelek és a dolgok viszonyáról már a mű elején mond. „Az ember útját ezen a földön *jelek* irányítják: a jel gyakran nem a dologban van, hanem maga a dolog a jel”. (18.) Erre aztán még többször visszatér és látható, hogy Pál Józsefnek magának is életelvévé vált ez a gondolat. „A jelek a dolgokban vannak és a dolgok mutatják a jeleket. Isten helyezte el őket oda...” (83.) Majd később: „Isten

– mondja Dante – a dolgokba helyezte a „jeleket”. A dolgok ismerete nem végcél, az igazi valóságot a dolgokon keresztül kell látni.” (103) Érthető tehát Pál József Dante-értelmezésének lényege: Danténél minden dolog csak jel, Isten jele, így a firenzei valóság, az evilági állapotok, a gyönyörű természeti képek, a reálisan élt emberek leírása (amely egy teljesen másféle interpretációnak lehetne az alapja) alárendelődik nála Istennek. Ezért kap minimális helyet értelmezésében a *Pokol* és ezért is tarthatja a *Divina Comédiát* „szent doktrínának” inkább, mint költeménynek. (53.)

Mіндеzzel koherensen összefügg az, amit a szerző filozófia és teológia összefüggése kapcsán ír: „Dante ugyan sokat foglalkozott filozófiai és teológiai kérdésekkel, mégsem volt sem filozófus sem teológus, jöllehet sírfelirata ez utóbbinak állítja. Szándéka valamiféle keresztény apologétika létrehozása volt, elsősorban azzal a praktikus céllal, hogy intellektuálisan is segítse létrejönni az eszményi emberi közösséget. Az ember sorsa azonban, s ez is nyilvánvaló, nem merülhet ki földi tevékenységében, célja, hogy betöltse az isteni Gondviselés szándékát.” (57.)

Pál József Dante-monográfiája mindezekén túl számos érdekes kérdést vet fel. Az *Isteni Színjáték* csodálatos nyelvi és szimmetrikusan felépített szerkezete a dantisztikában már sokakat elbűvölt. Ezek közül elemez néhányat Pál József, például az M, az I az N az O betű elhelyezkedésének értelmét, a szavak hermeneutikáját vagy a rímek szerepét. Mindebben, és Dante egész értelmezésében nagy segítségére van az, hogy legalább annyira ismeri a Bibliát, az Ó- és Újtestamentumot, mint magát az *Isteni Színjátékot*. Mindkettőben nagy biztonsággal tájékozódik és elemzése így mélyebb, mint azoké, akik ezt az interpretációs lehetőséget nem, vagy nem teljesen használják ki.

Egy Dante-elemzés monografikus jellegű megírása már önmagában is tiszteletre méltó cselekedet. A hazai dantisztika igen gazdag tanulmányokban, elemzésekben, de nagyobb összefüggő munka, amely felhasználta volna a legmodernebb nyelv- és irodalomtudományi módszereket, Bán Imre és Kelemen János könyvén kívül, nem született. Azokat az ellentmondásokat (például, hogy végül is *mennyire* költészet a *Divina Comédia*, ha egyszer a mű *sacra doctrina?* vagy,

hogy Beatrice inkább Krisztushoz hasonló-e, vagy valóságos személy? stb.), amelyeket a könyvben felfedezhetünk, feledtetni tudják azok a pozitív eredmények, amelyek Pál József e kötetét jellemzik. Mindenképpen továbbgondolkodásra serkentenek bennünket elemzése, amelyek egyértelműen bizonyítják, hogy Pál József monográfiája Dante értelmezésének egyik lehetséges változata.

SZABÓ TIBOR

John Freccero: *The Poetics of Conversion*. Harvard University Press, 1986.

Az angolszász, s ezen belül az amerikai dantológia aktív és termékenyítő jelenlétét, hatását a Dante-kutatásban nem szükséges sok szóval bizonyítani. Amint a német kutatók annak idején tulajdonképpen „beindították” a dantológiát, mint egy külön diszciplínát a humán diszciplínán belül, úgy az amerikai dantológusok állandóan megújuló „provokációikkal”, rendszeres egyéni és műhelymunkájukkal (külön kiemelendő az UVA-n oktató Wlassics Tibor által szerkesztett és igen komoly fórum, a „Dante Studies”) háttérrel és szövetségést biztosítanak az európai, s ezen belül az olasz dantológia nonkonform, mód-szertanilag is újító törekvéseihez.

Rachel Jacoff előszavában az olasz kutatókat inkább „filológiai”, az amerikaiakat pedig „exegetikai” irányultságúnak mondja, s féltő, hogy a „filológiai” nála a „szemellenzős” szinonimája; ez esetben bizony nincs igaza, különösen ha egybemossa ezt Croce látásmódjának továbbélésével. Főleg és elsősorban pedig szó sincs arról, hogy Freccero értelmezése ne nyugodna szigorú filológiai alapokon és precíz középkori szöveg-referenciákon. Az ezekből kiinduló értelmezés kétségkívül sokszor szárnyaló, analógiás-asszociatív kifejtésű –, de hát miért ne lehetne egy (humán) tudományos szöveg mellesleg még szép is? E tekintetben, s a nagy összefüggések vizsgálatában is, Freccero kétségkívül T. S. Eliot és Singleton, valamint a szintén gyakran hivatkozott Auerbach vonulatának folytatója.

Am – az itáliai dantológiának igazságot szolgáltató – jelzem, hogy a szerző sehol nem hivatkozik az olasz exegetikai, hermeneutikai, teológiai alapú kutatások olyan jeleire, mint

Jacomuzzi, Manselli, Gorni vagy Malato (hogy csak néhányat említsek). Ennek egyik oka az lehet, hogy a kötet tanulmányai, bár egységes, szerves Dante-világképről tanúskodnak, keletkezésüket illetően széles időtven, 1959 és 1984 között helyezkednek el (s az egyes tanulmányok első megjelenésének adatait hiába keresnénk a kötetben). Azonban, ha szívesen látnám is, mint veszi fel Freccero a kesztyűt az által kronológiai (s talán még egyéb) okokból nem ismert olasz szerzőkkel vitázva, sietek kijelenteni, hogy tanulmánykötete az utóbbi ötven év Dante-kutatásának egyik kiemelkedő alpműve.

Freccero Dante útját a *conversio* kulcsfogalmának jegyében értelmezi. Ennek megfelelően a Dante-egénység (viator – dramatis persona – poeta-scriba) és a Dante-Everyman itinerariumán kívül az emberiség történetének mint üdvtörténetnek a folyamata is lejátszódik. Ez önmagában nem új, a módszer és a háttér, a források és analógiák tartalmaznak új elemeket és meglátásokat; főleg pedig a Freccero által tételezett nagy rendszer szervezősége, valamint a kritikai szöveg ihletettsége, építkezésének célratörő, kiteljesedő karaktere avatja a könyvet nemcsak tudományos, hanem esztétikai élvezetet kelthő olvasmánná is.

A jelzett üdvtörténeti út az elbukás – alászállás – halál – feltámadás/új élet – isteni szeretet által mozgatott öröklét állomásain át valósul meg a *Komédiában*. Az alászállás mélypontján Lucifer mint „crux diaboli” mozdulatlanúsága és tehetetlensége jelzi az örökkévaló lélek halálának – a Pokol körein át fokról-fokra bemutatott – summáját; ezen a ponton következik be az *inversio/conversio*: ez megtérést és egyben megfordulást jelent: megfordul a *fent* és a *lent*, míhelyst meghal a *vetus Adam*, hogy *novus Adam*-ként keljen új életre, és jusson újra sérült szabadakarata teljes birtokába. Ezt a fordulatot – amely a kereszténység sajátja – a „crux Christi” teszi lehetővé, melynek minden megelőző vagy utána következő filozófiai és teológiai rendszerhez képest „abszurdum” és „botránykö” voltát emeli ki Freccero, s amely éppen e mivoltában vált a legmélyebb misztériumává, az ember történetét gyökeresen megváltoztatni, „megfordítani” képes eseményé. Freccero exegezise elsősorban a platóni filozófia és a keresztény neoplatonizmus Dante által dokumentálhatóan ismert alapszövegeire, Platón *Timaioszára*, Ágoston *Vallomá-*

saira és más műveire támaszkodik, nem elhanyagolva a Dante által szövegszerűen, enciklopédikusan vagy kompendiálisan ismert egyéb (rekonstruálható) szövegeket és szerzőket.

Bruno Nardi – akire hivatkozik is Freccero – határozott „rendteremtése” óta a dantológia nem tekinthette többé kizárólagosnak Arisztotelész és Aquinói Tamás hatását Dante szövegének eszme- és szimbólumrendszerére. Nardi bizonyította Dante műveltségének sokrétűségét (filológiaiilag kimutatva az ismeretek származási helyét), és meggyőzően azonosította a *Komédiában* (és más műveiben) magának Platónnak és a középkori neoplatonizmusnak elemeit. Nardi iskolát teremtett, és szigorú tárgyszerűségének, következetes (és a maga módján szintén szenvedélytől fűtött) bizonyítási eljárásainak jegyei Freccero szövegében is megtalálhatók. Az ő Dante-olvasata azonban mennyiségileg és minőségileg is kiterjedtebben hasznosítja a *Komédia* platóni és ágostoni szövegekből eredeztethető interpretációs lehetőségeit.

