

Dante- emlékkönyv

2021



*Tanulmányok Dante halálának
700. évfordulója alkalmából*

DANTE-EMLEKKÖNYV
2021

Tanulmányok Dante halálának
700. évfordulója alkalmából

DANTE-EMLÉKKÖNYV

2021

Tanulmányok Dante halálának
700. évfordulója alkalmából

Pál József előszavával
Gabriele La Posta köszöntőjével

Szerkesztette:
Draskóczy Eszter, Mátyus Norbert

Szegedi Egyetemi Kiadó
Szeged, 2022

© Szegedi Egyetemi Kiadó, 2022
© a kötet szerzői és szerkesztői, 2022

Minden jog fenntartva.

A kiadásért felel:
a Szegedi Egyetemi Kiadó vezetője

Felelős szerkesztő: Szauter Dóra

A borítón Sárkány Roland Dante-portréja látható.

A kötetben szereplő képeket a jogtulajdonosok
hozzájárulásával közöljük.

ISBN 978-963-306-884-7

Előszó

Tavaly ősszel kezdődtek Dante Alighieri halála hétszázadik évfordulója alkalmából tartott megemlékezések. Olaszország után, a rendelkezésre álló adatok alapján úgy tűnik, Magyarországon volt a legtöbb tudományos és művészeti esemény. A dantei sorstörténetben kifejezésre jutó erkölcsi nagyság példája, és az emberi természetről alkotott, felülmúlhatatlanul pontos analízis tanulságai hétszáz év alatt folyamatosan és többször meghatározó erővel jelen voltak a mi szellemi életünkben is. Nincs ez másként ma sem, erről, sok más élmény mellett, a Petőfi Irodalmi Múzeumban szeptember–december között látható, Dante magyarországi hatásáról szóló kiállítás is meggyőzhette a közönséget. Az olvasók, nézők és zenekedvelők ma is keresik a művekben lévő, idő fölé emelkedő igazságokat, amelyeket az évszázadok patinája még vonzóbbá tett. Nem kevésbé él és hat az érzelmi állapotok leírása, a gyűlöletből a forró szerelemig, az ösztönök dominanciájától a szellem magasztos iránti, önfeladó hódolatáig.

A Magyar Állami Operaháztól kezdődően a budapesti Olasz Intézeten keresztül a szegedi Dómgig számos helyen felhangoztak olyan zeneművek, amelyek az eltelt évszázadokban a költő hatása alatt születtek, egészen a kortárs magyar zenéig: operák, szimfonikus költemények, szonáták, oratóriumok. Festők, szobrászok, grafikusok és egyéb technikával dolgozó művészek sem maradtak érintetlenül Dante szavakból formált konstrukciójától. A MAOE, az MMA által rendhagyó módon felkért művészek a szó és a kép között „félúton” azt is megfogalmazták, melyik tercina, melyik sorok változtak művészi ihletük által látható tárgyakká. Ötven művész ötven alkotása nemcsak a szegedi Reök-palotában, hanem külföldön is nagy sikert aratott, például Rómában a Magyar Akadémián. A fenti programok a Szegedi Tudományegyetem és a Tiszatáj folyóirat kezdeményezésére jöttek létre.

A tavalyi év folyamán számos kulturális-tudományos folyóirat adott ki Dante-különszámot vagy egész kötetet magyar, olasz vagy angol nyelven (*Magyar Filozófiai Szemle*, a pécsi *Kultúratudományi Szemle*, az *Ezredvég*, a kolozsvári *Helikon*, a *Tiszatáj*, az *Országút*, a *Neohelicon*, a római *Aracne*, *Magyar Kurír*, a *Szív*, *1749.hu*, *Antikvitás és Reneszánsz*). Mindegyik a saját profiljának, szakmai és olvasói igényeinek megfelelően rendelt cikkeket a vonzáskörébe tartozó tanulmányíróktól.

A *Dante-émlékkönyv 2021* (a címben a Dante600 egyik kötetét idézi) csak részben illeszthető a fenti sorba. Mi a tudományok és irodalmak közötti területekre is figyelve teljes képet igyekszünk adni a hazai Dante-kutatásokról. Gazdag és árnyalt, minél több területre figyelő pillanatfelvétel tárul az olvasók szeme elé. Két fő tematikai blokkja szinte magától alakult ki: Dante-interpretációk és hatástörténet, különös tekintettel a magyarra. Az előkészítő munkák hátterében az évforduló tudományos eseményeinek kigondolására és szervezésére megalakult ad hoc bizottság áll. Tagjai a hazai Dante-kutatók két generációját képviselik, egyesítve a (nemzetközi)

tapasztalatot, a kapcsolatokat és a friss szemléletet. A *Comitato Dantesco Ungherese* nem egy, hanem formálisan három konferenciát szervezett, ebben is követve Dante mániákus vissza-visszatérését a *numerus ternarius*hoz, másként a tercinához. A tudományos konferencia-sorozat felvonásai a következők voltak: 2021. november 3–4-én Rómában a Magyar Akadémián, majd szűk két héttel később, 16–17-én a Szegedi Akadémiai Bizottságon, végül november 18–19-én a Magyar Tudományos Akadémia dísztermében hangzottak el az előadások, folytak le az ilyenkor szükség-szerűen kialakuló viták. Ezek tapasztalatai gazdagították egy-egy elemzés írott, s így már végső formáját. A szervezők és a szerkesztők a magyarországi Dante-kutatások átfogó, szinte teljes képét akarták bemutatni mindazoknak, akik Dante szellemi vonzáskörébe kerültek. A kötet az irodalomtudomány váltakozó szempontjai szerint átgondolt interpretációk bemutatásával szeretné segíteni egy másik, Istenre irányuló gondolkodásmód költői világának a megértését. Itt tart ma nálunk a Dante-ismeret.

A szerzőknek pusztán a fele szakmabeli italianista (vagy dantista), rajtuk kívül teológusok, etnográfusok, filozófusok, jogászok, anglisták, russzisták, művészettörténészek és egy pszichiáter vett részt e kötet anyagát képező, egységes elvek és tematikák alapján szervezett három konferencián. A „mai magyar Dante” arculatának kialakításában és a rendezvények lebonyolításában több tudományos intézmény is szerepet vállalt: a Szegedi Tudományegyetem, a Magyar Tudományos Akadémia és a Szent István Tudományos Akadémia.

A szemléletmódok gazdagságát és a szakmai igényességet tekintve példánk a száz évvel ezelőtti ünnepségsorozat volt. Több esetben még az együttműködésre felkért intézmények is azonosak voltak (az említett akadémiák, Magyar Állami Operaház, Pázmány Péter Tudományegyetem, ma ELTE). A Dante600 kiváló alkalmat biztosított az első világháborúból és az azt követő békeszerződés traumájából lassan magához térő magyar és a győztes olasz szellemi, politikai elit számára egymás szándékainak megismerésére, s visszatérésre az együttműködés ezer éves és helyes formáihoz. A számos új teória és szemléletmód mellett érdemesnek láttuk néhány akkori, de időközben nálunk háttérbe szorult kutatási irányt újra felvenni. A szemléletmódok gazdagságát maga a *Commedia* követeli meg: „...mert nincsen helye egy sem / mely rád ne nézne” (Rilke-Tóth Árpád). A nagy Firenzei ugyanazt a tanácsot fogalmazta meg, mint az Archaikus Apolló-torzó, *Változtasd meg élted!* Ezzel az idézettel Dante poétikájának kellős közepébe csöppentünk. A költő feladata nemcsak az isteni rend minden földi mértéket meghaladóan pontos leírása, s gyönyörködtető megjelenítése, hanem az is, hogy az olvasókat jó irányba mozdítsa, átvezetve őket a nyomorúság állapotából a boldogságéba.

A három konferenciát három kiadvány követi, a Szeged-budapestivel párhuzamosan Rómában megjelenik az olasz nyelvű előadásokat tartalmazó kiadvány. Az interneten már olvasható a Budapesten szerkesztett idegen nyelvű folyóirat, a *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum* 1922-es első és második száma, amely szintén ebből a szellemi körből közöl egységes szerkezetben hat

tanulmányt. Ide tartozik a Magyar Dantisztikai Társulat monumentális vállalkozása, a *Komédia*-kommentár, amelynek első kötete, a *Pokol* 2019-ben látott napvilágot. A Dante szellemének birtokbavételére irányuló, soha ki nem elégíthető vágyra példa lehet az is, hogy az utóbbi szűk húsz év alatt négy új magyar *Commedia*-fordítás jelent meg.

A költő tisztában volt azzal, hogy a mű *intentio auctoris* szerinti befogadása, s így a lehető legteljesebb értése-élvezése hatalmas kihívást jelent, alapos felkészülést vár el az olvasótól. „Ez a könyv csak a művelt közönség számára készült”, írta Babits Mihály. Dante metaforákban többször fel is tárja, milyen olvasóra számít, s annak mit kell tennie a megértés sikere érdekében. Az ideális befogadó felkészült, olyan tanuló, aki elméjét élesítve megült az iskolapadban. A Paradicsom elején két ellentétes típus tűnik fel. A felületes tudással rendelkező, „kis csónakokban ülők” számára azt tanácsolja, ne merészkedjenek ki a nyílt tengerre, hanem amíg látják a partot térjenek vissza a biztonságos kikötőbe. Velük szemben az „angyalok kenyerével” táplálkozó, felkészült olvasó bátran kövesse Dante nyílt tenger felé énekelve haladó hajóját, amelyet csillagok és az emberi műveltség vezet a helyes cél irányába. Arra biztatja őket: használják ki a követés adta könnyebbség lehetőségét.

Pál József

Tartalom

Előszó (Pál József)	5
Köszöntő (Gabriele La Posta)	13
Szerkesztői előszó	17

TANULMÁNYOK

1. KÖLTÉSZET, JOG ÉS FILOZÓFIA DANTE MŰVEIBEN

HOFFMANN BÉLA

Vergilius és Beatrice megszólalásának (<i>Pokol</i> I 76–78. és a <i>Purgatórium</i> XXX 73–75.) ironikus attitűdjéről, jelentésgeneráló szerepéről és a két hegy természetéről	21

MÁTYUS NORBERT

Kik vannak a <i>Pokol</i> legmélyén?	33

HORVÁTH KORNÉLIA

A <i>Vita Nuova</i> műfajpoétikai aspektusból	47

KAPOSI MÁRTON

Dante allegóriefelfogása	55

BORBÉLY GÁBOR

A gondolkodó lélek mint az organizmus része: Dante és Aquinói Tamás (<i>Purgatórium</i> XXV 61–66.)	73

MOLNÁR MÁTÉ

Dante és Dubois. Az univerzális császárság két koncepciója	87

HÖRCHER FERENC

Egyeduralmi rezsim és republikánus nyelvezet – Dante <i>Az egyeduralom</i> (<i>Monarchia</i>) című művéről	101

2. DANTE ÉS AZ IRODALOM

BENYIK GYÖRGY

Dante és a Biblia.	119

SÜLI TÜNDE

„A csalásnak ez a ronda képe” és a szörnyek, akik „leveleit legelve okoznak kint neki”: Geryon és a háрпиák dantei értelmezése. 131

FABINY TIBOR

Dante és Milton figurális szimbolizmusa 151

KOVÁCS ÁRPÁD

Dante és az orosz irodalom (Néhány olvasat margójára). 169

SÁRKÖZY PÉTER

Dante-fordítások és *Isteni Színjáték*-kommentárok Szász Károlytól máig . . 191

SZÉNÁSI ZOLTÁN

Költői utazás a Poklon és a Purgatóriumon keresztül.

Szerkezeti párhuzamok Babits Mihály *Nyugtalanság völgye* című kötete és Dante Isteni színjátéka között 199

VÁRKONYI BORBÁLA

„Üres utcák rideg labirintusa...”

Dantisztikai közelítések Krasznahorkai *Az urgai fogoly* című művéhez . . . 211

3. DANTE MŰVÉSZI ÉS TUDOMÁNYOS RECEPCIÓJA

VÍGH ÉVA

Dante gesztusnyelvének barokk kori olvasata

(Giovanni Bonifacio *A jelek művészete* című értekezésében) 225

TOMBI BEÁTA

Dante-citátumok a Seicento tudományos szövegeiben 241

KELEMEN JÁNOS

Schelling felfedezi Dantét 253

VALASTYÁN TAMÁS

„Önmagától és azonnal” Idea és nyelv viszonya Danténál és Novalisnál . . . 259

TÓTH-IZSÓ ZSUZSANNA

„Teljes mélységében és egész magasságában”

Giovanni Papini értelmezése Dante poétikájáról 279

4. DANTE ÉS MAGYARORSZÁG

PROKOPP MÁRIA

**A dantei *Paradiso* hatása Vitéz János
esztergomi Studiolójának freskódíszére 305**

KIRÁLY ERZSÉBET

„Lélekcseré és mássá levés”. Dante-álarok nyomában 315

CSANTAVÉRI JÚLIA

Szerepek és színek: két *Pokol*-adaptáció a Kádár-korszakban 329

BARNA GÁBOR

A Szent István Akadémia és a „Dante 600” 337

ROSTA ISTVÁN

Prohászka Ottokár akadémiai székfoglalója Dantéről 347

PÁL JÓZSEF

Dante 1921 Magyarországon: politika és vallás. 351

Köszöntő

Jelen konferenciakötet a 2021-es Dante-jubileumot, a költő halálának hétszázadik évfordulóján Magyarországon rendezett ünnepségek és szakmai-kulturális rendezvények hosszú és gazdag sorát zárja le – már amennyiben a „lezár” ige egyáltalán használható arra a nem szűnő pezsgésre, amely a nagy költő szellemi öröksége körül tapasztalható a magyar tudományos-kulturális életben. A kezünkben tartott kötet megjelentetése és a benne olvasható tanulmányok széles tudományos spektruma pontos képet ad arról a mély és széles érdeklődésről, amelyet a nagy firenzei költő ma is kivált Magyarországon, ahol – mintegy az évezredes magyar-olasz kapcsolatok további erősítésére – Dante nagy műve a nemzet kulturális hagyományának szerves része lett.

Magyarország és a magyarság történetileg mindig különleges kapcsolatot ápolt Dante örökségével, és éppen e kivételes viszony képezte az évfordulós megemlékezések és események alapját. Kötelességemnek érzem, hogy őszinte köszönetemet fejezzem ki az ünnepi rendezvényeket szervező Magyar Dante Bizottságnak és tagjainak, Kelemen János akadémikusnak, Pál József professzornak és Draskóczy Eszter tudományos kutatónak. Tevékenységüket az Olasz Köztársaság Magyarországi Nagykövetségén és a Budapesti Olasz Kultúrintézeten kívül a Magyar Tudományos Akadémia, a Magyar Dantisztikai Társulat, az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Szent István Tudományos Akadémia, a Szegedi Tudományegyetem és a Tiszatáj Alapítvány támogatta.

A nagy múltú intézmények e hosszú felsorolása már önmagában is érzékelteti a következő oldalakon olvasható munkák jelentőségét. S a kötet valóban számot ad az évfordulóra elkészült tudományos munkák magas minőségéről, s egyben bizonyítja, hogy Dante munkássága milyen elemi erővel hatott és hat mindmáig az emberi megismerés minden területén. Ha rákérdeznénk e valóban minden határon átívelő ösztönzőerő jelentőségére, akkor nem tudnánk nem meglepődni azon, hogy Dante alakja és munkássága mekkora inspirációs forrás a mindenkori kultúra számára – ennek ékes bizonyítéka, hogy a 2021-es évfordulós évben megszámlálhatatlan rendezvénnyel emlékeztek meg róla és művéről szerte az öt kontinensen. S mindez még meglepőbb, ha számításba vesszük, hogy a költő szövegei mélyen beágyazódnak saját korának kulturális közegébe, amely nem csupán időben van távol tőlünk, hanem sokkal inkább értékpreferenciáiban. A mi szellemi-kulturális érzékenységünk és a középkori értékrend – melyet jórészt éppen Dante munkássága révén ismerünk – különbözőségének fényében még inkább megdöbbentő Dante szövegeinek ereje és üzenetének aktualitása.

De ha jobban meggondoljuk, a Dante által életre hívott *opus poeticum* nagyon különleges úton jár, amennyiben folyamatosan lavíroz a legapróbb életrajzi tények és az egyetemes távlat, a klasszikus toposzok újramondása és a korlátoktól mentes

kísérletezőkedv között, amit úgy épít utánozhatatlan egységgé, hogy azzal egyben biztosítja műve évszázadokon túlélő hatását, saját maga számára pedig a beskatulyázhatatlan szerző megtisztelő címet szerzi meg. S habár folyamatosan utal a klasszikus elődökre, egyetlen hagyományba sem lehet maradéktalanul beilleszteni, ahogy sokoldalú műve sem teremtett követendő irodalmi műfajt – ellentétben Petrarca és Boccaccio műfajteremtő tevékenységével. Ilyen értelemben Dante munkássága igazi *unicum*, és éppen ezért jogosan tehető fel a kérdés, hogy miért nyűgöz még mindig le bennünket, miért érezzük mi is élőnek és aktuálisnak üzenetét. Dante különlegessége és mássága valószínűleg éppen az egyéni és a kollektív képzeletvilág egymásra vetítéséből adódik, valamint költészetének abból az utánozhatatlan képességéből, ahogyan áthidalja e másságot, és minden kor és minden hely olvasója számára érvényes üzenetet közvetít.

Dante üzenetének robbanó töltete és átható ereje már az *Isteni Színjáték* híres első két sorában tetten érhető: „Életünk útjának feléhez érve / sötét erdőben találtam **magam**...” (Nádasdy Ádám fordítása). E nagyszerű felütés azonnal előrejelzi, hogy miféle utat jár majd be Dante, és milyen úton vezeti majd olvasóját. A „találtam **magam**” azt a Dantét idézi meg, aki egyszerre lesz szerzője és főszereplője a műnek, s aki a tisztán életrajzi tényt említve vallja meg, hogy szomorúan döbbsen rá eltévelyedésére. Ám e nagyon is egyéni léthelyzet azonnal egyetemes távlatba kerül, amint az „életünk útja” kerül szóba, hiszen ezáltal az olvasó és általában az egész emberiség részévé válik a helyzetnek. Az utalások és tükrözések pontosan kimért játékában, az *Isteni Színjáték* nagyszerű kaleidoszkópjában Dante úgy képes beszámolni személyes életének és költői munkásságának egyéni tapasztalatairól, hogy abban minden ember, sőt az egész Emberiség magára ismerhet. Vagyis már ezen erőteljes felütés arra szólítja az olvasót, hogy különleges odafigyeléssel vegye kezébe a művet: mindazon események ugyanis, amelyek majd e két sort követik, nem csupán a megszólaló én, a középkorban, vagyis egy jól meghatározható korszakban élt Dante élettapasztalatáról adnak számot, hanem jóval többről; a nagy költő itt azt jelzi, hogy rólunk fog írni; hogy kérdéseket fog feltenni nekünk; sőt arra kényszerít majd bennünket, hogy mi magunk is folyton kérdéseket tegyünk fel magunknak. Éppen ezért azt hiszem, hogy helyes, ha úgy fogalmazunk: Dante többet és jobban olvas bennünket, mint amennyit és ahogy mi olvassuk őt.

Véleményem szerint éppen ezért lehetséges, hogy a tisztán életrajzi tények egyetemes távlatot kapnak; hogy a személyes tapasztalatból „profetikus katedrális” épül; s hogy az egyéni költészet emberiségköltészetté magasztosul. S ez lesz az a minőségi ugrás, ami Dante művét minden irodalmi skatulyán kívüli *unicum*má avatja, s az alteritás azon eltörölhetetlen bélyegét üti a szövegre, amely mindazonáltal éppen a mi képünknek ábrázolja. Dante önmaga történetét mutatja be művében – amit úgy is olvashatnánk, mint egy igazi klasszikus Dante-eposzt, afféle *Danteiszt* –, s így maga a mű egy nagyon személyes megtéréstörténet, egyfajta *peregrinatio ad Deum*, ám ezzel együtt képes megmutatni számunkra is az egyéni és közösségi üdvösség

útját. Ilyen értelemben az énekek és tercinák folyása közben egy katartikus, a rendíthetetlen reménység által vezetett zarándoklatnak is tanúi vagyunk, és éppen ez avatja e mélyen középkori szöveget olyan egyetemes klasszikussá, ami minden kor-szak és minden világrész emberéhez képes szólni. Miközben a létezés nagy kérdéseit teszi fel, s miközben az emberi természet felfejthetetlen titkait mutatja be, a költő az egyetemes és személyes üdvösség útját is elénk tárja, mégpedig úgy, hogy minden egyén és léthelyzet számára a legmegfelelőbb ösvényt kínálja, ám soha nem téveszti szem elől a Jó morális és egyetemes távlatát, hiszen ennek keresésében és elérésében látja azt az legfőbb kötelességet és egyedüli célt, amire felfűzhető az emberi létezés értelme.

Gabriele La Posta
a budapesti Olasz Kultúrintézet igazgatója

Fordította: Mátyus Norbert

Szerkesztői előszó

Kötetünk panorámaszerű képet kíván nyújtani a magyar Dante-kutatások jelenlegi helyzetéről. Örömmel adtunk helyet a legkülönbébb diszciplínák művelőinek, hogy saját tudományterületük eredményeivel, módszertani sajátásaikkal és saját szemléletükkel gazdagítsák Dante magyarországi ismeretét. Ez azt is jelenti, hogy a szerkesztők nem léptek fel tartalmi és módszertani igényekkel a szerzők felé, hiszen így lehetett biztosítani a sokszínűség és tudományköziség elvét.

Ami a technikai szerkesztés elveit illeti, csak Dante műveinek idézését normalizáltuk.

1. A főmű esetében szerkesztőkként a *Commedia* (az olasz szövegre utaláskor) – *Komédia* (a magyar szövegre vagy csak egyszerűen a műre utaláskor) címhasználatot javasoltuk, ugyanakkor a tanulmányok szerzőinek tudományos meggyőződését tiszteletben tartva az alábbi címmegadást és -használatot is elfogadtuk: *Divina Commedia* / *Comedia* – *Isteni színjáték* / *Színjáték*.

2. A *Komédia* főrészeinek esetében az alábbi olasz/magyar rövidítéseket és sorozonosítást használjuk: *cantica*/főréssz, ének (római számmal), sor (arab számmal):
Inferno / *Pokol* – *Inf.* / *Pok.* XXX 12.
Purgatorio / *Purgatórium* – *Purg.* XXX 12.
Paradiso – *Par.* XXX 12.

3. A *Komédia* olasz szövegét e kiadás alapján idézzük:

PETROCCHI, Giorgio (a cura di) (1996³), Dante ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I–IV., Firenze, Le Lettere.

A *Komédia* magyar szövegének idézésekor a tanulmányok szerzőinek tudományos meggyőződését tiszteletben tartva nem adtunk „kötelezően” használandó fordítást. Azt láttuk ugyanakkor, hogy a szerzők leginkább e két fordítás alapján idézték a magyar Dantét:

BABITS Mihály (ford., szerk.) (1940), Dante ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, Budapest, Révai.

NÁDASDY Ádám (ford., szerk.) (2016), Dante ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, Budapest, Magvető.

A tanulmányokban minden esetben megnevezzük a fordítót, de bibliográfiai adatokat csak akkor adunk, ha nem e két fordítók egyikétől idéz a tanulmány szerzője.

3. A kisebb művek megnevezésekor és idézésekor az alábbi eredeti (latin, olasz)/ magyar címeket – rövidítéseket használtuk:

Convivio – *Conv.* / *Vendégség* – *Vend.*

Egloghe – *Egl.* / *Pásztori versek* – *Pásztori versek*

Epistole – *Epist.* / *Levelek* – *Lev.*

Il fiore – *Fiore* / *A Virág* – *Virág*

Monarchia – *Mon.* / *Az egyeduralom* – *Egyeduralom*

Quaestio de aqua et terra – *Quaestio* / *Vita a vízről és a földről* – *Vita a vízről...*

Rime – *Rime* / *Versek* – *Versek*

De vulgari eloquentia – *DVE.* / *A nép nyelvén való ékesszólásról* – *A nép nyelvén...*

Vita nova – *Vn.* / *Az új élet* – *ÚÉ*

4. Az eredeti szöveg idézésekor az olasz és nemzetközi szokásnak megfelelően
- a többkönyves prózai műveknél könyvre (nagy római számmal), fejezetszámra (kis római számmal) és paragrafusszámra (arab számmal) (Pl. *Conv.* I vii 12.);
 - egykönyves, többfejezetes műveknél fejezetszámra (nagy római számmal) és paragrafusszámra (arab számmal) (Pl. (*Vn.* XXIX 2.);
 - Versek esetében magának a versnek a kötetben belüli sorszámára (nagy római számmal) és szövegen belüli sorszámára (arab számmal) (Pl. *Egl.* I 24.) utalunk vesszők nélkül; a rövidített műcímek esetében ponttal, a rövidítés nélkül használt műcímek esetében vesszővel zárva címet/cím rövidítést (pl. *Egl.* De: *Rime*),

5. A kisebb művek magyar nyelvű idézésekor azokban az esetekben, amikor nem lehet a paragrafusszámot megállapítani (ez a helyzet a *Dante összes műveiben* megjelent prózai szövegek esetében), akkor az utalásunk megáll a fejezetszám azonosításával (pl. *Vend.* I vii.).

Minden más esetben a fent leírt – olasz, latin – idézési módot követjük.

6. A kisebb művek magyar fordításainak esetében az alábbi kiadásra utalunk:

KARDOS Tibor (szerk.) (1965), *Dante összes művei*, – fordítók: *Az új élet*: Jékely Zoltán; *Versek*: Károlyi Amy, Weöres Sándor, Rónai Mihály András, Jékely Zoltán, Csorba Győző, Végh György, Szedő Dénes; *Vendégség*: Szabó Mihály (próza), Csorba Győző (canzonék); *A nép nyelvén...* és *Levelek*: Mezey László; *Az egyeduralom*: Sallay Géza; *Pásztori versek*: Szedő Dénes; *Vita a vízről és a földről*: Mezey László és Szedő Dénes; *Isteni színjáték*: Babits Mihály) Budapest, Magyar Helikon, 1965.

Ha az adott tanulmány szerzője mégsem e kötetből idéz, azt külön jelezzük.

Draskóczy Eszter – Mátyus Norbert

1.

**KÖLTÉSZET, JOG ÉS FILOZÓFIA
DANTE MŰVEIBEN**

Vergilius és Beatrice megszólalásának (Pokol I 76–78. és a Purgatórium XXX 73–75.) ironikus attitűdjéről, jelentésgeneráló szerepéről és a két hegy természetéről¹

A dolgozat tematikai középpontjában két alaki megszólalás értelmezése áll. Az első, amely még a túlvilági útra szólítás előtt hangzik el, Vergiliusé, aki egy *hegy* lábaitól a mélység felé ismét irányt vett hős előtt bukkan fel, a második Beatricéé, aki pedig a *Purgatórium hegyének* tetején, az egykori Édenben fogadja barátját. A két megszólalás tematikai értelemben gondolati tükörszövegnek tekinthető, kölcsönösen igazolják egymást, s mindkettő középpontjában az a kérdés áll, hogy miért is nem volt képes az Utazó rátalálni a hegycsúcsra vezető, morális értelemben vett egyenes útra, s magamagától eljutni oda, ahol az ég és a föld harmóniába olvad, s amelynek révén méltóvá tehetné volna magát a boldogságra. Vagyis mindkét megszólalásban, mint cseppben a tenger, mutatkozik meg a *Színjáték* alapgondolata, amely az ember földi boldogságának (*felicitas*) és az éginek, az üdvösségnek (*beatitudo*) a kérdését morálfilozófiai és teológiai aspektusból bontakoztatja ki.

A két megszólalás vagy álkérdés a következőképpen hangzik nyersfordításban²:

Vergilius:

„De te miért térsz vissza a temérdek szenvedéshez?
Miért nem mégy fel a gyönyörűséges *hegyre*,
mely kiindulópontja és oka a teljes örömnnek?” (*Pok. I 76–78.*)

Beatrice:

„Nézz csak, igen, ide! Igen, én, igen én vagyok, Beatrice!
Hogyhogy méltóztattál feljönni a *hegyre*?
Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember? (*Purg. XXX 73–75.*)

1 Jelen tanulmány szerzője köszönettel tartozik prof. Antonio Sciacovellinek a tárgyat illető értékes észrevételeiért.

2 A szerző a vergiliusi megszólalás parafrázisát/nyersfordítását MÁTYUS Norbert és NAGY József (2019, 24) tanulmányából némi változtatással vette át, míg Beatrice szavainak nyersfordítása a sajátja.

Ez a párhuzamosság, tükörszöveg jelleg még inkább nyilvánvaló, ha csatoljuk a jelzett passzushoz az utánuk következő egy-egy tercínát is az Utazó reakcióival:

„Akkor hát te vagy Vergilius; a *forrás*,
melyből ered a beszéd oly bővizű folyója!”
– feleltem neki, s szégyen ülte meg *homlokomat*. (*Pok* I 79–81.)

Lesütött szemem pillantása a tiszta *forrásra* (patakra) esett.
De meglátva magam benne, tekintetem a fűre fordítottam,
mert oly nagy szégyen nyomta lefelé *homlokomat*. (*Purg.* XXX 76–78.)

Ezekben az Elbeszélő nem egyszerűen csak betű szerinti szóismétléssel rögzíti a saját, egykori és mindkét esetben teljességgel azonos reakcióját, az őt elfogó *szégyent*, hanem a találkozások analóg szituációját még *ugyanazokkal a szavakkal* (*hegy, forrás, homlok* / „monte”, „fonte”, „fronte”/) is teremti meg mindkét esetben. S ez még további hangsúlyt kap azáltal, hogy a *jelzett szavak egymással rímet* is alkotnak, melynek eredményeként a két távoli szövegpasszus egymás tükrévé válik. Mindemellett a két-két tercínát felölelő passzus tükörszöveg jellege nem csak a formai és nyelvi azonosságban és egybeesésben táruul fel az olvasó előtt, hanem szemantikai értelemben is, minthogy a *forrás* úgy a szó konkrét, betű szerinti értelmében (Léthy), mint képletesen – Vergilius művének költői és gondolati nagysága, amely az Utazó költészetének *forrása* is volt – a tükör funkciójára tesz szert, amelyben magát, tévelygését és mulasztását megpillantva, az Utazó feje nem tud nem lehorgadni a *szégyentől*.

Mindezek után, de még a konkrét elemzést megelőzően, melynek középpontjában a Vergilius és Beatrice megszólalását belengő ironia szemantikai vonatkozásai állnak, rövid kitérőt szükséges tenni, hogy leírassuk a megszólalásokban egyaránt felbukkanó két hegy természetét, funkcióját és jelentését.

A két hegy természetéről

A fikció szerint mindkét hegy itt, a Földön található, az egyik az északi féltekén, az élők világában, a másik a déli féltekén, a túlvilágon. Az evilági hegy megmászására az élő embernek elvi lehetősége van, míg a purgatóriumi hegyre élő ember csak Isten kegyelméből juthat el. Az evilági hegy geográfiailag nem betájolható, a purgatóriumnak viszont nemcsak földrajzilag, de még topográfiailag is részletesen rögzített a helye. Az evilági hegy allegorikus értelmű, az egyenes utat jelenti a lenn és a fenn szembeállított jelentésében, amelyen haladva a kereszténység előtti emberek képesek voltak morális életvezetéssel élni. S akik haláluk után a Pokol tornácán kaptak talán csak ideiglenes helyet az utolsó ítéletig, míg a purgatóriumi hegy a már halott

keresztényeké. Az evilági hegy *teteje* az ember erkölcsi magasságát jelzi, s a kardinális erények szerint folytatott élet csúcspontja. A pogányok számára az evilági jó beteljesülése, míg a purgatóriumi a keresztények által csak a halál után bejárható kaptató. Az evilági hegy bejárása a kategorikus imperatívusz, a belső út volt a pogányok számára, de ilyennek maradt meg a keresztényekre nézve is. Ám a keresztény esetében ez csak földi létezésének, de nem életének végpontját jelenti, hanem ideiglenes megállót, átszállást a túlvilági, vagyis az örök élet újabb vonalára. A paradicsomi útvonalra vagy egyenesen, vagy közvetve a purgatóriumi hegynek, a vezeklés hegyének bejárása után, ahol bevégezi a maga tisztulását. S ebben az értelemben a purgatóriumi hegy, vagyis a másik út, a halál utáni út az evilági út megkerülhetetlenségének tükré, hiszen rajta azok a vezeklésre ítélt bűnbánó keresztények haladnak, akik a beléjük öntött erények (*virtutes infusae*) ellenére is csak fogyatékkal voltak képesek életük során a szerzett, természetes erények gyakorlására, vagyis az evilági hegy megmászására, s most mindannak következményeit megtapasztalva, hosszas megpróbáltatások után érhetik el csak a hegy csúcsát. Azokról van szó, akiknek az Úr, a gyóntató atya feloldozását követően megbocsájtott, s akik a megbánást a vezekléssel teszik véglegessé és befejezetté, s így felismerésük az ismeretelméleti aktusból a halál után nő át létmegértéssé. A „két hegy”, pontosabban a két hegycsúcs egymás átfedésének mozzanata allegorikus értelemben a lélek erkölcsi önmegetalálásának imperatívuszaként betöltött funkciójában ragadható meg.

E ponton egy kis kitérőt téve célszerű megjegyezni, hogy a dantei Purgatórium hegyét az egykori, a bibliai *földi Paradicsom* hegyétől az az azonosságukon belül megragadható különbség jelzi, amely a topográfiát az egymást váltó bűnbánók által a végítéletig fennmaradó belakottságával rajzolja ki, az Édent pedig annak megfelelően rajzolja át újjá és újra, hogy az ószövetségi Édenből hiányzó két folyó lét-okára és funkciójára, vagyis az eltérésre Krisztus megváltó tetteivel ad magyarázatot³.

Beatrice szavainak értelmezési lehetőségei (Purg. XXX 73–75.)

Mielőtt a jelzett tercina modalitására, értelemképző szerepére rátérnénk – mint-hogy nem ezek Beatricének az Utazóhoz intézett első szavai – célszerűnek látszik egy pillantást vetni az előzményekre. Beatrice először az 55–57. tercinában intézi

3 A két folyó, a rossz tettek elmosódásának és a jók felidézésének folyói az első emberpár édenbeli létének óráiban még nem voltak és nem is lehettek jelen, így azok Krisztus megváltó tetteinek szükségyszerű következményei. A halandók felől nézve az Éden *új képe* bizonyítéka annak, hogy az Úr, Krisztussal belépve az emberi történelembé, folytatta teremtő tevékenységét, azaz vagy a folyamatos teremtséssel jellemezhető, avagy akként, hogy az Örökkévaló a maga időtlenségébe az egyetlen teremtő aktusával már eleve bekebelezte az emberi időt. Más tekintetben persze az Elbeszélő – mint-hogy a két édenbeli folyóról őelőtte nem szólt semmilyen próféta – magát a legújabb és a leginkább beavatott túlvilági hírnökként és egyúttal az Úr írnokaként is láttathatja.

szavait közvetlenül barátjához. *Tartalmukat és a hanghordozást illetően* ezek – az első pillantásra – a hölgy egykori és *Az új életben* oly gyakori „érzéketlen távolságtartását” idézik fel, s annak verbális folytatásaként hatnak: „Dante! Csak mert Vergilius elment, / azért még ne sírj, ne sírj még, / mert más kardtól kell majd neked sírnod!” De annak tükrében, hogy az Utazót nem más, mint éppen ő menti meg a kárhóztól, az „érzéketlenség” csakis *látszólagos* lehetett és lehet most is. Az Utazó szorongását fokozza, hogy Beatrice még kétszer, valósággal csúfolódón ismételi meg e szavakat, mintha csak rájátszana barátja kétségbeesésére. Másfelől a nyomatékosítás gyors háromszori egymásutánisága mint a megindultságot elfojtani szándékozó feszültség felszakadása Beatrice szavainak *ritmusában* – főképpen az olasz eredetiben – már-már a fel- és kitörni vágyó zokogásra is emlékeztet, amint erre Contini nyomán Baldelli is utal (BALDELLI 1992, 171): „Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora;/ ché pianger ti convien per altra spada, [...]” (56–57). Vagyis Beatrice zaklatottsága a várakozás örömteli beteljesültségéből fakadóan a kapkodó levegővételében is kifejezésre jut. De éppen ez a háromszori szóismétlés, a kapkodó levegővételt előidéző ritmika költői és stilisztikai fogása fordítja át Beatrice kijelentésének szó szerinti értelemben vett kemény kritikáját a szeretete miatt neki is fájó, keserűvé váló dorgálásba a 73. sorban is: ’Nézz csak, igen, ide! Igen, én, igen, én vagyok, Beatrice!’, vagyis a ’Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice!’ (BALDELLI 1992, 172). Annál is inkább igazolható mindez, mert a sírást kiváltó szeretet és irgalom meglétét úgy Vergilius (*Pok.* II 116.; *Pok.* XXVII 137.) mint Beatrice kijelentése maga is megerősíti (*Purg.* XXX 141.).

Nos, az Utazót az ég és a föld találkozási pontján, az egykori földi paradicsomban Beatrice ironikus szavakkal fogadja. Már önmegnevezése (73) is valóságos szemrehányásként csattan fel az elképedt Utazó előtt:

Nézz csak, igen, ide! Igen, én, igen, én vagyok, Beatrice!

Hogyhogy méltóztattál feljönni a hegyre?

Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember? (73–75)

Nem kétséges, hogy az irodalmi fikció világán belül a Beatrice által említett hegy a Purgatórium hegye, amelynek helye geográfiailag rögzített, s konkrét, betű szerinti értelemben is létező hegy, csúcán az Édennel. Ám azáltal, hogy Beatrice megjegyzésében a „Hogyhogy méltóztattál feljönni a hegyre?” kérdésben nem az *erre a hegyre* szerepel, hanem a főnév határozott névelős formája, „a hegy”, így az a maga kizárólagos egyedisége folytán magának a hegynek a fogalmával azonosul. Ennek köszönhetően tesz szert a csúcsra vezető, mindig létező és újra meglegelhető *egyenes út* általános és allegorikus értelemre is. S ez az allegorikus értelem terjed ki arra az útra, amelytől az elforduló Utazót Vergilius értetlenkedve kérdezte: „Miért nem mégy fel a gyönyörűséges hegyre?” (*Pok.* I 77.)

De térjünk most vissza Beatrice megszólalásához. A 'méltóztattál' szóhasználat ironikus voltát részint az indokolja, hogy az Utazó Beatricének a Vergilius közvetítette elhívása ellenére is halogatta a transzcendens útra lépést, részint pedig az, hogy túlvilági útja előtt nem hallotta meg a hölgy sugalmazásait, amelyek az egyenes úthoz terelték volna őt, aki egykoron, *Az új élet* írása idején, Beatricére vetve szemét, ösztönösen is azon volt képes haladni és maradni (*Purg.* XXX 121–123.), minthogy a hölgy az üdvösség érzetével ajándékozta meg, s lelkét morális, vallási és létszemléleti tekintetben Isten világába emelte. S aki majd Vergilius ígérete szerint – amely az énekbeli sorszámot illetően is megegyezik a fentiekkel (*Pok.* I 121–123.) – várni fogja őt az Édenben. A túlvilági utazás halogatásának és az Utazó kishitűségének megcélzása mellett Beatrice tehát szarkasztikusan emlékezteti a hőst és szerelmezt arra, hogy halála után elmosódott benne az ő irányadó és üdvözítő szava (*Pok.* II 45.; 122.). Erre a tercina harmadik sora szarkasztikusan utal is, hiszen az Utazó egykor nagyon is jól tudta (*ÚÉ.* XIX; XXVI), hogy csak Beatricét követve lelhető meg az Istenhez is emelő tökéletes földi boldogság, amit most már Elbeszélőként a hölgy általi beszéd (*dice*), a név (*Beatrice*) és annak státusára utaló boldog jelző (*felice*) rímhelyzetével (*Purg.* XXX 71;73;75.) is meg erősít.

Ugyanakkor az ironikus szóhasználat e két oka mellett Beatrice nem hagyja kiaknázatlanul az Úr ingyenes kegyelmi aktusát sem, amikor a szereplő önmegítélésével – amelyben az magát méltatlannak tartotta a kegyelmi útra (*Pok.* II 33.), „az akaratod ellenére” *hogyhogy mégis méltóvá lettél* („degnasti”) állítást, a szereplő kijelentésének cáfolatát csúfolódva szegezi szembe (PINTO 2008, 91), mondván ezzel, hogy Isten jobban tudja, mire való a teremtménye, mint maga a teremtmény, s véghezviszi benne azt, amit az *eleinte* nem akart akarni. Az irónia így az isteni szeretet mindenhatóságának *teljes* elutasíthatatlanságára is rájátszik.

Az persze érthető, hogy a felocsúdott hős magát lélektanilag hitelesen tartja érdemtelennek a rendkívüli útra (*Pok.* II 33.), hiszen már ráébredt, milyen nagyon „mélyre zuhant alá” (*Purg.* XXX 136.). S az a vélekedése is helyénvaló, hogy kegyelem nélkül „örült repülésre” vállalkozna, amelyre majd Odüsszeusz sorsa is bizonyíték lesz a *Pokol* XXVI. énekében. De még ezek a mozzanatok is – bár a halogatás okát a kishitűségtől vagy gyávaságtól (*viltà*) az alázat (*umiltà*), a mértéktartó önértékelés felé mozdítják el, vagyis pozitívan jellemzik a hős aktuális önképét – a Vergilius közvetítette égi kegyelem kezdeti megkérdőjelezéséről tanúskodnak.

Bárhogy legyen is, a 74. sornak, „Hogyhogy méltóztattál feljönni a hegyre?”, valamiképpen összhangban kell állnia az úgyszintén ironikus következővel: „Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember?” Minthogy Beatrice maga volt az, aki barátja útját elősegítette, megkérdőjelezhető Chiavacci Leonardi álláspontja, mely szerint a szemrehányás oka az volna, hogy az Utazó vétkes emberként merészelt felhágni az Édenbe, ahonnan élő ember örökre kitiltatott (CHIAVACCI LEONARDI 2013, 892). Mindemellett a „Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember” kitételben az *itt* konkrétan és egyenes értelemben semmiképpen sem jelölheti az ember lakhelyét,

hiszen az ősszülők bűne után az már nem lehet lakhelyeül, s halálukat követően még a bűnbánók számára is csak „átmeneti szállásként” funkcionálhat. Ezért a Purgatórium hegyének csúcsa, az *itt*, azt a pontot jelöli, ahol a Föld és az Ég teljes harmóniában áll egymással, valamint allegorikus értelemben az ember által megtett belső útnak azt az állomását, ahová felérve, a vétkeiktől megtisztult keresztény lelkét a hozzá lehajló Úr irgalmának tapasztalata tölti be.

Nem kétséges tehát, hogy a *Come degnasti*, vagyis a 'Hogyhogy méltóztattál, hogyan hogy kegyeskedtél [mégis csak]' kifejezés mögött ott rejlik a többszöri kérettetés és a kései válasz értelme (INGLESE 2011, 365): az, hogy Beatrice szólítgatásai, intései (*Purg.* XXX 133–138.), amelyekre még az Utazó túlvilági vándorlása előtt került sor, kedvesénél süket fülekre találtak. Mintha a szövegből hiányozna az olasz *mi* névmás. Mert annak meglepte a következő fordítást tehetné lehetővé: 'Hogyhogy méltattál végül is engem arra, hogy feljöjj a hegyre, ahová annyiszor szólítgattalak?'. A *méltóztattál* ige használata azért is szarkasztikus, mivel az rejlik benne, ami a hősen nem volt meg: a kellő elszánás, s az, hogy elhívottsága nélkül megmaradt volna tévelygéseiben. Menekülése ezért csak a *másik úttal* vált lehetőséggé. Azzal, hogy a három hölgyre, a közbenjáró kegyelemre való vergiliusi hivatkozás meggyőzi végül is őt, célba juttatva így az Úr döntésének elutasíthatatlanságát. A költő tehát nemcsak úgy magától bátorra válva indult el fölfelé (*Pok.* II 31–33.; 45.; 121–126.; 136–138.), s nem is egyszerűen azért, mert valamiképp (költészetéért) mégis méltónak találta magát a rendkívüli útra (PÁL 2015, 522), hanem mert ő az Úr szemében valójában *az, akivé majd lesz*, s maga az elhívás, a kiválasztottsága jelzi, hogy az Úrnak tervei vannak vele. Emberként és költőként a *Színjátékkal*, amely a maga költői-teremtő nyelvi gazdagságával Pál apostol szükségességét meghaladva tölti be majd az Úr kirótt feladatát, a világ ismételt figyelmeztetését eltévelyedettségre, ami Beatrice irányában egyúttal a tartozás kiegyenlítésére is lesz.

Kezdetben tehát, vagyis még Vergilius felkeresése előtt, Beatrice természetesen nem a transzcendens útra, nem afféle odüsszeuszi utazásra buzdította, ami képtelenség lett volna, hanem az *egyenesevilági útra* ösztöklélte: a sötétből a világosságra, a bűn fogságából az erények világába. Hogy a kárhozatot elkerülve majd hozzá, az égi Paradicsomba juthasson. Vagyis Beatrice ugyanoda, *ugyanarra a hegyre* hívogatta egykor, amelynek lábainál a visszahőkölt Utazónak majd Vergilius is felteszi számára a maga „értetlenkedő” álkérdését. Ugyanakkor Beatrice iróniája természetesen nem is az emberiség evilági boldogságát gátló objektív akadály elhárításának képtelenségét róttá föl Danténak, mely akadály mint *bírvágy*, *kapzsiság*, *irigység* a farkasszukában testesül meg. Az majd az agár dolga lesz, amely/aki a farkasszukát visszazavarja a pokolba (*Pok.* I 101.), s Isten akarata szerint egymással összhangba kerül újra az emberi élet evilági és spirituális irányítása (*Purg.* XXXIII 43.). E világállapot aktuális hiánya azonban az embert addig sem menti fel személyes bűne alól. Mert hát akkor miért is szólítgatta volna világban tévelygő barátját Beatrice, ha az erény szerinti élet teljességgel lehetetlen volna, s addig kellene várni, amíg az agár el

nem jön? Ha a fikció szerint az értelem és a hit által vezetett erényes élet lehetetlen lett volna, úgy az *Utazó elhívása a mennyekbe és visszatérése a földi világba értelem- és funkció nélküli volna*. A földi boldogság tehát az embernek az igazsággal, az erkölccsel való összhangját mint önazonosságát jelenti, s korántsem az ember és a világ közötti összhang szülte boldogságot, amely kivihetetlennek tetszik. Ez hiányos, de a Földön egyedül lehetséges teljes boldogság. Beatrice a „Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember?” ironikus megjegyzésének értelme az, hogy barátja egykoron nagyon is tudta, hogy *hol*, vagyis hogy csak őmellette és vele lehetséges a boldogsága. Az iránta érzett szerelem emelte fel lelkét az Isten iránt érzett szerelemhez, vagyis általa lelt benne összhangra egykor a földi és égi szeretet. Ahogy az üdvösség érzete folytán azt is tudhatta, hogy a földi boldogságtól (a hegyről, azaz az erényes élettől) az égihez csak Beatricét követve vezet az út. Vagyis a teljes örömhöz, a legfőbb Jóhoz vezető út kiindulópontja Beatrice, amint ezt már „holt” vezetője, Vergilius is látja, s megfogalmazza, amiről majd alább esik szó.

A vergiliusi ironia összhangja Beatrice nézőpontjával

Az, hogy a holt Vergilius vezetheti el a kárhozát küszöbére jutott tanítványát az Édenig, kizárólagosan a kegyelemnek, speciálisan pedig Beatricének köszönhető. De ezen az úton Vergilius nemcsak a *kegyelem eszköze*, hanem, egyelőre csak ideiglenesen, a kegyelem kiválasztottja is, aki holtként elhagyhatja a Pokol előcsarnokát, és egy pillanatra visszatérhet a földre, az élők közé, s ily módon az Úr üdvözítő tervének is részét alkotja. Vagyis az égi hatalmak elismerik tanítását, amely őt a vezető szerepre méltóvá teszi.

Mindemellett Vergilius tudása már Isten létének megtapasztalt bizonyosságával gazdagodott. Már elismeri a természetes ész meghaladó hit kínálta bizonyosságot mint sajátos tudást. Ezért tanítványát, az élő, a holt Vergilius most már szemét a megismert Beatricére *is* vetve vezeti. Vergilius azért Beatrice ki nem teljesedett figurája, mert az evilági életet illető morál- és történelemfilozófiai gondolkodása, profetikus látása a maga igazára majd csak a Kinyilatkoztatással nyer alátámasztást. Beatrice magasztaló szavai a *Pokol* második énekében vallják is, hogy Vergilius racionális-filozófiai gondolkodása *önmagában véve is igaz volt*, vagyis *követendő*. Az a gondolkodás, amely a sarkalatos erények szervező erejében látta az ember földi boldogságának kizárólagos feltételét, a béke és igazság biztosítását, öntudatlanul is azokat az erényeket vallva, melyek a fikció szerint *az égben csillagok, de az Édenhez mint nimfák tartoznak* (*Purg.* XXXI 106.). Akiket/amelyeket az Úr már előzetesen Beatrice szolgálatára alkotott meg. Vagyis a fikció szerint a kereszténység előtti morálfilozófiai gondolkodás, anélkül, hogy tudott volna róla, azokat a sarkalatos természetes erényeket követte, amelyek gyakorlása nélkül a keresztényekbe öntött természetfölötti erények (hit, remény, szeretet, a Szentlélek hét ajándéka és

a megszentelő kegyelem mint isteni adomány) sem érhetnek célba. Vergilius ironikus és csodálkozást színlelő álkérdése így hangzik:

De te miért térsz vissza a temérdek szenvedéshez?
 Miért nem mégy fel a gyönyörűséges hegyre,
 mely kiindulópontja és oka a teljes örömnnek?” (Pok. I 76–78.)

E kérdés mögött, túl azon, hogy a felvetés megerősíti Beatrice egykori szólítgatásának eredménytelenségét, amellyel az Dantét az egyenes útra ösztökélte volna még a túlvilági elhívás előtt, ez áll: 'Nem is értem, miért is nem vagy képes a dombra felhágni, vagyis az *egyenes, erényes úton járni*. Hiszen mi, bölcsek, a négy sarkalatos erényre (okosság, igazságosság, lelkierő, mértékletesség), amelyek a boldog emberi élethez nélkülözhetetlenek, magunktól voltunk képesek rátalálni, s gyakorlásukkal azokat megszerezni. S te pedig, annak ellenére sem tudsz felmenni a hegyre, hogy az Istentől még a természetfeletti, „belénk öntött” teológiai erényekből (hit, remény, szeretet) – amelyeknek mi híján voltunk – is részesültél, pedig azok akaratoknak támaszai a sarkalatosak gyakorlásához? Megváltottságod tudatában sem tudsz felmenni?’ Az *irónia jogosságát az Utazó szégyenkezése igazolja* (Pok. I 81.). S a szégyent nem csak a szerzett erények fogyatékoságának „leleplezése” váltja ki, hanem az is, hogy az egyúttal és voltaképpen a belé öntött erkölcsi erény megfogadásának, kibontakoztatásának gyengeségét is tanúsítja.

A hegytető allegorikus értelemben az *egykoron élt* pogány költő és gondolkodó számára a teljes boldogságot jelentette, s fogalma sem volt arról, hogy az voltaképpen *kiindulópont a valóban teljes, vagyis az égi boldogság felé*. De most a „holt” Vergilius, a Limbus lakója már léthelyzeténél fogva tudja, hogy amit ő egykor az elérhető tökéletes boldogságnak gondolt, az valójában még másutt van, hiszen a Krisztusba vetett hit nélkül a sarkalatos erények szerint vezetett élet sem volt elégséges számára az örökkévaló boldogsághoz. *Tehát a holt Vergilius tudása már meghaladja az életét*: tudja, hogy tanítványát az ember egykori boldog, de ma már lakatlan lakhelyére, a legfőbb jóhoz vezető kiindulópontra, az immáron köztes állomássá vált pontra kell eljuttatnia, oda, ahol Beatrice fogja várni őt. *S jelentését, szerepét illetően ez a pont átvitt értelemben azonos azzal a hegycúccsal, amelyre túlvilági útja előtt a világban eltévedt költő Dante képtelennek bizonyult feljutni*, ám most, más utat járva be, a kegyelem jóvoltából mégis megteszi azt. Vagyis az égi boldogság reményében – ha eltekintünk most az Úr ingyenes döntésétől – a „hegyen” mind feljebb kell jutni, lehetőleg a csúcsára felérni.

Vergilius és Beatrice megnyilatkozása Dante etikai és teológiai megalapozottságú „politikaelméletének” tükrében

Vergilius és a többi bölcs, akik a Limbus lakói, mind-mind az erkölcsfilozófiát követve éltek. A dantei társadalompolitika éppen erre épül, amennyiben a keresztény császár feladatává azt teszi, hogy alattvalói evilági boldogságáért tevékenységét – a béke és az igazságosság szem előtt tartásával – a sarkalatos erényekre támaszkodva végezze. Az, hogy halála után Beatrice Dantét az evilági egyenes útra szólította, jelzi: ő úgy képviselője a teológiai, a túlvilági boldogsághoz nélkülözhetetlen erényeknek, hogy bennük ugyanakkor a Vergilius vallotta sarkalatos erények igazságait is asszimilálja. *Azokat, amelyek a földi életben kiindulópontként szolgálnak az üdvösség megszerzéséhez is.*

A passzus, amely szerint „A földi boldogság *valami módon* a halhatatlan boldogság céljaira rendeltetett” (*Egyeduralom*, III xvi.), nem véletlenül tulajdonít rendkívüli értéket az etikai vezetésű földi életnek, ami nélkül nem lehetséges a földi boldogság elérése, de ami egyúttal a paradicsomi öröklét és boldogság kritériumát is jelentheti. Ez voltaképpen a *valami módon* értelme. Ebből következik: ha Beatrice Vergilius alakjának kiteljesedése, vagyis hogy annak igazságait összhangba hozza a magáéival, úgy a keresztények számára az evilági és a halál utáni élet boldogsága nem egyszerűen a tudást meghaladó hitet jelenti, hanem olyan hitet, amellyel az igaz tudás összhangot alkot. Azt, hogy Beatrice a Madonna filozófiát asszimilálja, meghaladja, és annak tökéletessége lesz, nem véletlenül hangsúlyozza úgy Singleton, mint Boyde is (SINGLETON 1968, 159; BOYDE 1984, 80).

Kétségtelen tehát, hogy a *Színjátékban* az üdvösség, az örök boldogság eléréséhez az etikus földi életvezetés szerepe kiiktathatatlan kritérium. Köztudott ugyanakkor, hogy a dantei politikaelmélet e kritérium érvényesülése feltételeként szigorúan elkülöníti egymástól a keresztény császárság és az egyház evilági feladatait. A *Színjátékot* illetően azonban szerencsére korántsem alkalmazható az *Egyeduralom* szerencsétlen hasonlata, amely a testet a császárra, s a lelket a pápára bízta, megbontva ezen averroista ízű lépéssel az ember egységét (*Egyeduralom*, III xvi.), amint erre GILSON joggal utal (2015, 613). Ez az emberkép a *Színjátékban teljességgel érvényét veszti*, minthogy a holt keresztények által elfoglalt túlvilági pozíciók az értelmük és lelkiismeretük, vagyis a lélek által diktált *evilági* tetteik erkölcsi meghatározottságú következményei. S bár a pápai és a császári hatalom szuverén módon ered Istentől, amint ezt az *Egyeduralom* szerzője vallja (*Egyeduralom*, III xvi.), a „két Nap” evilági feladatai – még ha a tevékenységi területeik egymástól elhatároltak is – mégiscsak találkoznak egy közös pontban, vagyis az emberben magában. Abban az emberben, aki a világban cselekszik, s aki lelkével Isten felé is fordul. Ezért hatásukkal mégiscsak egyszerre vannak jelen annak életében.

A *Színjáték* az *ember egészét* érő egyidejű kettős hatás tanúsításával némiképpen árnyalja a „két Nap elméletét” is. Annyiban, hogy bár az ember evilági életére nézve

nem tagadja meg a két autoritás tevékenységi területének elhatárolását és saját specifikus feladataikat, a műben megjelenő aktuális világállapot viszont a fonákjával mutat rá arra, hogy ha a keresztény császár az alattvalók erényes életének útjában álló akadályokat lebontva uralkodna, akkor azzal őket a földi boldogsággal egyetemben haláluk után az égi boldogságra is méltóvá tehetné. Vagyis, ha csak a maga feladatát végezné el, akkor a pápa tevékenységének sikerességét is előmozdítaná. Paradox módon tehát ez a beavatkozásnélküliség voltaképpen „rejtett beavatkozás”, minthogy saját célját úgy teljesíti be, hogy azt mintegy meg is haladja. Mindez arról is vall, hogy az erényes életvezetés útja és az égi boldogsághoz vezető – mondjuk így – belső út nem lehetnek közös szakaszok nélküli szétartó utak.

De ugyanez a helyzet áll elő akkor is, ha a kérdéshez a pápa feladatai felől közelítünk. A *Színjátékban* megjelenő aktuális világállapot ekkor a fonákjával arra mutat rá, hogy ha a pápa csak a lelkekkel foglalkozna, akkor elősegítené az ember földi boldogságának elérését is. De az *Egyeduralom* passzusa is, amely szerint a császárt „a kegyelem fénye segíti, melyet égen és földön a pápa áldása hint szét” (*Egyeduralom*, III iv.), utalni látszik arra, hogy a pápa a császár és alattvalói örök élet iránti vágyának irányát a földi boldogsághoz vezető út irányává is teszi, amikor az ember evilági erényes életét *valami módon*, vagyis a példaadó evangéliumi történetek hatásával és értelmezésével tereli célja felé. *Azok az evangéliumi példázatok, amelyek a szeretetről, a jóságról, a befogadásról, a megbocsátásról stb., szólnak, egyben az ember evilági viselkedésének követelményét is előírják.* Annak megfelelően, ahogy Jakab levelében is áll: „Ugyanígy a hit is, ha tettei nincsenek, magában holt dolog.” (*Jak 2, 17*). Ez is a „beavatkozás nélküli beavatkozás” esete, ami úgyszintén az ember egységének testre és lélekre izolálhatóságát cáfolja.

Az elmondottakat a tanulmány tárgyát képező két vizsgált megnyilatkozás is a fonákjáról igazolja: a vergiliusi mögött a császári hatalom erőtlensége, azoknak a birodalmi kritériumoknak a hiánya húzódik meg, amelyek az alattvalók földi boldogságához vezető etikus életvezetésének előmozdítását szolgálnák, míg Beatricéé mögött a lelkek üdvösségre, az égi boldogsághoz vezetésének pápai kudarca, hiszen éppenséggel ő lesz az, s nem az aktuális Egyház, aki e funkciót Dante lelkének megmentésével ellátja.

A *Színjáték* a filozófia igazságát és a teológia igazságát tehát nem állítja szembe egymással. A keresztény költő és gondolkodó Dante számára fel sem vetődik az emberi értelem és a *kinyilatkoztatott* igazság kettéválasztása, hacsak abban a tekintetben nem, hogy az Úr szándékának megfelelően az emberi tudás nem érheti el az ő mindentudását és mindenhatóságát. Amikor a kinyilatkoztatással az ember létmegértést célzó gondolkodását az Igazság világította be, e gondolkodás nem szűnt meg értelemnek megmaradni, de egyben saját határainak belátásától is megvilágosodott értelemmé vált. „Dante szerint – amint DERLA írja – az ész csak negatív vezet el a hit misztériumához, vagyis abban az értelemben, hogy elérve és kimondva önnön határát, egy önmagán túli világot fedez fel, amely után vágyakozik; nem arról van szó, hogy a racionális diskurzus a másikban lelné meg a maga természetes torkolatát” (1995, 55).

Bibliográfia

- BERTANI, Stefano (2013), *Lapoteosi di Beatrice*, Testo, 65, Pierantonio Frare (dir.), Pisa-Róma, 75–93.
- BOYDE, Patrick (1984), *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*. Bologna, Il Mulino.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (2013) (komm). *La Divina Commedia*, Mondadori, Milano.
- DE SANCTIS, Francesco (1955), *Lezioni e saggi su Dante*, (a c. di S. ROMAGNOLI), Torino, Einaudi.
- INGLESE, GIORGIO (2011), in *Dante Alighieri, Commedia, Purgatorio* (komm), Roma, Carocci.
- MÁTYUS Norbert és NAGY József: *Canto I*. in KELEMEN János, NAGY József, MÁTYUS Norbert, HOFFMANN Béla, DRASKÓCZY Eszter, TÓTH Tihamér és BERÉNYI Márk (2019), *Dante Alighieri: Komédia I. Pokol. Kommentár*, Budapest, ELTE Eötvös, 17–36.
- PÁL József (2015), „Bene ascolta chi la nota” Észben tartandó bölcs tanácsok a *Commediában*. In *Filológiai Közlöny (Dantét olvasni másképp)*, Balassi Kiadó 2015/4. 522. (509–515).
- PINTO, Raffaele (2008). Le metamorfosi di Beatrice: per un ordinamento freudiano delle Rime. *Tenzone* (9), 79–146.
- SINGLETON, Charles (1968), *Il ritorno all'Eden*. In: *La poesia della Divina Commedia*. Bologna: Il Mulino.

Kik vannak a Pokol legmélyén?

1. A tanulmány célja

Mint minden nagy klasszikus alkotó művéről, Dante *Komédiájáról* is (több) könyvtárnyi szakirodalom áll rendelkezésünkre, és ha csoportosítani akarjuk a recepció – ez esetben a dantisztika – által vizsgált kérdéseket, akkor találunk fontos és kurrens, a tudományos közösséget folyamatosan mozgó problémákat (milyen vendégzsövegeket használt Dante a saját műve megszövegezésekor?); lényegtelen és/vagy megoldhatatlan, mégis napirenden lévő kérdéseket (élt-e a valóságban Beatrice?); és vannak olyan értelmezési csomópontok, amelyek a szakmai közösség megoldottnak vél, ezért tárgyalásukat nem a friss folyóiratközleményekben, hanem a tankönyvekben és kommentárokból találjuk.

Tipikusan e harmadik értelmezés-fajtához tartozik a Túlvilág helyrajzának és morális felosztásának a kérdésköre. Évszázadok óta megoldottnak tűnik, hogy a Pokolban és Purgatóriumban milyen bűnök bűnhődnek, illetve vezekelnek, valamint hogy a Paradicsom beosztásának mi az alapja. A tankönyveket és *Komédia*-kiadásokat ezért szinte minden szerkesztő és fordító térképekkel és ábrákkal szereli fel, amelyek leképezik az egyes túlvilági „országok” földrajzát és morális rendszerét. Mivel egy világosan felépülő rendszerről van szó, kiváló vizsgakérdéseket lehet róla gyártani: hol bűnhődnek a tolvajok? A Purgatórium melyik párkányára kerülnek az irigyek? A Paradicsomban hol vannak a kereszténység előtt élt zsidók? E kérdések megválaszolásához nem kell tudományos kutatás: ha pontosan nem emlékszünk, hogy egy-egy Pokol-kör hogyan is néz ki, vagy kik vezekelnek a Purgatórium adott párkányán, elég fellapoznunk bármelyik tankönyvet vagy az egyik *Komédia*-kiadás mellékletét.

Mivel most a Pokol legmélyére vagyunk kíváncsiak, elég a legalsó, kilencedik kör rajzát (beosztását) megnézni. Üssük fel Anna Maria Chiavacci Leonardi mérvadó *Komédia*-kiadását (CHIAVACCI LEONARDI 1997, XXIII), amelynek beosztását szóról szóra hozza az egyik legjobb olasz egyetemi tankönyv is (BELLOMO 2012, 221). Eszerint a Pokol kilencedik körét az árulók foglalják el négy, külön névvel ellátott zónában, a következőkben:

1. Caina: traditori dei parenti (rokonok árulói)
2. Antenora: traditori della patria (hazaárulók)
3. Tolomea: traditori degli ospiti (vendégeik elárulói)
4. Giudecca: traditori dei benefattori (jótévedőik elárulói)

Ha az egyik legjobb olasz *Komédia*-kiadás és a legismertebb egyetemi kézikönyv mindenféle megjegyzés nélkül ugyanazt mondja, akkor joggal feltételezhetjük, hogy itt nincs értelmezési probléma, a tudományos közösség a Pokol kilencedik körének beosztását megoldott interpretációs kérdésnek tartja.

Tanulmányomban két célt tűzök magam elé. Egyrészt be szeretném mutatni, hogy a kilencedik kör morális beosztásának kérdése – a világos és jól követhető ábrák és térképfeliratok ellenére – megoldatlan. Másrészt előállok egy saját interpretációval is. Így fogok haladni: először bemutatom, hogy mi a zónák szokásos felosztásának alapja, majd egy újfajta felosztás mellett fogok érvelni, és ezzel javaslatot teszek a tankönyvek átírására és a *Komédia*-kiadások mellékletéül szolgáló ábrák és térképek szövegeinek lecserélésére.¹

2. Az árulók árulása

A Pokol kilencedik, utolsó köre egy befagyott tó – a Cocytus –, amely egy kút fenekén található. Egyszerű, magas falú gyűrűs kutat képzeljünk el, ami az általunk megszokottaktól csak méretben tér el: sokkal nagyobb azoknál. A kút alján lévő jégtóba vannak befagyva az itt bűnhődő lelkek; a tó közepén maga Lucifer és a három másik főáruló: Júdás, Brutus és Cassius.

Dante és Vergilius a kút falánál érnek le a körbe (*Inf.* XXXII 16–18), majd innen a középpont felé haladva négy zónán haladnak át. A négy zóna pontos kiterjedéséről és hatáiról nem sokat árul el a szöveg. Nincsenek fizikai vagy földrajzi határvonalak, amelyek elválasztanák a kilencedik kör egyes területeit, holott megszoktuk, hogy a Pokolban eddig mindig világos határvonalak jelölték a körök és azon belüli kisebb területi egységek határait. A nyolcadik kör például tíz bugyorra (*bolgia*) (Nádasdynál szennyrovatra) volt osztva, és ezek között mindig egy gát képezte a határt. A kilencedik körben ilyesmit nem tapasztalunk. A zónákról nem kapunk sem a narrátortól, sem Vergiliustól leírást, létükről az itt bűnhődő lelkektől halunk, elhelyezkedésükre pedig csak Dante és Vergilius gyaloglásának irányából tudunk következtetni. Mivel az utazók a kút falától, vagyis a tó szélétől mennek a középpontban szenvedő Lucifer felé, és mivel találkozásaik során áthaladnak a négy zónán, nyilvánvaló, hogy a kilencedik kör területi felosztása befelé szűkülő koncentrikus körgyűrűk alapján történik.

Az egyes zónáknak külön-külön nevük vannak. Ilyet sem tapasztaltunk eddig: a hetedik és nyolcadik körben is voltak alkörök és bugyrok, ám ezeknek nem volt külön nevük.² Ugyanakkor mégsem éri váratlanul az olvasót, hogy a kilencedik

1 Értelmezésem gondolati magja itt lett elültetve: MÁTYUS 2019, 475–477.

2 A Dante-szakirodalom persze elnevez egy-egy kört (első kör = *Limbus*) vagy alkört (a hetedik kör első alköre = *vér folyó*, a hetedik kör második alköre = *eleven liget*), ám ezen elnevezések nem a szövegben szereplő valódi tulajdonnevek.

körben nevük van a zónáknak: már a második körben Francesca da Rimini megnevezte az egyik zónát, a Cainát, ahová saját férje kerül majd halála után (*Inf.* V 107). A második körben azonban az olvasó még nem tudhatta, hogy a Caina név vajon egy egész kört vagy csak egy területet jelent-e, s így várta az elbeszélő vagy Vergilius megfejtését. Ám ahogyan a második körben, úgy a kilencedikben sincs semmi-féle narrátori vagy vergiliusi támpont az adott kör zónáinak neveivel kapcsolatban: egyszer sem ejti ki sem Vergilius, sem Dante a zónák neveit, csakis a megszólaló bűnösöktől értesülünk róluk.

Mindez azt jelenti, hogy a zónák neveiről és elhelyezkedéséről, s egyáltalán a kilencedik kör fizikai és morális struktúrájáról a legfontosabb információforrásaink maguk az itt bűnhődők. Az árulók saját magukat „árulják el”: a monológjaikban és az utazókkal folytatott párbeszédekben felfedik élettörténetüket, s ezáltal megtudjuk idekerülésük okát, valamint megnevezik zónájuk nevét, ami szintén árulkodó a bűnük tekintetében.

3. Csalás és árulás

A kilencedik kör morális felosztásának vizsgálatakor azonban érdemes még egy szempontot figyelembe venni. Vergilius ugyanis jóval korábban már elmagyarázta a Pokol felosztását, s az ott kifejtett érveket és logikát itt is alkalmazzunk kell.

Vergilius a Pokol két alsó (nyolcadik és kilencedik) körét a „csalás” (*frode*) bűneit büntető helyként definiálja. Így fogalmaz (*Inf.* XI 52–56. és 61–63.):

La frode, ond'ogne coscienza è morsa,
 può l'omo usare in colui che 'n lui fida
 e in quel che fidanza non imborsa.
 Questo modo di retro par ch'incida
 pur lo vinco d'amor che fa natura
 ...
 Per l'altro modo quell'amor s'oblia
 che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto,
 di che la fede spezial si cria...³

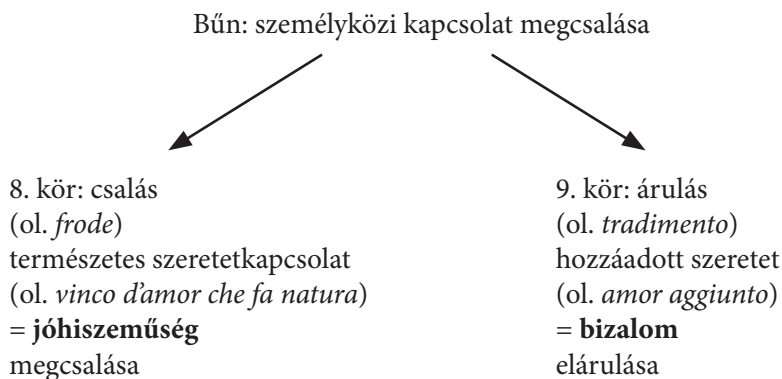
Vagyis az utolsó két (nyolcadik és kilencedik) körben egyaránt olyan bűnösök szenvednek, akik személyközi kapcsolataikban vétettek, azaz megszállták embertársukat.

3 A csalást, mely mindig lelkiismeret-furdalást okoz, / az ember elkövetheti azzal szemben, aki megbízik benne, / és azzal szemben, akiben nincs bizodalom. / Az utóbbi módja a csalásnak, úgy tűnik, csak a szeretet természetes kötelékét tépi szét... // A másik mód a természetes szereteten kívül / azt is feledtetni, mely hozzáadódik ahhoz, / s melyből különleges bizalom születik... (NAGY József fordítása: 2019, 171–172.)

A két kör közötti különbség a csaló és a kárvallott személye közötti kapcsolat függvénye. A nyolcadik körben azok szenvednek, akiknél csupán „természetes emberi szeretetkapcsolat” (*vinco d'amor che fa natura*) állt fenn rászédettjeikkel, és ezzel éltek vissza. A kilencedik körben olyan bűnösök vannak, akiket a természetes emberi kapcsolaton túl egy szorosabb szál (*amor aggiunto* – *hozzáadott szeretet*), s ennek függvényében „különleges bizalom” (*fede spezial*) fűzött áldozataikhoz, s éppen ezzel éltek vissza, amikor megcsalták társukat. Aki a bizalmasait csalja meg, azt árulónak mondjuk, így a kilencedik kör az árulók helye.

A továbblépés előtt érdemes egy fogalmi pontosítást tenni: a természetes szeretetkapcsolat az embertársunk iránti eredendő jóhiszeműséget jelenti. Azt a zsigeri, talán ösztönösnek is mondható viszonyulást, amelynek alapján úgy vélem, hogy ha odalépek ismeretlen embertársamhoz érdeklődni, hogy egy bizonyos utca merre található, akkor nem fog fejbeverni. A „különleges” vagy „hozzáadott” szeretet már személyes és mélyebb kapcsolatot feltételez. Olyat, amely előzetes kapcsolaton, ismeretségen alapul, és kölcsönös elkötelezettség és lojalitás jellemzi. Az ilyen kapcsolat esetén biztos lehetek abban, hogy társam kérésemre nem hogy nem ver fejbe, hanem kisegít a nehéz helyzetben. Ezt a viszonyt nevezi Dante bizalomnak.

A két kör bűnöseinek szétválasztása tehát a bűnös és a kárvallott kapcsolatának jellegéből fakad, és az eddig mondottakat így összegezhetjük:



A problémánkat az okozza, hogy ezen világosan kifejtett distinkció után semmiféle elméleti támpontot nem kapunk a kilencedik kör belső felépítésének rendszeréről. Ám a fenti logikát követve jó okunk van arra következtetni, hogy itt is a bűnös és az áldozat közötti személyes viszony fogja meghatározni a felosztást, csak mivel itt már mindenki bizalmi kapcsolatban volt kárvallottjával, nyilvánvaló, hogy a bizalom elárulásának különböző fokozatai képezik majd a rendszer alapját.

4. A négy zóna

A fentiek értelmében a kilencedik kör büntetési rendszeréről, vagyis a négy zóna felosztásáról három támponttal rendelkezünk:

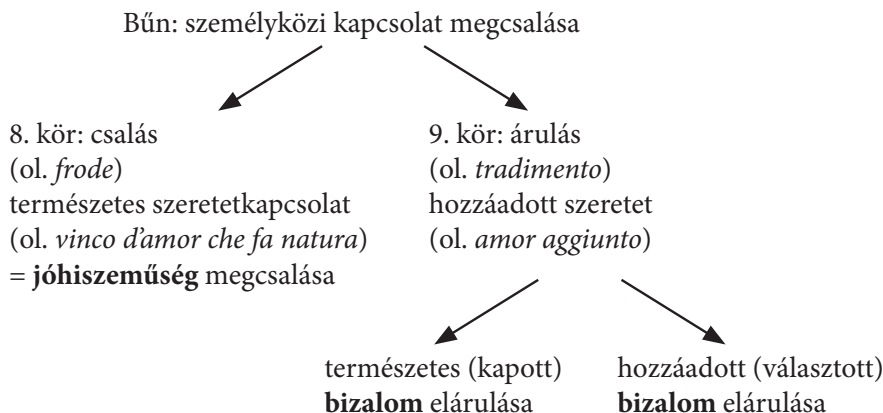
- 1.) Maguk a zónanevek engednek következtetni az egyes zónákban büntetett bűnre.
- 2.) A bűnösök élettörténetei szintén támpontot jelentenek. Árulkodó egyrészt az, amit a szövegben megszólaló szereplők elmondanak magukról, másrészt az is, amit mi, mai olvasók, a régi Dante-kommentárok és esetleg történeti források alapján tudunk meg róluk. Ezek külsődleges, Dante szövegén kívüli dokumentumok, mégis segíthetik értelmezésünket, hiszen a korabeli olvasók számára könnyen elérhető (bizonyos esetekben közzsájon forgó) információk voltak, s így a szöveg számított arra, hogy az olvasónak van fogalma róluk.
- 3.) Azt állítottam, hogy a zónák felosztása – a nyolcadik és kilencedik kör megkülönböztetésének alapját fenntartva – a bűnös és kárvallottja közötti személyközi kapcsolat jellegéből következik. A kilencedik körben minden bűnös olyan személyt csalt meg (árult el), akihez bizalom fűzte, s a bűnök súlyosságának sorrendisége nyilván e bizalom erősségétől függ. Minél erősebb a bizalom, elárulása annál nagyobb a bűn.

Ha most visszagondolunk a csalás-árulás közötti felosztásra, akkor emlékezetünkbe idézhetjük, hogy ott a jóhiszeműség (természetes szeretet) és az ahhoz „hozzáadott” szeretet, azaz a bizalom közötti felosztás volt a distinkció alapja. Logikus feltételeznünk, hogy az árulás belső strukturálásában hasonlóképp a „természetes” és a „hozzáadott” (vagy különleges) bizalom esetei jelentik majd a szétválasztás alapját.

Természetes bizalom olyan emberhez fűz, akit ismerek és a közöttünk lévő intézményes kapcsolat miatt joggal megbízhatok benne, de viszonyunk nem választás, hanem egyfajta természetes adottság következménye. Az illető a szomszédom, a kollegám, vagy éppen a családtagom: a vele való kapcsolatomat a körülményektől „kaptam”, nem én döntöttem róla. „Hozzáadott” bizalom viszont azokhoz fűz, akiknek én magam erősítem meg e különleges bizalom tényét. Vagyis akiket én magam választok – az esetleges intézményes kapcsolaton túl is – saját bizalmasommá. A bizalom erőssége – következésképp az árulás súlyossága – attól függ tehát, hogy a bizalmi viszony előzetes kialakításában milyen szerephez jutott a szabad döntésem.⁴

4 A szabad akaraton nyugvó felosztás mellett érvelt már Guido da Pisa is az 1328-as kommentárjában (GUIDO DA PISA 1974, ad *Inf.* XXXII 40–42), de a kortárs magyarázók közül CHIAVACCI LEONARDI (1997, ad *Inf.* XXXII, *Introduzione*) is. Más megközelítésre lásd INGLESE 2016², ad *Inf.* XXXII 58. Ingelse a distinkció alapját olyan célelvűségben látja, amit Dante az *Egyeduralomban* (I iii 2.) fejt ki. Interpretációja logikáját nem kísérem itt végig, mert teljesen irrelevánsnak gondolom.

Az előző ábrát tehát így egészíthetjük ki:



5. Caina és Antenora

A zónafelosztáshoz szükséges hármasszempontrendszerrel felszerelve tekintünk immár végig a kilencedik körön.

5.1. Caina

A legkülső, a legnagyobb körgyűrűt kitevő zóna neve Caina (*Inf.* XXXII 58). A zóna Káinról kapta nevét, aki öccsét, Ábelt ölte meg (*Ter* 4, 1–16). A családtagjaik elárulói szenvednek itt. Konkrétan:

- Napoleone és Alessandro degli Alberti, toszkán grófi testvérpár, akik egymást ölték meg;
- Focaccia, az unokatestvérével végzett;
- Sassol Mascheroni, a kiskorú unokaöccsét ölte meg, akinek a gyámja volt;
- Camiscion de' Pazzi, az unokabátyját ölte meg;
- Mordrét, a nagybátyja, Artúr király életére tört, de nem sikerült megölnie.

Az elbeszélés megemlíti továbbá két olyan bűnöst, akik még csak ezután (értse 1300 nagyhete után) érkeznek majd a Cainába:

- Carlin de' Pazzi, a rokonaival egy toszkán várba húzódott vissza, majd árulással az ellenség kezére juttatta a várat, s így rokonai halálát okozta, hiszen lemészárolták őket;
- Gianciotto Malatesta, a feleségét és öccsét ölte meg.⁵

⁵ Róla: *Inf.* V 107.

Minden felsorolt bűnös tehát vérrokonát ölte meg, ahogyan a zóna névadója, Káin is. A bizalom ez esetben teljesen „természetes” (természetadta), intézményes kapcsolat eredménye: senki sem választja a családját, hanem beleszületik. El kell tehát ismerni, hogy érthető és világos a szakirodalom azon álláspontja, hogy a Caina a „rokonok” elárulóinak büntetőhelye, és az árulás súlyossági rangsorában a rokonokat elárulni a „legkisebb” bűn, hiszen olyan bizalmi kapcsolatot tép szét ilyenkor az áruló, amiben neki nem volt saját döntése.

5.2. Antenora

A szakirodalom álláspontját hasonlóképpen erősítő következtetésre jutunk, ha a második zóna, az Antenora (*Inf.* XXXII 88) bűnöseit vizsgáljuk. A zóna a trójai Antenorról kapta a nevét, aki több antik és középkori elbeszélő mű szerint segítette a görögöket Trója elpusztításában, vagyis igazi hazaáruló volt.⁶ Most nézzük a kilen-cedik kör bűnöseit:

- Bocca degli Abati, firenzei guelf, aki a korszak egyik fontos csatájában – az 1260-as Montaperti ütközetben – elárulta saját szövetségeseit, s így a ghibellinek győztek a guelfek felett;
- Buoso da Duera, cremonai városvezető, aki pénzt vett fel szövetségeseitől, s ezért azt ígérte, hogy feltartóztatja a területén áthaladni készülő francia csapatokat, de a pénzt eltette, a franciákat pedig átengedte területén;
- Tesauo dei Beccaria, pápai követ volt a guelfek irányította Firenzében, de miközben a guelfekkel tárgyalt, összejátszott az ellenséges firenzei ghibellinekkel;
- Gianni de’ Soldanier, firenzei ghibellin nemes, aki 1266-ban váratlanul átállt a guelfekhez, és segítette végleges győzelmüket;
- Ganelon, frank katona, Nagy Károly vitéze, aki a hős Rolandot elárulta;
- Tebaldello Zambrasi, több városban is volt vezető, Faenzát a guelfeknek, Bolognát a ghibellineknek játszotta át;
- Ugolino della Gherardesca, Pisa vezetője, aki fontos pisai erődtítményeket játszott át a firenzeieknek;
- Ruggieri degli Ubaldini, pisai érsek; nem teljesen világos, hogy mi volt a bűne. De talán ez: Ugolino grófnak szövetségese volt, de elárulta és megölette.

