

AZ ALLEGÓRIA POÉTIKÁJA

A kimondhatatlan poétikája, mely egymást feltételező két pólusként foglalja magában a *sermo deficit* és a kimondhatatlan kimondásának kísérletét, egyzersmind az allegória poétikája. Az utóbbi az előbbiben alapozódik meg, ezért az allegorizmust nem tekinthetjük az *Isteni színjáték* költőiségével ellentétesen ható, külső, idegen buroknak. Az alábbiakban arról lesz szó, hogy a Dante előtt álló cél – a kimondhatatlan kimondása (vagy mondása) – mennyiben teszi költészetének belső, szükségszerű vonásává az allegorizmust, s hogy ennek az allegorizmusnak mennyiben kölcsönöz egészen sajátos, a középkori allegorizmus általános tendenciájára visszavezethetetlen jegyeket.

A Dante-kritikának sokáig egyik központi és szinte megoldhatatlan kérdése volt, hogy a dantei költészet egészében mi az allegorikus módszer valóságos helye. A vita kontextusát az allegória és a szimbólum goethei megkülönböztetése teremtette meg, melyet a középkor – felváltva és meglehetősen szabadon használva az „allegória” és a „szimbólum” terminusokat – nem ismert. A goethei megkülönböztetés hagyományában, melyet a német idealizmus nagyrészt magáévá tett, az allegória – mint egy általános fogalom önkényes, külsődleges és szervesen kifejezésének eszköze – negatívnak minősült, s művészet- és költészet-idegen, legalábbis alacsonyabb rendű kifejezési formának számított. „Joggal mondják az allegóriáról – állapítja meg Hegel is –, hogy hűvös és rideg”, mivel „az allegóriában a jelentés az uralkodó, s a közelebbi szemléltetés is éppúgy absztrakt módon neki alárendelt, mint ahogy maga is pusztán absztrakció.”¹

Mindebből az az *Isteni színjáték*ra is könnyen alkalmazható kritikai elv szűrhető le, hogy az allegorikus művek esztétikailag problematikusak, illetve allegorikus voltak *ellenére*, más jellemzőik következtében képviselhetnek mégis esztétikai értéket. Így vélekedett Benedetto Croce, akit az allegória leghevesebb ellenzői között találunk.

Croce a gondolkodásában meglévő hegeli ösztönzések ellenére minden történeti jelentőséget elvitatott az allegorikus művésztől, sőt létezését is tagadta. Így a középkori allegorizmusban nem látott többet, mint „találós kérdések feladását és megoldását”, vagy mint „kriptogrammok gyűjteményét”, melyeket legfőljebb bizonyos fogalmak megértéséhez vagy bizonyos ténybeli információk tisztázásához

* Fejezet a szerző „A Szentlélek poétája” című megjelenés alatti könyvéből.

¹ G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások*. I. Akadémiai Kiadó, Bp. 1980. 406.

érdemes desifrizálni. Érve az volt, hogy „a költészetben az allegóriának soha sincs helye”, s hogy „a költészetben és a költészet történetében az allegóriák magyarázatai teljesen haszontalanok, s mint ilyenek, károsak.”² Nem lehet persze tagadni, hogy Croce kemény, elméletileg és történetileg is hallatlanul túlzó ítélete számára számos Dante-kommentár, mely az egyes részletek allegorikus jelentésének kutatásában mélyed el, könnyű célpontot kínál. (Egyébként a Dante-kommentátorok előtt álló csapdákra már sokkal korábban figyelmeztetett Hegel: „Egy egyiptomi lépcsőzet kilenc fokában és száz más körülményben először csak a beavatottak, a tudósok, a műveltek találhatnak szimbolikus jelentést, és megfordítva: szimatolhatnak és találhatnak ott is misztikusát, szimbolikusát, ahol azt nem szükséges keresni, mivel egyszerűen hiányzik; ahogyan az az én kedves Creuzer barátommal is némelykor megtörtént, csakúgy, mint az újplatonikusokkal és a Dante-kommentátorokkal.”³)