Ha csoportosítani próbáljuk a dantei helyeket és struktúrákat, amelyek mentén Freccero értelmezése halad, s egyben értelmezésének rendszere is felépül, sommásan a következő csomópontokat jelölhetjük ki:

- mikrostruktúrák (vitattott sorok és félsorok, képek, metaforák),
- allegóriák, szellemi lények, emblematisz emberi személyiségek,
- meghatározó filozófiai-kozmológiai-teológiai összefüggések és rendszerek.

Számszerűleg többségben vannak a *Pokol* elemei, a *Purgatórium* két személyhez (Casella és Manfredi) köve kap általános jellemzést, míg a *Paradiso* világát felidéző három tanulmány tartalmazza főleg a dantei kozmosz platóni elemeket tartalmazó nagy rendszerének kifejtését; bár az egyik sarkalatos fontosságú tanulmány a földmélyen át a purgatóriumi hegy csúcsáig haladva rajzolja fel, e nagy rendszer bejárásának útírányát azonosítva, annak egekig érő első lépcsőfokait.

A fentebb vázolt első két csoportnál a Dante-exegézis néhány hagyományos botlató kövéről, interpretációs „crux”-airól van szó. Kiválasztásuk kritériuma nyilván az volt, hogy „az Egészre utaló rész”-volumban mennyire bontható ki belőlük, több interpretációs körben és intertextuá-

lis összefüggésekben, a rendszer totalitása felé mutató karakterük. Ez a hermeneutikai eljárás tulajdonképpen Dante alkotói módszerét és eljárásait akarja rekonstruálni.

Vegyük egy példát: *A szilárd láb a vezető nélküli úton*. A *Pokol* I. énekének 30. soráról van szó: „sí, che 'l pié fermo era sempre il piú basso”, „úgy, hogy a szilárd láb volt mindig alantabb”. A sötét erdőből szabadult utazó elindult a felkelő nap sugaraiba öltözött hegycsúcs felé. A hegymászó lábai felváltva kerülnek alsó helyzetbe, s míg az egyik szilárdan áll, a másik lépésre lendül – ebből indult ki a kép realista értelmezése, s ezt követte Babits fordítása is: „mindig alsó lábam feszítve súlyra”. Már az első Dante-kommentároktól kezdve voltak ettől eltérő, allegorikus értelmezések, amelyek közös sajátossága volt, hogy az embert bűnös hajlandósága erősebben vonja lefelé, mint jó elhatározása fölfelé. Voltaképpen ennek az értelmezésnek „ad lábat” Freccero. Ágoston *Vallomásaiból* kiindulva, de egyéb forrásokat is felhasználva, a „lélek lábaiként” azonosítja az értelem vágyakozását fölfelé (jobb láb), és az akaratot (bal láb). A középkori szóhasználatban mindig a bal láb a „pes firmus”, s mindig a jobb a „pes activus”. Ágoston Krisztus fényéhez törekvő, kínlódó értelmi küzdelemben „sánta akarat”-ról beszél; egyéb ágostoni, valamint más szerzőktől eredő helyek bizonyosságát felsorakoztatva bizonyítja Freccero, hogy Dante ilyen „sánta módon” tud csak lépni, akaratát nem elég erős egymagában, bal lába vonzólik. *Vezető* kell, az isteni kegyelem küldötte: Vergilius, aki az értelem „magnanimitas”-a és a Kegyelem üzenetét tolmácsoló költői-váteszi ékes szó révén első fokon képes „járásra bírni” az akaratot. ehhez leggyőzendő a „viltade”, a gyávaság – először a II. énekben. Másodsor, még erőteljesebben, a VIII-IX. énekben, Dis bezárt kapuja és az ellenálló ördögök előtt fogja el Dantét a „viltade”; akaratát csonkul, megfutamodna. A Kegyelem ezúttal égi küldötként, látható alakban töri le az ellenszegülést és nyitja meg a kaput. Ettől fogva már nem jelentkezik a gyávaság motívuma (ami nem tévesztendő össze a *Pokolban* jogos félelemmel: a gyávaság az út feladására készítet, a félelem csupán védelmet, támaszt keres – és talál – Vergiliusban).

A „pié fermo” mikro-eleme máris tágabb összefüggésben bővítette jelentésének körét. A Pur-

gatórium-hegy csúcán Vergilius már a „szabad, egyenes járású, ép” jelzőkkel illeti Dante akaratát: a lélek mindkét „lába” erős, csak a bűnbánat és bűnbocsánat (keresztény) stációja van hátra, amelyet Vergilius nem adhat meg, csak Beatrice. Így lesz az ember kész, „a csillagokhoz szállni”.

A metafora végső kiteljesedése az Empyreumban, Isten színelátásának a végső megvilágosodásának (folgore) pillanatában megy végbe. „Il mio disio e l' uelle”, „vágyamat és akaratomat [az értelem Isten-vágyát és az akaratot], mint egyenletesen mozgó kereket forgatta már a Szeretet, mely mozgatja a Napot s minden csillagot”. A bicegő, magányos hegymászástól az isteni szeretet által mozgatott csillagokig vezetett a „mikroelem” útja.

Am van még egy, a *Timaios*zból eredő mozgás-definíciókból levezetett nagy összefüggése. Az egyenesvonalú mozgás az anyag sajátja; a tökéletes dolgoké, így a Napé és a csillagoké, a körmozgás. Az egyenesvonalú, materiális kapaszkodástól a tökéletes dolgok kettős körmozgásáig (forgás és keringés) jutott el az Utazó, értelme és akarata immár egyforma erejével és Isten kegyelmével.

Az addig vezető, még földi út azonban a – szintén platóni – spirális mozgás, az egyenesvonalú és a körkörös kombinációja, a testtel felruházott lélek jó irányú mozgása (hacsak, rossz hajlamának engedve, nem sülyed a materialitás mozgásformájához a nemzés – pusztulás vegetatív egyenes vonalán). Ezen a spirálison halad végig Dante Vergiliussal, olymódon, hogy a Pokolban mindig balra tart, kivéve két helyet: az eretnekekét és az uzsorásokét, amikor is jobbra tart; a Purgatóriumban viszont mindig jobbra fordulva kerül a hegy lépcsőzetes körteraszait.

Bevallom, kedvenc Freccero-tanulmányom *A város spirális útja*. Filológiaiilag kikezdetetlen, elemés, élvezetes. Pedig a mester itt nem, illetve nem csupán Platón, hanem Arisztotelész és Aquinói Tamás. Mi az abszolút értelemben vett *jobbra* és *balra*, *lent* és *felt?* Jobbról kél a Nap, balra lenyugszik. Ugyanígy fordul a mozdulatlan Föld körül az állócsillagok ege is.

Tamás, Arisztotelész metaforáját kibontva, a Föld észak–déli tengelyén fekvő ember képét állítja elénk, aki az Északi-sarkon kibukkanó fejével az északi félteke csillagos egét látja. Ennek az embernek *balja* felől fog kelni a Nap, s jobbja

felé fog lenyugodni. Valami nincs rendjén. A rend akkor áll helyre, amikor az ember *megfordul* (inversio), s talppal áll Észak, fejjel Dél felé. *Ekkor* fognak jobbra felől kelni a Nap és a csillagok.

Tehát a *mi világunk* fordított –, az északi félteke szárazföldre, a változásnak, születésnek és halálnak, bűnnek kitett világ.

Ennek értelmében Dante *descensio*-ja tulajdonképpen *ascensio*: fordított világunk irányai szerint balra fordulva, abszolút értelemben jobbra tart. Így a Pokolban is a helyes úton jár: Isten felé indulva az alázatot és a bűn megismerését gyakorolja az alászállással. Istenhez igyekezve Luciferig kell ereszkednie: ott – vezetőjét követve – *megfordul*, s ettől fogva nem a fejtetőn, hanem a talpon álló világ törvénye szerint mind abszolút értelemben, mind érzékelhetően mindig jobbra és fölfelé tart Vergilius nyomában. (A két pokolbéli kivétel – amelyek minőségét elemezni itt nincs mód – tehát valójában *balrafordulást* jelentett.)

Képgazdagon és szép analógiás bizonyításokkal vezet le Freccero a *Timaios*z teremtéstörténetéből Dante kozmoszának kiemelt pontjait („hol négy kör találkozik három keresztben”), s hozza összefüggésbe Platón kozmikus keresztjét (az égi egyenlítő és az ekliptika egymással ellentétes irányban mozgó és egymás metsző körét) az apokrif János-evangélium szövegét felhasználva, Krisztus keresztjével. Ugyanez az apokrif evangélium az egyik értelmezési kulcsa *A csillagok tánca* című tanulmányának, amely a Nap egében (*Par. X–XV. ének*) lejátszódó események közül a körmozgás motívumát elemzi. Kétszer tizenkét szent és egyháztanító, megannyi csillagként ragyogva, a szeretet kettős körtáncát lejt Beatrice és Dante körül. Az említett evangéliumban a feltámadt Krisztus parancsára a tizenkét apostol járt körülötte táncot. Freccero ezt a Zodiákus jegyének Krisztus mint Nap körüli táncát jelképező ábrázolásokkal hozza összefüggésbe (pl. a firenzei keresztelőkápolna padlómozaikja). Az apostolok-Zodiákus Krisztus-Nap körüli táncának, valamint az angyali karok Isten mint minden fénynél tündöklőbb pont körüli forgásának nem annyira analógiáját, mint inkább *figuráját* látja Freccero a *Paradiso* körtáncában. A fénylő lelkek körét Dante a Hold udvarához hasonlítja, mikor a lég párával terhes, s e fény-udvar a Holdat övként fogja körbe. A Hold termékeny-

ség-aspektusa, nedvessége, a terhesség és az öv az anyaság képzetét keltik. Freccero szerint a kör közepén álló Beatrice e jelenetben maga a Mater Ecclesia: *teológia*-jelentése mintegy kisu-gárzik és fény-testet ölt az egyháztanítók körében. Az, hogy Dante is a kör közepén áll, Freccero értelmezésében az Egyház hívóinek közösségét jelentheti. Beatrice mint Egyház nemcsak Krisztus aráját, hanem Krisztus visszfényét is jelenti, mint a Hold a Napét (Freccero nem mondja, de feltételezését erősítheti a földi paradicsomnak az a jelenete, mikor Beatrice szemében felváltva tükröződött Krisztus isteni és emberi természete; Beatrice mint *speculum Christi* nem egyszeri megjelenés lenne tehát).