Mi talán nem a „hazaárulás” fogalma alá sorolnánk minden itteni személyt. Tebaldello Zambrasi például a számára „idegen” Bolognát is elárulta, Buoso da Duera pedig nem a hazáját, hanem koalíciós partnerét árulta el. Legtöbbször pedig a pártjukat.

⁶ Vergilius *Aeneide* nem szól Antenor árulásáról, de számos középkori forrás igen: BELLOMO 2013, 509.

Persze van igazi hazaáruló is: Ganelon. A kommentátorok jelentős része a „hazaárulókat” nevezi meg a zóna bűnöseiként, ám pontosabb a Nádasy által használt megnevezés: ő a „szövetségeik elárulóiról” beszél (NÁDASY 2016, 248). Ugyanakkor jelen esetben a „haza” (azaz: városállam) és a „szövetség”, sőt „párt” fogalmai közé nem húzható éles határ: bárhogya is nevezzük, a családnál, rokonságnál nagyobb társadalmi közösségről van szó.

Újból azt látjuk, hogy a szakirodalom álláspontja helyes: a párt, a politikai és katonai szövetség olyan közösséget jelent, amely „természetes” bizalmi kapcsolatot feltételez tagjai között. Ne feledjük: a középkorban egy pártba, szövetségbe jórészt beleszületik az ember, nem úgy választja magának, mint ma mi a pártpreferenciánkat. Talán ezért is van, hogy a mai kommentátorok inkább a hazaárulásról beszélnek: a hazánkat mi sem tudjuk megválasztani. Világos azonban, hogy még mindig szabadabbak vagyunk a hazánk, mint a családunk megválasztásában, s ezért jogos, ha a hazaárulók (vagy egyszerűbben: közösségeik elárulói) súlyosabb büntetésben részesülnek, mint a rokonaik elárulói.

6. Tolomea és Giudecca – nehézségek

Most kezdődnek a problémáink. A harmadik zóna neve – Tolomea (*Inf.* XXXIII 124) – Ptolomeusz jerikói parancsnokra utal, aki vacsorára hívta apóst, Simon főpapot és annak fiait, majd a lakoma közben lemészároltatta őket (1Mak 16, 11–16).⁷ A Tolomea bűnösei hasonló lakoma közben ölték meg áldozataikat. A bemutatott két bűnös – Alberigo barát és Branca Doria – ráadásul Ptolomeuszhoz hasonlóan rokonaikat mészárolták le. Ezért is lehetséges, hogy a szakirodalom a „vendégek” árulóit helyezi a harmadik zónába.

A problémánkat az okozza, hogy fogalmilag túl szűknek tűnik csak a „vendégek” elárulóiról beszélni. Az előző két zóna kapcsán általános megnevezésekkel éltünk, amelyek emberi kapcsolatrendszerek egész halmazait tárták elénk: a család és szövetség fogalmai számos viszonyrendszert takarnak. Ehhez képest a vendégség nagyon partikuláris – egyszeri és különleges – személyközi viszonynak tekinthető. Jogosan fogalmazódik meg az olvasóban a kérdés, hogy hol maradnak a vendégséghez hasonló emberi kapcsolatot feltételező egyéb viszonyrendszerek. Hol vannak a diákjaikat eláruló professzorok? A beosztottjaikat eláruló főnökök? A páciensüket eláruló orvosok? Amikor e kérdések megfogalmazódnak bennünk, a vendégség fogalmát metaforaként értjük, az archaikus „vendégbarátság”-, majd a klasszikus

⁷ Más magyarázat szerint az egyiptomi Ptolemaeusról kapta nevét a zóna. Lucanus írja le, hogy Ptolemaeus Pompeiust árulta el. Ha így lenne, akkor a zónák nevei szimmetrikusan két-két bibliai és klasszikus árulóra utalnának. (Tanulmányom gondolatmenetén nem változtat, hogy ki is pontosan a névadó.)

„barátság”-eszmény alapján, és a szabad választásunkkal megerősített (a fenti terminológiával: hozzáadott) bizalmi viszonyra gondolunk.

Hogy a vendégség fogalma szűknek bizonyul, azt jól mutatja a Dante-kommentárok bizonytalansága a kapcsolat jellegét illetően. Mert ugyanazon kommentátorok, akik az ábraíkon és sematikus térképeiken egyszerűen a „vendégek elárulóinak” minősítik a Tolomea bűnöseit, a szövetszerű elemzéskor és a konkrét bűn felfejtésekor sokkal árnyaltabban fogalmazznak. Bellomo szerint az „áldozataik bizalmát megszerzők és azzal visszaélők” vannak a harmadik zónában (BELLOMO 2013, 526.). Ehhez hasonló a XVI. századi kommentátor, Bernardino Daniello értelmezése, aki a bizalmasok (*fedeli*) elárulóiról beszél (DANIELLO 1568, ad *Inf.* XI 22–24). Mások a jótevők (*benefattori*) elárulóit vélik látni a Tolomeában (TOMMASEO 1927, ad *Inf.* XXXIII 91). Általános, főleg a régi kommentátorok esetében az a vélekedés, hogy a barátok (*amici*), s így a barátság elárulói bűnhődnek itt.⁸ Ezekkel az értelmezésekkel egyet tudok érteni, de nem látom azt az elméleti alapot, amely az interpretációk mögött állnak.

Mielőtt saját értelmezésemre térek, érdemes a negyedik zóna bűnöseiről is megvizsgálni a szakirodalmi álláspontokat. Itt már valóban széttartóak a vélemények. A legelterjedtebb értelmezés a jótevők (*benefattori*) elárulóit látja a zóna bűnöseiben.⁹ Más vélemény szerint inkább az „Egyház és a Császárság” (*Chiesa e Impero*) ellen (BOSCO-REGGIO, ad *Inf.* XXXIV *Introduzione*), vagy az „isteni és emberi felség” (*maestà umana e divina*), azaz Jézus és Caesar ellen (CHIMENZ 1962, ad *Inf.* XXXIV 15); esetleg az „isteni tekintély” (*autorità divina*) ellen vétettek az itteni bűnösök (PORENA 1981, ad *Inf.* XXXIV 67). MUSA (1984², 352) angol fordításában az „urak, előjárók” (*Lords*) elárulói lakják a negyedik zónát.

Számomra egyik értelmezés sem meggyőző, mert ha végignézzük a zónafelosztásban eddig segítségül használt három szempontot – zónanév, zónalakók élettörténete és a bűnös és kárvallott közötti bizalomfok mértéke – akkor a fenti definíciók nem lehetnek kielégítőek. A Giudecca név értelmezése nem okoz problémát, csak nem oldja meg a kérdésünket. Júdásra utal, aki a par excellence áruló, tehát a neve tökéletesen illik a leggonoszabb árulóknak fenntartott hely megnevezésére, ám az árulás típusát nem írja körül pontosan: a Giudecca valójában éppúgy utalhat a jótevők, mint az isteni tekintély, vagy akár az Egyház elárulására.

A kommentátorok alapvetően nem is a Júdás névre, hanem a zónalakók élettörténetére alapozzák érvelésüket. Az itteni bűnösöket ugyanis a kommentátorok

8 Számos, főleg régi kommentárt hozhatnánk példának. Íme két nagyon világosan érvelő – szinte Dante kortárs – értelmező GUIDO DA PISA 1974, ad *Inf.* XXXII 40–42; BUTI 1862, ad *Inf.* XXXII 16–24. Az utolsó kommentátor, aki komolyan érvelt amellett, hogy a harmadik zóna a „barátság” elárulóit bünteti: BERTIER 1897, ad *Inf.* XXXIII 91; és CHIMENZ 1962, ad *Inf.* XXXII 58.

9 Elég itt a tanulmány elején idézett Chiavacci-Leonardi és Bellomo-értelmezésre, illetve Babits Mihály és Nádasdy Ádám fordításaira és jegyzeteire utalnom (BABITS 1940, 492; NÁDASDY 2016, 248).

többsége, Júdás, Brutus és Cassius hármasára, illetve – magával Luciferrel kiegészült – négyesére szűkítik. És mivel Brutus és Cassius önnön jótevőjüket és az Isten által az emberiség javára létrehozott intézmény, a császárság első képviselőjét árulták el, Lucifer Isten ellen lázadt, Júdás pedig Jézust, a Fiúistent árulta el, logikus a feltételezés, hogy az „Egyház és a Császárság”, az „emberi és isteni felség”, vagy csak egyszerűen a jótevők árulói vannak a negyedik zónában. Csakhogy a Giudecca nem csupán e négy személy bűnhődésének helye. A szöveg világosan megmondja, hogy a Giudeccában sokan vannak, mindannyian teljes testükkel befagyva a tóba (*Inf.* XXXIV 10–15):

Già era, e con paura il metto in metro,
là dove l'ombre tutte eran coperte,
e trasparien come festuca in vetro.

Altre sono a giacere; altre stanno erte,
quella col capo e quella con le piante;
altra, com' arco, il volto a' piè rinverte.¹⁰

A szöveg – még korábban (*Inf.* IX 25–27.) – szól egy megnevezetlen lélekről, akit Vergilius még Krisztus ideje előtt felhozott a „Júdás-körből” (*cerchio di Giuda*).¹¹ Az imént ismertetett definíciók legfőbb hibája, hogy nem számolnak e meg nem nevezett sokasággal, és csak a négy névvel bemutatott alakra koncentrálnak, holott a zónát illető definíciónak nemcsak az ő helyzetüket és személyüket, hanem a meg nem nevezett sokaság helyzetét és valószínűsíthető bűnét is magába kell foglalnia. Nehéz elhinni, hogy a Giudecca bűnösei mind az isteni vagy császári felséget árulták el, mégpedig oly módon, ahogy Júdás, Brutus és Cassius tette.

Még nagyobb elvi problémának látom a „jótevők”, az „egyház” és a „császárság” esetében, hogy nem világos az erős, személyes és szabad akaraton alapuló kapcsolat (vagyis a „hozzáadott” bizalmi viszony) a bűnös és a kárvallottak között. A Giudecca bűnösei mind szabad akaratukból személyes és bizalmas kapcsolatot alakítottak ki a császárság és az egyház intézményével? Természetesen nem kívánom kétségbe vonni, hogy Dante társadalomképe alapján e két intézmény szakrális jellegű, és Isten akaratából irányítja is a közösségi létet. Ez alapján persze lenne logika a „jótevők”, vagy „előljárók”, esetleg „urak” elárulóiként definiálni a Giudecca bűnöseit. Ám szabad akaratlansággal döntök én arról, ki az előljáróm? Vagy a jótevőm? Ha valaki kérdés nélkül nagyobb összeget utal a számlámra, és ezáltal jótevőmmé avanzsál, talán

10 Már ott voltam – félve fogom rímbe –, / ahol az árnyakat teljesen elfedte a jég, / és úgy tűntek át rajta, mint üvegbe zárt fűszálak. // Néhányan fekszenek, mások állnak, / egyik a fején, másik a lábán; / a harmadik meg íjként hajtja hátra a fejét a lábához.” (DRASKÓCZY Eszter fordítása: 2019, 499.)

11 A „Júdás-kör” kifejezés utalhat az egész kilencedik Pokol-körre, de specifikusan a Giudeccára is.

bizalmasommá is avatódik?¹² Rádásul a Pokol kilencedik körében eddig személyközi kapcsolatok (nem pedig szakrális és intézményes függésvizonyok) elárulása adta a morális struktúra vázát.

Összegezve: a Tolomea bűnöseiről adott definíciók esetén csak az a problémánk, hogy széttartó és sokszor elméletileg nem megokolt értelmezéseket olvasunk, ám a Giudeccában bűnhődő lelkekről adott szakirodalmi interpretációk elvi-logikai alapját sem fogadhatjuk el.

Nem halogathatom tovább, hogy előálljak a saját értelmezésemmel.

7. Tolomea és Giudecca – megoldás

Mivel mindkét zóna problémát okozott, talán érdemes együtt kezelni őket. Ahogyan a Caina és az Antenora a „természetes” (természetadta, vagy intézményes eredetű, azaz „kapott”) bizalom elárulóinak két fajtáját büntette, úgy a Tolomea és a Giudecca is együtt fogja büntetni a saját akaratunkból vállalt és kialakított kétféle, azaz „hozzáadott”, „választott” bizalom elárulását. Azt javaslom tehát, hogy gondolatilag és fogalmilag kössük össze a harmadik és negyedik zónát. Van ilyesmire példa a szakirodalomban is. Az *Ottimo Commento* szerzője például a Tolomea és a Giudecca esetében egyaránt a jótévők árulásáról beszél, ám a két zónában ellentétes irányú kapcsolatot tételez az áruló és a kárvallott között (*OTTIMO*, ad *Inf.* XXXII. *Proemio*):

a harmadik módja az árulásnak, amikor azt áruljuk el, akinek mi magunk szolgáltunk, vagy akinek mi magunk voltunk a jótévői, s aki így a kapott jótétemény által kötődik hozzánk; a negyedik mód pedig az, amikor a saját jótévőnket áruljuk el.

Az *Ottimo* kommentárját így is parafrázálhatnám: a Tolomea olyan bizalom elárulásának büntetőhelye, amit a bűnös kezdeményezett, ellenben a Giudecca olyan bizalom elárulásának a büntetőhelye, amit a későbbi kárvallott kezdeményezett, és a bűnös elfogadott.

A distinkció pontosabb meghatározásához a barátság fogalmát használom. Ptolomeusz, Alberigo barát és Branca Doria, amikor lakomára hívták vendégeiket, a bizalmukat, mintegy a barátságukat ajánlották. Majd ezt a barátságot árulták el. A Giudecca bűnöseinek – Lucifer, Júdás, Brutus és Cassius – ellenben mások ajánlották fel a bizalmat, vagy barátságot, amit ők el is fogadtak, majd elárultak. Hogy létezik a felajánlott és az elfogadott barátság közötti distinkciónak egyfajta

12 Természetesen nem, de senkit sem szeretnék lebeszélni arról, hogy ezt megtegye. Bátran utaljon csak a kedves olvasó a számlámra, és bár bizalmasommá nem válik, ígérem, hogy hálát fogok érezni iránta.

hagyománya, arról Petrarca győz meg bennünket, amikor a Boccacciónak írott, 1359-es levelében így fogalmaz (PETRARCA 2002, 383):

Habár 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, amit mi viszonztunk, semmint azt, amit mi ajánlottunk fel.

A barátság e két fajtáját szem előtt tartva azt állítom tehát, hogy a Pokol utolsó két zónája egyaránt a barátok elárulóinak büntetőhelye, azzal a különbséggel, hogy a Tolomea a felajánlott barátság árulóit, míg a Giudecca az elfogadott barátság árulóit bünteti.

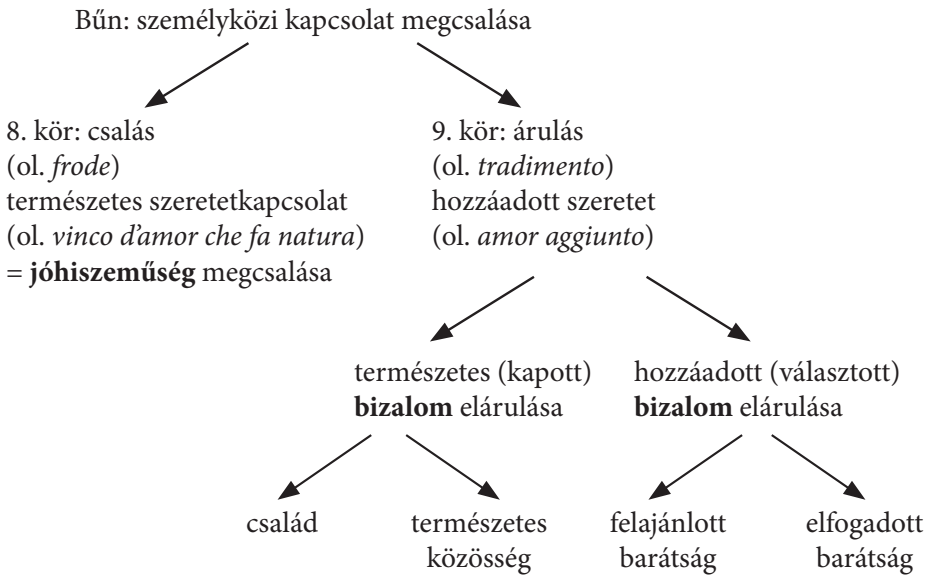
Ez a definíció megoldja azt a problémát is, hogy a Giudecca számos meg nem nevezett bűnös mellett négy személyt külön büntet. Az ő különállásuk oka, hogy számukra maga Isten, illetve maga Caesar ajánlotta fel a barátságot, amit ők elfogadtak, és aztán elárultak. A többiek nem feltétlenül az istenséget vagy a császárságot árulták el, hanem egy másik embert. A Beatricét és Vergiliust vezetőjéül választó Dante pontosan tudja, hogy másik – barátnak választott – emberben az Isten és akár a császár képe rejtőzhet. Ne feledjük, hogy Beatrice a sötét erdőben tévelygő Dantét így nevezi meg: *amico mio* – *a barátom* (Inf. II 61.), ez az első megnevezés, amit Beatricétől hallunk Dantéről.

A Tolomea és a Giudecca bűnöseiben tehát egyazon bűn – a választott bizalmas barát elárulásának – két aspektusát látjuk. A Tolomeában a barátság fogalmára metaforikusan a vendégség fogalmával utalt a szöveg. És ez a képi-metaforikus utalás egyértelműen visszaköszön a Giudeccában is, mégpedig Júdás alakjában és élet-történetében. Emlékezzünk, hogy Ptolomeusz, Alberigo barát és Branca Doria egy vacsorán ölték meg vendégeiket, akik joggal gondolhatták magukat vendéglátójuk barátjának. Júdás éppúgy egy vacsorán dönt arról, hogy elárulja Jézust, mégpedig egy olyan vacsorán, amire Jézus hívta meg őt. Azt a személyt árulja el Júdás az utolsó vacsorán, aki előzőleg a barátságát ajánlotta neki, amit ő elfogadott. És ezen a vacsorán köszön el úgy Jézus a tanítványaitól, hogy éppen erre az általa felajánlott barátságra hívja fel figyelmüket.

Többé nem mondalak titeket szolgálknak, mert a szolga nem tudja, mit tesz az ura. Barátaimnak mondtalak benneteket, mert mindazt, amit hallottam Atyámtól, tudtul adtam nektek. Nem ti választottatok engem, hanem én választottalak ki benneteket...

(Ford.: Simon Tamás László)

Ennek alapján a fent már ismertetett sematikus ábrát így egészíthetjük ki:



A Pokol kilencedik körében lévő négy zóna bűnöseinek megnevezését tehát javaslom módosítani:

1. Caina: rokonok elárulói
2. Antenora: közösségeik elárulói
3. Tolomea: az általuk felajánlott barátság elárulói
4. Giudecca: az általuk elfogadott barátság elárulói

Tisztában vagyok vele, hogy javaslatom provokatív, amennyiben egy kanonikus értelmezés kibillentésére tör. De ha nem gondolnám komolyan, hogy valóban érdemes a sok száznyi Dante-kommentárban helyet kapó ábrákat és táblázatokat lecserélni, egyetlen sort sem írtam volna le.

Bibliográfia

BELLOMO (2013), INGLESE (2016²), MUSA (1984²) és a magyar fordítások és kommentárok kivételével minden kommentárt a Dartmouth Dante Project (dante.dartmouth.edu) lapján konzultáltam.

BABITS Mihály (ford., szerk.) (1940), Dante ALIGHIERI, *Isteni Színhjáték*, Budapest, Révai.

BELLOMO, Saverio (2012), *Filologia e critica dantesca*, Brescia, Editrice la Scuola.

- BELLOMO, Saverio (ed.) (2013), Dante ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, Torino, Einaudi.
- BERTIER, Gioachino (ed.) (1897), *La Divina Commedia* di Dante ALIGHIERI, Friburgo, Libreria dell'Università.
- BOSCO, Umberto – REGGIO, Giovanni (ed.) (1979 [1976]), Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier.
- BUTI, Francesco da (ed.) (1862 [1395]), *Commenti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, ed. Crescentino GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (ed.) (1997), Dante ALIGHIERI, *Commedia*. Milano, Mondadori.
- Siro A. CHIMENZ (ed.) (1962), *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, Torino, UTET.
- DRASKÓCZY Eszter (2019), XXXIV. ének. Parafrázis, kommentár, értelmezés, in KELEMEN 2019, 498–512.
- DANIELLO da Lucca, Bernardino (ed.) (1568), *Dante con l'espositione di sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso*, Venetia, Pietro da Fino. (Ed. by Dartmouth College.)
- GUIDO DA PISA (1974 [1328]), *Expositiones et Glose super Comediam Dantis. Commentary on Dante's Inferno*, ed. Vincenzo CIOFFARI, Albany, State University of New York Press.
- INGLESE, Giorgio (ed.) (2016²), Dante ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, Roma, Carocci.
- KELEMEN János (szerk.), Dante ALIGHIERI, : *Komédia I. Pokol. Kommentár*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2019.
- MÁTYUS Norbert (2019), XXXII. ének. Parafrázis, kommentár, értelmezés, in KELEMEN 2019, 464–479.
- MUSA, Mark (trad., ed.) (1984²), Dante ALIGHIERI, *The Divine Comedy*. Vol.1.: Inferno, London, Penguin.
- NAGY József [– KELEMEN János] (2019), XI ének. Parafrázis, kommentár, értelmezés, in KELEMEN 2019, 168–181.
- NÁDASDY Ádám (ford., szerk.) (2016), Dante ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, Budapest, Magvető.
- OTTIMO commento (2008 [1338]), Claudia Di Fonzo (ed.), *L'ultima forma dell'„Ottimo commento”. Chiose sopra la Comedia di Dante Allegieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori. Inferno*, ed. Claudia DI FONZO, Ravenna, Longo, 2008.
- PETRARCA, Francesco (2002), Giovanni Boccaccióhoz, védekezés az irigykedők rágalmaival szemben (*Fam XXI*, 15), ford. MÁTYUS Norbert, *Helikon*, 2002/2–3, 379–384.
- PORENA, Manfredi (ed.) (1981 [1948]). *La Divina Commedia* di Dante Alighieri commentata, Bologna, Zanichelli.
- TOMMASEO, Niccolò (ed.) (1927 [1837]), Dante ALIGHIERI *La Divina Commedia con le note* di N. T., Torino, UTET.

A Vita Nuova műfajpoétikai aspektusból

Dante *Vita Nuovájáról*,¹ annak felépítéséről, metaforikájáról, iróniájáról és filológiai² vonatkozásairól több alkalommal írtam tanulmányt és tartottam előadást. Most kifejezetten a *műfaji aspektust* szeretném hangsúlyozni a választott Dante-szöveg kapcsán. S ezen okból egy rövid műfajelméleti felvezetést is szükségesnek látok.

I. Műfajelméleti kérdések

Jurij Tinyanov, az orosz formalista iskola, s egyben az első valóban irodalomelméleti irányzatnak tekinthető „formáció” egyik legjelentősebb képviselője *Az irodalmi tény* (Литературный факт) című munkájában taglalja beható módon a műfaj problémáját. (TINYANOV 1981, 5–25.) Olyannyira nagy súlyt helyez a műfaj jelentőségére, hogy írását ezzel a két mondattal kezdi: „Mi az irodalom?” Majd egy új, egymondatos bekezdésben: „Mi a műfaj?” A retorikai megkomponáltság szempontjából sem elhanyagolható kettős kérdésfelvetés azt sugallja, hogy az irodalomra mint olyanra, vagyis az *irodalom fogalmára* vonatkozó kérdés a műfaj problémájának exponálása nélkül aligha válaszolható meg.

Ismeretes, hogy az orosz formalizmus a pozitivista hagyományokon nyugvó – vagyis a biográfiai, kor- és társadalomtörténeti körülményeket követő irodalommagyarázatot képviselő – akkori orosz „akadémikus” teóriák ellenében jött létre. Az irányzat elnevezése annyiban téves, hogy azt sugallja, a formalisták csak a „formát” tartották szem előtt, míg nem törődtek az ún. „tartalommal”. Ez aligha helytálló elgondolás, hiszen maga Tinyanov (és több más, úgymond formalista vagy poszt-formalista tudós, mint például Sklovszkij, vagy éppen Zsirmunszkij) éppen amellett érvel, hogy nem tartalom és forma, hanem *anyag és forma* kettősségében kell gondolkodnunk. Ahol a *kettősség nem szembenállást, nem oppozíciót jelöl*, ugyanakkor az „anyag” egyszerre jelenti az „életből behozott” eseményeket, amelyeket aztán a szerző a műben a maga elgondolása szerint történetté rendez (ez a folyamat *fabula* és *szűzsé* formalistáktól származó, de a nyugat-európai irodalomtudósoktól is átvett terminusa felől értelmezhető), illetve magát a nyelvet, amelyet a szerző a maga kompozicionális, hangzóssági, verstani és műfaji tekintetében alakít részint „szűzsévé”, részint pedig ezáltal hozza létre magát a szövegművet.

1 Vö: HORVÁTH 2011, 103–110; HORVÁTH 2015, 76–84; HORVÁTH 2021, 283–287.

2 Guglielmo Gorni meghatározó kutatásainak vizsgálatára gondolok: GORNI 1996, I–XX.

A műfaj eme vonatkozásában Tinyanov a „konstrukciós elv” fogalmát használja: ennek mentén hívja életre a szerző a maga egyedi műalkotását. Ugyanakkor Tinyanov világosan jelzi, hogy ha „a konstrukciós elv érvényesül, akkor [...] érvényesül a műfaj azonosságának érzete [is]; de a szerkezet még ennek az elvnek az érvényesülése esetén is végtelenül sokféle lehet: a fennkölt poémát felválthatja a könnyed mese, a nagyszabású hőst a prózai hős, a fabula háttérbe szorulhat, stb.” (TINYANOV 1981, 229.)

Vagyis Tinyanov arról beszél, hogy a műfaj mint olyan nem tekinthető állandó konglomerátumnak, azaz nem értelmezhető statikus módon, ellenkezőleg: „a műfaj áthelyezések útján fejlődik; a műfaj fejlődése nem egyenes, hanem tört vonallal jellemezhető, és ez a fejlődés éppen a műfaj »fő« vonásainak [...] rovására történik. (TINYANOV 1981, 229.) Tinyanov első példája e tekintetben a *poéma* fogalma, amelyet Puskin *A kaukázusi fogoly*, majd a *Cigányok* című, az irodalomtörténetben műfajilag *poémaként* azonosított műve kapcsán indokol. S mindez Dante vonatkozásában sem lehet érdektelen: egy 2021. november 3–4-én lezajlott római Dante-konferencián a *Színjátékot* számos olasz előadó „poémaként” nevezte meg. (Ugyanakkor több előadásban felmerült a regényszerűség kérdése, vagy egyenesen a *Színjáték* regényként való értelmezhetősége: magam is ebben az irányban mozdulok majd tovább a jelen tanulmányban a *Vita Nuova* kapcsán). Talán az sem érdektelen, hogy Tinyanov a *poéma* fogalmát – klasszikus hagyományok nyomán – a „nagy forma” kérdésével kapcsolta össze. Mellesleg már itt hozzáteszi, hogy „A regény abban különbözik a novellától, hogy *nagy forma*”. (TINYANOV 1981, 229.)

Tinyanov okfejtése azért is bizonyul izgalmasnak, mert a forma, s ezzel összefüggésben a műfaj kérdését (s talán lehetséges e kérdéskörben *műfajformáról* beszelnünk) határozottan dinamikusan szemléli, mi több, az „irodalmi áramlatok” váltakozását ilyen diakron aspektusból közelíti meg. A XVIII–XIX. századi orosz irodalom változásait kifejezetten a forma- és stílusváltások mentén értelmezi: „valamennyien éppen azért léphettek elődeik nyomdokába, mert *áthelyezték* azok stílusát, áthelyezték azok műfajait.” (TINYANOV 1981, 220.) Éppen ezért az irodalom mindig *dinamikus nyelvi konstrukcióként* értelmezendő, amely éppen az alapvetőnek tűnő „szabályait” írja folyton felül.

S hogy ne csak egy XX. század eleji, bár meglátásom szerint ma is roppant aktuális irodalomelméleti meglátásokat közreadó tudósra hivatkozzam, a műfaj változásának hasonló értelmezését tapasztalhatjuk a francia filozófus, teológus és a hermeneutika irányzatát képviselő irodalomtörténész Paul Ricœur-tól, aki a metafora mibenlétéről és működéséről igencsak megvilágító passzusokat közölt számos írásában és könyvében (RICŒUR 1995), s aki a műfajról sok tekintetben hasonló dolgokat állított, mint Tinyanov. Egyebek között, idézem: „*a beszédmód vagy műfaj nem más, mint az egyedi közlemény létrehozását* (kiem. tőlem, H.K.), *a beszéd sajátos stílusát biztosító eszköz*” (a *stílus* szó az eredetiben kiemelve) (RICŒUR 1995, 85, kiem. tőlem, H.K.). Továbbá Ricœur eme írásában némileg kárhoztatja Ingarden

híres, *Az irodalmi műalkotás* című könyvét (INGARDEN 1977), amelyben szerinte „az irodalmi műfaj fogalmának alig jut megfelelő hely.” (RICŒUR 1995, 85–86, kiem. tőlem, H.K.) De fontosabb ennél Ricœurnek a műfajjal kapcsolatos meglátása, amelyet szorosan az előző ingardeni észrevételhez köt: „A műfaj nem a besorolás kategóriája – nem az osztályozás, hanem az alkotási folyamat eszköze.” (RICŒUR 1995, 85–86, kiem. tőlem, H.K.) Ricœur a műfaj fogalmát a *beszédmód* és a *stílus* fogalmával kapcsolja össze (láthattuk, hogy ez messze nem idegen Tinyanovtól sem). Ricœur szerint „a beszédmódok az egyedi közlemény szolgálatában állnak, és nem fordítva.” (RICŒUR 1995, 86.) Vagyis Ricœur nem állít mást, mint hogy az egyes kiemelkedő irodalmi alkotások mindig felülírják, átalakítják annak a műfajnak a konvencióit, amelynek jegyében megszülettek.

Itt érdemes megállnunk egy pillanatra: Ricœur egyfelől hangsúlyozza az irodalmi műfajok *generatív* (az eredetiben kurzívval kiemelve) szerepét, másfelől azt is, idézem: „a beszédmódok az egyéni, az egyedi közlemény szolgálatában állnak, ezek létrejöttét segítik és *nem fordítva*.” (RICŒUR 1995, 86, kiem. tőlem, H.K.) Megfontolandó továbbá Ricœur azon meglátása, miszerint „a hermeneutika feladata az egyedi beszéd (a „közlemény”) azonosítása a *műfaj* (a „kód”) segítségével, amely a beszédből szövegművet generál. Más megfogalmazásban: „a hermeneutikára az a feladat vár, hogy a beszédmód és a mű, a szövegalkotás és a kompetencia dialektikáját közvetítésre használja, mégpedig ne a kód, hanem a közlemény szolgálatában.” (RICŒUR 1995, 87.) S ebből következik, hogy a műfaji meghatározottság, avagy beszédmód éppen abból az aspektusból fontos, hogy az egyes és egyedi mű menyenyiben tud túllépni rajta – az irodalmi előzmények tökéletes ismeretében. Ennek kapcsán még egy utolsó Ricœur-idézettel élénk: „A beszédmód, amint láttuk, olyan generatív tényező, amely *egyedi közlemény* létrehozását célozza.” (RICŒUR 1995, 87, kiem. tőlem, H.K.)

II. Műfajpoétikai kérdések a *Vita Nuova*ban

Amennyiben most rátérünk a műfajpoétikai kérdésekre a *Vita Nuova* kapcsán, elsősorban a prosimetrum középkori műfaját kell számításba vennünk. E műfajról Kelemen János is írt a tárgyalt Dante-mű vonatkozásában. (KELEMEN 2009, KELEMEN 2008, különösen: 10.) A prosimetrum olyan sajátos műfaj, amely verses szövegeket prózai szövegekkel tárgyal együtt, azaz a „versek prózai magyarázatokkal” megnevezéssel írható le. (Ennek a műfajnak, noha másféle formában, a modern magyar irodalomban is van folytatása: csak Szabó Lőrinc *Vers és valóság* kötetét, illetve Petri *Magyarázatok P. M. számára* című szövegkísérletét említhetjük meg, HORVÁTH 2017, 187–212.) Ugyanakkor nem mehetünk el szó nélkül ama tény mellett, hogy Dante *Vita Nuova*jában a prózai részek legalábbis két funkciót töltenek be: az egyik a versek úgymond „magyarázata” (*divisione*), amely igazából nem is

„magyarázat”, hanem a versek kompozicionális szempontú felosztása. Maria Corti, az olasz hermeneutika egyik legjelentősebb képviselője is kijelenti, hogy a *Vita Nuova* nem egy hagyományos prozimetrikus napló. (CORTI 1993, 76.)

A kérdés másik oldala még izgalmasabb, mivel ez esetben olyan prózai részekről van szó, amelyek a verseket (és magyarázatukat) egy, Ricœur szavával élve, *élettörténet*be (RICŒUR 1991, magyarul: RICŒUR 2001), jelesül Dante és Beatrice szerelem-történetébe ágyazzák be. És a prózai részek éppen eme szegmense nyújthat alapot a *Vita Nuova* regényszerű értelmezésére. Ezt a felvetést közvetve az is megerősíti, hogy, mint tudvalevő, Dante a mintegy tíz évvel a *Vita Nuova* keletkezése előtt született verseit helyezte be e művébe, mi több, saját költeményei közül is válogatott, vagyis nem mindegyik korábbi versalkotás került be a *Vita Nuova*-ba. Ez a szelekció elve mentén értelmezhető, amelyet Wolfgang Iser a fikcióképzés három aktusa közül az első lépésként írt le. (ISER 1997, 51–84, különösen: 60–67.)

Innen nézve a *Vita Nuova* regényi vagy regényszerű felfogása e tekintetben sem tűnik alaptalannak.

Magának a regényszerűségnek a felvetése sem mondható teljesen újnak. John Took az 1990-es monográfiájában (TOOK 1990) a *Vita Nuova*-t a főhős-elbeszélő Dante önismereti és önreflexió, a „valahonnan valahová” eljutás és a megértés belső útjaként értelmezi, s ilyenként a regényszerűség attribútumait veti fel. Hozzátehető, hogy a regény mint műfaji közelítésmód természetesen a *Divina Commedia* kapcsán is többször előkerült már a szakirodalomban – s a „előkerült” kifejezés nem is pontos, mert több szerző regényként értelmezte Dante főművét. Amennyiben belegondolunk az olasz irodalomtudósok „poéma” terminusába a *Komédiát* vizsgálva, s ezt összekötjük a bevezetőben elhangzott tinyanovi poémafogalommal, szinte ugyanerre jutunk: a poéma tulajdonképpen *verses regény*ként határozható meg. Lukács György ugyan epepeiaként azonosította az *Isteni Színjátékot* az „ifjúkori” – ilyen alcímmel adta közre a Magvető kiadó 1975-ben –, a *regény elmélete* című művében, mégis a regényszerűség perspektívájában értelmezte. (LUKÁCS 1975, különösen: 517–518.) (Ugyanitt a versnek az epikai folyamatra és az ún. nagyepikai formára gyakorolt hatását is behatóan elemzi, LUKÁCS 1975, 515–517). A 2011-ben november 3-án és 4-én a Római Magyar Akadémián megtartott Dante-konferencián³ is több előadásban előtérbe került a „regényszerűség” kérdése, különösen Roberto Mercuri *La Commedia e nascita del romanzo moderno* (A *Komédia* és a modern regény születése) plenáris, és Kelemen János *Tre lettori di Dante: Babits, Fülep, Lukács* (Dante három olvasója: Babits, Fülep, Lukács) című előadásában. S hivatkozhatunk Frecceróra is, aki 1989-es könyvében (*La poetica della conversione*),

3 A konferencia címe: „Veggi sua dottrina / come può seguir la mia parola”. *La Commedia nell’Europa centrale: ricezione, politica e scienza*. A helyszín és a szervezők: Accademia d’Ungheria in Roma, Comitato Nazionale per la celebrazione dei 700 anni, 3–4 novembre 2021, Roma.

s annak egyik fejezetében kifejezetten a regényszerűség kérdését exponálta a *Színjáték* nevezetes Ulysses-epizódja kapcsán (FRECCERO 1989).

Mint ismert, már Schelling hangsúlyozta, hogy a *Divina Commedia* egy speciális és nem meghatározható műfajt képvisel. (SCHELLING 1971, II, 1188–1206). Lukács szerint a *Színjáték* műfajilag az eposz és a regény kettőssége mentén közelíthető meg, s meglátásom szerint hasonló gondolat olvasható ki Bahtyin *Az eposz és a regény* című nagyszabású tanulmányából (BAHTYIN 1997) is, noha az nem tárgyalja közvetlenül Dante műveit.

A *Vita Nuova* esetében hasonló érvek mondhatóak a regényi műfaj felé való fordulás vagy „előrelépés” szempontjából. A regény modern műfaj, s általában Cervantestől datálják a „modern regény” születését, vagyis, mint Bahtyin nyomatékosan hangsúlyozza, a modern regénynek nincs sok köze az antik regényekhez. A soknyelvűség („plurilinguismo”) az egyik elem, amelyet Bahtyin a regényszerűség egyik ismérvének ítél (BAHTYIN 2001), s amely a *Vita Nuova*-ban a vulgáris olasz és a latin nyelv kettősségében elementárisan érhető tetten. Maga a váltás a latin nyelvből a vulgáris olasz felé önmagában is jelzi a megújulást, amely egyben műfaji megújítást is jelent. (Dante és Petrarca egyes műveit még latinul írta, s az olasz népnyelvre váltása érdekes módon mindkettőjükénél a költői – alapvetően, de nem kizárólag verses formában megfogalmazott –, és nem a politikai témájú műveknél következett be.)

A *Vita Nuova* műfaji szempontból határozottan túlhaladja a középkori prosimetrum műfaját. Bahtyinnak a regényre vonatkozó megállapításai nyomán az alábbiakat jelezném: 1. A regény „autokritikus” műfaj – az „autokritika”, vagy másképpen önreflexió teljességgel vonatkoztatható a *Vita Nuova* főhős-elbeszélőjére és egész történetére (beleértve a hős-elbeszélő Beatrice halála utáni „öneszmélését” és a jövőbeni nagy mű, a *Komédia* előrejelzését). 2. A regényre a dialogizált elbeszélés, illetve a belső monológ dialogizáltsága jellemző – ez teljességgel tartható a *Vita Nuova* vonatkozásában. Vittorio Strada, a bahtyini teorema olasz interpretátora és mély ismerője (aki maga is hivatkozik többek között Tinyanovra és az orosz tartui szemiotikai iskolára, amelynek Lotman volt a vezetője és legfőbb képviselője) szerint az eposz és a regény egyebek között abban válik el egymástól, hogy míg az eposz a hősi, de a jelenkortól távoli múltat jeleníti meg, addig a regény éppen megszünteti múlt és jelen távolságát, s alapvetően a jelenből „indul ki”. (STRADA 1976, különösen: XLV–XLVI.) Úgy gondolom, ez utóbbi megállapítás Dante *Vita Nuovájára* is vonatkoztatható. Különösen ama már említett szövegkezelési megoldás miatt, hogy Dante korábbi (nem egy esetben 10 évvel korábban született) verseit emeli, illetve válogatja be a *Vita Nuova* szövegkompozíciójába. Vagyis itt nem érhető tetten az abszolút epikai distancia, amit Bahtyin az eposz egyik feltételeként jelöl meg nevezetes írásában, ellenkezőleg: a múlt „közelbe hozása”, jelenné tétele képezi a dantei verses-prózai mű intencionális alapját. Különös tekintettel arra, hogy Dante mint szerző itt kezd elhatárolódni a „dolce stil nuovo” jegyében született verseitől, vagy legalábbis más kontextusba helyezi őket az új műfaji megoldásnak köszönhetően.

(Ez az „elhatárolódás”, mint a szakirodalomból, s azon belül elsősorban Hoffmann Béla írásaiból ismert, a *Pokol* V. énekében, Paolo és Francesca da Rimini fejezetében válik kifejezetten reflektívú. (HOFFMANN 2019, 85–100.)

Mint Lukács írja ifjúkori, nemzetközi szinten is nagyra értékelt regényelméleti tanulmányában: „A regényforma disszonanciája, hogy az értelem immanenciája nem akar belebocsátkozni az empirikus életbe, [s ez] olyan formaproblémát vet fel, amelynek formai jellege sokkal rejtettebb, mint más művészi formáké.” (LUKÁCS 1975, 527.) A magam részéről úgy gondolom, ez a *Vita Nuova*ra is érvényesíthető. Ugyanígy értelmezhetőek Lukácsnak a regény külső és belső formájára vonatkozó állításai. Az előbbi szerint „A regény külső formája lényegében életrajzi.” (LUKÁCS 1975, 531.) Ez a *Vita Nuova* kapcsán, amely a történet, vagyis a fabula (a lukácsi terminológia szerint a „külső forma”) szintjén teljességgel olvasható egy szerelem történeteként, tartható közelítésnek tűnik. Másfelől a regény belső formáját Lukács a „tisztá önismerethez” jutás módusában fogalmazza meg, e szavakkal: „A folyamat, amelyként a regény belső formáját felfogtuk, a problematikus individuum vándorútja önmagához, [...] a tisztá önismerethez vezető út. (LUKÁCS 1975, 534.) Ezt a *Vita Nuova* záró fejezetére is vonatkoztathatjuk, mely a következő nagy és összefoglaló mű – az irodalomtörténészek szinte egybehangzó véleménye szerint az *Isteni Színjáték* – megírásának ígéretét sugallja.⁴

S végül Hamvas Béla – méltánytalanul elfeledett – *Regényelméleti fragmentum* című, csaknem 100 oldalt kitevő írására hivatkozom (HAMVAS 2012), ahol Hamvas a regényszerűség vagy regényiség fő ismérvét egyfelől a *vallomáshoz* köti (ez a *Vita Nuova*ban teljesen tapasztalható, voltaképpen az egész mű egyfajta vallomásként fogható fel), másfelől az individuum személyiséggé (*persona*), azaz *szubjektummá* válásaként. Különleges, hogy Hamvas a szubjektum fogalmát a szó etimológiája mentén értelmezi, azaz a *subjicere* szó jelentését elemzi, mely elsősorban ’alávetettséget’ jelent. Vagyis a Hamvas-féle elmélet szerint a regény hőse akkor válik „hőssé”, s a szöveg, amelyben szerepel, akkor lesz „regény”, ha a hőse, paradox módon, aláveti

4 „Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui che a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*” (Vn XLIII 1–3).

Magyar fordításban: „E szonett után csodás látomás jelent meg előttem s oly dolgok vonultak benne fel, amelyek egytől-egyig azt sugallták: erről az áldottról ne beszélj addig, amíg méltó módon nem szólhatok róla. Hogy e célt elérjem, annyit tanulok, amennyit csak lehetséges – de ezt ő tudja csak igazán. Így hát, ha kedve úgy tartja annak, aki által minden él s mozog e földön, hogy még néhány esztendő adassék nekem, reménykedem azt mondani róla, amit asszonyszemélyről még senki el nem mondott. S majd tessék úgy a kegyesség urának, hogy lelkem – hölgyének dicsőségén ámulni – eljuthasson hozzá, az áldott Beatricéhez, aki dicsőülten csodálja fényes orcáját annak, *qui est per omnia secula benedictus*” (BARANYI 1996, 102–103).

magát valaminek és feladja, de legalábbis diminuálja a maga szubjektivitását. S vajon nem ez történik a Dante-hőssel a *Vita Nuova*-ban Beatrice halála után? Itt szeretném nyomatékosítani azt a jól ismert tényt, hogy a Beatrice halála utáni fejezetekben megfordul a verseket követő prózai szövegek sorrendje: Beatrice „életében” a verseket a kompozicionális felosztás, a „divisionék” követték, s azután kapta az olvasó a regényszerű narratívát, míg Beatrice halála után megfordul a sorrend a kétféle funkcióval bíró prózai részek között: az életnarratíva követi a verset, s utána jön a kompozicionális felosztás. Ez az erőteljes kompozicionális változtatás a hős megváltozásának tényére is utalhat, illetve azt prezentálhatja.

Még egy újabb érv a *Vita Nuova* regényszerűsége mellett. Lukács a regény alapvető tropológiai eszközének az *iróniát*, míg Bahtyin a *paródiát* tekinti. Bárhogy is nézzük, a „donne-schermo”, vagyis a „maszkos”, avagy álcázott hölgyek témája, amelyeket a fiktív történet szerint Beatrice azért jelöl ki a főhős-Dante számára mint szerelmi objektumokat, hogy az őiránta (Beatrice iránt) érzett szerelme titokban maradjon, ugyancsak kielégíti az ironia, de akár a paródia kategóriáját is.

Összegezve: úgy gondolom, Dante e művével, a *Vita Nuova*-val, amely megelőzi az *Isteni Színjátékot*, műfaji tekintetben újat alkotott. Akkor is, ha egy már meglévő műfaj, az ún. prosimetrum „bázisából” táplálkozott. Ahogy Tinyanov mondja: „az új konstrukciós elv lényege lehet régi stíluseszközök újfajta használata, a konstrukción belüli új jelentése – a «statikus» vizsgálat során viszont éppen ez vész szem elől.” (TINYANOV 1981, 231.)

Bibliográfia

- BAHTYIN, Mihail (1997), *Az eposz és a regény. (A regény kutatásának metodológiájáról)*, in THOMKA Beáta (szerk.), *A regény elméletei* III, Pécs, Jelenkor, 27–68.
- BAHTYIN, Mihail (2001), *A szó Dosztojevszkijnél*, ford. HORVÁTH Géza, in Uő, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, SZÖKE Katalin (szerk.), Budapest, Osiris, 224–334.
- BARANYI Ferenc (1996) ford., Dante ALIGHIERI, *Az Új Élet. Vita Nuova*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- CORTI, Maria (1993), *Percorsi dell'invenzione, Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi.
- FRECCERO, John (1989), *La poetica della conversione*, Bologna, Mulino.
- GORNI, Guglielmo (1996), *La »Vita Nova« nell'opera di Dante*, in Id. (a cura di), Dante ALIGHIERI, *Vita Nova*, Torino, Einaudi, I–XX.
- HAMVAS Béla (2012), *Regényelméleti fragmentum*, Budapest, Medio Kiadó, 263–339.
- HOFFMANN Béla (2019), *Canto V/ V. Ének*, in Dante ALIGHIERI: *Komédia I. Pokol, Kommentár*, szerk. KELEMEN János, NAGY József közreműködésével, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 85–100.

- HORVÁTH, Kornélia (2011), *Osservazioni a margine della poetica dantesca nella Vita Nuova*, in Éva VÍGH (a cura di), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario. Atti del Convegno Internazionale 24-26 Giugno 2010, Accademia d'Ungheria in Roma – Istituto Storico „Fraknói”, Roma, Editrice Aracne, 103–110.*
- HORVÁTH Kornélia (2015), Kötetkompozíció és versszerkezet. Filológiai és strukturális fordulat Dante Az Új Élet című művének kutatásában, *Irodalomismeret*, 2015/2, 76–84.
- HORVÁTH Kornélia (2017), *Kísérlet egy lírikoepikai műfaj újraértelmezésére. Dante, Szabó Lőrinc, Petri György*. in Uő, *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben*, Budapest, Gondolat, 187–212.
- HORVÁTH, Kornélia (2021), *Dante's Vita Nuova in the context of Modern Hungarian Poetry* in Éva VÍGH e Eszter DRASKÓCZY (a cura di), «*Quella terra che 'l Danubio riga*». *Dante in Ungheria. Collana: Dante nel mondo*. Roma, Aracne Editrice, 283–287.
- INGARDEN, Roman (1977), *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1977. (Eredeti megjelenés német nyelven: 1931).
- ISER, Wolfgang (1997), *A fikcionalás aktusai*, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei* IV, Pécs, Jelenkor, 51–84.
- KELEMEN, János (2008), Dante and the tradition of the written words, *Quaderni Danteschi*, 2008/2, 1–12.
- KELEMEN, János (2009), Dante commentore di se stesso, *Quaderni Danteschi*, 2009/4, 1–20.
- LUKÁCS, György (1975), *A regény elmélete* in Uő: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, Budapest, Magvető, 1975, 479–593.
- RICŒUR, Paul (1991) L'identité narrative, *Revue des Sciences Humaines* 1991, 35–47.
- RICŒUR, Paul (1995), *Bibliai hermeneutika*, in: Uő, *Bibliai hermeneutika*, MÁRTONFFY Marcell (ford.), Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont. (Eredeti megjelenés francia nyelven: 1975.)
- RICŒUR, Paul (2001), *A narratív azonosság*, in THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, Budapest, Kijárat, 2001, 5–25.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1971), *Frühschriften. Philosophie der Kunst*, Akademie-Verlag, Berlin.
- STRADA, Vittorio (1976), *Introduzione*, in: ID. (a cura di) G. Lukács, M. Bachtin e altri: *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, VII–LI.
- TINYANOV, Jurij (1981), *Az irodalmi tény*, ford. RÉTHY Ágnes, SOPRONI András, Budapest, Gondolat. (Eredeti megjelenés orosz nyelven: 1924.)
- TOOK, John F. (1990), *Dante: Lyric Poet and Philosopher. An Introduction to the Minor Works*, Oxford, Clarendon Press.

Dante allegóriafelfogása

Dante tudatossága és sokoldalúsága megfelelő alapot biztosított ahhoz, hogy már fiatal korában jól körvonalazott program szerint formálja alkotói tevékenységét. Egészében véve az *egyetemes fölemelkedés* lehetőségét igyekezett sokoldalúan megmutatni egy olyan korban, amelyet a sokféleség polifóniája jellemzett, de már volt megszilárdult elvi alapja, rendeltetésszerűnek tekintett végcélja, és a legvilágosabban látók részéről kifejezett igénye is arra, hogy az ehhez vezető útra térjenek az emberek, s azon próbáljanak majd érdemlegesen előbbre lépni. A nem könnyen követhető ideálok követésére rávenni szándékozó inspirálás kifejezésére nagyon alkalmas és a skolasztikus filozófiát ismerők számára jól érthető volt az ezt elősegíteni szándékozó művek olyan struktúrájú megjelenítési formája, mint az *allegóriáé*, a maga több vonatkozású kettősségeivel: az *essentia* és az *existentia* sokféleképpen lehetséges összetartozása konkrét megjelenésmódjainak jól észrevehető *áttetszőségével* és *kiterjeszthezőségével*. Az allegória aszimmetriájának, vagyis a lényegesebb igaz eszmei és az azt kifejező képi megjelenítő oldal összekapcsolhatóságának megértése fokozottan aktivizálja az értelmezőt, amiért az olyan többletet ad neki, ami nem akármilyen tudástöbblet, hanem valamilyen értelemben magasabb szintű is (szélesebb körű, mélyebb stb.), illetve perspektivikusabb. Az allegória rávezet valamilyen kiemelt jelentőségű lényegre (ami rejtélyesebb, de igazabb és hasznosabb), ilyen formában bemutatva a megértés szempontjából mégis jól elkülöníthető, gondolatilag jól megragadható többletet; de azt mindig szem előtt kell tartani, hogy ez valamilyen empirikus külső mögött rejlik.

Dante felismerte, hogy művei révén akkor tud jelentős hatást elérni, ha nagymértékben épít a valóság ontikus strukturáltságának jellemzőire, illetve az ember megismerő tevékenységének tendenciájára. A létezését illetően arra, hogy a világ – a kereszténység és a platonizmus szerint egyaránt – *teremtett*, valamilyen előzetes eszmeiség szerint formált: Isten vagy az idea formaként alakította az anyagot, és az előzetesen meglévő eszmei univerzália (*universalia ante rem*) megkülönböztetetten van benne a dolgokban (*universalia in rebus*), illetve képe az emberi ismeretben is így (*universalia post rem*) fogható fel. Ezt a korabeli valóság tapasztalata azzal erősítette meg, hogy a sokféleség mögött mégis fel lehetett ismerni valamilyen rendet, amit bizonyos elméletek segítettek meglátni, és végül a keresztény vallásban egy közös nevezőre hozni (HEGEL 1952, 408). Az objektív idealista világlátás kettőssége (test és lélek, anyag és szellem, evilág és túlvilág) általában erősítette ezt a tényt: a kettőssége mellett egyben értékszempontú kettősséget: az érzékelhető anyagi formákban rejlő, ráadásul több értelemszintű szellemit. Az egyén pedig nagyon érdekelt volt abban, hogy átlássa ezt a mélységi tagoltságot, ne tévesszék meg a látszólagosságok

csapdái, tehát hogy kapjon alapvető eligazítást, de ő maga is tegyen erőfeszítést azért, hogy a számára szükséges tudást megszerezze. Éljen azzal a lehetőséggel, hogy van megismerőképesége (*intellectus possibilis*), és a magasabb szintű lélekresz (*anima intellectiva*) mellett támaszkodhat az okosság (*ratio*) egyes helyzetekben megoldást nyújtó lehetőségeire is. Dante fontosnak és megnyugtatónak tartotta, hogy az ember igaz, megbízható ismereteket szerezhet a valóságról; ezek több oldalról jellemzik, és különböző mélységben tárják fel lényegét. Az emberi tudás közvetlen megszerzésének ezek a jellemzői nagymértékben alakítják az allegória különleges létezmódját, de tartalmának érdemi részét az a funkciója szabja meg, hogy ismeretet közvetít, körülhatárolt tudást közöl, és ezzel nem csupán a címzett ismeretkörét akarja bővíteni, hanem ennek révén tevékenységeit is formálni és inspirálni igyekszik. Az igényesen megformált allegóriákban legtöbbször mondani tudók közül Isten a szövegekbe foglaltakkal lényegében az emberi élet egészét, míg a művészek alkotásaik tanulságaival az önformálás és a döntő élethelyzetek eredményesebb kezelését segítik a közölt sajátos ismeretekkel. Dante korának – átvett és maga alkotta – szellemi kultúrája nagymértékben támaszkodott ennek a különösen alakuló kettősségnek az előnyeire, elvontságot feloldó és új területekre kiterjeszkedő működés módjára, miközben segített összekapcsolni egymással különböző kulturális szférákat. Dantét azért foglalkoztatta a „teológusok allegóriája” és a „költők allegóriája”, mert ezekből lehet kiolvasni perspektivikus és hiteles életprogramokat, amelyek így nem annyira előírás-jellegűek, hanem inkább vonzó ideáloknak mutatkoznak, vagy legalább járható kerülőutak, hagynak döntési és variálási lehetőséget az ember számára. Az allegóriában központi szerepet játszó átvitt értelem a maga módján a választás lehetőségét kínálja, és a hagyományosból való kiindulással (*sensus litteralis*) nemcsak megbízható kiindulópontot biztosít (*sensus historicus*), hanem a magasabbrendűséget is megmutatja (*sensus spiritualis*), mégpedig az élet bármely szakaszában és legfontosabb területein (*sensus allegoricus, moralis, anagogicus*). (Külön probléma, hogy az *allegoricus* mennyiben generikus, mennyiben speciális, és speciálisként lehet-e bizonyos igaz vagy bizonyos esztétikus kifejezője?)

Az allegorikus kép mást is mondása szemantikailag nehezen körülhatárolható, de pragmatikailag határozott szándékosság jellemzi. Csak látszólag jelenthet valami az alapjelentése mellett még bármit, a kontextualitás megszab bizonyos határokat. A korabeli hagyománynak megfelelően Dante is használja az átvitt jelentés és értelem terminust (*sensus, intelligentia, sententia*), amivel jelzi, hogy a lélek legmagasabb rendű része, az *intelligens* komponens fog fel ilyen jelentést, és ezt – bármennyire magasabb rendű is a kontempláció – általában nem csupán tudomásul veszi, hanem alkalmazza is további ismeretek megszerzéséhez, illetve gyakorlati problémák megoldásához, mely utóbbiban a *ratio* segítségére is nagy szüksége van. A különböző szintű jelentéseket hordozó szöveg (az *explicandum*) – amelynek első megközelítésben a *sensus litteralis*a nyilvánvaló – *implicit* módon a továbbiak nagy részét is magában foglalja, de ezek variálhatóságának is megvan a határa, vagyis a

jelentéshordozónak nem bármilyen a maga *jelentésköre* – nem érdemes értelmetlen erőltetéssel elbizonytaltatni. A másodlagos jelentéseket feltáró értelmezés folyamán a szabályokat betartó értelmező az elsődleges (szokásos, szótári) jelentésekhez igazodik, nem önkényesen és alkalmyszerűen „olvas a sorok között” és nem is kreál a palimpszesztuszra jellemző, teljesen új jelentésváltozatot. Dante nagyon ragaszkodik a szöveg alapjelentéséhez; úgy rajzolja meg képeit, hogy a mindennapi gondolkodással is jól megérthető legyen a szó szerinti jelentésük, illetve, ha erre szükség van, nagyon részletesen kifejti az alapjelentést, amit a *Convivio*-ban olvasható verselemzései jól láthatóan mutatnak.

Dantét egyaránt foglalkoztatta mind az allegória *lényege*, mind az *alkalmazhatósága*. Két elméleti írásában jellemzi és szépirodalmi műveiben igen gyakran alkalmazza, olykor reflektálja is őket, sőt politikai fejtegetéseiben is hoz fel allegorikus példákat. A *Convivio*-ban a jelentős művek átvitt értelmének egyikeként mutatja be az *allegorikust* (a *morális* és az *anagógikus* mellett); valamivel bővebben a *XIII. epistolában* ír róla (Can Grande della Scalához intézett, tanulmány szintű levelében), de sajnos, nem készült el a 15 részre tervezett *Convivio* 14. traktátusa, amelyben koncepcióját kifejtette volna. Felfogásának rekonstruálását – *primer* irodalomként – a két említett jellemzés és bizonyos szépirodalmi művei alapján kísérelhetjük meg (kiemelve néhány kisebb versét is), illetve – *szekunder* irodalomként – a releváns dantisztikai kutatások elméleti elmélyítéséhez a modern hermeneutikai, poétikai és esztétikai megállapításokat érdemes figyelembe venni. Ismeretháttérként pedig a Dante előtti és korabeli allegóriaértelmezéseket és allegorikus művészetet.

A dantei szövegekből kiderül, hogy őt egyrészt az allegória *képtranszcendens* mibenléte, az „olyan és egyben másmilyen is” *képi minősége* és *jelentésköre* érdekelte, másrészt az olyan allegóriák *megalkothatósága*, amelyek segítségével a jelenben érvényesülő létezésről, illetve az újabban felismert és a *jövőre is* vonatkozó nagy igazságokról lehet valami fontosat elfogadhatóan – egyben lényegük kiemelésének *hangsúlyozása* mellett – kimondani. Ezért foglalkoztatja a már létező művek adott allegóriáinak *értelmezése*, illetve a saját kifejezendő mondanivalójának allegorikus *megformálása*. Dante az allegória alkalmazásának *kiterjesztésére* törekszik, újabb témák ilyen ábrázolására, de ezt megalapozni az adottak behatóbb ismerete segítségével tudhatja: a *régi felől* kezdi az újat kidolgozni. Az allegorikus hagyományt megfejtő *hermeneutika* és a tematikus újdonságokat esztétikusan bemutató *poétika* nem különül el nála, hanem támogatja egymást elméletileg, mint ahogyan a *Commediában* a hagyományos vallási allegóriák és a maga alkotta művészi allegóriák egymást váltva, sőt olykor összefonódva szerepelnek. Így tudnak egymásnak stabilitást és impulzust adni, a hagyománnyal bizonyos *kontinuitást* biztosítani, az újítással *aktualitást* adni, hogy a kifejezeteknek *katartizáló* és egyben *aktivizáló* hatása legyen. Az egyetemes *korszerűsítésre* határozottan törekvő Dante gondoskodni akart arról, hogy *újító hozzáttételei* ne maradjanak észrevétlenek, hiszen általuk a hagyományok másmilyenek lesznek és többet mondanak, tehát a *többlet*

érzékeltetésre specializált szerkezetű kifejezésmódnak a mű kiemelt pontjain vagy olykor egész diskurzusmódjában is érvényesülnie kell. Tehát észrevehetően mást is kell mondani (*allon*), másként kell beszélni (*allégoreuein*); ezért a régivel együtt mást is érzékeltető mondás az *allegória* (*diversiloquia*, *alieniloquia*) (ZAMBON 2021, 13–14). Az ilyen mást mondást fejezte ki Dante akkor is, amikor a nemcsak művészi képekre vonatkozó *transumptiót* hangsúlyozta. A kifejezés eredendő jelentéskörének bővítése mellett a jelentések tematikus differenciálását is megtette. Ezzel nemcsak bizonyos lényeg-jelenség viszonyt (a képben rejtett belső és az érzékelhető külső közötti összetartozását) egyértelműsítette, hanem a lényeg sokoldalúságáról (erkölcsi és vallási tartalmairól) is pontosabb képet adott. Olyan reprezentatív szöveg megalkotására vállalkozott, amely referencia-tartományának bonyolultságát nemcsak a jelentések többrétűségén keresztül (*sensus litteralis* és *spiritualis*), hanem létezésének minőségi (esztétikai, erkölcsi, vallási) sokfélesége szerint is megmutatja. Hagyományos kategóriákkal, bevált módszerrel igyekszik újabb tartalmat bemutatni. (Az allegorikus ábrázolásmód kritikussai, mint régebben Coleridge és Goethe, újabban Benedetto Croce, éppen azt kifogásolták, hogy a fogalom és kép együtt tartásával sematikus lesz az egész kép. Sík Sándor is megjegyezte, hogy az allegóriában nem megy végbe az eszme és a kép „egymásbaválása” lásd Sík 1990, 44, 199). Csakhogy az allegória – az újkorig terjedő változata és szerepe szerint – nem is akarta megvalósítani az egymásbaválást, de arra azért törekedett, hogy a szándékosan kiemelt *eszmei* olyan képekben nyerjen kifejezést, amelyek egymásba kapcsolt láncolata úgy tesz eleget a *konvencencia* követelményének, hogy a kiinduló kép természetessége, annak *sensus litteralis*a nagy ugrások vagy erőltetések nélkül segítsen kibontani a *sensus spiritualis*okat és engedjen asszociálni bizonyos más milyenségeket, vagy pedig – és ettől lesz izgalmas is és aktuális is az allegória – *konvencionalizált* értelmek hozzárendelésével segítse az újabb értelmek társítását, még akkor is, ha az új értelem nagyon mássá, akár ellentétessé válva fejezi ki az újabb eszmeváltozatot (VALLONE 1965, 52–54; FOUCAULT 2000, 40–48). Ilyenkor a közölni óhajtott lényeget jól megválasztott „beszélő köntös”-be öltöztetik. (Például, ha Dante a *Convivió*ban a filozófiát sokakat, egyszerű embereket is erényességre nevelő szerepben jeleníti meg, akkor az lehet szép, barátságos, okos, megnyerő hölgy, egy „*donna gentile*”, aki iránt előbb-utóbb intellektuális szerelmet is lehet érezni.) Az allegorikus kép – ezt a mi bibliafordító Sylvester Jánosunk is megjegyezte – a mindennapi beszédet is jellemzi, a művészet pedig találébb változatát képes intuitíve megformálni, amely már nem mesterkél (SYLVESTER 1541/2017 164r). Az ilyen allegorikus ábrázolás ugyan tálcán kínálja a lényeget mint érett gyümölcsöt, de azt is megmutatja, milyen fán termett és hogyan érett ilyenné (HEGEL 1961, 382). Az átvitt értelem mint mélyebb értelem megkönnyített felismerésére nemcsak tájékoztatás végett volt szükség, hanem legalább annyira az annak alapján végzendő tevékenység – *gondolkodásmód* és *cselekvés* – kiváltása és irányítása miatt is. A retorikus és *paidetikus* törekvések érvényesülése miatt próbálták bizonyos mederbe terelni az exegetikát, beleértve az átvitt értelmek

kialakításához felkínált, nem feltétlenül illeszkedő tartalmi elemeket is. Az ókor és a középkor allegorikus szépirodalmának bizonyos alkotásai arról tanúskodnak, hogy ilyen módszerrel is lehet magas művészi szintű eredményeket elérni. Elég Apuleius *Az aranyszamár*, Guillaume de Lorris és Jean de Meun *A rózsza regénye*, a Danténak is tulajdonított *A virág*, vagy az angol Gyöngy leány című alkotásokra gondolnunk (ZAMBON 2021, 131–148).

A hatni akaró Dante az *adott hagyomány* megértése felől közelített az allegória problematikájához, az elméletet és művészi gyakorlatot együtt megvilágítani szándékozó *allegoresi* több szempontú *interpretálásához*, amit a *Vita nuova* prózai magyarázatainak előjátéka után a *Convivio* beható elemzése is nyújtanak. A keresztény vallás megalapozó szövegeinek, az antik mitológiának és bizonyos szépirodalmi műveknek beható ismerete nyomán állapította meg, hogy az élet nagy kérdéseiben eligazító alapművek, amelyeket mi *orientatív alkotásoknak* nevezhetünk (mint a *Biblia*, az *Aeneis* vagy az e szempontból mintaszerű ovidiusi *Metamorphoses*) nagyrészt éppen allegorikus formanyelvük révén tudtak nagyon hatékonyak is lenni. Ezt alaposan kidolgozott, nyelvi igényes szövegeiknek köszönhetik, melyeket *reprezentatív szövegnek* minősíthetünk, hiszen ezeknek lehet többféle és többszintű jelentése, eszmei értelme, amelyeket a szöveg dominánsan képi formája – az alapjelentésük előtérbe állítása mellett – segít érthetővé tenni és fokozatosan kibontani. Mivel az allegória nem szóképp, hanem *metaforikus* szóképből kinőtt nyelvi alakzat (*szkéma*), Quintilianus, Cicero és mások szerint is „*metafora continuata*” (QUINTILIANUS 2009, 556, 583), ezért *bonyolultabb* jelentésátvittelek formájában is *folytatható*: allegóriák *láncolata* hozható létre, *allegoria continuaták*, *allegoria integraták* különféle változatait lehet megalkotni. Maga a reprezentatív szöveg *egésze* is lehet allegorikus szerkesztésű, amennyiben átláthatóan követi a képi és eszmei, a kifejezett és rejtett kettősségének egymást megvilágító és teljesebb értelemtartalmat kibontó alakítását. Az újabb jelentést, a mélyebb értelmet az allegorikus kép komponált összetettsége, az *allegoria integrata* belső feszültségeinek és ezek feloldásainak mozgása hozza létre. Az ilyen újabb és gazdagabb jelentés – Rudolf Carnap felfogása szerint – *kontextuális* jelentés, amelyet – Louis Hjelmslev kifejezésével szólva – a „jelentések szolidaritása” segít egybefonódni (CARNAP 1975, 156–163; HJELMSLEV 1975, 193–198). Ez alapozhatja meg a szöveg allegorikus *beszédmódját* (*diskurzus*), ez alakíthat egy egész műalkotást *műfajilag* allegorikussá. Dante műveiben az allegorikusság *minden* szervezeti szintű formája meghatározó módon érvényesül, hiszen mind mondanivalója hitelessége, mind számításba vehető közönsége tudásszintjének szempontjából előnyös az allegória hol egyszerűbb, hol bonyolultabb változata, különösen az *allegorikus diskurzus* (*modus tractandi*) és a *Commedia* esetében a *műfaji* meghatározottság (*genus phylosophiae*) esetében (*Epist.* XIII 17.). Nem kétséges, hogy költője a *Divina Commediát* az ember rendeltetészerű létezését megvilágító, *orientatív* műnek szánta, amelynek *katartizáló* megértésében a képek allegorikusságának – a diskurzus és a műfaj szintjén is – döntő szerepe van.

Danténak részben mondanivalói egyetemességének *hangsúlyozása*, részben újdonságainak *kiemelése*, valamint javaslatai megvalósíthatóságának *beláttatása* miatt volt nagyon előnyös az allegorikus ábrázolásmód, a *modus tractandi iránnyultsága* és az *új megjeleníthetősége* miatt. Az allegória ugyanis – hangsúlyozza az Arisztotelészt továbbgondoló Paul Ricoeur –, eltérően a hasonlattól, nem egybeveti a kiemeltet valami hozzá hasonlóval, hanem *állítja* ilyenként megjelenő *létezését*, *ontikusan* annak *teljesebb* valója szerint is megmutatva, episztemikusan lényege és megjelenése szerint *megkülönböztetve*; *eredetét* tekintve *valóságos* volta felől, mondanivalója struktúráját tekintve *lényegkiemelő* aszimmetriája felől megközelítve (RICOEUR 2006, 77–78). (Dante a túlvilágon nem vizionál, hanem valóságot tapasztal, majd egy létező túlvilágra emlékezik, és mentegetőzik, hogy ezt nem tudja elég jól kifejezni. Pietra asszony nem olyan hideg és kemény, mint a kő, hanem tényleg nem reagál – a szokásos visszautasítások formáiban sem – hódolójának közeledésére.)

A *valóságosság* és a *hitelesség* kérdésével függ össze az allegóriák *referencialitásának* kérdése is. Az allegorikus kép hitelességét és igazságát – az örök érvényű vallási és a múltbeli történelmi esetében jól láthatóan – a *tettallegóriák* (*allegoria facti*, *allegoria in factis*) támasztják alá, hiszen azok *sensus litteralis*a nem hagy kétséget valaminek a megléte, megtörténte felől, és a reprezentatív szövegben sejteti is ezt az önmagán túlmutató, de még csak implicit többlet meglétét. Ezt Ioannész Damaszkénosz úgy fejezte ki, hogy a kép egyaránt *másolat* és *példázat*, amely nagy dolgokra *emlékeztet*, és *előkészít* valami fontos jövőbelire (DAMASZKÉNOSZ 1988, 191). Ilyen alapon lehet sok ószövetségi személy, esemény valamely újszövetségi-nek az előképe (*figuraelmélet*), vagy értelmezhető úgy a római császárság virágkora (Pál apostol szerint az „idők teljessége”), mint a Dante által vágyott világbirodalom precedense. A vallási exegetika, illetve a vallásos művészet bizonyos típusa azért volt viszonylag könnyű helyzetben, mert lényegében *interpretatív* szerepet kellett betöltenie: a megfellebbezhetetlenül igaz értelmeket feltárni és a befogadó tudásvilágához hozzáigazítani, a bibliai eseményeket megjeleníteni és a szemlélők életvilágába belevetíteni. A magyarázatokban és a képi felidézésekben az kapott hangsúlyt, hogy az Isten által beléjük foglalt hagyományos igazság a maga abszolút és örök érvényessége miatt mindig aktuális; alapvető változása az, hogy a Krisztus előtti nem teljes eszméisége az Ő megváltó halála által kiteljesedett. Ezt nagyon jól kifejezi a *figuralitás* Tertullianustól eredő (és Auerbach által pontosan leírt) koncepciója, amely szerint az Ószövetség előképei (*figurae*, *res gestae*) tökéletesebb formában jelennek meg az Újszövetségben mint *umbra*, *typos*, *allegoria*. Ennek a teljesebbnek a mélyebb értelmét kell elfogadni és bemutatni, de ez nem merőben új értelem, ezért nagyobb mértékben a külső formáját kell átalakítani, amit Martianus Capellától kezdve többen úgy fejeztek ki, hogy a lényegét nem feltétlenül különösen formált kép (*allegoria*) fedi, hanem a *figurának* megfelelő, valamilyen *involucrum* (állandó lepel), *integumentum*, amelynek az érthetőség érdekében nem kell különösebben rejtélyesnek

lennie (ZAMBON 2021, 115–119). Ez alkalmas lehet a csodaszerűség fenntartására, de nem akadályozza, hanem segíti a megértést. A tartalom állandósága és a külső forma egyszerűsége vagy bonyolult alakjának már konvencionálissá tett volta rávezet a mondandóra. Ebben az összegződött értelmezési szabályok tanításai (a *midras* és a keresztény *exegetikák*, *collatiók*, *prédikációk* stb.) segítették az érdeklődő befogadókat. A szent szövegekre alapozva kialakult az értelmezéseknek egy olyan típusa, amely *reisztikus* ontológián alapult (*dologként* fogta fel a létezőket, a jelenségeket, történeteket is), a *történelmi* változást szinte csak egy nagy *cezúrára* (a Krisztus általi megváltásra) redukálta, illetve egy *reisztikus* igazságelméletre épült, (az adekvát eszmei képként megfogalmazott igazság dologszerűen elkülöníthető), amivel eléggé behatárolta a lehetséges értelemváltozatok jelentéshorizontját. Így alakult ki egy olyan fajta, *dogmatikus* vallási allegóriefelfogás, amelyet Dante a „teológusok allegóriája”-ként emlegetett (TODOROV 1978, 110–113).

Az ilyen allegóriaértelmezés – amely erősen a *figura*-fogalomra koncentrált, és nem feltétlenül akart túllépni az *integumentum* kifejezésformáin – akkor jött zavarba, amikor a Szentírás bizonyos esztétikai *értékeit* kellett megmagyaráznia vagy a *szakrális művészet* jogosultságát képileg igazolnia. Különösen sok problémát fölvető feladattal járt az *Énekek énekének* vallási alkotássá minősítése, vagy a különös hangú *János jelenéseinek* hasznosítása. Az esztétikai jellegzetességek jogosultságát, sőt fontosságát – és ennek révén az allegória (és más képek) *kulcsszerepét* – kétféle megközelítésben is igyekeztek bizonyítani. A milánói Ambrosius a szent szövegek *tökéletes konstruáltságát* és *befejezettségét* (belső formai *szépségét*) tekintette olyan-nak, mely példát ad a nem vallási szövegeknek, műveknek is; Augustinus pedig a *dekoratív* jellemzők (szóképek, alakzatok stb.) részbeni elfogadhatóságát és mértéktartó megformálандóságát, de funkcionális alárendeltségét hangsúlyozta: a szép takaró ne tartsa fel a szemlélőt a belső értékekhez való eljutásban (AMBROSIVS 2011, 85–86; AUGUSTINUS 1982, 323–324).

A több vonatkozású művészi megformáltság méltóan ki tudja fejezni a mű eszmei nagyszerűségét, segít közel jutni a tulajdonképpen *kimondhatatlan* misztériumhoz (*ineffabilitas*) (KELEMEN 2015, 136–161); a kérdés azonban az, hogy az ilyen magas rendű értelmet a dologszerűséggel mennyire lehet kifejezni. Nem kell-e valamit hozzátenni a megtörténthez, a tényszerűhöz, a példaszerűhöz vagy akár a csodaszerűhöz azért, hogy a különös eszmei nagyszerűség legalább hitszerűen elég könnyen belátható legyen? Ennek megoldásához részben – paradox módon – a vallási exegetika dogmatikusokétól eltérő, *misztikus* ontológia alapján magyarázó képviselői jutottak közelebb, akik a maguk módján a Dantét különösen érdeklő „költők allegóriája” megértését is előkészítették.

Az exegetika utóbbi – platonikus szemléletre is támaszkodó – módszerét választók Dionüsziosz Areopagitész ontológiája alapján álltak, az allegória mellett a *szimbólum* kifejező szerepét is figyelembe vették, és a tetallegóriákon kívül a *szóallegóriák* (*allegoria verbi*, *allegoria in dictis*) kifejezőerejére is támaszkodtak. A középkori

lételméletek sokfélesége és szinte mindegyikük bonyolultsága nehezítette a *szimbólumok* és *allegóriák* pontos megkülönböztetését, amire a költők, mint maga Dante is, nem feltétlenül törekedtek, hiszen műveik eszmeiségének bonyolultságát a különféle képek szintézise megfelelő *intuitív* egységben elég jól kifejezte. A *szimbólum* különösen arra alkalmas, hogy *ráutaljon* a létbeli alapokra (BATTAGLIA 1967, 51–59; GADAMER 1984, 118–119), vagyis végső soron arra, hogy az adott értelem (*intelligentia, sententia*) a lét egyetemes (Isten alkotta) eszmeiségéből mutatja meg a lényegest, emlékeztet a fontosságára, kiemelt jelentőségére életünk egészében. Az értelmezésnek kellett előbb arra rámutatni, és ez tudta nyíltabban kifejezni, hogy az *analogia entisen* belül az egyedi és más szintű változatosság mellett valamilyen *történelmi* átalakulások is végbemennek, ezért az ábrázolandók (a referencia) terén eddig *még nem volt* változatok keletkeznek, amit az orientatív műveknek, különösen azok allegorikus képeinek valamilyen formában *jelezniük* kellene, hiszen erre lényegük révén különösen képesek. A tettellegória nagyon alkalmas arra, hogy kifejezze az eszmék lényege *állandóságának*, mindenkoriségének aktualitását, de kevésbé alkalmas a változás *változatosságának*, nem abszolúte predeterminált újdonságainak lényegében spontán érzékeltetésére. Jól kifejezi ezt Augustinus di Dacia népszerű epigrammájának kitétele: „Littera gesta docet, *quid credas* [mit higgy, mit kell hinned!] allegoria” (LUBAC 1962, 34–41). Itt lép be a szóallegória szerepe. Mert arról, hogy a belátható *jövőben* mi lesz aktuális, csak olyan valóságos *új képet* (nem csupán szimbolikus jelet) érdemes alkotni, amelynek – *még* – nincs ténylegesen létező valósága (referenciája), hanem csak olyan *előképe* (prefigurája), amely elég határozottan mindössze az új *lehetőségét* mutatja meg, megvalósultságát csak *következtetéssel* és a *fantázia* segítségével lehet ábrázolni. Erre tesz kísérletet például Beda Venerabilis a vallási allegóriák magyarázata terén, illetve Johannes Scotus Eriugena, onnan a művészi allegóriák felé is kitekintve (ZAMBON 2021, 69–80). A reprezentatív szöveget sokoldalúan értelmező Augustinus jelkoncepciójában központi helyet kapott a szavak poliszémiajának ténye, számításba vette a szóallegóriát, mint egykori rétor sokat tudott a költői szóallegóriákról is, de keresztény gondolkodóként nagyon háttérbe szorította, tehát Beda kezdeményezése a vallási exegetikán belül is jelentős lépés volt az allegória értelmezésének korszerűsítése felé.

A vallásos költészetet is művelő Beda *vallási* szövegben mutatta meg a szóallegória több mint illusztráló szerepét: Izajás próféta (*Iz* 11,1–9: „Vessző kél majd Jessze törzséből, és hajtás sarjad gyökereiből. [...]”) megjövendöli Jézus születését, amit csak *elmondani* tud még: Csupán *elmesélni* lehet, hogy Dávid házából származik a Megváltó, és egy szűz fogja a világra hozni. Ez nem példabeszéd, hanem majdan végbemenő esemény, *factum*. Mivel igazsága utólag igazolást nyer, ugyanannyira hiteles, mint a megvalósult prefigurációké. A *csak* elmondott kép a szent szöveg *konstitutív* elemévé vált, eszmei jelentésének igazságához nem férhet kétség.