Dante allegóriái között valóban vannak kriptogrammok, melyek – ahogyan Croce mondja – *ab extra* kapcsolódnak a költeményhez, s legyen szó személyekről, cselekedetokról vagy szavakról, egy elhatározás, egy akaratú aktus, egy *dekretum* folytán fejeznek ki valamilyen absztrakt gondolatot, vallási igazságot vagy erkölcsi ítéletet.⁴ Kétségtelenül ebbe a kategóriába tartozik a számok jelentéssel való felruházása, vagyis „a dantei numerológia” sok esete. Nincs esztétikai effektusuk, és desifrizálásuk – mint a kritika története bizonyítja is – csak annyiban gyarapítja a műről való tudásunkat, hogy így bizonyos információkat nyerhetünk az empirikus szerző szándékairól és hiedelmeiről.

Mindez nem igazolja azt a diszjunkciót, hogy az allegória vagy *külső* a műhöz képest, s ekkor érintetlenül hagyja annak költőiségét (mint az *Isteni színjátékban*), vagy valóban a mű részévé válik, de ekkor lerombolja annak esztétikai minőségét. Létezik egy Croce által mereven tagadott *tertium datur*.⁵

Ennek belátásához legjobb, ha visszalépünk Croce mögé, s a klasszikus német idealizmusból kiindulva elejétől fogva újragondoljuk a problémát. Hegel, Schelling, Friedrich Schlegel és mások egyaránt úgy értékelték az *Isteni színjátékot*, mint az allegorikus költészet mintaképét, bár nagyon különböző (durván szólva egy negatív és egy pozitív) allegória-fogalom alapján. „Amit viszont *mi* nevezünk itt allegóriának – mondja Hegel, szembehelyezkedve Friedrich Schlegel-

² Benedetto Croce, *La poesia di Dante*. Laterza, Bari 1921. 20.

³ G. W. F. Hegel, *im*, 410.

⁴ Benedetto Croce, *im*, 20.

⁵ „Az a harmadik eset, melyet fel szoktak tételezni, vagyis amikor van allegória, de teljesen képekbe lefordítva, még pedig olyan, hogy nem marad a költészetén kívül, mint az első esetben s nem rombolja le azt és nem válik annak akadályává, hanem együttműködik vele és benne, nyilvánvalóan ellentmondásosnak bizonyul.” Benedetto, Croce, *im*, 21.

lel –, az tartalmilag és formailag egyaránt alárendelt, a művészet fogalmának csak tökéletlenül megfelelő ábrázolásmód.”⁶ Egy ilyen kijelentés esetében persze felmerül, hogy a művészet *melyik* fogalmának nem felel meg tökéletesen az allegória, s a válasz nyilvánvalóan az, hogy a *mi* művészet-fogalmunknak, mely az esztétikai szférát már a maga önállóságában szigetelte el a szellem többi megnyilvánulásától, így a vallástól. Az allegória éppen az a formális elem, amely a még csak bizonytalanul elkülönült vallási és művészeti szemlélet azonos szerkezetét biztosítja.

Ebből adódik az az elméletileg is döntő kérdés, melyet Croce tudomásul sem vett, s melyet ma is célszerű feltenni: vajon hogyan egyeztethető össze az *Isteni színjáték* poétikája a mű egyöntetűen elismert költői erejével? S főként hogyan egyeztethető össze azzal, hogy a *mi* számunkra tiszta esztétikai értéket képvisel? Hegel lényegében két választ adott: egy kidolgozottat és egy jelzészerűt. Az előbbit a művészi formák történeti megközelítése és a „szimbolikus művészeti forma” elmélete tette lehetővé, az utóbbi a költemény néhány általános jellegzetességéről tett sommás megállapításából olvasható ki.