Egy recenzió keretei nem engedhetik meg egy igen gazdag kötet teljes körű felidézését, s felidézés nélkül ennyi vizuális képzetet felvonultató szerzőt bemutatni nem lehet. Röviden mégis szólni szeretnék azokról a motívumokról, illetve azokról a jelentés-rétegekről, amelyeket Freccero a nagyon sokat elemzett allegóriák és személyiségek (Medúza, Ulyxes, Ugolino) eddigi, nagyrészt elfogadott értelmezéséhez hozzáad. A Gorgó „rejtett értelmén” belül azonosítja (mint mások is) a *petrificatio* azon értelmét, amely rokon a Beatrice által a Földi Paradicsomban Danténak tett szemrehányással: „elmédben téged megkövülve látlak, s oly sötétnek, hogy szavam fénye elvakt” (*Purg.* XXXIII, 73–75); az eddig követett *scola*, az eddig elsajátított *dottrina* az akadály, amely nem tudja felfogni az örök dolgokról szóló szavakat. A megkövülés Medúza-veszélye az értelem *teljes* megkövülése lenne, amely többé nem volna képes tovább haladni a megismerés és tökéletesedés útján. Az allegória a szerzői megszólalás szerint *dottrinát* rejt. Freccero Pál szavait teszi referenciaponttá (Cor. II, cap. 3), ahol a kőre vésett törvény – szívekre vésett törvény, Mózes elfátyolozott arca – Krisztus födetlen arcának fénye, „a betű öl – a szellem életet ad” ellentétpárból kibontakozik a jelentés: a régi törvény elfedett arca Krisztusban, a hozzá való megtérésben mutatja meg fényét. Visszatérve a Medúzához: ha az elme és a szív megkövül, soha nem tárul fel előtte az örök igazság. – Az Odüsszeusz-történet értelmezésénél Freccero részint csatlakozik már megfogalmazott véleményekhez (bár nem idézi őket, különös lenne, ha nem ismerné) a hérosz kulcsszerepéről

a *Komédia* egészében, s különösen a magával Dantéval és útjával analóg – ellentétes karakteréről. Új motívumként a XXVI. ének 125. sorából – „vezdönket bolond röptünk szárnyaivá tettük” – analógiát fedez fel az Ikarosz–Daidalosz történettel. A *Metamorphoses* használja a „*remigium alarum*”-képet: a fiú bűnös bukása és az apa mértéket tartó, célhoz érő és oltár előtt végződő röpte új elemet ad a Dante–Odüsszeusz páros jelentéséhez. – Ugolino történetében a gyermek önmaguk húsát felajánló gesztusában krisztológiai elemet vél felfedezni Freccero, amelyet azonban Ugolino nem ért meg, s a megváltás elmarad. Az „angyalok kenyere” helyett a Pokol jégtavában ellensége fejét rágó bestiális lakomázás lehet csak a része. (Egyébként Freccero is „kannibalizmus-párti” Ugolino utolsó szavainak – „végül többre ment az éhség, mint a bánat” – értelmezésében, akár Contini.)

Két olyan tanulmány van a kötetben, amely a túlvilági „valóságteremtés” szemiotikájával foglalkozik. Egyikük a Pokol valóságának megalkotásánál „ironikus” módszert tételez; másikuk a II. Frigyes fiával, Manfredivel való találkozás egy motívumát elemzi. Manfredi az árnytestét megjelölő sebeket mutat neki: *unicum* Dante túlvilágában. Dante nem mentheti meg az általa tisztelt császárt, így fiát helyezi el az idők teljességében üdvözülendők közt, s a sebek: tanúságtétel az élok előtt, hogy (az *excommunicatio* ellenére) *ő* az, és a purgatóriumban van, nem másutt, mert „még a reménynek csöppnyi zöldje marad”, az utolsó pillanat bűnbánat, „szörnyű vétkeket” is kiengesztelhetővé tesz.

Freccero könyvének bizonyos állításai, értelmezéseivel, analógiáinak és referencia-szövegeinek többször inadekvát felhasználásával lehet vitázni. Különösen nem értek egyet a „három vadállat” és a „halál folyója” értelmezéseivel, illetve annak bizonyos elemeivel. Dantéről írva, ki lehet-e vajon fejteni a teljes igazságot?

Frecceróval tehát vitakozhatunk, de analízisének sokrétűsége, finomsága, invenciozitása, s értelmezési rendszerének egységes, impozáns építménye művét, mint már mondtam, a jelenkori Dante-kutatások egyik alapművévé teszi. Amit le kellene fordítani és kiadni, hogy minél többen megismerhessék.

Enrico Malato: Dante. Salerno Editrice, Roma, 1999.

Enrico Malato a nápolyi egyetem professzora, s a jelenleg aktív olasz Dante-kutatók közt egyik legnagyobb tekintély, mindenütt felbukkanó hivatkozási pont. Nardi, Sapegno, Contini, Bosco, Petrocchi eltávoztával Malato az újabb dantológus generáció kiemelkedő képviselője.

Ez a kötete Dante-monográfia, amely a hagyományak és a szükségszerűségnek megfelelően foglalkozik Dante korával, Dante Firenzének történetével (s Dante Firenzéje a Cacciaguidáéval kezdődik!), az életrajzzal, az életmű egyes állomásaival, és – több szempont szerint – a *Komédiával*. Minden résznél jelzi a klasszikus nagymonográfiák, s kiváltképp Petrocchi műveinek tükrében, mi változott azóta, milyen új eredmények születtek a Dante-kutatásban, s ezek mennyiben változtatják vagy árnyalják a Dante-képet, különösképpen az *opus magnum* értelmezését.

Az életrajzot illetően Malato Petrocchinál erőteljesebben kérdőjelezi meg egy párizsi út valószínűségét; ugyanakkor az eddigi többségi véleménynel szemben több érvet is felsorakoztat az ún. Ylaro-level hitelessége mellett. Ebben szerepel ugyanis a „hegyeken túli” utazás terve, és Malato szerint ezek a hegyek nem az Alpok, hanem az Appenninek: s az azokon való átkelés időben is, helyben is beleillene Dante biográfiájának dokumentált tényei közé.

A biográfia és az életmű vonatkozásában egyaránt meghatározó tényezőt, Guido Cavalcantival, a XIII. század Dante mellett legnagyobb lírai költőjével való barátság – szembefordulás – szakítás történetét, utóbbinak okait elemző fejezet új eredményeket, új hangsúlyokat mutat fel és összegez. Contini *Cavalcanti in Dante* című, alaperferenciának számító tanulmányához képest új érveket vonultat fel a filozófiai, irodalmi, szerelem-elméleti nézetek eltérése, illetve ellentétes volta miatti szakítás valószínűsége mellett. Az „első barától”, aki egyben pártfogója is volt, elméleti, elvi, politikai okok miatt távolodott el Dante, s az őtöle. Malato valószínűsíti, hogy a „Donna me prega” kezdetű, évszázadokon át vitatott eszmeiségű, nagy doktrinális canzone válasz a Dante *Vita nuovájában* kifejtett szerelem-felfogásra, s azzal diametraliter ellentétes (az

értelem sohasem uralkodhat a szerelmen, sőt az értelemben nincs is helye másnak, mint a hölgy ideálképének; a szerelem a Mars sötétségével generálja a lélekben a szenvedélyt, amely természeténél fogva válik féktelenné, s a személyiséget kormányzó értelem halálát, egyúttal az embernek embervoltában bekövetkező halálát is okozza: élesebb kontrasztot már nem is alkothatna a *Vita nuova* világával).

A „Naponta számtalanszor fölkereslek” kezdetű, Dantéhoz intézett szonettel kapcsolatban Malato teljesen elfogadja De Robertis nézetét, amely szerint a szonettben beszélő személy nem Guido, hanem *Amor*, aki „igen alantasnak” találja Dante gondolkodását, de korholása mellett érzékelteti, hogy az „első barát” mindezek ellenére is ragaszkodna az ifjú és zseniális költőtársához.