Johannes Scotus Eriugena a figuraelmélet diakroniája helyett a szóallegória és tettellegória szinkronitására alapozza vallási jellegű elméletét: példája szerint

Mózes sátrát ténylegesen meg is építették és le is írták ugyanolyan jelentésüként, képet *kétféle* allegória formájában alkottak róla. Sőt a szentségek is egyszerre tett- és szóallegóriák (például az oltáriszentség alapítása az utolsó vacsorán). A kétféle allegória értelmének üzenetértéke azon alapszik, hogy a végső soron *ugyanazon* szellemi lényegű mindenség valamelyik részéről fejeznek ki valami igazat, de a történelmi *fejlődés* kontinuitásába és *perspektívájába* helyezve, ami tartalmilag beleillik az *eszkatológia* koncepciójába, formailag pedig nem mond ellent a *figuralitás* (typologia, allegória) kifejezőmódjának. Az időbeli különbözőséget (még nincs, de lesz) és ennek megfelelő *kifejezőeszközét* kell megformálni (a hihető *res gestaet*, a *factumot kitalálni*), vagyis annak a lehetőségével élni, hogy a dolognak is, de a *szónak* is lehet közvetlen és *közvetett* jelentése. Tehát létrehozható egy olyan *nyelvi kifejező közeg*, amely a *még* nem kibontakozott létezőnek a *közvetett* jelentését is ki tudja fejezni. Az erre alkalmas nyelvi alakzatot létre kell hozni, amit a szent szövegek alkotói (Isten és az evangélisták) úgy tettek meg, hogy a reprezentatív szöveget erre *alkalmassá formálták*: bizonyos eszmékhez különös *jelentéshordozókat alkottak* (*poiein*), megfelelő *situációba* helyezték őket, így jelentésük más létezők jelentésétől – az *analogia entis* révén – *gazdagodó kontextuális jelentést* kapott, amelyet az *intellektus* képes igazán felfogni. Ez a vallás terén oda vezet, hogy az *intelligentia* kiemeli az *elvontan* kifejezhető legmélyebb (teológiai) igazságot is, és bizonyos szóallegóriák közvetítésével *szimbólum* formájában ki is fejezi. A művészi *allegóriák* szempontjából – bár nyíltan ki nem mondvá – ez azzal jár, hogy a szintén tett- és szóallegóriából összeállt kép érthetőségét a szóallegória segíti elő: formáló hatása *áttetszőbbé* teszi a reprezentatív szöveget. A szavak segítségével olyanná *alkotják* az eszmeiséget hordozó képet, hogy az a befogadó tudásanyagához tudjon illeszkedni. Eriugena szerint az allegóriát nyilván tovább lehet értelmezni, és ha vallási tartamát ki tudjuk emelni, akkor a tiszta szemlélődéssel az isteni lényegig jutunk el (*sensus anagogicus*), ha csak *világi* értelmét ragadjuk meg, akkor valamire vonatkozó részleges ismeretet kapunk, ami hasznosítható, de nem mutatja meg világosan – az ember által elérhető – szellemi lényegét (mint a teológia). A tett- és szóallegória műalkotásbeli együttese a teológiai igazsághoz képest homályos ismeretet ad, amennyiben az empirikus összetevő „fátyolával” homályban tartja a belső igazságot, de ez nem hiba, hanem specifikum, nem kizáró ok a világi problémák megértése szempontjából, hiszen a költői allegóriának a maga komplexitásában *megjelenítenie* kell az igazságot, és ehhez megtalálni a *legkifejezőbb* formát. Eriugenának különösen az a Dionüsziosz Areopagitészre hivatkozó megállapítása lényeges, amely szerint a *költészet* és a *Szentírás* egyaránt az ember kiművelésére irányuló alkotás, és allegorikusságukat tekintve abban *hasznlít* a *költészet* a *Szentíráshoz*, hogy mind a kettő a tett- és a szóallegória *együttesének* segítségével *alkotja meg* a közölni szándékozott eszméket kifejező képeket: a Szentírást Teológia költőasszony (*Theologica poetria*), a verseket pedig a poéták. Ezekből olvassa ki az ember a különböző szintű és fontosságú igazságokat, amelyek közül az alapvetőket a Szentírásból a *képzett* tudós,

és azt azonban nem feltétlenül fogalmakban, hanem olykor szimbólumokban fejezi ki. A nem teljesen elvont tanítást a kevésbé képzett *laikus* a vallási és művészi allegóriából kapja (amilyen a szent szövegekben is van), és ezek segítségével alkot képet a világról (ERIUGENA 1988, 248). A szóallegória arra képes, hogy az allegorikus kép jelentéskörén, jelentésvilágán belül a születendő/születő többletre tud rávilágítani, mert fikтивitása nem illusztratív, hanem *prae-existens*. A szóallegória bevonásával kifejezett vallási tartalom kevésbé absztrakt volta valamennyire átírja ugyan a vallási tanítás befogadott képét, de nem hamisítja meg, ugyanakkor *emberibb* arculatot ad neki és elfogadhatóbbá teszi. A szóallegóriákból szőtt művészi diskurzusnak a fikтивitását a *befogadó* hitelesíti, aki – mint Arisztotelész írja – (akár a lehetetlent is) *elhiszi*, erre azért hajlandó – figyelmeztet rá Iser – mert a képben *nem minden* merő fantazmagória, és ezért – mutatta ki Ingarden – a befogadó a mű valóságelemei és saját tudásának valóságelemei *szintézisével* rekonstruálja magában a művészi képet (ARISZTOTELÉSZ 1997, 44–47; ISER 2001, 21–43; INGARDEN 1995, 30–36). A *művészi fikтивitás* igazságértékét már Augustinus megállapította; az ezt elfogadó és folytató Eriugena tovább szélesíti az utat a szóallegória mibenlétének magyarázatához és szerepelésének kellő értékeléséhez.

Az ókor és a középkor világi alkotásaiban már fejlett kultúrája volt a szóallegória alkalmazásának, csak a vallási exegetika idegenkedett – részben pogány eredete miatt, részben világi témája miatt – fontosságának elismerésétől (Eco 1990, 226–232). A teológusok nagyrészt tettallegóriákra alapozott koncepciója jobban megfelelt a kinyilatkoztatásból kibontott, szoterológiára épített és a figurációt alig túllépő felfogásnak, amely az állandóság változatait olykor meggyőző költői képekkel tudta ábrázolni, de a Krisztus által *megújított állandósághoz* való ragaszkodásával elvileg kevés lehetőséget nyújtott az értelmezések további újításához, a morális és az anagogikus értelmezésekkel tulajdonképpen az *engedelmeskedésre* biztatott. A szóallegóriák tették lehetővé – leginkább a világi témák bevonásával – az allegóriák *jelentéstartományának* kiszélesítését (ami a *jelentésvilág* kibővítésével járt), képanyagának gazdagítását és az evilági élet áttételesebb ábrázolását. A *változások* iránt fogékony szóallegória nemcsak a képalkotásban, hanem az eszmei értelmek felszínre hozásában és bemutatásában is nagyon kedvezett a *kezdemenyezésnek*. (Valószínűleg erre is vonatkozik Goethének az a más összefüggésben tett megállapítása, hogy – szerinte a szimbólum, szerintünk a középkori szóallegória – „a jelenséget eszmévé, az eszmét [Ideal] képpé változtatja át” (GOETHE 1981, 785). A különbség annyi, hogy a középkori szerző nem közvetlenül vonja ki az eszmét a jelenségek-ből, hanem egy *adott* releváns eszmét csak *módosít* bizonyos jelenségek nyomán, és nagyon sokatmondó jelenségek *képét* kell *megalkotnia* ahhoz, hogy a módosított eszme *korszerűbb* volta jól érzékelhető legyen.) Dante a hagyományokhoz igazodva a *fantáziát* emeli ki, az antik *mitológiáról* tesz említést, de gyakran hivatkoztak az *álom* magasabb rendű értelmeket elvárt pontossággal kifejező szerepére. Például nagyon népszerű volt Macrobius *Scipio álmáról* készített kommentárja, Prudentius

lelki jelenségek küzdelmét bemutató *Psichomachiája*, Martianus Capella művészeteket és tudományokat megszemélyesítő munkája, a sok tanmese *fabulái* és kiváló szépirodalmi alkotások hosszú sora (WERTHERBEE 1972, 142–144; ZAMBON 2021, 111–148). Különösen az antik mitológia és általában az allegorikus művészet segít beláthatóvá tenni, hogy az allegorikus képalkotás – Friedrich Ohly terminusaival kifejezve – egymástól elválaszthatatlanul bővíti és gazdagítja a képek *jelentéskörét*, valamint – a fiktív témák bevonásával is – azok *jelentésterét* (referenciális tartományát) (OHLY 1997, 166–167). A művészi ábrázolás valójában „a lét gyarapodását” hozza magával (GADAMER 1984, 111). Ezt a metaforikus működésmódú allegória igyekszik nemcsak *láthatóvá*, hanem *jól megérthetővé* tenni (RICOEUR 2006, 420). Dante *XIII. epistolája* tanúskodik arról, hogy a kor művészetfelfogásának ismerete alapján mennyire tudta, hogy a *fabulák* (költői alkotások) igazságát még meg kell támogatni, főleg a retorika, a tudomány vagy más elméletek eszközeivel is (CURTIUS 1993, 228–231).

Különösen akkor nehéz Dante helyzete, amikor *nem a valóban*, konkrétan létezők *kiteljesedésének* folytatását, a széles értelemben vett figurális mechanizmusa szerint létrehozható allegóriákat alkotja meg, hanem a lehetséges *születő*, a majdani *új* allegóriáját hozza létre szóallegóriák formájában, és az ebbe foglalt eszme kifejezésével az ember *földi* életének problémáiról is *jó megoldást* felmutató képet akar alkotni. Az emberiség jobb részét felrázni szándékozó műveivel (nemcsak a *Commediával*, egyéb verseivel is) olyan monumentális *katarzis* kiváltására törekszik, amelynek lényegét Lessing úgy határozta meg, hogy nemcsak megtisztít a rosszra való hajlandóságtól, hanem „erényes készségek” kifejlesztésére is indít, vagyis – mint Vigotszkij kifejezi – olyan „késleltetett katarzis”, amely az aktivitások különféle formáiban folytatódik (LESSING 1963, 520; VIGOTSKIJ 1968, 347–348). Az ehhez szükséges ábrázolásra nagyon alkalmas a *szóallegória* (*allegoria verbi*, *allegoria in verbis*, *allegoria in dictis*), és ennek segítségével lehet Danténak olyan fiktív *képet* megteremtenie, amelynek reprezentatív szövegében leírtak a fantázia művei, de azért nem árt, ha ennek *transumptív* jelentését valamilyen nem egyértelműen művészi *exemplorum positivus* (felhozott igazoló példa) vagy *relativus* (speciális utalás) is megerősíti. A retorika segít a fantáziát kordában tartani, és az igazságot különféle analógiák segítségével kibontakoztatni. Dante – nem tudjuk, milyen közvetítéssel (Wilhelm Moerbeke latin *Poétika* fordítása már létezett) – Arisztotelészhez kapcsolódik azzal, hogy a költészetet elméletileg tartalmasabbnak minősíti a történetírásnál, és szintén az ő *Poétikája* alapján mutatja meg (és idézi Sevillai Isidorustól), hogy bizonyos létezők *nem csupán egyféleképpen* lehetnek determináltak, és éppen a költészet mutatja meg a legjobban, hogy valami „másképp is történhet”, mégpedig azért – és ezt szinte megtestesíti a költői allegória – mert a *szükségyszerűségek* láncolata és a *lehetőségek* kibontakoztatása, a *szükségyszerűségek* szerinti megvalósulása *új létezőt* eredményez *kép* formájában; *ilyen megvalósulás* az allegória *in verbis* (ARISZTOTELÉSZ 1997, 44–47). Így tudta Dante megrajzolni három tépett ruhájú

nő alakjában a minden változata szerint (Igazság, Osztó Igazság, Törvény) sanyargatott Igazság képét (*Tre donne...*), a *Pargoletta versben* a plátói szerelem nemes valószerűségét, vagy akár Isten Szentháromságként megjelenített alakzatát három színes körként a *Commedia* zárójelenetében. A szóallegória nagyon alkalmas arra, hogy a fogalmilag is jól megragadható lényeket nagyon kiemelje, de ezt nem csupán sematikusan valósíthatja meg. Az allegóriát *diversiloquiaként* emlegető és nagyra értékelő Vico a fiktív képek bevonásával is kifejezett művészi igazságot „metafizikai igazság”-nak nevezte, amelynek képszerűen nem kell pontosan megvalósítania a nagyfokú empirikus ekvivalenciát. Nicolai Hartmann, aki fogalmilag megkülönböztette az eszmei túlsúlyú *lényegigazságot* (*Wesenswahrheit*) és az életszerűségként megmutatkozó *életigazságot* (*Lebenswahrheit*), azt hangsúlyozta, hogy a műalkotásokban a kettő szintézise rejlik, valamelyik dominanciája mellett (VICO 1963, 199; HARTMANN 1953, 300). Ugyanis az igazság a művek kontextualitásában rajzolódik ki, és tehet szert a „metafizikai igazság” státuszára. Az allegorikus képben nyilvánvaló a lényegigazság *meghatározó* jelenléte, de a *képi* megjelenítés konkrétsága – Kant szerint – olyan mozgásba hozza a befogadó képzelőerejét, hogy *többet gondol el*, mint ami egy fogalomban összefoglalható (KANT 1999, 241–242). A szóallegória értelmének kirajzolódása végül is a befogadás folyamatában, a befogadó tudásának közreműködésével megy végbe. Dante tudta, hogy milyen allegóriákkal érdemes elindítani a mondandója lényegéhez közelítő megértést, milyen képek asszociációs láncát képes elindítani a színes takaró és mennyire legyen áttetsző az a fátyol, amely a lényeket meglátni engedi nem feltétlenül tudós, laikus, de nem dilettáns olvasói számára (BANFI 1962, 176–179; IMBACH 1996, 131–142). Például a *Pokol* XIX. énekében – a *szükségszerűen megvalósuló lehetőség* eseményeként – szerepelteti VIII. Bonifác pápát, aki *még élt* a róla szóló sorok megírásakor, de bűnei miatt ugyanaz a büntetés várt rá is, mint simoniákus elődjeire, azonban ezt – képszerűen – csak *szavakkal* lehet elmondani. Ezt úgy illeszti egy nagy *allegoria complessába* a költő, hogy III. Miklós téves megállapításaként mondatja el, aki félreértésből véli az utazó Dantét a korábban érkező, hasonszórú bűnösnek.

Dante az allegória leképező szerepének értelmezésekor – spontánul – figyelembe veszi a filozófia *mérsékelt realizmusának* ontológiai felfogását (AQUINÓI 2006, 134, 139), amit a tettallegóriák esetében minden további nélkül elfogadhat. A szóallegóriák alkotásakor mintha inkább a skolasztika – csak később kibontakozó – *nominalizmusát* tartaná szem előtt, amely általában véve a nyelv *parole* jellegéből adódó belső kreativitását veszi figyelembe, de ugyanakkor nem mond le a fogalomalkotásnak a szerzőtől függő szerepéről sem (TOOK 1984, 82–87). Ennek önkényességét vagy eredménytelenségét azzal hárítja el, hogy kitart Arisztotelész *szükségszerűség*et hangsúlyozó álláspontja mellett, illetve a gondolat valóságból eredő volta, empirikus alapja mellett is (ARISZTOTELESZ 2006, 84–85). Dante hatalmas *allegoria integrátái* – a Griff allegóriája a *Purgatórium* utolsó énekeiben, a Sas allegóriája a Mars égi körében – ékes bizonyítékai annak, hogy a szóallegóriák hozzájárulásával

mennyi régire épülő *újat* ki lehet fejezni. Ezeket a hatalmas allegóriakomplexumokat képeik asszociatív viszonya (láncolata) nem fűzi szoros egységgé, ebben nagyobb szerepe a jelentéstér rokon elemeinek, az újdonságot is hangsúlyozó szemléletnek, és a jobbra törekvés olykor csak nagyon közvetetten optimista hangulatának van.

Dante allegorikus képkomplexumaira az a feladat hárul, hogy a *jelenkori bűnök tükrében* mutassák meg áttételesen az egyház legalapvetőbb tanításainak *el nem évült* igazságát, és a hozzá való igazodás, a tovább már nem halasztható nagy megtérés *szükségyszerűségét* (mélyebbre már aligha lehet süllyedni), ugyanakkor ennek a megváltás által garantált *lehetőségét is* (van idő az utolsó ítélet előtt). Ezt tudatosítani, élményszerűvé ábrázolni az allegorikus képalkotás nagyon alkalmas, hiszen annak metafizikai igazságábrázolásaiban alkalmazni lehet – nyilvánvalóbban a tettallegóriákkal – a legsúlyosabb bűnök büntetései örökérvényűségének megmutatását (Pokol), ami nagyon elgondolkodtató lehet, illetve a bűntől megtisztult élet jutalmának szinte elkápráztató voltát (Paradicsom), ami *lökést adhat* a megtisztulási folyamat *elkezdésének*. A pragmatikusabban formált szóallegóriák jobban tudatosító szerepe nemcsak segít *felismerni* az ember megváltozásának *szükségességét* és *aktualitását*, hanem *hangsúlyozza is* a halaszthatatlanságát, és sokoldalúan megmutatja ennek különféle, *többlépcsős lehetőségeit*. Azonban ennek a változásnak alapvetően a *földi életben* kell megtörténnie; a purgatóriumi folytatását is itt lehet megalapozni. És ebben az életben nemcsak a bűnt kell elkerülni, hanem az erényeket is fejleszteni és gyakorolni kell. A szóallegóriák abban segíthetnek, hogy könnyebben felismerhetővé tesszik, sőt olykor szinte *felkínálják* az eligazító eszmeiséget. Szinte iskolapélda erre a *Paradicsom* XVIII–XX. éneke, ahol a DILIGITE JUSTITIAM QUI JUDICATIS TERRAM axiómájából *bontakozik ki* a jó uralkodás eszméje, és az utolsó M betűből annak a Sasnak az alakja, amely nemcsak megjeleníti figurája empirikus részleteiben a legkiválóbb uralkodókat, hanem a maga különös módján el is mondja (többes számként érthető egyes számban, ami nem fejedelmi többes, hanem a néphez való idomulás) a jó uralkodás áldásos következményeit. A Sas szavainak átfogalmazott meghallása – a Szentlélek pünkösdi szózatának megértéséhez hasonlóan – világos példája annak, hogy a befogadó hozzáadó aktivitása milyen fontos szerepet tölt be a szóallegória létezésében és hatásában. A magánélet szempontjából fontos szerelem nemességét s egyben a *plátói szerelem* földi életbeli lehetőségét részben hasonlóan mutatja be a *Pargoletta vers* (*I' mi son pargoletta*), amelyben az eszmények szférájából leszállt angyali lány arcáról *olvasható le*, hogy a szerelmet már megtapasztaltak megértik a nemes szerelmet s tudják, mi a szerelemben *méltán* élvezhető. Az *Új élet* XIX. részében olvasható, *Donne ch'aveve intelletto d'amore* kezdetű vers olyan párja a *Pargoletta*, amelyben az égbe szálló Beatrice kiegészítője száll a földre, és mintegy ad realitást a tiszta *szerelemnek*, amely nem akar sem több, sem kevesebb lenni, mint a kulturált emberhez méltó, igazi szerelem lényege. A kép az *élettel ad többet* a fogalomnak. Dante a „memento mori et salvationi” mellett a „memento vivere” felhívásának is megfelelő formát tudott adni. Az optimista végkicsengést a *Commedia*

sokkal bonyolultabban alakítja ki; nagy szerepet kap benne a humánus és az univerzalisztikus szeretet, de ezt kifejezni a képek tudják igazán, azok színezik hitelessé a látottakat, egymásra következésük egységessé a világot, poliszémiájuk elgondolkodtatóvá a megjelenítetteket (Тоок 2021, 428–444).

A középkor exegétái szerint az orientatív alkotások a betű szerinti értelmén kívül feltárható magasabb rendű értelmei mind fontosak az értelmes emberi élet és a túlvilági boldogság szempontjából, de rendszerezésük során különböző szempontok szerint viszonyították egymáshoz ezeket a reprezentatív szövegekből kiolvasott eszméket. Mivel elsősorban *hermeneutikai* megközelítésben tárgyalták, az egyszerűbb jelentés felől közeledtek a bonyolultabb felé, amit összhangba tudtak hozni a teológia magasabbrendűség-eszméjével is, és egy olyan lineáris sort állapítottak meg, aminek kritikus pontja az *allegorikus* értelem, amely magában foglalja azt az empirikust és gondolatit, azt a konkrétot és absztraktot, azt a különöst és általánost, amelyek megkülönböztetésére a megismerés általános menete során az emberek törekedni szoktak. Pál apostol nyomán *alapvető cezúrát* a betű szerinti és az átvitt értelmek közé húztak, a *sensus litteralis* után következett közvetlenül az *allegorikus* vagy – Pálnál is – a *figurális*, *formális*, másoknál *typicus*, esetleg *misticus* elnevezésű értelem, amit később a meghonosodott *sensus spiritualis* gyűjtőfogalma alá vontak, és ebben a *generikus* fogalomban általában *speciális* fogalmakként egy másmilyen *allegoricus*, továbbá *moralis* (tropologicus) és *anagogicus* (misticus) szerepelt. Ezt már Johannes Cassianus részletesen bemutatta, és főleg Aquinói Tamás nyomán vált széles körben elfogadottá. A *kulcsfontosságúként* felfogott allegorikus forma értelmezésében az kapott hangsúlyt, hogy adva van *átvitt értelem is*, ez a fontosabb (korszerűbb), és dominánsan empirikus karaktere miatt érthetőbb. Azt nyíltan kevésbé hangoztatták, hogy a gazdag tartalmú allegorikusból vagy annak segítségével lehet kibontani a moralist és anagogicust; csak Eriugena emelte ki, hogy ez utóbbiak elvontabbak, és a jelzésszerű *szimbolikus* formát kapják. Az exegetikák tematikai arányaiból derül ki leginkább, hogy legjobban az *erkölcsi* (latinul *moralis*, görögül *tropologicus*) értelem foglalkoztatta az értelmezőket, mert világosan látták az erkölcsi viszonyok és a túlvilági boldogság *összefüggését*. Az átvitt értelmek feltárásának jelentőségét Órigenész az *erkölcs* komplex eligazító szerepében jelölte meg (és ezzel kezdte a spirituális értelmek bemutatását): ez igazít el az evilági életben és segít előkészíteni a túlvilági boldogságot. Cassianus kétféle rendszerezést készített; az *elméleti* szempontúban az anagógia áll a csúcson, a *gyakorlatiban* az *erkölcsiség* (tropológia). Hugo de Saint-Victor külön kiemeli a *moralis* értelmet, és egyrészt még azt hangsúlyozza, hogy az erkölcsnek helyes irányt a teológia mutat, tartalmassá és tudatossá pedig a *septem artes liberales* ismerete teszi, másrészt arra figyelmeztet, hogy az átvitt értelmek formái *nem különülnek el* élesen egymástól, sőt a *kithara* húrjaihoz hasonlóan rezonálnak egymással (HUGO, 175, 11D–13A).

Dante elméleti műveiben *problémaként* leginkább az *allegória* áll előtérben, sokoldalúságának és hatékonyságának lehetősége és értéke; azonban már az elvi

megoldás során is első helyre kerül az *erkölcsi* értelem vizsgálata, hiszen a *Convivio* rendszerében a *Morale Philosophia* fölött csak a teológia áll, a *Monarchiában* a boldog társas együttélés biztosítása végett javasolja az erkölcsösséget mint a békét garantálni képes ideális állam feltételét. Mint költő nem írt hagyományosan vallásos verseket; mind érzelmi, mind gondolati lírájában erkölcsi témákat dolgozott fel új szempontból (szerelem, barátság, hűség, boldogság, nemesség stb.). A *Commedia* túlvilági képei pedig a bűnök és az erények tükrében jelenítik meg elgondolkodtató közvetettséggel, milyen a helyes erkölcs, az annak jegyében követendő „diritta via”.

Auerbach szerint az *Isteni Színjáték* a „summa vitae humanae”, az emberi élet egészének helyesen értékelhető képe (AUERBACH 1929, 116). Hozzátehetjük: Dante *egész életműve* még teljesebben és árnyaltabban ennek értelmesebb, lehetőleg minél humánusabb megvalósítását javasolja. Az ezt sok egyéb mellett kifejezni segítő allegóriák különféle kettősségekből előálló, újra létrejövő, *fel nem boruló egyensúlytalanságai* aktivizálják az embert mint egyre megértőbb *befogadót*, inspirálják mint jobbra vágó *személyiséget*. A feltárt mélyebb értelmek értéksorrendet is mutatnak, egybehangzó lényegük a legtartalmasabb és legnemesebb eszményt is felkínálja, de azért nem enged elszakadni ettől a nem is annyira rossz földi világtól.

Bibliográfia

- ALIGHIERI, Dante (1962), *Tizenharmadik levél*, [9], Dante Alighieri összes művei, (szerk.: KARDOS Tibor), Budapest, Magyar Helikon.
- AMBROSIUS Milanensis (2011), *De Isaac et animae*, idézi HEIDL György, Érintés, Budapest, Kairosz.
- AQUINÓI Szent Tamás (2006), *A teológia foglalata*, első rész, [I,q15,a1–3; q16,a7], Budapest, Gede Testvérek.
- ARISZTOTELÉSZ (1997), *Poétika*, [51a16–51b19], (szerk.: Bolonyai Gábor), Budapest, Pannon-Klett.
- ARISZTOTELÉSZ (2006), *A lélekről*, [432a3–14], in: *Arisztotelész, Lélekfilozófiai írások*, (szerk.: LAUTNER Péter), Budapest, Akadémiai Kiadó.
- AUERBACH, Erich (1929), *Dante als Dichter des irdischen Welt*, Berlin, W. de Gruyter.
- AUGUSTINUS Aurelius (1982), *Vallomások*, Budapest, Gondolat.
- BANFI, Antonio (1962), *Filosofia e poesia nella Divina Commedia*, in: BANFI, *Filosofia dell'arte*, (ed. DINO Formaggio), Roma, Editori Riuniti.
- BATTAGLIA, Salvatore (1967), *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, parte I, Napoli, Editore Liguori.
- CARNAP, Rudolf (1975), *Jelentés a pragmatikában és a szemantikában*, in: *A jel tudománya*, (szerk.: HORÁNYI Özséb és SZÉPE György), Budapest, Gondolat.

- CURTIUS, Ernst Robert (1993), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, (11. Aufl.), Tübingen–Basel, Francke Verlag.
- DAMASZKÉNO SZ, Ióánnész (1988), *Első védőbeszéd a szentképek mellett, ellenzőik ellen*, [17.], in: REDL Károly (szerk.), *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*, Budapest, Gondolat.
- ECO, Umberto (1990), *L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, in: ID., *Sugli specchi ed altri saggi*, (3. ed.), Milano, Bompiani.
- ERIUGENA, Johannes Scotus (1988), *Magyarázatok Szent Dionysius Égi hierarchiájához*, [II.], in: REDL Károly (szerk.), *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*, Budapest, Gondolat; Uő, *Kommentár János Szent evangéliumához*, [III.], id. köt.
- FOUCAULT, Michel (2000), *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, Budapest, Osiris.
- GADAMER, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, Budapest, Gondolat.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1981), *Maximák és reflexiók*, in: ID., *Antik és modern. Antológia a művészetről*, (szerk.: Pók Lajos), Budapest, Gondolat.
- HARTMANN, Nicolai (1953), *Ästhetik*, Berlin, W. de Gruyter.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1952), *Esztétikai előadások*, I. köt., Budapest, Akadémiai.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1961), *A szellem fenomenológiája*, Budapest, Akadémiai.
- HJELMSLEV, Louis (1975), *a jel glosszemantikus megközelítése*, in: *A jel tudománya*, (szerk.: HORÁNYI Özséb és SZÉPE György), Budapest, Gondolat.
- HUGO de Saint-Victor, *Liber de Scripturis et scriptoribus sacris*, in: *Patrologia Latina*, vol. 175.
- IMBACH, Ruedi (1996), *Dante, la philosophie et le laics*, Fribourg–Paris, Éditions Universitaires de Fribourg–Éditions de Cerf Paris.
- INGARDEN, Roman (1995), *Az esztétikai tapasztalat ismeretelméleti vizsgálatának alapelvei*, in: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* (Szerk.: BACSÓ Béla), Budapest, Ikon Kiadó–ELTE Esztétika Tanszék.
- ISER, Wolfgang (2001), *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, Budapest, Osiris.
- ISIDORUS Hispalensis (1988), *Etymologiarum sive originum libri XX*, [I, 1.], in: Redl Károly (szerk.) *Az égi és földi szépről*, Budapest, Gondolat.
- KANT, Immanuel (1999), *Az ítélőerő kritikája*, Budapest, Osiris.
- KELEMEN János (2015), „Komédiámat hívom tanúmul”. *Az önreflexió nyelve Danténál*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1963), *Hamburgi dramaturgia*, [78.], in: ID., *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*, (szerk.: VAJDA György Mihály), Budapest, Akadémiai Kiadó.

- LUBAC, Henri de (1962), *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, Roma, Edizioni Paoline.
- OHLY, Friedrich (1997), *A szó szellemi jelentése a középkorban*, in: *Az ikonológia elmélete*, (szerk.: PÁL József), (Ikonológia és Műértelmezés 1.), Szeged, JATEPress
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius (2009), *Szónoklattan*, [VIII, 6, 44; IX, 2, 46], Pozsony, Kalligram.
- RICOEUR, Paul (2006), *Az élő metafora*, Budapest, Osiris.
- SÍK Sándor (1990), *Esz­tétika*, (3. kiad.), Szeged, Universum Kiadó.
- SYLVESTER János (1541/2017), *Az olyan igékről való tanúság, melyek nem tulajdon jegyzisben vitétnék*, in: *Új Testamentum Magyar nyelven*, [Sárvár, 1541], Budapest, Kossuth Kiadó, 2017.
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Symbolisme et interpretation*, Paris, Seuil.
- TOOK, F. John (1984), *‘L’eterno piacer’. Aesthetic Ideas in Dante*, Oxford, Clarendon Press.
- TOOK, F. John (2021), *Dante. Amore, essere, intelletto*, (trad. di David, SCAFFEI), Roma, Donzelli.
- VALLONE, Aldo (1965), *La personificazione, il simbolo e l’allegoria*, in: ID, *Studi su Dante medievale*, Firenze, Leo S. Olschki.
- VICO, Giambattista (1963), *Az új tudomány*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- VIGOTSKIJ, Lev N. (1968), *Művészetpszichológia*, Budapest, Kossuth Kiadó.
- WETHERBEE, Winthrop (1972), *Platonism and Poetry in the Twelfth Century*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- ZAMBON, Francesco (2021), *Allegoria. Una breve storia dall’antichità a Dante*, Roma, Carocci e Frecce.

A gondolkodó lélek mint az organizmus része: Dante és Aquinói Tamás

(*Purgatórium* XXV 61–66.)¹

Mint ismeretes, Bruno Nardi egyik alapvető állítása az volt Dante filozófiájával kapcsolatban, hogy a gondolkodó lélek eredetének és természetének kérdésében Dante eltért mind Averroës, mind pedig Aquinói Tamás álláspontjától. Az alábbiakban a *Purgatórium* huszonötödik éneke 61–66. sorainak elemzésével azt szeretném megmutatni, hogy Nardi állítása téves. Aquinói Tamás és Dante Averroës-reprezentációját ugyanis mély strukturális hasonlóság jellemzi. Ebből megalapozott arra következtetnünk, hogy Dante a test és a lélek viszonyával, valamint a gondolkodó lélek eredetével kapcsolatban Aquinói Tamást követte.

A legtöbb kutató egyetért abban, hogy a *Purgatórium* XXV. énekének 63. sorában említett ember, aki még Danténál is bölcsebb, Averroësszel azonos.² Sőt, miután Averroës tulajdonképpen tévedésének az értelem egysége tézisért szokták tekinteni (ti. azt az állítást, hogy egyetlen potenciális értelem van az egész emberi fajban), sokan azt is magától értetődőnek tekintik, hogy a tévedés, amire Dante a 63. sorban utal, az értelem egységének a tézise.³

1 „Ma come d’animal divegna fante, / non vedi tu ancor: quest’ è tal punto, / che più savio di te fé già errante, / sì che per sua dottrina fé disgiunto / da l’anima il possibile intelletto, / perché da lui non vide organo assunto.”

(*Purg.* XXV 61–66.). „De eszes lénnyé hogyan lesz az állat / azt még nem látod; oly pont ez, amelyben / bölcsebb ember is tévedett tenálad, / mert nem a valót tanította, mert nem / gondolta egynek az ész és a lelket, / mert az ész nem látta alkotni szervben;” (Babits Mihály fordítása); „De hogyan lesz az állatból gyerek? / Ezt még nem érted; ez a feladat / egy nálad bölcsebbet is félrevitt: / ő azt tanította, hogy más a lélek, / és más a ‘lehetséges értelem’, / mert ehhez külön szervet nem talált.” (Nádasdy Ádám fordítása). A további idézeteket Nádasdy Ádám fordításából (DANTE 2017) veszem.

2 De legalábbis abban egyetértenek, hogy Dante elsődlegesen Averroësre utal. Azzal a lehetőséggel kapcsolatban, hogy Dante Guido Cavalcanti is utalhatott, lásd INGLESE 2016, 306, valamint FALZONE 2018. Lásd továbbá a 4. lábjegyzetet alább.

3 Lásd pl. DI SIENA 1886, 289; CORNOLDI 1887, 486–487; POLETTO 1894, 568; MANDONNET 1911, 302; SCARTAZZINI 1920, 556.; TORRACA 1921, 544–545; SAPEGNO 1957, 681; SCOTT 1963, 216; CASINI–BARBI – MOMIGLIANO 1973, 572; BOYDE 1981, 277–278; CERVIGNI 1993, 373; MARENBOON 2001, 370; MARTINEZ 2008, 284; CHIMENZ 2013, 632; PORRO 2013, 253; CHIAVACCI LEONARDI 2014, Note al Canto XXV. 62–66; BIANCHI 2015, 78; INGLESE 2016, 306–307; FALZONE 2018, 278. DANTE ALIGHIERI 2017, 446. Ezzel szemben: PALMIERI 1899, 343–344; BUSNELLI 1922, 227–230 and FALZONE 2014, 754–758. Az értelem egysége tézisért az 1250-es évektől fogva tulajdonítják Averroësnek (lásd GAUTHIER 1984, 221*–222*). Nehéz megmondani azonban, hogy mikor kezdték ezt a tézist Averroës *par excellence* tévedésének tekinteni. Néhány tizennegyedik századi kézirat úgy hivatkozik Aquinói Tamás *De unitate intellectus* (Az értelem egysége) című művére, mint ami

A „potenciális értelem” (*intellecto possibile*) kifejezés kétségkívül arra utal, hogy az említett helyen Averroës-ről van szó.⁴

Ami azonban a még Danténál is bölcsebb ember tévedését illeti, azt gondolom, hogy ezzel óvatosabban kell bánnunk, mint ahogyan a kutatók általában szoktak. Mégpedig két oknál fogva.

Először is azért, mert az értelem egységének tézise tökéletesen irreleváns a huszonötödik énekben a 61–66. sorokat megelőző és az azokat követő szakaszok vonatkozásában. Az árnyak – függetlenül a belső konstitúciójuktól – szinguláris létezők.⁵ Dante problémája a huszonötödik énekben nyilvánvalóan nem az, hogy miképpen sokszorozódhatnak numerikusan az árnyak, hanem az, hogy miként „lehet lefogyni itt, ahol nincs szükség táplálkozásra?” (*Purg.* XXV 20–21.).

Másodszor azért, mert Dante egyértelműen fogalmaz a bölcs ember tévedésével kapcsolatban: a bölcs ember abban tévedett, hogy „más a lélek, és más a 'lehetséges értelem’” (*Purg.* XXV 64–65.).⁶ Nyilvánvaló, hogy Dante képes lett volna bármiféle nehézség nélkül artikulálni az álláspontját, ha az értelem egységének a tézisére kívánt volna az említett helyen utalni. Ebben az esetben minden bizonnyal azt mondta volna, hogy a bölcs ember azért téved az emberi értelem eredetével és természetével kapcsolatban, mert azt gondolja, hogy nem létezik individuális emberi értelem.

ezt, az Averroës tévedéseként azonosított tézist kívánja megcáfolni (lásd THOMAS AQUINAS 1976, 251–255). Lásd továbbá Guillelmus de Tocco Tamás-életrajzát (*Ystoria sancti Thome de Aquino*): “Quarum heresum prima fuit error Averrois, qui dixit unum esse in omnibus hominibus intellectum” (LE BRUN-GOUANVIC 1996, 136).

4 Ez még akkor is így van, ha Averroës *De anima*-kommentárjának latin fordítása az „anyagi értelem” (*intellectus materialis*) kifejezést használja. Vö. AVERROËS 1953, passim. Miután azonban az „intellectus possibilis” kifejezés meghatározóvá vált a tizenharmadik század folyamán Jacobus Venetus *De anima*-fordítása és e fordítás Guillelmus de Moerbeke-féle átdolgozása nyomán (vö. *De anima* 429a21–22: „Quare neque ipsius esse naturam neque unam, set aut hanc quod possibilis”; THOMAS AQUINAS 1984, 201), továbbá Michael Scottus fordításával („Et sic non habebit naturam nisi istam, scilicet quod est possibilis”; AVERROËS 1953, 387) és a két kifejezést egyértelműen szinonimáknak tekintették a tizenharmadik század második felében (lásd pl. BRADY 1970, 38; SIGER DE BRABANT 1972a, 37 és 40; THOMAS AQUINAS 1976, 291,10–11), gond nélkül föltételezhetjük, hogy Dante Averroësre utal a 63. sorban. Fölmerült az is, hogy a „più savio di te” kifejezés Arisztotelészre utalhatott (lásd pl. TOYNBEE 1898, 48, helytelen hivatkozással az „intellectus agens”-re, valamint TORRACA 1921, 544, aki mindazonáltal megemlíti azokat a „szükséges következtetéseket”, amelyeket Averroës Arisztotelész elméletéből vont le). Ezt a hipotézist azonban meggyőzően cáfolta már Busnelli (BUSNELLI 1922, 228). Az értelem (*intellecto*) kifejezés használatához Danténál lásd még SCOTT 1963.

5 Az „árny” (*ombra*) fogalmával kapcsolatban lásd GILSON 1967; GRAGNOLATI 2003, 200–203; PORRO 2013; FALZONE 2014.

6 Az „elkülönült” (*disgiunto*) a „per sua dottrina fé disgiunto / da l'anima il possibile intelletto” szakaszban kétféleképpen érthető: (1) a potenciális értelem a létezése tekintetében elkülönült a lélektől és (2) a potenciális értelem a működése tekintetében elkülönült a lélektől. Dante minden bizonnyal az elsőre gondolt, amikor a bölcs ember tévedésére utalt. A második Aquinói Tamás álláspontját reprezentálja (lásd a 35. lábjegyzetet alább).

Ám Dante nem ezt mondja. A bölcs ember tévedésének minden kétséget kizáróan azt tekinti, hogy elkülöníti egymástól a potenciális értelmet és az emberi lelket. Azt állítja továbbá, hogy a bölcs ember tévedése azon alapul, hogy a potenciális értelemhez „külön szervet nem talált” (*Purg.* XXV 66.).

Dante célja az, hogy a bölcs ember hamis tanítását (64–66. sorok) Statius helytálló narratívájával váltsa föl (*Purg.* XXV 67–78. sorok).⁷ Ez utóbbi szakasz lezárását megelőzően Statius kijelenti, hogy az emberi lélek, „mely él, érez, és öntudata van”, lényegi értelemben egy. Ez nyilvánvalóan ellentmond a bölcs ember álláspontjának, aki a gondolkodó lélekrészt („potenciális értelem”) elkülöníti a vegetatív, mozgató és érzékelő funkcióval rendelkező testtől.⁸ Továbbra sem történik utalás az értelem egysége tézisére. Dante azt a meggyőződését juttatja kifejezésre, hogy az emberi lény esetében a test és a lélek nem akcidentális, hanem szubsztanciális egységet képez.⁹

Miért éppen Averroës az, akinek az elmélete fenyegeti ezt az egységet, és nem a Dantét megelőzően, vagy vele egy időben élt számos test-lélek dualista közül olyasvalaki, aki ebben a tekintetben sokkal inkább reprezentatívnak tekinthető?¹⁰ És vajon miért van az, hogy nem az értelem egysége, hanem Averroës elméletének ez az eltérő aspektusa jelenik meg Danténál úgy, mint Averroës tévedése – össze-zavarva ezzel a huszonötödik ének számos későbbi kommentátorát is?

Azt gondolom, hogy Averroës reprezentatív test-lélek dualistaként történő bemutatása a huszonötödik énekben arra utal, hogy Dante/Statius narratívájának a forrása Aquinói Tamás.¹¹ Aquinói Tamás volt ugyanis az, aki elsőként, mesteri

7 “Tárd ki az igazságnak kebledet, / és értsd meg, hogy mihelyt kialakul / a magzatban véglegesen az agy, / az Első Mozgató örömmel látja: / milyen mester a természet, s lehel / újabb lelket belé, mely képes arra, / hogy a már működőket önmagába / beszívja s velük egy lélek legyen, / mely él, érez, és öntudata van. / Hogy kevésbé csodálkozz szavamon, / nézd meg a napfényt, amely bort csinál / a szőlő nedveivel egyesülve!”

8 Ezeknek a funkcióknak a kialakulásához lásd a 25. ének 52–57. sorait: „Most lélek lesz a cselekvő erőből, / mint egy növényé (annyi a különbség, / hogy a növény kész, ez még alakul); / tovább munkál, már érez és mozog, / mint szivacsállat; majd kialakítja / a szerveket, melyeknek magja ő.” Dante Arisztotelész *De animájának* jól ismert fordulatához kapcsolódik (*De anima* II. 2 [414a12]): „anima autem hoc quo uiuimus et sentimus et mouemur et intelligimus primum”; a latin fordítás szövegét lásd in THOMAS AQUINAS 1984, 82. A magyar fordítás alapjául szolgáló görög szövegben nem szerepel a mozgás: „A lélek az, amivel az első értelemben élünk, érzékelünk és gondolkodunk” (ford. Steiger Kornél). Vö. ARISZTOTELÉSZ 2006, 40.

9 Lásd ehhez a *Purg.* IV 5–6. sorait is: „e questè contra quello error che crede / ch’un anima sovr’altra in noi s’accenda.” „Ez megcáfolja azt a tévhitet, / hogy több lélek egyszerre égne bennünk (...).”

10 Például Platón, akit a középkorban is a test-lélek dualizmus *par excellence* képviselőjének tekintettek.

11 Bruno Nardi köztudomásúlag komoly erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy megmutassa, Dante leginkább a gondolkodó lélek eredetének a kérdésében tért el Aquinói Tamástól. Lásd pl. NARDI 1912, 82, és NARDI 1960, 54, ahol azt állítja, hogy a gondolkodó lélek kialakulásának kérdésében Dante álláspontja legalább annyira távol állt Aquinói Tamásétól, mint Averroësétól („Dante dissente dall’uno come dall’altro”; „È nella soluzione di questa difficile problema che Dante si scosta di nuovo da san Tommaso non meno che da Averroè”). Nem áll szándékomban a képzeletbeli

módon és igazán hatásosan összekapcsolta Averroës filozófiai álláspontját a platóni test-lélek dualizmussal. Tamás úgy gondolta, hogy a gondolkodó lélek és a test egységével kapcsolatban Averroës nem állt elő új elmélettel, hanem csupán további érvvel járult hozzá ahhoz a régi állásponthoz, hogy „a gondolkodó lélek nem egyesülhet formaként a testtel”.¹²

Aquinói Tamás ezért a test-lélek dualizmust és az értelem egységének a problémáját különálló, bár összefüggő kérdésekként kezelte az Averroës lélekfilozófiai álláspontja ellen írt művében, *Az értelem egységében*.¹³ A test-lélek dualizmus jelentőségét Averroës lélekfilozófiájával kapcsolatban – legalábbis Tamás megközelítésében – kiválóan mutatja egy egyszerű tény. *Az értelem egysége* – ellentétben azzal, amit az általam is használt, széles körben elterjedt címe sugall – kétharmad részben Averroësnek azt az állítását bírálja, hogy a potenciális értelem „a testtől a léte szerint elkülönült szubsztancia, és semmilyen módon nem egyesülhet formaként a testtel,” és csupán a fennmaradó egyharmad foglalkozik az értelem egysége tézisével.¹⁴ Tamás

távolságot méricskélni Dante és Aquinói Tamás, vagy Dante és akárki más között. Arra mindazonáltal feltétlenül föl szeretném hívni a figyelmet – erről szól ennek a tanulmánynak a további része –, hogy mély strukturális hasonlóság jellemzi azt, ahogyan Dante és Aquinói Tamás Averroës tévedését reprezentálja. Azt gondolom, hogy ez a strukturális hasonlóság eléggé specifikus ahhoz, hogy arra a következtetésre jussunk: az emberi értelem természetének tekintetében Dante – közvetlenül vagy közvetve – Aquinói Tamást követte. Ez természetesen nem tette Dantét tomistává, mint ahogyan nem-tomistává sem. Nardi Dante “tomizmusának” lerombolásával kapcsolatos erőfeszítéseire lásd MOEVS 2005, 109 és LENZI 2010. Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban minden olyan lélekfilozófiai elméletet test-lélek dualistának fogok nevezni, ami tagadja a közvetlen, szubsztanciális kapcsolat lehetőségét a gondolkodó lélek és a test között.

- 12 Lásd *Summa contra Gentiles* (a továbbiakban: SCG) 2.59: “Fuerunt autem et alii alia adinventionem utentes in sustinendo quod substantia intellectualis non possit uniri corpori ut forma. Dicunt enim quod intellectus, etiam quem Aristoteles possibilem vocat, est quaedam substantia separata non coniuncta nobis ut forma.” Tamás SCG 2.59-beli érveléséből egyértelműen kiderül, hogy a fenti megjegyzés Averroës ellen irányul. Vö. THOMAS AQUINAS 1918, 406 és 414.
- 13 Ez nyilvánvaló a mű kezdő soraiból: „Inoleuit siquidem iam dudum circa intellectum error apud multos, ex dictis Auerrois sumens originem, qui asserere nititur intellectum quem Aristoteles possibilem uocat, ipse autem inconuenienti nomine materialem, esse quandam substantiam secundum esse a corpore separatam, nec aliquo modo uniri ei ut forma; et ulterius quod iste intellectus possibilis sit unus omnium hominum.” (THOMAS AQUINAS 1976, 291,7–15). „Sokaknál már régen gyökeret vert az az értelemmel kapcsolatos tévedés, amely Averroës kijelentéseiből származik. Ő váltig bizonygatja, hogy az az értelem, amelyet Aristotelész potenciálisnak nevezett (s amelyet ő a helytelen ‘anyagi’ névvel illet), valamely a testtől a léte szerint elkülönült szubsztancia, és semmilyen módon nem egyesülhet formaként a testtel. Azt állítja továbbá, hogy ez a potenciális értelem az összes emberben egyetlen.” (ford. Borbély Gábor; AQUINÓI SZENT TAMÁS 1993, 34). *Az értelem egységét* Aquinói Tamás valószínűleg 1270-ben írta, azt megelőzően, hogy Stephanus Tempier párizsi püspök december 10-én kibocsátotta az elítélő határozatát (KEELER 1936, XX–XXI; THOMAS AQUINAS 1976, 248–249; TORRELL 1996, 348).
- 14 I–III. fejezet: 1426 sor, IV–V. fejezet: 705 sor a Leonina-kiadásban (THOMAS AQUINAS 1976, 291–314). Fontos hangsúlyoznunk, hogy még legalább három további feltevés elfogadására van szükség ahhoz, hogy az értelem egységére következtethessünk abból, hogy a potenciális értelem „a testtől a léte szerint elkülönült szubsztancia, és semmilyen módon nem egyesülhet formaként a testtel”. Ezek

meg volt győződve arról, hogy nem csupán az értelem egységének a tézise, hanem az ember szubsztanciális egységének a tagadása is abszurd következményekhez vezet.¹⁵

Ez az egyedülálló, kiegyensúlyozott és relatíve könnyen követhető megközelítés, amely hangsúlyozza a test-lélek dualizmus és az értelem egysége összefüggését Averroës lélekfilozófiájában, egyértelműen megkülönbözteti Aquinói Tamást a kortársaitól az 1260-as és 1270-es években.

Ha képet szeretnénk kapni Aquinói Tamás eredetiségéről (ami retrospektíve már nem tűnik nyilvánvalónak), akkor érdemes összehasonlítani Tamás álláspontját két reprezentatív kortárs megközelítéssel.

(1) Aquinói Tamás bizonyos kortársai azt gondolták, hogy az az állítás, hogy a gondolkodó lélek szubsztanciális létező („ez a valami”: „hoc aliquid”) hatástalanítja az értelem egysége melletti érvelést. A gondolkodó lelket, ami úgy viszonyul a testhez, mint annak mozgatója és végső tökéletessége, ebben a megközelítésben a spirituális anyag teszi egyedivé.¹⁶ A ferences teológus, Guillelmus de Bagliona egyene-

a feltevések a következők: (1) az individuumok (nem szükségképpen szubsztanciális) univerzális instanciái; (2) az egység alapelve az anyag; (3) nem létezik spirituális anyag. Habár Aquinói Tamás mindhármát elfogadja, mindazonáltal tagadja, hogy a potenciális értelem a testtől a léte szerint elkülönült szubsztancia volna, s következésképpen azt is, hogy a léte szerint elkülönül a lélek egyéb részeitől. Aquinói Tamás álláspontja szerint Arisztotelész utalása a potenciális értelem elkülönült voltára a *De anima* III, 4-ben (429b5) azt jelenti, hogy az értelemhez – eltérően az érzékelőképességtől – nem tartozik testi szerv. Ebből az következik, hogy az értelem pusztán a tevékenysége – ti. a gondolkodás – tekintetében elkülönült, a létezése tekintetében azonban nem az, mivel annak az emberi léleknek az egyik képessége vagy része, amely a test szubsztanciális formája. Vö. Arisztotelész *De anima* III, 4, 429b 4–5: „sensituum quidem enim non sine corpore est, hic autem separatus est” (THOMAS AQUINAS 1984, 201; valamint Tamás kommentárja ehhez a passzushoz: THOMAS AQUINAS 1984, 206–207). Lásd továbbá Tamás megjegyzését *Az értelem egységében* azzal kapcsolatban, hogy az „elkülönült” kifejezés helytelen értelmezése vezetett Averroës és követői „tévedéséhez”, mely szerint „az értelem nem lélek, s nem is lélekrész, hanem elkülönült szubsztancia”. Vö. THOMAS AQUINAS 1976, 296,450–468; AQUINÓI SZENT TAMÁS 1993, 45–46. Olasz fordítás: NARDI 1938, 115.

15 Lásd pl. a következő megjegyzését: „Ha tehát az értelem nem olyasvalami, ami ehhez az emberhez tartozik (még hozzá úgy, hogy valódi egységet alkot vele), hanem csak a képzetek révén, vagy mint mozgató egyesül ezzel, akkor nem ennek az embernek, hanem az elkülönült szubsztanciának lesz akarata. S így módon ez az ember nem lesz ura a tetteinek, s nem is lesz olyan tette, amelyért dicsérhető vagy elmarasztalható lenne. Ez utóbbi nem más, mint a morálfilozófia princípiumainak eltörlése. Mivel az említett elgondolás abszurd és az emberi étellel ellentétes (megvalósulása esetén ugyanis nem lenne szükség arra, hogy tanácsot kérjünk, sem pedig arra, hogy törvényeket hozzunk), arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az értelem úgy egyesül velünk, hogy belőle és belőlünk valódi egység jön létre. Ez pedig igazán csakis oly módon lehetséges, ahogyan említettük is, hogy tudniillik az értelem ama lélek képessége, amely formaként egyesül velünk. Az marad tehát, hogy minden kétséget kizáróan ehhez kell tartanunk magunkat, nem a kinyilatkoztatás miatt (mint mondják), hanem azért, mert ennek tagadása nem más, mint a tökéletesen nyilvánvaló dolgokkal történő szembeszegülés.” (*De unitate intellectus* 3. no. 82). Vö. THOMAS AQUINAS 1976, 306,347–363; AQUINÓI SZENT TAMÁS 1993, 72–73.

16 Az 1260-as években csaknem minden nyugati latin szerző ezt az „eklektikus dualizmust” képviselte. Vö. BAZÁN 2005, 603.

sen úgy érvel, hogy Aquinói Tamás elmélete – hogy ti. a gondolkodó lélek a test egyedüli szubsztanciális formája – az értelem egységének averroës-i téziséhez vezethet. Guillelmus úgy gondolja, hogy „a gondolkodó lélek nem *hoc aliquid*” állítás szigorúan implikálja „a gondolkodó lélek nem az emberi test első tökéletessége” állítást, következésképpen további tévedések nélkül nem lehetséges igaznak tartani az egyiket, a másikat pedig hamisnak. Amennyiben tagadjuk, hogy a gondolkodó lélek *hoc aliquid*, ám egyúttal megengedjük, hogy a lélek az emberi test tökéletessége (ahogyan Guillelmus szerint Aquinói Tamás teszi),¹⁷ akkor ebből vagy az következik, hogy a lélek elpusztul a test pusztulásával, vagy pedig az, hogy – amennyiben fennmarad – nem lesz individuális. Guillelmus azt gondolja, hogy ez utóbbi állítás azon a premisszán nyugszik, hogy a gondolkodó lélek olyan szubsztanciális forma, amit a testi anyag tesz egyedivé. Következésképpen mindazok, akik a testi anyagot tekintik az egység alapjának (mint pl. Tamás), Guillelmus szerint hajlamosak elfogadni az értelem egysége tézisé, ami Averroës „legveszedelmesebb tévedése”.¹⁸ Összefoglalva: Guillelmus szerint Averroës az értelem egysége tézisének prominens képviselője,¹⁹ a test-lélek dualizmus mindazonáltal védelmet biztosít Aquinói Tamás lélekfilozófiájának káros következményeivel szemben, amelyek között Guillelmus szerint az értelem egységének a tézise is szerepel.

(2) Aquinói Tamás 1245 és 1252 között Albertus Magnus tanítványa és titkára volt.²⁰ Albertus Magnus volt az egyik első teológus, aki azt a tévedést, hogy egyetlen gondolkodó lélek létezik Averroësnek tulajdonította.²¹ Albertus azonban gyakran a lélek

17 Guillelmus, úgy tűnik, félreérti Aquinói Tamást, aki egyetért azzal a hittétellel, hogy a gondolkodó lélek önálló szubsztancia. Lásd pl.: „Quarta positio est quam fides nostra tenet, quod anima intellectiva sit substantia non dependens ex corpore, et quod sint plures intellectivae substantiae secundum corporum multitudinem, et quod, destructis corporibus, remanent separatae, non in alia corpora transeunt; sed in resurrectione idem corpus numero quod deposuerat unaquaeque assumat.” (In Sent II.19.1.1 co). Lásd továbbá a *Quaestiones disputatae de anima* q.1-et, ahol Tamás úgy érvel, hogy „habár a lélek szubsztálhat, mégsem rendelkezik teljes természettel, hanem a test az, ami – összekapcsolódva vele – teljessé teszi a természetét”. Vö. THOMAS AQUINAS 1996, 3–12.

18 Hasonló ellenvetést tesz a ferences Guillelmus de Mare Aquinói Tamás ellen az ún. *Correctorium*-vitában 1280 körül. Aquinói Tamás egyik követője (valószínűleg Richard Knapwell) ezzel kapcsolatban indignánsan megjegyzi, hogy „illum autem errorem Averrois de unitate intellectus possibilis destruit Thomas effective in tractatu de intellectu contra eumdem; unde non fuit curiale errorem sibi imponere in hac parte.” Lásd GLORIEUX 1927, 47. Lásd ehhez még BIANCHI 1984, 517–518. Aquinói Tamás egy további korai követője, Thomas of Sutton úgy érvel, hogy a formák pluralitásának a tézise „közvetlenül implikálja” Averroës tévedését, hogy ti. „az értelem elkülönült szubsztancia”. Vö. KLIMA 2001, 438.

19 Lásd ehhez Guillelmusnak az értelem egységével kapcsolatos *quaestió*ját is („utrum in omnibus hominibus sit intellectus unus numero”): „Fuit autem circa hoc error illius Commentatoris, qui posuit unum intellectum numero in omnibus hominibus.” Vö. BRADY 1970, 38.

20 Vö. TORRELL 1996, 18–35.

21 Lásd R.-A. Gauthier bevezetését Aquinói Tamás *De anima*-kommentárjának Leonina-kiadásához: GAUTHIER 1984, *221.

halál utáni állapotára szűkítette Averroës állítását, és még ezt az állítást sem tulajdonította kizárólag Averroësnek.

A *De unitate intellectus* című műve (1263 körül) jó példa erre. Albert itt az individuális lélek halhatatlanságát nem egy adott filozófussal, s nem is filozófiai állítások valamiféle rendszerével szemben kívánja bizonyítani, hanem minden lehetséges ellenvetést össze kíván gyűjteni, beleértve azokat is, amelyeket ő maga konstruált.²² Az így összeállított, szám szerint harminc érvből, amely az individuális lélek halhatatlansága ellen szól, mindössze négy származik Averroëstől. Averroës nem az egyetlen és nem is a legkiemelkedőbb képviselője az értelem egysége tézisének, még az egyedi lélek örökkévalóságának kontextusán kívül sem.²³

Ennél is lényegesebb azonban az, hogy Albertus nem kapcsolja össze Averroës álláspontját a test-lélek dualizmussal a *De unitate intellectus*ban. Épp ellenkezőleg: Albertus az általa peripatetikus filozófusnak tekintett Averroës érveire támaszkodik akkor, amikor Platónnak a három lélekkel kapcsolatos elméletét cáfolja.²⁴ Habár világos Albert szövegéből, hogy Averroës a potenciális értelmet önállóan létező és örökkévaló dolognak tartja, különösen kiugró jellegzetessége az írásnak az, hogy a szerző állítása szerint senki sem gondolja úgy, hogy az értelem elkülönülne a lélektől.²⁵ A vélhetőleg valamivel korábban keletkezett *De anima* kommentárjában²⁶ Albertus hasonlóképpen hangsúlyozza, hogy amíg Platón „elkülönítette a gondolkodó lelket az érzékelő, a mozgató és a vegetatív lélektől” a helye és a szubjektuma tekintetében, addig „a peripatetikusok nem beszéltek elkülönülésről ebben az

22 „Haec sunt quae partim ingenio proprio, partim ex dictis Peripateticorum collegimus ...”. Vö. ALBERTUS MAGNUS 1975, 13.

23 Lásd például Albertus *De anima*-kommentárját Averroës-szel kapcsolatban: „Iste autem propter superius inductas rationes, sicut fere omnes alii concedunt unicum possibilem esse intellectum in omnibus hominibus (...)”. Albertus Magnus, *De anima* Lib. 3, Tract. 2, Cap. 7. Vö. ALBERTUS MAGNUS 1968, 186.

24 Lásd ALBERTUS MAGNUS 1975, 16; továbbá: „In hac autem sententia nobiscum conveniunt et Averroës et Avicenna et plures alii Peripateticorum.” (*De anima* Lib. 3, Tract. 2, Cap. 12). Vö. ALBERTUS MAGNUS 1968, 194, 33.

25 Lásd a következő *reductio ad absurdum* típusú érvet: „Vigesima quinta ratio est fundata super hoc quod secundum dictum istorum sequitur, quod anima rationalis non sit anima, sed substantia separata. Sive enim accipiamus diffinitionem animae, quae est sicut conclusio, sive illam quae est sicut demonstratio positione differens, semper hoc sequitur, quod separatum secundum substantiam et esse nec est endelechia corporis organici potentia vitam habentis, nec est causa et principium huius vitae, quia separatum non tangit, et si non tangit, non agit neque operatur nec est causa operationis; igitur non est anima; quod autem est, id omnes confitentur.” Vö. ALBERTUS MAGNUS 1975, 19. Lásd ehhez még SALMAN 1935. 44. Másfelől Albertus azt állítja, hogy „et haec ratio supponit, quod intellectus non sit pars animae, quod fere supponunt omnes Arabes, qui huius erroris primi sunt inventores.” Vö. ALBERTUS MAGNUS 1975, 8, 16–18. Ebből, úgy tűnik, az következik, hogy Averroës nincs egyedül akkor, amikor azt gondolja, hogy az értelem nem része a léleknek (habár Albertus szerint akár kivételt is képezhet a szabály alól, ha a „fere” adverbiumot vesszük). Akárhogyan is: mindez megfelelőképpen mutatja Albertus munkájának alacsony szintű konzisztenciáját.

26 Az írás keletkezésével kapcsolatban lásd ALBERTUS MAGNUS 1968, V.

értelemben, mert meg voltak győződve arról, hogy a lélek szubsztanciálisan egy és csak a képességei tekintetében diverzifikált”.²⁷

Összefoglalva: habár Averroës az értelem egysége tézisének képviselője Albertus szerint, mindazonáltal nem úgy jelenik meg a releváns írásaiban, mint aki az elhibázott test-lélek dualizmust azzal erősíti, hogy elkülöníti az értelmet a lélek azon részeitől, amelyek testi funkciókat látnak el.

A test-lélek dualizmus és értelem egysége tézisének összekapcsolása Averroës filozófiájának elsöprő kritikájában, hangsúlyozva a mély logikai kapcsolatot a kettő között: ez, ahogyan azt már korábban említettem, Aquinói Tamás teoretikus kontribúciója.²⁸

Azt követően, hogy Averroës lélekfilozófiáját összekapcsolja a platóni test-lélek dualizmussal, Aquinói Tamás megjegyzi, hogy Averroës Arisztotelész *De animájának* (III. 4) arra a szakaszára hivatkozik, ami az értelmet úgy jellemzi, hogy az „elkülönült, vegyítetlen, egyszerű és nem szenved el hatást”. Averroës úgy véli, hogy „efféléket nem állíthatnánk az értelemről, ha a test formája volna”.²⁹

Tamás ezt követően olyan érveléssel áll elő, ami Arisztotelész bizonyításán alapul, s melynek segítségével „Arisztotelész megmutatja, hogy a potenciális értelem híján kell legyen az összes érzékelhető dolog formájának, mivel ezeket oly módon fogadja be, hogy potencialításban van a vonatkozásukban.”³⁰ Tamás itt Arisztotelésznek arra a fontos premisszájára utal, melynek segítségével bebizonyítja, hogy az értelem nem rendelkezhet testi szervvel. Az érv röviden, skolasztikus megfogalmazásban a következőképpen rekonstruálható. Az értelem potenciális, azaz híján kell legyen az érzékelhető dolgok formájának annak érdekében, hogy képes legyen elgondolni (megérteni) őket. Ha az értelem nem volna vegyítetlen, hanem – az érzékeléshez hasonlóan – összevegyülne a testtel, akkor olyan minőséggel rendelkezne, ami megakadályozná a tulajdonképpeni tevékenységében, valamennyi dolog elgondolásában. Az értelem azonban elgondol minden dolgot. Ezért nem vegyített a testtel és nem rendelkezik testi szervvel: elkülönült.³¹

27 *De anima* Lib. 3, Tract. 2, Cap. 3. Vö. ALBERTUS MAGNUS 1968, 180.

28 (Pseudo) Aegidius Romanus az *Errores philosophorum* című művében a test-lélek dualizmust az értelem egysége tézise következményének tartja (GILES OF ROME 1944, 22. (Ch. IV, 10–12). Az *Errores philosophorum* bizonyosan későbbi, mint Aquinói Tamás *Summa contra Gentiles* című műve, melyet a szerző 1265 szeptembere előtt fejezett be (GAUTHIER 1993, 10–18; 22; 122; 173 and 179; TORRELL 1996, 101–104). Az *Errores philosophorum* keletkezését Josef Koch 1268 és 1273/74 közé teszi, Silvia Donati és Concetta Luna pedig 1270/71 utáni időpontra, ami erősíti a valószínűségét annak, hogy későbbi lehet, mint Aquinói Tamás *De unitate intellectus*-a. Az *Errores philosophorum* szerzőjével és keletkezésével kapcsolatban lásd Josef Koch bevezetését: GILES OF ROME 1944, xxix–xl, and lv–lix. A szerző személyével és a keletkezés idejével kapcsolatban lásd továbbá DONATI 1990, 28–30 és LUNA 1990, 165–166.

29 SCG 2.59. Vö. THOMAS AQUINAS 1918, 414.

30 SCG 2.59. Vö. THOMAS AQUINAS 1918, 414.

31 Cf. ARISZTOTELÉSZ, *De anima* III, 4 (429a12–429b5). Vö. ARISZTOTELÉSZ 2006, 75–76.

Averroës első érve a test-lélek dualizmus mellett, ahogyan ezt Aquinói Tamás bemutatja, rekonstruálja az arisztotelészi érvet, ám ontológiai súlyt kölcsönöz neki. Averroës ugyanis – legalábbis Tamás értelmezésében – nem egyszerűen úgy érvel, hogy a potenciális értelem nem rendelkezhet testi szervvel, mivel így nem volna képes elgondolni minden dolgot, hanem úgy, hogy nem lehet a test formája, s következésképpen a létezése tekintetében el kell, hogy különüljön a testtől.³² Vagy másként: Averroës úgy érvel, hogy nem egyszerűen az akadályozná az értelmet tulajdonképpeni tevékenységében, ha vegyített volna a testtel, hanem az is, ha a test formája volna, mivel a materiális formák „szükségképpen részesednek abban a természetben, amelynek a formái”. Ennélfogva a potenciális értelem a létezése tekintetében elkülönült kell, hogy legyen a testtől, hiszen nem lehet „valamely test teljesültsége vagy formája”.³³ Minthogy azonban Arisztotelész általános definíciója szerint a lélek „a szervekkel bíró természeti test első teljesültsége”, vagyis „valamely test teljesültsége vagy formája”, mindebből az következik, hogy az értelem nem lélek és nem is része a léleknek, legfeljebb eltérő értelemben (SCG 2. 59).³⁴

Hogyan cáfolhatja meg ezt az érvet olyasvalaki, aki – mint maga Tamás – a *De anima* III. 4-et a potenciális értelem természete helytálló elemzésének tekinti, ám elveti a test-lélek dualizmus valamennyi formáját? És vajon lehetséges-e a potenciális

32 Lásd AVERROËS 1953, 385–386. valamint lásd a 18. lábjegyzetet. Hasonló érvek találhatók kortárs filozófus magiszterek műveiben, lásd pl. Sigerus de Brabantia, *De anima intellectiva* Ch. III, (SIGER DE BRABANT 1972a, 78); *Super Librum de causis*, q. 26: „In operatione formae et perfectionis materiae materia communicat, et sic in eius operatione habet organum. Intellectus autem in operatione sua non habet organum, ut dicitur tertio De anima. Ergo nec erit forma et perfectio materiae corporalis.” (SIGER DE BRABANT 1972b, 103), valamint a Giele-féle anonim szerző (*Ignoti Auctoris Quaestiones in Aristotelis libros I et II De anima*; see GIELE 1971, 68–69).

33 Lásd THOMAS AQUINAS 1918, 414. Lásd még SCG 2. 69. További párhuzamos helyek Aquinói Tamásnál: *Quaestiones disputatae de anima* q. 1. and q. 2; In Sent II.1.2.4; In Sent II.17.2.1; *Quaestiones disputatae de potentia* 3.9 and 3.11; *Summa theologiae* 1a.75.2; 1a.76.1; *De spiritualibus creaturis* q. 2; *Sentencia libri De anima*: De anima II, lectio 4; De anima III, lectio 7; *De unitate intellectus* 3.

34 Arisztotelész általános lélekdefiníciójához lásd Arisztotelész, *De anima* II. 1, 412b 4–5: „Ha tehát általánosságban minden lélekről kell valamit állítanunk, akkor azt mondhatjuk róla, hogy a szervekkel bíró természeti test első teljesültsége.” Steiger Kornél fordítása. Vö. ARISZTOTELÉSZ 2006, 35. Jacobus Venetus fordításában: „Si autem aliquod commune in omni anima oportet dicere, erit utique actus primus corporis phisici organici”. Vö. THOMAS AQUINAS 1984, 67; Michael Scottus fordításában: „Si igitur aliquod universale dicendum est in omni anima, dicemus quod est prima perfectio corporis naturalis organici.” Vö. AVERROËS 1953, 138. Lásd még *Az értelem egysége* harmadik fejezetét: „Averroës (...) úgy tartotta, hogy a gondolkodás efféle princípiuma, amelyet potenciális értelemnek nevezünk, nem lélek és nem is lélekrész (hacsak nem eltérő értelemben az), hanem inkább valamiféle elkülönült szubsztancia (...)”. Vö. AQUINÓI SZENT TAMÁS 1993, 64. Averroës a spekulatív értelemről: „sermo de eo est ita quod sit extra istam naturam; existimatur enim quod non est anima neque pars animae”. Vö. AVERROËS 1953, 178; lásd még AVERROËS 1953, 160. Albertus Magnus ezt az állítást általában az „araboknak” tulajdonítja, de nem specifikusan Averroësnek: „intellectus non sit pars animae, quod fere supponunt omnes Arabes, qui huius erroris primi sunt inventores”. Vö. ALBERTUS MAGNUS 1975, 8,16–18.

értelem természetének és működésének az averroësitől eltérő interpretációját adni Arisztotelész általános lélekdefiníciója alapján?

Aquinói Tamás egyetért Averroësszel abban, hogy „a testtel való vegyítetlenség” Arisztotelésznel azt jelenti, hogy az értelem – ellentétben az érzékekkel – nem rendelkezik testi szervvel. Megfelelőképpen jelzi az értelem szerv nélküli voltát az, hogy nem szenved el hatást. Amíg ugyanis az érzékeink megsérülhetnek valamilyen érzékelhető dolog különösen erős hatására, az értelemmel ez nem történhet meg. Tamás úgy gondolja, hogy Arisztotelész utalása az értelemnek ez utóbbi tulajdonságára (nem szenved el hatást) arra utal, hogy a szerv nélküli voltának semmi köze sincsen ahhoz, hogy vajon önálló létező-e vagy sem. Az értelem szerv nélküli volta csupán azt implicálja, hogy a tevékenysége tekintetében nem kapcsolódik össze a testtel úgy, ahogyan az érzékek összekapcsolódnak. Hasonlóképpen: Arisztotelésznek abból az állításából, hogy az értelem „elkülönült”, nem következik az, hogy a létezése tekintetében elkülönült a testtől, hanem csupán az, hogy a lélek egyéb képességeitől különül el, amennyiben a működéséhez nincs szüksége testi szervekre, eltérően az egyéb lelki képességektől.³⁵

Ideje összefoglalnunk az eddigieket.

Aquinói Tamás úgy gondolja, hogy Averroës tévedett, amikor – Arisztotelésznek az értelem szervnélküliségével kapcsolatos érvelését félreértelmezve – úgy vélte, hogy a potenciális értelem nem lehet a test formája. Ez a tévedés ahhoz a hamis konklúzióhoz vezetett, hogy a potenciális értelem a létezése tekintetében elkülönül a testtől, s következésképpen a lélek egyéb részeitől, amelyek testi formák. Averroës azt gondolta, mégpedig tévesen, hogy a potenciális értelem nem lélek és nem is része a léleknek.

Ez a néhány mondat nem egyszerűen azt foglalja össze, hogy mit gondolt Aquinói Tamás Averroës test-lélek dualizmusáról, hanem – ahogyan arra reményeim szerint ennek a tanulmánynak az olvasói fölfigyeltek – hű parafrázisát nyújtja a *Purgatórium* XV. éneke 61–66. sorainak. Ez azért lehetséges, mert – ahogyan láthattuk – Aquinói Tamás és Dante Averroës-reprezentációja olyan mély strukturális izomorfiát mutat, ami elég specifikus ahhoz, hogy azt állíthassuk: a potenciális értelem természetének problémája tekintetében Dante – közvetlenül vagy közvetítők révén – Aquinói Tamást követte.

35 „Ez utóbbi szó („elkülönül”) az, amelyet a legszívesebben hívnak segítségül tévedésük alátámasztására, minthogy ezzel kívánják kifejezésre juttatni, hogy az értelem nem lélek, s nem is lélekrész, hanem elkülönült szubsztancia.” Vö. AQUINÓI SZENT TAMÁS 1993, 45. Lásd továbbá Tamás kommentárját a *De anima* III, 1-hez: THOMAS AQUINAS 1984, 205–207. Tamás álláspontja szerint a potenciális értelem elkülönült volta azt jelenti, hogy „az értelem képessége nem teljesültsége semmiféle testnek, minthogy működését nem testi szervben keresztül fejt ki.” Vö. AQUINÓI SZENT TAMÁS 1993, 47. Tamás ugyanakkor azt mondja, hogy „az értelem (...) elkülönült, amennyiben nem teljesültsége semmiféle szervnek, de nem az (...), amennyiben a léleknek, amely a test teljesültsége, része avagy képessége”. Vö. AQUINÓI SZENT TAMÁS 1993, 52–53; THOMAS AQUINAS 1976, 299. 701–704.

Vajon az következik ebből, hogy föl kell hagynia minden reménnyel annak, aki azt szeretné hinni, hogy a XXV. *canto* megírásával Dante elkülönült Aquinói Tamástól? Ezt nem gondolom. Dante szövegének kristályos szépsége és kozmológiai mélysége éppen megteszi.

Bibliográfia

- ALBERTUS MAGNUS (1968), *De anima*, Clemens STROICK (ed.) in *Opera Omnia*, Tomus VII Pars I. Münster, Aschendorff, 1–250.
- ALBERTUS MAGNUS (1975), *De unitate intellectus*, Alfons HUFNAGEL (ed.) in *Opera Omnia*, Tomus XVII Pars I. Münster, Aschendorff, 1–30.
- ALIGHIERI, Dante (2017), *Isteni színjáték*. NÁDASDY Ádám (ford.), Budapest, Magvető.
- ARISZTOTELÉSZ (2006), *A lélek*, STEIGER Kornél (ford.), in Arisztotelész: *Lélekfilozófiai írások*, Filozófiai Írók Tára. Harmadik folyam. Akadémiai Kiadó, Budapest, 5–93.
- AVERROËS (1953), *Averrois Cordubensis Commentarium Magnum in Aristotelis De Anima Libros*, Recensuit F. Stuart Crawford. Cambridge/MA, The Mediaeval Academy of America.
- AVERROËS (2009), *Long Commentary on the De Anima of Aristotle*, Translated and with introduction and notes by Richard C. TAYLOR with Therese-Anne DRUART. New Haven – London, Yale University Press.
- BAZÁN, Bernardo Carlos (1997), The Human Soul: Form and Substance? Thomas Aquinas' Critique of Eclectic Aristotelianism, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, 64, 95–126.
- BAZÁN, Bernardo Carlos (2005), *Radical Aristotelianism in the Faculties of Arts, The Case of Siger of Brabant*, in Ludger HONNEFELDER, Rega WOOD, Mechthild DREYER and Marc-Aeilko ARIS (eds.) *Albertus Magnus und die Anfänge der Aristoteles-Rezeption im lateinischen Mittelalter*. Münster, Aschendorff, 585–629.
- BIANCHI, Luca (2015), L'averroismo di Dante, *Le Tre Corone*, 2, 71–109.
- BIANCHI, Luca (1984), Guglielmo di Baglione, Tommaso d'Aquino e la condanna del 1270, *Rivista di Storia della Filosofia*, 39/3, 503–520.
- BOYDE, Patrick (1981), *Dante: Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRADY, Ignatius (1970), Background to the Condemnation of 1270: Master William of Baglione, *Franciscan Studies*, 30, 5–48.
- CASINI, Tommaso–Barbi, Silvio Adrasto–Momigliano, Attilio (1973), *La Divina Commedia: Purgatorio*. Con I commenti di Tommaso CASINI, Silvio Adrasto BARBI e di Attilio MOMIGLIANO. Aggiornamento bibliografico-critico di Francesco MAZZONI. Firenze, Sansoni.
- CERVIGNI, Dino S. (1993), Purgatorio XXV. *Lectura Dantis. 12. Special Issue: Lectura Dantis Virginiana*, vol. II. Dante's "Divine Comedy" Introductory Readings II: Purgatorio, 362–379.

- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (2014), *La Divina Commedia. Purgatorio*. Commento Di Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori.
- CHIMENZ, Siro A. (2013), *La Divina Commedia*, a cura di Siro A. CHIMENZ. Torino, UTET.
- CORNOLDI, Giovanni Maria (1887), *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Roma, Befani.
- DALES, Richard C. (1995), *The problem of the rational soul in the thirteenth century*, Leiden – New York – Köln, Brill.
- DI SIENA, Gregorio (1886), *La Commedia di Dante Alighieri*. Esposta in prosa es spiegata nelle sue allegorie dal Prof. Luigi De Biase, col testo a fronte e note del Prof. Gregorio di SIENA. Napoli, Antonio Morano.
- DONATI, Silvia (1990), Studi per una cronologia delle opere di Egidio Romano. I: Le opere prima del 1285. I commenti aristotelici, *Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale*, I/1, 1–111.
- FALZONE, Paolo (2014), Canto XXV: Virgilio, Stazio e le sofferenze dell'anima nell'aldilà, in E. MALATO and A. MAZZUCCHI (ed.) *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio.2. Canti XVIII–XXXIII*. Roma, Salerno Editrice, 745–774.
- FALZONE, Paolo (2018), Dante e l'averroismo di Cavalcanti: un nodo storiografico da ripensare?, *Studi Danteschi*. LXXXIII. Firenze, Le Lettere. 267–306.
- GAUTHIER, René-Antoine (1984), *Préface*, in Sancti Thomae de Aquino Opera omnia. Tomus XLV, 1. Sentencia libri De anima. Cura et studio Fratrum Praedicatorum. Roma, Commissio Leonina – Paris, Vrin, *1–*294.
- GAUTHIER, René-Antoine (1993), *Saint Thomas d'Aquin: Somme contre les Gentils. Introduction*, Paris, Editions Universitaires.
- GIELE, Maurice (1971), *Un commentaire averroïste sur les livres I et II du traité de l'âme (Oxford, Merton College 275, f. 108–121)*, in Maurice GIELE, Fernand Van STEENBERGHEN, Bernardo BAZÁN (eds.) *Trois commentaires anonymes sur le Traité de de l'âme d'Aristote*. Louvain, Publications Universitaires – Paris, Béatrice-Nauwelaerts, 13–120.
- GILES OF ROME (1944), *Errores philosophorum*, Edited by Josef KOCH, English translation by John O. RIEDL. Milwaukee, Marquette University Press.
- GILSON, Étienne (1967), Dante's Notion of a Shade: Purgatorio XXV. *Mediaeval Studies*, 29, 124–142.
- GRAGNOLATI, Manuele (2003), *From Plurality to (Near) Unicity of Forms Embryology in Purgatorio 25*, in Teodolinda BAROLINI, H. Wayne STOREY (eds.) *Dante for the New Millennium*. New York, Fordham University Press, 192–238.
- GRAGNOLATI, Manuele (2021), *Eschatological Anthropology*, in Manuele GRAGNOLATI, Elena LOMBARDI, Francesca SOUTHERDEN (eds.) *The Oxford Handbook of Dante*. Oxford, Oxford University Press, 447–463.
- LE BRUN-GOUANVIC, Claire (1996), *Ystoria sancti Thome de Aquino de Guillaume de Tocco (1323)*, Édition critique, introduction et notes, Toronto, PIMS.

- INGLESE, Giorgio (2016), *Commedia. Purgatorio*, Revisione del testo e commento di Giorgio INGLESE. Nuova edizione. Roma, Carocci.
- KEELER, Leo W. (1936), *Sancti Thomae Aquinatis Tractatus de unitate intellectus contra averroistas*, Editio critica. Roma, Apud Aedes Pont. Universitatis Gregorianae.
- KLIMA, Gyula (2001), *Thomas of Sutton on the Nature of the Intellective Soul*, in Jan A. Aertsen, Kent Emery, Andreas Speer (eds.) *Nach der Verurteilung von 1277 / After the Condemnation of 1277: Philosophie und Theologie an der Universität von Paris im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Studien und Texte / Philosophy and Theology at the University of Paris in the Last Quarter of the Thirteenth Century. Studies and Texts*. Miscellanea Mediaevalia 28. Berlin-New York, Walter de Gruyter, 436–455.
- KLIMA, Gyula (2018), Aquinas' Balancing Act: Balancing the Soul between the Realms of Matter and Pure Spirit, *Bochumer Philosophisches Jahrbuch für Antike und Mittelalter*, 21, 29–48.
- LENZI, Massimiliano (2010), Bruno Nardi, Pietro di Giovanni Olivi e l'origine dell'anima umana in Dante (Pg XXV 37–79), in Catherine KÖNIG-PRALONG, Olivier RIBORDY, Tiziana SUAREZ-NANI (eds.) *Pierre de Jean Olivi - Philosophe et théologien*. Berlin, De Gruyter, 369–405.
- LUNA, Concetta (1990), La "Reportatio" della lettura di Egidio Romano sul Libro III delle Sentenze (Clm. 8005) e il problema dell'autenticità dell'«Ordinatio», *Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale*, 1/1, 113–225.
- MANDONNET, Pierre (1911), *Siger de Brabant et l'averroïsme latin au XIII^e siècle*. 1re partie: Étude critique. Deuxième édition revue et augmentée, Louvain, Institut supérieur de philosophie de l'Université.
- MARENBOON, John (2001), *Dante's Averroism*, in John MARENBOON (ed.) *Poetry and Philosophy in the Middle Ages A Festschrift for Peter Dronke*. Leiden-Boston-Köln, Brill, 349–374.
- MARTINEZ, Ronald (2008), *Statius's Marvelous Connection of Things*, in Allen MANDELBAUM, Anthony OLDCORN, Charles ROSS (ed.) *Lectura Dantis: Purgatorio*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 277–287.
- MOEVS, Christian (2005), *The Metaphysics of Dante's Comedy*, New York, Oxford University Press.
- NARDI, Bruno (1912), Sigieri di Brabante nella Divina Commedia e le fonti della filosofia di Dante (Continuazione), *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 4/1, 73–90.
- NARDI, Bruno (1938), *S. Tommaso d'Aquino, Trattato sull'unità dell'intelletto contro gli averroisti*. Traduzione, commento e introduzione di Bruno NARDI, Firenze, Sansoni.
- NARDI, Bruno (1960), *L'origine dell'anima umana secondo Dante*, in *Studi di filosofia medievale*, Roma, Storia e Letteratura, 9–68.
- PALMIERI, Domenico (1899), *Commento alla Divina Commedia di Dante Alighieri*. Prato, Tipografia Giachetti.
- POLETO, Giacomo (1894), *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, con commento del Prof. Giacomo POLETO. Roma-Tournay, Desclée/Lefebvre.