Az allegóriát Hegel „a középkor tartalmából”, vagyis a középkori élet általános feltételeiből vezeti le, kimutatva, hogy bizonyos esetekben a művész számára nincs is más lehetőség, mint az allegorikus ábrázolásmód. A különösnek és az általánosnak az a fajta viszonya, mely megvalósul benne, a középkori életnek abból a kettősségéből fakad, melynek egyik oldala a partikuláris, esetleges és önkényes kollíziók forrataga, másik oldala pedig az általános életviszonyok és állapotok állandósága. A levezetés érdeme, hogy egymással összekapcsolva magyarázza a középkori tudat vallási és művészi formáit, s ezzel érvet szolgáltat ahhoz, hogy az *Isteni színjáték*ban sem lehet szétválasztani a költészetet és a doktrínát, a poétikát és a teológiát.

Végtelenül leegyszerűsítve úgy érthetjük tehát Hegelt, hogy az allegória egy nagy történeti korszak jogosult kifejezési eszköze, s ezért – minden olyan vonása ellenére, mely „a művészet fogalmának csak tökéletlenül megfelelő ábrázolásmóddá teszi” – konstitutív tényezője a korszak reprezentatív műalkotásának, nemhogy annak külsődleges, járulékos eleme lenne.

Hegel ad hoc megjegyzései is tanulságosak számunkra. Amikor például megállapítja, hogy Danténál „a teológia egybeolvad imádottjának, Beatricének képével”, rögtön hozzáteszi: „ez a perszönifikáció azonban – és ez a szép benne – a tulajdonképpen allegória és ifjúkori imádottjának megdicsőülése között lebeg.”⁷ Ha a megjegyzés nem egészen egyértelmű is, világosan azt mondja, hogy a teológiának Beatrice alakjában történő megszemélyesítése az allegória és valami más

⁶ G. W. F. Hegel, *im*, 407.

⁷ *Im*, 408–409.

között lebeg, vagyis allegória is, és *valami más* is, illetve egy *tertium*. Schelling, érdekes módon, ugyanezzel a példával kapcsolatban szó szerint ugyanezt a konklúziót mondja ki, vagyis azt, hogy a dantei allegória az allegória és valami más között helyezkedik el. „Dante költeménye – mondja korszakalkotó, saját művészet-filozófiájának kimunkálásában is fontos szerepet játszó Dante-tanulmányában – nem allegorikus abban az értelemben, hogy alakjai csupán jelentenek valami mást, de e jelentéstől függetlenül önmagukban nem léteznek. [...] Költeménye tehát egyfajta egészen sajátos közép az allegória és a szimbolikus-objektív ábrázolás között. 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 egyszersmind önmagukban is számításba jönnek, történeti személyekként lépnek fel, anélkül, hogy ezáltal szimbólumok volnának.”⁸

Hegel és Schelling itt egyetlen, bár korántsem mellékes példa erejéig arra világít rá, hogy a dantei allegóriának sajátos vonásai vannak (nem oldható fel az allegóriában általában, vagy – mint korábban mondtuk – a középkori allegorizmus általános tendenciájában). A perszifikáció során ugyanis megőrződik a jelentés hordozójának egyedisége és személyessége, *történeti volta*, ami nem magyarázható egyszerűen a költő zsenialitásával, érzelmeinek őszinteségével és hőfokával, vagy hasonlókkal. Egy formális, poétikai elem játszik közre, melyet azonosítanunk kell.

Ezt a formális-poétikai elemet a Dante-interpretáció nagy megújítói Erich Auerbach nyomán a tipológiai vagy figurális szimbolizmusban, illetve ettől elválaszthatatlanul, kétféle allegória-típus egyesítésében látják. Abból kiindulva, hogy – mint Szent Ágostoni is leszögezte – a Szentírás kétféleképpen, szavak és tények segítségével („in verbis” és „in factis”) szól hozzánk, a keresztény hagyomány megkülönböztette egyfelől az *allegoria in factist*, másfelől az *allegoria in dictist*, az *allegoria historiaet* és az *allegoria sermonist*, stb.