A *Pokol X.* énekének nevezetes epizódjában Guidónak az eretnekek körében bűnhődő atya Dante mellett keresi fiát, aki „fennkölt szelleme” (altezza d’ingegno) révén szintén méltó volna, hogy élve járhasa a túlvilágot (s ne feledjük, hogy ezt a költő Dante mondja). Dante híres válasza a *Komédia* egyik legtöbbet vitatott helye: „Nem a magam érdemből/erejével jövök: az vezérel erre, akit/akihez tértemet Guidó tán megvetette”. Grammatikai, filológiai, hermeneutikai vélemények csaptak össze abban a tekintetben, hogy *kit* vetett meg Guido? Vergiliust, aki vezérel, vagy Beatricét, akihez vezérel? (Mindkettőt természetesen a két alak összetett allegorikus jelentése szerint.) Malato a Vergilius-változat mellett tör lándzsát, hiszen Vergilius az értelem, amelyet Guido a „Donna me prega” tanúsága szerint „megvetett” a szerelemfilozófiájában. Malato még Contininál is erőteljesebben húzza alá Guido konstans jelenlétét, illetve ékesszóló távollétét a dantei életműben.

Continival ellentétben azonban vitatja és igen kétesnek tartja Dante szerzőségét az *Il Fiore* című Rózsaregény-parafrázissal kapcsolatban. A *Virág* stílusán, gondolatilag és kronológiailag egyaránt „kilóg” az életműből (e kérdésben Malatóval értek egyet).

Malato *Komédia*-elemzése jóval több helyet érdemelne (s magában a monográfiában sem fért volna el mindaz, amit Malato e témában leírt vagy elmondott másutt). Itt csak annyit említenék, hogy a „poéta vagy próféta”, látomás vagy költői fikció vitatott kérdéskörében Malato nem

vonja kétségbe a *Komédia* prófécia-voltát, és a látomás mint tapasztalatilag megélt valóság megjelenítésének erejét. Tétélezésében megerősítik Gorni kutatásai, aki a Dániel könyvében említett, évekre átszámított napok tükrében Dante és Beatrice életének adataira épülő, krisztológiai jellegű utalásokat fedez fel. A személyes küldetésre, a Költemény szakralitására, a Szentírás sarkalatos eseményeivel való analógiákra számos explicit utalást találunk a dantei műben. Az új kutatások tükrében ezek, valamint az implicit utalások száma bővílni látszik, jelentésük köre szélesedik és mélységében is rétegződik. A *költő* és a *látmok-próféta* kapcsolatrendszerének lényegi összetevőire Malato kevesebbet utal: a kérdésnek persze hatalmas szakirodalmi van, de monográfia-szinten is megemlíthető lett volna – véleményem szerint –, hogy a *Purgatórium* Statius-énekeiben (XXI–XXV) a krisztológiai utalások sűrűsödnek – *költőkkel* kapcsolatban, akik egymással mintegy szellemi leszármazási kapcsolatban vannak (Vergilius-Statius és Vergilius-Dante). Az sem véletlen, hogy az emberi test és lélek embrionális kialakulásáról éppen Statius – a Vergilius hatására költővé és (fiktív) kereszténnyé lett, immár megtisztult lélek – beszél. Malato másutt ugyanis foglalkozott a kérdéssel, de itt nem beszél róla.

Malato műve filológiailag is kifogástalan, különösen a Dante műveltségére és annak forrásaira vonatkozó jelezet a lehető legnagyobb pontossággal igyekszik Dante olvasmányainak körét meghatározni, s azt is, mit ismerhetett közvetlenül, mit idézve, töredékesen vagy compendialisán. A mások és a saját kutatásainak megbízható, a lehetőségek szerinti legpontosabb összefoglalását kapjuk, amely megbízható referencia-alapot jelent.

Malato a Dante-monográfiában alaposan, részletgazdagon, mégis tömören fejt ki véleményét, tájékoztat a kutatások mai állásáról, megerősít bizonyos hagyományos álláspontokat ott, ahol ez indokolt. Hatalmas anyagának olyan struktúrát ad, ami a „statikus” Dante-monográfia-típustól eltér. Valahogy szinte mindenhol azt találja benne az olvasó-kutató, amire ma szüksége van. Malato könyve azonban a Dante-kutatás egészét tekintve is érvényes alappól. Italianisták számára kötelező, egyéb humán diszciplínák művelői számára erősen ajánlott.

Ruedi Imbach: *Dante, la philosophie et les laïcs*. Editions Universitaires de Fribourg Suisse, Editions du Cerf Paris 1996.

Ma egyre inkább úgy látjuk, hogy Dante filozófiai jelentőségének kérdésében Benedetto Croceval és a filozófiatörténészek többségével ellentétben Bruno Nardinak volt igaza, aki szerint Dantét tiszteletre méltó hely illeti meg a középkori filozófia képviselői között. „Dante filozófiai értelmezése szempontjából – jelenti ki itt tárgyalt könyvében Ruedi Imbach is – B. Nardi munkái maradnak a referencia-pont.” (130.) Abban, hogy ez a felismerés tért hódít, nagy szerepet játszik a svájci freiburgi egyetemen működő Ruedi Imbach, aki az általa vezetett munkacsoporttal az egész középkori filozófia kutatását is új alapokra kívánja helyezni. Ebbe a programba illeszkedik Dante filozófiai műveinek lenyűgöző kritikai apparátussal felszerelt, német–latin nyelvű kiadása, mely az ő irányítása alatt valósult meg. Ugyancsak ennek a programnak a keretében, a középkori filozófiába való bevezetést szolgáló sorozat első köteteként jelent meg Dante, a filozófia és a laikusok kapcsolatáról szóló könyve. Imbach ez utóbbi könyvében abból indul ki, hogy a legnagyobb szaktekintélyek is a középkori filozófia leszűkített felfogását képviselik, amennyiben kutatásaikat a kor intézményes keretei között működő hivatásos teológusok és filozófusok munkáira, a skolasztikus, vagyis az iskolai tudás dokumentumaira korlátozzák. Ezzel szemben a középkor gondolkodástörténetének vizsgálatában is fel kell tenni a szociológiai kérdést: ki kinek a számára ír filozófiai szövegeket? A szerzők társadalmi helyzete és közönségükkel való viszonya jelentős mértékben összefügg a klerikusok és laikusok közti különbségtétellel. Ebben a dimenzióban merül fel legélesebben az a probléma, hogy milyen viszony van egy szöveg filozófiai jellege, valamint társadalmi és politikai funkciója közt. Imbach egyik legfontosabb tétele abban foglalható össze, hogy a filozófiai diskurzus címzettjének és közönségének az a fajta radikális megváltozása, melyről a *Convivio* tanúskodik, „nem hagyhatja érintetlenül a filozófia tartalmát”, (*Dante, la philosophie et les laïcs*, 137.) vagyis messze túlmegegy azon, hogy egyszerűen egy új publikum számára közvetítse az iskolai tudást.

(Imbach a *Convivio* profétikus, egy újfajta tudás eljövetelet hirdető soraihoz fűzi kommentárját: „Ez lesz az új világosság, az új nap, amely felragyog ott, ahol a régi lenyugszik, és világolni fog mindazoknak, akik sötétségben és tudatlanságban vannak a megszokott nap miatt, amely nekik nem fénylik.” *Vendégség*, I. xiii. Ford. Szabó Mihály. in: *Dante Összes Művei Szerk.* Kardos Tibor, Magyar Helikon, Bp. 1962. 182.)

„Ahhoz tehát – olvashatjuk a Dante filozófiai műveire írt előszavában is –, hogy érzékeljük Danténak a középkori filozófia fejlődéséhez való hozzájárulását, felül kell vizsgálnunk azokat a hagyományos történeti kategóriákat, melyekkel a múlt gondolkodóit megítéljük.” (Ruedi Imbach, Vorrede. in: *Dante Alighieri, Philosophische Werke*. Bd. 1. Das Schreiben an Cangrande della Scala, XI. A könyvészeti adatokat lásd a kötetről szóló előbbi recenzióban. – *A szerk.*) Vagyis nem elégedhetünk meg a filozófiai szöveg valamilyen előzetesen eldöntött kritériumaival, hanem – magának a „filozófia” fogalmának a történetiségét elfogadva – azt is figyelembe kell vennünk, hogy adott történeti kontextusban mi számított – ki mit tartott – filozófiának. E megközelítés fényében újszerűen ítélnél meg az a vita, hogy Dante mennyiben volt filozófus, vagy hogy az *Isteni színjáték* mennyiben tekinthető filozófiai vagy teológiai szövegnek is egyben. Az utóbbiról ezt olvashatjuk: „A *Komédia* száz éneke filozófiai és teológiai summát alkot, melyet laikus írt laikusok számára, »a bűnös világ javára.«” („megírni bűnös világod javára”. *Purg.* XXXII. 104. Babits Mihály fordítása. /„In pro del mondo che mal vive”. *Purg.* XXXII. 103./ *Dante, la philosophie et les laics*, 141.)

Értelmét veszti tehát a Dante filozófus voltáról folytatott vita. A filozófia fogalmának javasolt értelmezése szerint Dante filozófus, ahogyan a *Komédia* is olvasható filozófiai szöveggént. (Jól tudjuk, Dante annak szánta. A számtalan tanúságtétel közül hadd hivatkozzunk itt a XIII. levélre, mely a *Színjátékot* egészében és részleteiben a filozófia egyik ágához, „a gyakorlati erkölcsstanhoz, avagy etikához” sorolja. /Can Grande della Scala úrnak, ford. Mezey László. *Dante Összes Művei*, 511./) Sőt, azt a tételt, hogy a szöveg címzettjének kiválasztása magát a filozó-

fiai tartalmat érinti, éppen Dante igazolja leginkább. „Példája – jelenti ki Imbach – kivételes módon mutatja meg, hogyan alakul át a filozófia, amikor laikus közegben művelik.” (*Dante, la philosophie et les laics*, 131.)