- PORRO, Pasquale (2013), «*Dentro dai fuochi son li spirti*». Dante, il fuoco infernale e l'escatologia scolastica, in Massimiliano LENZI, Cesare A. MUSATTI and Luisa VALENTE (eds.) *Medioevo e filosofia. Per Alfonso Maierù*. Roma, Viella, 229–262.
- ROBB, James H. (1984), *St. Thomas Aquinas: Questions on the Soul*. Translated from the Latin, with an introduction by James H. ROBB, Milwaukee/WI, Marquette University Press.
- SALMAN, Dominique (1935), Albert le Grand et l'averroïsme latin. *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, 24, 38–64.
- SAPEGNO, Natalino (1935), *La Divina Commedia*. A cura di Natalino SAPEGNO, Milano–Napoli, Riccardo Ricciardi.
- SCARTAZZINI, Giovanni Andrea (1920), *La Divina Commedia commentata da G. A. Scartazzini*. Ottava edizione in gran parte rifusa da G. VANDELLI col rimario perfezionato di L. POLACCO e indice dei nomi proprii e di cose notabili, Milano, Ulrico Hoepli Editore–Libraio Della Real Casa.
- SCOTT, J. A. (1963), Dante's Use of the Word Intellecto. *Italica*, 40/3, 215–224.
- SIGER DE BRABANT (1972a), Bernardo BAZÁN (ed.) *Quaestiones in tertium De anima, De anima intellectiva, De aeternitate mundi*. Louvain, Publications Universitaires – Paris, Béatrice-Nauwelaerts.
- SIGER DE BRABANT (1972b), Antonio MARLASCA (ed.) *Les Quaestiones super Librum de causis de Siger de Brabant*. Louvain, Publications Universitaires – Paris, Béatrice-Nauwelaerts.
- THOMAS AQUINAS (1918), *Summa contra Gentiles*, in *Sancti Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Opera Omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*. Tom. XIII. Roma Typis Riccardi Garroni.
- THOMAS AQUINAS (1976), *Opera omnia*. Tomus XLIII. Cura et studio Fratrum Praedicatorum, Roma, Editori di San Tommaso.
- THOMAS AQUINAS (1984), *Sentencia libri De anima*, in *Opera omnia*, Tomus XLV, 1. Cura et studio Fratrum Praedicatorum. Roma–Paris, Commissio Leonina–Vrin.
- THOMAS AQUINAS (1993), *Az értelem egysége*. Fordította, a kötetet szerkesztette és a kommentárokat írta BORBÉLY Gábor, Budapest, Ikon.
- THOMAS AQUINAS (1996), *Quaestiones disputatae de anima*. Ed. B. C. BAZÁN, in *Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita*. Tomus 24/1. Roma–Paris, Commissio Leonina – Éditions Du Cerf.
- TORRACA, Francesco (1921), *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. Nuovamente commentata da Francesco TORRACA. Quinta edizione riveduta e corretta, Milano–Roma–Napoli, Società Editrice Dante Alighieri.
- TORRELL, Jean-Pierre (1996), *Saint Thomas Aquinas: Volume 1. The Person and His Work*. Tr. by Robert ROYAL, Washington, D.C., The Catholic University of America Press.
- TOYNBEE, Paget (1898), *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*, Oxford, Clarendon Press.
- ZEDLER, Beatrice H. (1968), *Saint Thomas Aquinas: On the Unity of the Intellect against the Averroists (De Unitate Intellectus Contra Averroistas)*. Translated from the Latin with an Introduction by Beatrice H. ZEDLER, Milwaukee/WI, Marquette University Press.

Dante és Dubois.

Az univerzális császárság két koncepciója

A XIII–XIV. század fordulóján, tehát 1300 körül, amikor Dante „az emberélet útjának felére” érkezett, a keresztes háborúkban vesztes, a Szentföldet elvesztő keresztény Európában sokakban megfogalmazódott a Respublica Christiana, a keresztény közösség szorosabb politikai egysége visszaállításának igénye. Voltak, akik a császári hatalom tekintélyének megerősítését szorgalmazták, mások a pápai teokráciától várták a keresztény világ politikai újraegyesítését, de a francia jogász, Pierre Dubois egy 1305 őszén írt művében (*De recuperatione Terre Sancte*) már egy európai föderáció előképét vázolta fel mint alternatív lehetőséget, megteremtven ezzel a mai Európai Unió legelső koncepcióját. Munkája lényegében véve egy válaszirat volt, amelyben VIII. Bonifác pápának a teokratikus világi hatalomra vonatkozó igényének jogosultságát igyekezett cáfolni, melyet a pápa az 1302-ben kiadott *Unam sanctam* kezdetű bullájában foglalt össze. Lényegében ugyanezen szándékkal fogalmazta meg egy jó évtizeddel később Dante is az egyeduradalomról szóló művében (*De monarchia*, 1317) a pápai teokrácia elleni és az univerzális világi hatalom, a császárság melletti érveit.

Kevéssé ismert azonban a kutatók körében is azon tény, hogy Dante kortársa, a normandiai francia jogász, Pierre Dubois (kb. 1250–kb. 1321), aki minden valószínűség szerint ugyancsak 1321-ben hunyt el, egy 1300-ban keletkezett korábbi művében, amely az első általunk ismert írása (rövidített címe: *Summaria brevis*, de ismeretes egy másik címe is: *De abbreviatione*), Dantéhoz hasonlóan még az univerzális császárság megerősítésében látta a keresztény közösség politikai és katonai-harcászati megerősítésének lehetőségét. Az olasz génuszhoz hasonlóan Dubois is közel másfél évtizedig érlelte első traktátusát, melyben az európai politikai válsághelyzet megoldására vonatkozó nézeteit fejtette ki (Szép Fülöp apjának, III. azaz Merész Fülöpnek súlyos kudarccal végződő Aragónia elleni hadjárata készítette őt reformgondolatai megfogalmazására), tehát mindketten rendkívül átgondolt, kiérlelt politikai filozófiai értekezésben foglalták össze javaslataikat. Természetesen az univerzális császárság kérdésére vonatkozólag Dante és Dubois más műveiben is találhatunk fejtegetéseket – az olasz költő például a *Vendégségben* és az *Isteni színjátékban*, Dubois pedig a *Deliberatio* (1302) és a *Supplication* (1304) című műveiben is ír a témával kapcsolatban fontos érveket –, de a legátfogóbb módon a *Summaria brevis* (1300) és a *De monarchia* (1317) tartalmazzák a két kortárs megállapításait. Bár e két főművet jó másfél évtized választja el egymástól, érveik jellege mind forrásaikat, mind tartalmukat tekintve alapvető hasonlóságokat mutat, miközben foglalkozásukból és származásuk, hazájuk különbözőségéből is következőleg, eltéréseket is

találhatunk az általuk kifejtett koncepciókban. Először néhány fontos hasonlóságra hívnám fel a figyelmet.

Hasonlóságok

A legfőbb célkitűzés mindkét szerző számára a keresztény világ egyetemes békéjének, egységének megteremtése, hiszen ebben látják a keresztény emberek boldogságának zálogát. Dante megfogalmazása szerint az egyetemes béke a legfőbb princípiuma az univerzális császárságra vonatkozó filozófiai fejtegetéseinek.¹ A költő Arisztotelészre egyetértően utalva² azt állítja, hogy a közös cél eléréséhez mindenképpen szükség van egy közös vezetőre, ez pedig nem lehet más, mint a császár.³ Dante nézete szerint az univerzális császári hatalom kizárólagos, az ő felsőbbségét minden uralkodónak el kell ismernie a világi életben (*in temporalibus*).⁴ Meglátása szerint a császári hatalom áldásai a maguk teljességében Augustus császár időszakában voltak érzékelhetőek (*Pax Romana*), ő tekinthető tehát az ideális uralkodónak.⁵ A költő úgy véli, hogy az uralkodó hatalmának jogosultsága értelmének fejlettebb mivoltában áll, és utal Arisztotelészre, aki szerint az értelmesebb ember uralma jogos a többiek felett.⁶ Sőt Dante szerint ugyanígy jogos és igazságos az is, hogy az értelmesebb népek uralkodjanak a többiek (vagyis a butábbak) felett. Ismét Arisztotelészre utalva azt állítja, hogy az okosabb népek (így jelesül a rómaiak) uralma kifejezetten áldásos a többiek felett, és ha ezek ostobán ellenállnának az okosabbak uralmának, akkor kényszeríteni lehet őket az alávetettségre (mert a buták nem értik, hogy ez nekik majd áldás lesz, ugyanis olyan szűk látókörűek).⁷

1 „Ez az egyetemes béke, amelyet soron következő érveink szilárd princípiumának tartunk.” *Egyeduralom* (*De monarchia*), 407.

2 „Azt állítja, hogy amikor több dolog egy célra rendeltetett, akkor szükséges, hogy egy közülük uralkodjék és irányítson, a többi dolgok pedig irányíttassanak.” *Egyeduralom*, 408.

3 „És minthogy nyilvánvaló, miként fentebb kimutattuk, hogy az egész emberi nem egy cél felé törekszik, kell, hogy legyen valaki, aki szabályt szabjon és uralkodjék, akit monarchának vagy császárnak neveznek. Így világos, hogy a világ jólétéhez szükséges a monarchia vagy császárság.” *Egyeduralom*, 409.

4 „A világi egyeduralom, amelyet császárságnak hívnak, egyetlen fejedelmi hatalom az összes többi hatalmak fölött az időben, vagyis azon dolgokban és azok fölött, melyeket időbeli múlással mérhetünk.” *Egyeduralom*, 404.

5 „... a világon csak akkor volt mindenütt békeség, amikor egy tökéletes monarchiában az isteni Augustus monarcha uralkodott.” *Egyeduralom*, 422.

6 „Ezért máris nyilvánvaló az, amit a Politikában Aristoteles mond: vagyis, hogy a fejlettebb értelmű emberek természetszerűleg a többiek felett kell, hogy álljanak.” *Egyeduralom*, 406–407.

7 „... nemcsak egyes emberek, hanem bizonyos népek is uralkodásra alkalmasnak születtek, s mások meg engedelmességre, mint a Filozófus is állítja a Politikában és hozzáteszi, hogy ez utóbbiaknak nemcsak hogy hasznos alárendeltségben lenniök, hanem igazságos is, még ha kényszeríteni kell is őket. Ám, ha ez így van, nem kétséges, hogy a természet külön helyet és népet rendelt a világon való uralkodásra, másként mulasztást követett volna el, ami pedig lehetetlen. Ami pedig azt illeti, hogy

Dante egy gyenge pillanatában bevallja, hogy régebben maga is kételkedett abban, hogy a római nép jogszerűen jutott a más népek feletti uralomra, s úgy tűnt neki, hogy mindez erőszak révén történt.⁸ Kár, hogy a nagy génusz nem tartott ki tovább e nézete mellett, ugyanis éppen ez tükrözte az igazságot, amelyet egész életében oly mohón keresett. Később ugyanis arra a következtetésre jutott, hogy mivel minden jog az isteni akaraton alapul, és a rómaiak minden nagy háborúban győztek, győzelmeikben Isten akarata nyilvánult meg, márpedig az nem lehet jogszerűtlen.⁹ Sőt, a költő állítása szerint a rómaiak merő jámborságból, a közjó megvalósítására hódították meg a világot.¹⁰ Természetesen mindez már nyilvánvaló történelemhamisítás, hiszen a rómaiak éppen a katonai és harcias tulajdonságaik révén, fél évezredig tartó háborúk sorozatában hódították meg az akkor ismert világ nagy részét, és feltételezhető, hogy ellenfeleik, vagy az uralmuk ellen lázadó rabszolgák, így például azok keresztre feszített vezére, (Jézus sorstársa) Spartacus, egészen másképp vélekedtek a rómaiak jámborságáról, mint Dante!

Az isteni akarat által „választott nép” uralkodója által gyakorolt világuralom jogossága és természetes volta Dubois koncepciójában is megtalálható. A francia jogász elismeri (Szent Ágostonra hivatkozván egyébként), hogy az ókorban a görögök (itt a makedón Alexandrosz világbirodalmára utal) és a rómaiak egyaránt Isten akaratából kerültek más népek fölé, de úgy véli, hogy saját korában, a XIV. század eleji Európában e választás Isten akarata szerint a kereszténységet védő legvitézesebb nemzetre, jelesül a franciákra esett, tehát őket illeti a császári hatalom, és a keresztény világ békés kormányzása.¹¹ Tehát nézete szerint (amely logikájában

melyik volt az a hely és az a nép, a fentebb és alább elmondottakból eléggé nyilvánvaló, hogy Róma volt, illetve annak népe és polgárai... Ezek után eléggé meggyőzően bizonyított, hogy a római nép a természet által rendeltetett az uralkodásra. A római nép tehát, leigázván a földkerekséget, jog szerint jutott uralomra.” *Egyeduralom*, 436–437.

8 „Valaha én magam is csodálkoztam a római népen, hogy minden ellenállás nélkül a világ ura lett, amikor még felszínesen néztem a dolgokat, és úgy véltem, hogy ezt a hatalmat nem jog szerint, hanem fegyverek erejével érte el.” *Egyeduralom*, 423.

9 „És minthogy az akarat és az akarat tárgya Istenben ugyanaz, ebből tovább következik, hogy az isteni akarat maga a jog... amit Isten az emberi társadalomban akar, azt igazi és színtiszta jognak kell tartanunk... Isten akaratát különféle jelekből kell felfednünk... A kérdéssel kapcsolatban azt mondok tehát, hogy a római nép jog szerint, és nem bitorlás útján gyakorolta az összes halandók feletti uralkodás tisztét, amit császárságnak neveznek, az összes halandók felett... a római birodalmat tökéletesedéséhez csodák segítettek hozzá, tehát Isten akarata, következésképpen jog szerint állott és áll fenn.” *Egyeduralom*, 425–426., 429.

10 „A római birodalom a jámborság forrásából születik meg... a római nép, uralma alá hajtván a földkerekséget, a köz javára törekedett.” *Egyeduralom*, 431., 434.

11 „...prout docet beatus Augustinus, cum aliter eis scire futura non scit datum a Deo qui dator est omnium scienciarum virtutum potestatum regnorum omniumque bonorum: per talem enim modum coniecturandi et providendi, que possunt et debent verisimiliter evenire, leguntur Greci et postmodum Romani mundi monarchiam principatum et dominium quas et que antea non habebant adquisisse et diu tenuisse – cuius rei simile verisimile et probabile est – ut ex precedentibus apparet: regie maiestati regni Francorum obventurum, quod sibi propter profectum honorem

analóg Dantééval) a francia nép történelmi sikerei és a keresztes háborúkban játszott kiemelkedő szerepe mintegy az isteni kiválasztottság jeleinek tekintendők, ezért érdemeik miatt a franciákat illeti a *principatus universalis*, az egyetemes császárság tisztének birtoklása. A „principatus” kifejezés utal arra is, hogy Dubois koncepciója az univerzális császárság funkciójával kapcsolatban mindenképpen közel állt az itáliai költő felfogásához, bár egyéb megállapításaiból úgy tűnik, hogy azért annál erősebben centralizált hatalomként képzelte el. A középkori uralkodók közül egyébként mindketten sokszor utalnak II. Frigyesre (1215–1250) mint ideális császárra, aki nemcsak művelt, okos és igazságos volt, hanem rendkívül határozott is.

Dante és Dubois egyaránt cáfolja VIII. Bonifác pápa azon állítását, mely szerint az „oldás és kötés” jogánál fogva a pápaság igényt formálhat a legfőbb világi hatalomra. A költő határozottan leszögezi, hogy az oldás és kötés joga a pápákat csak a saját hivatalukban, a hitbeli kérdésekben (*in spiritualibus*) illeti meg, de semmi beleszólásuk nem lehet a világi hatalom működésébe.¹² Szinte szóról szóra ugyanezt állítja Dubois is, aki ráadásul még hozzáteszi, hogy Bonifác pápának a világi főhatalomra való igénye lényegében véve eretnekségnek tekinthető, mivel félreértelmezi a Bibliában leírtakat.¹³ A francia jogász is azon a nézeten van, hogy a világi hatalom a világi ügyekben (*in temporalibus*) teljesen független az egyháztól, és az uralkodók joghatósága, akik semmiféle felsőbb hatalmat nem ismernek el a maguk területén, tehát szuverének (*principi qui non recognoscit superiorem in terris*), mind egyházi, mind világi személyek felett érvényes – világi ügyekben.¹⁴ Dubois nemcsak a csá-

et incrementum fidei catholice ac superexaltacionem eiusdem ipsius maiestatis et suorum subditorum constanciam firmitatem et perseveranciam, que notabiliter sunt ceterarum nacionum et regnorum preferende, misericorditer concedat ille Deus exercituum – qui cum omnia bona dare posset, in suo testamento discipulis suis et amicis solum pacem reliquit – ita quod regnans in maiestate precelsi regni Francorum et eius heredes suo clarissimo sanguine regali tam exorti quam oriundi successive perpetuo valeant monarchiam hoc est principatum universalem, victatis guerrarum et bellorum solitis dispendiis, et periculis, pacifice gubernare.” *Summaria brevis*, 20–21.

12 „VIII. Ugyancsak emlegetni szokták még Máté evangéliumából Krisztus szavait Péterhez: És amit megkötöndesz a földön, meg lesz kötve a mennyekben is, és amit föloldasz a földön, fel lesz oldozva a mennyekben is... Néked adom a mennyeknek kulcsait... oldhatsz és köthetsz, ami hivataloddal vonatkozásban áll... Éppen ezért azt állítom, hogy jóllehet Péter utódja a Péterre bízott hivatal szükségletei szerint oldhat és köthet, ebből még nem következik, hogy feloldhatja a császárság rendeleteit vagy törvényeit, mint amazok állítják.” *Egyeduralom*, 460–461.

13 „Ce fut grand abomination à oüir que cest Boniface, pource que Dieu dit à saint Pere «Ce que tu lieras en terre sera lié au Ciel »,cette parole, d’espiritualité, entendre mallement, comme bougre, quant au temporel...” *Supplication*, 216.

14 „... nullus sane mentis auderet hoc negare, alioquin impune possent prelati guerram movere contra principem temporalem, et sic impediens turbans et preiudicium faciens iuridicioni principis, si quid temporale habet sub eodem per illud multari potest, cum quodam modo feloniam committat principis derogans potestati licet aliquorum rigor canonum derogare videtur. Iuridicio autem et potestas regia non solum per iudices sed etiam per clericos et laicos cuiuscumque conditionis solent impediri turbati gravamina et preiudicia sustinere, iudicibus ecclesiasticis huiusmodi impedimenta turbaciones et preiudicia sustinentibus, quod graviter est ferendum, videlicet quod

szári, hanem a királyi – különösen kiemelten a francia királyi – hatalommal kapcsolatban is hangsúlyozza, hogy a pápa igénye a világi hatalmak feletti felsőbbbségre mindenképpen jogellenes.¹⁵

A világi és az egyházi hatalmak egymáshoz való viszonyának vonatkozásában a két gondolkodónak van egy cáfolhatatlannak tűnő érve, amelyet VIII. Bonifác pápa azon állításával szemben fogalmaznak meg, mely szerint az uralkodókat a pápa szenteli fel, koronázza meg (többnyire megbízottjai révén), tehát ő közvetíti az isteni akaratot a világi társadalom felé, a világi hatalom tehát a pápától függ. Dante azonban azt állítja (konkrétan Augustus császár uralmára utalva), hogy a császári hatalom már az Egyház előtt létezett, tehát időbeli elsőbbsége miatt sem függhet tőle.¹⁶ Dubois hasonlóan érvel, de tágabb összefüggésben világítja meg a kérdést: meglátása szerint Melkizedek volt az első főpap, aki nagyobb papi testületet irányított, de mire ő hatalomra került (*in spiritualibus*), a világi hatalom már több mint 3 000 éve létezett, Melkizedek halála után pedig 600 évig nem létezett főpapi tisztség, világi uralkodók pedig nagyon is léteztek, mindenféle főpapi szentesítés nélkül is!¹⁷

Dante legfőbb érvei közé tartozik a császári joghatóság felsőbbbségének és egyház általi megkérdőjelezhetetlenségének kérdésében azon tény is, hogy maga Jézus mindig is elismerte e felsőbbbséget, sőt családja is, amikor eleget tett a császár népeségösszeírási rendeletének, és hazatért szülőhelyére.¹⁸ Márpedig Krisztus élete és tettei példaként szolgálnak minden keresztény hívő számára, és ő világosan megfogalmazta világi bírāja, Pilátus előtt is, hogy nem tart igényt semmiféle evilági

principi qui non recognoscit superiorem in terris iniuria tanta per quemlibet inferatur, cum sint – quod frequenter contingit – iniurantes duo...” *Summaria brevis*, 28–29.

15 „Papa vero in suo decretali secundo libro de iudiciis, qui incipit «Novit ille qui nichil ignorat, etc.» publice profitetur: quod dominus rex Francorum quantum ad suum feodum et dominium temporale nullum cognoscit superiorem in terris, necnon et quod papa iuridicionem temporalem eiusdem domini regis non vult nec intendit impedire; ex quo sequitur quod papa contra ius faceret si eiusdem domini regis iuridicionem impediret...” *Summaria brevis*, 39–40.

16 „... a császárság működésének teljében volt már akkor, amikor az Egyház még nem létezett, vagy nem működött.” *Egyeduralom*, 469.

17 „Ainsi departirent les fils d’Adam la terre, et en furent Seigneurs trois mil ans, et plus, auant le temps Melchisedec, qui fut le premier Prestre, qui fut Roy si comme dit l’histoire: mais il ne fut pas Roy de tout le monde, et obeissoient la gent à li comme à Roy du temporel, non pas comme à Prestre. Emprés sa mort fut grand temps, 600. ans ou plus, auant que nul autre fust Prestre.” *Supplication*, 215.

18 „... aki szabad elhatározásából hajt végre valamely parancsot, az azt tevékenységével igazságosnak ismeri el... Krisztus, mint életírója, Lukács bizonyítja, a római államhatalom parancsa alatt szűz anyától akart megszületni, hogy az emberi nem ama egyedülálló összeírása által embernek vétessék fel; ez pedig a parancs teljesítését jelentette... Krisztus tehát tettével elismerte, hogy Augustusnak, a rómaiak akkori uralkodójának rendelkezése jogos volt... Ha tehát Krisztus nem vetette volna alá magát illetékes bírónak, ítélete nem lett volna büntetés, illetékes bíró pedig csak az lehetett, aki az egész emberi nem felett joghatósággal rendelkezett... láthatják, hogy az egyház vőlegénye, Krisztus, a tevékenysége mindkét végpontján elfogadta azt.” *Egyeduralom*, 446–448.

hatalomra, őt a hatalom nem érdekli.¹⁹ Dubois szintén úgy látta, hogy Jézus minden tette tanításként értelmezendő a hívők számára („Omnis Christi actio esse debet nostra instructio”), Jézus pedig egyértelműen kijelentette, hogy a császárnak fizetendő adó mindenki számára kötelező, és meg is fizetett a császári helytartónak egy aranyat.²⁰

Dante és Dubois állítása szerint a pápák félreértelmezik az ún. „constantinusi adomány” kérdését is, mivel arra hivatkoznak, hogy Constantinus császár Róma és környéke odaajándékozásával a világi hatalmat is a pápákra ruházta át. Dante kategorikusan tagadja, hogy az adomány jogszerű és érvényes lenne, mert nézete szerint a császárnak nincs joga a birodalom területének megosztására, egy részének elajándékozására, a pápának pedig semmi joga nem volt az adomány elfogadására, és ezzel a világi uralkodói hatalom megszerzésére.²¹ A francia jogász megengedőbb ugyan az adományozás kérdésében, nem vitatja annak jogosságát, de állítása szerint a constantinusi adomány csak rosszat hozott a kereszténység számára, és a pápák háborúskodásai miatt rengeteg elhunyt keresztény lelke került a pokolba (meggyőződése volt ugyanis, hogy minden keresztény lelke, akik a pápák ellen harcolva a keresztények kezétől haltak meg, egyenesen a pokolba kerül).²² Sőt, Dubois azt gondolja, hogy a császári hatalom felsőbbbsége mint legfőbb hűbérúré, továbbra

19 „Az Egyház formája semmi más, mint Krisztus élete, úgy, amint szavaiból és tetteiből feltárul... A világi uralmat viszont még Pilátus előtt is tagadta Krisztus: »Az én országom nem e világból való. Ha e világból való volna országom, az én szolgáim harcra kelnének, hogy kezébe ne adassam a zsidóknak. Most azonban országom nem innét való.« ... Krisztus mint az Egyház példaképe nem törődött a földi ország gondjaival...” *Egyeduralom*, 472–473.

20 „Emprés nostre Seigneur Iesus-Christ fust Souuerain Prestre, et ne trouue l'en point escrit, qu'il eust onques nulle possession de temporel, ne que il vouldist que Herodes, qui Roy estoit, ne Pilate, qui estoit Garde de ce que li Empereur de Rome auoit pais, l'en obeïssient de riens-, ains dit que l'en rendist à Cesar ce que l'en li deuoit, et à Dieu aussi-, et fist payer pour li, et pour saint Pere son Vicair d'un denier d'or.” *Supplication*, 216.

21 „X. Egyesek még azt is mondják, hogy Constantinus császár, minthogy az akkori pápa, Szilveszter, meggyógyította a leprától, a császárság székhelyét, azaz Rómát, sok más császári méltósággal együtt az Egyháznak adományozta. Ebből pedig azt a következtetést vonják le, hogy azóta e méltóságokat mindenki csak az Egyháztól nyerheti el, mert azok, szerintük, az Egyház tulajdonaivá váltak. Ebből könnyen következnék, hogy az egyik hatalom auktoritása függésben van a másikkal, mint ahogy állítják... Constantinus nem idegeníthette el a császárság méltóságát, s az Egyház nem fogadhatta el azt... a császárnak tehát nem áll jogában megosztani a birodalmat... Világos tehát, hogy az adományt sem az Egyház nem fogadhatta el birtoklás címén, sem a császár nem adhatta neki elidegenítés formájában.” *Egyeduralom*, 464–466.

22 „Licet enim papa in regno Sicilie urbe Romana Tucie maritimis et montanis aliisque terris, quas habuit ex donatione primi catholici imperatoris Constantini, omnia iura imperialia deberet habere et gaudere de illis pleno iure – tamen propter maliciam caliditatem et fraudem huiusmodi locorum gaudere nunquam potuit nec potest super hiis pleno iure, ymmo quia non timebat eum eo quod bellicosus non erat nec esse debet, multe guerre orte fuerunt multi fuerunt ab ecclesia condemnati principes cum adherentibus, et in tali statu tot mortui quod eorum sciri non posset numerus, quorum anime creduntur ad inferos descendisse quas papa curare et servare ab omni malorum occasione tenebatur.” *Summaria brevis*, 12–13.

is fennmaradt, így jogában áll az adományt bármikor visszavonni! Dubois tehát a pápai patrimoniumot inkább egyfajta *beneficium*ként, nem pedig örök időkre szóló *feudum*ként értelmezi, állításait a római jog (polgárjog) doktorainak írásaival kívánván alátámasztani. A francia jogász szerint a constantinusi adományozás semmit sem változtatott a feudális világi hierarchia, így a császári hatalom jogállásán.²³

Különbségek

Dante a pápai érvek cáfolata során kitér arra a hasonlatra, amelyet VIII. Bonifác is megemlít: e szerint a császári hatalom ugyanúgy a pápai tekintély és felhatalmazás révén létezik, mint ahogyan a Hold fénye is csak a Nap fényét veri vissza. A költő azonban határozottan különbséget tesz a Hold fénye és annak létezése között, és hangsúlyozza, hogy a bolygó önállóan létezik, nem a Nap kreálta, s ugyanígy érvényes ez a megállapítás a császári hatalomra, amelynek létezése teljesen független a pápaságtól, bár annak támogatása persze erősíti a császárság legitimációját.²⁴ Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy Dante a császári hatalmat nem valamiféle korlátlan önkényuralomként, hanem egyfajta paternalista, atyáskodó hatalom gyakorlásaként fogta fel. Cicero a *Kötelességekről* szóló művének II. könyvéből idézve a költő a rómaiaknak a más népek feletti uralmát is egy ilyen joviális, paternalista jellegű felsőbbbségként tekintette.²⁵ Dante felfogása szerint a császári hatalom nem szólhat

23 „Et sic Imperator Constantinopolitanus, qui eidem dedit totum patrimonium quod habebat, cum huius donatio quia nimis magna facta per legitimum administratorem rerum Imperij, sicut sunt Episcopi et alij Praelati non tenuerunt, vt Iuris ciuilis doctores, et praescriptio non obstat, secundum ipsam apparet, quod donator vel Imperator Alemanniae loco eius per Papam subrogatus totam huiusmodi donationem posset reuocare: quia vt dicit lex, quod quisque iuris in alterum statuit ipse eodem iure vtatur. Et poeta, Legem patere quam ipse tuleris. Et Imperator ait, Licet legibus soluti simus legibus viuere volumus. Ex hoc sequitur... ad casum summae paupertutis, quem habuerunt sui praedecessores ante factam sibi à Constantino primo Imperatore Christiano donationem praedictam, quae à principio non tenuit de iure, quin imò potuit reuocari, prout concorditer dicunt doctores legum, nisi longissimi temporis obstaret praescriptio, et haec esset vltio digna dici, iuxta ea quae scripta sunt...” *Deliberatio*, 46.

24 „... bár a holdnak csak akkor van elegendő fénye, hogyha a naptól kap, ebből még nem következik, hogy maga a hold is a nap által van... Állítom tehát, hogy a világi hatalom nem a lelki hatalomtól nyeri létét, sem erejét, azaz tekintélyét, sem pedig magába vett működését, ellenben tőle kapja, hogy hatásosabban működhessen, a kegyelem fényét, melyet égen és földön a pápa áldása hint szét.” *Egyeduralom*, 456.

25 „Míg a római nép uralma jótéteményeken és nem jogsértések halmozásán nyugodott, addig a háborúkat vagy szövetségeseink érdekében, vagy hatalmunk megtartásáért viseltük. A harcok kimenetele vagy enyhe volt, vagy csak a szükséghez képest szigorú, a szenátus királyok, népek és nemzetek révpartja és menedékhelye volt. Hatóságaink és hadvezéreink abban keresték legfőbb dicsőségeiket, hogy igazságosan és híven oltalmazták a tartományokat és a szövetségeseiket. Így tehát inkább atyai vezetésről, mint a földkerekség felett gyakorolt uralomról lehetett náluk szó.” *Egyeduralom*, 431–432.

bele a különféle autonómiák, önkormányzatok, lokális hatalmak működésébe, nem feladata minden lényegtelen apró kérdésben szabályokat felállítani vagy ítélni, csak a nemzetközileg fontos, a népek közötti együttélést és együttműködést illető ügyekben szabad vezérelni, törvényeket felállítani.²⁶ A császár tulajdonképpen legfőbb bírónak működik a nemzetközi világban az egyetemes béke biztosítása céljából, hogy az egyenlő rangú fejedelmek fölött legyen egy megfellebbezhetetlen tekintélyű joghatóság.²⁷ A császári hatalom döntéseinek és működésének igazságosságát annak univerzális jellege biztosítja. Dante egyértelműen világcsászárságban, világállamban gondolkodott, s úgy vélte, hogy aki mindenki felett uralkodik, az senkitől sem akar elvenni semmit, tehát mentes a bírvágytól, a mások javának, vagyonának megszerzésére való törekvéssel szemben.²⁸

A fenti bekezdésben említett megfontolások csak Dante írásaiban lelhetőek fel, az alábbiakban szereplő császárpárti és pápaellenes érvek pedig Dubois nézeteit tükrözik. Az egyik sajátos szempont, amely a francia jogásznál megtalálható, a pápák életkorára vonatkozik. Úgy véli ugyanis, hogy a pápák már az életkoruknál fogva sem lehetnek alkalmasak olyan feladatok ellátására, amelyek a világi hatalommal kapcsolatban felmerülnek. Azt is kifogásolja, hogy sokan az egyházfők közül nem nemesi származásúak, és nincs meg az a szocializációs közeg, amelyben a katonai-harcászati feladatok megoldására, sikeres hadjáratok végrehajtására képzettséget, alkalmasságot szereznének, márpedig a világi hatalom gyakorlása mindezeket feltételezi. Ráadásul a világi hatalmak ügyeibe beleavatkozó pápák sok esetben viszályokat, konfliktusokat szítanak a keresztény fejedelmek között, ahelyett, hogy szent hivatásukkal foglalkoznának és a béke előmozdításán fáradoznának.²⁹

26 „Így hát az emberi nemet egyetlen legfőbb fejedelem is képes kormányozni, azaz a monarcha. Meg kell azonban jegyeznünk, amikor azt mondjuk, hogy az emberi nemet egyetlen legfőbb fejedelem is képes kormányozni, nem úgy értjük, hogy valamely községben adódó bármely legjelentéktlenebb ítéletnek közvetlenül őtől kell származnia; hanem hogy olykor hiányosak a városi törvények és irányításra szorulnak, mint a Filozófus mondja Nichomachushoz írott műve ötödik könyvében, ahol a bölcs méltányosságot ajánlja. Ugyanis a népeknek, országoknak, városoknak vannak sajátos tulajdonságaik, amelyeket más és más törvényekkel kell szabályozni. A törvény ugyanis az élet vezérő szabálya... Inkább úgy kell érteni, hogy a monarchának az emberi nemet a maga közös, mindenkire egyaránt vonatkozó szabályai szerint kell a békére vezérelnie. Ezt a közös szabályt, illetve törvényt az egyes fejedelmek a monarchától kell, hogy kapják.” *Egyeduralom*, 419.

27 „Két fejedelem között, akik nincsenek egymásnak alávetve, akár a maguk, akár alattvalóik hibájából viszály támadhat, ami nyilvánvaló, ezért tehát közöttük igazságtétel kell, hogy legyen. S minthogy egyik sem ítélni a másik felett, tekintve, hogy nincsenek egymásnak alávetve (s egyenlőknek egymás felett nincs hatalmuk), szükség van egy szélesebb joghatóságú harmadikra, aki hatáskörénél fogva mindkettő felett áll. És ez vagy a monarcha, vagy sem.” *Egyeduralom*, 411.

28 „A monarcha számára semmi sincs, amit megkívánhatna, hiszen joghatóságának csak az óceán szab határt, nem így más fejedelmek esetében, akiknek fejedelemségét más fejedelemségek határolják, mint pl. a kasztíliai királyságot az aragóniai királyság. Ezért minden halandó között a monarcha lehet az igazságosság legmegbízhatóbb letéteményese.” *Egyeduralom*, 413.

29 „Item in Romanos pontifices non elegunt nec egi consueverunt nisi senes aut etiam decrepiti plerumque non nobiles genere, in armis non experti nec assueti; quomodo autem talis, qui non

Dantével ellentétben Dubois nem hitt abban, hogy a császári hatalom az egész világra kiterjedhet, és cáfolja azon régi állításokat, miszerint az indiai, asszír, görög és római birodalmak valóban „világbirodalmak” lettek volna. A valóságban mindegyik csak a világ egy részét foglalta magába, mint például a világhódító Alexandroszé is, akinek éppen a rómaiak tagadták meg az engedelmességet, tehát a Keletet ugyan meghódította, de a Nyugatot nem.³⁰ A korabeli királyi és császári hatalmat a francia jogász Nagy Károlytól eredezteti, aki a frankok királyaként Róma és a pápaság segítségére volt Adorján pápa idejében a longobárdokkal szemben, és cserébe Róma szenátora lett, majd császárrá koronázta őt III. Leó pápa, sőt felruházta őt az egyházi méltóságok kinevezési jogával, valamint különféle adók beszédésének jogával.³¹ Dubois ugyan utal arra, hogy e jogokról Nagy Károly fia, Jámbor Lajos lemondott, de egy ravasz jogászi érveléssel azt állítja, hogy az uralkodók, köztük a francia király is, e jogokat jóhiszeműen tovább gyakorolták, egyházi méltóságokat neveztek ki, adókat szedtek, és 100 év után mintegy „elbirtokolták” e jogokat a pápaságtól.³²

habet amicos bellicosos affectione sanguinis sibi coniunctos, talium subditorum a natura et consuetudine vivendi malorum superbas in modico tempore que vivet, tot rebelliones et insidias poterit superare? Non est rationi consonum nec verisimile quod hoc possit evenire, et quia vix aut nunquam evenit temporibus retroactis iuxta legis consilium presumi non debet quod eveniet in futurum. Preterea quod papa, cui sanctitas gloriam ignoscendi reliquit, qui lectioni et orationi debet vacare, predicare, iusta ecclesie iudicia facere, omnes mundi principes catholicos ad pacem et concordiam revocare et in tali statu servare, ut omnium ovium sibi commissarum animas simul possit Deo reddere, sit actor promotor et factor bellorum tot et tantorum homicidiorum res est exemplo pernicioza. Facit enim id quod in personis aliorum testatur: increpat arguit opponit! Et si ipse possit habere commodum solitum sine honore et impedimento cure animarum sibi commisse, terrenas occupationes et occasiones malorum victando, et hoc recusare presumit et audeat – quis cum cupiditate superbia et presumptione temeraria poterit ecusare, quis ille qui se possit et audeat estimare sufficientem ydoneum ad utriusque gladii tante rei publice potestatem? Quomodo gravissimum superbie viciu poterit evictare?” *Summaria brevis*, 13.

30 „Licet enim chronicae scripturae dicant: 1. Indos, 2. Assyrios, 3. Graecos, et 4. Romanos mundi monarchiam tenuisse, intelligunt de maiori parte mundi, non de toto, quia expressè dicunt Alexandrum vltra Graeciam super orientalem et Babyloniam mundi partem principatum tenuisse, et Romanos eidem obedire recusasse.” *Deliberatio*, 45.

31 „... quod cum ipse revertens de Hyspania, in qua continue exercitum tenuerat per XXX annos seu XXXII, intraret ecclesiam Parisiensem, venerunt ei obviam nuncii domini Adriani pape qui subsidium eius cum multis gemitibus requirebat, eo quod deffensorem non habebat sibi que fecerat sollempniter requisitus imperator Constantinopolitanus contra Desiderium regem Lombardorum qui Romanam ecclesiam destruebat. Rex vero baronibus exponens negotium rogavit eos, quatinus cum eo sancte Romane ecclesie pro Dei et apostolorum eius Petri et Pauli amore subvenirent... Postmodum senator urbis Rome factus translata per papam cum assensu concilii generalis potestate eligendi imperatorem a Grecis in Germanos imperator est factus, data sibi et suis successoribus potestate eligendi papam cardinales patriarchas primates archiepiscopos et episcopos totius christianitatis, quam potestatem Lodoicus eius successor remisit.” *Summaria brevis*, 10–11.

32 „Et si aliqua iura dicunt Reges beneficia conferre non posse, et consuetudinem super hoc introductam non tenere. Respondemus quòd haec iura, vt ex chronicis apparet, post huius tempus per centum annos, et vltra facta fuerunt. Et iura cum fiunt, non ad praeteritos casus, sed ad futuros debent trahi... et si Ecclesia Romana et Imperator subiectionem si quam habuissent, quod non est

A 100 év utáni elbirtoklási jogot Dubois nyilvánvalóan az angolszász jogból vette át, amelyet jól ismert, hiszen néhány egyházügyi vitában ő képviselte I. Edward angol királyt is (mint Guyenne herceget), és amely szerint 99 év letelte után a bérleti vagy használati jog tulajdonná alakul át. Egy másik érvelésében Dubois a világi hatalom (tehát a császárság és a királyság) teljes egyháztól való függetlenségét és szuverenitását 1000 évnél is régebbi időszakra vezeti vissza, és lényegében a katonai hódítás, területfoglalás jogával magyarázza.³³ De utal egy bibliai érvre is, miszerint az Úr azt mondta Ádámnak, hogy amely földre ő és utódai beteszik a lábukat, az övék lesz, az ő tulajdonukká válik.³⁴ A *Deliberatio* egyik passzusában a francia jogász azt állítja, hogy a francia királyok éppen 1270 éve kormányozzák teljes jogkörrel országukat, függetlenül az egyházi hatalomtól. Mivel Dubois ezen írása 1302-ben keletkezett, visszaszámolva az 1270 esztendő, hozzávetőleg Jézus halálának idejéhez jutunk el, amit az is megerősít, hogy konkrétan utal Szent Péterre, aki ekkor vette át az egyház irányítását. A francia jogász tehát arra hivatkozik, hogy Jézus halála után sem Szent Péter, sem annak utódai nem formáltak semmiféle igényt a világi hatalomra a császárokkal, majd a királyokkal szemben.³⁵

Lényeges különbség a két gondolkodó koncepciójában az is, hogy Dantével ellentétben a francia jogász az univerzális császárságot a francia Capeting-ház királyaira ruházná át, tehát megszüntetné a Német-Római Császárságot (e tervét majd Napóleon fogja megvalósítani 1806-ban!). Ismét hangsúlyoznunk kell azon tényt is, hogy Dubois a császárság hatalmát a Földközi-tengertől (amelyet Déli-tengernek is neveztek) északra levő területekre tartotta realizálhatónak, tehát nem világ-, hanem

verum, per centum annos Reges possidere libertatem, et praescribere permittendo, totum ius suum amisissent, multo fortius ipsos hoc amiserunt permittendo tanto tempore possidere et praescribere libertatem.” *Deliberatio*, 45–46.; „Laquelle chose pert bien, à ce que l’Empereur dit, que il estoit Seigneur du môde, sans rien excepter, qui ne auint onques à Alexandre, ne à autre. Et se n’oserent il dire que l’en se peut defendre contre l’Eglise de Rome, et contre li Empire, par praescription de cent ans.” *Supplication*, 218.

33 „Praeterea negari non potest, quin semper post distincta primò rerum dominia, inuasio rerum occupatarum, ab aliis maximè per tempus à quo memoria hominum non existit possessorum, et praescriptarum fuerit, et est peccatum mortale. Rex autem supremam iurisdictionem et libertatem suorum temporalium vltra mille annos possedit.” *Deliberatio*, 45.

34 „Dont semble il bien, que ledit Pape vouloit tout le monde destruire, et mettre en guerre, qui de nouuel vouloit occuper ceste Siegneurie, qui tenuë et porfise auoit esté plus de mil ans en bonne foy des Roys de France. Par autele raison puet l’en demander tout l’héritage que Dieu le Pere partit entre Adam et ses fils, quand il dit: «Ce que ton pied marchera, et que tu occuperas sera tien.»” *Supplication*, 218.

35 „Hoc beato Petro et singulis eius successoribus competiisset, qui in hoc nihil reclamarunt, nihil vindicauerunt. Reges Franciae hoc possidentes, et praescribentes tolerarunt per mille ducentes septuaginta annos. Possessio verò centenaria etiam sine titulo hodie per nouam constitutionem dicti Papae sufficeret ad praescribendum contra ipsum et Ecclesiam Romanam, ac etiam contra Imperium, secundum leges Imperiales.” *Deliberatio*, 46.

európai császárságban gondolkodott.³⁶ A császárságnak a Francia Királyságba való áthelyezését a francia jogász a franciák kiválóságával magyarázta (egyfajta etnocentrizmus jellemezte gondolkodását), és éghajlati-klimatikus tényezőkre vezette vissza, sőt, a csillagok legkedvezőbb konstellációját is felhozta érvként, amely Franciaország területe felett tapasztalható (meggyőződése volt, hogy a csillagok erős hatást gyakorolhatnak az emberek életére).³⁷ Azt az elgondolást, hogy egyes népek, itt jelesül a franciák, az országuk kedvezőbb éghajlati adottságai miatt különbek másoknál, és így alkalmasabbak mások kormányzására és a többi nép feletti uralomra, Dubois egyértelműen Arisztoteléstől veszi át, aki a *Politika* IV. könyvében ír arról, hogy a hellének minden más népnél különbek (ezért uralkodhatnak is felettük!), mivel Hellász éghajlati-klimatikus-földrajzi adottságai a legkiegyensúlyozottabbak.³⁸ A francia jogász természetesen a fentieknél realisztikusabb érveket is felvonultat a francia császárság szükségessége mellett: úgy látja – teljes joggal egyébként – hogy *de facto* Franciaország népessége a legnagyobb a keresztény országok között, itt a legnagyobb a katonai nemesség aránya a társadalomban, és a francia király tudja kiállítani a legnagyobb számú haderőt Európában.³⁹ Dubois állítása szerint a francia

36 „Preterea verisimile est quod dominica gracia operante, a qua omnia bona procedunt et que dat omnibus iustam affectionem habentibus affluenter, poterit regia maiestas adquirere licite tocius christianitatis citra mare meridionale posite monarchiam.” *Summaria brevis*, 16.

37 „Quia vero considerantibus modum regendi subditos quem hactenus tenuerunt et tenent principes huius mundi propter tocius rei publicam salutem expediret totum mundum subiectum esse regno Francorum, dum tamen rex eiusdem prout fieri consuevit in eodem regno generetur nascatur, educetur et instruatur – et hoc propter astrorum meliorum aspectum et influenciam quam dictum regnum habere percipimus et per experientiam plus habere didicimus quam alias regiones et regna – alterantur enim probitas et mores filiorum quos Gallici generant in extraneis regionibus, et alterari consueverunt saltem in tertia vel quarta generatione prout contigit preteritis temporibus in personis principum, qui se de regno Francorum ad partes alias transtulerunt. Gallici quidem longe certius utuntur vero iudicio rationis quam alie quelibet naciones nec inordinate moventur, vix aut nunquam rectam rationem impugnant, quod in aliis non videmus; et quia talem habere dominum omnibus hominibus expediret quia per inordinatum principem salus impeditur et impediri permittitur animarum, videat et consideret regia maiestas quid sit et per quas vias iuste sibi possit gentes et regna subiugare, quod sic verisimiliter possibile videtur... et ob talia supra scriptum est, quod expediret semper reges Francorum generari et nasci ac nutriri in regno suo presertim in locis, in quibus sunt homines regulariter bene dispositi propter meliorem influenciam celi et corporum que sunt in eodem.” *Summaria brevis*, 11–12., 48.

38 „A hideg éghajlat alatt, főleg az Európában lakó népekben erős az akarát, de kevesebb bennük a tehetség és a mesterségekre való készség, ezért bár igaz, hogy másoknál jobban szeretik a szabadságot, de nem elég polgárisodottak, és a szomszédaikon való uralomra képtelenek. Az ázsiaiak viszont tehetségesek, a mesterségeket kedvelik, de gyávák, és ezért folytonos alárendeltségben és szolgaságban élnek. A hellén nép, miként lakóhelye is a kettő között fekszik, mindkét tulajdonságban részesül, bátor és tehetséges; ezért azután szabadságban és a legtökéletesebb politikai szervezetben él, akár mindenki fölött is tudna uralkodni, ha egy államban tömörülne.” *Politika* IV 287.

39 „Sed cum regia maiestas tam magnum mittere debeat et possit exercitum equitum et peditum, quod non creditur princeps vivens, qui sane mentis existens huiusmodi exercitum ac gentem ipsius auderet expectare se et suos solum ferro et calibe operiens, - quo modo dux vel comes, qui

király bármikor könnyűszerrel ki tud állítani egy jelentős haderőt (konkrétan 2 000 lovast és 80 000 gyalogost említ), és ha esetleg ez a sereg hosszabb ideig nem térne vissza egy háborúból, semmi gondot nem okozna a pótlása.⁴⁰

A francia jogász egyik legelőremutatóbb elgondolása az volt, hogy a császári méltóságot a francia Capeting-ház számára öröklődővé kell tenni, elkerülendő a császárválasztással kapcsolatos vitákat, háborúkat és visszaéléseket. Ennek megvalósításához még a pápa közreműködését is elfogadta volna, valamint megegyezést akart a választófejedelmekkel, hogy azok mondjanak le előjogukról a császárság öröklődővé tételéhez.⁴¹ Dubois-nak ezt az elképzelését jó két évszázad múlva majd a Habsburgok fogják megvalósítani, ami mindenképpen tükrözi e koncepció realitását és fontosságát. Egyelőre azonban, 1300 táján, a francia jogász úgy gondolta, hogy a francia királyi udvartartás lesz a keresztény európai császárság központja, és remélhetőleg az összes ország uralkodói a francia Capeting-ház sorai közül kerülnek ki, vagy legalábbis a francia udvarban nevelkednek. Mindez jótékony hatással lesz majd úgy szellemi, mint fizikai képességeik kibontakozásához, az előzőekben kifejtett kedvező éghajlati tényezők és a csillagok kedvező összeállása és hatása miatt. Tehát nemcsak a császári tisztségben, hanem általában a keresztény országok királyi családjainak összetételében is kulcsszerepet szánt a francia dinasztíának (amit, talán mondanunk sem kell, szintén a német Habsburg-ház ültetett át a gyakorlatba). Dubois e vonatkozásban egyébként a római császárok és a középkori mongol nagykánok udvartartását és dinasztikus politikáját tekintette mintának.⁴²

novit regni Francorum miliciam, ipsam simul unitam expectabit... Interest principis locupletes habere subiectos et subiectos habere dominum habundantem. In hoc maxime dicunt prudentes nobilitatem regni Francorum consistere: quod rex eius inter omnes mundi principes est ille qui potest pluribus nobilibus et potentibus imperare. Preterea sunt multi modi per quos secundum leges humanas et canonicas sanctiones ac regnorum civitatum castrorum et regionum consuetudines feoda quorumlibet vasallorum ad dominos licite revertuntur, quos modos causa brevitatis obmitto.” *Summaria brevis*, 9., 14.

40 „Si enim alternis annis de terris vestris magnum exercitum peditum etiam usque ad octoginta milia et equitum duo milia pauperum nobilium, qui terras nullas aut paucas habebat, ad amicos vestros seu terras vestras etiam dato quod non redirent mitteretis, populus vester ob hoc diminutus per singulas regiones nullatenus appareret.” *Summaria brevis*, 16.

41 „Si placet convenire cum ipso de iure suo regie potestati dimittendo, quod potest facere si regnum habet vel habiturus est ut dicitur pro se et heredibus suis, et si non est verum cum assensu electorum imperii fieri posset, maxime interveniente consensu pape, qui si papa bonus esset de facili haberetur – ut cessarent Lombardorum super alias naciones rapine furta homicidia usurie ac inobediencie guerre maris et terre cum aliis multis peccatis notoriis eorundem.” *Summaria brevis*, 14.

42 „Si quis arguat iste modus regendi est alias inauditus, ergo non est eligendus nec propter ipsum recedendum ab hiis que fuerunt per longuam vivendi consuetudinem approbata – respondeo: ymmo legitur nonnullos Romanos imperatores sic quam plura mundi regna et climata gubernasse. Audivi quendam qui cum Tartaris conversatus fuerat recitare, quod rex terre eorum quiescens circa medium regni sui sic mittit ad singulas partes eius pugnans per alios cum necessitas hoc exposcit. Item et, quod ipse sibi subiugare volens alias naciones, constituit magnum exercitum iuventum et regere terram et fortalicia preter quam gencium non habentem super illos, volens quod eo mortuo

A két középkori gondolkodó, Dante és Dubois univerzális császárságra vonatkozó fejtegetéseit vizsgálva megállapítható, hogy az olasz költő sokkal inkább elméleti-filozófiai, a francia jogász pedig inkább jogi-politológiai, praktikusabb érveket vonultatott fel annak igazolására, hogy általában a világi, de különösen a császári hatalom teljesen szuverén, és abszolúte független az egyházi-pápai hatalomtól. Lényegében azonban érveik ugyanazon logika szerint épültek fel, és kritikájukkal alaposan „leszedték a keresztyvizet” az egyházzal. Mindkettőjüket óriási műveltség, szigorú logika, és az ekkoriban formálódó értelmiség emberileg is bátor helytállása jellemezte, bármely zsarnoki jellegű hatalommal, kormányzattal szemben. Dante és Dubois örök példaként szolgálhatnak az utókor számára, a citoyen-kurázsi vonatkozásában, az értelmiség hitvány árulásával szemben. Persze mindketten „megfizettek” bátorságukért, Dubois sohasem jutott magas állásba a francia királynál, IV. (Szép) Fülöpnél (aki felett néhány írásában jó tanácsai mellett szintén rendkívül bátor és szigorú kritikát gyakorolt!), Dante száműzötként tengette életét, és sohasem térhetett vissza szülővárosába. De ne feledjük: Dante megírta az *Isteni Színjátékot*, Dubois pedig „feltalálta” az Európai Uniót! Haláluk 700. évfordulóján tett tisztelgő megemlékezésemet Dante egyik szép gondolatával fejezem be: a politikai témájú vizsgálódások értelme nem csupán abban áll, hogy megismerjük a politika természetét, hanem elsősorban abban, hogy alakítani is tudjuk, tehát előmozdítsuk a politikai cselekvést.⁴³

vel debilitato tantum – quod non posset obtagiare – statim alium eligerent et assumerent super omnes probiorem ne percusso pastore dispergerentur oves gregis.” *Summaria brevis*, 19–20.

43 „Vannak viszont olyan dolgok, melyek hatalmunkban állnak, ezeket nemcsak hogy meg tudjuk ismerni, hanem alakítani is tudjuk; ilyenkor nem azért cselekszünk, hogy megismerjünk, hanem azért ismerünk meg, hogy cselekedhessünk, minthogy itt éppen az a cél, hogy cselekedjünk. Mármost jelen vizsgálódásunk tárgya politikai természetű, sőt forrása és alapelve minden helyes politikának, s ugyanakkor a politikát hatalmunkban áll alakítani. Nyilvánvaló tehát, hogy az itt vizsgált tárgy elsősorban nem az elmélkedés, hanem a cselekvés céljaira van rendelve.” *Egyeduralom*, 404.

Bibliográfia

ARISZTOTELÉSZ (1984), *Politika*, ford. SZABÓ Miklós, Budapest, Gondolat.

VIII. BONIFÁC pápa „*Unam Sanctam*” kezdetű bullája (1302. nov. 18.) in SZ. JÓNÁS Ilona (szerk., 1999), *Középkori egyetemes történeti szöveggyűjtemény*, Budapest, Osiris. 339–341.

DUBOIS, Pierre (Petrus de Bosco), *Summaria brevis et compendiosa doctrina felicitis expeditionis et abbreviacionis guerrarum ac litium regni Francorum* (1300), KÄMPF, Helmut, Dr. (Hrsg., 1936), Leipzig und Berlin, Teubner (Repr. 1969, Wiesbaden, SÄNDIG, Martin, Dr., OHG).

DUBOIS, Pierre, *Deliberatio Magistri Petri de Bosco Aduocati Regalium causarum Balliuiæ Constantien. et Procuratoris Vniuersitatis eiusdem loci, super agendis ab excellentissimo Principe et Domino, domino Philippo, Dei gratia Franc. Rege. Contra Epistolam Papæ Romani, inter caetera continentem hæc verba: Scire te volumus quòd in spiritualibus et temporalibus, etc. in actis inter Bonifacium et Philippum Pulchrum* (1302), in DUPUY, Pierre (ed., 1655), *Histoire du différend d'entre le pape Boniface VIII. et Philippes le Bel roy de France*, Paris (Repr. Tucson, 1963), *Preuves de l'histoire du différend*. 44–47.

DUBOIS, Pierre (1304), *La Supplication du pueuble de France au Roy, contre le pape Boniface le VIII* (1304), in DUPUY, Pierre (éd., 1655), *Preuves*, 214–219.

MOLNÁR Máté (2010), *A keresztény Európa egysége Pierre Dubois reformterveiben*, Budapest, HM Hadtörténeti Intézet és Múzeum – Line Design.

Egyeduralmi rezsim és republikánus nyelvezet – Dante Az egyeduralom (Monarchia) című művéről¹

1. Bevezetés

Amikor Dante politikai gondolkodását szeretnénk rekonstruálni, ajánlatos a jól ismert életrajzi tényekből kiindulni.² Köztudott, hogy a költő Dante fiatalon tevékeny szerepet vállalt Firenze köztársasági berendezkedésű politikai vezetésében. Aktív politizálása idején többféle városi tanács működésében vett részt, 1300-ban, pályája csúcán pedig a végrehajtó hatalmat jelentő hat priori hivatal egyikét is betöltötte, igaz, a városi szabályok szerint csak néhány hónapig. Ennek eredményeképp (is), a puccsal hatalomra kerülő fekete guelfek a költő távollétében mondvacsinált korrupciós vádak alapján elítélték, és száműzték a városból.

Tudjuk, a száműzetés a legsúlyosabb büntetések egyike volt a korban, s Dante esetében e büntetés életfogytig érvényben maradt. A politika azonban nem ért véget a költő számára városa elhagyásával. Itália-szerte utazott, immár túllépve a városállam politikai keretein. VII. Henrik német-római császár számára toborzott szövetségeseket például abban a latin nyelvű levélben, amelyet Itália uralkodóihoz és népeihez intézett. A Milánóban és aztán Rómában is megkoronázott császár viszont idejekorán elhunyt, s ezzel elszálltak Dante politikai reményei is. Ám nem hagyták nyugodni azok a gondolatok, amelyek szerint a császár és a pápa közti viszálykodásra a megfelelő válasz Itália egységes uralom alá helyezése. Ennek az elképzelésnek az elvi megalapozását szolgálta a királyságról írt munkája. A latin nyelvű mű születésének pontos idejéről megoszlanak a vélemények, pedig a datálás az értelmezéshez kulcsfontosságúnak látszik. Ha ugyanis még a császár halála előtt kezdte volna írni Dante, az arra utalna, hogy közvetlen aktuálpolitikai célok vezérelték a költőt az írásban. A többség szerint a legvalószínűbb mégis az, hogy Dante valamikor 1314 és 1318 között írta a művet. A datálás izgalmas kérdése mellett arról se feledkezzünk el, hogy a kézirat Dante halála után üstököspályát futott be. Az is igaz azonban, hogy a

1 E dolgozat nem kíván beleavatkozni a mű címének fordításával kapcsolatos vitába; ám fontos jelezni, hogy a Dante által használt *Monarchia* kifejezésnek nem volt meg a korban az a negatív csengése, amely a mai magyar nyelvben az egyeduralom kifejezés sajátja. A dolgozatban a következő fordítást használom: SALLAY 1983.

2 Dante életének rövid áttekintése: SHAW 1996, xxxix–xlii.

mai olvasó számára már nem könnyen értelmezhető, s nehezen társítható az *Isteni színjáték* alapján bennünk élő Dante-képpel is.

Az ellentmondás alapját az a szembeötlő tény adja, hogy a korábban a republikánus firenzei rendszerben tevékenykedő Dante e művében az egyetemes királyság politikai berendezkedése mellett áll ki. A tanulmány amellett fog érvelni, hogy száműzetése idejére Dante bizonyos fokig kiábrándult a belpolitikában pártpolitikai konfliktusokat (*discordia*), a külpolitikában háborúkat generáló firenzei közösségi vezetésből. Külpolitikai gondolkodásában erőteljesen bírálta a pápa vélelmezett ármánykodását a császár egyesítő törekvéseivel szemben. E két előfeltevés figyelembe vételével talán kevésbé meglepő, hogy az értekezés a „világi egyeduralom” politikai berendezkedése mellett áll ki, áttételesen pedig a német-római császár mellett tört lándzsát.

De Dante tömör írása ennél a két egyszerű állításnál többet kíván kimondani. Egyetemes érvénnyel kíván érvelni az egész emberiség fölött uralkodó egyszemélyi hatalom szükségessége és helyessége mellett.³ A szerző meghatározása szerint „A világi egyeduralom, amelyet császárságnak hívnak, egyetlen fejedelmi hatalom az összes többi fejedelmi hatalmak fölött az időben, vagyis azon dolgokban és azok fölött, melyeket időbeli múlással mérhetünk.” (I.ii.)⁴ Ez a hatalom tehát egy és oszthatatlan, és minden más világi hatalom fölé van rendelve. Tudjuk persze, hogy a német-római császár közel sem rendelkezett ilyen hatalommal, de még a római császárok által gyakorolt hatalomra sem igaz ez a fajta kizárólagos meghatározás. Ám fontos látnunk, hogy csakúgy, mint Platón, Dante érvelése is logikai természetű, és nem egyfajta gyakorlati szillogizmus. Dante sem azt nem állítja, hogy csakugyan volt ilyen hatalom, sem azt, hogy ez egyáltalán elérhető az emberi viszonyok között. Vagyis nem az a célja, hogy történeti irodalomként vagy valamifajta tanácsadó könyvként olvassák könyvét (ahogy Machiavellinek ezek voltak a céljai). Dante, bár nem tudjuk dolgozata eredeti stratégiai célját, módszertanilag csakugyan filozófusként járt el: az állításai filozófiai igazságát kívánja igazolni, márpedig a filozófiai igazság egyetemes érvényű, és alkalmazhatósága nem feltétele érvényességének.

Másfelől fontos azt is leszögeznünk, hogy ez az egyetemes igazságkeresés nem hasonlítható Platón jószándékú, de szembeötlő módon utópista politikafilozófiai gondolat kísérletéhez sem, *Az államban*. Platón érveit ugyanis nyilvánvalóan nem lehetett saját korára közvetlenül vonatkoztatni. Dante filozófiai értekezése viszont azután született, hogy a szerző hosszú éveket töltött el a politikai életben, így gondolatainak politikai relevanciája nyilvánvaló. Nem állítható, hogy végérvényesen hátat fordított volna a megszerzett politikai tapasztalatainak egy ideális politika kedvéért. Legfeljebb annyi mondható ki, hogy a szöveg nem egy konkrét politikai

³ Dante politikai filozófiájának jogelméleti keretrendszeréről lásd: NAGY 2014.

⁴ Lásd még: „a birodalom is joghatóság, mely minden világi joghatóságot magában foglal” (*Egyeduralom* III x.).

helyzet leírása, s főleg nem egy ilyen gordiuszi csomó átvágása a célja. Tehát műfajilag e mű nem hasonlítható a történeti összefoglalókhoz, a fejedelmi tükrökhöz vagy más tanácsadó irodalmak műfajához. Igaz, még ez utóbbi állítással is csínján kell bánnunk. Hiszen, mint arról már volt szó, nem tudjuk, a szerző pontosan mikor írta e jelentékeny művét. Ha kiderülne, Dante még Henrik császár halála előtt kezdte el írni a *Monarchiát*, akkor igenis állítható lenne az, hogy egy tényleges politikai helyzet orvoslása (is) lebegett a szerző lelki szeme előtt.

Az alábbiakban először az itáliai városállamokkal kapcsolatos humanista politikai gondolkodás bevett sémáját elevenítjük fel, amelytől látszólag élesen elüt Dante gondolkodása. Ezt követően azonban e bevettnek tekinthető nézet árnyalására tett kísérlet következik, hogy világossá váljon: az erény-politika Hankins által hangsúlyozott humanista ideáljából egyáltalán nem következik szükségszerűen a republikánus alkotmányos berendezkedés választása (HANKINS 2019). Épp ellenkezőleg: a humanisták azt hangsúlyozták, hogy az erényes politika paradigmáján belül minden politikai helyzetben az adott paraméterek fogják meghatározni a kívánatos „államformát”. Ez például azt jelenti, hogy a Mediciek firenzei uralmával igazából nem az volt a bajuk, hogy „egyeduralmat” gyakoroltak, hanem hogy e politikájuk nem az erényekre épült, hanem pusztán a hatalmi erő érvényesült benne. Dante érvelése szerint a királyság nem szakítás az erény alapú politikacsinálással, hanem egy olyan politikai berendezkedés, amely – ha racionális – optimalizálni tudja az erény-alapú politikai döntéshozatalt.

Az arisztotelianus hagyomány szerint sem ördögtől való ötlet Dante részéről, hogy az erényes politika megvalósítására épp a királyság intézményében kereste a megoldást. Hisz az ideális polisz Arisztotelésznél is az egyszemélyi uralom hatalma alatt áll, erényes uralkodót feltételezve. A továbbiakban azonban egy erősebb tézist is meg szeretnénk fogalmazni. E szerint Danténak a királyság melletti érveinek jó része is a republikánus szótárból származik. Szerinte ugyanis az egyetemes királyság a városi közösségnek is javát szolgálja. Dante érvelését itt a szó- és fogalomhasználatára koncentrálni mutatjuk be, hogy lássuk, csakugyan abban a regiszterben ír, amelyet a humanista irodalomból (is) ismerünk. Ha pedig Dante valóban megtartja a republikánus beszédmodot, még akkor is, amikor a birodalmi logikát védelmezi, akkor árnyaltabban tudjuk megítélni azt a kérdést, hogy vajon a száműzött Dante valóban elárulta-e a firenzei reszpublika ügyét.⁵

Végül említsünk meg egy politikai filozófiai szempontot is. Ha Dante úgy látja, a birodalom tudja a republikánus célokat is legjobban szolgálni, akkor felmerül a kérdés, hogy e műve milyen tanulságokkal járulhat hozzá a mai republikánus gondolkodásmód árnyalásához. Dante valószínűleg ugyanazt az ellensúlyt kereste

5 E gondolatmenet nagyban támaszkodik Robert Hollander és Albert L. Rossi értelmezésére, akik szerint „Dante a republikánus hagyomány folytatójaként tekintett magára még akkor is, amikor birodalmi törekvések is megjelentek gondolkodásában” HOLLANDER – ROSSI 1986, 60.

a polgárháborús belső konfliktussal és az állandó külpolitikai fenyegetettséggel szemben, mint amit az állami szuverenitás tanának hirdetői, a Bodintól Hobbesig vezető hagyomány. Hogy az egyetemes monarchia mennyire lett volna képes kezelni az itáliai városállamok heveny problémáját, azt persze utólag elég reménytelen feladat eldönteni. Politikai filozófiailag azonban igazából csak az érvelés az érdekes, amely arra szolgál, hogy igazolja: az egymással vetélkedő részérdekek által gerjesztett konfliktusok kezelésének hatékony módszere lehet egy aránytalanul nagy hatalommal bíró felsőbb entitás megalkotása, amely egyfajta „világcsendőri” szerepet töltené be, úgy belpolitikailag, mint külpolitikailag. Mindennek nem a későbbiekben megszülető államszuverenitás-elmélet alternatívájaként van jelentősége, hanem abból a szempontból, hogy megmutatja: Dante valójában olyan *modus vivendi*-t keres, amelyben a városállam nem szuverén, ám másokat nem érintő saját ügyeit mégis maga intézi. Vagyis a politikai filozófia felől is érdekes, hogy Dante egy több szintű, de összerendezett politikai spektrumot épít, amely nem kizárja a városok önkormányzását, hanem csak elhelyezi azt a különböző politikai szerveződési szintek hierarchiájában, s fölé rendeli az egyetemes monarchiát mint egyfajta külső kontrollt.

2. Az itáliai városállamokkal kapcsolatos humanista politikai gondolkodás bevett sémái

A hagyományos, ma is uralkodó értelmezési keret szerint az itáliai humanisták politikai gondolkodása egyértelműen a városállam köztársasági modelljét preferálta. Ezért volt példaértékű számukra Firenze története, ahol a köztársasági berendezkedés egy ideig valóban meghatározó jelentőségűvé tudott válni. A toszkán várost ezért sokáig a köztársasági típusú reneszánsz városállam tipikus példájának tekintették, s a történetét és ideológiáját író humanisták felfogását a humanistákra általában véve is jellemzőnek gondolták. Ám épp Dante példája mutatja meg, hogy nem volt szükségszerű egy ilyen egyértelmű kapcsolat a humanisták és a republikánus politikai berendezkedés között. A polgárhumanizmus (*civic humanism*) hívei ezért Dante példáját idejétmúlt, anakronisztikus jelenséggé a háttérbe szorították, hogy az uralkodó reneszánsz republikánus paradigmát megőrizhessék.

A polgári humanista elképzelés úttörői közé tartozott a klasszikus Jacob Burckhardt, és a 20. század meghatározó reneszánsz-kutatója, Hans Baron (BURCKHARDT 1978; BARON 1955; 1966). Ők mindketten a firenzeiek szabadságszeretéből vezették le saját értelmezésüket. Ám míg Burckhardt esetében a reneszánsz ember feltételezett individuális szabadságvágya állt a középpontban, addig Baronnál a „*Bürgerhumanismus*”, „*civic humanism*” fogalma, vagyis a republikánus (városi) polgári humanizmus, ami nincs is olyan távol a pozitív szabadság Isaiah Berlin-féle fogalmától, s egyfajta „polgári” (*civil*) érzékenységtől. Míg Burckhardt a klasszikus

liberalizmus elveiből indult ki, amikor a *libertast* mint negatív szabadságfogalmat tárgyalta, Baron másfajta értelmet tulajdonít a fogalomnak. Szerinte a firenzeiek gondolkodásában a szabadság a *comune* ügyeiben való aktív részvétel lehetőségét teremti meg, és minden más berendezkedési forma elfogadhatatlan a firenzeiek számára. Sem a *signoria*, sem a német-római birodalom szupremáciájának elfogadása nem hasonlítható ahhoz a berendezkedéshez, amelyben a polgár számára a saját városa ügyeibe való politikai beavatkozás lehetősége biztosított.

Már Burckhardt is úgy jellemzi a *signoriát*, mint ami erőszakosan átvette a város-köztársaságtól a hatalmat, tehát mint annak alternatíváját (LEE 2018, 7–10). Pedig a *signoriák* létokát épp az adta, hogy a városköztársaságban olyan éles szembenállás, belső konfliktus alakult ki, amely kezelhetetlenné tette a politikai helyzetet. Ebből a patthelyzetből reméltek kiutat azok a politikai szereplők és városok, akik és amelyek utat nyitottak a *signoriák* kialakulásának. Burckhardt narratívájában a humanisták maguk nem tűntek politikailag aktívnak, ők a kontemplatív életforma elkötelezettjeinek, vagy egyszerű városi alkalmazottaknak látszottak. Ám a politikailag közömbös humanistákat sem hagyhatta hidegen, amikor a kialakuló egyeduralmak már az egyes polgárok egyéni szabadságát is veszélyeztették. Ezért van az, hogy a humanisták már ebben a paradigmában is a köztársasági berendezkedés híveinek tűntek.

Hans Baron azonban még közvetlenebb kapcsolatot feltételezett a humanisták és a köztársasági berendezkedés között. Szerinte maga a humanizmus mint kulturális teljesítmény is csak a köztársasági berendezkedés keretei között jöhetett létre és válhatott meghatározó intellektuális jelenséggé. Baron narratívájában a *libertas* csak a zsarnokság és a béke kombinációjával szemben volt értelmezhető.

Ha csak ezt a két jellegzetes példát vesszük, akkor is világosan látszik, hogy a köztársasági forma mellett kiálló, és az egyszemélyes uralommal szembeforduló humanizmus képe maga egy olyan narratíva, amelynek modern politikai jelentése is van. Ez a jelentés persze nyilvánvalóan más és más felhanggal bírt a tizenkilencedik század második felében, mint a huszadik század legdühöngőbb évtizedeiben, a húszas–harmincas években. Burckhardt egy olyan gazdag protestáns patrícius családból származott, amely lelkészeket is adott a tágabb közösségének. Az egyébként zsidó származású Baron pedig szintén tanult egy liberális protestáns teológusnál, Ernst Troeltsch-nél, aki feltárta tanítványa előtt e hagyomány legfontosabb értékvonatkozásait, így az is sajátjának tudta az egyéni szabadság tiszteletét, s egyfajta közösségi kiállást. Baron első művét Kálvin államfelfogásáról írta, s csak aztán tért át az itáliai reneszánsz vizsgálatára. Egyik legfontosabb témája a zsarnokság alatt álló Milánó és a szabadságát védő Firenze harca. Ám Baron ebbe a politikai rivalizálásba egy mélyebb problémát is belelátott: e példán keresztül az elnyomás és a szabadság paradigmátikus küzdelmét próbálta meg felrajzolni, ahogy az a 20. században megtestesült.

Az igazság az, hogy ez a minta, amely szerint az itáliai városállamokban az idejétmúlt középkorias királyságesszmét felváltja a modernizmussal eljegyzett

republikánus modell, majd azt ismét legyőzi a területiális állam egyszemélyi uralma, meglehetősen sematikus, és valójában a kutató értékpreferenciáit tükrözi a történelmi nyersanyagban. Ebben az értelemben mondhatjuk azt, hogy ez a séma a Butterfield által emlékezetesen megfogalmazott Whig történetírás kategóriájába tartozik (BUTTERFIELD 1931). Ráadásul nem csak az a baj, hogy sematikus a történet, amely így eltakarja a ténylegesen megvalósult, különbözőképpen kevert modelleket. E historiográfiai paradigma történetileg sem igazán stimmel: hiszen a szabadság és összhang elvére épültek már a középkori itáliai *comune* városállamai, s ehhez képest a reneszánsz nem is hozott lényeges változást. Másfelől a humanisták által kedvelt izolált republikánus kísérletek mellett a legtöbb helyen hosszú távon a városi önkormányzatiság átadta helyét a *signoriának*, majd a nemzetállamot előkészítő fejedelemségeknek. A humanisták számára az egyszemélyi uralom alatt álló városok is fontosak voltak, így legtöbbször a republikánustól eltérő modellekkel kapcsolatban sincs elvi kifogásuk, ha az uralkodó csakugyan erényesen gyakorolja hivatását.

Kétségtelen tény, hogy az itáliai városállamok európai összehasonlításban makacsul próbálkoztak a köztársasági modell újra-meggyökereztetésével. Az is tény, hogy ugyan nem a reneszánsz találta ki a *comune*-formát, amely ennek alapjául szolgált, de a reneszánszban voltak kulturálisan-gazdaságilag legvirágzóbbak e városok, messze földön hirdetve politikai berendezkedésük sikerességét. Ám a reneszánsz kultúrának ugyanúgy része az az udvari kultúra, amely az egyszemélyi hatalom holdudvarában fejlődhetett ki.⁶ A jelen dolgozatnak nem feladata annak összemérése, hogy vajon a köztársaság az érdemdúsabb és erényesebb politikai berendezkedés, vagy az egyszemélyi uralom. Ez a fejezet csak annyi következtetést kívánt megfogalmazni, hogy az a közvetlen összefüggés, amit a humanisták és a republikánus gondolkodásmód között a bevett historiográfia képviselői feltételeztek, nem nyilvánvaló és nem szükségszerű.

3. Humanizmus és birodalom

A következőkben azt a szakirodalmi ellenáramlatot mutatjuk be, amelyik a humanistáknak a birodalommal kapcsolatos elképzeléseire vonatkozik. Bár ez a téma is visszakereshető a reneszánsz klasszikus kutatói között, mi most elsősorban Alexander Lee nemrég megjelent monográfiájára támaszkodva idézzük fel a fontosabb összefüggéseket (LEE 2018). A humanisták e gondolatmenet szerint is a szabadságot és a köz javát tartották elsődlegesnek a városállam szempontjából. Ám az a kérdés nem volt evidens, hogy hogyan lehet kivívni, és aztán megőrizni ezeket az értékeket. Ahogy arra James Hankins trendváltó monográfiája utal, a humanisták alap gondolata ezzel kapcsolatban az, hogy e célok elérésének legfontosabb feltétele

6 Ennek jellemző megnyilvánulási formája: CASTIGLIONE 2008.

az erényes politikus. Csak az az államférfi képes hathatósan fellépni a szabadság kivívásáért vagy megőrzéséért, illetve csak az a politikus fog érdemben a köz javára cselekedni, akinek jelleme, karaktere erényes. Az erények közül pedig különösképpen a kardinális erényeket hangoztatják, azt a négy erényt – a bátorságot, a mérsékletet, az igazságosságot és a gyakorlati bölcsességet –, amelyet a klasszikus görög, majd a római antik filozófia dolgozott ki, s amelyet aztán a kereszténység is beépített saját morálteológiájába. Ez az elképzelés tehát részben antik filozófiai és retorikai (elsősorban arisztotelianus és cicerói) alátámasztással bír, részben azonban a keresztény-középkori hagyományokból eredeztethető.

Dante tipikusan olyan szerző, akinél ez a két hagyomány nem válik el. Megőrzi a középkori gondolkodás alapsémáit, de már jelen van benne a humanisták érzékenysége az antikvitás és a klasszikus kultúra iránt. E tekintetben tehát az ő helyzetét a skolasztikus és más egyéb középkori filozófiák és a humanisták között kell keresnünk. Dante politikai filozófiája izgalmas, de nem szokásos kibékítése e kétféle hagyománynak. Politikai filozófiája sajátos elegye a városi republikanizmus és az egyetemes monarchia beszéd- és gondolkodásmódjának.

Ám az is bizonyos, hogy a humanisták gondolkodásában az egyetemes monarchia rendszeresen visszatérő szál, s pont azért, mert nem a politikai rendszerre koncentráltak, hanem a politikában vezető szerepet vállalók erényességére. Ha az uralkodó(k) erényes(ek), már nem lényeges, hogy milyen alkotmányos berendezkedésről van szó. Ez a megfontolás persze figyelmen kívül hagyja, hogy az adott rezsim, vagyis intézményes elrendezés milyen (vissza)hatással van a vezetők érényeire. Márpedig azt Lord Acton *bonmot*-ja óta tudjuk, hogy épp a hatalom tudja megrontani az uralmon lévők erényeit.⁷

Egy másik alapvető megfontolás, amely a humanisták politikai gondolkodásával kapcsolatos, arra vonatkozik, hogy a szabadságot és a békét alapvetően veszélyezteti az olyan belső konfliktus, amely agresszióba torkollik. Hiszen nyilvánvaló, hogy az erőszak a szabadság legnagyobb ellene. Márpedig a republikánus berendezkedések idején a konfliktusok visszatérőek voltak, ahogy azt Dante saját példája is igazolta.

De milyen megoldást ígért a császár és birodalma támogatása? A humanisták hipotézise ezzel kapcsolatban az volt, hogy a császár udvara túl messze van ahhoz, hogy érdemben akarjon beleszólni a város ügyeinek intézésébe. De a humanisták abban bíztak, hogy arra azért megvolt a hatalma és tekintélye, hogy a rend fenntartását szavatolja. Ezért a távoli, de aránytalanul nagy hatalom potenciálisan stabilizáló szerepűnek tűnt a szemükben. Hiszen az ilyen távoli hatalomnak az a célja, hogy a birodalom rendjét senki ne veszélyeztesse, s hogy a városok adói időben beérkezzenek a kincstárba. Gondoljunk arra, hogy a Német-Római Birodalomban a szabad

⁷ „Power tends to corrupt and absolute power corrupts absolutely.” Lord ACTON: *Letter to Bishop Mandell Creighton*, April 5, 1887. Published in FIGGIS – LAURENCE 1907.

császári vagy birodalmi városok kivételezett helyzetnek, privilégiumnak tekintették, hogy csak a császár gyakorolt felettük hűbérúri jogokat. Ugyanez igaz Magyarországon a szabad királyi városokra, amelyek számára szintén valamifajta védettséget biztosított a közvetlen királyi hűbérjog felettük.

Ha a fentiek elfogadható kiindulópontnak tűnnek a humanisták politikai felfogásának jellemzésére, akkor a dolgozat második fele arra vállalkozik, hogy Dante politikai gondolkodását ez utóbbi, birodalmi logikájú humanista paradigma aleseteként vizsgáljuk meg. Az alábbiakban két részben fogjuk feleleveníteni Dante politikai gondolkodását. Közismert, hogy száműzetése kettétörte Dante politikai pályáját. Míg előtte éveken át aktív szerepet vállalt városa politikai életében, száműzetése után erre már nem volt lehetősége, ezért innét kezdve a szellemi alkotómunkába ölte politikai ambícióit is. Míg tehát a töréspont előtti korszakát egyfajta *vita activaként* értelmezhetjük, a töréspont után sok szempontból a *vita contemplativa* modellje vált alkalmazhatóvá rá. Az alábbiakban mindkét korszakról szót kell ejtenünk, összevetve a gyakorlati cselekvés emberét a gondolat emberével.⁸ A megválaszolandó kérdés pedig ez: vajon valóban más ember lett-e Dante a száműzetése után, vagy ugyanaz maradt, csak egy másfajta politikai megoldás mellett kötelezte el magát, eredeti célja, Firenze szabadsága és a város közjava elérése érdekében?

4. Dante, a cselekvő politikus

Amikor Dantét mint politikai cselekvőt próbálom jellemezni, elsősorban John M. Najemy és Alexander Lee vonatkozó írásaira támaszkodom.⁹ Nem fogok meglepőt állítani, de azt remélem, hogy a költő felnőtt életének két felét összehasonlítva érdekes következtetésekre juthatunk.

A Dante korára oly jellemző firenzei belső pártviszályok, polgárháborús villongások a városi arisztokrácia és a *popolo*, vagyis a tulajdonképpeni városi középosztály között dúltak. Najemy ezt azzal magyarázza, hogy itt húzódtott egyfajta törésvonal a társadalmi hierarchiában. De azt sem rejti véka alá, hogy az erőszakos küzdelmek már az arisztokrácia sorain belül is kitörtek, mivel egymással rivális érdekcsoportjaik küzdöttek a hatalom megszerzéséért. E csoportok nem elvi alapon szerveződtek, nem a politikai eszméik ellentéte fordította őket egymással szembe. Sokkal inkább érdekkörök voltak ezek, amelyek persze megfelelő bel- és külpolitikai és kereskedelmi preferenciákkal is rendelkeztek. Alapjukat azok a nagycsaládok adták, melyek eredetileg a városfalakon túl, de még a *contado* területén belül laktak, s amelyek

8 Hasonlóan jellemzi Dante kétféle szerepkörét Kaposi Márton is: „Előbb nagyrészt a gyakorlatban művelte a politikát a polisz nagyságrendű Firenzében, majd részben a Római Birodalmat modellnek tekintve a legmagasabb elméleti szinten mutatta be a jövő számára kívánatos politizálást és annak optimális feltételeit” (KAPOSI 2017, 131).