A distinkciót (melynek különböző megfogalmazásai nem mindenben fedik egymást, de ugyanezt a mezőt írják le) Dante természetesen nagyon jól ismerte és a teológiai és a költői allegória szembeállításával maga is alkalmazta, akárcsak a négy értelem elméletét. A *Vendégségben* éppen a négy (vagyis a betű szerinti, allegorikus, erkölcsi, és misztikus) értelem különbségéről szólva említi a kétféle allegóriát: „A teológusok ezt az értelmet valóban másként fogják fel, mint a költők, ezúttal azonban a költők eljárását szándékozom követni, s az allegorikus jelentést aszerint tekintem, ahogyan a költők használják”⁹. A pontosság kedvéért hozzá kell tenni, hogy másutt (a *Tizenharmadik levélben*) a betű szerinti értelem kívül minden jelentést allegorikusnak nevez, de témánk szempontjából éppen ez az

⁸ F. W. J. Schelling, „Dantéről filozófiai vonatkozásban”. *Világosság*. Melléklet az 1986. Júliusi számhoz. 30.

⁹ *Vendégség*, II. I. 86–90. (*Dante összes művei*, Magyar Helikon 1962. 185–186.).

érdekes, hiszen a *Vendégségben* a misztikus értelem megvilágítására ugyanazt a példát, az *exodust* hozza fel, amely majd a *Tizenharmadik levélben* az allegorikus jelentés illusztrálására szolgál. „Ha csupán a betűt magát nézzük – hangzik az exodus-példához fűzött kommentár –, Izrael fiainak Egyiptomból Mózes idejében történt kivonulását jelzi. Ha az allegóriát, Krisztus által történt megváltásunkat jelenti.”¹⁰ Bár Dante a *Vendégség* idézett helye szerint kifejezetten a költői allegóriáról kívánt beszélni, feltűnő, hogy az allegória magyarázatára olyan példát hoz fel, melyet senki sem habozna teológiai nevezni, s maga a magyarázat egy teológiai, azaz egy *ténybeli, történeti* allegóriára illik (*allegoria in factis*). A példa ugyanis egy olyan előkép-beteljesülés struktúráját ír le, melyet a Szentírás értelmezésének hagyománya bizonyos esemény-párokban fedez fel (az exodus előképe Krisztus általi megváltásunknak, mint beteljesülésnek, s az utóbbi ez által az előbbinek allegorikus jelentése). Az események, személyek és tények ezek szerint önmagukban is „jelek”, s jelentésüket azok az események, személyek és tények alkotják, amelyek előképeiként vagy „figuráiként” értelmezzük őket.

A „figura” terminust, s ezzel a „figurális interpretáció” módszerét – mint ismeretes – Auerbach vezette be. A figurális interpretáció – hangzik Auerbach meghatározása – „olyan kapcsolatot létesít két esemény vagy személy között, hogy az első nemcsak önmagát jelenti, hanem a másodikat is, miközben a második magában foglalja vagy beteljesíti az elsőt. A figura két pólusa időben elválasztott, de mindkettő – valóságos esemény vagy személy lévén – az időben található. Mindkettőt a történeti élet áramlata tartalmazza, s csupán összefüggésük megértése, *intellectus spiritualis*a szellemi aktus.”¹¹

A jelentés-tulajdonításnak itt leírt módja kétségtelenül különbözik a szokványos allegóriától, mely többnyire nem más, mint egy általános fogalom megszemélyesítése, és sokkal inkább a teológiai allegóriára, az *allegoria in factis*ra hasonlít, mely a szakrális történelem eseményei között létesít jelentés-összefüggést. Természetesen könnyű kimutatni, hogy a figurális értelmezés lehetősége a középkori gondolkodásnak abból az általános jellemzőjéből fakad, hogy hajlamos minden dolgot jelnek felfogni, s a köztük lévő kauzális kapcsolatokat szimbolikus utalások végtelen láncolatává alakítja. Ám annak ellenére, hogy a középkor szerzői széleskörűen elfogadták, hogy a dolgoknak önmagukon túlmutató jelentésük van, csínján kell bánni a könnyű általánosításokkal, hiszen sohasem volt egyértelmű szabály arra, vajon a Szentírás magyarázatán túl – például a költészetben, vagy a profán

¹⁰ *Tizenharmadik levél*, 123–126. (Dante összes művei, 509.)