A filozófiai tartalomnak a laikus helyzetből következő átalakulását jól példázza a *Convivio* tudományfelosztása, melynek során Dante az egyes tudományokat, illetve a filozófia különböző részeit az égi körökkel hasonlítja össze, s az erkölcsfilozófiát a Kristályéghoz rendeli: „[...] az Erkölcsfilozófia megszűnésével a többi tudomány is rejtve maradna bizonyos ideig, nem volna a boldog életéről szóló mű, s hiába lennének az elődöktől írt tudományos művek. Nagyon is nyilvánvaló ezért, hogy ez az ég hasonló az Erkölcsfilozófiához.” (*Vendégség*, II. xiv. *Dante Összes Művei*, 215. Feltűnő párhuzamot mutat ezzel a XIII. levél előbb idézett helye: „A filozófiának az az ága, mely szerint az egészben és részeiben eligazodunk, a gyakorlati erkölcsstan, avagy etika. Nem az elméletre, hanem a cselekvésre van irányozva az egész mű. Mert ha egyik-másik helyén vagy részletében még az elméleti vonatkozásokról tárgyalunk is, ez nem az elmélet kedvéért van, hanem az erkölcsi cselekvés érdekében.” uo.) A szöveg, mint látjuk, a tudományok új hierarchiáját javasolja. Miközben teljesen arisztotelianus logikát követ, az „első filozófia” funkcióját Arisztotelésszel szöges ellentétben a metafizikáról a morálfilozófiára ruházza át, s kimondja a gyakorlati ész primátusát. Imbach ezt a helyet a következőképpen kommentálja: „Vitathatatlan, hogy a filozófia tervrajzának ez az átalakítása, mely a gyakorlati ész elsőbbségében kulminál, közvetlenül összefügg azzal a funkcióval, melyet Dante a filozófiának tulajdonít: miután a laikus közönségnek van szánva, elsősorban az embereket kell segítenie abban, hogy emberhez méltó életet éljenek [...]” (*Dante, la philosophie et les laics*, 138.)

Míndez persze nem dönti el, hogy jelentős filozófus-e Dante. Imbach úgy válaszol, hogy bár „a filozófiatörténésznek nem értékelik valós értékének megfelelően Dante hozzájárulását a gondolkodás történetéhez”, a költő „azt jelenős módon gazdagította”, (i. m. 173.) s ez szintén laikus helyzetével függ össze. A költő legnagyobb újítása abban áll, hogy abszolút eredeti módon

értelmezte az arisztotelészi hagyomány két alapvető antropológiai tanítását: az ember racionális állatként és politikai állatként való felfogását. „Dante – szögezi le Imbach – nem tett kevesebbet, mint hogy feltalálta az emberi értelem szociális és politikai elméletét.” (i. m. 189.)

Ebben – Imbach szerint – az is segített, hogy magáévá tette az arisztotelészi hagyomány leg-radikálisabb változatát, a latin averroizmust. Dante averroizmus mellett, amely körül régen folyik a vita, Bruno Nardi érvelt a leghatásosabban, ő azonban egy olyan pályaképet rajzolt, amely szerint a *Convivio* és a *De Monarchia* radikális averroista gondolatokat visszhangzó Dantéja az *Isteni Színjáték*ban háttérbe szorul. Imbach nem lát okot: e pályakép elfogadására, s kijelenti: Dante sohasem „tagadta meg” korábbi nézeteit. Különbösen azt a sokat vitatott kérdést sem tudnánk megválaszolni, hogy hogyan helyezhette Brabanti Sigert a *Paradicsomba*. „Elhagyhatjuk – szögezi le – annak az intellektuális fejlődésnek a gondolatát, mely a radikális filozofálás első szakaszától a vallásos és ortodox gondolkodáshoz vezetett volna vissza Dantét [...]. Dante mély vallási meggyőződése – melyről a *Komédia* minden oldala tanúskodik – nem összeegyeztethetetlen egy olyan filozófia eszméjével, mely a tiszta ész határain belül marad.” (i. m. 148.)

Dante filozófiájának eredetiségét Imbach a fentiekben túl még két kérdéssel kapcsolatban tárgyalja: először is kitér, nyelvfilozófiai síkon, Ádám nyelvének problémájára (*Par*, XXVI.), majd pedig felveti a filozófus figurájának kérdését, melyre az Odüsszeusz-epizód (*Pok*, XXVI.) fényében keresi a választ. Az epizód számos értelmezője közül azokhoz csatlakozik, akik Odüsszeuszban Dante önarcképét látják, de kifejti, hogy a görög hős Danténak, a racionalista filozófusnak a vonásait hordozza.

KELEMEN JÁNOS

Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, hrsg von Ruedi Imbach. Bd. 1. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Thomas Ricklin, mit einer Vorrede von R. Imbach. Felix Meiner Verl., Hamburg, 1993. (Philosophische Bibliothek 463) Bd. 2. *Abhandlung über das Wasser und die Erde*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Dominik Perler. Felix Meiner Verl., Hamburg, 1994. (Philosophische Bibliothek 464).

Dante filozófiai műveinek kiadásával Imbach azt a hármas célt tűzte maga elé, hogy megkönnyítse az Isteni Színjáték filozófiai előfeltévéseinek megértését; hozzájáruljon annak a képnek a felülvizsgálatához, melyet az erősen a skolasztikus filozófiára orientálódó történetírás a középkori gondolkodásról alkotott; s bemutassa annak a középkori értelmiséginek a szellemi arculatát, aki „az iskolai tudást laikusként egy szélesebb közönség számára akarta közvetíteni, s eljárását saját maga is reflektáltan átgondolta”. (Ruedi Imbach, Vorrede. in: *Dante Alighieri, Philosophische Werke*. Bd. 1. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, XIII.)

A kiadás, melynek első két kötetére (a Cangrande della Scalának szóló levelet, valamint a „Vita a vízről és a földről” c. értekezést tartalmazó kötetre) az alábbiakban külön is kitérünk, eleget tesz mindhárom kívánalomnak. Az alaposág külső jegyeiről csak annyit, hogy míg a Cangrande della Scalának írt levél (vagyis a XIII. epistola) latin és német nyelvű szövege a kötetben együttesen 33 oldalt tesz ki, addig Thomas Ricklin bevezető tanulmánya több mint 70, kommentárjai pedig majdnem 200 oldalt foglalnak el.

Mindkét szöveggel kapcsolatban voltak és vannak attribúciós viták, így az egyes kötetek gondozóinak nyilvánvaló feladata volt, hogy állást foglaljanak a szerzőség kérdésében. Thomas Ricklin a XIII. levél, Dominik Perler pedig a vízről és a földről szóló értekezés esetében nagy

gonddal gyűjti össze és csiszolja tovább mindazokat az érveket, melyek alapján e szövegeket megnyugtatóan Danténak lehet tulajdonítani.

A XIII. levél esetében külön problémát jelent a szöveg egységének és műfajának a kérdése. Ricklin álláspontja az, hogy bár az 1–13., valamint a 14–90. paragrafus világosan elválik egymástól. (Ellentétben a magyar és általában egy sor, közkézen forgó népszerű kiadással, a XIII. levelet a kritikai irodalom, így az Imbach-féle kiadás is, 90 paragrafusra tagolja, s ennek megfelelően építi fel a kommentárokat.) A levél tartalmi egységéhez, valamint ahhoz, hogy azonos kéztől – mégpedig Dante kezétől – származik, nem fér kétség. Ugyanakkor az epistola műfajának, amelynek kritériumaival a kommentátor rendre összeveti a szöveget, az írás csak részben felel meg, hiszen a kommentár és a „bevezetés” irodalmi műfajának jegyeit szintén magán viseli (már Filippo Villani is „bevezetésjellegű” műnek tekintette, s ennek jelzésére alkotta meg az *introductionum* terminust). A XIII. levél tehát „elsősorban nem levélként értelmezendő, hanem a Paradicsom első énekébe való, Verona hercegének ajánlott bevezető írásként”. (Thomas Ricklin, *Einleitung*, in: Dante Alighieri, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, XXVI.)

A levél bevezetesként és kommentárként való olvasására természetesen nem a kifejezetten epistoláris paragrafusok adnak lehetőséget, hanem az un. *lectio*-rész, ezen belül az *accessus* és az *expositio littere*. Ebből a perspektívából nézve Dante, saját művének magyarázójaként, többszörös határsértést követ el: egyrészt olyan műfaj területére téved, melynek művelői csak autoritativ szövegekkel foglalkozhatnak, és kifejezetten az egyetemi tantestületekhez tartozók köréből kerülhetnek ki; másrészt nincs tekintettel a *scriptor*, a *compiler*, a *commentator* és az *auctor* szerepe közötti különbségre. Ez egyébként nem újdonság, s megerősíti, hogy a levél Dantétól származik, aki más műveiben – a *Vita Nuova*-ban, a *Convivio*-ban, de tegyük hozzá, sokszor az Isteni Színjátékban is – hasonlóképpen megszegi a szabályt, és „commentatoraként lép fel saját művének, melynek *auctora*”. „Úgy látszik – teszi hozzá Ricklin, ezzel egy rendkívül fontos történeti tényt állapítva meg – Dante az első literátus, aki saját költői művének átfogó kom-

mentálására és értelmezésére vállalkozik.” (i. m. XLII.)