9 NAJEMY 1993; ALEXANDER LEE 2018.

szövetségi rendszereket hoztak létre saját érdekeik védelmére. Bár eredetileg a guelfek maguk is a középosztályból verbuválódtak, hamarosan ők is felzárkóztak az elit soraiba. Sőt, monopolhelyzetbe is kerültek, miután a ghibellineket legyőzték és elűzték a városból. Innét kezdve igencsak erőteljesen védekezett a város az arisztokráciával szemben, törvényt alkottak róla, hogy az arisztokraták közhivatalt nem tölthetnek be. Hamarosan azonban a guelfek sorain belül is újabb konfliktus keletkezett – ez volt a fekete és a fehér guelfek küzdelme. Mindez érzékelhetően fölemésztette a város tartalékait, s ezért új erőként lépett a politika színpadára a *popolo*, hogy megpróbálja kiszorítani az arisztokráciát a politikából. Ami társadalmi összetételét illeti, az a középosztály tartozott ide, amelynek nem sikerült az elitbe integrálnia: kereskedők, kézművesek és boltosok tartoztak soraikba.¹⁰

Dante gondolkodásmódja valahol a guelfek és a *popolo* elképzelései között helyezhető el. Családja nem tartozott a régi arisztokrata *familiák* közé. Ám nem tartozott a feltétlenül újítani szándékozók közé sem. Sőt, megvolt benne a fennálló intézmények iránti tisztelet is. Republikánus kormányzat alatt töltött be fontos politikai posztot, de nem mindenben osztotta a *popolo* politikai elképzeléseit. Pályafutása második felében a republikánus firenzei kormányzat kudarcából is megpróbálta levonni a megfelelő következtetéseket. Ezek közül az egyik legfontosabb az volt, hogy a városállam mint politikai képződmény nem képes a teljes autonómiára, nem lehet teljes mértékben saját maga ura. A városállam belső skizmáira, és a városállamok egymással szembeni agressziójának lecsillapítására szükség van egy hozzájuk képest aránytalanul nagyobb hatalom létrejöttére. A középkori gondolkodás szerint erre mind a pápai hatalom, mind pedig a Német-Római Császárság alkalmas lehetett volna. Az új elem Dante gondolkodásában, hogy száműzetése után az antik római birodalomra is mint egy hasonló berendezkedés legitimációs forrására hivatkozott. Dante elgondolásában azonban az antik Róma hagyománya nem vált el a kereszténység tanításától. Amikor az egész emberi közösséget nevezi meg a politika megfelelő léptékeként, azzal valójában a keresztény tanítás egyik elemét terjeszti ki a politika világára is. Ennyiben a középkori keresztény teológián alapuló gondolkodásmódját kívánta összehangolni az antik római birodalomról adott ideális olvasatával.

Másfelől viszont sajátjának érezte a republikánus városi kormányzás szemléletét is. Ennek megfelelően elfogadta annak a nyelvét – ennyiben osztozott a *popolo* fogalomhasználatában. De úgy is fogalmazhatunk, hogy közös forrásból táplálkozott Dante és a *popolo* politikai nyelve, és ennek megfelelően gondolkodásmódjuk is – az antik római republikánus-birodalmi hagyományból és annak firenzei továbbéléséből. Ám ellentétes következtetésekre jutottak e nyelvhasználatuk különbségei révén. Míg a *popolo* kitartott a köztársasági Róma *libertas*-fogalma mellett és a közjó elsőbbségét hirdette, természetesnek véve, hogy e fogalmak az autonómián alapuló republikánus rendszert implikálják, Dante egyfajta ideológiakritikát

10 NAJEMY 1993, 86–87.

gyakorolva rámutatott, hogy a *popolo* gyakran *libertast* emlegetett, de saját részérdekeit védte. Ebből pedig az következik, hogy a *libertas* republikánus ideológiája a részérdekek előtérbe helyezésére is alkalmazható, vagyis a megosztásra, a polgári konfliktusra, a belháború szítására. Ezzel Dante lényegében elszakítja egymástól a *popolo* által használt terminológiát és a republikánus városállami berendezkedés autonóm modelljét, és megteremti a lehetőséget arra, hogy a *popolo* által kialakított republikánus nyelvet egy másfajta berendezkedés alátámasztására is használni lehessen.

5. Dante, a politikai gondolkodó

Dante, a politikai filozófus számára irányadó volt és maradt Arisztotelész politikai gondolkodása.¹¹ Ahogy az antik filozófus felfogása szerint, nála is a köz java a politika elsődleges és egyedül vállalható célja. Nem csoda tehát, ha számára az (egyed) uralkodó hatalma nagyon is körülhatárolt és korlátozott. Az uralkodó szerinte is szolgálja másoknak, nem ura. A törvényhozót is hasonlóképp jellemzi a firenzei költő, tevékenységének nem lehet más célja, hiszen ő is a törvény szerint élőkért van. (*Egyeduralom* I xii.) Végső soron Danténál is a törvény uralkodik, annak segítségével lehet ugyanis a köz javára cselekedni. „Mindenki, aki a közösség javára (*bonum rei publice*) törekszik, a jog (*ius*) céljának megvalósítására törekszik.” (*Egyeduralom* II v.)

Az arisztotelészi irányultság nyilvánvalóan kizárja azt, hogy Dante valamilyen zsarnoki hatalomban gondolkodna. Hiszen emlékeztet, hogy Arisztotelész szerint az egyszemélyi hatalomnak is van jó, értsd a köz javára szolgáló, és korrupt, az egyéni részérdeket előtérbe helyező aspektusa. Az előbbi a királyság, a második a zsarnokság. Ahogy majd Polübiosznál, úgy már Arisztotelésznél is fennáll a veszély, hogy a helyes, erényes berendezkedés hanyatlásnak induljon morális értelemben, és visszazuhanjon a saját morálisan korrupt változatába. A jogszerűség megőrzése így végső soron a társadalom megőrzését jelenti, míg áthágása megrontja azt. Dante monarchikus berendezkedése tehát nem valamifajta önkényes, autokratikus uralkodás lehetőségét kívánja megteremteni, hiszen nála az uralkodót is köti a törvény, ő maga is a közt szolgálja.

Dante átveszi Arisztotelész teleologikus szemléletét is. A dolgoknak természetes irányultsága van: így „a társaság célja a tagok közös java” (*comune sotiorum bonum*). Ennek mintájára „mindenfajta jog célja a közjó kell hogy legyen”. (*Egyeduralom* II v.) Ez a célelvű szemlélet nemcsak a jogalkotásra, hanem a törvények értelmezésére is kiterjed – szerzőnk szerint akkor értelmezzük jól a jogot, ha azt

11 „Dante saját céljaira használja Arisztotelészt egy olyan, különleges és majdnem kétségbeesett vízió szolgálatában, amely a birodalmat megváltó erőként írja le.” (WETHERBEE–ALEKSANDER 2021).

feltételezzük, hogy a közösség javát kell szolgálnia. A közjó fogalma nem szükség-szerűen elvont, absztrakt dolog. Ugyanúgy jelentheti a *comunis utilitas*-t is. A leg-erősebb, legexplicitebb megfogalmazási módot a költő a filozófus Senecától veszi át: „A törvény az emberi társadalom összetartója” („*legem vinculum*” dicat „*humane sotietatis*”). (*Egyeduralom* II v.) Ez a megfogalmazás megmutatja, hogy Dante elkép-zelése szerint a királyság számára is fontos feladat a társadalom egyben tartása, amit önmagában a királyság intézménye nem tud garantálni, azt a jelek szerint minden kormányzati forma csak a törvényes rend segítségével biztosíthatja. Vagyis a közös haszon Danténál a közérdeknél is „sűrűbb” fogalom, s egyenesen a társadalom összetartásáig vezet.¹²

Dante ideáltípusa, mint említettük már, természetesen az antik Róma. Ám szem-ben a republikanizmus teoretikusaival, ő nem csupán a republikánus Rómát tekinti mintaadónak, hanem az antik Rómát a maga egészében, vagyis a birodalmi Rómát is. S miben látja ennek az államalakulatnak a kivételes jelentőségét? Abban, hogy a békét tudta garantálni egy konfliktusok szabdalta világban. Sőt, Dante még ennél is határozottabban fogalmaz: Az „egyetemes békét és szabadságot” hozta el Róma, „az emberi nem közös üdvéért” munkálkodott. (*Egyeduralom* II v.) Nem kevesebbet állít Dante, mint hogy e tekintetben a „jámbor” jelző illeti meg a rómaiakat, mivel szerinte „a Római Birodalom a jámborság forrásából születik meg.”¹³ Meglepőnek tűnhet elsőre ez az állítás, hisz a rómaiakat a történeti irodalomban inkább katonai erényeik miatt szokás dicsérni, mint kegyességük okán. De világossá válik Dante mondandója, ha megfontoljuk, hogy kire hivatkozik érvelése szerint. A republiká-nus ideológus, Cicero az, akit e helyütt idéz. S amit idéz tőle, az az intézményesülés és a jogszerűség ideálja. Az egyén jámborságát testületei biztosítják és őrzik meg. Dante a római szenátusra utal, mint amelyiknek az volt a feladata, hogy összekösse az egyént a közösséggel. A szenátus volt hivatott a rend és a béke fenntartását sza-vatolni. A szenátus és Róma egyéb intézményesült testületei biztosították azt, hogy inkább atyai vezetésről, mint valamifajta póre uralomról volt szó: „a szenátus kirá-lyok, népek és nemzetek révpartja és menedékhelye volt”. (*Egyeduralom* II v.)

Ezt a státuszt Dante szerint két dolog tudta biztosítani a Római Birodalomnak és intézményrendszerének, azt, hogy úgy legyen az antik világ egyeduralkodója, hogy közben a béke fenntartója is maradhasson. Az egyik az egyének, egyes római polgá-rok hősiessége, a másik pedig a római jog mint intézményrendszer. E két összetevő egymást kiegészíti és erősíti. Dante számára a monarchia működése nem pusztán egy egyén, az egyeduralkodó felelőssége, hanem végső soron egy egész közösség minden tagjának erényességén áll vagy bukik. Vagyis a monarchiában ugyanúgy van felelőssége az egyénnek, mint a köztársasági berendezkedésben. Erre utal az a tény is, hogy a rómaiak hősiessége példaként összeállított hőslistáján lényegében

12 Lásd a sűrű leírás fogalmát Clifford Geertz-nél. (GEERTZ 2001, 194–226.)

13 *Mon. II v: Romanum imperium de fonte nascitur pietatis.*

a republikánus kánon hősei szerepelnek: Cincinnatus, Fabricius, Camillus, az első Brutus, Mucius, a Deciusok, Marcus Cato. Vegyük sorra, kit miért emel a hősök közé Dante! Cincinnatus erényes cselekedete az, hogy hivatala lejártá után önként lemondott róla. Fabriciust nem lehetett pénzzel megvenni, pedig szegény ember volt. Camillust azért dicséri, mert a törvényt saját érdekei elé helyezte. Az első Brutus érdeme az volt, hogy fiait is hajlandó volt halálra ítélni, amiért az ellenséggel konspiráltak. Mucius arra mutatott példát, hogy a hazáért minden veszélyt vállalni kell. A Deciusok „a köz üdvéért életüket adták”. Végül Marcus Cato azáltal vált példává, hogy inkább megvált az életétől, de nem kívánt szabadság nélkül élni. E példák mindegyike arra utal, hogy Dante még mindig a közösségért áldozatot vállaló római polgár ígézetében élt. Ebből pedig az következik, hogy a költő a monarchiát nem a republikánus éthosz alternatívájaként ajánlotta olvasói figyelmébe, hanem épp ellenkezőleg, annak kiteljesítőjeként, tökéletesített változataként.¹⁴

6. Firenze ideális képe – a múltban

Vagyis Dante száműzetése után sem adta fel a republikánus gondolkodási séma alapvető építőköveit, például azt, hogy a kormányzás helyes célja a köz javának szolgálata, a törvények szerint. Az egyeduralomról szóló mű nem szakít tehát ezzel a koncepcióval, a szerző szándéka csupán az, hogy elvi-intézményes választ kínáljon az egyre jobban elhatalmasodó firenzei belső konfliktusokra. A béke Dante szerint olyan fontos közérdek, amely szükségessé teszi, hogy a polgárháborús helyzetet minden áron, akár a városi autonómia feladása révén is fel kell számolni. Ráadásul Dante az egyetemes monarchia berendezkedését az arisztoteliánus sémába is be tudta illeszteni, sőt, mint láttuk, cicerói érveket is segítségül tudott hívni alátámasztására.

Hogy nem adta fel republikánus alapállását, azt az *Isteni színjáték* nevezetes utópiája is igazolja.¹⁵ Az *Isteni színjáték*ban, a *Paradicsom* XV. és XVI. énekében olvasható a költő találkozása Cacciaguida degli Eliseijel.¹⁶ A keresztes lovag Dante felmenője, aki a 12. században élt, Firenzében. Utódjának érzékletesen festi le a lovag saját korát, s azt is, hogyan éltek e korban a firenzeiek. A beszámoló alapvetően egy idilli állapot leírása, ha tetszik, múltba helyezett utópia. A középkorias város kisebb volt, főként pedig lakosság száma volt kevesebb – s épp ez biztosította

14 Hasonlóképp véli Hollander és Rossi is: „Nem szabad azt a gondolatot tulajdonítanunk Danténak, hogy szükségtelenül ellentmond egy Rómából újjászülető világbirodalom víziója és az a remény, hogy e birodalom városaiban újjászületik a polgári republikanizmus (*civic republicanism*) is.” HOLLANDER–ROSSI 1986, 60.

15 Az *Isteni színjáték* politikafilozófiai olvasatának példája: FERRANTE 1984. A szerző egy újabb dolgozata Dante politikai gondolkodásáról: FERRANTE 2016.

16 Az alábbiakban John M. Najemy értelmezésére támaszkodunk: John M. Najemy: *ibid.*, 93–97.

nagyobb összetartását, a polgárok egymás iránt érzett összetartozás-tudatát, politikai barátságát.

Politikai értelemben erényes közösségként állítja elének a várost az agg rokon: „Firenze, régi szűk kerületében, / hol tornya áll még, s reggel s délidőre / harangja zeng, békés volt, tiszta, vétlen.” (Par XV 97–99, Babits Mihály ford.) A tisztaságot vérségi kapcsolatként is érti az ős: akkoriban még nem keveredett a város népének vérével számos olyan arisztokrata család vére, akik akkoriban még kint laktak a városból. Aranykori ideálkép ez, amely nyilván konstruált, és persze torzít is, de nem is a történeti hűsége érdekel minket, hanem az a leírás, amelyet az ideális városállamról ad. Az ideális Firenze kisebb volt, kevesebb volt a polgára, akik egyszerűbb életet éltek, s erényesebbek voltak. Mivel nem jelentek még meg a városfalon kívül lakó arisztokratacsaládok, akik elhintették az ellenségesség magvait, erénység jellemezte a *popolót*, a városi polgárokat is.¹⁷ Najemy is azt emeli ki az utópia fő üzenetei közül, hogy ha a kívülről betolakodó arisztokraták nem árasztják el a várost, a *popolo* sem vált volna agresszívvá. A túlfogyasztás erkölcsi kritikája sem a középosztálynak szól, amelyet szorgalom, törekvés, és önmérséklet jellemzett. A város, mint szűkebb pátria működött még, a családok kisebbek és összetartóbbak voltak, nem alakultak ki még azok az érdekcsoportok, amelyek a közösség végletes és végzetes megosztottságához vezettek. Ugyancsak hiányzott akkoriban még az a Dante korára nemzetközivé terebélyesedő bankári és kereskedelmi tevékenység, amelyet az eredeti firenzei lakosság igencsak bizalmatlanul fogadott, ám a városi elitben meghatározó szerepet játszó családok hatalmát jelentősen növelte.¹⁸ Érdekes, hogy csakúgy, mint Dante *Az egyeduralomban*, Cacciaguida maga is említ két erényes római példaként, s az egyikőjük megint Cincinnatus, mint a *Monarchiában*. A másik pedig Cornelia, a Gracchik édesanyja, akik viszont a szenátori arisztokráciát kihívó néptribunok voltak.

Najemy két kifejezéssel jellemzi Cacciaguida ideális városállamát, a *viver di cittadini* (polgárként élni) és a *fida cittadinanza* (hűséges/lojális polgárság) kifejezéseivel. Mi több, abból a leírásból, amelyet Dante és őse a firenzei arisztokrácia morális megromlásáról ad, Najemy azt olvassa ki, hogy valójában a jó polgár (*buon cittadino*) meghatározásánál is a *popolo* fogalomhasználatát veszi át Dante.

Najemy szerint valójában csak egy ütközési pont mutatható ki a kései Dante és a firenzei *popolo* hagyományos gondolkodása között. Ez pedig arra vonatkozik, hogy Firenzének autonóm és szuverén egésznek kell maradnia. A kései Dante számára ilyen szuverén teljességet csak az emberiség egésze jelenthet. Ezért számára elfogadhatatlan a legitim autoritással rendelkező városi közösségek sokaságának

17 Lásd a *Paradicsom* XVI. ének vonatkozó sorait, pl: „...a polgárság vére tiszta volt még / az utolsó művesig, nem keverve / Campiét, Figghinéét, Certaldóét” (49–51); „Mindig veszélyes a népet keverni, / mert a város romlását, mint a testét, / beléjutott rossz új anyagra termi” (67–69).

18 A politikus Danténak a korai kapitalizmussal kapcsolatos gondolkodásáról és kritikájáról lásd: KELEMEN 2021.

elképzelése, ahogy az például Bartolusnál megjelenik. Így áll elő az a furcsa helyzet, hogy Dante a *popolo* gondolkodásmódjának egyik alapkövét nem fogadja el, s – nem egyedülként – az egyeduralom berendezkedésének legitimitása mellett érvel, miközben megtartja a firenzei republikánus beszédmód terminológiáját.

7. Összefoglalás: köztársaság és egyetemes királyság

Dante tehát, élete nagy politikai törése ellenére is, egész életén át megmaradt lojális firenzei polgárnak. A mondvacinált vád miatt rá mért kegyetlen büntetés, a száműzetés sem térítette el alapvető meggyőződésétől. Politikai szocializációja a republikánus berendezkedés alatt zajlott, politikai pályája is annak közegében bontakozott ki, nem csoda, ha e berendezkedés nyelvi sémái szerint gondolkodott a politikáról. Ám száműzetése egy tekintetben döntő változást idézett elő gondolkodásában. Innét kezdve nem tartotta a városállam autonómiáját és abszolút szuverenitását olyan abszolút dogmának, amelyet érinteni sem lehet, még akkor sem, ha a kialakult helyzet miatt a városállam békéje, a köz java forgott kockán. Száműzetése után eljutott addig a következtetésig, hogy épp a városállam virágzása, sőt fennmaradása érdekében érdemes egy olyan ellenállóbb rezsim kereteit végiggondolni, amelyik képes megakadályozni a részérdekek érvényesítésére irányuló törekvéseket, a frakciózást. Ez a gondolatmenet tehát egy konkrét helyzet megoldása érdekében született, ennyiben szerzője praktikus felhasználásra szánta, de elméletként egyetemes érvényre kívánt szert tenni.

Kiindulópontja arisztotelianus: az egy személyi uralom, amennyiben erényes az uralkodó, logikusan jobb, mint a kevesek vagy a sokaság uralma, még akkor is, ha azok a kormányzati formák is erényes polgárokból állnak. Ám Arisztotelész megáll a városállam szintjén. Danténak rendelkezésére áll a birodalmi Róma példája, és persze a középkori királyságok is. Ez utóbbiakkal kapcsolatos elméleti megfontolások érdekében Szent Tamáshoz fordulhat, aki már a korabeli királysággal kapcsolatos megfontolásokat is végiggondolta. Ám nála sem jelenik meg az egyetemes királysággal kapcsolatos radikális dantei tétel.

Megfontolandó, hogy Cicero révén vajon a sztoikus kozmopolitanizmus nem volt-e hatással Dantéra. Ám összességében elmondható, hogy az egyetemes királyság koncepciója Dante eredeti hozzájárulása a politikai filozófia történetéhez. A fogalom megjelenésének kiemelt jelentőséget ad a tény, hogy az elképzelés nagy karriert fog befutni a kora modern európai kontextusban. De a *regnum Italicum*, vagyis Itália egyesítése szempontjából is igen jelentős hatása lesz.

A dolgozat legfontosabb állítása, hogy miközben Dante szakított a városállami autonómia dogmájával, a firenzei *popolo* politikai gondolkodásmódjának többi részét továbbra is magáénak vallotta. Ez látszatra ellentmondás, hiszen a bevett történeti séma szerint a republikánus értékekkel nehezen összeegyeztethető a királyság,

s különösen az egyetemes királyság eszméje. A dolgozatban azonban – elsősorban Alexander Lee és John Najemy történeti munkái alapján – azokat a megfontolásokat is felelevenítettük, amelyek azt igazolják, hogy a humanisták körében nem csak a republikánus berendezkedés támogatása jelenik meg. Ahogy arra James Hankins *opus magnuma* is utal, a humanisták számára a politikai rezsim intézményes megoldása kevesebb jelentőséggel bírt, mint a politikai vezetők erényessége. Egyáltalán nem zárták ki a királyságot a lehetséges alkotmányos megoldások közül, amennyiben megvoltak ennek a politikai és morális feltételei.

Dante esetében a királyság melletti érvelés alapját a firenzei köztársaság belső konfliktusai adták. Száműzetése arra a következtetésre vezette, hogy csak egy külső felügyelet képes gátat vetni a belső ellenségeskedésnek. Vagyis nem öncélnak tekintette az egyetemes királyságot, hanem egy olyan intézményes technikának, amelynek segítségével megakadályozható, hogy a részérdekek teljesen szétszakítsák Firenzét és a hozzá hasonló városállamokat. Paradox módon a republikánus értékek védelmében javasolja bevezetni az egyetemes királyságot, amely tehát az egyes városi kormányzatok belháborújának vetne véget, miközben nem kívánná megszüntetni a polgárok részvételét a közügyek gyakorlásában.

Dante gondolatmenete a szerző halála után nagy jelentőségűnek bizonyult. Az talán kevésbé meglepő, hogy a központosított hatalom hívei bőven találtak benne érveket saját álláspontjuk alátámasztására. Az érdekesebb az, hogy fontos szerepet töltött be abban a folyamatban, amely a belső harcok, a polgárháború leküzdését egy kiemelt, egyszemélyes hatalomtól várja. E tekintetben *Az egyeduralom* lényegében hasonló logikát jelenít meg, mint a későbbiekben Bodin *Hat könyv az államról* (1576) vagy Hobbes *Leviatán* (1651) című műve.

Bibliográfia

- BARON, Hans (1955, 1966), *The Crisis of the Early Italian Renaissance: civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny*, Princeton, Princeton University Press.
- BURCKHARDT, Jacob (1978), *A reneszánsz Itáliában*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalat.
- BUTTERFIELD, Herbert (1931), *The Whig Interpretation of History*, London, G. Bell.
- CASTIGLIONE, Baldassare (2008), *Az udvari ember*; ford., jegyz., utószó VÍGH Éva, Budapest, Mundus.
- FERRANTE, Joan M. (1984), *The Political Vision of the „Divina Commedia”*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- FERRANTE, Joan M. (2016), „Dante and Politics”, in IANNUCCI, Amilcare A., *Dante: Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, 181–194.

- FIGGIS, John Neville – LAURENCE, Reginald Vere (1907), *Historical Essays and Studies*, London, Macmillan.
- GEERTZ, Clifford (2001), Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elméletéhez, in: uő.: *Az értelmezés hatalma*, Budapest, Osiris, 2001., 194–226.
- HANKINS, James (2019), *Virtue Politics: Soulcraft and Statecraft in Renaissance Italy*, Cambridge, MA; London, Harvard University Press.
- HOLLANDER, Robert – ROSSI, Albert L. (1986) Dante's Republican Treasury, *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, CIV (1986), 59–82.
- KAPOSÍ Márton (2017), Az emberi értelem fogalmának koncepcióformáló szerepe Dante társadalomfelfogásában, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2017/1, 131–156.
- KELEMEN János (2021), a politikus Dante és a korai kapitalizmus, *Mérce* 2021. október 2., elérhető: <https://merce.hu/2021/10/02/a-politikus-dante-es-a-korai-kapitalizmus/>
- LEE, Alexander, *Humanism and Empire. The Imperial Ideal in Fourteenth-Century Italy*, Oxford UP, 2018.
- NAGY József (2014), *Dante politikafilozófiájának jogelméleti háttere*, Előadás a PPKE Jogbölcseleti Tanszék Ius naturale kutatócsoportja 2014. március 7-i műhely-konferenciáján, elérhető: <http://real.mtak.hu/15326/1/REAL-MTA-Bolyai-Dante-Jog-PPKE-PDF-2014-NagyJ.pdf>
- NAJEMY, John M. (1993), *Dante and Florence*, in Rachel JACOFF, *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SALLAY Géza (ford.) (1983[1962]), Dante ALIGHIERI, *Az egyeduralom*, Budapest, Kossuth Kiadó.
- SHAW, Prue (trans., ed.) (1996), *Principal events in Dante's life*, in Dante ALIGHIERI, *Monarchy*, Cambridge, Cambridge University Press, xxxix–xlii.
- WETHERBEE, Winthrop – ALEKSANDER, Jason (2021) „Dante Alighieri”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. ZALTA (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/dante/>>.

2.

DANTE ÉS AZ IRODALOM

Dante és a Biblia

1. Dante Biblia-idézése

Ha egyszerűen csak a *Divina Commediában* található Biblia-idézetekre koncentrálunk, igen attraktív, de eltérő adatokat találunk. Kaposi József a Biblia szövegére és az atyák mondásaira összesen 293 idézetet talál: a Pokolban 59, a Purgatóriumban 139, a Paradicsomban 95 idézetet számlál össze (KAPOSI 1891). Ezzel szemben Giuseppe Ledda közel 1000 idézetről beszél, és ő már különbséget tesz latin vagy toszkán nyelven idézett bibliai szöveg között (LEDDA 2015, 5). Nádasdy Dante-fordításának regisztere a pontos idézetek összeszámlálása nélkül, csak a nevekre koncentrál (NÁDASDY 2016, 764–789), 37 ószövetségi és 16 újszövetségi nevet jelez: Ábel, Absalom, Áchán, Ahasvéros, Achitófel, Ádám, Amán, Ananiás, Annás, Dániel, Dávid, Éva, Ezekiás, Ezékiel, József, Judit, Izajás, Ézsau, Gedeon, Hámán, Holofernész, Jákob, Izsák, Jázon, Jefte, Káin, Lea, Lévi, Júdás Makkabeus, Melkizedek, Mikál, Mózes, Nátán, Nimród, Noé, Sára, Tóbiás, illetve Jakab, János apostol, Keresztelő János, Jézus Krisztus, József, Júdás, Júdás Tádé, Kajafás, Péter (Kéfás), Lukács, Szűz Mária, Mátyás apostol, Pál apostol, Veronika, Gábrriel angyal.

Az eltérések abból adódnak, hogy Dante nem csupán bibliai szövegeket citál, hanem számos esetben csak utal a szövegre egy jellemző fordulattal, vagy nem pontosan, hanem parafrázisban idézi a szöveget, vagy csak bibliai motívumokat dolgoz fel, átkölt, számos esetben szintetizálja is az idézetet más, Biblián kívüli műfajokkal, sőt gyakran ihletet merít belőle saját elképzelései számára is.

Különösen izgalmas az allegória sajátosságainak összevetése a *Commediában* olvasható allegóriákkal. Ez a szókép az Ószövetség legrégebb rétegéből is ismert a képes beszéd egyik változataként. A legfeltűnőbb allegóriákat Ezékiel prófétánál találjuk (Ez 16; 17; 19; 23; 31; 34), illetve a Zsoltárokból (80,9–20; vö. 23) is akad szép számban, látomásokban Zakariásnál és az apokaliptikus részekben találkozunk vele. Jézusnak csak nagyon kevés példázata allegória (vö. Mt 13,36–43). Pál apostol egyes képei azonban allegóriába mennek át (Róm 11,17–24; 1Kor 3,10–15; 5,6b–8; 12,12–27; lásd még Jak 1,23kk; 1Pt 2,3–8; Zsid 13,10–14). Dante politikai és teológiai allegóriái különös kapcsolatban állnak a bibliai allegóriákkal (FERRANTE 1988, 34). Sőt ezen allegóriákban már az Ószövetségben is keveredik a teológiai és politikai szempont, mint pl. Jezabel esetében (1Kir 18,13). Danténál különös VII. Henriknek, a pápaság és a római birodalom szereplőinek – Brutus és Cassius (*Pok.* XXXIV 65) – megjelenése a politikai és a teológiai allegória keverékében. Ezek

részletes elemzése azonban meghaladná e tanulmány kereteit, ezért csak megemlítjük, de nem térünk ki részletes elemzésükre.¹

Dante korában a Biblia papi és szerzetesi olvasói, valamint a köznép is – akik hallgatták a szövegét – a szakrális irodalom kiemelkedő alkotásának tekintették a latin nyelvű Vulgátát. Erről maga Dante is nyilatkozik: az Ó- és az Újszövetségben „Omnis divina lex duorum testamentorum gremio continetur” (*Mon.* III xiii, 4). Számára a hit alapja a Biblia, jóllehet a természeti érvek iránt is fogékony a költő. „Hitem mellett nem csak a fizika / s a metafizika érvel, hanem / az igazság is, amely innen esőzik, / Mózes, Próféták és Zsoltárok által; / az Evangéliumból; s töletek, / kik Szentlélektől fűtve írtatok.” (*Par.* XXIV 135 – Nádasdy Ádám fordítása.) Ezért ehhez a szöveghez pozitív és negatív értelemben is egyfajta „horror sacri”-val fordultak, mint egy írott titkos misztériumhoz. Akik ezt a szöveget félremagyarázzák, Isten ellen vétének, mint pl. Sabellius, Árius (*Par.* XIII 127).

A *Komédiában* természetesen nem kizárólag bibliai személyekre koncentrál az író: ő áll a középpontban, és a bibliai személyek a mennyei utazásának különböző állomásain tűnnek fel, nem az eredeti bibliai kontextusban, hanem gyakran más összefüggésben vagy parafrázelt utalásokban. Dantéban ég a vágy, hogy „Másoktól még nem érintett igazságokat” (*intemptatas ab alia ostendere veritates*) feltárjon (*Mon.* I i 4). „Dante egész lényé szintézis, ahogy a műve is az, a skolasztikáé és a misztikáé, az ókoré és a kereszténységé, a szakrális birodalmi eszméé és a ferences szellemű spirituális egyházé, és még bámulatosabb módon az udvari lovagi költészeté és attól igencsak elütő iskolás bölcsesség világáé.” (VON BALTHASAR 2005, II 375) Ezért vizsgálódásunkat csak néhány sarkalatos témára koncentráljuk.

2. A mennyei utazás a bibliai irodalomban és a *Commediában*

A *Divina Commedia* három nagy fejezete a túlvilági élet három szektorát mutatja be egy különös misztikus utazás keretében. Ezeket a szektorokat nem Dante találta ki, mert előtte is léteztek valamilyen formában, de olyan részletesen leírva a Bibliában sehol sem találjuk őket, mint azt a *Commediában* olvashatjuk (DRASKÓCZY 2019, 61). Az efféle látomásoknak gyűjtőhelye a *Komédia*, de egyben a középkor számára közvetítője is, mint ezt kiváló tanulmányában Draskóczy Eszter bőségesen kifejti (DRASKÓCZY 2021, 83–110).

Dante a pokol és a mennyország különböző szintjeit képzelel el. Akad, aki ezt az utazást nem a Bibliából, hanem az iszlám hagyományokból vezeti le. Solomon Nigolian szerint „a Korán 17,1, alapja ennek a beszámolóknak, és ismertsége onnan ered, hogy a muszlimok évente megemlékeznek Mohamed »mennymbemenetelének éjszakájáról« (lailat al-miraj) Rajab 26-án – az iszlám naptár hetedik hónapján.”

1 Ezt a kérdést Kaposi Márton elemzi részletesen a jelen kötetben: 65–72.

(NIGOSIAN 2004, 152) Más is állítja, hogy Dante vízióinak képi világa innen ered, és hasonlít Mohamed éjszakai útjának leírására (OLSON VUCKOVIC 2004). Persze mennyei látomás és mennyei utazás van a Bibliában is: Ábrahám látomása, Izajás 6,1–2, Ezékiel látomásai, Dániel látomásai (5–7f), Hénok könyve, Jézus feltámadás utáni megjelenése, István diakónus látomása Jézusról, Saul/Pál (ApCsel 9,1–31) damaszkuszi látomása, János jelenései.

A Dante-féle túlvilági utazás azonban eltér a bibliai változatoktól, nem csak abban, hogy angyal helyett Vergilius a kísérője a költőnek. (Dante, tudjuk, elmélyülten tanulmányozta Vergiliust.) Az is érdekes, hogy a költő nevesített valós földi kortársait helyezi el mennyei utazása különböző régióiban. Az utazás képzeletbeli tájainak leírásai inkább Vergilius Aeneisére emlékeztetnek.

3. A pokol a Bibliában és Danténál

A pokol a Biblia szövegeiben úgy szerepel mint alvilág: *„Miattad az alvilág is megmozdul odalenn, érkezésedet várva. Tiszteletedre felriasztja az árnyakat, a föld minden fejedelmét. A nemzetek királyainak mind fel kell előtted trónjukról állaniuk”* – olvashatjuk az Izajás 14,9–20-ban.” Dániel próféta apokaliptikus szövegeiben így ír: *„Akik a föld porában alszanak, azok közül sokan feltámadnak, némelyek örök életre, mások gyalázatra, örök kárhozatra.”* (Dán 12,2) De a Biblia bölcsességi részében is találunk a témába vágó idézeteket: *„Akkor hullává lesznek, megvetetté, és gúnynak tárgyává a holtak közt örökre. Mert letaszítja őket, úgyhogy meg sem mukkannak, velejükig megrendíti őket, végső pusztulásra jutnak, gyötrődniük kell, és elenyészik az emlékü”* (Bölcs 4,19). Sirák fia könyve (21,9–10): *„Mint egy csomó kóc, olyan a bűnösök gyűlése, a végzetük pedig emésztő tűz lángja. A bűnös életútja ki van kövezeve, de az út vége az alvilág mélysége.”* Judit könyve (16,17): *„Jaj a nemzeteknek, melyek fölkelnek népem ellen, az Úr, a Mindenható megbünteti őket az ítélet napján. Tűzzel és féreggel veri testüket, fájdalmukban örökké jajgatnak.”* Jób könyve (10,22): *„A sötétség honából, hol nincs semmi rend, hol a napvilág is fekete éjszaka.”* Izajás könyve (30,33): *„bőségesen van benne szalma és tűzifa. Az Úr lehelete, mint egy kénköves folyam, fogja majd meggyújtani.”* „A gonoszok az örökké égő tűzben kínoztatnak”.

Az Újszövetségben Mk 9,46 így ír a pokolról: *„jobb neked sántán az örök életre bemenned, mint ha két lábaddal együtt a gyehehára vetnek”*. A pokolbéli lelkek állapotát írja le a visszatérő formula: *„sírás és fogcsikorgatás lesz”* (Mk 24,51). A Jelenések könyve szerint a gonosz emberek, akik nincsenek az Élet könyvébe írva, szintén a pokolra kerülnek: *„Az ördögöt, aki félrevezette őket, kénköves, tüzes tóba vetették – itt fog gyötrődni a vadállattal és a hamis prófétával éjjel-nappal, örökkön-örökké... Aki nem volt beírva az élet könyvébe, azt a tüzes tóba vetették.”* (Jel 20,10–15)

Dante pokolképe a görög mitológia és keresztény elképzelések keveredése. A Pokol bejárása hasonlít Odüsszeusz és Aeneas alvilági utazásához, és feltűnnek

a *Komédiában* a görög mitológia alvilági szereplői is: Cerberus (*Pok.* VI 13), Kharón (*Pok.* III 83), Ceres (*Purg.* XXV 51), Perszephoné (*Pok.* IX 43), de a túlvilágon élők sorsa egészen más, mint az ókori eposzokban. Dante poklában szenvednek a bűnösök, egyetlen céljuk a büntől való megszabadulás, de ez nem lehetséges. Dante tehát nem bibliai források alapján rajzolja meg a poklot, pokolbéli utazása részleteinek leírására sem bibliai képeket használ.

4. A tisztítótűz

A Bibliában a Dante által leírtakhoz hasonló tisztítótűz-leírás nem található. Az Ószövetségben a 2Makk 12, 42–44-ben már jelen van a Seol-hit. Bizonyos utalásokkal az Újszövetségben is találkozhatunk, de ezek csak általánosságban utalnak a gyötrelemre. „*Bizony mondom neked, nem szabadulsz ki onnan, amíg az utolsó fillért is meg nem fizeted.*” (Mt 5,26) „*Különben mi értelme van annak, hogy a halottakért megkeresztelkednek? Ha a halottak egyáltalán nem támadnak fel, miért keresztelkednek meg értük?*” (1Kor 15,29–36) Ezek nem mondanak sokat a tisztítótűz lényegéről, főleg nem részletezik az alvilági hely leírását.

A keresztény hagyományban csak Dante halála után mintegy 100 évvel a Bázeli zsinat (1431–1449, Husz János ellen) definiálja részletesen ezt a tant: a purgatóriumot a lelkek tisztulása helyének nevezi (DENZINGER–HÜNERMANN 1991, 693). XII. Benedek (1285–1342) ezt a tanítást dogmaként hirdette ki, de a Tridenti zsinat (1545–1563) is foglalkozott a tisztítótűz tanításával (DENZINGER–HÜNERMANN 1991, 840; 983).

Az emberek halál utáni megtisztulásának kérdése másokat is izgatott Dante előtt. A párszi tanítás szerint a halottak 10 szakaszban tisztulnak meg. A tisztítótűz gondolata, amelyen a léleknek át kell haladnia, a Zend-Avestában található: („Bundahis”, xxx. 20) „Minden ember átmegy az olvadt fémbe és megtisztul; az igazak számára úgy tűnik, mint bár meleg tejben jár” (Énok, lii. 6–7, lxvii. 6–7). Erről az elképzelésről olvashatunk Vergilius *Aeneis*ében is (VI, 735).

Ekkor tárul csak fel a kárhozatos kapu, kettős
Sarka sikolt, ahogyan nyílik. Látod, ki az őre?
(Ott ül a csarnokban,) hogy mily szörny őrzi az ajtót?
Bent egy még iszonyúbb, ötven-fejű hydra huzódik,
S rémít mérges torkával. Nos, a Tartarus innen
Két oly mélyre merül, beleveszve az éji homályba,
Mint amilyen magasan van az ég az olympusi csúcstól.
(Lakatos István fordítása)

A tisztítótűzre vonatkozó tanítás fejlődéséről Jacques Le Goff részletesen beszámol, ezért most csak a tan fejlődésének főbb állomásait említettük. (LE GOFF 1986, 362–366).

Ennek ellenére azt kell mondanom, hogy a tisztítótűz részletes leírása Dante invenciója, még akkor is, ha sokat merített Vergilius *Aeneis*ből. Dante víziói a népszónokok közvetítésével elterjedtek a népi vallásosságban és a képzőművészetben is.

5. A mennyország

A mennyország dantei leírásának megfelelő elbeszélés sem található a Bibliában. Az Ószövetségben utalást találunk az égre és a földre, illetve a mennyei világra (Ter 1,2; Iz 1,2; 1Kir 22,19; Jób 1,6; Zsolt 2,4; Bölcs 3,1–9; 4,7; 2Makk7,36.). Ezdrás könyvében olvashatók beszámolók a túlvilágról, az Isten udvartartásáról szóló elbeszélések (Ez 40,28–49). Az Újszövetségben a βασιλεία τῶν οὐρανῶν tanításra vonatkozó szövegek engednek betekintést a mennyországba. De a részletekről csak elszórt megjegyzések találhatók: ApCsel 4,24; Mt 22,1–10; Mk 13,31. Lk 15,11–32 (a tékozló fiú története), Lk 16,1–6 (a dúsgazdag és a szegény Lázár története), 1Pét 3,13. Legrészletesebb leírásokat a Jelenések könyve 21. fejezetében találunk: „*És láttam új eget és új földet, mert az első ég és az első föld elmúlt, és a tenger sincs többé. És a szent várost, az új Jeruzsálemet is láttam, amint alászáll a mennyből az Istentől, felkészítve, mint egy menyasszony, aki férje számára van felékesítve.*”

Az ókeresztény egyházban a mennyországról szóló tanítás is fokozatosan fejlődött ki. Teológiai kifejtését Lyoni Iréneusz 2. századi művében – *Adversus Haereses* V. könyv 36. fejezet 1–2. – találjuk. A 14. századig nincs vita erről (LANG 1742). XXII. János pápa (1316–1334) vitát váltott ki a boldogító látomással kapcsolatban előadott magánvéleményével (DYKMANS 1973). Aquinói Tamás úgy határozta meg a boldogító látomást, mint az emberi lét végső végét a fizikai halál után. Istennek mennyben való szemléléséről szóló megfogalmazása párhuzamba állítható Platón lakomaleírásával – lásd még: Állam 7 könyv (514a–520a) –, amely szerint valaki a tudás világában nézi a Jót. Ennek ellenére a mennyország képi világa Dante műve alapján vált ismertté és kedveltté.

Dante mennyországvíziójának teológusokkal és filozófusokkal teli napközeli képe (*Par. X. ének*) azonban teljesen előzmény nélküli, melyben a teológusok sem időbeli egymásutánban jelennek meg. Számos különböző szemléletű teológus bukkan fel: Aquinói Tamás (1225–1274), Brabanti Siger (1240–1284), Averroës (1235–1284), akinek különösen a lélekről szóló tanulmánya (*De anima*) jelentős, Szentviktori Hugó (1096–1141) jeles biblikus, Beda Venerabilis (673–735), Sevillai Izidor (556–636) teológus és polihistor, Boëthius (480–524), akinek *A filozófia vigasztalása* című műve ihletően hatott Dantéra, Paulus Orosius (380–417) *Historia adversus paganos libri VII* című műve miatt, Areopagita Dénes (5–6. század), Salamon király

(Kr.e. 1000–928k), Petrus Lombadus (1096–1164), valamint Gratianus (180–1147), a híres jogász. Érdekes, hogy ezen napközi körön kívül helyezkedik el Ágoston (*Par.* X 120), „kicsi gyertyája” a kereszténységnek, pedig Dante személyes ihletettségű filozófiájából sokat merített. Sőt Dante talán a Bibliát mint ősforrást féltve jegyzi meg a *Paradicsom* X. énekében, amikor megemlékezik Gratianusról: „Gratian mosolyából lüktetett fel / e másik fény, ki két fórum nevébe’ / azt tette, amit Éden kegye kedvel” (*Par.* X 103–105, Babits Mihály fordítása.). A Gratianus *Decretáliáját* mint szent hagyományt olvasó teológusokat viszont kritizálja, mert „nem Szentírást, Szentatyákat olvas / manapság senki: csak a Decretalet / bújják, hogy már számárfülekkel ordas” (*Par.* IX 133–135, Babits Mihály fordítása). Albertus Magnus (1198–1280) és Aquinói Tamás (1225–1274), illetve Dante mennyország-elképzelése között az az alapvető különbség, hogy előbbiek önmaguk személyiségét háttérbe szorítva filozófnak a mennyországról, míg Danténál az ő saját írói-emberi viszonyai állnak a mennyország leírásának a középpontjában.

6. A „szenthagyomány” és Dante Bibliája

Dante számára a Biblia a szenthagyomány *fidei depositum* részéhez tartozik, azaz isteni eredetű, Istenre vezethető vissza. Az apostoli hagyomány a Jézus Krisztus által kiválasztott apostoloktól ered, és az előbbinél alacsonyabb rendűnek tartották. Az egyházi szenthagyomány az apostoli kor után alakult ki, és apostolok hatalmával rendelkező egyházi tekintélytől származik. Teológusok, zsinatok, egyházi jogi döntések a Bibliával együtt képezik a szenthagyományt, amelyet Dante korában globálisan és differenciálatlan egységben tekintettek a teológusok, és nem igazán tettek hierarchikus különbséget egyes részei között.

Ez nem meglepő, hiszen a szenthagyomány differenciált szemlélete csak a reformáció és a Tridenti zsinat (1545–1563) után kezd kialakulni és egyfajta hierarchiába rendeződni. Ez a szenthagyománytan a protestáns szemléletben – a „sola Scriptura” elv alapján – szoros értelemben csak a Bibliára szűkül. Véleményem szerint Dante a szenthagyomány alatt nem csak a Bibliát (Vulgata) és a teológusok nézeteit értette, hanem Homéroszt, Vergiliust, Ovidiust és a hellén-római eposzokat is idesorolta. Művében sok szerzőt említ, a keresztény és nem keresztény írásokat azonos tisztelettel kezeli víziói forrásaként.

A keresztény teológiában az antik kultúrával való polemizálás vagy annak befogadása többfordulós és ellentmondásos történet a reneszánszig és azután is. Annak ellenére, hogy a Biblia allegorikus magyarázata főleg Homérosz allegorikus magyarázatai modelljeinek átvételével alakult ki, Alexandrián kívül nem volt egyértelműen elfogadott ez a módszer. A teológiai terminológiára az első három évszázadban óriási hatással volt a neoplatonikus filozófia, mely közvetítő szerepet játszott a keresztény teológia és a különböző vallások teológiai állításának szinkronizálásában.

Jeromos, aki leveleiben kb. 37 antik görög-latin szerzőt idéz, és még büszke arra, hogy fejből tud idézni Terentius-szövegeket, egyik látomásában már úgy érzi, éppen ezen műveltsége miatt inkább Cicero, mint a bibliai kinyilatkoztatás követőjének kell tartania magát (XXII. 30 levél). Alexandriai Cirill (376–444) keresztény-hellén polémiája következtében a hellén irodalom és filozófia üldözendő lett az egyházban mint a „pogányság káros meséi”. Fanatikus szerzetesei ezen szemlélet szélsőséges alkalmazása miatt ölik meg az utolsó nagy ókori polihisztort, Alexandriai Hüpatia (355–415) tudósnőt és égetik el műveit, de az alexandriai könyvtár végleges pusztulása is szélsőséges demagógiájának egyik eredménye lehetett. A bizánci könyvtárban csak a felvilágosult könyvtárosok furfangja miatt maradhettek meg a klasszikus irodalom tekercsei, amelyeket a polcokon a keresztény teológiai tekercsek mögé rejtettek. A 4. századtól kezdve lesz a „paganus” – eredetileg csak *falusit* jelentő – latin szó a keresztény egyházon kívüli és lenézett vallások közös jelzője. Hála Cassiodorusnak (487–583) és más művelt, kereszténnyé lett szenátornak, a kolostori oktatásban Homérosz, Vergilius, Horatius, Cicero megmaradt oktatott és memorizált szövegnek, sőt Marcus Aurelius elmékedéseit a spirituális irodalom jeles képviselőjeként olvasták. Számtalan nyomát találjuk annak, hogy Dante teológiai műveltségében a bibliaértelmezés, a dogmatika és a hellén filozófia nem vált szét, és nem rendeződött hierarchikus viszonyba.

7. Dante korának bibliai hermeneutikái

A középkor kilencszáz éve során a (neoplatonikus) filozófia, a teológia és egzegézis egyfajta szimbiózisban élt, de alapvető változásokon ment keresztül a kolostori iskolákban, amelyek a korai középkor intellektuális központjai voltak, és amelyeket Dante több helyen látogatott (Santa Croce, Bologna, Párizs? stb). E századok írásértelmezése alapvetően kimerült abban, hogy a nagy egyházatya-kommentárok másolatait, összefoglalásait (epitomék) és kivonatait átmentsék, és azt a skolasztikus filozófia kategóriáiba illesszék.

A kolostori, később az egyetemi hálózaton keresztül a kora középkori szerzők munkái széles körben elterjedtek és hozzáférhetők voltak. Műveiket a kolostori iskolákban kötelező tananyagként tanították. Beda Venerabilis, Alkuin, Rabanus Maurus, Auxerre-i Remigius – többségük feltűnik Dante *Isten színjátékában*, jórészt a mennyországban. Mivel a Bibliát az isteni kinyilatkoztatás írott forrásának tekintették, fontos volt szabályokat alkotni a helyes értelmezéséről, hogy a bibliai szöveg a dogmatikai definíciók alapja lehessen. Valójában egy egyetemi teológiatanár, hivatalosan „magister in sacra pagina”, legfőbb feladata az volt, hogy olvassa (legere) és kommentálja (avagy magyarázza) a Szentírást. Az egyik legfontosabb teológiai központ a párizsi Szent Viktor-apátság, benne a kiemelkedő vezető, Szentviktori Hugó (1096–1141), akit a tudományos misztika atyjának is tartanak, aki a bibliamagyarázat

mellett egy holisztikus pedagógia és az enciklopédikus tudás szolgálatába állította tankönyvét a *Didascaliont*. Ez a tevékenység egyben minden tudományos ismeret továbbadását is jelentette, vagyis a bibliakommentárok nem csak a teológiai témákkal foglalkoztak, hanem világmagyarázati, kozmológiai és filozófiai kérdésekkel is.

A 12. században, jórészt Szent Ferenc és más szegénységi mozgalmak hatására, egyetemi körökben megváltozott a bibliai hermeneutika jellege, és az elvont, személytelen értelmezések ellenében a spirituális és egzisztenciális értelmezés irányában tolódtott el. Korábban az egész európai kolostori oktatásban szinte kizárólag Petrus Lombardus (1096–1164) szentenciái voltak elterjedt tankönyvek. Ez a négyes felosztású könyv a háromszemélyű Istenről, a teremtményekről és a bűnbeesésről, Krisztusról és végül a szentségekről és a végső dolgokról szól. Témáit illetően inkább szisztematikus teológia (dogmatika), illetve a filozófia műfajába tartozik, amelyben az allegóriát és allegorikus értelmezést a keresztény tanok kifejtésének eszközeként használták.

Aquinói Tamás (1225–1274) szokatlan összefüggésben vázolja fel Boëthius *De trinitate* című művéhez írt kommentárjában két hosszú „quaestio”-ban az általa képviselt hermeneutikai elveket, melyek segítségével az Istent és az igazságot megismerhetjük, valamint a kinyilatkoztatásnak, a hitnek és a teológiai megismerésnek a kulcsát birtokolhatjuk. Dante ismerhette Aquinói Tamás *Catena Aurea* című művét is, amelyben Tamás összegyűjtötte a 12. századig a Biblia szövegéhez fűzött teológiai magyarázatokat, a patrisztikus és középkori interpretáció hagyományait, amelyek a szöveg morális, eszkatologikus és dogmatikus értelmezésével foglalkoztak (PÁL 1917). Tamás bibliaértelmezési elméletét és gyakorlatát leginkább egzegetikai munkáinak bevezetőiben teszi közzé: ezekben Tamás kötelességtudóan állást foglal a szöveg szerzősége, stílusa, módszere, tárgya és „haszna” („fructus, utilitas”) kérdésében. E művek mellett a doktori védések előadott két „Principia” is fontos gondolatmeneteket tartalmaz a kinyilatkoztatás és a teológiai bibliaértelmezés témájához.

Bonaventura viszont a *Breviloquium* című művének bevezetőjében azt írja, hogy az ő hermeneutikájára nem azért van szükség „mintha a Biblia valami bizonytalan, rendezetlen, sötét erdő volna” (Brev 29–30) – meglepő a hasonlóság Dante bevezetőjével. Érdekes, hogy az általuk képviselt allegorikus írásértelmezés középontjában a „corpus Christi mysticum”, Krisztus misztikus teste áll, valamint ennek ellentétéként a „corpus diaboli”, a sátán misztériumának vizsgálatát találjuk. Ez a szemlélet kihatott a 11. század végének, illetve a 12. század elejének bibliaértelmezésére is. Ez a korszak egyben az iskolák (egyetemek) ugrásszerű fejlődésének a kora is, sőt a szegénységi mozgalmak (bencések, ciszterciek, premonstreiek, ágostonosok, koldulórendek, lovagrendek stb.) mellett új jámborsági mozgalmak jelennek meg, esetenként a hivatalos egyházi hierarchia radikális kritikájával, melyet mindig a Bibliára alapoznak. Ezen csoportok fő céljuknak Krisztus példájának radikális követését tartották, és az őskeresztény korból megismert „apostoli élet” keresése volt a céljuk. Gilbert Dahan arra hívja fel a figyelmet, hogy a középkorban egyetlen

keresztény vagy zsidó egzegétának sem az volt a szándéka, hogy művét pusztán tudományos alkotásként olvassák (DAHAN 2016). Petrus Abaelardus (1079–1142) a *Sic et non*-ja elé írt bevezetésben nem csupán rendelkezésre bocsátja az ellentmondásokat egymással kibékítő szabályokat, hanem alapvetően hitbéli meggyőződését akarja kifejezésre juttatni. Vagyis a Bibliát olvasni azt jelenti, hogy isteni titkok forrását forgatni és értelmezni saját lelki fejlődésük hasznára, amely egyben Dante célja is lesz a *Commediában*.

8. Dante és Joachim de Floris

Dante könyvtára azonban nem csak a Bibliából, a Vulgatából állt, hanem, mint erre fentebb utaltunk, jól ismerte korábbi idők és saját korának teológusait is. Dante vízóit nagyban befolyásolta Joachim de Floris (1135–1202) ciszterci apát Apokalipszis-kommentárja, mint erről Bán Imre *Dante és a joachimizmus* c. tanulmányában részletesen írt (BÁN 1988, 146–158).

Már Petrus de Croco (†1304) helyesen állapította meg, hogy Petrus Lombardus – a korábbi iskolateremtő teológus és kötelező tekintély – és Joachim de Floris között antagonisztikus ellentét feszül. Míg Petrus Lombardus elkötelezte magát a katolikus dogmák és szentségtan tisztázására, addig a kolduló rendek csoportjába tartozó Joachim apátot kevésbé érdekelte ez. Ő János Jelenéseit afféle az utókornak szóló Krisztus-végrendeletnek tekintette, amelyre spirituális értelmezésének elveit alapozta. Korábban Dante és Joachim de Floris kapcsolatát azért vonták kétségbe, mert úgy vélték, Dante teológiai ortodoxiára törekedett, és nem akart soha szembehelyezkedni az egyház hivatalos tanításával, ezért nem utal a római katolikus egyház tanításával vitázó teológusokra, hiszen állandóan hangsúlyozta, hogy minden egyházkritikája ellenére ő hangsúlyozottan katolikusnak vallja magát. Ha ezt a vélekedést a *Commedia* szövegével akarjuk alátámasztani, akkor számos meglepő kijelentést olvashatunk a mestertől. Dante különösen viszonyul az eretnekekhez, Joachim de Floris apát tanításához is, mint erről Bán Imre fentebb említett kitűnő tanulmánya részletesen megemlékezik.

Az természetes, hogy Fra Dolcinót kigúnyolja (*Pok.* XXVIII 55–60), de például az averroista Brabanti Sigert a nap egének fényébe helyezi el, Aquinói Tamással és természetesen Joachim de Floris apáttal, sőt az ellene küzdő Bonaventurával együtt (*Par.* X 133–138; XII 139–141). Úgy tűnik, az ellentétek fölé emelkedő abszolút igazság képviselőit teszi egymás mellé a költő. Dantét nem érdeklik a tiszta és világos egyházi tanítás (clericalis) formulái annak ellenére, hogy ez nem felel meg III. Ince, IX. Gergely, VIII. Bonifác vagy XXII. János eretnekség-konceptiójának.

Joachim apát történeti víziója szerint az ő ideje korforduló, a Szentlélek korszaka kezdődik el, amely nem világvég, hanem az állandó fejlődési folyamat egy új lépése. Dante apokaliptikus szemlélete sem hirdet világvégét, inkább csak megújulást

a pápa és a császár vezetése alatt, és művét is az új igazságok hirdetésének szenteli. Dante *Commediájából* hiányzik az Antikrisztus motívum, amely a középkornak és a reformációnak is egyik meghatározó témája volt. Dante tehát erősen szimpatizál a misztikus bibliaértelmezéssel.

A calabriai apátot Dante a negyedik ég tudósai közé helyezi (*Par.* XII 140–141), aki – Babits Mihály fordításában – „jós lelkével a jövőbe látott”. Ezt a kapcsolatot számos Dante kutató tagadta, mert a joachimizmust, a fraticelliket mint millenarista eretnekeket a II. Lyoni zsinat (1274) elítélte, de a Jelenések könyvéről írottakat, az *Expositio super Apocalypsim* című művet és a mű szerzőjét, magát Joachim apátot sohasem ítélte el az egyház. Sőt az apát kultusza a II. Lyoni zsinat után is évszázadokon keresztül töretlen maradt. Érdekes módon Joseph Ratzinger bíboros kezdeményezésére II. János Pál az egész joachimizmus elleni ítélet felülvizsgálatát kérte. Mindez a Dante- és Joachim-kutatásnak új lendületet adott.

9. *Divina commedia* – tovább írt Biblia?

Dante *Commediájában* tehát a Biblia által is képviselt szenthagyományt folytatja – ezt ismerte fel Giovanni Boccaccio (*Dante élete*), amikor a „falusi” dalhoz (*commedia*) az isteni jelzőt illesztette. Dante gyakorlatában azonban ennél sokkal többről van szó: a teológusok magyarázatát és az antik eposzokat is a szakrális hagyomány részének tekinti. Nem a Biblia költészetét akarja megvalósítani, hanem a Bibliából merítve ihletet tovább írni azt, megővendőve az elmúlt korok és saját kora vezetőinek ítéletét, és azt példaként hagyni az utókorra mint saját spirituális meggyőződését.

Dante leleplezi a pápák és a klerikusok bűneit a *Pokol* XIX. énekében (106–111), a római egyházra alkalmazva az Apokalipszis próféciját a nagy Prostituáltról (Jel 17,1–6). Ellentétben a Vulgata latin nyelvével, a *Commediát* Dante olaszul, toszkán dialektusban írta, ezáltal költeményét könnyen érthetővé tette minden olvasója számára. Ellentétben a Bibliával, ahol a földi szereplőknek időnként van mennyei kapcsolatuk, itt az összes földi szereplőt az ég különböző régióiba helyezte el, távol a földtől, az alvilágba vagy Isten elé, ahol számot kell adni munkájukról. Sőt, Dante Isten nevében ítéletet is hirdet felettük.

A sokak által lenézett „sötét” középkorban a bibliai személyeket mindenki ismerte, sőt az antik eposzok főbb szereplőinek életét is. Az üdvtörténeti eseményekről szóló eszmefuttatások mindenki számára érthetők voltak, Dante víziói tehát olyan közönségre találtak, akiknek meglévő bibliai és klasszikus, valamint történelmi ismeretanyagát költői próféciaiba rendezhette.

Zárszó

A fentiek fényében eléggé nyilvánvaló, hogy Dante és a Biblia kapcsolata igen összetett. Ennek oka, hogy a Bibliát ugyan a szenthagyomány részének tekintette, de annak fogalmát kiterjesztette a teológiai spekulációkra, az ókeresztény egyházatyák magyarázataira és zsinati döntésekre, sőt – szokatlan módon – az antik eposzokra, főleg Vergilius műveire is. A maga eposzát is e hagyomány folytatásának szánja.

Annak ellenére, hogy hivatalosan állandóan hangsúlyozta, hogy az egyház hagyományát követi, nem törekedett formálisan megfelelni a zsinati deklarációknak. Nagy hatással volt rá a ferences iskola, amely nem az elvont, hanem inkább az egzisztenciális és spirituális bibliaértelmezést szorgalmazta. Aquinói Tamás személytől független értelmezését nála Bonaventura misztikus értelmezése váltja fel. Dantéra legjobban mégis Joachim de Floris apát értelmezése hatott, aki Észak-Itáliában kedvelt és tisztelt misztikus volt. Dante sohasem tartotta magát teológusnak, hanem olyan korszakalkotó költőnek, aki új utakra vezeti a Biblia értelmezését és a teológiai spekulációt, és mindezt a saját személyes vallásossága megerősítésére teszi. Ez a nemzeti nyelven előadott spirituális megközelítés halála után 50 évvel a Bibliával csaknem azonos rangú szakrális költészetté emelte a *Divina Commediát*. Amikor pedig pápák és teológusok is ajánlani kezdték a történelemtől való elmélkedés és az egyéni jámborság fejlesztése szempontjából fontos olvasmányként, akkor ez a szakrális irodalom hivatalos megerősítést kapott. Dante így lett az a művész, aki hosszú évszázadokon keresztül a legnagyobb hatást gyakorolta a keresztény képzetek világára. Vergilius és a hellén eposzok tiszteletével a reneszánsz előfutára lett, mert beemelte az antik kultúrát a teológiai gondolkodásba. Ugyanakkor a spirituális és egzisztenciális vallásosság művészeti előfutárjának is tekinthető, amely, mint lelki megújulás, a reneszánsz kevésbé kutatott témái közé tartozik. A pápák sorozatos pozitív ajánlásai tehát szinte szakrális katolikus költővé emelik Dantét.

Felhasznált irodalom

- BALTHASAR, Hans Urs von (2005), *Dicsőség felfénylése* (ford. Görföl Tibor), Budapest, Sík Sándor Kiadó.
- BÁN IMRE (1988), *Dante-tanulmányok*, szerk. Kovács Sándor Iván, Király Erzsébet, Budapest, Szépirodalmi.
- DENZINGER, Heinrich–HÜNERMANN, Peter (1991), *Hitvallások és az Egyház Tanítóhivatalának megnyilatkozásai*, Budapest, Szent István Társulat.
- DRASKÓCZY Eszter (2019), „Nem vagyok sem Aeneas, sem Pál” Dante túlvilágjárása és elődei. I. Dante és Aeneas, *Antikvitás és Reneszánsz*, 2019, 61–87.

- DRASKÓCZY Eszter (2021), a Komédia és a látomás mint irodalmi műfaj, *Antikvitás és Renaissance*, 2021, 83–110.
- DYKMANS, Marc (1973), *Les sermons de Jean XXII sur la vision béatifique*, Roma, Presses de l'Univ. Grégorienne.
- FERRANTE, Joan (1988), *The Political Vision of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton UP.
- KAPOSÍ József (1891), *Dante és a Biblia*. Irodalmi tanulmány, Budapest, 1891.
- LANG, Bernhard (1742), „Himmel”, in *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Aufl., Band 3.
- LEDDA, Giuseppe (2015), *La Bibbia di Dante*, Torino, Claudiana.
- LE GOFF, Jacques (1986), *The Birth of Purgatory*. (Trans. by Arthur Goldhammer), Chicago, University of Chicago Press.
- NIGOSIAN, Solomon Alexander (2004), *Islam: Its History, Teaching, and Practices Paperback*, Indianapolis, Indiana University.
- OLSON VUCKOVIC, Brooke (2004), *Heavenly Journeys, Earthly Concerns. The Legacy of the Mi'raj in the Formation of Islam*, London, Routledge.
- PÁL József (1997), „Silány időből az örökkévalóba”. Az Isteni Színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa, Szeged, JATEPress.
- PRÜGL, Thomas, Mittelalterliche Hermeneutik, in Wischmeyer (szerk), *Handbuch der Bibelhermeneutiken. Von Origenes bis zur Gegenwart*, Berlin, De Gruyter, 2016, 125–133.
- ZARATHUSTRA ZEND-AVESZTÁJA, fordította és bevezetővel ellátta Zajti Ferenc, szerzői, Bp., 1919.

„A csalásnak ez a ronda képe” és a szörnyek, akik „leveleit legelve okoznak kint neki”¹: Geryon és a hárpiák dantei értelmezése

„...Gorgones Harpyiaequae et forma tricornis umbrae.”
(Verg Aen VI 289.)

A dantei Poklot, amely lényegében egy tátongó mélység és egy lény óriási szájához hasonlóan elnyeli a holtak lelkeit, a legkülönbözőbb szörnylények népesítik be. Jelen tanulmány témája a Komédiában szereplő emberarcú szörnyek, Geryon és a hárpiák szimbolikája: korának szemléletét tükröző főművében Dante allegorikus figurái összetettek, többféleképpen értelmezhetőek.

A vergiliusi Avernóból ismert mitológiai lények esetében az előzmények vizsgálatától indultam, amely a verbális, s lehetőség szerint a vizuális megjelenítés szempontjából is megtörténik (ut pictura poesis). Az egyes fejezetek a teremtmények szimbolikájával, műben betöltött szerepével foglalkoznak részletesen, végül a dantei inventiókhoz érkeznek, kiemelve mindazokat a változásokat, amelyeket az ókori kultúrákból átemelt keveréklények középkori gondolkodásmódba történő integrálódása eredményezett, illetve a dantei költői koncepcióba illő elemeket, amelyeket a „signor d’ogni rima” átvesz a rendelkezésére álló források közül.

A mitológia hagyomány, a klasszikus források és Dante képzeletének szülötte

A továbbhaladás gátjának metaforájaként értelmezhető meredek sziklaszegélyen (LANDINO 1481), fekszik a klasszikus mitológiai gyökerekkel rendelkező hibrid szörnyeteg, Geryon. A műben, egyedülálló módon, előbb ismerjük meg a bűnt, mint szimbolikus figurájának nevét. A költő csak az adott (XVIII.) ének 97. sorában nevezi meg őt, allegorikus jelentését viszont már a *canto* 7. sorában *expressis verbis* kimondja: ő a *csalás jelképes figurája*, aki a Pokol hetedik körének harmadik alkörében az erőszakkal vétkezők egy csoportját, a kamatszedőket őrzi. Bár a hamisság bűnében vétkesek a *Pokol* nyolcadik és kilencedik körében helyezte el a költő,

1 A két idézet forrása: *Pok.* XVII 7 (fordította Babits Mihály) és *Pok.* XIII 10 (fordította Draskóczy Eszter). A *Pokol* XVII. énekéből vett további idézeteket Nádasdy Ádám fordította, a XIII. ének valamennyi idézete Draskóczy Eszter fordítása.

e vétek *Színjáték*ban való jelenlétét a Geryonhoz kapcsolt mögöttes tartalom megelőlegezi már ebben az énekben, kettősséget alkotva a *canto* tematikájában.

Geryon az egyedüli a pokol őrei közül, akinek Dante egy egész éneket szentel, amelyet az *ecco (íme)* anaforával² vezet be, hogy felhívja a figyelmünket arra, hogy immár láthatóvá vált az a pokoli teremtmény, akinek megjelenését Vergilius előre vetítette az előző énekben (*Pok. XVI 121–123.*), majd sejtelmes alakja fel is tűnt az ének végén, félelmet keltve³ az utazó Dantében (*Pok. XVI 130–133.*). A titokzatos lényt Vergilius leplezi le és foglalja össze jellemét az első tercina perifrázisával:

„Íme, a hegyes farkú bestia,
ki áttör sziklán, falon, fegyveren:
ez ő, akitől bűzlik a világ!”
(*Pok. XVII 1–3.*)

Allegorikus értelemben a még meg nem nevezett lény által szimbolizált, még meg nem nevezett bűn az, amely megfertőz mindent, úgy terjed, mint valamiféle kór, a bűz pedig, amellyel az egész világot elárasztja, a pokolhoz kapcsolódó dantei toposzok egyike.⁴ A *canto* kezdő sorainak végén, az egymással rímhelyzetben álló *aguzza* (*Inf. XVII 1.*) melléknév és az *appuzza*⁵ (*Inf. XVII 3.*) ige nyomatékosítják, hogy e szörnylény, akinek semmi sem állhatja útját, az egész korrupt világot megfertőzi bűzével.

Az ökreit emberhússal tápláló és emiatt kegyetlenségéről hírhedt Geryon a görög mitológia óriás, szárnyas, háromfejű és háromtestű szörnyetege. E hagyományokra építkezik Vergilius, akinél Geryon az Avernóban hármassá alakként, *forma tricorporis umbrae* (Verg *Aen VI 289.*) jelenik meg, illetve Ovidius, akinek *Heroides* című művében hármassá szörnyetegéről, *prodigiumque triplex* (Ovid *Her IX 91–92.*) olvashatunk.

Danténál, aki szakít az antik hagyományokkal Geryon ábrázolását illetően, a klasszikusoknál említett hármasság a *Színjáték* sokszínű hibrid lényét felépítő

2 *Inf. XVII 1; 3.: Ecco [...] Ecco colei che – Íme, itt van [...] Íme, itt van ő.* (Nádasdy fordítása nem él anaforával az adott helyen.

3 A latin *prodigium*, illetve *portentum* szavak jelentése lehetővé teszi, hogy az alapvetően negatív értelmű *monstrum* hol pozitív, hol negatív tartalmú legyen, attól függően, hogy egy szörny látványa szemlélőjét ámulatba ejti vagy félelmet kelt benne. E szörnyek kora középkori gyűjteményének egyik modern kiadása jegyzetekkel, bevezetővel: *Liber monstorum* 2012. Dante már a XVI. énekben felkészíti arra olvasóját, hogy valószínűtlen, hihetetlen elbeszéléssel fog szembesülni, amelynek igazságára azonban esküt tesz (*aemulatio*). SIDONIA RUGGERI szerint Dante elbeszélése e szörny metaforája mögé rejtett igazság. Vö. RUGGERI 1997, 231–232.

4 Vö. DRASKÓCZY 2021. Köszönetet mondok a szerzőnek, hogy lehetővé tette a megjelenés előtt álló kézirat tanulmányozását.

5 *hegyes (fark) – bűzzel eláraszt*

komponensek szempontjából van jelen.⁶ E legapróbb részletekig kidolgozott démoni teremtményt a jegyek sokfélesége jellemzi:

*Az arca becsületes emberarc
látszatra színtiszta jóindulat,
hátrébb viszont a törzse, mint a kígyó.
[...] A farka tekergett a semmiben,
fölfele görbült a villás hegye,
mely, mint a skorpióé, mérgező.
(Pok. XVII 10–13; 25–27.)*

Arca tehát egy jóindulatú, becsületes emberé,⁷ vagyis Dante úgy tekintett a hamisságra, mint szándékosan rosszindulatú cselekedetre, amelyre kizárólag az ember képes: „mert a hamisság tisztán emberi” (Pok. XI 25.). A csalóknak jó benyomást kell kelteniük annak érdekében, hogy elérjék céljukat (Pok. XVII 10–11.). A *Vendég*-ségben azt olvashatjuk, hogy az áruló a barát arcát mutatja, palástolva ezzel ellenséges szándékát (Vend. IV xii 3.). Dante tehát más művében is foglalkozott a csalás, az árulás bűnével, amely az ahhoz való viszonyulását, az abban vétkesek mélységes elítélését igazolja.

Jóságos, bizalmat keltő arcán kívül Geryon minden más testrésze, amely állati tagokból áll, a csalárdsághoz, a hazugsághoz köthető; a szörny hamisságát az emberi arc és az állati elemek hibrid jellegéből adódó kettőssége is azonnal jelzi.⁸

A kígyó alkotórész segítségével Dante már a csalásra utal, amelyet hangsúlyosabbá tesz azáltal, hogy e szörnylénynak a feje és a mellkasa látható, farkát pedig úgy rejti el, mint ahogyan a csaló ember jóságos arca elfedi e bűnre vonatkozó szándékát (Pok. XVII 8–9.). „Geryon alakjában [...] a hamisság, és a látszat és valóság kettőssége” tehát a „külső fiziognómiai jegyeiben is nyilvánvaló: a színlelő, csalárd ember alakját a fiziognómusok is szép külsővel írják le, ami szinte elfedi a kígyótermészetet [...], de veszélyt jelentő és erőszakot elkövető testrészét” elrejti – fogalmaz ezzel kapcsolatban Vigh Éva (VÍGH 2019, 160). A 14. századi *Codex Italicus* illusztrációja szemléletesen jeleníti meg a *Színjáték*ban leírtakat (1. ábra).

6 A hármasság a pokolban elhelyezett más lényeknek is jellemzője: Kerberoszt, a klasszikus hagyományt követve, három fejjel ábrázolja a költő, Lucifernek pedig három arca van.

7 Az igazság arca, amely azonban hazugságot rejt: „volto della verità che però nasconde una menzogna”. Vö. RUGGERI 1997, 231.

8 Vö. HOFFMANN–NAGY 2019, 253.



1. ábra. *Vergilius, Dante és Geryon*
(Cod. It. 1. f. 15r)⁹

Dante nem csupán az alkotóelemek kiválasztására, e lény egyes testrészeinek ábrázolására fordít nagy gondot, hanem azok akkurátus leírásának sorrendjét is tudatosan választja meg a jótól a rossz irányába haladva és azzal megegyezően, amit a csalók láttatni, illetve leplezni kívánnak; az éneket bevezető tercina pedig előrevetíti a homályból felbukkanó lény negatív jelentését.

A kígyó a bűnbeesés története révén a keresztény ikonográfia legnegatívabb állata:¹⁰ azáltal, hogy Ádámot és Évát rávette az Isten ellen való lázadásra, a bűn, az ördögi csábítás megtestesítője,¹¹ szimbolikája a csalárdság bűnéhez társul.¹² A csúszómászó számos bibliai szakaszban jelenik meg az álnokság kifejezőjeként: „Nyelvük élesítik, mint a kígyó, a vipera mérge van ajkukon” (Zsolt 140,4); „Tátongó sír a torkuk, nyelvük csalárdságot beszél, kígyók mérge van ajkukon” (Róm 3,13); „... de a nyelvet senki emberfia nem képes megszelídíteni, az nyugtalan gonosz, tele van halálos méreggel” (Jak 3,8); „Mint a kígyó elől, menekülj a bűntől, mert megharap, hogyha közelébe kerülsz” (Sir 21,2).

Álnokságát példázza a keblén kígyót melengető emberről szóló aiszóposzi tanmese,¹³ amely arról tanúskodik, hogy a gonoszok még akkor sem változnak meg, ha

9 A *Codex Italicus* illusztrációit lásd MARCHI–PÁL 2006.

10 „A kígyó ravaszabb volt a föld minden állatánál, amit az Úristen teremtett.” (Ter 3,1). A *Bibliát* a Szent István Társulat fordításában idézem.

11 Vö. VÍGH 2019, 184.

12 Szimbolikáját alapvetően meghatározó egyik jellemzője a földön csúszó-mászó mozgása. Vö. VÍGH 2019, 159.

13 A művet jól ismerték a középkorban. Vö. VÍGH 2019, 184.

jótéteményben részesülnek: egy földműves télen hidegtől megdermedt kígyót talált, amelyet megsajnál és a keblére helyezett, a kígyó azonban, miután felmelegedett és visszatért igazi természetére, agyonmarta jóttevőjét.¹⁴ A középkorban népszerű aiszóposzi *corpust* Dante is ismerte, amelyet nyilvánvalóvá tesz a békáról és az egérről szóló tanmese színjátékbeli felelevenítése, hiszen a költő az ördögök között lezajlott össze-tűzésre utalva az említett szövegre, illetve annak szerzőjére hivatkozik a *Pokol* XXIII. énekében (4–6). A latin fordítások közül Dante vélhetően a Palermo egykori püspöke, Gualterus Anglicus nevéhez kapcsolható *Liber Aesopit* olvasta (MARCOZZI 2013, 134).

Geryon ábrázolásának ikonográfiai előzményei az egyes állatok spirituális jelen-tését, allegorikus értelmezését meghatározó, illetve azokhoz, a moralizáló céltétele-zésüknek megfelelően, erkölcsi és teológiai tanítást társító középkori bestiáriumok miniatúrái. A korabeli kódexek nélkülözhetetlen részét képező, a szöveget kiegészítő illusztrációk között a kígyó ember, illetve annak női arccal való ábrázolására is találunk példát: a tudás fájára tekeredő, gyakran Éva arcvonásait viselő kígyó Éva kísértői szerepének kifejezője. A *Rochesteri Bestiárium* eredendő bűnt ábrázoló miniatúrája a téma szuggesztív megjelenítése (2. ábra).



2. ábra: A bűnbeesés kígyójának női arccal való ábrázolása
Royal MS (1230–40 körül) 15 D II f.2, British Library

14 Vö. Esopus fabulái Pesti Gábel fordításában (7. tanmese): <https://mek.oszk.hu/00600/00660/00660.pdf>

A bűnbeesés története, illetve annak oka, a kísértő Gonoszt jelképező kígyó ravaszsága lényeges abból a szempontból, hogy alapvetően határozta meg azt a gondolkodásmódot, ahogyan a kereszténység az élővilágot szemlélte, s amelynek hatására „a természet megnyilvánulásait spirituális tartalmak hordozóivá tette, [...] az állatvilágot pedig [...] az egyes állatoknak tulajdonított allegorikus-szimbolikus morális megfeleltetések szerint értékelte” (KÁDÁR 1996, 174).

Dante főművében a bűnbeesés kígyójának, illetve fogalmi tartalmának nem kisebb szerepet szán, mint azt, hogy segítségével olvasójának az üdvözüléssel kapcsolatos üzenetet közvetítsen, hangsúlyozva a hit üdvösségben betöltött szerepét. A *Sordello-epizód* (*Purg.* VI–VIII.) központi témája a bűn sötét megkísértése és a hit fénylő megváltása közötti ellentét. Előbbi kifejezője a fűben és a virágok között lassan, észrevétlenül kúszó kígyó, „tán éppen az, / mely Évának kínált keserű ételt” (*Purg.* VIII 98–99.); utóbbit két angyal szimbolizálja, akik a költők segítségére sietnek.

A skorpió csalárdságra vonatkozó¹⁵ allegorikus jelentését testi adottságai alapozhatták meg. E féreg hátulról, álnok módon támad, háta fölé görbülő méregtövisével csípi meg áldozatát: „olyan tehát, mint a csaló, hízelt ember, aki szájával mást mond, mint ahogy később cselekszik” (VÍGH 2019, 307).

A skorpiócsípés veszélyeiről Dante Plinius *Természettörténetéből* szerezhetett tudomást: utóbbi szerző úgy fogalmaz, hogy a skorpiók kígyóéhoz hasonló mérgeükből adódóan olyanok, mint az ártó pestis, azzal a különbséggel, hogy az áldozat testébe fecskendezett mérge okozta szenvedés súlyosabb a kígyómarásénál, ez ugyanis három napig tartó agónia után kegyetlen halált okoz (PLINIUS 2011, 484–487).

Dante másik alapvető forrása, Sevillai Szent Izidor *Etimologiae* című enciklopédiája, amelynek férgesekről szóló fejezetében Izidor azt állítja a skorpióról, hogy *animal armatum aculeo* (fullánkjal felfegyverzett állat), aki előbb lesújt a farkával, majd mérget fecskendez áldozatába. (ISIDORUS 2018, 455.) Dante, vélhetően az egyházi író hatására, ugyancsak a felfegyverez (*armare*) ige segítségével szemlélteti Geryon skorpiófarkának csípésre való képességét (*Pok.* XVII 26–27.).¹⁶

A XIII. századi tudós ferences rendi szerzetes, Bartholomaeus Anglicus enciklopédiájában, a *De proprietatibus rerum*-ban előbb a Sevillai Izidor által leírtakat idézi a skorpió jellemvonásairól, szimbolikus interpretációja szerint a skorpió a rosszindulat és csalás kifejezője. A műben igen erőteljes az ellentét kifejezése a szelídség és a jószág színlelése, valamint a fark mérgező mivolta között (LEDDA 2013, 95.).

15 Egyéb jelentései: kegyetlen halál, kínzás, Sátán, ördög, eretnokség, bosszú, paráznaság, ugyanakkor a középkorban a dialektika attribútumaként is értelmezték. Lásd bővebben: VÍGH 2019, 306–309.

16 Az *armare* ige rímhelyzetbe került, amelynek köszönhetően a költő még inkább kiemeli annak fontos szerepét, a vele rímhelyzetben álló *si stava* (*Inf.* XVII. 23.) és *guizzava* (*Inf.* XVII. 25.) igeik pedig kemény hangzású rímvilágot teremtenek e sorokban. A rímhármas fordítása magyarul: *volt (ült) – siklott – felfegyverezte*.

„A skorpió soklábú, fekete féreg, [...] valamennyi rovátkolt és ízes testű állat közül egyedül neki van hosszú és a végén göbös farka, [...] némelyik skorpiónak két fullánkja is van, ezekkel ívformán döfve üt sebet, mivel csak úgy tud döfni, ha a farkát íjképpen a háta fölé görbíti vissza” – írja Albertus Magnus *De animalibus*-ában (ALBERTUS MAGNUS 1996, 170). A Dante által *Kölni Albert*nek nevezett egyháztanító (*Par.* X 98.) által leírtakra a *Színjáték*ban a Geryon skorpió farkával kapcsolatban megfogalmazottak előzményeként tekinthetünk, hiszen annak „fölfele görbült a villás hegye, / mely, mint a skorpióé, mérgez” (*Pok.* XVII 26–27.).