¹¹ Ezt a meghatározást a szerző több munkájában megismétli. Ld. Erich Auerbach, „The arrest of Peter Valvomers”. In: Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1953. (1991.) 73.

történelemben is – alkalmazhatók-e a ténybeli-történeti, illetve teológiai allegóriák. Dante megengedhetőnek tartotta a Szentírásón túli kiterjesztésüket, és amikor széleskörűen alkalmazta őket egy költői szöveg megformálásában, akkor merész újítként lépett fel.¹²

Könnyű belátni, hogy ez a lépés milyen következetességgel követi az isteni inspiráció poétikáját, hiszen megteremti azt a formális összefüggést is, mely a költeményt a Szentírás folytatásává teszi. A költeményben elbeszél sorsok és történetek, nem utolsó sorban pedig a Róma-központú világtörténelem, a bibliai történelemhez hasonlítható szakrális jelleget öltenek. Az *allegoria in factis* a kimondhatatlan kimondását rábizza magukra a dolgokra, melyek jel-mivoltukban a szavaknál sokkal inkább képesek kifejezni a spirituális jelentést.

A költemény egészét átfogó *figura*: Róma története, melynek Aeneas Vergilius által megénekelte küldetésétől kezdve üdvtörténeti jelentősége van. Amikor Beatrice megjövendöli, hogy halála után Dante a Paradicsom lakója lesz, akkor a Paradicsomot Rómának, Krisztust pedig római polgárnak, *romainak* nevezi.

.....
Mert ama Rómában fogsz lakni vélem,
Melynek polgára Krisztus, mindörökre!

.....
e sarai meco senza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano.

(*Purgatórium*, XXXII. 101–102.)

A jövendölés kétszeresen is egy beteljesedés-szerű eseményre vagy állapotra utal, hiszen egyszerre vonatkozik Dantéra és Rómára, illetve Krisztus és Dante *romano* voltára. Ezt akkor is fel kellene tennünk, ha arra gondolva, hogy különben Jeruzsálemet szokás földi és égi városnak nevezni, Rómán ehelyütt egyszerűen *várost*, *romanon* pedig – mint Babits fordítása sugallja is – *polgárt* értenénk. Ha azonban Beatrice szavait erre (az egyébként nem kizárandó) jelentésre redukáljuk, akkor a szimpla allegorikus szerkezetnél kötünk ki, s az idézett szöveghelyet elszakítjuk attól a szemantikai síktól, amelyhez a „római” jelző *puszta előfordulása* révén mindenképpen hozzátartozik. A „római” és a „római-

¹² Ennek részletes elemzését ld. Ecónál, aki a középkori szimbolizmuson belül megkülönbözteti az egyetemes allegorizmust (*allegoria in factis*), a bibliai és a liturgikus allegorizmust (*in verbis e in factis*) és a költői allegorizmust (*in verbis*); s hangsúlyozza, hogy Dantét – Tamással ellentétben, aki „likvidálta az egyetemes allegorizmust” – kitüntetetten jellemzi az univerzális és bibliai allegorizmus költői használata. Ld. Umberto Eco, *L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*. In: Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani, Milano 1990. (3. kiadás). 232–235.

ság” jegye ugyanis az egész költemény egyik legerősebb szemantikai izotópiáját alkotja. A példák özönéből elég kiemelni, hogy a költő római ősoktól származtatja magát; hogy Vergilius rómaiként lesz a vezetője; hogy számára *Aeneas* mitikus története valóságos történelem; hogy Róma sasa *Isten madara* (*Paradicsom*, VI. 4.); hogy politikai vízióját, mely a pápaság ellenében a császárság mellett kötelezi el, Róma történetével támasztja alá, stb. Beatrice szavai azonban Justinianus császár elbeszélésével hozhatók leginkább kapcsolatba, aki a *De Monarchiából* ismert üdvtörténeti koncepciónak megfelelően Nagy Károlyig vázolja Róma történetét, s a Birodalom Caesar általi megalapítását és a Krisztus eljövételére való várakozást nemcsak kronológiailag, de lényegileg is összetartozó eseményként írja le. Krisztus szükségképpen akkor jött el, amikor császárok vették kezükbe a Sas jelét:

S ideje kelvén, hogy az Ég derítse
békéjét a világra: ím, cezárok
vették Róma kegyéből kezeikbe.
(*Paradicsom*, VI. 55–57.)