A XIII. levélnek tartalmilag talán legfontosabb mozzanatát alkotja a szövegek különböző értelmezési lehetőségeire, ezen belül az allegorikus jelentésre történő utalás. (*Can Grande della Scala úrnak*, 508–509.) Ismeretes, hogy a *Convivio* ama jól ismert helyével együtt, ahol világos kifejtést nyer a „négy értelem elmélete”, (*Vendégség*, II. i. 185.) ez az utalás minden Dantexegézisnek egyik sarkpontját alkotja. Ricklin úgy véli, a két szóban forgó hely nem ugyanazt mondja, s hogy a *Can Grandénak* szóló írásban a költő homályban hagyja, méghozzá szándékosan hagyja homályban, hogy milyen kapcsolatot tételez fel az allegorikus, a morális és az anagogikus értelem között (hogy különböző értelmekre vagy pedig ugyanannak az értelemnek különböző megnevezéseire gondol-e). Ez a homályosság a felelős – s itt jutunk el a kommentár egyik legsúlyosabb állításához – azért a kritikai irodalomban elterjedt nézetért, hogy Dante a négyféle értelmezési lehetőségre történő hivatkozással párhuzamba állította az Isteni Színjáték és a Szentírás szövegét, s ezzel az előbbit a neki tulajdonított autoritás-igény szempontjából is az utóbbinak a szintjére emelte. Ricklin szerint Danténak nem állt ilyesmi a szándékában: „a történeti Dante nem helyezte művét a kereszténység szent könyvével egy és ugyanazon szintre”, bár – mint hozzáfűzi – a „Cangrandénak szóló írás szerzője nem teljesen véden a dantológusok inkriminált tévedésében.” (Thomas Ricklin, *Einleitung*, in: Dante Alighieri, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, LI.)

Nem hihetjük, hogy a vitatott kérdésben ez lenne az utolsó szó, mindenesetre az Isteni Színjáték szövege mögötti *intentio auctoris* azonosítására irányuló kísérletekben ezentúl komoly súllyal fog latba esni.

Kétségtelen, hogy a XIII. levél egy önmagát magisteri szereppel felruházó szerzőnek – vagy ahogyan Ricklin tanulmányának egyik fejezetcíme mondja, Danténak a magisternek – az írása. Ugyanez elmondható a költő utolsóelőtti életében született disputációról, a *Questio de aqua et terra c.* természetfilozófiai értekezésről, melyről először 1358-ban tett említést Pietro Alighieri, a *Pokol XXXIV*, 121–126-hoz fűzött kommentárjában, ahol Lucifer bukásáról van szó:

„Ez oldalon bukott az égből ő le; / s a kontinens, mely előbb itt terült el, / féltében tenger alá bújít előle, / és a mi féltékenkre menekült fel; / s ami maradt, tán őt kerülni hagyta, / üreggő e helyet, és hegynek ült fel.” (Babits Mihály fordítása)

A Pokolnak ez a helye a föld és a víz egymáshoz viszonyított helyzetét magyarázza, valamint azt, hogy a déli féltéken miért van (a Purgatórium hegyének kivételével) csak víz, s az északon miért van a szárazföld a víz fölött. A magyarázatot itt szemelláthatóan egy olyan fantasztikus egyedi eseményre (Lucifer zuhanására) történő hivatkozás szolgáltatja, mely a teremtéstörténeti elbeszélésbe ágyazódik. Ugyanezzel a kérdéssel foglalkozik a *Questio* is. Azt a tézist védelmezi, hogy a föld magasabban helyezkedik el a víznél, s erre az előzőtől teljesen különböző, természeti okokra hivatkozó racionális magyarázatot ad. Már Pietro Alighieri is megjegyezte, hogy a Pokol teremtéstörténeti magyarázatát átvitt költői értelemben (*ficte et transumptive loquendo*) kell vennünk, míg a *Questio* természetfilozófiai érvelése „az igazságnak és a természetes észnek” (*ad veritatem et naturalem rationem*) felel meg.

Mennyire ellentétes, illetve mennyire békíthető ki ez a két megközelítés, a „*ficte loquendo*” és az „*ad naturalem rationem*”? A kérdés persze összefügg az attribúciós problémával, hiszen amennyiben a két magyarázat összeegyeztethetetlen egymással, akkor ebből könnyen arra lehet következtetni, hogy – mint annak idején Bruno Nardi vélte – a *Questio* hamisítvány, s valaki másnak a műve. (Bruno Nardi, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della „Questio de aqua et terra”*. Società Editrice Internazionale, Torino 1959.) Dominik Perler kommentárjában igyekszik kimutatni, hogy nincs szó kibékíthetlenségről. Eltekintve attól, hogy műfaji hovatartozásuk folytán más szabályok érvényesek a két szövegre, a bennük található magyarázati modellek már csak azért sincsenek egymással feltétlenül ellentmondásban, mert el lehet képzelni, hogy a természet univerzális rendje a teremtés egyedi eseményének a következménye. Vagyis – ahogyan Perler fogalmaz – „a teológiai és filozófiai perspektíva mindaddig nem zárja ki egymást, ameddig feltesszük, hogy a teremtés aktusa szükségszerűen megteremti annak a feltételét, hogy létrejöjjön a természeti rend, ame-

lyet racionális, természetfilozófiai módszerekkel vizsgálhatunk.” (Dominik Perler, *Einleitung*. in: Dante Alighieri, *Abhandlung über das Wasser und die Erde*, XXIV.) A kommentár ebben a perspektívában világítja meg, hogy az észnek, a természetnek és a filozófiának milyen fogalmával dolgozik Dante, aki annak a tételnek a védelmével, hogy a föld magasabban van, mint a víz, Michael Scothoz, Roger Baconhoz, Albertus Magnushoz és Aegidius Romanushoz csatlakozik, miközben messzemenően figyelembe veszi az ellentétes véleményeket is. Mindez azt mutatja, hogy „a *Questio* konkrét szövegekkel vagy partnerekkel való vitából született, s hogy a XIII. század vitakontextusába illeszkedik.” (i. m. LDX.) Hangsúlyozandó: a XIII. századi kontextusba, vagyis úgy látszik, hogy Dante a kérdés korabeli állását, melyen már érződik az 1320 körüli évek küszöbönálló természetfilozófiai forradalmának előszele, nem ismeri. Ami azt jelenti, hogy felkészültsége ugyan professzionális szintű volt, de tájékozottsága nem volt up to date.

Dantének a *Questio*ban nyújtott különleges teljesítményét Perler végülis abban látja, hogy a költő „eredeti módon kapcsolt össze különböző hagyományokat, s ez által új belátásokhoz jutott.” Ehhez hozzátesszi: „a *Questio* fölébe emelkedik a tisztára kompilációkat tartalmazó munkáknak, s önálló, eredeti írásnak mutatkozik.” (i. m. LXII.) Ezt az értékelést, melyet Perler kritikai bevezetése és magyarázatainak sora meggyőzően támaszt alá, el kell fogadnunk. Természetfilozófiai értekezésének fényében is azt kell mondanunk: Dante laikus filozófus volt, de nem volt dilettáns.

KELEMEN JÁNOS

Zygmunt G. Barański: *Sole nuovo, luce nuova*, Edizioni Scriptorium, Torino, 1996.; Zygmunt G. Barański: *Dante e i segni, Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Luigi Editore, Napoli, 2000.

Barański a nyolcvanas évektől a kilencvenes évek elejéig írott Dante tanulmányait jelentette meg az *Új nap, új világosság* című kötetben. A cím a *Vendégség* profétikus hendiadisának megfordítása, amely eredeti szövegben „az új világosság, az

új nap"-ban (*Vendégség*, I. XIII.) a „vulgáris vagy/és a dantei kommentár”-ra utal. (*Sole nuovo*, i. m. 54.) A tanulmányok kristálytisza logikával, érthető stílusban, szinte olvasmányosan hozzák elének a középkor összefüggés-rendszerén belül a szintézis-teremtő költő-gondolkodót.

Három csomópont körül vizsgálja a műveket, a kísérletezés, az emlékezet és a szerkezet szempontjából. Dante kísérletezésének legmagasabb szintje a *Komédiában* nyilvánul meg: hagyomány és újítás, az „enciklopédikus kísérlet” egységében, a belső egymásratalások rendszerében. Barański a *Komédiát* egyaránt tekinti stílris, valamint etikai, teológiai, nyelvi rendszernek. – Értelmezésében Dante belülről újítja meg a műfajt: eltér ugyan elődeitől, de a konvenciókat sem utasítja el.

A dantei komédia igen tág regiszterében a költő Dante kora kultúrájának megfelelően a pluralizmus egységét, stílusok és műfajok rendszerét matematikailag harmónikus strukturában alkotja meg. Példája a *Deus artifex*: a költészet közege a tudást közvetíti, így a költői alkotás az isteni teremtéssel, a teremtéssel mint „könyvvel” analóg. Dante műve az égből ered. A *Komédia* szumma, a komikus a „*stile medio*” segítségével képes mindent egybefoglalni: magával az irodalommal egyenlő. Barański a fentiekhez képest csak nagyon érintőlegesen tekinti Dante kapcsolódását a római komédia-szerzőkhöz. A kritikus nemcsak a műben, hanem Dante nyelvezetében is a pluralizmus egységét kutatja, a nyelv és az etika összefüggéseiben világítja meg a Szentírás tradicionális nyelvezetével való rokon vonásokat. A kötet harmadik egysége tág teret szentel az *A nép nyelvén való ékesszólásról* első kilenc fejezetének, kiemelve a *Komédiával* való belső összefüggéseket, valamint a Biblia hatását a műre, a *sermo humilis* mintát, nyelv és etika kapcsolatát.