Dante Geryonja mind az emberarcban (*Pok.* XVII 10.), mind pedig a hamisságában (*Pok.* XVII 7.) követi Tundalus víziójának hibrid Luciferét, aki „lábától a fejéig emberformájú, [...] nem kevesebb, mint ezer keze volt, így aztán ezerféleképpen tud cselt vetni, [...] a farka tele a leghegyesebb fullánkokkal, hogy azokkal kínozza a lelkeket.”¹⁷

A *Jelenések könyvé*ben a sáskák a skorpió maróképeségével rendelkeznek. A *Bibliából* vett idézet nem csupán a skorpióelemnek,¹⁸ hanem Geryon emberi arcának is forrása:

A füstből sáskák lepték el a földet, és akkora erejük volt, amilyen a föld skorpióinak van.” [...] Parancsuk volt, hogy ne öljék meg őket, csak kínozzák öt hónapig. Olyan fájdalmat okoztak, mint amikor a skorpió megmarja az embert. [...] A sáskák külsejükre a harcba induló lovakhoz hasonlítottak. Mintha aranykorona lett volna a fejükön, az arcuk pedig emberi arcra hasonlított. [...] Farkuk és fullánkjuk, mint a skorpióé. (Jel 9,3; 9,5; 9,7; 9,10.)

A *mantikór* vagy *mantichóra* nevű keveréklényt, akit a középkorban a szörnyek közé soroltak, már Plinius is említi *Természetr*ajzában. A rendkívül gyors, szinte emberarcú, zöld szemű lénynek, aki különösen kedveli az emberhúst,¹⁹ vérszínű, oroslánformájú teste van, három sorban fésűszerűen nőnek a fogai, a farka pedig, amelynek vége kihegyesedik, szúr, mint a skorpióé (PLINIUS 2014, VIII 30). Több bestiárium, közöttük az Oxfordi Bestiárium, illetve Hugo de Folieto *De bestiis*, annyit tesz a Pliniusnál leírtakhoz, hogy a kevert lény erős lábaival olyan nagy ugrásokra képes, hogy sem kiterjedt területek, sem széles akadályok nem állják útját (VÍGH 2019, 221). Dante gondolatmenetét vélhetően meghatározta a mantikór középkori bestiáriumokban leírt, utóbb említett tulajdonsága, hiszen Geryonját,

17 Vö. DRASKÓCZY 2021. XIV. A *sötétség fejedelme* fejezet (kéziratban). Bár e hollófekete szörny „a lábától a fejéig emberformájú, illetve nem kevesebb, mint ezer keze volt, így aztán ezerféleképpen tud cselt vetni.”

18 A skorpió a *Bibliában* a kízás, a halál kifejezője.

19 Perzsa eredetű neve (*matrikhora*) emberevőt jelent. A lényt elsőként knidosi Ktesias írta le. Lásd bővebben: SEBENICO 2005, 172. A *mantichora* (*manticorus*) alak id. Pliniusnál fordul elő először.

allegorikus értelemben pedig azt a bűnt, amelynek jelentéstartalmát e lény hordozza, szintén semmi sem állítja meg.

Brunetto Latini francia nyelvű enciklopédiája, a *Trésor*²⁰ egy rövid fejezetet szentelt a mantichóranak, akinek, Plinius művével összhangban, vérszínű, ember feje, oroszlán teste és skorpió farka van, a szeme azonban sárga.²¹ E szövegek mellett egyes bestiáriumok illusztrációi is forrásként azonosíthatóak Geryon ember komponensét illetően, amelyek egyike a XIII. század első felében készült úgynevezett *Rochesteri Bestiárium* miniatúrája (3. ábra).



3. ábra: Mantikór
Rochesteri Bestiárium, (1230–40 körül) F 024v

A lény „két karmos mancsa, vállig csupa szőr” (*Pok.* XVII 13.). Szinte minden kommentár mellett foglal állást, hogy a szőrös karok az oroszlánéhoz hasonló végtagra utalnak, amely az erő, a vadság, a mások javának elbirtoklási szándékát sugallja. E jellem esetében a költő fiziognómiai benyomásokra is támaszkodhatott: a mancsok szőrössége az értelemmel történő cselekvéssel ellentétben, az állatias, ösztönökkel való cselekedetre utal. A Latin Anonymus megfigyelése szerint a „sűrűn növő szőrszálak a buta, durva emberekben láthatóak” (VÍGH 2006, 159–160).

20 A műről Dante a következőképpen tesz említést a *Pokol* XV. énekében: *Sieti raccomandato il mio Tesoro, / nel qual io vivo ancora – vedd gondjaidba Kincsemet, a könyvet, amelyben élek még...*” (*Inf.* XV. 118–119.) A művel kapcsolatban lásd: ÓTOTT 2021, 9–36.

21 A mantichora középf- és újkori megjelenítéséről vö. BRUNETTO LATINI 2015, V 195. A középkori bestiáriumok és enciklopédiák rendre említést tesznek a mantichóráról: az ember-állat keverék-lényt különösebb eltérések nélkül ábrázolják, Plinius szövege szinte mindegyikben visszaköszön. Vö. VÍGH 2018, 128.

Geryon testének további leírása nyomatékosítja, hogy a szörnylény a csalás szimbolikus figurája:

*a hátán, hasán s a két oldalán
cikornyásan fonódó rajzolat:
nem szőtt még soha ennél díszesebb,
tarkább kelmét se török, se tatár;
ilyen vásznat Arakhné sem csinált.*
(Pok. XVII 14–18.)

A színes és cirkalmas, hurkokba rendezett mintázat azon ékes szóvirágok, eszközök, mindazon fondorlat kifejezője, amellyel a csaló behálózza áldozatait. Hogy még szemléletesebbé tegye fantázia szülte lényének alakját, a költő a művészetekhez és egy mítoszhoz kapcsolt hasonlattal él: a szörny hátát, hasát és oldalait díszítő rajzolatnál szebbet a mesterségükről híres tatárok, törökök sem szöhetnének,²² s Arakhné sem készíthetne annál díszesebbet, akinek alakját Dante Ovidius *Metamorphoses*-éből (Ov *Met* 6, 5–145) ismerte.²³ Allegorikus értelemben Geryon oly változatosan szövi csalfa beszédét, miként a szövés híres mesterei szövik különleges mintázatú, tarka kelméiket. A csomókba, hurkokba rendeződés arra utal, hogy e „kötelékek” becsapják, megkötik az ember akaratát, cselekvőképességét, a szőrre festett, valóságtól távol álló elemek a bizonytalanság érzését keltik. E szép foltos bunda emlékeztetünkbe idézi az első ének gyors, könnyű léptű párducát, a nagymacska pedig, egyebek mellett, az álnokságnak is jelölője.

Dante *fieraként* (Pok. XVII 1; 23; 114), *bestiaként* (Pok. XVII 1, 30), valamint *fiero animaleként* (Pok. XVII 1, 80) említi Geryont, utalva ezzel a három vadállatra (Pok. I 31; 45; 49.), amelyek még útja kezdetén akadályozták őt a továbbhaladásban. A hármasság olyan szempontból is megjelenik az énekben, hogy Dante három állathoz hasonlítja Geryon testtartását, mozgását, illetve egyes mozdulatait. Úgy ül, mint ahogyan az a hódnak szokása a partszegélyen, mancsával úgy szeli a levegőt, miként az angolna mozog a vízben úszás közben, végül oly fáradtan süllyed alá, mint a sólyom hosszú repülés után.

A Dante-kritika már a legkorábbi kommentároktól kezdődően a hód halálszatban való leleményességéhez kapcsolódóan értelmezi az ének 22. sorát.²⁴ Dante úgy

22 Dante valós tényre hivatkozik a szörnylény hátát, hasát és két oldalát díszítő képzeletbeli és valószínűtlen elemek leírásakor. Vö. GIACALONE 1968.

23 Dante egyértelművé teszi az ovidiuszi forrást a *Purgatórium* XII. énekének 43–45. soraiban. A *tar-tesco* melléknév, amely napjainkban is a rendkívül díszes mintázatot jelöli, már a régi olasz nyelvben is a törökös-tatáros díszítőelemeket jelentette.

24 JACOPO ALIGHIERI (1322), az *Ottimo Commento* (1338), illetve JACOPO DELLA LANA (1338) kommentárjai eszerint értelmezték Dante fent említett sorát. PIETRO ALIGHIERI (1340–42) a következőképpen tesz erről említést kommentárjában: „... dicitur de bivero animali, quod cum cauda piscatur mittendo ipsam in aquam et ipsam agitando, ex cuius pinguedine resultant guttae ad

fogalmaz, hogy „a hód a vízhez vadászni kiül” (*Pok.* XVII 22.). A szövegmagyarázatok szerint a hód úgy halászik, hogy mellső mancsaival a partszegélyen fekszik, miközben hal alakú, vízben lévő farkával magához csalogatja a halakat, azaz becsapja, majd foglyul ejti azokat: a *Színjátékban* a hód, ravaszságának köszönhetően, ugyancsak a csalás kifejezője.²⁵

Az Isteni Kegyelem eszköze

A Pokol hetedik köre egy mély kúthoz hasonló, amelyben nem lehetséges gyalog továbbhaladni. Annak érdekében, hogy Geryon a pokolra való alászállás eszköze lehessen a túlvilági utazás során, Dante felruházza őt a repülés képességével, amely a mantikórnak sajátja. Thomas Cantimpratensis a mantikór gyorsaságát a madarak röptéhez hasonlítja (VÍGH 2019, 221), Dante pedig alárendeli költői céljának e lény adottságát. A *Codex Italicus* egyik miniatúrája az ének alapvető epizódját, Geryon repülését, illetve a két költő szörnylény hátán való utazását ábrázolja (4. ábra).



4. ábra: Geryon hátán
(Cod. It. 1. f. 15v)

modum olei, et dum pisces ad eas veniunt, tunc se revolvendo eos capit.” A később született kommentárok forrásként használták a 14. században írt interpretációkat: vö. <https://dante.dartmouth.edu>

- 25 A középkori természetrajzi írásokban nem található arra vonatkozó utalás, hogy a csalás bűnét a hódhoz mint jelölőhöz kapcsolták volna, állapítja meg GIUSEPPE LEDDA a Geryonról szóló tanulmányában (vö. LEDDA 2013, 100), s mivel Dantét megelőzően erre nem találunk példát, arra úgy tekinthetünk, mint költői *inventióra*.

Az álnokság jelképes figurája úgy rúgja el magát, mint ahogyan a csónak kifárol a helyéről (*Pok.* XVII 100.), majd farkát úgy mozgatva, mint egy angolna, tesz fordulatot (*Pok.* XVII 104.), végül mancsával szelve a levegőt nagy köröket tesz, és lassan ereszkedik alább, mint egy sólyom (*Pok.* XVII 127–133.). A magasban lebegő, hosszas repüléstől fáradt madár lassan süllyedni kezd, vadászat elleni lázadása abban nyilvánul meg, hogy a solymásztól távol ereszkedik le. A sólyom lelkiállapota rávetül Geryonéra,²⁶ amíg azonban a ragadozó a solymász akarata ellenére, ellenzésének kifejezéseként száll le, addig Geryon Vergilius parancsát teljesítve (*Pok.* XVII 97.), ám Isten rendelése szerint „halad, nyugodtan, úszva lassan, / körökben süllyed” (*Pok.* XVII 115–116): a szóképben tehát ugyanaz a mozgulatsor ismétlődik meg. Az *Alsó-Pokolba* leérve ugyanakkor Geryon lerázza hátáról utasait, s miután súlyos terhétől megszabadul (Dante teste és Vergilius lelke), íjból kilőtt nyílvevesszőként repül tova, kifejezve ezzel méltatlankodását.

Dante ember- és állatelemekből alkotott lényének *némasága*²⁷, a beszéd képességének, mint csakis az embert megillető adománynak az elvesztése az embervolt elvesztését jelenti (HOFFMANN–NAGY 2019, 255).

A költő tudatosan helyezhette Geryont a pénzváltók büntetésének helyszínére. A hozzá kapcsolódó szimbolikus interpretáció oly módon köthető az uzsora bűnéhez, hogy az énekben az alattomoság két formája jelenik meg: a csalókat és a kamatszedőket tudatosan vállalt cselekedeteik hozzák egymás közelébe, amíg azonban a csalók elrejtik szándékukat, addig az uzsorások nyíltan használják ki mások rászorultságát. Dante nem teszi szörnyét az isteni igazságszolgáltatás eszközévé: az uzsorások büntetésekor teológiai alapokon, bibliai szöveghagyományon nyugvó, a saját korában népszerű ikonográfiai elemet alkalmaz, a nyakában pénzeszsákjával ábrázolt emberét, amely a nyugati allegorikus középkori művészetben olyan kompozíciókon szerepelt, mint az Utolsó ítélet ábrázolása, a pokol reprezentációi, az erények és bűnök közötti harcot bemutató illusztrációk, vagy pedig Júdás árulásának vizuális megjelenítése (MILANI 2017). A nyakukban családi címereiket ábrázoló pénzes tarisznyát viselő kárhozottak, akik testét elnehezítette, majd a pokolba taszította őket a pénzzel teli erszény, az uzsora, a pénzhez való ragaszkodás szimbóluma, izzó homoksivatagban, tűzesőben bűnhődnek. E kárhozott lelkek a forró földtől és a tüztől is szenvednek, testüket a tűz által okozott régi és új sebek borítják.

26 Vö. HOFFMANN–NAGY 2019, 255.

27 A mantikór hangja, amely Pliniusnál a pásztorsíp és a kürt keveredéséből eredő hangzású, a későbbiekben, a hozzá kapcsolt erkölcsi magyarázatnak megfelelően, „szép és harmonikus hanggá” változik: ilyen a démon, a megtévesztés hangja. Vö. VÍGH 2019, 221.

Az erőszakosok körének sötét erdeje, annak nőarcú lakói, valamint színjátékbeli szerepük és szimbolikájuk

Az erőszakosok körének második alkörében bűnhődnek azok, akik önkezűleg vetettek véget az életüknek. Büntetésük helyszíne egy göcsörtös, csavart törzszű, sötét lombú és mérges tüskéket termő erdő, amelyet, a *privatio* alkalmazásával, növényekbe záródott öngyilkosok lelkei népesítenek be. Mivel Dante megítélése szerint az öngyilkosság súlyosabb bűn a gyilkoságnál, az öngyilkosokat a Pokolban mélyebbre helyezi a gyilkosoknál. A kárhozottak büntetését illetően a skolasztikus filozófia álláspontját követi, miszerint az öngyilkosság a természet ellen elkövetett bűn, mivel ellentétes a megőrzés ösztönével, amely egyrészt kárt okoz a közösségnek, másrészt sértés Istennel szemben, hiszen az öngyilkos az élet ajándékát utasítja el. Az erdőt a női arcú és ragadozó madártestű háрпиák lakják, akik fészkeiket is itt építik, s az erdő cserjéit tépkedik.

A keleti forrásokkal rendelkező háрпиák motívumához,²⁸ a görög mitológia fantázia szülte bűzös, szárnyas szörnyalakjaihoz egyebek mellett olyan negatív jelentések kapcsolódnak, mint a kínzás, a büntetés (VÍGH 2019, 130).²⁹ A dühöngő szélvihar és az éjszakai rémképek alakjai, s mivel elsődleges feladatuk a holtak lelkeinek alvilágba szállítása, a félelmek megfoghatatlanságának jelképeivé váltak. Homérosznál a szélvihar megtestesítőiként szerepelnek (*Il* XVI 150; *Od* I 241.). A források többes számban emlegetik őket: amíg Hésziodosz hol két, hol három Háрпиát említ (*Theog* 264–269), addig a későbbi római hagyományban Vergiliusnál hárman vannak (Verg *Aen* III, 209). Olykor az erinüszökkal azonosítják őket (Verg *Aen* III, 252; XII, 845–878.) A Firenzei Névtelen kommentárszerző nevében is nevezi a három háрпиát: Aelló ('szél-lábú'), Öküpeté ('gyors szárnyú'), Kelainó ('sötét') (ANONIMO FIORENTINO, ca. 1400).

A szörnyek pontos leírása nem ismert, a források azonban abban megegyeznek, hogy félig madár, félig ember alakú démonok, akik váratlanul csapnak le áldozataikra (VÍGH 2019, 130). A kettős természetű mitikus lényeket a rómaiak az alvilág szörnyei közé sorolták, Vergiliusnál az alvilág bejáratánál, a Styx mocsarában élnek, a műben az Avernában Geryónnal együtt tűnnek fel: „Gorgones *Harpyiaequ* et forma tricornis umbrae” (Verg *Aen* VI 289.). A költő a következőképpen írja le küllemüket:

Aggszűz arcuk van ezeknek, a testük
Szárnyas, a körmük horgas, bűzlenek, és megy a gyomruk,
S mindig éhségtől halaványak [...]

(*Aen* III 216–218.)³⁰

28 A keleti civilizációk (Mezopotámia, Egyiptom, India) kedvelt fantázia lényeit vette át a görög és a római mitológia, amelyek azt követően a román művészetbe integrálódtak. Vö. OLIVARES MARTÍNEZ, 2014.

29 Egyéb, az említett műben felsorolt jelentések: szörnyetegek, falánkság, kapzsiság, tékozlás és halál.

30 Az *Aeneis*ből Lakatos István fordításában idézek.

A *Színjáték*ban egyértelmű a vergiliusi reminiscencia a hibrid szörnyetegek külső megjelenését illetően:

*Széles a szárnyuk, nyakuk és arcuk emberi,
lábukon karom, és nagy hasuk tollas;*
(*Pok.* XIII 13–14.)

Az *Aeneis*ben leírtakra emlékeztető mozzanatot érzékletesen fejezik ki az aggszűz *arc* – *arcuk emberi, szárnyas* – *széles a szárnyuk*, illetve a *körmük horgas* – *lábukon karom*, csillapíthatatlan étvágyuktól *megy a gyomruk*, valamint *nagy a hasuk* szó- illetve kifejezés párosok.

Vergiliusnál szörnyű szaguknál fültépő hangjuk sem üdítőbb, Danténál a fák tetejéről *furcsán panaszkodnak* a szárnyas szörnyek. A kommentátorok véleménye megoszlik azzal kapcsolatban, hogy a 15. sor *furcsa* (*strani*) minőségjelzője a fákra (*alberi*) vonatkozik-e, amelyhez azonos számban és személyben illesztette a költő, vagy pedig a hárpiák hangjára, *panaszaira* (*lamenti*). Többségük az utóbbira vonatkoztatja, egyrészt azért, mert a tercina a szörnylényekről szól, másrészt Vergilius *Aeneis*ének *vox dirájára* (Verg *Aen* III 227.) történő hivatkozással, a jelző ugyanis számban és személyben szintén azonos a *lamenti* főnévvel (DRASKÓCZY 2019, 196). Bár az alábbi illusztráció a XIV. században készült, jól példázza a hárpiáról alkotott középkori elképzelést (5. ábra).



5. ábra: *Hárpia* (kézirat illusztráció)
Der Naturen Bloeme (14. sz), Holland Nemzeti Könyvtár

A *Liber monstorum*ban, a mitológiai hagyományt összefoglalva, azt olvashatjuk a hárpiákról, hogy azok a Strophas szigeteken élő, egykor bámulatot keltő madártestű, női arcú lények, amelyek képesek voltak magukat emberi nyelven kifejezni. Csillapíthatatlan falánkságuk vezetett ahhoz, hogy horgas karmaikkal elragadták az ételt lakomák alkalmával (DI MALMESBURY? 2018, 535).

E szörnylények, mint ahogyan Dante allegorikus figuráiról általánosan elmondható, összetettek, nem csupán egy jelentést hordoznak. Az antik kommentárok, a hárpia szó etimológiájából kiindulva – a görög *arpazó*ból a latin *rapió*ba –, a rablás (*rapina*) szimbólumaként értelmezték e színjátékbeli szörnyeket, mégpedig abban az értelemben, hogy az öngyilkosok saját maguktól rabolták el életüket. Guido da Pisa ezzel kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy „nincs nagyobb rablás, mint saját életünk elrablása.” Az *Ottimo-kommentár* és Jacopo della Lana a kétségbeesés jelképeiként értelmezi őket (DRASKÓCZY 2019, 195). A firenzei anonim kommentár kifejti, hogy miként a fúriák hárman vannak, úgy létezik az emberre a földi életében jellemző három képesség: a racionális, a szenzitív és a vegetatív képességek, ám amikor valaki megfosztja magát az élettől, akkor az előbbieket elveszíti, Jacopo Alighieri a racionális és szenzitív képességektől való megfosztottság fájdalmas emlékeiként azonosítja a hibrideket. Azok, akik erőszakkal vetettek véget saját életüknek, kétségbeesett tettüktől remélték aggodalmaik, szorongásaik végét, emlékeik azonban továbbra is kínozzák őket, meghatározva ezzel egyúttal a dantei *contrappasso* lényegét.

A középkori itáliai egyházi művészetben főként a szobrászatban, oszlopfőkön jelenítették meg a keveréklényeket. Ezek egyike a piacenzai katedrális altemplomának oszlopfőjét díszítő dombormű, amelyet a költő is láthatott (6. ábra).



6. ábra: *Madártestű, nőarcú szörnylényt ábrázoló oszlopfő*
A piacenzai katedrális altemploma, 12. sz.

Az öngyilkosok dantei büntetésének eszközei

A szörnyek egyes jellemvonásaikban a *Pokol torka ikonográfiai típus*³¹ színjátékbeli példáját megjelenítő Lucifer előképei, a szerző ugyanis ikonográfiai mozzanatok emel át Isten antagonistájából. Dante Krisztus árulóját Lucifer szájába, vagyis

31 A képtéma kialakulásának és jelentésrétegeinek elméletéhez vö. ÚJVÁRI 2015, 141–163.

egyenesen a pokol torkába helyezi. A Sátán Júdást „nemcsak foggal harapta, / de körmével is tépte” (*Pok.* XXXIV 58–60.), a hárpiák pedig a kárhozottak metamorfózisa következtében kialakult fák lombjait legelik, tépkedik: „... leveleit legelve okoznak / kint neki, s nyitnak e kinnak ablakot” (*Pok.* XIII 101–102.),³² műben betöltött funkciójuk az itt elhelyezett kárhozott lelkek gyötrése, kínzása.

E démoni teremtményeknél fontos a madár, pontosabban az állati alkotóelem megléte. A *brutte*³³ minőségjelző hozzájuk való társítása (*Pok.* XIII 10.) sem csupán külső megjelenésük, hanem a görög mitológiában szereplő, s a Danténak Vergilius által közvetített történetből ismert cselekedeteik, erkölcsi értelemben vett szennyességük miatt is történhetett (DRASKÓCZY 2019, 195), amelyre a *Színjáték* alábbi sorai utalnak:

*Itt rakják fészküket a rút hárpiák,
akik a Strophadokról elűzték a trójaiakat
csapásokat hirdető szomorú jövőndöléssel.
(Pok. XIII 10–12.)*

A Vergiliustól átvett, Aeneasra és társaira vonatkozó epizód lényege bestialitásuk hangsúlyozása, hiszen e szörnyek anélkül piszkítanak össze mindent, hogy abból bármi hasznuk származna, pusztán abból a vágyukból adódóan, hogy bármit használhatatlanná tegyenek, romboljanak. Pietro Alighieri a következőképpen fogalmazott az itt alkalmazott dantei büntetést illetően: ahogyan az öngyilkosok eldobták saját életüket, most azoknak a szörnyeknek a prédáivá váltak, amelyek a haszontalan rombolást jelképezik. A madár alkotóelem kiemelt szerepét a költő *Vendégségben* (II, vii, 4.) idézett boëthiusi gondolatai adják, amely szerint az emberi lényeket az értelmi lélekrész működése jelenti, míg a szenzitív lélekrészre, az érzékekre hagyatkozást lealacsonyodásnak, elállatiasodásnak tekinti.

Összegzés

Dante költői képzetét meghatározhatta az, hogy a középkori ember tudatában egy keveréklény ellentétes Isten természetes rendjével, a teremtet világ harmóniájával. E történelmi korban a kevert lényekhez kapcsolt tipológiát illetően az ember- és állatkomponensekből álló hibridet választotta mind a csalás szimbolikus megjelenítéséhez, mind pedig a büntetés, a kínzás eszközeiként a vegetatív növényekké vált

32 Kerberosz egyes jellemvonásaiban ugyancsak Lucifer előképe: ábrázolásában olyan, az említett ikonográfiai típushoz kapcsolódó jegyek jelennek meg, mint a lelkek szörnylény által történő tépése, szaggatása, nyúzása (*Inf.* VI 11–12.).

33 A csúf jelző nőnemű többes számú formája. Nádasdy Ádám, nagyon kifejezően, egyenesen *ocsmányként* fordítja a fúriákhoz kapcsolt dantei jelzőt.

öngyilkosok körében. A túlvilágon tett útja során megismert szörnylények alkotóelemeit aszerint kapcsolja egymáshoz, hangsúlyozza vagy hagyja el, hogy azok mennyiben szükségesek egy adott lény szimbolikája, illetve főművében betöltött szerepe szempontjából, költői-konceptuális üzenetéhez igazítva a rendelkezésére álló forrásokat. A klasszikus forrásokból ismert szörnyet, Geryont teljesen átformálta. Amíg a hamisságot ő maga hozta összefüggésbe az emberi alkotóelemmel, addig a kígyó és a skorpió már önmagában is a megjelenítendő bűnnel azonos erkölcsi tartalom hordozója volt, a költő pedig e küllemmel egyúttal a lény jellemét is definiálta. Összetett alakja összetett interpretációs elemmé is vált: Dante az antik mítoszt a figurális értelmezés irányába alakítja át, amikor az Antikrisztus előképévé teszi őt egyrészt hármasság természetéből, másrészt a csalás szimbolikus alakjaként. Amíg Geryon az isteni kegyelem eszközeként szerepel a *poema sacro*-ban, addig a vergiliusi minta alapján alkotott, a rablás, a kétségbeesés jelképeiként értelmezhető és az öngyilkosok lelkeit gyötrő háрпиák az isteni igazságszolgáltatás eszközei lesznek: a szörnyeket, amelyek a sötét erdőt benépesítő fák lombjait tépkedik, a *Színjátékban* a *Pokol torka* ikonográfiai képtípust képviselő Lucifer előképeként határozhatjuk meg.

Bibliográfia

- ALBERTUS MAGNUS (1996), *Az állatokról*, MAGYAR László András (ford.), Budapest, Balassi Kiadó, 170.
- ALBERTUS MAGNUS (1920), *De animalibus*, Münster.
- ALIGHIERI, Jacopo (1322), *Kommentár. Pokol XVII. ének*, <https://dante.dartmouth.edu>
- ALIGHIERI, Pietro (1340–42), *Kommentár. Pokol XVII. ének*, <https://dante.dartmouth.edu>
- ANONIMO FIORENTINO (ca. 1400), *Kommentár. Pokol XVII. ének*, <https://dante.dartmouth.edu>
- ANONIMO (2018), *Fisiologo Lanino*, versione Y. XIII. in ZAMBON, FRANCESCO (a cura di): *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*. Giunti Editore S.p.A. Bonpiani.
- BOSCO, Umberto (1984), *Enciclopedia dantesca*, III, Roma, 1984, 125.
http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca
- DANTE (1975), *La Commedia secondo l'antica Vulgata. Testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana*. Torino, Einaudi.
- DANTE (1986), *Isteni színjáték*, BABITS Mihály (ford.), Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 136; 150.
- DANTE (1993), *Tutte le opere*, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 898.
- DANTE (2017), *Isteni színjáték*, Nádasdy Ádám (ford.), Budapest, Magvető, 271; 331.

- DANTE (2019), *Komédia I. Pokol, Kommentár*, Kelemen János (szerk.), Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 150; 196; 255.
- DELLA LANA, Jacopo (1338), *Kommentár. Pokol XVII. ének*, <https://dante.dartmouth.edu>
- DI MALMESBURY, Aldelmo? (2018), *Liber monstrorum*, in ZAMBON, FRANCESCO (a cura di): *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*. Bonpiani, Giunti Editore, 535.
- DRASKÓCZY Eszter (2019), *Canto XIII/XIII. ének*, in *Komédia I. Pokol, Kommentár*, Kelemen János (szerk.), Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 195–196.
- DRASKÓCZY Eszter (2021), *Alvilágjárások és pokolbeli büntetések. A dantei Komédia antik és középkori forrásai*, in VÍGH Éva (főszerk.), *Antikvitás & reneszánsz VII.* Szeged, MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz Források és Recepció Kutatócsoport.
- Esopus fabulái Pesti Gábrriel fordításában (1536), <https://mek.oszk.hu/00600/00660/00660.pdf>
- Fisiologus Latinus (2018), in F. ZAMBON (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze, Giunti Editore, 142.
- GIACALONE, Giuseppe (1968), *Kommentár. Pokol XVII. ének*, <https://dante.dartmouth.edu>
- HOFFMANN Béla–NAGY József (2019), *Canto XVII/XVII. ének*, in *Komédia I. Pokol, Kommentár*, Kelemen János (szerk.), Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 195–196.
- ISIDORUS (2018), *Etimologie*, in F. ZAMBON (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze, Giunti Editore, 455.
- KÁDÁR Zoltán (1996), *a természetvizsgáló Albertus Magnus*, in MAGNUS, Albertus, *Az állatokról*, Budapest, Balassi, 174.
- LANDINO, Landino (1481), *Kommentár. Pokol XVII. ének*, <https://dante.dartmouth.edu>
- LATINI, Brunetto (2018), *Il libro del Tesoro. 192. Qui dice della manticora*. in F. ZAMBON (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze, Giunti Editore, 1861.
- LATINI, Brunetto (2015), *I libri del Tesoro*. Edizione critica ragionata e illustrata di Umberto Scardino. <http://www.scardino.altervista.org/Tesor.pdf>
- LEDDA, Giuseppe (2013), *Per un bestirio di Malebolge*, in CRIMI, Giuseppe e MARCOZZI, Luca (a cura di), *Dante e il mondo animale*, Roma, Carocci, 98.
- Liber monstrorum* 2012, *Liber monstrorum*, Franco Porsia (a cura di), Napoli, Liguori Editore.
- MARCOZZI, Luca (2013), *Dante ed Esopo*, in CRIMI, Giuseppe e MARCOZZI, Luca (a cura di), *Dante e il mondo animale*, Roma, Carocci, 134.
- MILANI, Giuliano (2017), *L'uomo con la borsa al collo*, Roma, Viella.
- MOMIGLIANO, Attilio (1946–51), *Kommentár. Pokol XVII. ének*, <https://dante.dartmouth.edu>
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2014), *Las arpías* https://www.researchgate.net/publication/264519481_Las_arpias

- ÓTOTT Noémi (2021), „*A Tesoro elkezdődik*” – Brunetto Latini tankölteményének történelmi kontextusa, in: ANTIKVITÁS & RENESZÁNSZ VII, Szeged, MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz Források és Recepció Kutatócsoport.
- Ottimo Commento (1338), *Kommentár. Pokol XVII. ének*, <https://dante.dartmouth.edu>
- OVIDIUS NASO, Publius (1983) *Metamorphoses*, Barcelona, Seix Barral, 113–115.
- OVIDIUS NASO, Publius (1985), *Heroides*, Párizs, 55.
- RUGGERI, Sidonia (1997) *Medusa, Gerione e Lucifero: tre metafore dell'ordine sovvertito e della naturalità distorta*, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale. Todi, 13–16 ottobre 1996*. Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 211–212.
- PÁL József (1997), „*Silány időből az örökkévalóba*”. Az Isteni színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa, *Ikonológia és műértelmezés* 6, Szeged, JATEPress.
- PÁL József (2009), *Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- PLINIUS, *Storie naturali (Libri VIII–XI)*, Milano, Rizzoli, 2011, 484–487.
- SEBENICO, Sara (2005), *I mostri dell'Occidente Medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Trieste, Università degli studi di Trieste, 172.
- ÚJVÁRI Edit (2015), *a pokol torka képtéma jelentésrétegei*, in ÚJVÁRI Edit (szerk.), „*Jelet hagyni*”. Vizuális alkotások és rítusok szemiotikai elemzése, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 142.
- VERGILIUS, MARO, PUBLIUS, *Aeneis*, Libri IV, V, VI. Torino, 1928, 110.
- VÍGH Éva (2006), „*Természeted az arcodon*.” Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban (1. köt.), in *Ikonológia és műértelmezés* 11., Szeged, JATEPress, 159.
- VÍGH Éva (2013), *Il bestiario moralizzato di Dante e la fisiognomica*, in CRIMI, Giuseppe e MARCOZZI, Luca (a cura di), *Dante e il mondo animale*, Roma, Carocci.
- VÍGH Éva (2018), *Állatszimbolika a közép- és újkori Itália irodalmában*, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 128.
- VÍGH Éva (2019) (szerk.), *Állatszimbólumtár A–Z*, Budapest, Balassi Kiadó, 160; 221; 306–309.
- MARCHI Gian Paolo–PÁL József (2006) (a cura di), *Commedia: Biblioteca Universitaria di Budapest: Codex Italicus I*, Verona, Szeged, Università degli Studi di Verona, Szegedi Tudományegyetem.

„*Quella sozza imagine di froda*” e *i monstra* che „*pascendo poi de le sue foglie, / fanno dolore*.” *Interpretatio dantesca di Gerione e delle arpie*
L'Inferno dantesco che si presenta come un immenso abisso e, similmente alla bocca enorme di una creatura, inghiottite le anime dei morti, viene affollato da diverse creature mostruose. Il tema centrale del presente studio è la simbologia di Gerione e delle arpie, creature ibride dal volto umano rappresentate nella Commedia: nel suo capolavoro,

che rispecchia il modo di pensare della sua epoca, Dante descrive figure allegoriche piuttosto complesse, dando la via a diverse interpretazioni.

L'analisi delle creature mitologiche, conosciute dall'Averno virgiliano, viene realizzata partendo dallo studio degli antecedenti, sia dal punto di vista della rappresentazione verbale che, qualora sia possibile, anche da quella visuale (ut pictura poesis). Nei capitoli dello studio verranno dettagliati la loro simbologia e il loro ruolo nell'opera, per arrivare poi alle inventio di Dante sottolineando i cambiamenti prodotti a causa dell'integrazione delle creature ibride dell'Antichità nella mentalità medievale, ed agli elementi integranti alla concezione dantesca che il "signor d'ogni rima" inserisce nell'opera dalle fonti alla loro disposizione.

*Dante és Milton figurális szimbolizmusa*¹

„Nem vagyok Dante-kutató, olasz nyelvtudásom is elég gyatra” – ezekkel a szavakkal vezette be T. S. Eliot a *Mit jelent nekem Dante?* című 1950-ben tartott előadását (ELIOT 1981, 409–420). Talán nem véletlen, hogy egy angol szakos tanárnak először Eliot neve ugrik be, aki költőként mert és tudott egy másik költőről szólni. Nekem még annyi melegségem sincs, mint Eliotnak, hiszen a *Színjátékot* csak magyar fordításokban olvastam. Anglistaként Miltonnal már foglalkoztam, s több évet fordítottam a tipológiai szimbolizmus, más néven a figurális értelmezés tanulmányozására.² Tudtam, hogy ez a gondolkodás-, és ábrázolásmód Danténél is kimutatható, és részben már ki is mutatták (CHARITY 1966; PÁL 1997, 128–147; KELEMEN 2002, 53–56). Mindezzel együtt hajtott a kíváncsiság, hogy a 14. és a 17. századi ikonikus keresztény (katolikus, illetve protestáns) költőóriások műveit ebből a szempontból összehasonlítsam.

Eliot Dante formátumát csak Shakespeare-ével tudta összehasonlítani; mert „ők azok, akik a nyelv testének lelket adtak” (ELIOT 1981, 418). A közismerten konzeratív, anglo-katolikus Eliotnak a liberális, protestáns Miltonhoz fűződő viszonya nem volt bensőséges, ami érthető is. Mint írja Dantéről: „egyetlen angol költő sem mérhető hozzá, mert a tudatosabb mesteremberek – elsősorban Miltonra gondolok – sokkal kisebb képességű költők voltak, és ennek megfelelően gyengébbek a mesterségben is” (ELIOT 1981, 417).

Mit is tudhatunk Milton Dante-recepciójáról? 1966-ban jelent meg Irene Samuel monográfiája (SAMUEL 1966), s az ő kutatásaira épít George F. Butler tanulmánya (BUTLER 1998), amely összehasonlításunk kiindulópontja lehet. A neves princetoni dantológusnak, Robert Hollandernek is van egy fontos Dante-Milton tanulmánya (HOLLANDER 2011); a közelmúltban egy tanulmánykötet is jelent meg a témában (SINGER-LEHNER 2016). A hazai szakirodalomban a párhuzamokra Nagy József figyelt fel (NAGY 2017, 343).

Viszonylag kevés életrajzi adatunk van arról, hogy Milton mikor ismerhette meg a dantei életművet. Tudjuk, hogy a londoni St Paul’s Schoolba járt, ahol már 1625 előtt is hallhatott az itáliai irodalomról, de valószínűleg főleg a Cambridge-ben töltött évei során szerzett széleskörű ismereteket Dantéről, Petrarca, Boccaccio műveiről. Kortársai közül valószínűleg a legjobban ismerte a *Színjátékot* (BUTLER 1998, 354). Biztosan tudjuk, hogy Milton olvasta Boccaccio *Vita di Danté*ját, különösen

1 A kutatás a Károli Gáspár Református Egyetem által támogatott, Egyesített Bibliaolvasó (EBO) fejlesztése és kutatási perspektívái (20738B800) projekt keretében készült.

2 A tanulmányban a figurális szimbolizmus, figurális értelmezés és a tipológiai szimbolizmus fogalmakat váltakozva használom, a jelentésük ugyanaz.

miután Oxfordban a közelmúltban megtalálták ennek egy Milton bejegyzéseit tartalmazó példányát (Poole 2014).

Irene Samuel alapos filológiai apparátussal mutatta ki könyve függelékeiben az *Elveszett Paradicsom* direkt és indirekt utalásait (SAMUEL 1966, 285–286) Dante műveire. A leggyakoribb utalás az ú.n. *Commonplace Book*jában található (MILTON 1953, 311–513). Milton a *Színjátékból* leginkább azokat a részeket idézte, amelyek a hét főbűnnel kapcsolatosak. Az angol költő egyik legmarkánsabb nézete az egyház és az állam szétválasztásáról szól; ebben a kérdésben is rokon léleknek gondolhatta Milton Dantét, amikor az egyházi és a politikai kormányzat összemosásának veszélyéről ír (MILTON 1953, 476). Erre a kérdésre a tanulmányunk végén még visszatérünk.

A dantei hármass univerzum (pokol-purgatórium-paradicsom) csak első látásra más, mint a miltoni (ahol természetesen nincs purgatórium), de a hármass szint itt is jelen van: pokol-föld-menny. Amíg Danténál ezek három egymástól szerkezetileg eltérő egységek, Milton az *Elveszett Paradicsom* 12 könyvében (1667-ben még 10 könyvre osztotta az eposzt) – igazi barokk költőként – ugrál e három szint között. Dante univerzuma mitologikus, bibliai, és valódi történelmi vagy kortárs személyekkel van benépesítve. Miltonnak mitologikus és biblikus hősei vannak, s elvétele van utalás néhány konkrét, történelmileg is létezett személyre, mint pl. Nagy Károlyra (EP 1,586) vagy Galileóra (EP 1,288). Az egyik kutató szerint Dante mintegy háromszáz személyt vonultat fel az eposzában: ebből 84 mitológiai, 46 bibliai, 63 történelmi és 19 kortárs személy. (BUTLER 1998, 354).³ Butler a *Pokol XXXI.* énekének óriásait (Briareus, Ephialtes, Anteus, Nimród, Titüosz, Tüphón) Milton bukott angyalaival állítja párhuzamba. Ez már át is vezet bennünket közvetlen témánkhoz, a figurális szimbolizmushoz.

A figurális (tipológiai) szimbolizmus Danténál és Miltonnál

A tipológiai szimbolizmus fogalmát, más szóval a figurális értelmezést Erich Auerbach vezette be az irodalom- és kultúrtörténetbe, először már az 1938-ban megjelent *Figura* című nagyszabású munkájában, majd a *Mimesis* számos fejezetében (AUERBACH 1985) és a Dantéről írt munkáiban.

A figurális értelmezést így definiálta:

A figurális értelmezés két olyan esemény vagy személy között hoz létre összefüggést, melyek közül az egyik nemcsak önmagát, hanem a másikat is jelenti, a másik pedig az egyiket magába zárja vagy beteljesíti. (AUERBACH 1998a, 43)

3 Korábban ezt Curtius másképpen számolta: 250 a klasszikus korból és a mitológiából, 250 a kortárs történelemből, 86 a Bibliából (BUTLER 355).

Auerbach Dante *Isteni színjátékában* fedezi fel a figurális értelmezést (AUERBACH 1946), majd a latin irodalomban és az egyházatyák írásaiban kutatja és találja meg a figuralizmus lényegét. Bár Dante a *Vendégségben* (*Vend.* II i.) és a Can Grande della Scala úrnak írt levelében a Szentírás négyes értelméről (Quadrige) beszél⁴, a három spirituális értelmet allegorikusnak (KELEMEN 2002, 61) nevezi, valójában Dante művében sokkal inkább a figuralizmus dominál. Alapvető különbség, hogy az allegóriában a jelölő és a jelölt dolog közül csak a jelölt reális (lényeges) és nem a jelölő; a figuralizmusban, vagy a tipológiában a jelölő és a jelölt is reális. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a szó szerinti jelentést nem „szippantja fel” a szellemi vagy spirituális jelentés, hanem megőrzi, s egyben kibővíti azt. Nézzük meg Auerbach részletesebb definícióját:

A figurális értelmezés oly módon teremt összefüggést két történés vagy két személy között, hogy az egyik 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. (AUERBACH 1985, 73).

Auerbach a „valóságos folyamatot” úgy fogja fel, hogy az „része az időnek”; „mindkettő benne van a történeti élet áramában”. Miért nem teljes ez a definíció? Abban igaza van Auerbachnak, hogy az egyházatyáknál a *figura*-t mint reálpróféciát tárgyalja, de a „realitás” fogalmát nem lenne helyes szigorúan a történelmi realitás fogalmára korlátozni. Így tágíthatjuk Auerbach definícióját: a figurális értelmezés oly módon teremt összefüggést két *textuális* történés vagy személy között, hogy az egyik nemcsak önmagát jelenti, hanem a másikat is, a másik viszont magába zárja vagy kitölti az egyiket. (FABINY 1992, 114; FABINY 2016, 128).

4 [...] tudni kell, hogy ennek a műnek nem egységes az értelme, hanem inkább azt lehetne mondani, sokféle értelmezésű. Az első értelmezés az, ami betű szerinti. A másik az, amit a betű csupán jelez. Az elsőt pedig betű szerintinek mondjuk, a másodikat allegorikusnak, vagy morálisnak, vagy anagógikusnak. Hogy e tárgyalási mód inkább nyilvánvalóvá legyen, vegyük fontolóra azt, ami e versekben van: 'kimenvén Izrael Egyiptomból Jákób háza a barbár nép közül, Júdea lett szentélyének helye, és Izraelben van az ő hatalma'. Ha csupán e betűt magát nézzük, Izrael fiainak Egyiptomból Mózes idejében történt kivonulását jelzi. Ha az allegóriát, Krisztus által történt megváltásunkat jelenti. Ha a morális értelmet, a lélek megtérését jelzi a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotában. Ha az anagógikus értelmét nézzük, a szent ember lelkének áthatolását jelenti a romlottság szolgátságából az örök dicsőség szabadságába. Jóllehet e misztikus értelmezéseket különböző nyelvekkel illetik, általánosságban mindegyiket allegorikusnak lehet mondani, mivel a betű szerinti, vagy a történelmi értelmezéstől eltérőek. Allegória ugyanis a görög *alleon* szóból származik, ami latinul annyit jelent, hogy 'más' vagy 'különböző' (Lev. XIII120–135).

Mint Auerbach írja: „Dante gondolkodása mélyen gyökerezett ebben a tradícióban (...) nemcsak az *Isteni színjáték* részletét lehet magyarázni ezzel a módszerrel, hanem e nagy költemény egészét is ebből a szemszögből kell értelmezni” (AUERBACH 1998b, 184). Auerbach rámutat, hogy a figuratív értelmezés „két egymástól okságilag és kronológiailag távol álló eseményt köt össze azzal, hogy mindkettőre jellemző közös jelentést tulajdonít nekik” (AUERBACH 1998b, 183). Northrop Frye is hasonlóan állítja szembe a két „időben mozgó” retorikai alakzatot: az okságot (kauzalitást) és a tipológiát: szerinte az előbbi a múlt felé orientálódó, a megfigyelésen és a tudáson alapszik, míg a tipológia a jövőre irányul („jövőre irányuló emlékezés”), előretekint; alapja a hit, a remény és a vízió (FABINY 2016, 21–22); (FRYE 1996, 151). A tipológia tehát szorosan kötődik a látomásirodalomhoz (DRASKÓCZY 2021), illetve az apokaliptikához is (GOPPELT 1996).

Dante Szent Ágostont követi, aki az egész emberi történelmet, beleértve a pogány ókort is, figurálisan fogta fel. Ezért lehet kiemelkedő szerepe Vergiliusnak az eposzban. A *Pokol* XIV. énekében (XIV 15), majd a *Purgatórium* I. énekében (I 31–111) felbukkan az utcai Cato, aki egykor a szabadsága érdekében öngyilkosságot követett el. Danténál viszont a pogány Cato a Purgatórium őrizője lesz. Auerbach szerint az a szabadság, amiért a történelmi Cato meghalt, „csupán árnyék volt, előképe a gonosztól való keresztény szabadságnak” (AUERBACH 1998b, 185).

Úgy is fogalmazhatunk, hogy a történeti valóság és a figuratív, azaz a jelentéstöbblettel bíró valóság, a jelölő és a jelölt nem zárja ki egymást, nincs közöttük hierarchiabeli különbség. A középkori ember különféle képzőművészeti alkotásokon – katedrálisok üvegablakain, templomok freskóin, és más hasonló sorozatokon (Biblia Pauperum, Klosterneuburgi oltárkép) – érzekelte azt a narratív egységet, amely egyes ószövetségi személyekben, Ádámban, Ábrahámában, Izsákban, Jákobban Jézus Krisztus előképét, tüposzát, figuráját látta (FABINY 2016a, 93–124). De érvényes volt ez egyes ószövetségi dolgokra (pl. ércikgyő), vagy eseményekre is (pl. az egyiptomi fogságból való szabadulás). Jónás történetét Krisztus halála és feltámadása jelének (semeion), előképének (tüposzának, figurájának) tekintették. Ezt az időbeli folyamatosságot (szekvenciát) és összhangot (harmóniát) élményszerűen érzékelhette a sokszor írástudatlan szemlélő. Tudta, hogy az előkép nem „csak” előkép, hanem ugyanolyan valóságos, mint annak beteljesedése, betöltődése; az antitüposz, ami (aki) legtöbbször, bár nem kizárólag, Krisztus. Az egyházatyáknál és majd Danténál is Ádám és Éva egyaránt tüposzok, Ádám Krisztus tüposza (Róm 5, 24), sőt Ádám alvása, s míg ezalatt az Úr Ádám oldalbordájából megteremti Évát, Krisztus halálának és az Egyház születésének előképe lesz, s ahogyan ők ketten egy testté lesznek, az Pál apostol szerint Krisztus és az Egyház szerelmi kapcsolatának kiábrázolása (Ef 5,24). Realisztikus dolgok szimbolikus összekapcsolásának, azaz „szimbolikus realizmusnak” is tekinthetjük a tipológiát. Danténál – mint Cato példáján is láttuk – prebiblikus vagy extra-biblikus személyek vagy dolgok is lehetnek a keresztény szabadságra utaló tüposzok.

Amíg Dante az egész teremtett és történelmi világra terjeszti ki a figurális látásmódját, addig a puritán Miltonnál ez szinte kizárólag a Biblia világára korlátozódik. Amint ezt sokan elmondták már, a *Színjáték* olyan, mint egy középkori katedrális, itt mindennek és mindenkinek van helye, hiszen minden és mindenki Isten teremtése. Dante mindent és mindenkit átfogó és Istenhez felemelő inkluzivitása és univerzálitása önmagában is gyönyörű, mert Isten dicsőségét hirdeti és sugározza Alain de Lille jól ismert szavaival: „Omnis mundi creatura, quasi liber et pictura”. Ám óvatosan feltehetjük a kérdést, hogy ez a gigantikus katolicitás nem rejt-e, hordja-e magában a kereszténységbe kódolt örök kísértést: a triumfalista felsőbbrendűséget, vagy például az antijudaista szuperszesszionizmust? (GRITSCH 2022, 17–59; 60–101).

Dante és a középkor univerzuma térbeli jelenség (pokol, purgatórium, paradicsom), amit a szemünkkel szemlélve vagy megriadunk (a pokoltól), vagy elragadtatunk (a paradicsomtól). Nem állítjuk ezzel, hogy a dantei és a középkori univerzum kizárólag a szemmel érzékelhető, s azt gyönyörködtető valóság, hiszen, ha korlátozottan is, de itt is érvényes az idő: a múlt, a jelen és az eljövendő. Ám a fülön keresztül érzékelt próféta hangot a beszéd adja tovább, s mindez egy időbeli folyamat. Az időbeliséghez kötött tipológia majd a protestáns hagyományban fog felerősödni, amint ezt majd Miltonnál látjuk. Mintha Danténál nem lenne olyan hangsúlyozott az idő, mintha nem a történelem kínálná értelmezésre önmagát. A *Színjátékból* mintha hiányozna a teremtést részletesen tárgyaló (hat napos) történet. Danténál ez már kész és befejezett; az idők jeleit és titkait nem kell fürkésznie az emberi értelemnek, bár a közismert joachimista hatás azért finomíthatja érvelésünket (BÁN 1988, 146–162). Leegyszerűsítve talán úgy fogalmazhatunk, hogy Dantétól (főleg, de nem kizárólag) földrajzot, pontosabban kozmoszrajzot, Miltontól (főleg, de nem kizárólag) történelmet tanulhatunk. Miltonnál erősebb a kozmoszkép, mint Danténál a történelem víziója.

Miltonnál minden a teremtés konszonanciájára nyúlik vissza, majd a sátáni lázadás, s az emberi engedetlenség diszharmóniája zakatol végig, majd az „idők teljességében” „betelik az idő”, s egy új történelmi korszak, *sub gratia*, a kegyelem alatti kezdődik el, ami a földi megjelenésében talán nem is annyira üt el a korábbiakétól, ám a felszín alatt tovább érik az idő, ami majd az aratással, az ítélettel, az új ég és az új föld teremtésével teljesedik ki. Nála a tipológia által észlelt „nyomok” (tüptein = ütni) a történelemre utalnak (GROSSMAN 1987, LOEWENSTEIN 1990), hiszen a nyomok, mint időbeli jelek a jövő beteljesedését ígérik; az emberi történelem üdvtörténétté lényegül át. Mindez, csak a beteljesedés után, időben „visszafelé” érthető meg. (HAYS 2019).

Dante keresztény tipológiájáról szóló monográfiájában, A. C. Charity nemcsak a bibliai tipológia egzisztenciális jelentőségére mutat rá, hanem arra is, hogy az *Isteni színjáték* is olyan egzisztenciális megszólító erővel bír, amelynek etikai célja az ember konverziója, megtérése (CHARITY 1966, 208–212). Az olvasóra történő hatás Milton eposzának is a célja, amint erre a híres Milton-kutató, Stanley Fish is számtalanszor rámutatott (FISH, 1997).

Tegyük egymás mellé e két, a figuratív megjelenítésnek is köszönhető kérügmatiszmatikus igénnyel fellépő eposzt! Danténál inkább a teremtés analógiájáról, tökéletességéről és szépségéről olvasunk, Milton azonban az *Elveszett Paradicsom* 7. könyvében Raphaellel „elmesélteti” a teremtés napjainak csodáit. Mindez az időről és a történelemről alkotott eltérő látásmóddal magyarázható. Hasonló különbséget vehetünk észre a megváltás két, egymástól eltérő interpretációjában.

A megváltás tipológiája Danténél és Miltonnál

Mindkét keresztény eposz, legyen az katolikus vagy protestáns, kiemelten foglalkozik a keresztény hit legnagyobb misztériumával, a megváltás titkával és drámájával. Dante és Milton nemcsak költők, hanem teológusok is voltak (MONTMAGGI–TREHERNE 2006); (LIEB 2006). Charity *Az Isteni színjátékról* szóló gondolatmenetének két fontos fejezete *A halál tipológiája* és *A megváltás tipológiája*. A következő sorokban már egyértelműen a teológus Dantével van dolgunk, hiszen Beatrice szavain keresztül Dante a keresztény tanítás szíve-közepét, a „megváltást” (szoteriológia) bontja ki a *Paradicsom* VII. énekében.

Az emberiség betegen feküdt
évszázadokig, sötét tévedésben,
míg végül Isten Igéje leszállt,

28

s természetünket (mely távol került
Teremtőjétől) egy személybe fogta
sajátmagával – tiszta szeretetből.⁵

Beatrice olvas Dante gondolataiban: „Isten mért akarta, hogy megváltásunk módja ez legyen?” Rámutat, hogy bár Isten a teremtéssel az Ő pecsétnyomatát hagyta az emberen, ezáltal Önmaga tükörképében gyönyörködhetett: a bűn nélküli állapotban a teremtmény egy volt a Teremtőjével. De az ember kizuhant ebből az állapotból. A bűnvágta „rés” (Babits), „űrt” (Nádasdy) be kell tölteni, ám az ember ezt önmaga nem teheti meg. Két út lehetséges csak a megoldásra: vagy Isten nagyvonalúan mindent elenged, vagy az embernek elégtételt kell adnia. Ám egyik sem járható, mert az első esetben Isten igazsága, az utóbbiban pedig a szeretete sérül, hiszen Isten olyan igényt támaszt az emberrel szemben, amit ő nem tud teljesíteni. A megoldás csak Istentől jöhet: „többet adott Isten: önmagát, / hogy föl tudjon emelkedni az ember. / Ez több,

5 onde l'umana specie inferma giacque / giù per secoli molti in grande errore, / fin ch'al Verbo di Dio discender piacque / u' la natura, che dal suo fattore / s'era allungata, unì a sé in persona / con l'atto sol del suo eterno amore. (A magyar idézeteket Nádasdy Ádám fordításából vettük. Némely esetben az összehasonlíthatóság miatt Babitsot is idézzük, ilyenkor zárójelben megadva a nevét.)

mint ha csak megbocsájtana” – mondja Beatrice. Egyedül a felülről jövő isteni áldozat állíthatja újra helyre a teremtés eredeti harmóniáját a megbékélés (rekonciláció) által, s ezáltal Isten megdicsőíti az Átala teremtett világot. Nádasy Ádám a *Jogos bosszúért jogos büntetés?* című tanulmányában (NÁDASY 2021, 166–176) a megváltás logikáját értelmezi, és ebben – sokakhoz hasonlóan – a jogi-anselmusi sémát követi: „Isten azért akarta Krisztus (a saját fia!) halálát, hogy az emberiség nevében valaki bűnhődjön Ádám engedetlenségéért” (NÁDASY 2021, 176). Ám Anselmus szoteriológiájában – amint erre a svéd teológus, Gustaf Aulen rámutatott – elvész a misztérium. Ebből a sémából éppen az (Isten által hozott!) áldozat („Agnus dei”) drámája és az e mögötti önszbő isteni szeretet indítéka (Jn 3,16!) marad ki. (AULÉN 1931).

Dante az inkarnáció eseményére, Milton pedig a megváltás „menetrendjére” (tehát az idejére) helyezi a hangsúlyt.⁶ Dante Beatricéje „magyarázza el” a megváltás szükségét, Milton, illetve részint Raphael narratívába foglalva mondja el a megváltás történetét. Az *Elveszett paradicsom* 3. könyvében Milton a narrátor, s megtudjuk tőle, hogy az Atya és a Fiú közös szeretetteljes elhatározásából, közös tanácskozásából születik meg a megváltás gondolata, a Fiú önkéntes átadásából:

Itt vagyok íme én!
Magam ajánlom érte föl magam:
életért éltet! Szálljon rám dühöd!
Tekints embernek! Itt hagyom érte kebled,
s önként hagyom az Utánad Második
dicsőségét: érte halok vidáman,
Halál a mérgét rajtam töltsse ki! ⁷

Azért volt szükség Krisztus áldozati halálára, mert az ember „segélyét nem keresheti, hiszen / meghalt immár a bűnben, elveszett; / nem áldozhat magáért, nem vezekelhet.” Tehát Milton szerint Krisztus kereszthalála engesztelő áldozat a bűnös emberiségért. A Fiú közbenjáró imádságának (11. könyv) nemcsak kedves „tömjénillata”, hanem sajátos íze is van, amely még a paradicsom almájánál is jobb ízű (vö. az utalást a savourie-ra: 5,84, 401; 9, 741), hiszen az emberi szívbe plántált mag már nem csupán a teremtés, hanem az újjáteremtés gyümölcsét termi meg.

Nézd, ó Atyám, mi zsengett hajt a Föld
emberbe plántált irgalmadból! Ez
ima-sóhaj, mit arany füstölőmben

6 Az alábbiakban néhány gondolatot átvettem *Az imádság szerepe Milton Elveszett paradicsomában* című tanulmányomból (FABINY 2009, 366–375)

7 Behold mee then, mee for him, life for life / I offer, on mee let thine anger fall; / Account mee man; I for his sake will leave / Thy bosom, and this glorie next to thee / Freely put off, and for him lastly dye / Well pleas'd, on me let Death wreck all his rage; (PL 3, 236–242)

tömjénnel én, papod, éléd hozok,
 drágább ízű gyümölcs – hisz ezt szívébe
 megbánással te ültetted –, különb
 Éden minden kezed-gondozta fa
 gyümölcsseinél, melyek a bűneset
 előtt lettek.⁸

A közbenjáró Fiú mintegy dramaturg mutatja be az Atyának az újjáteremtés gyümölcsként „működésbe lépett” (gógyulni kezdett) bűnbánó szívet, amikor az emberpár kimondatlan sóhajainak „interpretátorának” ajánlja fel magát. Az interpretáció azonban nem egy kívülálló „közvetítése”, hanem az ember bűneivel és ereyeivel való teljes azonosulás. Az engedelmességet és a hitet választó ember ugyanis „Krisztusba oltódik”: „engedd, legyek tolmácsa, védnöke, / s engesztelője; tetteit ruházd rám: a rosszat, jót”⁹

A Fiú önmagát „védőnek” (Advocate) és „engesztelőnek” (propitiation) nevezi. Krisztus halála egyúttal a bűnért való „fizetés” is, olyan áldozat, amelyből a „béke illata” árad. Ez az egyetlen áldozat, amely újra megteremti az egységet (at-one-ment) Isten és a bűne következtében tőle elidegenedett emberfaj között. Krisztus halála ezért 2Kor 5,18–21 értelmében „megbékülés”, „kiengesztelődés” Istennel. S az Istennel való megbékélésből, „lecserélésből” következhet az embernek az embertársával való megbékélése vagy kiengesztelődése, a haragnak a szeretettel való „lecserélése”.

A Fiú közbenjáró imádsága a szó és a tett egysége: beszédaktus vagy aktusbeszéd, azaz áldozat, amely a „béke illatát” árasztja az Úr oltáránál, így a megváltottak seregét a Fiú immár bevonhatja, és be is vonja a Szentháromság szent közösségébe: „hol velem / él minden megváltottam üdvben, élvben; / egyek velem, mint én s te egy vagunk!”¹⁰

Ráháb és Józsué mint tüposzok

A keresztény tipológia klasszikus példája a Józsué könyvéből ismert parázna asszony, Ráháb története (Józs 2, 8–4, 6, 22–25). Ráháb a jerikói király kifejezett parancsa ellenére rejtette el a házában a Józsué által küldött kémeket, majd az ablakon át

8 See Father, what first fruits on Earth are sprung / From thy implanted Grace in Man, these Sighs And Prayers, which in this Golden Censer, mixt / With Incense, I thy Priest before thee bring, / Fruits of more pleasing savour from thy seed / Sow'n with contrition in his heart, then those Which his own hand manuring all the Trees / Of Paradise could have produc't, ere fall'n (PL 11, 22–29)

9 Interpret for him, mee his Advocate / And propitiation, all his work on mee / Good or not good ingraft”; (1,33–35).

10 where with me / All my redeemed may dwell in joy and bliss, / Made one with me as I with thee am one.” (PL, 11,42–44).

egy zsinetet leeresztve menekítette ki őket. Ráháb kérésére Józsué emberei megígérték neki, ha győztesként visszatérnek, és Ráháb az ablakát egy vörös zsineggel megjelöli, megkímélik őt és a családját. Jerikó elfoglalásakor a kémek megtartották Ráhábnak tett esküjüket, s így a város felperzselésekor Ráháb és a családja megmenekült. Ráháb Izrael népéhez csatlakozott, neve ott szerepel Jézus családfájában (Mt 1,5), s a Zsidókhoz írt levél a hit példaképeként tartja számon (Zsid 11,31). Jean Danielou az egyházatyák tipológiájáról szóló nagyszerű könyvének negyedik része a Józsué-ciklusról szól. Ebben Ráháb alakjának egy külön fejezetet szentel, s kimutatja, hogy az egyházatyáknál, főleg Tertullianusnál, Józsué Jézus előképe, amint erre a nevük is utal (DANIELOU 1960, 244–260). Ezt majd Milton is kiemeli a Mihály arkangyal által Ádámnak feltárt tipologikus üdvtörténeti panorámájában: az Ígért földjére nem Mózes, hanem Józsué vezeti be a választott népet.

Ezért bármint szerette
Mózes az Úr – törvény szolgája lévén –,
nem ő viszi a népet Kánaánba,
de Jósua, kit Jézusnak hív a
pogány, Annak tisztét-nevét viselve,
ki megtöri az ellenfél-kigyót, s a
Világ-vadonban oly soká bolyongó
embert hazavezérli az örök
Éden-nyughelyre.¹¹ (EP 12,307–314)

Auerbach a tipológiáról vagy figuralizmusról szóló tanulmányaiban és könyveiben kiemelt példaként említi Dante Ráháb-tipológiáját, illetve annak ókeresztény előzményeit. Az egyházatyákat akár tudatosan, akár ösztönösen követve Dante is megértette, hogy a kereszténység egyik nagy paradoxona, hogy a büntelen Jézus ősei között prostituáltak és paráznák is vannak, s ezért válik hitelessé az inkarációja: az emberi mocskokba, a bűnbe jött, oda „üresítette ki magát” (Fil 2). Ráháb története is azt erősíti meg, hogy Isten értékrendjében a senkiből mindenek, az utolsóból első lesznek. A Paradicsom kilencedik énekében, a harmadik mennyországban a Vénusz csillagon pillantja meg Dante Ráhábót, akit így mutatnak be neki:

Te tudni szeretnéd, ki ez a fény, 112
 aki itt mellettem csillog-ragyo-
 g, mint napsugár a kristálytisza vízben.

11 And therefore shall not *Moses*, though of God / Highly belov'd, being but the Minister
Of Law, his people into *Canaan* lead; / But *Joshua* whom the Gentiles *Jesus* call, His
Name and Office bearing, who shall quell / The adversarie Serpent, and bring back
Through the worlds wilderness long wanderd man / Safe to eternal Paradise of rest.

Nos, tudd meg: Ráháb talált itt nyugalmat, 115
 s rendünkhöz csatlakozva, csapatunk
 rangját és méltóságát emeli.
 Ebbe az égboltba, hová a Föld 118
 árnyékának a csúcsa épp elér,
 a győztes Krisztus őt hozta először;
 méltó dolog volt e nőt elhelyezni 121
 az egyik égboltban győzelmi jelként,
 mert Krisztus győzelmén munkálkodott:
 ő segítette első diadalhoz 124
 Józsué hadát a Szentföld vidékén,
 mellyel a pápa már mit sem törődik.¹²
 (Par. IX 112–126.)

Természetesen akár Danténál, akár Miltonnál számos olyan személyt, eseményt, dolgot tudunk felmutatni, akik tüposzok vagy figurák, s ennek megfelelően figurális értelmezést kívánnak. Danténál többféle allegorikus ábrázolást is találunk, de Miltonnál szinte alig, ugyanis a reformátorok, majd a 17. századi protestánsok elvetették az inkább hellén gondolkodásra jellemző allegóriát, amíg a történelmet hangsúlyozó, tehát időben mozgó beszédmódot („figure of speech”) és gondolkodásformát („mode of thought”)¹³ megtartották. A következőkben egy olyan típust keresünk, amelyik egyaránt megtalálható Danténél és Miltonnál is. Választásunk Nimródra, a vadászra, a monda szerint Bábel építőjére esett.

Nimród neve talán megfelel a babiloni Ninurta isten nevének, aki a háborúnak és a vadászatnak az istene volt. A *Bibliai Keresztényen Lexikon* Kús leszármazottjának mondja, „aki nagy vadász, Bábel, Erek és Akkád városok első uralkodója (1Móz 10,8–10; 1Krón 1,10). Mik 5,5 Nimród országaként Asszíriát nevezi meg.” (BARTHA 1993, 270).

Nimród – feltételezések szerint – Noé legrosszabb fiának, Hámnak volt az unokája. Nevéhez sok zsidó és muszlim, sőt magyar legenda is társul. Egyes történetekben a csecsemőgyilkos Heródeshez volt hasonló, mert amikor Ábrahám születéséről majd kiválasztottságáról hírt kapott, ő is meggyilkoltatta az elsőszülött kisgyermeküket.

12 Tu vuo' saper chi è in questa Lumera / che qui appresso me così scintilla / come raggio di sole in acqua mera. / Or sappi che là entro si tranquilla / Raab; e a nostr'ordine congiunta, / di lei nel sommo grado si sigilla. / Da questo cielo, in cui l'ombra s'appunta / che ,l vostro mondo face, pria ch'altr'alma / del trionfo di Cristo fu assunta. / Ben si convenne lei lasciar per palma / in alcun cielo de l'alta vittoria / che s'acquistò con l'una e l'altra palma, / per ch'ella favorò la prima gloria / di Iosüè in su la Terra Santa, / che poco tocca al papa la memoria.

13 Ezek Northrop Frye kifejezései (FREY 1996).

A magyar mitológiában is kitüntetett szerepe van. A Dante-kortárs Kézai Simon Nimródot (Nemrót, Kézainál Menrót) Hunor és Magor apjának tartja, akik a hunok és a magyarok ősei voltak.¹⁴ Kézai megállapítását továbbgondolva Szörényi László egy tanulmányában (SZÖRÉNYI 2009; SZÖRÉNYI 2011) felveti azt a lehetőséget, hogy a Pokolban üvöltő Nimród (*Pok. XXXI* 67) értelmetlen mondatát „*Raphél mái amékke zabi almi!*” (Nádasdy), *Ráfel mái ámech izábi álmi*” (Babits) talán magyar nyelvre is lehetne kódolni. Ekképpen: „*Rabhely majd, amék szab itt állni*”, azaz „*Tömlöc lesz ez, amelyik megszabja, hogy itt álljatok!*” (Szörényi 2009, 430). Tóth Tihamér szerint Nimród a „nyelvnélküliséget, a nyelvtől való megfosztottságot fejezi ki” (TÓTH 2019, 461).

Az alábbiakban két kérdésre keresem a választ: miért, milyen összefüggésben típusos vagy figura Nimród? Mi a hasonlóság és a különbség Dante és Milton Nimródjának tipológiai értelmezésében?

Dante Nimródja és a nyelv tipológiai szimbolizmusa

A *Pokol XXXI.* énekében a Pokol nyolcadik és kilencedik köre között mutatja meg Vergilius az óriásokat, akik „köldöktől lefelé Kútban állnak” (32). Dante elsőként Nimródot látja, aki megelőzi Ephialtest (82-95), Briareust (98), Anteust (133). Dante *A nép nyelvén való ékesszólásban* (I, 6,7) szól a nyelv isteni eredetéről, majd annak összezavarását köti Nimród személyéhez.

Isten az első ember lelkével együtt bizonyos szólásformát is teremtett... Ezzel a formával élt volna minden beszélőnek nyelve, ha az emberi nagyra törés bűne meg nem zavarta volna... A beszédnek e formájával szólott Ádám, és e formával szólottak minden utódai Bábel tornyának építéséig, mely a megzavarodás tornyának értelmezendő. A beszédnek e formáját örökölték Heber fiai, kiket erről neveztek hébereknek. És csupán ezek használatában maradt meg e zűrzavar után, hogy a mi Megváltónk, ki közülük volt származandó embersége szerint, ne a megzavarodás, a gyalázat és a szégyenkezés, hanem a kegyelem nyelvét használja. A héber nyelv volt tehát az, amelyet az első szólónak ajkai megalkottak” (*A nép nyelvén*, I vi).

Dante szerint (KELEMEN 2002, 110–115) Nimród bűne az, hogy Bábel építésével az emberi munka differencializálódott, s ennek következtében szakadozott szét a nyelv: „ahányféle munkát végeztek, annyiféle nyelvre oszlott az akkori emberi nyelv. És minél kiválóbb munkát végeztek akkor, annál nyersebben és barbárabban szólnak most” (*A nép nyelvén*, VII); csupán egy kisebbség őrizte meg a szent nyelvet; Sem

14 Lásd a MKL *Nimród* címszavát: <http://lexikon.katolikus.hu/>. Letöltve: 2021. november 11.

sarjadéka, Izrael népe. Ennek élesen ellentmond, amikor Ádám így szól Dantéhez a *Paradicsom* XXVI. énekében: „A nyelv, amit beszéltem, rég kihalt, / mire a képtelen vállalkozásba / Nimród s az emberei belefogtak.” (124–126). Érdekes szempontot vet fel Benfell III, aki szerint ha Dante a költeményével azt sugallja, hogy saját műve tökéletessége a Paradicsomba való emelkedéséhez hasonlatos, akkor vajon nem ugyanúgy egy torony építésén fáradozik-e, mint Nimród Babilon építése közben? Van-e így lényegi különbség a nimródi projekt és a dantei projekt között? Természetes van, írja Benfell III, hiszen amíg Nimród csupán emberi büszkeségből, a kegyelem hiányában akart feljutni Istenig, addig Dante újra és újra leírja, hogy az ő magasba törő szárnyalása Isten indíttatására, az ő jóváhagyásával történik, mert ő nem akar Istenhez hasonlóvá lenni. Dante költeménye a Bábeli torony *in bono*, maga Dante pedig Nimród *in bono* (BENFELL III 1992, 83). Benfellt tovább gondolva azt mondhatjuk, hogy Dante valóban Nimród *redivivus*, az „új Nimród”, ám csupán annyiban, amennyiben Krisztus is az új Ádám. A Nimród-Dante tipológia tehát itt ugyanúgy párhuzamosan antitetikus, mint ahogy Pál apostol szerint az Ádám-Krisztus tipológia (Róm 5,14-ben).

Ha a tipológiát a régi és az új viszonyában nem csupán a történeti, hanem a textuális kapcsolat és párhuzamosság alapján értelmezzük, akkor azt is elmondhatjuk, hogy Danténak a *De vulgari eloquentiá*jában kifejtett nézetét – mely szerint az isteni nyelvet a zsidók őrizték meg – maga Dante írja felül, „revideálja”, amikor Ádámmal azt mondatja – mint idéztük: „A nyelv, amit beszéltem, rég kihalt ...” (*Par.* XXVI, 124). A tipológiában az új tehát nem szünteti meg a régit, hanem azt megőrizve írja fölül, azaz újra teremti, mint ahogy Jézus is tette a Hegyi beszédben: „nem azért jöttem, hogy eltöröljem, hanem, hogy betöltssem” (Mt 5). A tipológia vagy a figurálizmus tehát a „betöltődés” nyelve, a beteljesedés hermeneutikája. (*Par.* XXVI 124). Láttuk, hogy Auerbach elképzelését azonban nemcsak a „történelmi” valóságra vonatkoztathatjuk, hanem a textuális vagy fiktív valóságra is. A figurális, tipológiai értelmezésben az előkép és a beteljesedés, a tüposz (figura) és az antitüposz egyaránt megőrzi érvényességét és valóságosságát. Ezek után talán nem lesz értelmetlen ellentmondás aközött, hogy az isteni nyelvet a zsidók őrizték meg és aközött, hogy az Ádám által beszélt nyelv már rég kihalt. Jogosan vetődhet fel ilyenkor a kérdés, hogy a Názáreti a babiloni konfúzió nyelvét beszélte talán? Hogyan békíthető ki az ellentét a Teremtés angyali nyelve és a konfúzió bábeli nyelve között? A megoldás teológiai, a magyarázat ismét az inkarnáció, a testet öltött ige. A teremtés tökéletes, tiszta, isteni és angyali nyelve is „bűnbe esett”; ám ahogyan az embert, úgy a bábeli nyelvet is a „megromlottba” felülről belépő, romlatlan Ige (Jn 1,1) teremtheti és teremti újjá, csak Ő adhat életet és értelmet a halott szavaknak, a romba dőlt nyelvi jeleknek és az olvashatatlan koptatott betűknek. A feltámasztott, feltámadott nyelv az önmagán túlmutató transzparens realitássá válik. Ezt a vándor (Dante) az Isten meglátásában, a benne való feloldódás boldogságában, az immár nyelven túli valóságban éli át:

tekintetem egészen kitisztult 52
 s kezdett a Magas Fénybe behatolni,
 amelynek sugara merő Igazság.
 Látásom ettől fogva több s nagyobb volt, 55
 mint amit elbír az emberi nyelv,
 s az emlékezet innen visszahőköl.¹⁵ (*Par.* XXXIII 52–57)

Milton Nimródja mint a mindenkori zsarnokság tüposza

Ahogy a Bibliában Ádám Krisztusnak antitetikus tüposza vagy figurája, s mindez bizonyosan elmondható Éva és Mária viszonyáról is (engedetlenség-engedelmisség); érvényes az is, hogy Bábel tornya a mennyei Jeruzsálem, a nyelvek összezavarodása pedig a pünkösdi antitetikus tüposza vagy figurája.

Milton Nimródját tanulmányozva érdekes párhuzamot figyelhetünk meg Luther írásaival. Luther *Az egyház babiloni fogsága* című iratában a pápa vagyona vágakozó vadászai miatt magát a pápaságot tekintette „Bábel országának és Nimródnak, a nagy vadászok uradalmának” (LUTHER 2017a, 240), s Nimródoknak nevezte a „kapzsi lelkeket” (LUTHER 2017a, 313). A *Felelet VIII. Henrik angol királynak* című vitriolos munkájában „Nimród hatalmas zsákmányának” nevezte Krisztus földi helytartójának intézményét (LUTHER 2017, 448).

Az *Elveszett paradicsomban* Nimród Mihály narratívájában jelenik meg, amikor a Paradicsomból már kiűzött Ádámnak megmutatja az emberi történelemet, s azon belül az Istenhez való emberi hűség és hűtlenség panorámáját *Az elveszett paradicsom* 11–12. könyvében. Ez némileg hasonlít ahhoz, amiképp Madách *Az ember tragédiájában* Lucifer is megmutatja ugyanezt Ádámnak. A perspektíva azonban különbözik: Mihály a hit perspektívájából, Lucifer a cinikus tagadás szemüvegén látatja ugyanazt. Miltonnál a bűnbeesés után – minden további bukás ellenére – a történelem ciklikusan (szövetség – bukás – új szövetség) ismétlődik. (FABINY 2016b, 205). Van olyan nézet, mely szerint Milton történelemszemléletét a horvát származású német „gnéziolutheránus”, Matthias Flacius (1520–1575) reformátor *Catalogus testium veritatis* (Az igazság tanúinak katalógusa) című munkája is inspirálhatta (SERJEANSTON 2014, 839).

Nimród alakja és tevékenysége feltűnően hasonlít az 5. könyvben Raphael által elmondott sátáni lázadáshoz: itt is, ott is az istenfélő emberek első nemzedéke közül való, „dölyf-szívű”, „Nagy vadász” az Éggel dacoló „második hatalmat” (second Sovrantie) kívánt magának, s a Pokol bugyrából való szurokból várost,

15 *ché la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l’alta luce che da sé è vera. / Da quinci innanzi il mio veder fu Maggio / che ’l parlar mostra, ch’a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio.*

majd egetverő tornyot emelt, hogy elérje az Istent. Az emberek nyelvét megrontja, nem értő szavakat keleszt, amiből „gajdolás” (gabble) támad. (Vajon a „nem értő” szavak nem utalás-e Dante már idézett érthetetlen mondatára?) A Zűrt, konfúziót teremtő lázadóra az Úr úgy néz, hogy közben nevet, idézi Milton – ahogyan Luther is gyakran – a második zsoltár nyolcadik versét. A narratívát Ádám feljajdulása szakítja félbe, s közben felidézi, amit az első és a harmadik könyvben Milton, a narrátor elmondott: az ember szabadnak teremtett; a bukás nem isteni kényszerből, hanem saját szabad akaratából történt. Mihály rámutat, hogy az eredendő bűnnel az igazi szabadság elveszett, pedig az igazi szabadság ikerként mindig a józan ésszel párosul¹⁶. Ilyenkor az emberben „zagyva vágyak” (upstart Passions) kerekednek felül, s ilyenkor támad a „szükségyszerű zsarnokság” (Tyrannie must be). Ha a belső szabadság elvész, a külső is átkozott lesz, amire jó példa Hám, Noé harmadik fia. Eközben a világ egyre gonoszabb lesz, az „Úr / bőszt voltuk megutálva, visszavonja / magát körükből, elfordítja szent / szemét, és hagyja, járjanak tovább / a saját mocskos útjukon.”¹⁷

Milton számára a zsarnokság akkor lesz igazán veszedelmes, amikor a politika a megromlott, mohó egyházzal párosul. Milton az „ordassokat” (eredetiben és a Bibliában – Dantéhoz hasonlóan – csak farkasoknak nevez: „wolves”) több váddal is illeti. Az első az isteni misztériumok félreértése, azok önkéntes kisajátítása, és saját célra való felhasználása: „az Ég szent titkait / fecsérelik silány javakra, hasznuk – / s törtetésükre, és befertezik babonákkal, konvenciókkal az / igaz tant, mely írott emlékebe hagyva / csak Lélek által érthető”. Az „igaz tant” ezáltal emberi babonákkal és hagyományokkal rontják, „fertőzik” (taint) meg, pedig az Írásban őrzött isteni titkokat csak a Szentlélek segítségével lehetne felfogni (but by the Spirit understood). A második vád, hogy egyedül a pozícióért lihegő képmutatók, akiknek egyházi rangjuk földi hatalommal szövetkezik, visszaélnék a Szentlélek hatalmával, mely az írás és Krisztus ígérete szerint a hívőknek jár: „Cimet, / polcot, nevet hajhásznak és velük / társítani Föld-hatalmat; mímelik bár, / hogy tettüket Lélek sugallja, Isten / Lelkét bitorolják saját maguknak, mit Isten minden hívőnek ígért / s adott.”¹⁸ A leg súlyosabb vád, hogy a földi (politikai) hatalommal szövetkezve ez az egyházi/világi képződmény az emberi lelkiismeretet erőszakkal kényszeríti az engedelmességre és az ideológiai lojalításra: „ez ürüggyel oly lelki törvényt / erőszakolnak testi hatalommal / a lelkiismeretre, sanda parancsot, / amely nincs írva Bibliába, melyet / nem vés

16 „true Libertie / Is lost, which alwayes with right Reason dwells / Twinn'd, true Libertie” (PL 12,83–84)

17 „as the former World, Still tend from bad to worse, till God at last / Wearied with their iniquities, withdraw / His presence from among them, and avert / His holy Eyes; resolving from thenceforth / To leave them to thir own polluted ways” (PL 12, 106–110).

18 „Then shall they seek to avail themselves of names, Places and titles, and with these to joine Secular power, though feigning still to act By spiritual, to themselves appropriating The Spirit of God, promisd alike and giv'n To all Beleevers,” (PL 12,515–520).

a szívbe Lélek.”¹⁹ Jánosy István „sanda parancs” kifejezéssel fordítja a „pretense”-t, ami inkább hamisságot, illetve képmutatást jelent.

Itt idézzük fel ismét Milton *Commonplace Book*-jának (PARKER–SHAWCROSS, 1969) Dantéra utaló megjegyzését: „az egyházi és a politikai kormányzat összemosása (amikor a világi hatalom az egyház lelkészeként, a lelkészek pedig törvényhozókként működnek) egyformán romboló hatással van a vallásra és az államra is – ezt mutatja be Dante, a toszkán költő *Purgatorio* című művében, a 16. Cantóban.”²⁰ Az emberi lelkiismeretre nyomást gyakorol a politikai hatalom az egyház nevében, illetve az egyházzal összefonódott politika törvényeket hoz, hogy saját hitét másokra erőszakolja. Ám Milton szerint az emberi szívre, a lelkiismeretre valójában csak a Lélek hathat és semmi külső kényszer. Az egyházi/evilági hatalom képviselői zsarnokok, mert rabul ejtik, s megbéklyózzák a „kegyelem lelkét” és a „szabadságot” (BOYD 2022).

Mindennek a következménye az üldözés lesz: a lelkiismeretükhöz, az igazsághoz, a hitükhöz ragaszkodókat gyűlölni, majd üldözni fogják: „a Lélek és Igazság / imádatában megkapaszkodók / vad üldözése támad. Ám a többség / fényes formákban, külső rítusokban / véli a vallást élni. Rágalom / nyilatul ütve megfut az Igazság, / s ritkul a hit műve.”²¹ Az igaz hívőket, a hitükben állhatatosakat egy látszatra vallásos világban üldözni fogják. A világegyház vagy egyházvilág által uralt földön a bűn elhatalmasodik, s önmaga bűnének súlya nyomja, taszítja a teljes megsemmisülésbe, a végítéletre. Az eredetiben „Under her own waight groaning” – a kifejezés elképzelhetően utalás Róm 8,22-re: „the whole creation groaneth and travaileth in pain together until now” („az egész teremtettség együtt sóhajtozik és együtt vajúdik mind ez ideig”).