A császárság megalapításának és Krisztus eljövételének lényegi összetartozása a profán és a szent történelem egységét fejezi ki. Róma ez által Krisztus égi királyságának az előképe, miként az utóbbi Róma történetének beteljesülése.

A figurális összefüggésnek ugyanakkor van egy ellenkező, a beteljesedéstől az előkép felé mutató iránya. Az előkép-beteljesedés struktúra ennek következtében nemcsak abban áll, hogy az előbbi *jele* az utóbbinak, hanem abban, hogy az előbbit *az utóbbinak a fényében* szemléljük és értjük meg. Ez formálisan a narratív mondatoknak a történeti logikából ismert struktúrájával esik egybe.¹³ A narratív egységek az előbbi és a későbbi relációját úgy szervezik meg, hogy miközben a későbbi eseményre is utalnak, az előbbi esemény individualizáló leírását követelik meg. Mivel a történelem nyitott, ilyen mondatok csak *post festum* (a későbbi esemény ismeretében) alkothatók (s történelem csak a múltból írható). Ha egy jelenbeli eseményt történeti eseményként írunk le, akkor a későbbi esemény, melynek fényében az előzőt meg kellene értenünk, szükségképpen a jövőbe esik, s az elbeszélés próféciává válik. A szakrális történelemnek éppen ez a jellemzője, hiszen ismertnek tételezi a jövőbeli végállapotot (a figurális viszonyon belül a beteljesülést), amely a megtörtént események értelmét foglalja magában. Így a szakrális történelem a benne foglalt logika következtében mindenképpen profetikus. *De történelem* is, és történelemként a megtörtént események leírásával kell –

¹³ „Narratív mondaton” pontosan ugyanazt értem, mint Danto: „Legáltalánosabb jellemzőjük az, hogy legalább két időben elválasztott eseményre referálnak, bár csak az előző eseményt *írják le*.” Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History*. Cambridge University Press, Cambridge 1968. 143.

ugyancsak a benne foglalt logika következtében – szolgálnia. Ennek alapján erős igény támad a konkrétság, az események és a személyek individualizáló ábrázolása iránt.

Egészében véve pontosan ezt a szerkezetet mutatja az *Isteni színjáték*. A túlvilág utazója ismeri a lelkek sorsának beteljesedését, üdvözülésüket és elkárhozásukat, ami értelmet ad történetüknek. Ám ennek fényében *történetüket* mondja el, vagyis egyedi eseményeket és individuális személyeket ábrázol. Innen az *Isteni színjáték* két szembetűnő jellemzője: profetikus volta¹⁴ és történeti realizmusa.

A *Tizenharmadik levél* híres meghatározását idézve a mű betű szerinti tárgya „a lelkek állapota a halál után minden további nélkül”, míg allegorikus értelemben „az ember az, amint érdemet szereve vagy érdemtelenül, szabad akaratának megfelelően a jutalmazó vagy büntető igazságosság alá van vetve”¹⁵. A meghatározás fényében az allegorikus jelentés a földi élet és a túlvilág kapcsolatában jön létre, s abszolút lényegesnek tekintendő a szereplők földi sorsa és egyénisége, mely a túlvilágon sem vész el. A lelkekkel a túlvilágon találkozunk, de – eltekintve a főleg Beatrice szájába adott tudós előadásoktól és magyarázatoktól – földi történeteket hallunk, s a szereplők szavaiban és gesztusaiban a földi életből megőrzött jellemek nyilvánulnak meg. Más szóval – visszatérve az előző megállapításokhoz –, a lelkek „állapota a halál után” földi életük folytatása, *beteljesedése*, életük pedig a halál utáni állapot előképe, prefigurációja, *figurája*.