Az általános témák mellett lectrurák is helyet kaptak a kötetben: az „*Igaz van kettő*” (*Pokol* VI. 73.) a csodálatos és a komikus, a monstrum és a csoda kapcsolatát vizsgálja. A *Purgatórium* XXVII. énekében a dantei önreflexiót hangsúlyozza. Az utolsó fejezet az utazás állomásaira reflektál, ezeknek az álmokkal való összefüggéseire és – Szent Ágostontól kezdve – az álmok középkori felfogására. Elemzéseiben a *Komédia* belső utalásrendszerére is figyelemmel van. A függelékben a *Fioré*-ről írott korábbi tanulmány bővített változata jelent meg.

Ahogy az *Új nap, új világoosság* című kötetében korábbi kutatását, a *Komédia* műfajának kérdéseit vitte tovább, úgy a *Dante és a jelek – Tanulmányok Dante Alighieri intellektuális történetéhez*, (*Dante e i segni*, i. m.) című 2000. decemberében megjelent kötetében is előző gondolatmenetét mélyíti el.

„A tanulmányok célja Dante ideológiai preferenciáinak feltárása a XIII. század második és a XIV. század első felére olyannyira jellemző, a filozófusok, teológusok és exegeták által folytatott intellektuális disputák összefüggéseiben.” A tanulmányok központi magva, hogy „Dante lényegesen közelebb érezte magát a szimbolikus-exegetikus, mint a filozófiai-rationális hagyományokhoz, amelyeknek „logikai” rendszerét gyakran illetik bírálattal.” (*Dante e i segni*, 2.) Az isteni jelekben „nem csupán intellektuális reflexióihoz talált iránymutatást, hanem a *Komédia* alapjául szolgáló egyes poétikai formákhoz is.” (i. m.) A középkori szimbolizmus mélyreható vizsgálatán keresztül a szerző meg kívánja változtatni a hagyományos Dante-képet, amely szerint a költő külön válik a gondolkodótól.

Barański a *szimbolizmus* és a *szemiotika* fogalmakat használja a középkori terminológia sokféleségének egységesítésére. Véleménye szerint a mai kritika téved, amikor Dantét közönlünk valóznak, korunk költő-gondolkodójának tűnteti fel, nem pedig középkor-végi *clericus*nak, s éppen ezért a modern elkötelezett intellektuáltól vissza kellene térnünk a középkori *forma mentis*-hez, amely kultúráját elsősorban összegző művekből, enciklopédiákból, szummákból, retorikai kézikönyvekből merítette. (i. m. 9–13.) Különösen fontosnak tartja figyelembe venni Dante szövegek közötti utalásainak vitatkozó és töredékes voltát, hiszen ismeretei gyakran antológikus szöveg-részletekből, és nem teljes művekből táplálkoztak, mint például Terentius esetében is. (ld. még *Essays on Dante and „genre”*, Supplement to *The Italianist*, Number 15, 1995, szerk. Z. Barański.) Azonban még olyankor is óvatossá kell lennünk, amikor maradéktalanul ismerete a műveket, mint az *Aeneist*, a *Metamorphosest*, Szent Ágoston *Vallomásait*, az arisztotelészi *De caelot*, a *Roman de la Rose*-t, stb.-t, hiszen akkoriban ezek különféle változatokban cirkuláltak. Barański meggyőző bizonyítékokat tud arra nézve, hogy a középkori szerző maga is számot

vetett annak valószínűségével, hogy saját műve hasonló sorsra jut. Véleménye szerint Dante feltehetőleg éppen ennek elkerülése végett talált művéhez zárt versformát.

Az arisztotelészi hatást Barański rendkívül összetett, bonyolult kérdésként értékeli, s éppen ezért a középkori viták, disputák, szellemi csatározások összefüggéseiben vizsgálja. Dante – különleges képességének köszönhetően – különböző gondolkodók egymásnak ellentmondó műveit hozza egységbe. „Danténál Aquinói Szent Tamás békében él Sigierivel, Avicenna egyetért Albertus Magnus-szal.” (*Dante e i segni*, 25.)

Barański a korábbi kutatások eredményeinek ismeretében erőteljes hangsúlyt fektet Danténak a neoplatonizmussal, az ágostoni hagyományokkal és a misztikusokkal való kapcsolatára. Véleménye szerint a kutatók az eddigiekben nem szenteltek kellő figyelmet annak, hogy a hét szabad művészet, az enciklopédizmus és a népi kultúra orális hagyományai is milyen jelentős mértékben hatottak a költő gondolkodására.

Olvasatában a művek a középkori „episztemológiák” történetére is következtetni engednek: egy bizonyos gnoszeológiai hierarchia bontakozik ki bennük. Némileg leegyszerűsítve három megkülönböztetést tesz: az első csoportba sorolja a lírai műveket, külön említi a *Vendégséget*, míg a harmadik csoportba helyezi a *Színjátékot* és a *Monarchiát*, ide sorolva az *Eclogákat* és a *Questiót* is. Mint írja, „Az arisztotelészi tanok által okozott középkori intellektuális válságban maguk a tudásformák is vita tárgyává váltak”. „Dante ebben a hatókörben helyezi el művét, pályája elején, majd végén a költészetnek tulajdonítja a gnoszeológiai elsőséget. A *Komédia* tehát a tudás többi diszciplinájához és a többi megismerési rendszerhez képest a maga »komikus« megjelenésében, szabad szintézisében, amely

nem rendelődik alá az enciklopédiák és a filozófiai szummák kategórikus és elkülönített struktúráinak, a lehető leghatékonyabban, azaz »legrealisztikusabban« (ha egyáltalán szabad egy ilyen anakronisztikus terminust használnom a középkor kapcsán) egyeztetni össze a teremtett formáját és tartalmát, és éppen ezért a létező legszerencsésebb módon mutatja fel az istenivel való analógiát. Isten ezért is választott scribájául egy költő-exegetát és nem pedig egy »filozófust« vagy egy »teológust«.” (i. m. 35.) – Ebben a költő-exegetában jelenik meg Dante a gondolkodó. Ez a magyarázata, hogy bármennyire is fontos számára Arisztotelész, még fontosabb Szent Ágoston és a többi biblia-magyarázó, akik a tonísta megközelítésként eltérően, valamennyien az üdvözülés felé mutatják az utat.

Dante kapcsolatát a szimbolikus hagyományokkal és ezzel Isten kifejezhetetlenségét a kötet a *Paradicsom* döntő kérdésének tekinti. Barański szemiotikai megközelítésben értelmezi Beatrice útmutatását a „vándornak”, azt a missziót, hogy az „élők” érdekében *jelölje* isteni fogantatású szavait. (i. m. 75.) „Dante a költészetet, különösen saját költeményét a leghatékonyabb eszköznek tartotta a jelekbe burkolt isteni emanáció megragadására.” Mint a *Purgatórium* XXXIII. éneke is jelzi, „nélkülözhetetlen annak az episztemológiának követése és elismerése, amely a teremtett és Alkotója értelmének megragadásához (a középkori értelmiségi számára a két nagy misztérium) a legközelebb visz anélkül, hogy mellékvágányra terelő és redukzív doktrínákat hívna segítségül. A dantei univerzumban a jelek üdvözítenek vagy kárhozatba visznek: alapvetően fontos, hogy megtanuljuk a különböző szemiotikai rendek közötti különbséget.” (i. m. 76.)

FRIED ILONA

TARTALOM

Dante a XX. században

TANULMÁNYOK

KELEMEN JÁNOS: Dante a XX. században 163

Filológia, kritika, exegézis

KARL VOSSLER és GIOVANNI GENTILE vitája: „Gondolat és költészet az *Isteni Színjátékban*” (Szilvássy Orsolya fordítása) 208

BENEDETTO CROCE: A *Színjáték* szerkezete és a költészet (Mátyus Norbert fordítása) 212

GIUSEPPE UNGARETTI három előadása Dantéről (Rónaky Eszter fordítása) 223

GIANFRANCO CONTINI: Dante-értelmezés (Ördögh Éva fordítása) 228

UMBERTO ECO: A XIII. levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus (Sz. Márton Ibolya fordítása) 263

MAURIZIO PALMA DI CESNOLA: „*isti qui nunc*”, a *Monarchia* és az 1314-es császárválasztás (Dávid Kinga fordítása) 273

PÁL JÓZSEF: *Imago Dei*. Számok, szimbólumok, metaforák a Teremtő képe ábrázolásában 294

LUIGI TASSONI: Dante csendjei (Fülöp Nóra fordítása) 308

Lectura Dantis: Pokol XXVI.