Összefoglalva a dantei és miltoni Nimród-tipológiát elmondhatjuk: Dante Nimródöt átlényegítette és önmagává tisztította. Dante, akárcsak Nimród, maga is felfelé építkezik, s ezáltal Nimród *in bono* lesz, s ezáltal a költő Isten szemlélésének magasságába száll. Ezzel szemben Milton Nimródja „nem menthető”; a nimród(ok)

19 „and from that pretense, / Spiritual Lawes by carnal power shall force / On every conscience; Laws which none shall finde / Left them inrould, or what the Spirit within / Shall on the heart engrave (PL 12, 520–524).

20 [That] the combining of ecclesiastical and political government (when, that is to say the magistrate acts as minister of the Church and the minister of the Church acts as magistrate) is equally destructive to both religion and the State, Dante, the Tuscan poet shows in his *Purgatorio*. Cant.16”, in MILTON 1953, 476. Milton ebben a prózai munkájában Dante Purgatóriumának XVI. énekét idézi, 106–111, ill. 127–129. Rómának, mely jó világot csinált, / egykor két Napja volt: ezek mutatták / a világi s az isteni utat. / De ez kioltotta amazt, s a kard / a pásztorbottal egy kézbe került. / Erővel egybefogva mit sem érne, / mert így egymástól nem kell félniük” (106–111); „Mondjuk ki nyíltan: a Római Egyház / két kormányrudat tart, s fel is bukott, / besározva magát és rakományát” (127–129). Butler szerint Milton Cristoforo Landino 1481-es és Alessandro Vellutello 1544-es Dante-kiadásaihoz fordulhatott, amelyeket gyakran újranyomtak a tizenhatodik században.

21 „Whence heavey persecution shall arise / On all who in the worship persevere / Of Spirit and Truth; the rest, farr greater part, / Well deem in outward Rites and specious forms / Religion satisfi'd; Truth shall retire / Bestuck with slandrous darts, and works of Faith / Rarely be found”. PL 12, 531–537.

esszenciája: sohasem azonos önmagával, tipologikusan mindig megsokszorozza, újabb és újabb Nimródok bukkanak elő, miközben különféle trükkökkel újra és újra a világosság angyalaiként mutatkoznak. A „nimrodizmus” példái ezek. Így lett Luciferből Káin és Nimród; Nimródból aztán Babel, aztán Fáraó, aztán Babilon, aztán filiszteus, aztán farizeus, aztán Heródes, aztán Júdás, aztán pápaság, aztán a hamis próféta, aztán a fenevadon ülő parázna, aztán az Antikrisztus, aztán a tornyokat és palotákat építő, demonizálódott emberi hatalom, aztán maga az Ördög, aki végül a tüzes és kénes tóba vetetett” (Jel 20,10).

Bibliográfia

- AUERBACH, Erich (1946), *Figurative Texts Illustrating Dante's Commedia*, in *Speculum* 1946, Vol. 21, 474–489.
- AUERBACH, Erich (1985), *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban* (ford. Kardos Péter). Budapest, Gondolat.
- AUERBACH, Erich, (1998a) *Figura*, (ford.) Bernáth Gyöngyvér, in FABINY Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete. Tanulmányok. Ikonológia és műértelmezés* 3. Szeged, JATEPress. (Első kiadás: 1987).
- AUERBACH, Erich, (1998b), *Tipológiai szimbolizmus a középkor irodalmában* (ford. Novák György), in FABINY Tibor (szerk.) *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a biblia és az irodalmi hermeneutika történetéből. Ikonológia és műértelmezés* 4. Szeged, JATEPress. (Első kiadás: 1988).
- AULÉN, Gustaf (1931), *A Historical Study of the Three Main Types of the Idea of the Atonement*, London, SPCK.
- BÁN Imre (1988), *Dante és a joachimizmus*. in *Dante-tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó. 146–162.
- BARTHA Tibor (1993), szerk. *Keresztény Bibliái Lexikon*, Budapest, a Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója. II.kötet.
- BENFELL III, Stanley V. (1992), *Nimrod, the Ascent to Heaven and Dante's „ovra incommensabile”*, *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, No.110, 77–93.
- BOYD, Gregory A. (2022), *A keresztény nemzet mítosza. Hogyan pusztítja el az egyházat a politikai hatalomvágy?* Hermeneutikai Füzetek 45, Budapest, Luther Kiadó – Hermeneutikai Kutatóközpont Alapítvány.
- BUTLER, George F. (1998), *Giants and Fallen Angels in Dante and Milton: The „Commedia” and the Gigantomachy*, in *„Paradise Lost”*, *Modern Philology*, 352–363.
- CHARITY, Alan C. (1966), *Events and Their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DANIELOU, Jean (1960) *From Shadow to Reality. Studies in the Biblical Typology of the Fathers*, London, Westminster, Newman.

- GOPPELT, Leonhard (1996): *Apokaliptika és tipológia Pál leveleiben*, in Rudolph
- BULTMANN – Gerhard von RAD – Leonhard GOPPELT: *Tipológia és apokaliptika*, ford. Mártonffy Marcell. Hermeneutikai Füzetek, 11. Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 43–73.
- DRASKÓCZY Eszter (2021) A Komédia és a látomás mint irodalmi műfaj, *Antikvitás és Reneszánsz* 4. 83–110.
- ELIOT, Thomas Stearns (1981), *Mit jelent nekem Dante?* in EGRI Péter (szerk.), *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*, Budapest, Gondolat, 429–420.
- EP = MILTON 1969
- FABINY Tibor (szerk.) (1998), *a tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a biblia és az irodalmi hermeneutika történetéből*. Ikonológia és műértelmezés 4. Szeged, JATEPress. (1.kiadás: 1988).
- FABINY Tibor (1992), *The Lion and the Lamb. Figuralism and Fulfilment in the Bible, Art and Literature*, London, Macmillan.
- FABINY Tibor (2009), Az imádság szerepe Milton Elveszett paradicsomában, in FABINY Tibor, *Szótörténetek, Hermeneutikai, Teológiai és Irodalomtudományi tanulmányok*. Budapest, Luther Kiadó. 366–375.
- FABINY Tibor (2016). *Az eljövendő árnyékai. A figurális-tipológiai olvasás*. Budapest, Károli – L'Harmattan.
- FISH, Stanley (1997). *Surprized by Sin. The Reader in Paradise Lost*. Second Edition with a New Preface, Cambridge, Cambridge University Press.
- FRYE, Northrop (1996), *Kettős tükör. Biblia és irodalom* (ford. Pásztor Péter), Budapest, Európa.
- GRITSCH, Eric W. (2021), *Veszélyes lelkiségek. A keresztény hit négy visszatérő betegsége*, Hermeneutikai Füzetek 44. Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont.
- GROSSMAN Marshall (1987), „*Authors to Themselves*” *Milton and the Revelation of History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAYS, Richard B (2019), *Visszafelé olvasás. Négyzeres evangéliumi tanúságtétel*. Hermeneutikai Füzetek 38. Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont.
- HOLLANDER, Robert (2011), Milton's Elusive Response to Dante's 'Comedy' in 'Paradise Lost', *Milton Quarterly*, 1–4.
- HOLLANDER, Robert (1992), Dante and Paul's "Five words with understanding," *Occasional Papers No.1*. Center for Medieval and Early Renaissance Texts and Studies, Binghamton, New York, 36–39.
- KELEMEN János (2002), *a filozófus Dante*, Budapest, Atlantisz.
- KELEMEN János (szerk.) (2019), *Komédia I. Pokol. Kommentár*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- LIEB Michael (2006), *Theological Milton: Deity, Discourse and Heresy in the Miltonic Canon*. Pittsburgh, Duquesne UP.

- LOEWENSTEIN, David (1990), *Milton and the Drama of History. Historical Vision, Iconoclasm and the Literary Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LUTHER Márton (2017a), Az egyház babilóniai fogsága, in *Luther Válogatott Művei 2. Felelősség az egyházért* (szerk.) Csepregi Zoltán, Budapest, Luther Kiadó, 233–338.
- LUTHER Márton (2017b), Felelet VIII. Henrik angol királynak, in *Luther Válogatott Művei 2. Felelősség az egyházért* (szerk.) Csepregi Zoltán, Budapest, Luther Kiadó, 435–478.
- MÁTYUS Norbert (szerk.), (2009), *Dante a középkorban*, Budapest, Balassi.
- MILTON, John (1969), *Elveszett paradicsom* (ford. Jánosy István). Budapest, Magyar Helikon.
- MILTON, John (1953), *Commonplace Book*, in *Complete Prose Works of John Milton Vol 1*, New Haven, Yale University Press, 344–513.
- MILTON, John (2007), *Paradise Lost* Second Edition. (ed.) Alastair Fowler, London, New York, etc, Pearson Longman.
- MONTEMAGGI, Vittorio–TREHERNE, Matthew (szerk.) (2010), *Dante's Commedia: Theology as Poetry* (2010), Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- PÁL József (1997), „Silány időből az örökkévalóba”. *Az Isteni színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa*, Ikonológia és műértelmezés 6., Szeged, 1997.
- NÁDASDY Ádám (2021), *a csökkenő költőiség. Tanulmányok, beszélgetések Shakespeare és Dante fordításáról*. Budapest, Magvető.
- NAGY József (2017), Dante és Vico. *Dante politikai teológiája. Fejezetek a Dante-recepció történetéből* Budapest, Hungarovox Kiadó.
- PARKER, William Riley, SHAWCROSS, John T. (1969), Milton's Commonplace book: an index and notes, *Milton Newsletter*, October, 1969, Vol. 3, No. 3, 41–54.
- PL = MILTON 2007
- POOLE, William (2014), John Milton and Boccaccio's Vita di Dante, in *Milton Quarterly*, 139–170.
- SAMUEL, Irene (1966), *Dante and Milton The „Commedia” and „Paradise Lost”*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- SERJEANSTON, Deirde (2014), Milton and the Tradition of Protestant Petrarchism, *Review of English Studies*, New Series 65, 831–852.
- SINGER, Christoph – LEHNER, Christoph (eds.) (2016), *Dante and Milton, Envisioned Visionaries*, Cambridge, Cambridge Scholars Press.
- SZÖRÉNYI László (2009), *Nimród zsoltára. Ősmagyar Dante Poklában?*, in CsászTVAY Tünde, NYERGES Judit (szerk.) (2009), *Szolgálatomat ajánlom a 60 éves Jankovics Józsefnek* (Humanizmus és gratuláció), Budapest, Balassi, MTA ITI.
- SZÖRÉNYI László (2011), *Salmo di Nembroto – l'ungherese antico nell'Inferno” di Dante*, in Éva VÍGH (a cura di), *Leggere Dante oggi*. Roma, Aracne – Accademia d'Ungheria in Roma (Istituto Storico Fraknoi), 161–172.
- TÓTH Tihamér (2019). *Pokol XXXI. ének*, in KELEMEN 2019, 451–463.

Dante és az orosz irodalom (Néhány olvasat margójára)

Az oroszországi befogadás, filológia, bölcsélet és kritika rendkívül gazdag örökséget halmozott fel a tárgykörben. Nehéz feladat hárul a kutatóra a szelektálás elvei és anyaga tekintetében. Ebben a reflexióban csak annak ismertetésére vállalkozhatok, ami elsősorban napjaink szakmai és szellemi érdeklődését fel tudja kelteni. Az alább következő szemlében az irodalmi párhuzamok megvilágítására gondolok, elsősorban a klasszikusok munkássága alapján, különös tekintettel a poétikai és bölcséleti képződmények összefüggésének értelmezésére. Egy-egy passzusban érintem a legtermékenyebb, de kevésbé ismert filozófiai és kultúrtörténeti implikációkat is.

1. Kezdjük Puskinnal, hiszen többnyire így járunk el, akárcsak Dante esetében az olaszok. Az orosz költő Dante kivételes géniuszát méltatja naplófüzete egyik bejegyzésében. Ennek okát elsősorban a gondolati és a formarendi képződmények egységes kezelésének tulajdonítja. Az *Infernóra* hivatkozva, az architektonikus fölépítés tökéletes megvalósulását emeli ki a páratlanul invenciózus alkotás ismérveként. Oroszul ekképpen: *formá pláná* (PUSKIN 1974, 238–239). Mondhatjuk így: a *formarend alapelve* tanúsítja a mű szerzőjének zsenialitását. Puskin a tőle megszokott tömörséggel fogalmaz azzal kapcsolatban, amit kivételesen invenciózusnak talált Dante *Isteni színjátékában*.

Megpróbálom rekonstruálni a jelzett architektonika alapvonalait, figyelembe véve Puskin költői gyakorlatát és poétikai nézeteit is. A rekonstrukció természetesen csak hipotetikus modellnek tekinthető.

A poema költői-nyelvi szabályozása rímelő egységek, a tercínák által történik. A rím¹ a verssorokat szakaszokba rendezi, azaz a lineáris rendezettségű megszólalás elemeit – az ismétlődés következtében – vertikális képződménnyé alakítja át. Ezáltal a szöveg szintjére emelkedik az értelemképzés, ahol az *Ének* – mint tematikus egység – szövetébe rendeződnek a versszakok. Az *Ének* a lírai modalitás megnyilvánulása, ennek köszönhetően a népnyelvi szólás-hangzás anyagát Dante az irodalmi nyelvbe implikálja, s ugyanakkor egy konkrét – egyszeri – megnyilatkozáségszéknek, azaz az írott szövegműnek rendeli alá. Az *Ének* diszkurzív egység, ahol a szöveg kettős szabályozása érvényesíti az értelemképzést: a narratív és a lírai beszédmód

1 A rím természetéről, mely nem a latin „literátus költők” retorikáját, hanem a „köznyelvi költők” eljárásának megfelelően a népnyelvi hangzsfaktúrát dinamizálja, Dante kiemelt módon – külön traktátumokban (pl. a *Convivio*ban) – értekezik. De már *Az új élet* szövegében önálló fejezetet (XXV.) szentel a rím konstitutív szerepe megvilágításának a lírai költészetben.

együttműködése eredményeként. Ennek hatására teljesedik ki a műfajilag koherens képződmény – a poéma.

A vázolt formarendben már a Mester (narratív) és a Költő (lírai) megnyilatkozásai szólalnak meg, s dialógusba lépnek egymással, valamint az infernális zóna fiktív szereplőivel, akik ugyancsak egyéni nyelvhasználattal vannak felruházva. Másképp szólal meg – a bujaság szlengjét imitálva – Didó káromlása; másképp az ittasult mámor áldozata, Francesca, aki a vallomás és a fohász szólamát oltja elbeszélése szövegébe; megint másképp a meg sem szólaló – csupán sírásával kommunikáló – Paolo; és persze egészen eltérő módon Beatrice, aki a *szerellem szellemét* faggató bölcsesség diszkurzusának megfelelően nyilatkozik. Vegyük továbbá számításba a többi szereplő személyes megnyilatkozásait s azok modalitását, illetve műfaji sajátosságát, s akkor feltárulhat előttünk Dante Alighieri poémájának polifonikus alapszerkezete. Hiszen minden egyes megismételhetetlen megnyilatkozás a megszólaló alanyi *válaszát* jeleníti meg az adott *Ének* témaköre (például a mámor, a tivornya, a pénzsóvárság, a csalás, az árulás stb.) és a többi beszélő álláspontja s szólama (értékpozíciója) kapcsán.

A vázolt diszkurzív szabályozás következtében a nyelvi képződmények elemi egységeinek egymáshoz való viszonya az egész szöveghez való viszonyukat képezi le. Ily módon a köznyelv elemei (hangok, morfémák, szavak, kijelentések, alakzatok) versnyelvi prezentációvá módosulnak, és a szöveg-egésszel izomorf képződményt alkotnak, vagyis költői alkotássá lényegülnek.

A lineárisan szerveződő verssor szoros érintkezésen (ritmuson) alapuló egysége konzisztens rendet hoz létre az egymásutániség soraiban, ami a rímelő hangszekvenciával lezárul. Ugyanakkor a rím a hangzó faktúrában ismétlődve átkapcsolja az értelemképzést a szintagmatikus síkról a paradigmatisz szabályozás síkjára, melynek a tercina mint szövegegység felel meg. A sorok a metrikus rendezés révén szoros érintkezést hoznak létre a verssort alkotó elemek (szótagok és hangok) között – tudniillik a kijelentésben szereplő mondatnál és a szintagmánál szorosabbat. Ezúton a logikai – konvencionális, illetve rutinos – predikáció egyoldalságát írja fölül a versnyelv. Ezzel magyarázható többek között, hogy Dante megnyilatkozásai nem állítások, hanem nagyjából kérdések, amelyek elővételezik a válaszoló szubjektum hangját, s a modális anticipáció által a Te-kapcsolat kiépítésére alapozza a költői gondolkodást („Legyen meg a Te akaratod”).

A verssoron belül, a metrikus képződmény megteremti a szemantikai szintre való transzpozíciót; a ritmus ugyanis távoli vagy ellentétes jelentéskörök szoros érintkezését, illetve váratlan interakcióját motiválja, amit lehet olyan szoros képződménynek tekinteni, amelyet a bölcsélet a *coincidentia oppositorum* (az ellentétek összekapcsolása) elveként határoz meg. Ennek működését *A szerellem halottjai* című ének alapján igyekszem bemutatni.

Az „Édes vágy, a vétkes mámor” egy olyan verssor (*Pok.* V 120.)², melyben jól kitapintható a ritmikus ismétlődés rekurzív szabályozása; teljesen transzparens a baloldali szintagmának a jobboldalival alkotott párhuzama, s az új egység ellenpontozásos szerkezete.

A téma ezúton a szerelemkonceptus egyik toposzát, az Ámor által képviselt líra-történeti motívumot dinamizálja, tehát egyfajta görög-latin mitologikus erőszmintát idéz meg, melynek predikátuma az „édes vágy”. Ezzel a megjelöléssel áll szemben a ritmikus ismétlődés második, visszatérítő eleme, melynek hatására megvalósul a verssor egységében végrehajtott újrajelölés (Francescának, Ámor áldozatának kijelentésébe foglalva). Ám ezúton az ellentétek összekapcsolását és interakcióját biztosító ritmusképződmény szemantikai újítást indítványoz. A pólusok a szavak szintjén is interakcióba lépnek tehát, s meghatározzák a tercina által szabályozott szövegtípus kibontását a tematika szintjén is: *édes – vétkes / vágy – mámor*. Itt is érvényesül a jelentésmező tágításának művelete, a konvencionális vagy akár triviális jelhasználat átírása. Hiszen a *vágy* szemantikai jegyeit az *édes* ismérveivel hozza összefüggésbe; azzal tehát, amit a szokványos képzet az ízessel, a mézédesssel az evésre és ivásra vonatkozó szükségletet vagy kívánságot referálja: a szerelmi vágy e képzetnek megfelelően olyan, mint az ízes eledel, a finom falat, a bódító ital, esetleg a kábítószer. De mindenképpen a fogyasztás favorizálása a testi élvezet fokozása érdekében. A versnyelv diszkurzív rendjében a *mámor* jelentése kapcsolódik az érzéki élvezet szemantikájához, vagyis a fogyasztás fokozását a mértéktelenség – a kábulat, sőt az eszméletvesztés – szintjére emeli. Ekképp az önkívület, az önpusztítás s a halál szémái vándorolnak a metaforikus kifejezés, az ellentétes szemantikai jegyek interakciója eredményeként kialakuló képződménybe. Az új jelentésmező tematizálása a történetmondás síkján is megvalósul. Dante elbeszélése Didó csapatainak figuráit (többek között Kleopátrát) jeleníti meg – a kék hajszolait, akik végül az önpusztítás áldozataivá s az alvilág elkárhozott árnyaivá válnak. Semiramis jelmondata: „*illik, ami ízik*”. A ritmusegység – *il/íz, lik/lik* – magyar változatát Babits zseniálisan oldotta meg. Itt már az életvitel eszményeként jelenik meg Ámornak az érzéki vágy öncélú hajszolására alkalmazott erőszprogramja.

A fentiekben vázolt architektonikus megoldásban az elbeszélés nem epikus és nem narratív modalitást követ. A történetmondás dialogikus megnyilatkozások révén valósul meg. Minden történetegység Dante, Vergilius és Francesca párbeszéde közben bontakozik ki. Ez a három-pólusú diszkurzus érvényesül egészen a

2 A tanulmányban Babits fordítását használom. Babits fordítása nem a lexikai egyezést privilegizálja. Ha eltér Dante megfogalmazásától, legtöbbször a költői szemlélethez közelíti – nem a betű szerinti kifejezéshez – megoldásait, azaz nem a lingvisztikát, hanem a poétikai relevanciát érvényesíti. Vagyis a művész – nem a mondat vagy szintagma, hanem a művészi szöveg – kontextusába illesztve fogalmazza meg saját változatát. Többnyire nagy sikerrel. Ez gyakran eltér a denotatív – betű szerinti – fordítás „pontosságától”.

Paradicsom bejáratáig, ahol Vergilius szerepét Beatrice veszi át. Ezt a mintát meta-nyelvi szinten a szövegalkotó verbális, illetve versnyelvi önprezentációival egészíti ki, ahol ars poétikus megnyilatkozások, ill. önértelmezések fogalmazódnak meg. Az *új élet* gyűjteményében a prózai kommentárok, a *Convivió*ban a filozófiai és poétikai fejtegetések tesznek eleget a szövegalkotói önprezentációnak. A poémában Beatrice szájába adja a költő az ilyen teoretikus, bölcséleti és költészettani passzusok megfogalmazását, különös részletességgel és transzparenciával a *Paradicsom* szövegterében, ahol feltárul a hithez kapcsolódó értékorientáció, többek között Arisztotelész, Plótinosz, Szent Ágoston, Szent Tamás (valamint sok más tudós, költő, gondolkodó) szövegeinek reinterpretációja. Ezek témaköreit a szubsztancia, az akarat, a szerelem, a szeretet, a szépség, a Szentháromság, a létben érvényesülő „szoros rend”, az „örök Fény” kapcsán kifejtett értelmezések teszik ki.

Ilyen párbeszédes, azaz személyes érintkezésen alapuló regényformát hoz létre Puskin is, melyben a szerzői önprezentáció a hősével, Anyeginnel folytatott párbeszédek útján valósul meg, illetve az olvasóhoz intézett kitérőkben a regényműfaj, illetve a prózanyelvi és versnyelvi epika különbözőségeit taglalva, a költő metapoétikai problémákról értekezik. Ezúton a verses *regényben* a dantei modell kiegészül azokkal a digressziókkal („lírai kitérőkkel”), amelyekben az olvasóhoz intézett kérdések, magyarázatok és világirodalmi párhuzamok implikálása történik meg.

Megemlítenék még egy érintkezési pontot. Az *Anyegin* letisztázott kéziratában Puskin deklaráltan jelzi kapcsolódását Dante művéhez, ugyanis két tercínát³ emel át saját regénye szövegébe, s ott mottóként – a fejezet egyfajta absztraktjaként – alkalmazza azokat. Hogy érzékelhessük a tematikus kapcsolódást, idézem az egyik mottót:

De mond: a sóhajok korában Ámor
hogyan lett megismerni bátorítód,
minő az édes vágy, a kétes mámor?
(*Inf.* V. 118–120.)

A költő itt is a kérdezés szubjektuma. A választ egy történet elbeszélése, továbbá az elbeszélés nyelvi prezentációja adja meg. A narráció szubjektuma maga az áldozat, a történet hőse; a szemantikai újításokért felelős tercínák írott szövegének szubjektuma – a poéma írójaként azonosítható költő. A szemantikai újítások a sorban szereplő szavakat jelképpé módosítják. Mint láthattuk, az édes, a mámor és az Ámor egy jelentésmezőbe szerveződnek és koreferenciális képződményt alkotva a szerelem jelentéskörét új szemantikai jegyekkel ruházzák fel, s ezt megvalósítják a polemikusan szerveződő póluson is.

3 Lásd a textológiai feldolgozást: NABOKOV 1998, 282, 315, 344–345.

Ily módon az elbeszélés szövegét újratagoló versnyelvi diszkurzus a narratív kompetencia határait jelöli ki, és az *elbeszélhetetlen* dimenzió megragadásának művészeti lehetőségét problematizálja. Ilyen a *Pokol*, a *Purgatórium* és a *Paradicsom* intelligibilis tartománya, melyről empirikus tapasztalattal nem rendelkezünk.

Vergilius a mindentudó elbeszélő, aki Dante valamennyi kérdésére kész választ ad, leszámítva a *Paradicsom* témaköreit. Ezekre hivatott válaszolni Beatrice. A mester az, aki többet tud tanítványánál („ki előtt szavam rejtélye semmi”, „Mondd meg, mesterem, mondd meg fejedelmem” – *kérdeztem*, mert biztos akartam lenni [...])” (*Inf.* IV 46–51.). Vergilius a tudásra épülő *bizonyosság* mintaképe – ez nyilvánul meg minden válaszában. Dante viszont kérdéseivel mindig arra irányítja a párbeszédet, amit *nem tudunk*, amit talán nem is lehet tudással bekeríteni. A költői gondolkodás képviselője a szimbolikus közvetítés révén a tudás és nemtudás határsávjára irányítja az olvasó figyelmét, s ezt az eljárást önismeretére is vonatkoztatja, akárcsak az erdőben tévelygő, identitását elvesztő Dante. Itt viszont a Vergiliust váltó Beatrice beszédmódja – nem a megismerés, hanem a szépség diszkurzusa lép érvénybe, egyebek mellett a művészeteké, melyek a költői gondolkodás⁴ orgánumai. Beatrice ebben az értelemben Dante belső életének ismeretlen, megismerendő aktora. (Carl Jung így mondaná: a férfi animája). A fény közvetítője még az infernó vak világában is. Régen a költők úgy mondták: Múzsája. Dante világképében az egocentrikus individuum önképéből (Ámor fogságából) kiszabaduló személy.

Dante tehát kérdéseivel az elbeszélte világot kiegészítő elbeszélhetetlen, transzcendens zónára irányítja szavait, amelynek jelenlétét nemcsak a természetfelettiben, de a teremtett világhoz tartozó teremtny lelki életében is tetten éri, s azt az Atya és az ember közötti szövetség tanítása alapján értelmezi, részben a Szentháromság, részben az akaratszabadság intencióinak megfelelően, amit a hit diszkurzusa alapján közelít meg. Úgy is, ahogy a Biblia szövege értelmezhetővé teszi, s úgy is, ahogy annak tudományos megközelítése, azaz Szent Ágoston és Szent Tamás teológiai gondolkodása biztosítja. Ágoston *Vallomásai* alapján Dante az immanens transzcendencia kifejtésén fáradozott.

A fent vázolt rekonstrukcióval egy hipotézist igyekeztem megalapozni, melynek alapján talán a Puskin által jelzett formarend *holisztikus* szerkezetére lehet rávilágítani.

2. Egy másik fontos kapcsolódás a szerző és a hős viszonyával függ össze. Narratív szerepe abban nyilvánul meg, hogy Dante a formálódó szerzői-költői kompetencia kialakulását – a szöveg genezisének nehézségeit – is az elbeszélés tárgyává tegye⁵.

4 Ezt Giambattista Vico „költői bölcsességnek” nevezi, amely a dolgokat és cselekedeteket szimbolikus közvetítéseik értelmezésével együtt sajátítja el, teszi értelmezhetővé.

5 Goethe meggyőződése szerint minden jelentős műalkotás magában foglalja önnön keletkezésének történetét. Ezzel összhangban van a költői nyelv önreferens poétikájának elmélete is. De úgyszintén ezt az alkotásmódot valósítja meg például Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című műve.

Ily módon a versnyelvi megnyilatkozás nem lírai diszpozíciót érvényesít, hanem a szövegálmány metapoétikai *önprezentációját* illeszti az elbeszélés szövetébe, éspe- dig a személytörténet konstitutív képződményeként. Úgy is fogalmazhatunk, hogy diszkurzív közelítésben Dante tematizálja a kibontakozó elbeszélés szövegének visz- szahatását az elbeszélés alanyának – a poéma szerzőjének – identifikálására. Babits Mihállyal szólva, azt tárja olvasója elé, hogyan szüli a dal az énekesét. A szöveg – szubjektumát.

Ennek érdekében – láthattuk – Dante egy síkra helyezte az elbeszéltet és az elbe- szélőt, a hőst és az alkotót, illetve mesterét, Vergiliust. Árnyaltabban fogalmazva: lát- tatja a költő preegzisztens alakját, vagyis az epekedő firenzei ifjút, amint kedvesétől megfosztott élete, illetve siránkozó költészete válságba jut. A válság kezelését már nem egy új stílus, hanem az *új élet* modelljének kimunkálása révén oldja meg. Az új stílus helyett az új műfaj, a *verses elbeszélés* feladata vár megvalósításra, méghozzá a narratív szüzséképzés és a perszonális modalitás fúziója, a narráció és konfesszió egybeszerkesztése alapján. Beatrice funkciója, hogy a költőt rendeltetésére figyel- meztesse, miszerint a költészet sajátos világ- és önértelmezési eszköz, a bölcsesség különös és autonóm diszkurzusa. Ám teljesülésének feltétele Dante világában, hogy a valóság „szép”, lírai reflexióját az ember infernális tapasztalatának értelmezésé- vel egészítse ki. Ily módon az életvilág teljessége – az immanens transzcendencia modellje – tárul fel ebben az írásműben, hiszen a személytörténet az *egzisztenciális megértést* is beilleszti a szépséget megvilágító diszkurzív rend szövegébe, valamint az önprezentáció aktusaiba. Ezáltal a poéma költői nyelve a Bölcs művészet rangjára emeli az alkotást, – a szép elsajátítása mellett, a *gondolkodás szeretetére* inspirál, vagyis a tárgy esztétikai izolálását és abszolutizálását – például trubadúridealizálását – megszüntesse, s tárgyat az egyszeri személytörténet (a narratív identitás), azaz az egzisztenciális perspektíva hatósugarába emelje. Dante nem egy stilisztikai kánon szabályrendszeréből, hanem az egyszeri és megismételhetetlen – azaz személyes – élettapasztalat megértésére összpontosítva fejt ki lírai költészetét. Nyilvánvalóan ez képezi legjelentősebb teljesítményét a költészet történetében.

Döntésre kényszerülve, új élet keresésére indul Beatrice imádója, a túlvilág – azaz az érzéken túli tartomány – bejárására vállalkozik, s közben a narratív kompeten- ciát sajátítja el későbbi hőseinek kiselbeszélései, perszonális megnyilatkozásaiknak feldolgozása során. De ugyanakkor diszkurzív feladata az is, hogy a vulgáris nyelv- járást (*lingua volgare*) beoltsa a költői szöveg médiumába s ott a közbeszéd alakzatait versnyelvi képződményekké transzformálja. A szóbeli (népnyelvi) fabulák transzpo- zícióját a költői beszédmód kontextusába az elhangzottak írásba foglalása realizálja és az írott szöveg versnyelvi manifesztációja teljesíti ki. Ennek köszönhető, hogy a cselekmény világa a szöveg világává valósul át – a pokoljárás a személytörténet elbeszélésévé, konfesszionális önprezentációvá.

3. A mondottakhoz csatlakozva, megkísérlem a fentebb idézett *Ének* valamivel részletesebb rekonstrukcióját, különös figyelemmel a metaforikus jelentésújítás képződményeinek értelmezésére.

Az énekek háromszor harminchárom egységbe rendeződnek. A tercínák által generált innovatív szemantikai potenciál az elbeszélés szintjére transzponálódik, ahol cselekményvilágot tár az olvasó elé. Például úgy, ahogy a pokol örvénnyé⁶, az örvény forgószéllé, a forgószél homokviharrá – az alvilág metaforikus nyelvének képződményévé valósul át. Mindegyik kép az elkárhozottak artikulálatlan hanghordozását hivatott imitálni a költői nyelv segítségével, ugyanis életükkel az elítéltek a beszédkompetenciát is elveszítették. A szenvedőkre figyelő Dante hallja, de nem érti üvöltözéssel felérő megnyilatkozásaikat. Vergiliusra szorul, akire így a tolmács szerepe hárul.

A pokol köreiben uralkodó kaotikus hangzavar okán Dante kérdéssel fordul Vergiliushoz: „Mester, mit hallok?” (*Pok.* III 31.) A kérdező a legnagyobb költő-gondolkodó válaszát várja. A narráció dialogizálása éppen ezen az eljáráson alapul: a költő kérdez – Vergilius elbeszéléssel válaszol, azaz narrativizálás útján teszi értelmezhetővé a torz hallomás tárgyát, vagy szóra bírja az infernó kínlódo lakóját, mint Francesca kiselbeszélése esetében. A cselekvő tehát maga alkotja meg – személyes elbeszélés útján – cselekedeteinek koherens rendjét, narratíváját. Az ön-elbeszélésben tehát a személytörténet nyelve képződik meg. A kérdező itt is hallgatóként, koncentrált, éles figyelmével van jelen – egyszerre a dolog vokális szignalizálása (index-jelei) és a Mester történetmondó szavai iránt.

A hangzavar (a nem szép stíl) a költő számára értelmezhetetlen, nem grammatikalizált – de harsányan intonált – megnyilatkozásai azt demonstrálják, hogy a kanonizált lírai költészet még nem sajátította el az alvilágra jellemző érintkezés nyelvét. Ezért van szükség a mindkét világba bejáratos hiteles költő, a Mester tolmácsolására. Dante viszont a poétikai tevékenység aktora, akire a legnagyobb feladat hárul – megalkotni az infernó művészi (nem mitikus vagy fantasztikus, végső soron képzeleti) modelljét a köznyelv reformálása és költői nyelvbe implikálása, tehát a lírai beszédmód megújítása révén. De ezzel egyúttal a mitológiai képzeteken nyugvó Hadész – az árnyak birodalma – szépirodalmi átírását is fel kell vállalnia. Jóllehet élő lény nem teheti meg, Dante mégis bejárja, s azért járja be a pokol köreit, hogy a költői nyelv – s egyben az emberi megértés – hatósugarába vonja ezt a feltáratlan – s ezért a képzelet fikcióival reprezentált – tartományt. Az új élet modellje nem fogalmazódhat meg sem a mitikus képrendszer, sem a trubadúr költészet lírai beszédmódjának „stílusa”, a *dolce stil nuovo* kánonja alapján.

6 Ezt a szimbólumot alkalmazza a paráznság kapcsán a *Vallomások* narrátora is (ÁGOSTON 1987, 435). Idézetének forrása: *Kor* I. 3,1.

A szenvedély testi szépséggel reprezentált képzele nem teszi lehetővé a szerelem értelmének teljes megragadását, mert a negatív, sőt infernalis tapasztalat is részét képezi az emberi létezés gyakorlatának, amennyiben, mint Dante, a halált az élet részének – meghalásnak – tekintjük; annak, amit a fenomenológia életvilágnak nevez. Épp a szépség és bölcsesség közvetítője („angyala”), Beatrice veszi rá az igaz utat nem lelő költőt a szenvedés világának bejárására, és pedig éppen a szerelem szellemének megismerésére hivatkozva („szerelem hitt le, s teszi, hogy beszéljek”, merthogy „menni kérlek” – *Pok.* II 70–72.). Ezúton Dante gyönyörködő és rajongó hőstét (saját ifjúkori alakmását) átvezeti az esztétikailag érzékelt szépség zónájából – a személyes tapasztalat elbeszélésén keresztül – a *szerelem kultúrájának* elsajátítása révén az életvilágba. Az elsajátítás Arisztotelész, Plótinosz, Szent Tamás, Szent Ágoston, Vergilius műveinek és a görög, a latin, valamint a provanszál lírai költészet transliterációját feltételezi. Ennek következtében a személytörténet mint az egzisztenciális tapasztalat formája lép érvénybe, amely feltételezi az önmegértés, s ezen keresztül a világmegértés aktusait. Ezúton narratív identitás alakul ki a verses elbeszélésben, de kimondottan az említett szerzők (és sok más diszciplína) szövegvilágának implikációja révén. Az idegen szöveg elsajátításán keresztül a saját identitás válik transzparenssé az írásműben.

Ily módon a szépség idealizálására irányuló stílusjegyek – a salonkánon elvont szépsége – helyett a szerelem egzisztenciális tapasztalatában megnyilatkozó szépség hatósugarába kerül a költő világlátása.

A szépként megjelenő létezésben az érzéki szerelemre irányuló vágy kiegészül a vágy diszpozíciójában lappangó interszónális kapcsolat igényével, vagyis a „vágy” értelmének, megértésének „vágásával”. Az egzisztenciális megközelítésnek megfelelően a „szellem” – a költészet megvilágításában – a szubsztanciát jelenti, az egytlényegűséget, és pedig a Szentháromság Szent Ágostonnál kifejtett értelmezésének megfelelően: a szubsztancia a szeretet (ÁGOSTON 1987, 234–237).

4. A pokoljáró cselekmény aktorának tudatosan felvállalt dolga, vagyis a költő invenciója az, hogy szóra bírja az árnyak vak világában tengődő, artikulálatlan ordítózással és jajgatással, illetve sóhajtással reprezentált elkárhozottakat. És pedig annak érdekében, hogy párbeszéd jöhessen létre a szenvedő lelkek (az elhunytak) és az élők között. A *Pokol* száműzöttjeinek ugyanis nincs az élőkkel közös nyelve – sem a közbeszéd, sem a metafizika, sem a költészet megnyilatkozásai szintjén. A költő feladata éppen az, hogy ezt a verbális hiátust kiküszöbölje, egy új diszkurzustípust hozzon létre, melyben az értelem, a tudomány és a hit egymást kiegészítő, complementer viszonya, együttműködése valósul meg.

A szerelem ebben a megvilágításban erősebb a mánor kizárólagosságát képviselő Ámor kísértéseinél, amely a társat – az emlékező szereplő szavai szerint – bujaságra, „vagyra bujtá testemért” (*Pok.* V 101.). Francesca és Paolo nem tudott ellenállni a tetszést kiváltó, test birtoklására irányuló vágnak, amely a nem teljes odaadás

tapasztalatának bizonyult. Ugyanakkor az alvilág narratív modellje által képviselt cselekményvilágban együtt vállalják tettük következményét a biológiai létezésen túl bekövetkező újra-egyesülésben, azaz az egzisztenciális jelenvalólét magasabb szintjén. Az alvilág ebben a megjelenítésben az egyesülés tere, tehát az Életvilág alkotó részét képezi, amennyiben az egyesülésben a szerelem szelleme nyilvánul meg.

Egyesülről beszél a *Convivio* szerzője is (a III. könyv II. fejezetében): a szerelem „saját szavaim szerint” – valódi jelentésének és a szó értelmének megfelelően – „nem más, mint a lélek szellemi egyesülése szerelmének tárgyával”. Tehát a lélek inherens természeténél fogva az egyesülés révén a két személy találkozásán túlmutató törekvést érvényesít, amely a szerelem egzisztenciális megértésére, tehát saját nyelvének megalkotására irányul. Éspedig annak érdekében, hogy az érzéki és lelki tapasztalat az intellektus szintjére transzponálódhasson. Ezt teljesíti a név nem trubadúr conceptusa, az Ámorétól különböző, *saját szó* versnyelvi szemantikája. A hős nevébe foglalt szóban – a szó belső formájában (Plótinosz, Humboldt) – a konvergenciára utaló „egyesülés” jut kifejezésre. Ily módon a konszubsztancionális létezés lehetősége teremtdik meg, s egzisztenciálisan az *Én-Te* viszonyban válik életgyakorlattá. Dante ezért tekint a szerelem diszkurzusára úgy, mint a szubsztancionális forma megnyilatkozására – nem a szem, hanem a szív szavára, mely a költészet nyelvi produkciójának köszönhetően feltárul az eszmélet előtt. Ez Dante fogalmazásában az eszmélet (az „ész”) teljesítménye. Erre célozva mondhatja a filozófus: „Kezdetben volt a viszony”. A szerelmi költészetben erre az alapszóra való törekvés kap szellemi manifestációt.

Dante kiemeli, hogy az egyesülés (az, amit a szerelmi viszonyban megtestesülő jelenlét lényegének tekintünk) alapozó aktus⁷, hiszen éppen általa tudjuk a lélek diszpozícióit megismerni, mármint azt, hogy melyeket szereti, melyekre törekszik a személyes akarat. Dante művében végső soron az igazság megismeréséről van szó.

Az egyesülés az elemzett elbeszélésben itt és most, a vallomássá minősülő narráció idejében történik meg Dante és Vergilius füle hallatára; ez a mentális tapasztalat viszi a „szerelmi párt”, a kettőt „egy halálba”, ahol a lélekvilág szenvedő lényei, a testüktől elszakított „szomorú lelkek” forrnak össze új egységbe, a kölcsönösségre törekvő egzisztálás *Én-Te* viszonyába. Az interperszonális kapcsolatban a participáció elve testesül meg.

7 Martin Buber perszonalontológiai szeretetfelfogásának lényegére utalok. A démoni ott üti fel a fejét, ahol valódi létviszony nem érvényesülhet, ahol „a jelenlét nélküli ember”, tehát a kölcsönviszonyból kiszakadt lény – valamiféle fantom, valamiféle *Az* lép működésbe, a *Te*-dimenzió hiánya okán (BUBER 1991, 23).

8 Ha jól értem, Petőfi is ezt a felfogást követi: „Ha leánya te vagy a pokol: hogy / Egyesüljünk, én elkárhozom”. A versben bemutatott *Te*-dimenziók mindegyikének ez a refrén alkotja megoldását. Az egyesülés szubsztancia; a fa és virága, a harmat és a napsugár, a mennyország és csillag, de még a kárhozat is pusztán formája egy bázisviszonynak, a szubsztanciának: „Csak hogy lényünk egyesüljenek”. Konvergencia nélkül nem pusztán a szerelem, hanem maga a létezés elképzelhetetlen.

Az interperszonális koegzisztencia a *személy* létmódja, szemben az individuum létezésével⁹. Ezzel összefüggésben beszél Dante a szerelem szelleméről szemben a szenvedély erotikájával, azaz a testi érzékiséggel és érintkezéssel. Ámor ezt az érintkezést hivatott gerjeszteni, a „kétes mámort”, aminek a két fiatal áldozatul esik, éspedig azért, mert a testi valóság nem ismeri az akarat szabadságát, merthogy az a személyt illeti meg, ami az egyesülés révén konkretizálódik Francesca és Paolo találkozásának elbeszélte történetében. A test vágyának szimbóluma a „gyenge szív”, mely nem menekülhet Ámor nyilának találatától, márpedig a szív Dante művében a szabad akarat centruma. Akkor is, ha odaadása nem elég elszánt.

A vallomás mint írásmű egyben a bűn bevallásának és vállalásának nyelvi szintre emelését – közölhetőségét, illetve olvashatóságát – szolgálja, egyúttal ily módon a hallgató válaszreakcióját, a megértés szavait is anticipálja, amit Dante a részt vállaló jelenvaló lét aktusának tekint. A csapatból kiváló szerelmi pár kimondottan egy költőhöz fordul, „hálával jött a részvevő beszédhez” (*Pok.* V 87.). Ez a beszédmód ugyanis – dialogikus természetének megfelelően – a tevékeny odahallgatás, a válasz és a megértés igényeinek tesz eleget – akkor is, ha elkárhozottak vannak érintve benne.

Francesca történetmondása az Ámor által favorizált testiség, az érzéki élvezet kultuszát leplezi le. Ugyanakkor a lélek regenerálódását demonstrálja, azt, hogy a szerelemnek köszönhetően a test nem kezelhető pusztán anyagi szubsztátumként – nem sejtőmeg, hanem a szubsztancia interperszonális hiposztázisa. Egyszerűbben, azaz Dante szavaival szólva: a test a lélek foglalata, a lélek pedig – öntevékeny valóságában – az akaraté, mely az intellektus impulzusaként fejt ki hatását. Ennek híján van a görög-latin conceptust képviselő, Ámor nevet viselő figura. Ehhez a névhez nem kapcsolható szubsztancia: „Ámor nem önmagában létező valóság, hanem annak képzete csupán”, jóllehet „nem csupán szellemi termék, hanem testi valóság is egyben” (*ÚÉ.* XXV 1.), tehát nem szubsztancia, hanem akcicens.

Az „édes vágy” a testi érintkezés hedonista értelmezésének jelölésére szolgál. Ennek áldozata a szerelmi pár, Francesca teste ezért halt „csúf halált”. Mert az örömet kizsgáló ösztönös vágy elfojtja a feltétlen odaadás kompetenciájának érvényesülését, azaz a mentális és spirituális érintkezés vágyát. A lelki és szellemi motiváció Dante szimbólumrendszerében a szívhez kapcsolódik, amelyben a vágy a hűséggel (részvétellel) egészül ki és a szeretetben egyesül. A mámoros testtel szemben a hieratikus test, vagyis a szív intenciói nyilvánulnak meg.

9 Tudomásom szerint az individuum és a személy megkülönböztetése Szent Tamás nevéhez fűződik. Különösen hangsúlyozza, hogy mint személy a cselekvő ember nem az általános esete (nem az idea evilági árnya), hanem „megismételhetetlen” és „egyedüli”. A részesülés tehát nála azt jelenti, hogy a személy cselekvésének is vannak fundamentális elvei, amelyek megelőzik a konkrét tettet. Megfogalmazza a „synthesis” elvét: éppen az egyszeri és egyedi cselekvési tapasztalat elsajátítása alapján vagyunk képesek eldönteni, „belátni”, miben veszünk részt – jóban vagy rosszban, szépen vagy csúfban, igazban vagy hamisban stb. (*Summa theologiae*, I q. 29a 1. arg 1. és ad 1.).

Szerelem, gyenge szívnek könnyű méreg
társamat vágyra bujtá testemért, mely
csúf halált halt – rágondolni félek. (*Pok.* V 100–102.)

A halál – a radikális kábulat – a hústestet képes birtokába venni, minek következtében a szív másféle kompetenciái szabadulnak fel. Paolo sóhajaiban például egy új vágy szólama ad magáról jelzést; Francesca elbeszélésében e vágnak az értelme ölt nyelvi formát. Ily módon az ösztönös vonzódás, illetve a kéjvágy átadja helyét a lelki diszpozíciónak (késztetésnek), hogy a spontán vonzódás spirituálissá lényegüljön át. Ennek hatására egyrészt az intellektus, másrészt egy magasabb értékrend szintjén revitalizálódik: „Szent mosolyáról olvasván a vágnak...” (*Pok.* V 132.). A mosoly olvasható – ez azt jelenti, hogy jelként, szövegcsíráként is felfogható. Hőseink esetében ennek egy szerelmes regény szavai tesznek eleget.

Ezen a szinten nem a testek működése, hanem az ajkak érintkezése tanúskodik a szerelem természetéről, pontosabban természetének felismeréséről. Hiszen a Lancelot-regény olvasása, a kettesben történő intellektuális koprodukció – ez az érintkezés motiválja a megújuló kölcsönös vonzódás – az egyesülés – aktusát. Az egyesülés tehát a csókban realizálódik, de a regényben olvasottak imitációja alapján. A Francesca és Paolo – ketten-együtt – az olvasás révén, úgymond, az Egy origóját (nem a számszerűséget) teremtik meg, majd az olvasottak megértésének késztetésére a konkrét valóságban ismétlik meg az egyesülés aktusát: „ajkon csókol” (mint a regényben Lancelotto „rejtett szerelmét”). Ezzel zárul le az egyesülés története, amely egyben véglegesnek, öröknek bizonyul, azaz a szubsztancionális formában egyesülőket valamely érték, mint már tudjuk, az üdvösség szintjére emeli: aki a csókot adja az, „aki tőlem többet el se válhat”. Erről tanúskodik a vágy új megjelenítése; éspedig akkor, amikor a „Szent mosoly”, a regényhős ajkán megjelenő szakrális jegy Francesca ajkán ismétlődik meg, illetve az ott felhangzó szó révén az értelem világába transzponálódik. Megszólalásával végrehajtja a csók nyelvi, illetve szimbolikus prezentációját. Ugyanis a csók hagyományosan az üdvözlés aktusa, akárcsak a hősnő szava, az üdvözlés is az, valamint nevének eredeti jelentése alapján úgyszintén. Ebben a konstrukcióban egyértelműen tetten érhető az a működés, amit a holisztikus szövegképzéssel azonosíthatunk. Az ajkak attribútumaként a mosoly a csend világába vezeti át alanyát, tehát kivezeti a harsány kakofónia pokoli köréből – az üvöltözés közegéből az üdvözlés rendjébe¹⁰.

5. Az olvasásra rendelt szemek és a megnyilatkozásra rendelt ajkak – ezek a leglényegesebb vonásai Beatrice szépségének. Átval a testi közvetítésben nem valamiféle „esztétikai minőség” nyilvánul meg, hanem az érzéken túli, láthatatlan tartomány szignalizációja.

10 Szent Ágoston az üdvözlés reményét látja a hitben (ÁGOSTON 1987, 434), amint Dante ugyanígy a költészetben.

A szemek a fény közvetítését szolgálják, azon Fényét, melyet a középkorban a teremtet világ szubsztanciájának, önmagát konstituáló eredeti erőnek tekintettek¹¹, például Plótinosz és Szent Tamás – az egyik Platónt, a másik Arisztotelészt követve.

Ezt ismeri fel Dante, mikor Beatricével kiérnek a legnagyobb égi körből – „a Mennybe, amely „tisztá fény”, „lelki fény”, „tisztá öröm”. „Olyan fény van ott, hogy a földi szemnek / láthatóvá lesz Alkotója benne” (*Par.* XXX 100–102.), minden teremtményben. A teremtő princípium válik megtapasztalhatóvá a Kezdet fényének inkarnációja által, különösen a hárm-as-egység szimbolikájában. Beatrice szemei ezt az empirikusan megközelíthetetlen szférát közvetítik; azt, amely megigézi – elhomályosítja vagy megtisztítja – a szerelmes férfi, majd a költő látását. Ezért neve ekkor – „tisztá fény”, nem annak visszatükrözött mása. A földi szerelemben a szubsztancia – a Hárm-as Egy – megnyilvánulása érvényesül, abban a valóságban, melyet szépnek találunk, így a Beatrice megjelenését övező szépségben is. A földi szerelem viszonylatában a természetes vágyat kiegészíti a szerelem szellemének – megismerésének és értelmének – a vágya, amely a Fénynek maga is alkotó komponense, maga is egyik formája a szubsztanciának. Ezzel magyarázható az összevont kifejezés, mely a fényben az üdv-adás szimbólumát hozza létre: „Szerelem, mely az eget csitítja / üdv-fénnyel...” (*Par.* XXX 52–53.). Tudjuk, hogy Beatrice, az égi fény közvetítője, már neve alapján is *Üdvadó*.

A fény teszi érzékelhetővé a dolgot – anyagát, alakját és színét – a róla visszaverődő fotonok hatására. De Beatrice nem ezt prezentálja. Ő megszemélyesíti és nézésével közvetíti a fényt, pontosabban a fény öntevékeny működését. Vagyis Dante költészetének köszönhetően a szimbolikus közvetítést hivatott megvalósítani.

Ezzel függ össze természetesen, hogy a szeretett nő teste nem érzékelhető a látás, valójában a gyönyörködésre beállítódott ifjú számára, sőt a „legnemesebb” hölgy távozása után még a holttest sem. A fehér lepelbe burkolt alak az életvilág szintjén is el volt takarva, már az első találkozás pillanatában is a vérvörös ruhát viselő hölgyet – s nem a szép testű nőt – láthatja rajongója. A szimbolikus kifejezés az arc szépségét karakterizálja. Az arcnak – mint már tudjuk – két attribútuma alkotja szimbolikus összetevőit: a szemek és az ajkak. A szemek a fény aktorai, s a „tisztá lélek” reprezentációi; az ajkak pedig az üdvözlésre alkalmas „tisztá szót” formálják meg az üdvösség nyelvén. Dante akkor kerül válságba, amikor Ámor közbenjárásának köszönhetően az ajkak elnémulnak, s az üdv közvetítése megghiúsul, sőt, még a reménye is. Ettől kezdve a költő szemei hosszú időre könnyekben fürödnek s látását homályosítják el. A kisírt szemeket ugyanaz a szín markírozza („a vörös karika”), mint amelyet először a gyönyörködés tárgyán, a testet borító, elfedő vörös ruhán észlelt: következésképpen a rajongónak nincs módja a tisztá fényforrást követve szemlélni a világot. Ennek okán következik be a szemek „állhatatlansága”, amikor az ablakban megpillantja új,

11 A fény metafizikájáról Umberto Eco adott közre nagyszabású feldolgozást (Eco 2002, 288–157.).

„vélt szerelme”, azaz érzéki vágya fellobbanásának tárgyát, ami ugyancsak Ámor közbenjárásának köszönhető, akárcsak az üdvözlés megakadályozása.

Az *új élet* szövegében a XXI. fejezet szonettje tanúsítja, hogy Beatrice, aki ott ébreszti fel a szerelmet, ahol Ámor szendereg, mindig a *legnemesebb* hölgy nevét kapja meg Dantétól, – de egyszer se az „édes” jelzőt.

Szerelmét szemében hordja híven,
s megnemesül, kire áldón szemet vet,
felé fordul mindenki, ahogy elmegy,
s üdvözlete remegést kelt a szívben. (ÚÉ. XXI 2.)

Az ajkak megnyilatkozása során az üdv szép szavára figyelhet az üdvözlés címezettje. A szó viszont a szív (a tevékeny és éber lélek központjának) jelzése. Dante költészete – saját bevallása szerint – nem ismeri azokat a szavakat, amelyekkel a szerelmet manifesztáló szépséget definiálhatná. Azt a poémában a hölgy „nemes tekintete” s „ajka szép csodája” jeleníti meg. A csoda a Szentháromságban ölt formát – ugyanazon szubsztancia három személyében. Ez az, amit Beatrice mosolya hivatott képviselni, s amit Dante az irgalom megtestesítője, Madonna mosolyával rokonít (ÚÉ. XI). Beatrice halála után „áldott Szűz Mária királynőnek lobogója alatt” (uo.) nyer menedéket, vagyis az üdvösség ígértét (ÚÉ. XXVIII.). Az Istenanya feltétlen odaadása ugyanis a második személy megtestesülése révén konkretizálódik, ezért „áldott” és Boldogasszony. Az inkarnáció révén ugyanis a Fiú személyében az Atya akarata – a megváltó akarat – testesül meg a földi világban. A Madonnával megvont párhuzam révén éri el Dante, hogy Beatrice alakjában „a legnemesebb Üdv üdvözölt” (ÚÉ. XI 3.) – kivívta „óvó kegyét Madonna Irgalomnak” (ÚÉ. XIII 9.).

6. Közelítsünk most röviden Gogolhoz, aki ugyancsak kéz a kézben járja be hőisével a kietlen, életvilággal nem rendelkező pusztaság (az orosz alvilág), a világtalanság jelképévé lett dimenziótlan üres zónát. Közben parabázisként működő anarratív kitérőiben, Csicsikov útítársaként, az Író pozíciójából arról elmélkedik, hogy az infernalis árnyalakok, az áruba bocsátható emberi lények, a „holt lelkek”, hogyan válhatnak a modern regényirodalom hőseivé ott, ahol ezt megelőzően az epikus irodalmi tér a hőroszok, a lovagok, az Anyeginék, a Don Juanok, a Don Carlosok és Wertherek, egyszerűen a kivételes személyek privilégiuma volt. Hogyan lehet regényhős a közember („kisembere”)?¹² – ez a modern elbeszélőművészet szerzőjének központi kérdése.

A *Holt lelkeket* poémának nevezi Gogol a jelzett „lírai kitérők”, az író ars poétikai dilemmáit kifejtő önprezentációi alapján. A regény első részét deklaráltan Dante

12 Ennek a teljesen eredeti problematikának a jelentőségét vélhetően felismerte a Toldi-eposz szerzője, amikor *A köpönyeg* magyar nyelvre fordítását elkezdte.

*Infernó*jával rokonítja, jelezvén, hogy a második és a harmadik könyv megírása során is a *Színjáték* mintáját fogja követni. Sajnos, ez már nem valósulhatott meg, jóllehet a második rész elkészült, de a remekmű végül is az infernális pusztítás, a tűz martaléka lett.

7. Megemlítenék egy XX. századi példát. *Beszélgetés Dantéről* címmel Oszip Mandelstam jelentetett meg esszét, amelyben elsősorban a tercinák ritmusképletéről értekezett eredeti módon, illetve a pokol és a láger párhuzamairól (MANDELSTAM, 1992). Szerencsére erről most nem kell bővebben szólnom, mivel Kelemen János önálló tanulmányt szentelt e nagyszerű írás értékelésének (KELEMEN 2005). Úgy tűnik, Mandelstam ugyancsak a holisztikus megközelítést követi – a szabályozás három szintjének egyazon elvét hangoztatva. Akmeista lévén, a költői megnyilatkozás anyagára és a tercinák általi „megmunkálásnak” formájára koncentrálja figyelmét – a dinamikus „formaképző lendület” képződményeire (KELEMEN 2005, 460.). Innen érthető a Dante-irodalomból ismert szimbolista és metafizikai interpretációk meglehetősen éles kritikája.

8. Talán csak arra volna fontos még felhívni ezzel kapcsolatban a figyelmet, hogy az új problémafelvetés Dosztojevszkij jóvoltából már korábban megtörtént. A *Feljegyzések a holtak házából* olyan műfajteremtő narratívának – személyes elbeszélésnek – tekinthető, melyben kidolgozásra került a láger szépirodalmi reflexiója az orosz kultúrában. Itt narratológiai szempontból az a fontos egyezés mutatható ki, hogy Dosztojevszkij is alapkérdésként kezeli a dantei kezdeményezést, jelesül azt, hogy a regényíró aktorként is, narrátorként is szubjektuma a cselekménytér és a szövegvilág kialakításának. Mindkét költőóriás pokoljáró volt. De ne feledjük: Oszip Mandelstam és Szolzsenyicin is!

Szükségesnek látom aláhúzni: az itt érintett szövegekben nem életrajzi problémáról van szó, mint ahogy a művek sem önéletrajzi elbeszélések. A lényeg sokkal inkább az, hogy a prózanyelvi önprezentációban a száműzetést, a személyes láger-tapasztalatot egzisztenciális szituációvá, határhelyzetté valósítja át a szöveg szubjektuma.

A reáliák konvertálását a regény-fikció világába metaforikus átírások, illetve azok nyelvi prezentációja révén éri el Dosztojevszkij. Így módosulnak át például a *pokol* ismérvei a *ház* attribútumaivá. A holtakhoz hasonlított száműzöttek nem a pokol, hanem az infernális testi-lelki kiszolgáltatottság terében létesítendő hajlék lakói. Az elítéltek létezésének nem a pokolnak titulált fikció tere felel meg, hanem a reális, a konkrét történelmi valóság tere, – az a hely, ahol minden diszkrimináció ellenére az elítélt él és *élni akar*; ahol a szenvedő lelkek saját önrendelkező életgyakorlat kialakítására törekсенek s maguk alkotta törvények szerint kívánják érvényesíteni a bűn és bűnhődés tapasztalatán túlmutató vitalitást – a revitalizálódást. A tábor lakói egyáltalán nem a zord szibériai körülményektől és a foglárók,

táborparancsnokok s elvetemült fegyenc társaik kegyetlenkedéseitől szenvednek. A holtak titulált lények az életre vonatkozó akarat érvényesítéséről nem hajlandók lemondani még a rabság és a kényszermunka embertelen körülményei között sem. Ott sem, ahol a halállal rokonított „abszolút” nyomorúság krízishelyzeteinek mindennapi valóságával, az infernális próbatételekkel és kínzásokkal szembesülnek, még hozzá lépten-nyomon, szünet nélkül. Ebben a világban az infernális nem kivételes – túlvilági – formákban jelentkezik, hanem a mindennapi rutin normájaként a gyakorlatban. A rendhagyó, az extrém vagy akár a fantasztikus itt törvényszerűen van jelen életük minden percében. Az infernális a szabályszerű, sőt szokványos.

Turgenyev volt az a kortárs, aki a *Holtak háza* és a *Pokol* közötti áthallásokat elsőként tetten érte. 1861 decemberében¹³ Párizsból Dosztojevszkijhez küldött levélben olvashatjuk: „Nagyon hálás vagyok Önnek, hogy elküldte a *Vremja* második számát, melyet nagy érdeklődéssel olvasok, különösen az Ön *Feljegyzéseit a holtak házából*. A *fürdő* képe egyenesen dantei, akárcsak a különböző személyek karakterizálása (pl. a Petrové); ezek kidolgozása nagyon árnyalt és pszichológiailag hiteles”. (TURGENYEV 1964, 319–320) A szokványos tisztálkodás helyszíne is határhelyezetté módosul a fürdő leírásában.

Tolsztoj is lelkesedéssel olvasta a *Holtak házát*, kiemelve az új műfaj eredetiségét és a mű szemléleti irányultságát: „A napokban újraolvastam s bevallom, nem ismerek jobb könyvet az egész új irodalomban, Puskint is beleértve. Nem a hangnem, hanem a nézőpont kivételesen egyedülálló – őszinte, természetes és keresztény [...]. Ha látja Dosztojevszkijt, mondja meg neki, hogy szeretem”.¹⁴ (TOLSZTOJ 1880)

A nézőpont sajátosságát a keresztény értékrend, a bűnös ember megismételhetetlen egyszerűségéhez való aktori – tevékenyen részt vállaló – viszony nyilvánul meg; az elbeszélő ebben a köznapi mentalitás sajátosságát, az „orosz karakter” leghitelesebb vonásait és értékorientációját éri tetten. Ez természetesen a nyelvi-etnikai világlátás különösségében nyilvánul meg eklatáns módon. Az orosz nép nem véletlenül nevezi megtévedt embertársát – még a legsúlyosabb bűnözőt is – csupán „szerencsétlennek”, az úttévesztés eseményét pedig „szerencsétlenségnek”. Dosztojevszkij ebben a népnyelvi szóhasználatban a keresztény értékorientáció eredendő, spontán megnyilatkozását véli tetten érni. A száműzetés után, az 1860-as években kidolgozott elméletében sem a liberális reformerek, sem a szlavofil konzervatívok válaszait nem fogadja el. Új alternatívát fogalmaz meg az orosz vezető értelmiség számára – a konvergenciát, az egyesülést a népi hagyomány talaján. „Vissza a népi talajhoz!” – a népi

13 A regényt 1861–1862-ben a *Vremja* című folyóirat tette közzé.

14 Tolsztoj többször vette kézbe az első lágerregényt (így 1868-ban is); a művet Dosztojevszkij legjobb, világirodalmi rangú alkotásaként tartotta számon. A fent idézett, N. N. Sztrahovnak címzett levél 1880-ban íródott. (TOLSZTOJ 1963, 24). 1899-ben a *Feltámadáson* dolgozó Tolsztoj ismét átolvasta a művet külön figyelemmel a börtön hétköznapi életének leírásaira. A lelkesedés ezúttal sem maradt el: „Mennyire csodálatos ez a könyv!”

mentalitásban megőrzött eredeti alapokhoz, az igaz kereszténységhez, Krisztus alakjához.

Ennek pont az ellenkezőjét tapasztaljuk az *Ördögök* világában, ahol az infernális uralma nem egy fikcióban, hanem a történelmi lét konkrét, mindennapi valóságában – a földalatti mozgalom törvényei szerint – irányítja az emberek sorsát. Az előző regényben még a kárhozottak is ragaszkodnak a cselekvésben megvalósuló akarat érvényesítéséhez – ahhoz a belső akarathoz, amely az ember eredendő szabadságának előfeltétele. És Dante megfogalmazásában az eszes teremtményt – kizárólag az eszes teremtményt – illeti meg. Ennek a költő felfogásában a kegyelmi ajándék felel meg.

9. Vizsgáljuk meg kicsit részletesebben a problémát, amelynek kifejtése a *Paradicsom* V. énekében történik meg. Megvilágítása Beatrice feladata:

Isten kezéből legnagyobb ajándék,
mit jóságához méltóvá teremtvén,
legbecsebbnek szánt az égi Szándék,
az akarat-szabadság; ezt jelentvén
minden eszes teremtmény akarhatja:
és más se kapja, mint eszes teremtmény. (*Par.* V 19–24.)

Mármost ez azt jelenti, hogy teremtetett lény voltából fakadóan a személy eleve rendelkezik az akarat képességgel. De más fogalmazással is élhetünk: létlehetőségről van szó, merthogy az egyszeri, konkrét emberi cselekvéstől – minden eszes teremtmény reakciójától – eleve függ az akarat mozgósítása: hiszen tud érvényesülni vagy meghíusulni – a cselekvés alanyától, a feltételes akarat aktiválásától függően. Ugyanis mivel a személy konkrét cselekvése válthatja valóra, ezáltal egzisztenciális jelenvalósággal ruházza fel a szubjektumot.

Az akarat tehát *ab ovo* szabad, nem járulékos összetevője az emberi lénynek: s ennek Dante szerint az *akaras akarása* a feltétele. A poémában így fogalmazott: „Nem hal az akarat, ha nem akarja.” (*Par.* IV 73.). Hiszen a teremtménynek, a feltételes akarat aktorának az a rendeltetése, hogy az életvilágba inkarnálja a magasabb inspirációt, ahogy ezt megteszi Szent Ágoston a belső szó – a *verbum cordis* – elsajátítása nyomán.

Ennek értelmében a Szentlélekkel reprezentált feltétlen akarat kiiktatása, tehát a cselekvés lehetőségének az elhárítása a legsúlyosabb bűn. A közömbösök bűne, akik az *Inferno* szerint örök kárhozatra vannak ítélve: megválthatatlanok. A költő így fogalmaz: „halniok lehetetlen délibáb” (*Pok.* III 15–52.).

Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című elbeszélésének első részében (DOSZTOJEVSZKIJ 1973, 669–795.) járja körül a jelzett problematikát,¹⁵ illetve

15 Erről részletesen lásd Kovács 2009.

ennek tagadása kapcsán az infernális, a *földalatti ember* figuráját, aki szó szerint idézi Dante szövegét: „az akarat, ha akarja”. Aláhúznám: az orosz szövegben nem szerepel az „egérlyuk” lexéma. Az eredeti cím az *inferno* orosz nyelvi megfelelőjét tartalmazza: föld-alatti (*podpolje*).

Az elbeszélő hős szemben áll a koreszmékkal – mind a determinizmus, mind a voluntarizmus, mind a nihilizmus XIX. században uralkodó tételeivel. A hiteles megközelítés a regényíró szerint előírja az akarat autonómiáját. Dosztojevszkij – Dante strófáját értelmezve – „önrendelkező akaratról” beszél, arról, amely saját akaratára is képes nemet mondani, a Te-dimenzió kialakítása érdekében.

10. Dosztojevszkij az 1870-es években az *Ateisták* című regényterven dolgozott, polemikus éllel Voltaire világképével szemben. A mű nem készült el, de koncepciói beépültek az *Ördögök* publikált szövegébe. Ebben a regényben minden szereplő szembefordul a szabadság és az önrendelkező akarat egységének tételével.¹⁶ Nem csak az autentikus cselekvés végrehajtásával, de már önmagával a cselekvés akarásának tételével elvileg is.

Az *Ördögök*ben az inferno nem más, mint az egykorú *földalatti mozgalmak* fedőneve, a politikai és erkölcsi cselekvés világát megbénító illegális manipuláció.

Képviselői a politikai aktorok – ateisták, nihilisták, anarchisták és terroristák. Közülük sokan szocialistának álcázzák magukat, valójában elszánt politikai kalandorok. Sőt, a „minden mindegy” szolipszizmusa alapján még ennek a manipulációnak a bevallását, reklámozását is hatalomgyakorlásra használják. Az orosz csoportok vezére, Pjotr Verhovenszkij az a manipulátor, aki mindig hazudik, és fegyvert is kovácsol magának ebből a propaganda színterein: ily módon tüntet is azzal, hogy hazudik a nap minden órájában: „Nem mondok ellent önmagamnak. Én szélhámos vagyok, nem pedig szocialista”. (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 460.)

Nem a forradalmat készítik elő a pokollal rokonított földalatti összeesküvés mozgalmárai, hanem világforradalomnak nevezik-álcázzák az egyetemes anarchiát: „Akkor aztán elszabadul a pokol! Lesz olyan felfordulás, amelyet nem látott a világ... Ködbe borul Oroszország, és sírni fog a föld a régi istenek után...” (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 461.). Ez a földalattiság az infernális ekvivalense Dosztojevszkij regényében.

A titkos szervezkedés áldozata a meggyilkolt Satov és az öngyilkos Kirillov, akik nem akarnak egy eszme érdekében lemondani az önrendelkező akaratról. Ezzel szemben hóhéruk a főkolompós Verhovenszkij, aki az akarat végleges eltörlésének programját ígéri a „közös ügy”, a „világforradalom” nevében. Valójában ezt

16 Az ördög Dosztojevszkijnél – Antikrisztus, a radikális rossz megtestesítője, aki éppen a szabad akarat adományát mint lételemet utasítja el, tagadja egy ilyen személyes kompetencia – az emberi szabadság – érvényességét. Alakját utolsó regényében a Nagy inkvizítor személyesíti meg. Ő maga az infernális mentalitás alapelvét fejti ki, s Jézust – a Felszabadítót – épp azért akarja maglyára küldeni, mert megjelent neki, hogy emlékeztesse az Isten és az ember között érvényben lévő szerződésre. S a pusztabeli kísértés kudarcára a *Szentírás* szövege szerint.

se gondolja komolyan – neki „minden mindegy”. Sztavrogin, ugyan próbál ellenállni az illegalitásban kötelező rafinált, kíméletlen, erőszakos zsarolásnak és zsarnokoskodásnak, de nem képes magát az illegális manipulációk hatása alól kivonni. Ő ezért lesz öngyilkos, aki sem a független, sem az idealizált – de mindenképpen elvakult – eszmehősök közzé nem sorolható be. Sztavrogin nem képes akarni: a szabad választás ignorálása alapján őt a regényszöveg a „langyos” jelzővel illeti, s a *Jelenések* szövegkörnyezetébe helyezve idézi Tyihon tolmácsolásában (DOSZTOJEVSKIJ 1972, 472).

Láttuk, ezzel összhangban a se hideg, se meleg figurákat Dante is hangsúlyosan kezeli. A *Pokol* kapuja Vak világra nyílik. Ezen a legtágabb körön azon árnyak vergődnek, amelyek nem nyerhetik el a halál adományát: „Vak napjaik oly szürkén s tengve telnek, / s halniok lehetetlen délibáb” – írja Dante az *Inferno* Harmadik Énekében. Ugyanis a közömbösök számára sem a *Pokol*, sem a *Purgatórium* próbatételeinek tapasztalata nem adatik meg – sem élni, sem meghalni nem képesek. Ezek azok az árnyak, „kiket nem ért dicséret, se gyalázat [...] lelkükben nincs se erény, se véték [...] Az ég elüzte s itten kóborolnak / mert őket a pokol is szégyenelte: / nem kellett sem égne, se pokolnak” (*Pok.* III 25–67).

11. A *Karamazov testvérek* szimbolikája is érintkezik értelmezésünk tárgyával, éspe dig a *vendégség* motívuma okán, amely révén a Szentháromság archetípusára való utalás aktualizálódik. A szeretetvendégség kapcsán a *Kánai menyegző* jelenetét – az első csodatétel eseményét – idézi maga elé látomásában Aljosa. Álomelbeszélésében önmagát is a meghívott vendégek sorában láttatja, Mestere és az igazi Mester asztalánál. A vendégséget az Atyával való érintkezés csodájaként – a Szerződés konkrét megnyilvánulásaként – értelmezi a *Szentírás*, miáltal a kegyelmi ajándék az élet valóságában tapasztalható meg, először Ábrahám történetében. A vendégül látott három angyal a jó hír közvetítője. A jelenet előképe a Szentháromság ideájának és többek között forrása az Andrej Rubljov ikonja által képviselt művészi megközelítésnek. A három angyal nem más, mint a három személy hiposztázisának az előképe, az egylényegű szubsztancia képviselőjében.

Erre a bibliai kiindulóponttra hivatkozva építi saját bölcséleti álláspontját a jeles orosz gondolkodó, Vlagyimir Szolovjov, aki egy sajátos vallásfilozófiai érvrendszert dolgozott ki (SZOLOVJOV 1911). A vendégség jelképes – de ugyanakkor a mindennapi gyakorlatban közvetlenül tetten érhető – tapasztalata a kegyelmi gyakorlatnak és a feltétel nélküli elfogadás megnyilvánulásának. De nem pusztán a példázat betűje vagy annak teológiai magyarázata alapján, hanem a közvetlen életgyakorlat, a személyes tapasztalat világában. Mintáját nem az absztrakt magyarázatok dogmatikája, hanem az ószövetségi narratíva értelmezése alapján argumentálja. A vendégség mint *agapé*, azaz szeretetlakoma, a szegény, a vándor, az idegen elfogadásának mintaszerű gyakorlata. Lényegében a felebaráti szeretet közvetlen megnyilvánulása, amit szimbolikusan az üdvözlés formája, a csók reprezentálhat.

Ugyanakkor Szolovjov Szent Ágoston felfogását is beépíti a szofiológiába, csatlakozik a három személy egytlényegűségének gondolatához, azaz a perszonalista megfogalmazáshoz. Szent Ágoston szerint a három hiposztázis a létező egyed szemlélyé válásának útját demonstrálja: az emlékezés (Atya), a megismerés (Fiú) és az akarás (Szentlélek) együttműködése alapján. Az így értett trimer szubjektumot – a személytörténet alanyát – Szolovjov a *konszubsztancionális* lét alapszerkezetének tekinti. A kegyelem három megnyilvánulása már nemcsak a hit vagy a teológiai magyarázat alapján értelmezhető, hanem magában az életgyakorlat közegében közvetlenül (így a vendégségben is) megtapasztalható. Együttműködésük eredménye az átfogó, kategóriákat áthidaló intellektus, az a bölcsesség, amelyet Beatrice képvisel a művészi és megismerési formarend kifejtése során (*Par.* I 103–141.).

A szofiológia szerzője egy olyan bölcsességmintát fejt ki, amelyben az Örök Nőiség elvére alapozott szépség megismerési értéke dominál, akárcsak Dante poémájában, ahol Beatrice – a Bölcs Művészet rendjében jelöli meg azt az értelmezői modellt, amely a bölcsesség szeretetéről – a hit és a tudomány, a költészet és a bölcsélet egyesüléséről tanúskodik: philo-sophia.

A szépség bölcs nő képét ölti fel –
s ez tetszetős a szemnek is, a szívben
vagy ébred ettől, mely nem szűnik égni. (*ÚÉ.* XX 5.)

Beatrice szépségének kitüntetett attribútuma – már említettem – a szem, melyet folyton látni akar a vágyakozó férfi Ámornak kiszolgáltatott vonzódása alapján. A vágy aktora a szem, nem az élet, hanem a látható valóságaspektus, a képzet foglya. Ezáltal az jut kifejezésre, hogy a költő, aki majd verseiben – költői beszédmódban – örökíti meg Beatrice alakját immár nem a látomás, hanem éppenséggel annak hiánya okán, a lírai szó és nem a képzet alapján. A narratív memória szintjén Dante a hölgy szemére koncentrálva, ügyszólván a „szépség szemével” tekint az egész teremtet világra¹⁷.

A szép nő anyaként jelenik meg a fiául fogadott Dante felismerésében: már az első találkozás hatására Beatrice szép szemével tekint önmagára is a költő. Ajkán, szavaiban ölt testet ez a női princípium: „De, ajkai szánó mosolyra gyúlva, / fordult felém ő, és sóhajtván nézett, / mint anya a lázbeteg fiára” (*Par.* I 102.). Ez a princípium a kivételes bölcsesség szintjén teljesedik ki, mivel általa az „örök élet” – az egész lét rendje – van megalapozva, illetve Beatrice által kifejtve:

S felelt: szoros rend van és bölcs művészet
a dolgok viszonyában; s ez a Forma
teszi Isten képévé az Egészet. (*Par.* I 103–105.)

17 Erről szól összefoglalóan *A szép mint transzcendentálé* című fejezetében Umberto Eco 2002,40–61.

Dante poémája a dolgok viszonyában a participáció elvét tárja fel. A költői gondolkodás a „részvevő beszéd” eszközeivel operál akkor, amikor a szerelem szellemét, a feltétlen odaadás eszméjét az életgyakorlat világába igyekszik beoltani. Ez az inkarnáció fogalmazódik meg *A félkegyelmű* című regényben bemutatott szépségmodellben, mely azt az implikációt is tartalmazza, amelyet a Dante-Cervantes-Dosztojevszkij irodalomtörténeti paradigma képvisel a női princípium költői megjelenítése kapcsán. Miskin herceg Nasztaszja Filippovna alakjában elsősorban a szépség-idea evilági megnyilvánulását érzékeli. Némi túlzással azt mondhatjuk: elsősorban nem a nőt, hanem a teremtet világ szépségét szereti benne, akárcsak Don Quijote, aki sohasem láthatja meg Dulcinea konkrét alakját, viszont minden cselekedete a valóság igenlését, a szépség iránti odaadását demonstrálja. Talán éppen állandó elérhetetlensége, hiánya okán. Cervantes a regényköltészet jegyében a „szép cselekvést” avatja elbeszélése témájává: „ő tudott cselekedni, én meg írni”. Hőse, akárcsak Miskin herceg, a hozzáférhetetlenhez kapcsolódó feltétlen odaadást a legnagyobb „lovagi” erénynek tekinti. Ezért deklarálhatja Dosztojevszkij: „A szép talány”. Nem definiálható.

Miskin ezt már az első találkozás alkalmával kifejezésre juttatja, amikor a hölgy arcképe alapján fejt ki álláspontját a szép ambivalens természete kapcsán: a szenvedély és a szenvedés együtthatásáról a női princípium megtestesülésekor a szép regiszterében. Ezt a szem, az arc és a test attribútumai közvetítik Dosztojevszkij regényében, akárcsak Beatrice kapcsán Dante művében. Miskin eksztázisának forrása két tételben fogalmazódik meg a szépség által inspirált participáció, avagy a költői gondolkodás bölcsessége. Az egyik: „A szépség váltja meg a világot”. A másik: „A részvét az egész emberiség legfőbb, talán egyetlen törvénye”¹⁸ (DOSZTOJEVSZKIJ 1976, 234). Dante eszméletvesztései (amikor a lélektől elhagyott testet holttestként prezentálja az író) mindig e törvény felismerésének hatására történnek meg (*Pok.* V. 140–142.; VI 1–6.), amint Miskin herceg megvilágosodásai is az epilepsziás roham bekövetkezésekor. A részvállaló beszéd alanya maga is, művével is, száműzetésével is társa az orosz regényírónak.

12. Röviden kitérek egy jeles történész – Pjotr Bicilli – reflexiójára. Tanulmánya *A középkori kultúra elemei* című könyvében látott napvilágot (BICILLI 1919). Abból indul ki, hogy Dante korát a totális szimbolizmus, illetve allegorizmus, valamint a hierarchizmus dominanciája jellemzi. A középkori gondolkodásban gyakran megesisik a szimbólum összerosmása a szimbolizálándóval. A jeles középkorkutató fordulópontnak tekinti Dante tanulmányát a népnyelvről. A *Színjátékban* a trubadúr szerelmi szimbolika jegyében leírt valóság, a tényleges találkozás Beatricével egy másik nyelv, a skolasztikus szövegek jelrendszerében kerül átírásra. Ez akkor válik tapinthatóvá, amikor a filozófiai szóhasználatot képviselő Vergilius megválnak Dante

18 A regény eredeti címe is az eksztatikus habitusra utal: *Idiot*.

társaságától, s helyén az új vezető, Beatrice jelenik meg, aki nem egy fikció szereplője, hanem egy konkrét szerelmi történet alanya. A Bölcs Hölgy nem a szalonköltészet képeivel, de nem is a metafizika fogalmaival operál, hanem – Bicilli szerint – a valóságos és a költői szimbolika különbségének értelmezőjeként lép fel. Már láttuk, ennek az új nyelvnek a szabályait is kifejti a *Paradicsom* I. énekében.

Tegyük hozzá, Dante művében a művészet nem a filozófiai szimbólumrendszert, hanem a dolgokon belüli és a dolgok közötti viszonyban érvényesülő szoros rendet, egységet tárja fel. Feltárja, de nem akarja definiálni: „az Esszenciát szemmel látni, / melyben emberi létünk beolvad az Úrba. / Ott látható lesz, amit hinni kell, nem / bizonyítani [...] mert bizonyíthatatlan” (*Par.* II 41–45.); továbbá azért, mert a megismerésnek vannak korlátai: „az észnek szárnya kurta” (*Par.* II 56.). A szép mint a megismerés orgánuma a tudás és nem tudás határán jelenik meg, ott, ahol a tudás horizontját a költői bölcsesség foglalja el, mely a megismerhetőt a megismerhetetlennel, a szimbólumot a szimbolizálándóval, a végest a végtelennel való érintkezésének pontjain tárja a gondolkodó elé. Mintája lehet a kör, melynek középpontjától egyforma távolságra esik az őt alkotó egyenes minden pontja (*ÚÉ.* XI 4.). A körök mentén vándorló költő állandóan a véges és végtelen érintőjén mozogva keresi az új élet útját.