Jól látható ez magának Beatricének földi tulajdonságokkal felruházott, az elmúlt élet emlékeitől és nosztalgiáitól övezett alakjában. Nincs szó itt annak a vitának a felelevenítéséről, hogy Dante szerelme mennyiben valóságos, s hogy ki az a történeti személy, aki életrajzi adatokkal dokumentálhatóan a költő ihletének forrása. Abból, amit a szöveg *mond*, kirajzolódik egy individuális vonásokkal rendelkező földi Beatrice, akinek életét és személyét az égi Beatrice teljesíti ki. Igaz persze, hogy Beatrice a teológiát megszemélyesítő allegória, s ez akkor is belejátszik alakjának meghatározásába, amikor személyének konkrét vonásai leginkább megragadnak minket. Ám az általánosság, melyet jelképez, nem az *ő* sorsának a beteljesedése. Csak földi előképéhez megőrzött viszonya, a rá vetített érzelmek révén van saját egyénisége, s csak így tekinthető a költemény tevőleges *szereplőjének*. Mert hiszen hogyan is olvashatnánk másként azokat a sorokat, melyek megjelenését készítik elő:

¹⁴ Közismert, hogy Dante próféciai többségükben a megjósolt események utáni próféciaik. Nem erre gondolok, amikor az *Isteni színjátéktól* elválaszthatatlan profetikus strukturáról beszélek.

¹⁵ *Tizenharmadik levél*, 140–145. (*Dante összes művei*, 509.)

És szellemem, mely hosszú türelemben
szerelmének oly rég nem érzé karmát,
s oly rég nem látta őt remegve szemben,
sejtván már titkos ereje sugalmát,
előbb mint megismerte volna szemmel,
a régi vágynak érzé nagy hatalmát.

(*Purgatórium*, XXX. 34–39.)

A számos hasonló példa közül Vergiliusét illene idézni, aki az értelem és a tudás megszemélyesítőjeként Beatricéhez hasonlóan nyilvánvaló allegorikus jelentést hordoz, de *rómaiként*, az *Aeneas* szerzőjeként és Dante példaképeként erőteljesen megrajzolt egyéni vonásokat visel, s előképe annak a szerepnek, melyet a költő kalauzaként betölt a túlvilágon. Értjük be azonban az uticai Cato igen jellegzetes példájával. Félretéve a számos problémát, melyet – mint pogánynak és öngyilkosnak – a *Purgatóriumban* elfoglalt helye felvet, meg kell jegyezni, hogy az ő alakja is (a köztársaság és a szabadság eszméjét kifejező) allegória. De ez az allegorikus jelentés csak egyik mozzanata annak a figurális viszonynak, mely a Caesarral dacoló és a szabadságot a mártíromságig védelmező rómaid a *Purgatórium* őrével összeköti. Vergilius, Dante bebocsátását kérve tőle, nem mulasztja el, hogy rámutasson erre az összefüggésre, mely örökre összekapcsolja földi sorsát és annak túlvilági beteljesedését:

Nézd el hát, hogy idejött vakmerőn:
Szabadságért jött, s édes a Szabadság:
tudhatja, kinek holta Értte lőn:
tudhatod, kinek nem drága multság
volt egykor Uticában Értte veszned,

.....

(*Purgatórium*, I. 70–75.)

Minden hasonló példában az előkép-beteljesedés struktúrájának lényeges elemét alkotja az a viszony, mely a történeti időbeliség és a túlvilági büntetés vagy boldogság örök időtlensége között áll fenn. A Dante-kommentárok gyakran hivatkoznak arra, hogy a szereplők életét egy-egy jellemző gesztusuk foglalja össze, s mintegy ebben a gesztusban merevednek meg az örökkévalóságig. Ez egyrészt a költő kivételes jellemző erejének szól, aki sokszor néhány sorban állít elénk egy egész élettörténetet vagy egy személyiséget, másrészt a túlvilági helyzet logikájára vonatkozik. A kommentárok tudva-tudattalanul Hegelt ismétlik, aki ezt a gondolatot plasztikusan megfogalmazta: „Itt az emberi érdekek és célok minden egyedi és különös mozzanata eltűnik minden dolog végcéljának abszolút nagysága előtt,

egyúttal azonban az, ami egyébként a legmulandóbb és legfutólagosabb az élő világban, objektívan a legbensejében feltárva, értékében és értéktelenségében a legfőbb fogalom, Isten által megítélve tökéletesen epikailag áll előttünk. Mert amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve.”¹⁶