BRUNO NARDI: Odüsszeusz tragédiája (Mátyus Norbert fordítása) 314

GIORGIO PADOAN: A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai. Egy hagyomány állomásai (Vergiliustól Dantéig) (Tekulics Judit fordítása) 321

JOHN FRECCERO: Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé (Mátyus Norbert fordítása) 351

HOFFMANN BÉLA: Határon innen és túl. Az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései 364

Recepció

FRANCESCO PETRARCA: Giovanni Boccacciohoz, védekezés az irigykedők ragalmaival szemben (Mátyus Norbert fordítása) 379

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: Benvenuto da Imola Comentuma és a magyarok	385
VÍGH ÉVA: Dante klasszicitása a klasszicizmus századaiban	396
SÁRKÖZY PÉTER: Babits Mihály Dante-fordításának korszerűsége	404

BIBLIOGRÁFIA 425

KÖNYVEK

JACQUES LE GOFF: La naissance du Purgatoire / HAJNÓCZI GÁBOR	429
GIANFRANCO CONTINI (szerk.): Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri / RÓNAKY ESZTER	433
MARIA PIA POZZATO (szerk.): L'idea deforme – Interpretazioni esoteriche di Dante / SZ. MÁRTON IBOLYA	434
Dantes <i>Commedia</i> und die Dante-Rezeption des 14. Und 15. Jahrhunderts. in: Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance / SZILVÁSSY ORSOLYA	437
RACHEL JACOFF (szerk.): The Cambridge Companion to Dante / NAGY JÓZSEF	439
GIORGIO PETROCCHI: Vita di Dante / TOMBI BEÁTA	441
MARIA CORTI: Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante / TAKÁCS JÓZSEF	442
NICOLA GIRASOLI: Az első ég. Miért nem jelentette meg Dante a Paradicsomot? / HAJNÓCZI KRISTÓF	444
PÁL JÓZSEF: „Silány időből az örökkévalóba”. Az Isteni Szinjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa / SZABÓ TIBOR	448
JOHN FRECCERO: Dante. The Poetics of Conversion / KIRÁLY ERZSÉBET	450
ENRICO MALATO: Dante / KIRÁLY ERZSÉBET	454
RUEDI IMBACH: Dante, la philosophie et les laics / KELEMEN JÁNOS	455
RUEDI IMBACH (szerk.): Dante Alighieri: Philosophische Werke / KELEMEN JÁNOS	457
ZYGMUNT G. BARAŃSKI: Sole nuovo, luce nuova; Zygmunt G. Barański: Dante e i segni – Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri / FRIED ILONA	459

INDICE

Dante nel Novecento

SAGGI

JÁNOS KELEMEN: Dante nel Novecento 163

Filologia, critica, esegesi

- Il dibattito tra KARL VOSSLER e GIOVANNI GENTILE: „Pensiero e poetica nella *Divina Commedia*”
(Trad. par *Orsolya Szilvássy*) 208
- BENEDETTO CROCE: La struttura della *Commedia* e la poesia (Trad. par *Norbert Mátyus*) 212
- Tre lezioni di GIUSEPPE UNGARETTI su Dante (Trad. par *Eszter Rónaky*) 223
- GIANFRANCO CONTINI: Interpretazione di Dante (Trad. par *Éva Ördögh*) 228
- UMBERTO ECO: L’epistola XIII., l’allegorismo medievale, il simbolismo moderno (Trad. par *Ibolya Sz. Márton*) 263
- MAURIZIO PALMA DI CESNOLA: „*Isti qui nunc*”, la *Monarchia* e l’elezione papale del 1314 (Trad. par *Kinga Dávid*) 273
- JÓZSEF PÁL: Imago Dei. Numeri, simboli, metafore nella rappresentazione dell’immagine del Creatore 294
- LUIGI TASSONI: I silenzi di Dante (Trad. par *Nóra Fülöp*) 308

Lectura Dantis: Inferno XXVI.

- BRUNO NARDI: La tragedia di Ulisse (Trad. par *Norbert Mátyus*) 314
- GIORGIO PADOAN: Ulisse „fandi factor” e le vie della sapienza. Momenti di una tradizione (da Virgilio a Dante) (Trad. par *Judit Tekulics*) 321
- JOHN FRECCERO: L’Ulisse di Dante: dall’epica al romanzo (Trad. par *Norbert Mátyus*) 351
- BÉLA HOFFMANN: Al di qua e al di là. I problemi interpretativi del monologo di Ulisse 364

Ricezione

- FRANCESCO PETRARCA: in: F. Petrarca: *Rerum Familiarium Libri XXI*, 15. Ad Iohannem de Certaldo, purgatio ab invidiis obiecte calumnie (Trad. par *Norbert Mátyus*) 379
- LÁSZLÓ SZÓRÉNYI: Il *Comentum* di Benvenuto da Imola e gli ungheresi 385
- ÉVA VIGH: Il classicismo di Dante nei secoli del classicismo 396
- PÉTER SÁRKÖZY: La modernità della traduzione di Mihály Babits della *Divina Commedia* 404

UNA BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE 425

RECENSIONI

CONTENTS

Dante in the 20th century

STUDIES

JÁNOS KELEMEN: Dante in the 20 th century	163
--	-----

Philology, critics, exegesis

The debate between KARL VOSSLER and GIOVANNI GENTILE: „Thought and poetry in the <i>Divine Comedy</i> ” (Translated by <i>Orsolya Szilvássy</i>)	208
BENEDETTO CROCE: The structure of the <i>Divine Comedy</i> and poetry (Translated by <i>Norbert Mátyus</i>)	212
GIUSEPPE UNGARETTI’s three lectures on Dante (Translated by <i>Eszter Rónaky</i>)	223
GIANFRANCO CONTINI: An interpretation of Dante (Translated by <i>Éva Órdógh</i>)	228
UMBERTO ECO: The XIII. Epistle: medieval allegorism and modern symbolism (Translated by <i>Ibolya Sz. Márton</i>)	263
MAURIZIO PALMA DI CESNOLA: „ <i>Isti qui nunc</i> ”, the <i>Monarchy</i> and the imperial election of 1314 (Translated by <i>Kinga Dávid</i>)	273
JÓZSEF PÁL: <i>Imago Dei</i> . Numbers, symbols and metaphors in the representation of the image of the Creator	294
LUIGI TASSONI: The silences of Dante (Translated by <i>Nóra Fülöp</i>)	308

Lectura Dantis: Inferno XXVI.

BRUNO NARDI: the tragedy of Ulysses (Translated by <i>Norbert Mátyus</i>)	314
GIORGIO PADOAN: Ulysses „master of eloquence” and the routes of knowledge. Some stations of a tradition (from Virgil to Dante) (Translated by <i>Judit Tekulics</i>)	321
JOHN FRECCERO: Dante’s Ulysses: From Epic to Novel (Translated by <i>Norbert Mátyus</i>)	351
BÉLA HOFFMANN: Before and over the limit. Some problems related to the interpretations of the monologue of Ulysses	364

Reception

Francesco Petrarca: in: F. Petrarca: <i>Rerum Familiarium Libri XXI</i> , 15. Ad Iohannem de Certaldo, <i>purgatio ab invidiis obiecte calumnie</i> (Translated by <i>Norbert Mátyus</i>)	379
LÁSZLÓ SZÖRÉNYI: Benvenuto da Imola and the Hungarians	385
ÉVA VIGH: The classicism of Dante in the centuries of classicism	396
PÉTER SÁRKÖZY: The modernity of Mihály Babits’ Hungarian translation of the <i>Divine Comedy</i>	404

AN ESSENTIAL BIBLIOGRAPHY	425
---------------------------	-----

REVIEWS

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962 vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmi (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilsztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
- 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 - 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
- 1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 - 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
- 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 - 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
- 1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 - 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
- 1. sz. A retorika újjászületése
 - 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 - 3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 - 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 - 3. sz. Érték és társadalom
 - 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 - 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 - 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
- 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 - 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
- 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 - 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
- 1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 - 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984.

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985.

1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány

1986.

- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Színhagyomány és irodalom a mai Afrikában

1987.

- 1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988.

- 1 – 2. sz. A kanadai irodalom
- 3 – 4. sz. A modern stílisztika

1989.

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A modern textológia

1990.

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991.

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992.

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993.

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994.

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995.

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika
3. sz. A stílus diskurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996.

- 1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkolonizális művelődéstudomány

1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998.

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999.

- 1 – 2. sz. A szó poétikája
3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000.

- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
3. sz. A korszakok alakzatai
4. sz. (Új) filológia

2001.

1. sz. Változatok a dialógusra

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 2001
Terjedelem: 27,86 A/5 ív
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán
ISSN 0017 – 999X

Folyóiratunknak ez a száma
a Nemzeti Kulturális Alapprogram és a budapesti Olasz Kulturintézet
támogatásával jelent meg.



Támogatta a
Nemzeti Kulturális
Örökség Minisztériuma
a Magyar Millennium
évében



Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, VIII. Orczy tér 1. (tel.: 303-3441, fax: 303-3440) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 11991102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesboltban* (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Osiris Kiadó* könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesboltban* (1051 Budapest, Nádor u. 8., tel.: 266-8722), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesboltban* (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: 485-1040, fax: 485-1041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Hess András Kereskedelmi Kft.* (H-1139 Budapest, Hajdú u. 42-44., tel.: 349-4152), valamint a *Baithyány Kultur-Press Kft.* (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 2001-re: 1400 Ft

Egy szám ára: 350 Ft

Ára: 700 Ft
Előfizetés egy évre: 1400 Ft

A

ARGUMENTUM KIADÓ