A hegeli észrevétel legnyilvánvalóbb jelentése az, hogy az *Isteni színjáték*-ban az örökkévalóság rendje a történetiség és az időbeliség rendjét merevíti ki, s hogy az előbbi – hiába képviseli a végcélok világát – nem létezhet az utóbbira való vonatkozásán kívül. (Hasonló ez ahhoz, ahogyan egy másik nagy utazó, a hegeli Világsszellem szemszögéből tárul elénk a célok birodalma. A Világsszellem történeti alakzatai épp úgy állnak a történelem végén örökre ércszobrokká merevedve, mint Dante figurái.)

A megjegyzés ugyanakkor annak a kérdésnek a szempontjából is tanulságos, hogy mi a dantei realizmus forrása. Hegel a történeti individualitás iránti hallatlan fogékonyságon túl arra a költői módszerre utal, mely egyszerre teszi lehetővé az emberi sorsoknak az örökkévalóság és a történelem felől való szemlélését, s ezzel az individualitásnak az allegorikus ábrázolásban való megőrzését.

S nem esik ettől messze a Dante „figurális realizmusáról” szóló Auerbach-féle koncepció. „A figurális séma – mondja Auerbach – lehetővé teszi mindkét pólus, a figura és a beteljesülés számára, hogy megtartsa konkrét történeti realitásának jellegzetességeit, szemben azzal, ami a szimbolikus vagy allegorikus megszemélyesítésekénél történik. A figurának és a beteljesülésnek – bár az egyik a másikat ’jelenti’ – olyan jelentésük van, mely nem összeegyeztethetetlen reális létükkel. Egy figuraként értelmezett esemény megőrzi szószzerinti és történeti jelentését. Esemény marad, s nem válik pusztá jellé.” „Ez a figurális realizmus – teszi hozzá Auerbach – uralja Dante világképét.”¹⁷

Látható, hogy az egyik legnagyobb probléma megoldásához, melyet az *Isteni színjáték* poétikája felvet, a XX. századi Dante-kritika egyik úttörője és a klasszikus filozófusok, mint Hegel és Schelling, hasonló kulcsot adnak a kezünkbe. Nem véletlenül mondta Auerbach, hogy Hegelnek az *Esztétikai előadásokban* található passzusai a legszebbek közé tartoznak, melyeket valaha is írtak Dantéről.¹⁸ S ez rendjén van így. Vannak gondolatok, melyeket nem lehet megkerülni vagy túlhaladni, legfőljebb elfeledni lehet.

E gondolatokat felelevenítve azt mondhatjuk tehát, hogy az *Isteni színjáték* még azokban a részletekben sem a teológiai tartalom allegorikus burka, amelyek-

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások*. III. 313.

¹⁷ Erich Auerbach, „Farinata and Cavalcante”. In: Erich Auerbach, *im.* 195–196.

¹⁸ *Im.* 191.

ben legnyíltabban ütközik ki a doktrinális és didaktikai szándék. A „szent doktrína” egyben költészet, még pedig annak köszönhetően, hogy Dante átértelmezte az allegória poétikáját, átalakította és lefokozta az allegóriának azt a fajtáját, melyet a „teológusok allegóriájával” szemben a „költők allegóriájának” nevezett, s melyet kevésbé szerencsés canzonéiban maga is bőven alkalmazott. Amihez így eljutott, az Hegellel és Schellinggel szólva egy „közép”, egy *tertium*, mely „az allegória és valami más között lebeg”, Auerbach-hal szólva pedig nem más, mint a figurális módszer. Tegyük hozzá, hogy a figurális módszert Dante nemcsak a szokásos allegória alternatívájaként terjesztette ki a költészetre, hanem narratív eszközként is. Ez kölcsönöz az *Isteni színjáték*nek inherensen profetikus szerkezetet, s a költő ebben fedezte fel a maga számára a történeti konkrétság és a realizmus kiapadhatatlan forrását.