Bibliográfia

- ÁGOSTON, Szent (1987), *Vallomások*, változatlan 2. kiadás, ford. VÁROSI István, Budapest, Gondolat.
- BICILLI, PJOTR (1995), П. М. Бицилли, Элементы средневековой культуры, Санкт-Петербург, Мифрил, 39–54, 191–198.
- НАВОКОВ, VLAGYIMIR (1998), Владимир Набоков, Комментарий к роману «Евгений Онегин», 282, 315, 344–345.
- BUBER, MARTIN (1991), *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel, Budapest, Európa.
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics (1972), *Ördögök*, ford. MAKAI Imre, Budapest, Magyar Helikon.
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics (1973), *Feljegyzések az egérlyukból*, ford. MAKAI Imre, in DOSZTOJEVSKIJ, *Elbeszélések és kisregények*, Budapest, Magyar Helikon, 669–795.
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics (1976), *A félkegyelmű*, ford. MAKAI Imre, Budapest, Európa.
- ECO, Umberto (2002), *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, Európa, Budapest.
- KELEMEN János (2005), *Mandelstam Dantéja*, in „Szabad-ötletek...”, Szőke György tiszteletére barátaitól és tanítványaitól, Miskolci Egyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szabó Lőrinc Kutatóhely, 457–466.

- KOVÁCS ÁRPÁD (2009), „...tulajdonképpen miért, minek akarok én írni?...” (Az írás diszkurzív rendje Dosztojevszkij prózájában), in THOMKA-SYMPOSION, Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére, Kalligram, Pozsony, 230–243.
- MANDELSTAM, Oszip (1992), *Beszélgetés Dantéról*, in uő. *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. Erdődi Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 82–133.
- PUSKIN, Alekszandr (1974), Пушкин, А. С. О статьях Кюхельбекера в альманахе „Мнемосина”, in Пушкин, А. С. Собрание сочинений в десяти томах, «Художественная литература», Том шестой, М., 238–239.
- TOLSZTOJ, Lev Nyikolajevics (1963), Лев Николаевич Толстой, Полное собрание сочинений (1928–1964), Письма, Том 60, Москва, 1963, 419.
- SZOLOVJOV, VLAGYIMIR (1911), Владимир Соловьев, *Собрание сочинений Владимира Соловьева*, т. 1. СПб, 1911, 329–340.
- TURGENYEV, Ivan (1964) in И. С. Тургенев, *Полное собрание сочинений*, Письма, Том IV, Москва, «Наука», 1964, 319–320.

Dante-fordítások és Isteni Színjáték- kommentárok Szász Károlytól máig

1865 óta nemcsak Olaszországban, hanem az egész világon, ahol verseket olvasnak az emberek, előadások és kiadványok sorával emlékeznek meg a világirodalom egyik, ha nem a legnagyobb költője születésének, majd 1921 óta halának kerek évfordulóiról. A múlt évben az egész világon, így Magyarországon rendezvények sokaságával emlékeztek meg a „sommó poetáról”.

Dante kultuszának kezdetét Boccaccio Dante-életrajza, és a halála előtti években a firenzei Badia-templomban a *Pokolról* tartott előadásai jelentették, és neki köszönhető a mű címéhez illesztett „isteni” jelző is: *Divina Commedia*. Ám ez a kultusz hamar megszakadt, mert a humanizmus európai elterjedését követően a középkorinak tartott Dante helyét az olasz és az európai kultúrában a latin és olasz verseket, tanulmányokat egyaránt író humanista Francesco Petrarca vette át. Dante „újrafelfedezése” majd csak a XVIII. században Giambattista Vico *Új Tudományával* (1725) kezdődött el; majd az angol, német, francia romantika költőinek és művészeinek köszönhetően alakult ki az a Dante-kultusz, mely már kétszáz év óta jellemzi az európai kultúrát. Több százra tehető az *Isteni Színjáték* különböző nyelvű fordításai, melyeket a 19. és 20. századi fordítók és filológusok kommentárokkal láttak el, hogy a nagy költemény olvasóinak megmagyarázzák, miről is szól Dante túlvilági utazása.

Ugyanez történt Magyarországon már a 19. századi fordítások esetében is, melyek igazi célja az volt, hogy a fordítók (többnyire katolikus iskolák tanárai) a fordításaikhoz mellékelte jegyzeteikben elmagyarázzák az olaszul nem tudó magyar olvasóknak, miről szól az európai írók és irodalmárok által ismét felfedezett nagy költemény, mindenekelőtt a *Pokol*. A sok prózában készült, vagy nem eredeti versmértékű, rímtelen *Színjáték*-fordítás után¹ Szász Károly, neves irodalomtörténész és költő, Arany János barátja, a világirodalom nagy eposzainak magyarországi népszerűsítője, az 1870-es években, a *Niebelung-ének* magyar kiadása után hozzákezdett az *Isteni Színjáték* mindhárom részének fordításához. 1879-től rendszeresen közölte a rímes tercinákban lefordított énekeket, majd 1885-ben megjelent a *Pokol* fordítása. Ezt követte 1891-ben a *Purgatórium*, majd 1899-ben a *Paradicsom* (Szász, 1885; 1891; 1899). Szász Károly a nagy költemény mind a három részét magyarul visszaadó szöveghű fordítása megőrizte az eredeti mű versformáját, de a tudós professzor fordításának első célja az volt, hogy a korábbi sikertelen kísérletek után az

1 Dante első magyar fordítóiról (Császár Ferenc, Bálint Gyula, Angyal János, Csicsáki Imre, Cs. Papp József) és fordításaikról részletes elemzést olvashatunk Szauder József *Dante a XIX. századi magyar irodalomban* c. tanulmányában (SZAUDER, 1966.).

MTA könyvkiadójának megbízásából akadémikus jelleggel, komoly filológiai pontosságú fordításban magyar nyelven is olvasható legyen a világirodalom egyik, ha nem legnagyobb „elbeszélő költeménye”. Ezért Szász Károly részletes jegyzetekkel látta el az *Isteni Színjáték* mind a száz énekét. Az énekek egyes csoportjait (a *Pokol* esetében az egyes bűnköröket) részletes bevezetés előzi meg, míg a lap alján magyarázatok (kommentárok) olvashatók. Az első rész, a *Pokol* elején lévő bevezetésből kiderül, hogy az *Isteni Színjáték* fordítását annak a tudományos programnak a keretében kezdte el, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia kezdeményezett, „hogy magyar nyelven is olvashatók legyenek a külföldi irodalmak jelesebb termékeinek kommentárokkal ellátott kiadásai”. A bevezetést egy 50 oldalas előszó követi, melyben Szász Károly elmondja, hogy Dante fordítása során és a kötet szerkesztésekor az általa tanulmányozott német és angol fordítók (Karl Witte, Philaetes, Longfellow) példáját követte, azzal a kivétellel, hogy ő tiszteletben tartotta a dantei három soros rímes versformát². Tehát Szász Károly az eredeti művet formahű fordításban akarta a magyar olvasók kezébe adni, de azt is tudta, hogy „Dantét jegyzetek nélkül olvasni lehessen, arra manapság nemcsak az idegen, de az olasz sem gondolhat”, ezért fordítását magyarázatokkal és jegyzetekkel látta el, hogy ezzel az olvasóit szolgálja. A költemény főbb részei elé (három-négy énekenként) „tájékoztató bevezetéseket” illesztett, amelyeknek az olasz kiadások és a német fordítók mintáját követve fejezetcímeket is adott (A *Pokol* esetében: A *költemény nyitánya* (I–II. ének), a *Pokol pitvara* (III–IV), a *szenvedély rabjai* (V–XI), Az *erőszak-tevők* (XII–XVIII), a *csalók* (XVIII–XXX), a *pokol feneke* (XXXI–XXXIV). Dante műve másik két fő részének (A *Purgatórium*, 1891; A *Paradicsom*, 1899) a szerkezete is hasonló. A végeredmény az, hogy a kötetek egyharmadát adta Dante szövege, kétharmadát a bevezető magyarázatok és a lapalji jegyzetek. (Például A *Pokol* első éneke két terzinájának hat sora alatt 30 sor jegyzetet találhatunk.) Szász Károly fordítása a magyar tudományos élet és irodalomtörténet szinte egyöntetű elismerését érdemelte ki – egy kivétellel.

A *Pokol*-fordítás megjelenését követően ugyanis az olasz műveltség nagy ismerője, a filozófus-filológus Péterfy Jenő³ a *Budapesti Szemlében*, majd irodalmi tanulmányai második kötetében is közölt írásában azonnal felvetette, hogy az olasz kiadásokban és a *Színjáték* idegen nyelvű fordításaiban (így Szász Károly nagy munkája esetében is) a sok magyarázat tönkreteszi a mű igazi költői varázsát. Péterfy tanulmánya elején elismeri, hogy „nincs költő, ki annyira kommentárokra szorulna, mint Dante”, és ehhez azonnal azt is hozzáteszi, hogy ez „csak a tudós kommentár szerzőinek öröm, de Dantéra nézve baj, mert költészete mégiscsak eltemetett szöveg marad, ha ehelyett a kommentár válik a nagy mű kiegészítő részévé.” Péterfy tudja,

2 „A rimetlen Dantét soha egy percre sem tudtam az igazi Danténak elfogadni.... aki Dantét csak érteni akarja, ám olvassa rimetlen vagy éppen prózai fordításait, de aki élvezni akarja költői erejének varázsát... forduljon az eredetihez, vagy legjobb esetben az eredeti alakhű fordításaihoz” (Szász 1885, 5., 6.)

3 Lásd RIEDL 1900; ZIMÁNDI 1972; NÉMETH 1991.

„mennyi föltétele van annak, hogy Dante olvasásába mélyedhessünk”, de ő ennek ellenére, minden kommentárnál fontosabbnak tartja a nagy mű költői szépségét. Dantét olvasva „szeretnünk kell a nyelv zenéjét, plasztikai festői erejét, emellett éreznünk kell a fönségesnek azt a csöndjét, mélységét és szótlan áhítatát, melyet Arany Dante-költeménye oly páratlan szépen érzékít” (PÉTERFY 1983)⁴. Ezt követően Péterfy tanulmányában csak Dante költészetével foglalkozik, ahogy azt majd három évtizeddel később, Benedetto CROCE is teszi az 1920-ban kiadott *La poesia di Dante* [Dante költészete] című könyvében.

Péterfy Dante tanulmányának csak a hetedik fejezete foglalkozik – meglehetősen szűkszavúan – Szász Károly *Pokol*-fordításával: a hétoldalas „recenzióból” látszik, hogy a szerző Szász Károly munkáját nem tartja költői szempontból sikeresnek. Azt elismeri, hogy a fordítás igen gondos, de szerinte nem pontosan, hanem *költőien* kell fordítani Dantét. Ugyanis, ha erre nem képes, „akkor a Dante fordító így nagyon fárasztó, és mégis hálátlan munkára vállalkozik, ... és a sok fáradságnak végső eredménye mégiscsak az, hogy a fordítás költői segédeszközt ad a kezébe az idegennek, aki az eredeti megértésébe mélyebben be akar hatolni” (PÉTERFY 1983, 334). Azaz, a kor egyik legfelkészültebb filológusa szerint Szász Károly formahű fordítása nem más, mint „útbaigazító segédkönyv”, de nem adja vissza az eredeti mű költői szépségeit. Ugyanez lesz egy fiatal költő meggyőződése is, aki néhány évvel a Szász-féle fordítás harmadik része, a *Paradicsom* megjelenése (1899) után belekezd a nagy költemény új fordításába. Babits Mihály a *Nyugat* első nemzedékének fiatal költője 1912-ben egy tanulmányban megindokolja egy új Dante-fordítás szükségességét, majd 1912-ben megjelenteti *A Pokol* fordítását, melyet 1920-ban *A Purgatórium*, majd két évvel később *A Paradicsom* követett.

Babits Mihály Dante-fordítása nem valamiféle véletlen választás eredményeként született meg, hanem szervesen illeszkedett a saját egyéni hangját kereső költő stílustanulmányaiba. A fiatal költő tudatosan kereste maga számára azokat a költői példákat, amelyek fordításával, tanulmányozásával csiszolhatta egyéni költői nyelvét és kialakíthatta saját költői világképét. Egy olyan költői-emberi modellre volt szüksége, melynek asszimilálásával megszabadulhatott minden mesterkéltség és epigonizmus vádjától. Péterfy Jenő nyomán Babits is úgy véli, hogy Szász Károly fordítása nem adja vissza az eredeti mű költői nagyságát, költőileg nem képes visszaadni a dantei szöveg erejét és szépségét: „a tudós püspök nem győzte le a sárkányt”. Tanulmánya végén büszkén kijelenti, hogy *A Pokol* alapján igazolni fogja, hogy lehetséges az eredetivel egyenrangú költői szöveget magyar nyelven létrehozni: „Nem érzem magamat műfordítónak. Dantét csak költő fordíthatja. Hogy a költő méltó-e, rokon-e Dantéhoz? Nem tudom, de ha nem hinném, egy terzinát sem írtam volna le. Megpróbálom a legszebb könyvet adni nemzetemnek.” (BABITS 1978, 285).

4 Péterfy Jenő, Dante, in *Péterfy Jenő válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi, 1983, 285; vö. SZAUDER József, 1966, 568–571.

RÁBA GYÖRGY (1957) *A szép hűtlenek* címmel Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád fordításairól írt monográfiájában, és ezt követően több tanulmányában is kimutatta, hogy Babits fordítása épp „azért szép, mert hűtlen” (138), mert Babits tudatosan törekedett, hogy kora legmodernebb irányzatainak stílusában adja vissza az *Isteni Színjáték* költői szépségeit. Dante *dolce stil nuovóból* kinövő költészetét Babits fordítása során Dante Gabriel Rossettihez és Stefan Georgehoz hasonlóan, saját „új stílusában” ültette magyarrá.

A fordítás szecessziós jellegét volt hivatott kiemelni a *Színjáték* mindhárom részének első kiadása is, melyben a Zádor István által tervezett piros-fekete cizellált keretbe foglalt költői szöveg határozottan emlékeztet D’Annunzio híres drámájának, a *Francesca da Rimini* 1902. évi kiadására, ahol a tipográfiai megjelenítésben a dráma szövegét piros-fekete keretbe foglalták. Babits fordításának első kiadásában egyáltalán nem voltak lapalji jegyzetek. Minden ének új kettős oldalon kezdődik, az előttük lévő oldalon áll a lap tetején az ének sorszáma és a lap alján az ének címe (pl.: *Pokol XVII. – A vérfürdő*). A következő oldalpár páros oldalán találjuk az ének Babits által adott leírását, míg mellette páratlan oldalon kezdődik és olvasható folyamatosan négy-öt oldalon keresztül az ének szövege, mely alatt nincsenek lapalji jegyzetek.⁵

Később Babits is belátta, hogy a nagy mű együttes kiadásához mindenképp szükség van egy alapos bevezető tanulmányra (*Dante élete*), és az 1939. évi kiadásban a lapok alján a bevezető tanulmányra hivatkozó szűkszavú kommentárok próbálnak segíteni az olvasónak, hogy megmagyarázzák, hogy az emberélet útjának felén Dante 35 éves volt, hogy Vergilius *sub Julio*, azaz, Julius Caesar alatt született, vagy hogy a II. ének 29. sorában Dante a Biblia alapján nevezi Szent Pált az Úr „Választott Edényének,” és így tovább a *Paradicsom* XXXIII. énekének utolsó jegyzetéig. A kiadás néhány szöveg közé illesztett rajzzal segíti megértetni az olvasóval a *Purgatórium* és a *Paradicsom* felépítését, míg a „tartalomjegyzék” nem az egyes énekek számát adja meg, hanem Dante túlvilági útjának egyes részeit nevezi meg megadva a bevezető tanulmány megfelelő oldalszámait, és így kiküszöböli a 19. századi Dante-kiadásokban általánosan jellemző, az egyes énekek verselésének folyamatosságát megszakító alcímek beillesztését Dante szövegébe. Ugyanakkor minden ének száma alatt, ahogy már az első kiadásban is tette, Babits megnevezi az egyes énekek tárgyát (pl. *A Pokol XVI. éneke* alatt ezt a címet olvashatjuk: *Nagy emberek a Pokolban*). Dante szövege

5 Hasonló módon járt el a költő Baranyi Ferenc száz évvel később, amikor az új évezred elején elhatározta, hogy versenyre kell Babitscsal, és megmutatja, hogy egy-egy rimes Dante terzinának lehet több értékes költői fordítása is. Ezért ő sem tett a *Pokol* új szövegéhez lapalji jegyzeteket. A győri Tarandus Kiadó úgy jelentette meg 2012-ben Baranyi Ferenc *Pokol*-fordítását, hogy a költői szöveget követően Madarász Imre, a debreceni egyetem tanárának kísérő tanulmányát és az énekek egyes soraihoz írt jegyzeteit közölték. Így viszont a valamit nem értő olvasónak állandóan oda vissza kell lapoznia, ami meglehetősen zavarja az olvasás folytonosságát. Hasonló szerkezetű SIMON GYULA *Paradicsom*-fordításának kiadása is (2014), ahol az egyes sorokhoz kapcsolódó Szőnyi András és Péter, valamint Simon Bence által írt jegyzeteket szintén a kötet végére helyezték.

után a három túlvilági tartomány „keresztmetszetét” részletes rajzok mutatják be, végül a kötet végén 20 oldalas tárgymutató segít az olvasóknak.

A bevezető tanulmányt Babits már korábban is megjelentette önálló 80 oldalas kiadványban majdnem ugyanazzal a szöveggel a *Magyar Szemle Kincsesládájában* (*Dante. Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*). Ennek elején Babits nyíltan bevallja, hogy „E füzetke közvetlen célja az, hogy a Divina Commedia fordításom olvasóinak némi bátorító bevezetésül szolgáljon... A magas Költészet nehéz és komplikált, ma éppúgy, mint azelőtt, s Meredith, Proust vagy Joyce olvasása nem kevesebb enciklopédikus tudást és tanulást igényel, mint Dantéé”. Babits szerint Dante művének igazi megértéséhez, életének megismerésén át visz az út, mert Dante „az egész világot saját létének szemszögéből nézi”. A tanulmány végén megállapítja: Dante valóban „megjárta a poklot. Ha nem a túlvilágét: az életnek poklát bizonynal megjárta” (BABITS 1930, 3–5., 77.).

Babits Dante-fordítása a Révai Kiadó gondozásában több kiadást is megért, így majd egy évszázadon keresztül meghatározta a magyar kultúra Dante-képét. Igaz, 1949-től majd tíz éven át sem Babits más művei, sem az *Isteni Színjáték* fordítása nem jelenhetett meg. Az 1957. évi kiadás is csak úgy, hogy négy megbízható professzor „kijavította” Babits jegyzeteit. A hatvanas években, a politikai elnyomás lassú enyhülésével a *Nyugat* íróinak művei ismét megjelenhettek, és a pesti Olasz Tan-szék professzora, Kardos Tibor mindent megtett, hogy Magyarország méltóképpen készüljön fel Dante születésének 700. évfordulójára. 1962-ben Kardos Tibor (és Sal-lay Géza) szerkesztésében a Helikon Kiadó megjelentette *Dante összes műveit*, majd több kiadásban külön is az *Isteni Színjátékot*. 1966-ban pedig a legkiválóbb magyar és olasz dantisták részvételével hatszáz oldalas tanulmánykötet készült Kardos Tibor professzor szerkesztésében *Dante a középkor és a renaissance között* címmel. Ezekkel a kiadásokkal kezdődött meg a magyar dantisztika új korszaka, mely a századfordulón egy sor Dante-tanulmánykötet és monográfia megszületését eredményezte.

Az első önálló magyar Dante-kötet 1988-ban látott napvilágot, amely az akkor már nyolcvan éves Bán Imre debreceni magyar irodalomtörténész professzor 1960–1980 között írt Dante tanulmányait tartalmazta. Ezt követően, az utóbbi három évtizedben a magyar dantisták egymást követően jelentették meg Dantéről írt monográfiáikat és tanulmányköteteiket.⁶

2004-ben Kelemen János filozófus akadémikus más dantisták bevonásával megalapította a *Magyar Dantisztikai Társulatot* és folyóiratát, a *Dante füzeteket*. A Társulat fő céljának azt tűzte ki, hogy magyar nyelven is elkészüljön az olasz és a külföldi példák mintájára egy magyar dantisták által készített *Isteni Színjáték*-kommentár, amely az olaszul nem tudó magyar irodalomtörténészek és az érdeklődő művelt

6 Az első Dante-tanulmányokat Pál József és Kelemen János jelentették meg a 90-es évek végén, majd ezeket az új évezred második évtizedében Draskóczy Eszter, Hoffmann Béla, Mátyus Norbert, Madarász Imre, Nagy József, Szabó Tibor könyvei, valamint Szörényi László, Vigh Éva és mások Dante-tanulmányai követték. Vö. SZABÓ 2004; KELEMEN és mtsai. 2019, 531–550.

olvasók számára értelmezi Dante főművének „titkait”. Majdnem 20 éven át általában havonta találkoztak a magyar dantisták, hogy mint egy önképzőkörben megvitassák az egyes énekekről készített tanulmányaikat, és azok alapján elkészítsék az énekek kommentárjait (vö. NÁDASDY 2021, 145). A közös kutatómunka első kötete 2019-ben jelent meg az Eötvös Lóránd Tudományegyetem kiadójának gondozásában Kelemen János és Nagy József szerkesztésében. A *Dante Alighieri Komédia I. Pokol. Kommentár* című kötetben a *Színjáték* első részének énekeit elemzi és értelmezi hét szerző harmincnégy tanulmányában. A *Purgatórium* és a *Paradicsom* kommentárjai jelenleg még szerkesztés alatt állnak.

A *Pokol* énekeiről készült kommentárkötet az egyes énekeket rövid bevezetés és az ének elkülönülő részeinek felosztása után az oldalak bal hasábjában közli az énekek olasz szövegét (Giorgio Petrocchi professzor 1996. évi szövegkiadása alapján) és mellette egy terzinába szedett „szó szerinti” prózafordítást (parafrázist, „az eredeti szöveg szó szerinti, azt sorról sorra követő magyar nyelvű átfogalmazását”, KELEMEN 2019, 16), melyeket az egyes szerzők külön-külön készítettek, miután azokat korábban a többi kutatóval megvitatták. Az oldalak alján (többször az oldal alsó részének felében) soronként jegyzetek és kommentárok találhatók. (Ezek az általában 133 soros énekek esetében 10–15 oldalt tesznek ki.) A kétnyelvű szövegközlést egy „értelmező” tanulmány követi. A jegyzeteket és kommentárokat készítő hét szerző által írt kísérő tanulmányok („értelmezések”) különböző (5–10 oldal) hosszúságúak, és a szerzők nézőpontja, értelmezése, stílusa is különböző. Azaz a kötetben nem egységes kommentárt kapunk, mint a legtöbb olasz kommentárkiadás esetében, hanem hét szerző önálló munkáját, melyet korábban a többi kutatóval megvitattak. A *Kommentár*-kötetben 34 tanulmány mutatja be és elemzi a *Pokol* 34 énekét, melyek szövegét olasz nyelven és nyersfordításban olvashatja az érdeklődő az oldalak alsó felén található jegyzetek és kommentárok segítségével, melyeket külön „értelmező” tanulmányok követnek. A kötet végén névmutatók, bibliográfiák (olasz és magyar nyelvű kiadások, az *Isteni Színjáték*ról készült olasz és külföldi kommentárkiadások) találhatóak és a felhasznált irodalom negyven oldalas jegyzéke, melyet a dantei túlvilág szerkezetéről készített rajzok, a kötet borítóját is készítő Olbert Mariann munkái követnek.

A Dante-év előtt megjelent munka mindenekelőtt hasznos segédeszköz lehet az öt magyarországi egyetemi olasz tanszék tanárai és hallgatói számára. Ennek a kötetnek a legfőbb problémája az, hogy aki nem tudja olaszul olvasni és megérteni Dante szövegét, annak, ha csak nem tart másik kezében egy költő-fordító által készített magyar fordítást, érthetatlenné válik, hogy miért kell ennyit foglalkozni ezzel a prózai szöveggel. Aki pedig el tudja olvasni olaszul az *Isteni Színjáték*ot, otthon vagy minden nagyobb könyvtárban megteheti a több száz (ha nem ezer) olasz kommentált kiadás egyikének segítségével.⁷

⁷ Az Einaudi Kiadó olcsókönyvtárában 2021-ben jelentette meg három kötetben az *Isteni Színjáték* három részét Roberto Mercuri professzor kommentárjaival.

Igaz, ezt a problémát már három évvel a *Kommentár*-kötet megjelenése előtt itthon is megoldotta Nádasdy Ádám 2016-ban és azóta több újranyomásban is kiadott *Színjáték*-fordítása. A kötet majdnem felét a bevezető tanulmányon túl a fordítás alatt olvasható, nagyon jól megírt kommentárok alkotják lapalji jegyzetek formájában. Mint arra már korábban, a *Magyar Napló*-ban megjelent tanulmányomban rámutattam, Nádasdy Ádám rímtelen, de *költői* fordításának igazi kultúrtörténeti jelentősége elsősorban abban áll, hogy lehetővé teszi a viszonylag művelt, de olvasul nem tudó olvasó számára, hogy el tudja olvasni és meg tudja érteni Dante hatalmas költeményét (SÁRKÖZY 2017, 17–24). Mivel nem kívánok mindent kétszer mondani, egy költő meglátását idézem Simon Adri *Nádasdy Ádám-ról, -tól, -nak* írt kritikájából: „Központi kérdés volt a szövegmonstrum lábjegyzetelése. Igaz, hogy az olvasást lassítja, megakasztja, ha minduntalan lábjegyzeteket kell bogarásznia az olvasóak, viszont a sűrű kultúrtörténeti utalásrendszer igencsak megkönnyíti a befogadást, jobban tudjuk követni a cselekményt, ha a szöveg magyarázó jegyzetekkel ellátott. Nádasdy mondja ezzel kapcsolatban, jobban izgatja annak tolmácsolása, mit írt Dante annál, hogyan írta” (SIMON 2021, 115).

Nem osztom Nádasdy Ádám és az új fordítás méltatóinak véleményét, miszerint Babits fordítása cirádás és nehézkes, sőt, magam a 20. századi magyar irodalom egyik legszebb költői szövegének tartom. Mégis be kell látnunk, hogy a száz évvel ezelőtti fordítás nyelve és stílusa, valamint a megfelelő jegyzetek hiánya miatt ez a gyönyörű szöveg ma már nehezen érthető a szélesebb olvasóközönség számára. Ezt a problémát oldotta meg Nádasdy Ádám a rímtelen drámai jambusokkal és gazdag jegyzetanyaggal ellátott szövegével. Más kérdés, hogy ezzel egyidejűleg nem kell sutba dobni Babits egészen kivételes remekművét, mely a csodálatos rímes terzinák felbonthatatlan szövésével visszaadja az eredeti mű olasz olvasókra tett hatását. Aki nem hiszi, kezdje olvasni hangosan Babits fordítását, ahogy az olaszok teszik Dante *isteni* szövegével.

Visszatérve az első magyar *Pokol*-kommentárkötetre, nem vitathatjuk a Dantisztikai Társaság által elkészített tanulmányok és kommentárok komoly tudományos értékeit. Épp ezért lenne egy javaslatom az új *Komédia*-kommentár kötet szerkesztői és szerzői számára: érdemes lenne az egyes énekekről készült értelmezéseket egy külön tanulmánykötetben megjelentetni, míg a lapalji jegyzeteket (kommentárokat) tömörített formában – megfogadva Kazinczy Kisfaludy Sándorhoz intézett intelmét – Babits örök szépségű fordításával együtt, annak jegyzetanyagaként kiadni, esetleg Babits fordítása „szép hűtlenségeinek” Rába György által már megírt magyarázatainak további kibővítésével.⁸ Az *Isteni Színjáték* ilyen új kiadása a Dante Társulat által készített jegyzetekkel egyúttal értelmet adna a hátralévő „canticák”, a *Purgatórium*- és *Paradicsom*-kommentárok befejezésének is.

8 Ennek megírására pedig a Babits-féle *Színjáték*-fordítás kritikai kiadásának elkészítője, az egyik legkiválóbb magyar dantista, Mátyus Norbert lenne a legalkalmasabb, aki mind a Nádasdy-fordítás, mind a *Kommentár*-kötet jegyzeteinek egyik közreműködője és szerzője volt.

Bibliográfia

- BABITS Mihály (1930), *Dante, Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*, Budapest, Magyar Szemle Társaság.
- BABITS Mihály (1978), *Dante fordítása. Műhelytanulmány*, in: *Uő, Esszék, tanulmányok. I. kötet*. Budapest, Szépirodalmi, 269–285.
- BÁN Imre (1988), *Dante tanulmányok*, szerk. KIRÁLY Erzsébet és KOVÁCS Sándor Iván, Budapest, Szépirodalmi.
- BARANYI Ferenc (2012), *Dante Alighieri: Pokol*. Győr, Tarandus.
- CROCE, Benedetto (1920), *La poesia di Dante*, Bari, Laterza.
- KELEMEN János, NAGY József, MÁTYUS Norbert, HOFFMANN Béla, DRASKÓCZY Eszter, TÓTH Tihamér és BERÉNYI Márk (2019), *Dante Alighieri: Komédia I. Pokol. Kommentár*, Budapest, ELTE Eötvös.
- NÉMETH G. Béla (1991), *Péterfy Jenő*, Budapest, Akadémiai.
- NÁDASDY Ádám (2021), *Se bús, se zord – Beszélgetés Szálinger Balázssal*, in *Uő, a csökkenő költőiség. Tanulmányok és beszélgetések Shakespeare és Dante fordításáról*, Budapest, Magvető.
- PÉTERFY Jenő (1983), *Dante*, in SÖTÉR István (szerk.) *Péterfy Jenő válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi.
- RÁBA György (1957), *A szép hűtlenek*, Budapest, Akadémiai.
- RIEDL Frigyes (1900), *Péterfy Jenő*, Budapest, Franklin.
- SÁRKÖZY Péter (2017), *Az új „magyar Dante.” Nádasdy Ádám Isteni Színház fordítása, Magyar Napló*, 2017. április, 17–24.
- SIMON Adri (2018), „Mintha nem volna teste.” (Nádasdy Ádámról, -tól, -nak), *Irodalmi Jelen*, 2018. május. Későbbi megjelenése: in *Uő., Az életsztyor és egyéb málhák (kritikák, arcképek, élménycsónák)*, Budapest, Magyar Napló – Fókusz Egyesület, 2021.
- SIMON Gyula (2014), *Dante Alighieri: Isteni színház. Paradicsom*, Budapest, Eötvös József.
- SZABÓ Tibor (2003), *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*, Budapest, Balassi.
- SZÁSZ Károly (1885), *Dante Alighieri: A Pokol*. Budapest, Akadémiai.
- SZÁSZ Károly (1891), *Dante Alighieri: A Purgatórium*. Budapest, Akadémiai.
- SZÁSZ Károly (1899), *Dante Alighieri: A Paradicsom*. Budapest, Akadémiai.
- SZÁSZ Károly (1885), *Előszó*, in Szász (1885), 5.
- SZAUDEK József (1966), *Dante a XIX. század magyar irodalmában*, in KARDOS Tibor (szerk.) *Dante a középkor és a renaissance között*, Budapest, Akadémiai, 499–574.
- ZIMÁNDI P. István (1972), *Péterfy Jenő élete és kora*, Budapest, Akadémiai.

***Költői utazás a Poklon és a Purgatóriumon keresztül*¹**

*Szerkezeti párhuzamok Babits Mihály Nyugtalanság völgye című
kötete és Dante Isteni színjátéka között*

Babits Mihály első két kötetének értelmezéstörténete már rávilágított arra, hogy mennyire lényeges volt a költő számára a kötetkompozíció kialakítása, egy olyan nagyobb szövegegység létrehozása, melynek kontextusában az egyes versek a kötetben elfoglalt helyükből fakadóan többletjelentéssel tölthetnek fel. Ebből az értelmezői felismerésből kiindulva vizsgáltam az 1920-ban megjelent *Nyugtalanság völgye* kompozícióját, s arra jutottam, hogy a kötet az életművön belüli utalásai révén erőteljesen reflektál Babits korábbi költői periódusára, az intratextuális kapcsolódások révén pedig a kötetben belül nagyon erős szövegkohézió jön létre. Emellett a költő által ciklusokra nem bontott versek között olyan tematikus egységek figyelhetők meg, melyek kompozicionális rendje Dante *Isteni színjátékának* hármasszerkezetére emlékeztet.

Annak a kötetszerkesztői döntésnek, mely végül nem rendezi transzparens szövegegységekbe, önálló címmel ellátott ciklusokba a verseket, az a következménye, hogy Babits az olvasóra bízta a versek közötti egységképző vagy éppen egymást ellentétező szövegkapcsolódások felfedezését, illetve annak értelmezését, hogy az egyes darabok közötti poétikai és szemantikai viszonyok megalkotnak-e, és ha igen, milyen nagyobb kompozíciós egységeket. Amennyire evidens azonban az *Isteni színjáték* fordítása, az esszé és *Az európai irodalom történetének* vonatkozó részei alapján Dante fontosságáról beszélni, annyira adós az irodalomtörténetírás a Dante-hatástörténet alapos felmérésével, a Babits-versekben intertextuálisan is megidézett szöveghelyek pontos számbavételével. Ezt a hiányosságot ebben a tanulmányban sem fogom tudni pótolni, noha nyilvánvaló, hogy a Babits kritikai kiadás számára ez megkerülhetetlen feladat. A kutatás jelen fázisában ezért kénytelen vagyok Benedetto Croce-hoz hasonlóan (CROCE 2001, 218–219) különbséget tenni a mű struktúrája és költészete (az én esetemben a konkrét intertextusok feltárása és értelmezése) között, s pusztán a szerkezeti párhuzamokra felhívni a figyelmet.

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFIH) támogatásával a *Babits Mihály verseinek és műfordításainak kritikai kiadása* című, K 138529 azonosítószámú pályázat keretében készült.

Babits és Dante

Babits 1912-ben közzétett *Dante fordítása* című műhelytanulmányában a következőképpen határozta meg Dante művéhez való viszonyát: „Hol itt, hol amott fogok bele, évek óta. S az utolsó évben elcsüggedt bennem a költő. Az irodalom csüggesztette el. Most Dante szikláiból várat építetek lelkem köré. Megutáltatták velem szegény hangszere-met. Amikor hát olyat kellett mondanom, amit csak zenével lehet kimondani, Dante nagy százharú hárfájához nyúltam. És e hárfának volt húrja hangomra rezonálni” (BABITS 1978, 285). Babits számára nemcsak Dante költészete volt meghatározó, hanem a költőelőd életpályájából kiolvasható példaadása is. Az 1919 novemberében publikált *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* című esszéjében – katolicizmusukon túl – a politikai okokból való (Babits esetében nem szó szerinti) száműzetés az a motívum, ami alapján azonosul az olasz költővel, önigazolásképpen a *Pokol* egy részletét idézi is esszéjében. Babitsnak ugyan nem kellett elhagynia hazáját, mint Danténak, de a Tanácsköztársaság bukása után a kommunista hatalommal való együttműködés és a forradalmak alatt tett kijelentései miatt súlyos támadások érték, és mintegy önmagát is vigasztalva idézte meg az esszében Dante élettörténetét.

A „kölcsonös” rezonancia hatástörténeti összefüggéseire már Rába György is felhívta a figyelmet (RÁBA 1969), de ő a versek értelmezését a keletkezésük kronológiai rendjében végezte el. Habár Rába külön figyelmet fordított a művek születését inspiráló szellemi hatásokra, a *Nyugtalanság völgye* kompozíciós elveit nem vizsgálta, feltehetően ezért nem érzékelte a két mű közötti kapcsolatot. Pedig már maga a tény, hogy Babits a versek keletkezésének idején is fordítja a *Commediát*, a *Purgatórium* pedig ugyanabban az évben jelent meg, mint a *Nyugtalanság völgye*, gyanút kelthetett volna. Ráadásul a két könyv közötti kapcsolatot már a kortársak is érzékelték. Zambra Alajos a *Purgatóriumról* közzétett rövid recenziójában megállapítja: „A fordítás minden sorából kiérezni, hogy Babits a *Purgatoriót* szereti legjobban, hogy a *Purgatorio* esik legközelebb a *Nyugtalanság Völgye* költőjéhez” (ZAMBRA 1920, 68). A Babits-kötet és a Dante *Komédiája* közötti szövegközi kapcsolat persze nem olyan nyilvánvaló, mint a *Szimbolumok Nunquam revertar* című stancája (amelyben Babits Dante szájába adja a címként kiemelt latin kifejezést) vagy a feltehetően 1921 nyarán keletkezett *Dante* című vers esetében. A Babits-kötet interpretációja azonban számtalan, főként szerkezeti, illetve ebből fakadó intertextuális párhuzamot is kimutathat a két mű, a *Nyugtalanság völgye* és az *Isteni színjáték* között.

A kötet helye a költői pályán

Habár jóval kevesebb értelmezői figyelem esett rá, mint a pályakezdés köteteire, a *Nyugtalanság völgye* Babits Mihály költői pályáján kitüntetett helyet foglal el, a recepció az első költői korszakának lezárásaként és az új megnyitásaként

pozicionálja a kötetet. Nemes Nagy Ágnes értelmezése szerint a „középső Babitsot a Nyugtalanság völgyétől keltezhetjük (1917–1920), [...] két irányban is elmozdul előbbi lírikus helyéről. Vissza- és előrelép: vissza a szubjektív, a személyes költői tartáshoz, és előre a diszharmóniához, a prózaisághoz, egy bizonyos értelmű formabontáshoz” (NEMES NAGY 1983, 120–21). A szubjektivitás, a versek mögötti életrajzi mozzanatok vers- és kötetsszervező elvként való megjelenítése már Szabó Lőrinc *Nyugatban* közölt kritikájában is megjelenik: „Itt minden vers egy-egy életrajzi adat” – írja Szabó, (SZABÓ 1921, 51) akit ebben az időszakban szoros barátság fűzött Babitshoz, tanúja lehetett egy-egy vers születésének és a kötet összeállításának is. Nem meglepő tehát, hogy megállapítása összecseng Babits önértelmezésével: „A *Nyugtalanság völgyében* elveszik az ut: mindannyian tévelyegtünk ebben a völgyben, az egész magyarság, Európa és minden megzavart lélek külön. Az utolsó évek lelki krónikája ez, megzavart lélek, megzavart formák; *talán titkos fejlődés valami új felé, aminek jönni kell.*” (BABITS 1922a; kiemelés az eredetiben)

A kötet versei mögötti életrajzi inspirációk időnként közvetlenül megfigyelhetők. Ezek közé tartoznak azok a versek, melyek Babits szülőföldjét, Szekszárdot idézik meg, vagy azok a nagy háborúellenes versek, melyek a költő háborúval szembeni érzelmeinek hiteles dokumentumai. Amikor a kötet megjelent, az olvasók még emlékezhetek a *Húsvét előtt* hangos sikerére, de arra is, hogy 1917-ben a *Fortissimo* című vers miatt a *Nyugat* folyóirat lapszámát, mely a verset közölte, elkobozták, a költő ellen pedig vallás elleni vétség miatt bírósági eljárást indítottak. A kötet azonban az *Isteni színjátékkal* való – alább bemutatandó – szerkezeti párhuzam révén egy olyan narratív szerkezetben is értelmezhető, mely szerint a költő a háború poklán át eljut a Purgatórium hegyéig, melynek lábától feltekintve megláthatja a Paradicsom csillagait is, ennél tovább azonban Babits ekkor nem jut el. Az alábbiakban emellett szeretnék néhány érvet felhozni.

A kötet rejtett ciklusrendje

A Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött Babits-kéziratok között megtalálható a *Nyugtalanság völgye* kötet kézzel írt, a kiadó számára készített tartalomjegyzéke (PIM V. 1612. fólió), mely véleményem szerint azt igazolja, hogy Babits – hasonlóan első köteteinek kompozíciójához (vö. GINTLI 2013; KELEVÉZ 2019) – ebben a kötetében is úgy rendezte el a verseket, hogy az egymás mellé kerülő darabok rejtett ciklusszerkezetet hozzanak létre. Ugyan a tartalomjegyzékben olvasható címek egymás alatti sorrendjében a megjelent kötethez képest néhány fontos eltérést figyelhetünk meg, de az lényegében már kész kötetstruktúrát mutat. A tartalomjegyzékben olvasható 16 verscím lejegyzésekor Babits az 5. verscím és a 13. után nagyobb térközt hagyott, így a versek szemmel láthatóan három csoportra tagolódnak. Az első: *Előszó; Bilincsz ez a bánat; Szekszárd, 1915 nyarán; Szálló nap után; Nincs lámpa* (végleges címe

a kötetben: *Éji út*). A második: *Háborús anthológiák*; *Strófák egy templomhoz*; *Carmen novum* (végleges címe a kötetben: *Egy filozófus halálára*); *Kakasviadal*; *Detektívhistória*; *Szent Mihály*; *Bénára mint a megfagyott tag*; *Uj esztendő*. A harmadik: *Fortissimo*; *Zsoltár gyermekhangra*; *Zsoltár férfihangra*. A főlió verzóján olvasható huszonkét verscím lejegyzésekor a sorok közötti térközök nem jeleznek semmiféle, a rektón olvasotthoz hasonló csoportosítást, viszont feltételezhetjük, hogy a rektón látható beosztás a versek tematikus összekapcsolódása révén a *Nyugtalanság völgye* rejtett ciklusszerkezetét jelzi, mely minden bizonnyal a kötet második felében is érvényesült, de ezt Babits nem jelezte megnövelt térközökkel, talán olyan banális ok miatt, mert több verscímet kellett felsorolnia, és nem volt rá elég helye, a fejében – vagy egy másik lapon – viszont már összeállt a kötetstruktúra.

Az autográf kötetterv rektóján körvonalazott kompozíciót továbbgondolva azt feltételezem, hogy a *Nyugtalanság völgye* kötetszerkezete Dante *Isteni színjátékának* kompozícióját tükrözi, azonban nem a *Commediában* megvalósuló hármassztruktúrát építi fel, hanem pusztán egy 2×3-as szövegszerkezet figyelhető meg a kötetben.

A kötet szerkezetére vonatkozó hipotézisem tehát a következő. A *Nyugtalanság völgyének* három „alappillére” van, három ars poeticus tematikájú vers, melyek a korábbi költői periódusra történő visszautalások révén kijelölik a *Nyugtalanság völgye* helyét az életpályán, és megfogalmazzák az új költői programot. Ezek a versek a következők: a kötetnyitó *Előszó*; a nagyjából a kötet közepén (sorrendben a 18. helyen) található *Az óriások költögetése*, míg végül a kötet záró verse, a *Csillagokig!*. A három pillér között a versek további három csoportra oszthatók. Az első hármassztagolás lényegében megfelel annak, ami a kéziratos tartalomjegyzék rektóján olvasható. A kötet *Az óriások költögetése* utáni második fele további három tematikusan elkülöníthető verscsoportra bontható: 1. *Emlékezés*; *Egy perc, egy pille*; *Szerelmes vers*; *Énekek éneke*; *Dal, prózában*; *Két nyári vers*; 2. *A régi kert*; *Szüret előtt*; *Őszi pincézés*; *Régi friss reggeleim*; *Reggeli templom*; *Korán ébredtem*; *Reggel*; *Könyvek unalma*; 3. *Szittál-e lassú mérgeket?*; *Szaladva fájó talpakon*; *A könnytelenek könnyei*; *Isten fogai közt*; *Csak a dalra*.

Eltévedés a háború infernójában

A kötet címadását J. Soltész Katalin Edgar Allen Poe *The Valley of Unrest* című verséből eredezteti, s megjegyzi: „tartalmilag nem, csak hangulatilag illik a kötet tartalmához” (J. SOLTÉSZ 1965, 338). Bár nem zárható ki Poe inspirációja a címadás során, mégis úgy vélem, a Babits-kötet címe az első szövegegység értelmezése alapján könnyebben magyarázható Dante *Isteni színjátékának* eltévedés-szituációja és a mű fiktív topográfiája felől:

Akkortájt olyan álmodozva jártam:
nem is tudom, hogyan kerültem arra,
csak a jó útról valahogy leszálltam.

De mikor rábukkantam egy hegyaljra,
hol véget ért a völgy, mély, mint a pince,
melyben felébredt lelkem aggodalma,

a hegyre néztem s láttam, hogy gerince
már a csillag fényébe öltözött,
mely másnak drága vezetője, kincse. (Pok. I 10–18)

Babits fentebb idézett önértelmezése is ezt az interpretációt erősíti: „A *Nyugtalan-ság völgyében* elveszik az út: mindannyian tévelyegtünk ebben a völgyben, az egész magyarság, Európa és minden megzavart lélek külön.” (BABITS 1922b) Ez az egyéni, nemzeti és egyetemes értelemben vett eltévedés az alapja a kötetben működő író-niának is. Annak ellenére, hogy a *Nyugtalan-ság völgye* kötetben a korábbi kötött műforma egyértelműen fellazul, és a vers több esetben a szabadvershez, a versnyelv pedig a köznyelvi regiszterhez közelít, mégis a kötet alappilléreinek tekinthető ars poeticákban meghirdetett egyszerűség, rímtelenség, ritmustalanság poétikai törekvésének sokszor éppen az ellenkezője valósul meg: továbbra is megmarad a kötött forma (például a szonett), a nyelv zenei eszközeinek időnként paródiába hajló, túlzó alkalmazása („csodálatos csillogó csengők csilingelnek csöndesen, csöndesen” – *Szerelmes vers*²). A *Nyugtalan-ság völgye* több versére is igaz tehát, amit Gintli Tibor a *Levelek Iris koszorújából* kötet *Aliscum éjhajú leánya* című verse kapcsán „ironikus elbizonytalanításként” értelmez: „A látszólag könnyed, nagyobb jelentőséggel nem bíró vers radikális gesztussal teszi kérdésessé a kötet lírai magatartásának érvényességét” (GINTLI 2013, 71).

Az *Előszót* követő első szövegegység tehát négy verset foglal magába: *Bilincs ez a bánat*; *Szekszárd, 1915 nyarán*; *Szálló nap után* és az *Éji út*. Ezek a művek írják le a versbeszélő megrendült lelki állapotát és az ebből való kiút megtalálásának a vágyát. Mindez együtt jár a korábbi világ tér-idő koordinátaiból való kilépéssel, a ’megállt idő’ és a ’széteső tér’ tapasztalatával: „áll az Idő és máll a Tér, / kilencszáztizenöt –” (*Szekszárd, 1915 nyarán*), illetve: „itt nézd, a hús falon ór az óra, / áll a mutató,” (*Szálló nap után*). Ennek az időtapasztalatnak a tükrében lesz lényeges, hogy Babits több versének címében vagy alcímében, köztük a korábban írt versei, a *Szent Mihály* és az *Egy perc, egy pille* esetében külön jelzi a megjelenés³ vagy a keletkezés dátumát,

2 Az eredeti szöveg többszörös alliterációt tartalmaz, mivel minden szava ugyanazzal a mássalhangzóval kezdődik.

3 A *Szent Mihály* című vers először a Nyugat 1911. évi 17. számában jelent meg, az alcíme ekkor (*Groteszk*). A *Nyugtalan-ság völgyében* új alcímet ad Babits: *Régi vers: 1911. Az Angyalos könyv vizsgálata*

és ezáltal még élesebbé teszi személyes élettörténete és a kizökkent idő közötti kontrasztot.

A kötetben megképződő térbeliség szempontjából fontos szerepe van a nagyváros (Budapest, ahol Babits ekkoriban élt) és a szülőhely (Szekszárd, ahol a családja élt, s ahová rendszeresen hazautazott) szembeállításának, és ez az oppozíció is ebben a kontextusban nyer többletjelentést. Bár Rába György a *Dante* című vers kapcsán úgy véli: „Babits [...] a hazatérés drámájában azonosul Dantéval” (RÁBA 1969, 114), a két szülőváros, Szekszárd és Firenze ilyen szempontú azonosítását érdemes úragondolni. A Dante-mű olvasásához bevezetőként szánt tanulmányában Babits is megjegyzi, hogy az olasz költő élete végén is nosztalgiát érzett szülővárosa iránt (BABITS 1930, 79), a Firenzéhez való viszonya azonban sokkal bonyolultabb volt, mint Babitsé Szekszárdhoz. A magyar költő esetében a *Nyugalanság völgye* ötödik nagy szövegegységének szekszárdi versei (*A régi kert, Szüret előtt, Őszi pincézés*) az *Isteni színjáték* felől olvasva az egykori otthon képét a Földi Paradicsom, „az elveszett ártatlanság kertje”-nek (BABITS 1930, 76) képéhez kötik. Ezáltal válik a Szekszárd felé tett vonatút élményét elbeszélő *Éji út* is szimbolikus jelentésűvé, a vers – címében is jelzett – időindexe (éjszaka), valamint a jelenetezése (fénynélküliség) a hazautazást a dantei Pokolban tett útként jeleníti meg, ahonnan a költő szeretettel gondol családjára.

Az *Éji út*ban már megjelenik a háborús tematika, mely a következő nagyobb szövegegység verseiben válik meghatározó motívummá, vagy – mint például a *Szent Mihály* esetében – a szöveg új értelmezési keretét adja. Ebben a csoportban *A jóság dala*⁴ elhelyezése szorul magyarázatra, bár a versbeszéd idejének megjelölésében előfordul („ottkünn zúg a háború”), a versben magában nem fedezhető fel a háborús tematika. A második szövegcsoporthoz kerülése azonban Babits tudatos döntése volt, mivel *A jóság dala* a kötet kéziratos tartalomjegyzékén még *Az óriások költögetése* után szerepelt, és csak később helyezte át végleges helyére, a háborús témájú versek közé, közvetlenül az „idegek apokaliptikus zené”-jét versebe foglaló *Uj esztendő* elé. A szerkesztői döntés mögött alighanem az a szándék rejlett, hogy a háború infernjában is felmutassa a reményt. Ezenkívül az 5. versben megszólított „Szent Szerelem” révén *A jóság dala* előreutal *Az óriások költögetése* utáni blokk szövegkohéziót szervező tematikájára, a szerelemre is.

Külön szövegcsoporthoz képez a *Fortissimo*, a *Zsoltár gyermekhangra* és a *Zsoltár férfihangra*. Ezt egyrészt a keletkezéstörténet és – ezzel összefüggően – a *Fortissimo* és a *Zsoltár gyermekhangra* közötti intratextuális viszony magyarázza. A két *Zsoltár*

alapján Kelevéz Ágnes azt feltételezi, hogy a vers valójában 1909-ben keletkezett, ezért a kötetbeli alcím a folyóiratban való megjelenés dátumára utal (KELEVÉZ 1998, 163–165).

4 A *jóság dala* második versében szereplő „érzésmagvak” ebben az összefüggésben az *Isteni színjáték*-ból kölcsönzött intertextusként is felfogható, hiszen Dante is gyakran él művében a mag-hasonlaltal. Ez esetben a viszketést keltő „érzésmagvak” leginkább a *Purgatórium* XXX. énekének 119. sorában említett „rossz mag”-gal vonhatók párhuzamba. Vö. PÁL 2001, 296.

keletkezési ideje között egy év különbség is lehet, a *Zsoltár gyermekhangra* című versnek ugyanis ismerjük egy fogalmazványát, mely a *Háborús antológiák* című, a *Nyugat* 1917. április 1-i számában közölt vers fogalmazványának rektóján található (OSzK Fond III/1818/A 4. fólió). Ha megnézzük a *Zsoltár gyermekhangra* című versnek ezt az 1917. márciusára datált variánsát, akkor azt látjuk, hogy igen erőteljesen érezhető rajta a *Fortissimo* körüli botrány hatása. A korai fogalmazvány ugyanis szó szerint utal a *Fortissimo* miatt indított ügyészi eljárásban megfogalmazott vádra, az istenkáromlásra, a későbbi változat azonban csak azáltal emlékeztet a vers keltette botrányra, hogy saját korábbi megszólalását a gyermeki maszk mögül értelmezi. A két *Zsoltár* az előző blokkot záró *Uj esztendő* és a *Fortissimo* erőteljes hangvétele után *A jószág dalához* hasonló hangnemi ellenpontot is képez, azt is mondhatjuk: ezekben a versekben történik meg a kötet „áthangolása”.

Égi és földi szerelem

Az *óriások költögetése* utáni első szövegegység tematikus szervezőelve tehát a szerelem, ennek kapcsán szintén több kapcsolódási pontot találunk Dantéhoz. A blokkot nyitó *Emlékezést* Rába szerint Babits korábbi szerelmének, Kiss Böskének 1917. májusi halála ihlette, (RÁBA 1981, 538) az elhunyt lány alakja a kötet adott pontján ezáltal a Dantét a Paradicsomban kalauzoló Beatricével azonosul. Babits nem először ábrázolja a Kiss Böskéhez fűződő érzéseit dantei párhuzammal. Még 1911-ben, feltehetően nem sokkal a rövid szerelemi élmény után keletkezett egy Rába György által 1982-ben publikált, korábban kiadatlan vers (RÁBA 1982), melyben Babits Kiss Böskét „Pargoletta”-ként, azaz „kislány”-ként vagy Babits fordításában „csitri lány”-ként szólítja meg. A vers felidézi és átírja Pia de’ Tolomeinek, a *Purgatórium* egyik nőalakjának történetét, ahogy Rába fogalmaz: „Piának a *Pargolettában* előadott története lényegesen különbözik a források alapján hitelesített változattól, mégpedig főként abban, hogy Babits képzeletében a férj maga is bezárkózik méltatlan asszonyával a mocsár halálos kigőzölgéseitől fojtogató levegőjű várba, s ott együtt sorvad és pusztul el vele” (RÁBA 1982, 666). A lány megszólítása is az *Isteni színjáték*ból származik, a *Purgatórium* XXXI. énekében (55–60) Beatrice veti Dante szemére, hogy miért telt annyi évbe, míg eltalált hozzá:

Úgy kellett volna hát, hogy ily csalandó
képek első nyílára visszafordulj
föl, hozzám, ki már nem valék mulandó:

nem hogy szárnyaddal inkább visszacsorbulj
több mámort lesve, vagy egy csitri lánykát,
vagy részegülni pillanatnyi bortul.

Az 1911-es vers Babits szerelmi csalódását tükrözi, ennek megfelelően a lány alakját negatívan ábrázolja, az *Emlékezés* című versben viszont már szeretettel emlékezik az elhunyt lányra, a kötetkompozícióba kerülve az egykori „csitri lány” Beatricévé magasztosul.

A kötet szerelmi tematikájú verseit pontosan érzékelhető kettősség jellemzi: a földi és az égi szerelem szembeállítása. A még 1908-ban keletkezett *Szerelmes vers* ihletője feltehetően a fogarasi cukrászkisasszony, Emma lehetett, tehát konkrét, de elmúlt szerelmi élmény az életrajzi háttére, (RÁBA 1981, 347) míg a *Dal, prózában* „édeskettése” Rába feltételezése szerint csupán fikció, (RÁBA 1981, 549) de a vers szövege azt sem zárja ki, hogy a nyitó sorban megszólított „kedves” Babits valamilyen női családtagja, talán húga lehet. A *Két nyári vers* című kétrészes költemény szintén kétféle szerelmet szembesít, olasz nyelvű címei két idősíkot jelenítenek meg: a 18. századi (*Settecento*) társadalmi konvenciók szerint bűnösnek minősített (házasságon kívüli) testi szerelmet és a vers jelenkorának (*Oggi*, azaz ma) a „Szent Szerelem” felé nyitott érzékiségét. A női test erotikus leírása ugyanis a vers zárlatában váratlan fordulatot vesz, és a földi vágyak transzcendens dimenzióba helyeződnek. Az égi és a földi szerelem kettőssége miatt kerülhetett be a kötetbe az *Énekek éneke* című vers, mely később az erotikus világköltészet remekeit közreadó *Eratóban*, tehát Babits műfordításai⁵ között is helyet kapott. A Salamon királynak tulajdonított ószövetségi könyv a szerelmi misztikának is egyik forrásszövege, a testi szerelem leírásának allegorikus értelmezésén keresztül szintén az eszményi szerelemre utal. A forrásszövege révén az *Énekek éneke* kapcsolatot hoz létre a két korábbi *Zsoltárral* is.

Ezt a szövegegységet a *Két nyári vers* zárja, melynek utolsó szakaszában már megjelenik a „kert” motívuma, az új blokk pedig *A régi kert* című verssel indul. Ebben azonban nemcsak motivikus átvezetésről van szó, hanem egy olyan rejtett kapcsolódásról is, mely éppen az ószövetségi *Énekek énekén* keresztül jön létre, és ez egy újabb érvet szolgáltat a szöveg kötetbe kerülésére. Az *Én* 4,12-ben ugyanis Salamon „bereksett kert”-hez hasonlítja Sulamitot. Ezen a bibliai intertextuson keresztül tehát a szerelem jelentése kap új irányt, a kötet tematikus fókusza ugyanis áttevődik a családi ház kertjére és a szülőföldre. Ez pedig két okból is lényeges. Egyrészt a kötet elején olvasható *Szekszárd, 1915 nyarán* kapcsán már említett és dantei párhuzamként is felfogható szülőváros iránti vágyakozás miatt. Másrészt a szülőföld iránti vágyakozás kifejezése válasz azokra a támadásokra, melyek Babitsot

5 Meg kell jegyezni, hogy nem „szövegű” fordításról van szó, pontosabban az is kérdéses számomra, hogy egyáltalán fordításról beszélhetünk-e, vagy pusztán kompilációról. Babits a másik testének leírását az ószövetségi könyv különböző részeiből mintegy montázsként szerkeszti össze, viszont a Babits-mű szinte valamennyi sora megfeleltethető az *Énekek éneke* valamelyik részének, s leginkább a Károli Gáspár által készített első teljes magyar nyelvű bibliafordítással mutat feltűnő szövege-zéseket.

írásai és közéleti szerepvállalásai miatt hazafiatlannak minősítették. A 'szerelem' és a 'kert' motívumának összekapcsolására világítanak rá a kötet kiadásának idején keletkezett *Költészet és valóság* Kiss Böskére emlékező sorai is. Ez az írás – mely Babits Ady Endre özvegyével, Csinszkával való kapcsolatának 1919–1920 közötti hónapjaira emlékszik vissza – illusztrálja azt is, hogy mit jelent ezekben az években Babits számára a halott lány emléke: „Akkor talán egy halott lányt szerettem, és egy régi kertet láttam, nyári éjjel, az üstökös évében, júliust, augusztust, hosszú sétákat, hulló csillagok alatt. Hogy égtek a csillagok! S hogy zengtek a tücskök a fekete bársony bokrok közt! Melegen sírt vállamon a mindennapi kis lány – óh, hogy égettek a könnyei! Egy finom és kényes gyermek ijedtségét tartottam karomban” (BABITS 1921, 44). Ebben a kontextusban, miután túljutottunk az emlékezés fájdalmas és nosztalgikus szakaszán, megtörténik a versek sorában megszólaló lírai én újrateremtése a privát szféra intim közegében. A versek meghatározó motívumai a forró borral összekapcsolt 'feltámadás' képzete (*Őszi pincézés*) és az újrakezdést szimbolizáló 'reggel' több vers címében is megjelenő motívuma (*Régi friss reggeleim; Reggeli templom; Korán ébredtem; Reggel*).

Ennek a szövegegységnek az utolsó verse szintén visszautalás korábbi művekre és átvezetés is egyben a következő blokkhoz. A *Könyvek unalma* alapszituációja a megelőző versekéhez hasonló, a csábító fiatal lányok hasonlatával szemléltetett „idegen gondolatok” képéből bontakozik ki. Ez egyrészt újra felidézi az *Énekek éneke* szerelmi frazeológiáját, másrészt a költő életrajza felől olvasva önkritikus vallo-másaként is megérthető. A vers zárata azonban már az utolsó nagy szövegegység központi problematikáját előlegezi: „Ó jaj, hogyan találjam útam / a vén sereg között?” A *Szittál-e lassú mérgeket?* című verssel kezdődő blokk ugyanis a háború és a forradalmak nyelvi-poétikai konzekvenciáit vonja le. Pontosabban a politikai propaganda által elhasznált nyelv elégtelenségét konstatálja (*Szittál-e lassú mérgeket?, Könnytelenek könnyei*), miközben a bűnbánat révén elnyert isteni kegyelem általi megsemmisülés és az újrateremtődés vágya is megfogalmazódik (*Szaladva fájó talpakon, Isten fogai közt*), a *Csak a dalra* című versben pedig Babits saját korábbi közéleti szerepvállalását igyekszik igazolni.

Dante *Isteni színjátékával* való szerkezeti párhuzam révén válik jelentéssé a kötetzáró *Csillagokig!* címadása is, mely ebben a szöveggközi térben a Paradicsom csillagaira való utalásként lesz megérthető, ahogy a fentebb már idézett *Pokol* első énekében (16–18) olvashatjuk: „a hegyre néztem s láttam, hogy gerince / már a csillag fényébe öltözött, / mely másnak drága vezetője, kincse”. Eddig, azaz a Paradicsomig azonban a *Nyugtalanság völgye* verseinek beszélője nem jut el, megjárja a Poklot, elérkezik a Purgatórium hegyének lábához, de a Paradicsomba vezető útra még nem lép rá, pusztán a csillagaira tekinthet fel.

Összegzés

A Babits által összeállított *Nyugtalanság völgye* mint versgyűjtemény tehát a fent részletezett intertextuális térben olyan egységes kompozíciót megvalósító műalkotásként is értelmezhető, melynek egyes részei a korábban önálló műként folyóiratokban publikált versek. A kötet mindazonáltal autonóm művészi alkotás, a két szövegkomplexum közötti viszony nem elsősorban a Babits-kötetben felfedezhető, és eddig – tudomásom szerint – alig vizsgált Dante-idézetek révén jön létre, hanem a két irodalmi mű közötti szerkezeti párhuzam révén.

Gérard Genette fogalmai szerint tehát a két mű, Dante *Isteni színjátéka* és Babits *Nyugtalanság völgye* című kötete között hasonló hipertextuális viszony jön létre, mint Homérosz eposza és Joyce *Ulyssese* között, vagy egy témához közelebbi példára hivatkozva: Dante *Komédiája* és T. S. Eliot *Átokföldje* között. Eliot művében ugyanis hasonló, a Poklon és a Purgatóriumon át haladó narratív modell működése figyelhető meg, mint Babits kötetében, a különbség azonban Eliot 1922-es műve és Babits két évvel korábbi kötetkompozíciója között, hogy amíg az *Átokföldje* beszélője Vergiliussal azonosítható, addig a *Nyugtalanság völgye* kötetsszubsjektuma egyértelműen Dantével (vö. KAPPANYOS 2001, 249–250). Eszerint tehát a *Nyugtalanság völgye* mint hipertextus hipotextusa az *Isteni színjáték*, előbbi mű az utóbbiból hasonló „közvetlen transzformáció” révén jön létre, mint ahogy Joyce az *Ulysses*ben egy cselekményszál és a szereplők közti viszonyok sémáját kivonja az *Odüsszeiából* (GENETTE 1996, 86–88).

Mindezek alapján azt gondolom, hogy Dante túlvilági utazásának története adja a narratív keretet a *Nyugtalanság völgye* versei mögötti életrajzi és költészeti vonatkozásoknak, valamint a korábbi Babits-versekhez képest felerősödő szubjektivitásnak. Ezáltal a szövegek keletkezésének időszaka, Babits életének 1920-at megelőző öt éve pokoljárásként és a megtisztulás iránti vágyakozásként válik elbeszélhetővé. A kötetet tehát egyfajta megtéréstörténetként is olvashatjuk, abban az értelemben, ahogy Babits Dante *Purgatóriumát* leírta: „A Purgatorium a legemberibb része a nagy költeménynek. A Szabadság országa ez, s az emberi léleknek szent lehetőségét példázza: fáradságos küzdelemmel felülemelkedni a földi szennyeken, melyek a Pokolba, a végső Rabság országába, húznak alá. A Purgatorium kínok és remények helye, mint maga az élet. A saját bűneibe bonyolult, megsúlyosodott lélek nehezen mássza a szent hegy utait” (BABITS 1930, 75). Ez a töredezetten elbeszél és befejezetlen megtéréstörténet az *Isteni színjáték*nak ahhoz az értelmezési irányához kapcsolható, mely a Dante-mű születésének hátterében a Babits számára is meghatározó Szent Ágoston *Vallomásait* is felfedezi [(FRECCERO 1986) nyomán (KELEMEN 2013)]. A *Nyugtalanság völgye* tehát valóban az átmenet kötete, mely éppen a költői pályára és Babits személyes sorsára való költői reflektálás miatt válik az életmű fontos darabjává. 1920-ban – miután a forradalom és a Tanácsköztársaság idején mutatott közéleti aktivitása és egyetemi tanársága miatt fegyelmi eljárás indult ellene,

kizárták a Petőfi Társaságból és rendőri zaklatásnak volt kitéve – a költő még nem írhatta meg a Paradicsomba való belépésének, a szubjektum megigazulásának történetét. Ebben az értelemben a kötet befejezetlen maradt, de éppen az *Isteni színjáték*kal kialakított szerkezeti párhuzam miatt maradt meg a teljessé válás reménye.

Bibliográfia

- BABITS Mihály (1922a), Költészet és valóság: Élettörések, *Nyugat*, 1921/1, 43–46.
- BABITS Mihály (1922b), nyilatkozata, *Színházi Élet*, 1922/5, 28.
- BABITS Mihály (1930), *Dante: Bevezetés a Divina Commedia olvasásába*, Magyar Szemle Társaság.
- BABITS Mihály (1978), *Dante fordítása: Műhelytanulmány*, in BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, 1. köt., BELIA György (szerk.), Budapest, Szépirodalmi, 269–85.
- DANTE (1986), *Isteni színjáték*, BABITS Mihály (ford.), Budapest, Szépirodalmi.
- BENEDETTO, Croce (2001), a *Színjáték* szerkezete és a költészet, *Helikon: Irodalomtudományi Szemle*, MÁTYUS Norbert (ford.), 2001/2–3, 212–22.
- FRECCERO, John (1986), *Dante: The poetics of conversion*, Cambridge, Harvard University Press.
- GENETTE, Gerard (1996), Transztextualitás, *Helikon: Irodalomtudományi Szemle*, BURJÁN Monika (ford.), 1996/1–2, 82–90.
- GINTLI Tibor (2013), *Kompozíciós elvek Babits első két kötetében*, in GINTLI Tibor, *Irodalmi kalandtúra: Válogatott tanulmányok*, Budapest, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 67–81.
- J. SOLTÉSZ Katalin (1965), *Babits Mihály költői nyelve*, Budapest, Akadémiai.
- KAPPANYOS András (2001), *Kétséges egység: Az Átokföldje, és amit tehetünk vele*, Budapest, Janus/ Kiadó – Balassi.
- KELEMEN János (2013), *A conversio poétikája: Dante*, in Balázs Déri et alii (szerk.), *Conversio*, Budapest, ELTE BTK Vallástudományi Központ, 33–39.
- KELEVÉZ Ágnes (1998), *A keletkező szöveg esztétikája: Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, [Budapest], Argumentum.
- KELEVÉZ Ágnes (2019), Új forrás a fiatal Babits kötet szerkesztési módszeréhez: Előkerült a *Levelek Iris koszorújából* kötet szerzői kézírata, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2019/4, 507–32.
- NEMES NAGY Ágnes (1984), *A hegyi költő: Vázlat Babits lírájáról*, Budapest, Magvető.
- PÁL József (2001), *Imago Dei : Számok, szimbólumok, metaforák a Teremtő képe ábrázolásában*, *Helikon: Irodalomtudományi Szemle*, 2001/2–3, 294–307.

- RÁBA György (1969), *Dante és Babits: Dante hatása Babits költészetére*, in RÁBA György, *Szép hűtlenek: Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Budapest, Akadémiai, 112–24.
- RÁBA György (1981), *Babits Mihály költészete: 1903–1920*. Budapest, Szépirodalmi.
- RÁBA György (1982), Babits és a „mindennapi kislány”, *Irodalomtörténet*, 1982/3, 661–72.
- SZABÓ Lőrinc (1921), Nyugtalanság völgye, *Nyugat*, 1921/1, 47–51.
- ZAMBRA Alajos (1920), Dante: A Purgatorium. Fordította Babits Mihály, *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1920, 67–68.

„Üres utcák rideg labirintusa...”

Dantisztikai közelítések Krasznahorkai

Az urgai fogoly című művéhez

„... az én utazásaim soha nem valahová irányuló helyváltogatások voltak, hanem elutazások, és azok is lesznek. Mindig azt jelentették, hogy mindegy hová, csak el innen, vagy el onnan.”

„Nem azért megyek, hogy valahol otthon érezzem magam, arról már nagyon régen letettem.”

(Krasznahorkai László)

Vajon mi indítja el az utazót, a zarándokot, a felfedezőt, hogy fizikai, lelki és szellemi erejét latba vetve egy számára addig ismeretlen vidék felé irányítsa lépteit? Mi mozditja a mindenkori embert arra, hogy elhagyja a biztonságosnak vélt, ismertnek tudott hétköznapi környezetét, és fáradtságot nem kímélve eljusson egy vágyott helyszínre, ahonnan talán már soha nem vezet visszaút az eredeti hazába? Vagy ha vezet is, a visszatérés már semmiképpen nem oda és abba a világba vezet, ahonnan elindult és amit hátrahagyott. Kérdésünkre a válasz talán egyértelművé válik, ha elkezdjük felsorolni azokat a világirodalmi példákat, amelyeken felnőtünk, amelyeket gyerek- és iskolás korunk óta ismételtetünk, és amelyek alapjaiban határozzák meg gondolkodásunkat, az élethez és sokszor a halálhoz való viszonyulásunkat. Olyan kulturális hálót jelentenek ezek a példák, amelyekből nehezen lehet kilátni, amelyek a jelenésnek már egy eleve meghatározott kontextusába helyezik mindazt, amit utazásról, a zarándoklásról vélünk és gondolunk. Azaz: az elindulásunknak mindig van egy célszerűsége, teleologikus rendszerbe ágyazódik (vö. ZSADÁNYI, 1997, 75.), amely előbb vagy utóbb, de körvonalazza minden próbálkozásunkat, amelyeket az út során teszünk. Ebbe az elgondolás-rendszerbe illeszkednek, illetve erre a célszerűsége mutatnak rá Homérosz, Ovidius, Dante, Chrétien de Troyes, Guillaume de Lorris, vagy Goethe, Sterne, Novalis művei, s voltaképpen a Szentírás adott könyvei is.

Mi történik azonban akkor, amikor az utazást nem a hazaérkezés vágya motíválja, mint Homérosz eposzában, vagy nem a találkozás élteti, mint Ovidius vagy Dante esetében, sem a vágyott boldogság és szerelem megelégedését reméli az utazó, mint Chrétien de Troyes vagy akár Novalis műveiben? Elképzelhető-e egy olyan utazáskonceptió, amely nem külső célok elérésben látja a megtett út értelmét, sem belső, lelki-szellemi formálódást kíván elérni és megvalósítani a próbatételként felfogott utazás által? Van-e olyan létállapot, amely az utazásban nem reméli sem

a földi, sem pedig a transzcendens értelemben vett meg- és rátalálást valami jobbra, nemesebbre, szépre, amely nem tudja már ezeket a minőségeket az utazásért nyert jutalomként értelmezni, sem pedig az utazás végső értelmét nem a fent leírt fogalomkeretben gondolja el?

Bónus Tibor *Az urgai fogoly* retorikáját elemző tanulmányában (BÓNUS 2001, 60–71) Szirák Péter és Szilágyi Márton megfontolásából indul ki, melyek szerint Krasznahorkai esetében az utazás toposzához kapcsolódó azon lehetőség, „hogy a személyiség kiteheti magát idegen világok változást hozó, dinamizáló hatásának [...], kihasználatlan marad.” (61.) A következőkben azt vizsgálom, hogy e fenti megállapítás, azaz az utazás mint toposz miképpen értelmeződik át Krasznahorkai művében, hogy a hozzá kapcsolt hazatalálás-koncepció milyen retorikai figura által nyer új jelentéstartalmakat. Elemzésem kiindulópontját azonban nemcsak az út toposz retorikai-poétikai átértelmezésében rejlő lehetőségek keresése adja, hanem ezen lehetőségeket a kötet mottójául választott Dante-idézet keretrendszerébe állítom. Elsődlegesen az érdekel tehát, hogy Krasznahorkai hogyan írja át a dantei pokol-élményt; hogyan jelenik meg nála az utazás motívuma, és mit jelent számára, illetve az általa megalkotott posztmodern utazó számára a dantei eltévedés és keresés? Milyen szimbólumok és motívumok mentén szerveződik a kortárs magyar szerző műve, és azok miképpen rímelnék az *Isteni színjáték* szöveg univerzumára? Milyen kontextusbeli és szemantikai párhuzamok és elkülönböződések figyelhetők meg a két mű között? Végezetül, beszélhetünk-e az itt felmerült kérdések tekintetében a Krasznahorkai-művet vizsgálva Dante-parafrázisoról?

Bár elemzésem Krasznahorkai korai regényei közül éppen azt a művet helyezi előtérbe, amellyel kapcsolatban az irodalmi kritika nem mondható egységesnek, és amelynek műfaji besorolása is több lehetőséget kínál az értő, szakavatott irodalomtudósok számára, az író pályájának elején mégis olyan egyéni megszólalásmód jellemzi e művet (a korábbi alkotásokkal szemben), amely alapját képezheti a mélyebb elemzésnek. *Az urgai fogoly* mint esszéregény (POMOGÁTS, 1998, 63; 66.) az utazást teszi meg epikai tárgyául, s ez az utazás lesz az egész mű narratív szervezője. Az utazásregények előbb említett világirodalmi, illetve a magyar irodalomban előforduló párhuzamainak elemzése nélkül most röviden szeretném a szerző korai műveinek kontextusába helyezni Krasznahorkai itt vizsgált alkotását.

Meglátásom szerint Krasznahorkai már első regényében, a *Sátántangóban*, majd később *Az ellenállás melankóliájában* is, bár történeteit konkrét szocio-kulturális környezetbe ágyazza, szorosan kapcsolódik világirodalmi nagy elődjének művéhez.¹ Az *Isteni színjátékkal* párhuzamba állítható szöveghelyek mellett és által Krasz-

1 Pomogáts Béla kortárs kritikusokra hivatkozva írhatja: „Krasznahorkai elbeszélésmódjának lényegi tulajdonsága az, ahogyan az aprólékos és hiteles valóságábrázolást vegyíti a démonikus fantasztikummal. Ebben az epikai vegyületben természetesen a realitásnak is sátáni természete lesz, és az igen alaposan megfigyelt és bemutatott tények, jelenségek, konkrétumok valamiféle »szürnaturalista« víziónak rendelődnék alá” (POMOGÁTS 1998, 67).

nahorkai regényeinek atmoszférája és világa a dantei pokolleírást idézik, s ebbe a sorba illeszkedik az elemzés tárgyául választott esszéregény, novellafüzér, vagy egyes értelmezések szerint, útinapló is. A pályát nyitó első két regény történetelvű elbeszélésével és szövegvilágával ellentétben a Beijing felé megtett utazás leírását erőteljes reflektáltság jellemzi. Szirák Péter hívja fel a figyelmet arra, hogy *Az urgai fogoly* a korábbi művektől nem tematikailag különül el, hanem elbeszélésmódjában, amennyiben itt a megfigyelő (az eddigi történeten kívüli, omnipotens elbeszélő) tekintete önmaga felé fordul (SZIRÁK, 1993, 49). Ezáltal a művet a vallomásos beszédmód jellemzi, s az eddigi sorscapások rögzítését, amelyet a *Sátántangóban* vagy *Az ellenállás melankóliájában* láttunk, felváltja az elbeszélő önmagára tett súlyos reflexiója, a saját lét válságának kíméletlen rögzítése. Ez az elbeszélői pozíció invokálja a Dante művében megszólaló utazó beszédmódját, amennyiben az *Isteni színjáték* elején az általános, az egész emberiségre vonatkozó kijelentéshez szinte azonnal kapcsolódik az egyes szám első személyű lírai én perspektívája. Ezáltal Krasznahorkai alkotása, a későbbiekben még látni fogjuk, pontosan miként, a dantei vízió leírásmódját idézi, amely egyszerre próbálja meg az elbeszélőben lezajló belső történéseket, valamint a látott dolgokat rögzíteni. Az elbeszélésmód fokozottan személyes akusztikája mellett elmondható továbbá, hogy amíg a *Sátántangóban* vagy *Az ellenállás melankóliájában* egy-egy szövegrészlet, jelenet implicit vonatkoztatható Dante pokoljárására² (amelyek között érdemes megemlíteni a *Sátántangó* Dante-műre utaló allúzióit, mint amilyen az állandó, konstans esőzés, a sár, a szutyok, a piszok képei³ vagy a Doktornak a vidék süllyedéséről szóló földtörténeti olvasmányai; de ide sorolható *Az ellenállás melankóliájában* leírt, egész várost ellepő, jégbe fagyott szemét mint a „mennybolt árnyéka”, amely a dantei pokol utolsó bugyrát elevenítheti fel⁴), addig *Az urgai fogoly* elején a szerző explicit utalást tesz.

A Krasznahorkai-szöveg Dantéhoz való kapcsolódását egyértelműsíti a *Commedia* első tercinájának mottóul választása. Mind magyarul, mind pedig olaszul olvassuk a bevezető sorokat, de míg az eredeti nyelven feltüntetett szöveg a Pokol első három sorát hiánytalanul közli, addig a magyar (babitsi) fordításból vett szövegrészlet csonka marad: „Az ember életútjának felén / egy nagy sötétlő...” – áll a regény kezdősorai előtt. Nem lehet nem észrevenni a Krasznahorkaira jellemző, s a mű írásmódjában megbúvó ironiát, amellyel az elbeszélő én saját utazásához, élete „dantei fordulatához” való személyes, belső viszonyulását tárja az olvasók elé.

2 „Halicsot egy üveg szemű, püpos emberke üldözte, s hosszas kálvária után végül egy folyóba menekült, de helyzete egyre kilátástalanabb lett, mert akárhányszor felbukott a víz alól, hogy levegőt vegyen, a kis emberke azonnal a fejére koppintott egy rettentő hosszú bottal, s mindannyiszor rekedten azt kiáltotta: Most megfizetsz!” (KRASZNAHORKAI, 1985, 246.) vö. *Pok.* IX. 76–81; *Pok.* XII. 100–102; *Pok.* XXI. 46–47; 50–53.

3 „A piszok esztétikájáról, a világ szutyoknyelvi jellemzéséről” ír Tverdota György Krasznahorkai prózáját elemző írásában. Lásd TVERDOTA 1999, 47–53.

4 Vö. *Pok.* XXXIV.10–12. Lásd továbbá: KRASZNAHORKAI, 1989, 159–161.

Győrffy Miklós írja egy helyen a kötetet lezáró utolsó novella kapcsán: „Ennek a kétségbeesett és abszurd urgai fogságnak a leírásában vezérszólamot kap Krasznahorkai szelíd (...), de valójában metszően gyilkos iróniája” (GYÖRFFY 1992, 948).⁵ Ezt látjuk az egész kötetet bevezető idézet esetében is, ahol a félbe maradt, feszült várakozást keltő, ugyanakkor a dantei sorok megcsonkításának ironikus gesztusával Krasznahorkai prózája új jelentésrétegek felé nyílik meg, s a szöveg ezáltal mintha pontosan e csonka idézet folytatására tenne kísérletet. Sőt, miként arra többek között Fogarassy Miklós is utal, a sötétlő „valami” nem más, mint az utazó által említett melankólia (FOGARASSY, 1993, 138).⁶ A művet bevezető Dante-idézet tehát egyszerre operál a világirodalmi előd által megfogalmazott tapasztalathoz való rokonsággal, ugyanakkor e tapasztalatnak (a sötétlő erdőben való eltévedésnek) a megszólaló pozíciójától való ironikus távolságba helyezésével, valamint, az itt következő sorok tanúsága szerint, a sötétlő homály képében rejlő melankolikus kétértelműség megteremtésével.

A történet értelméből való kirekesztettség eme bevezetéképpen fölemlegetése után itt van az ideje annak is, hogy az elbeszélés beindítása keltette szomorúságról most már minden további nélkül eláruljam: ez arra az üres, és épp üressége folytán veszedelmes *melankóliára* vezet vissza, mely már az utazás közepén elfogott, s amelyhez nekem is vissza kell vezetnem magányos, fáradt, érzékeny olvasómat, ha azt akarom, hogy értse: *e melankólia azonos magával a történettel* (KRASZNAHORKAI 1992, 8 – *Kiemelés tőlem: V.B.*).

Bán Zoltán András a kötetben leírt szomorú, szívszorító képeket nevezi „halálos méznek” (BÁN, 1993, 139–140), amely tulajdonképpen rokona annak a melankóliának, amelyet tehát Krasznahorkai utazója leír és bejár, s amelyből, az utazás beszámolója szerint, nincs menekvés:

A kérdésre, hogy *mivel is kezdődött történetem*, már egy héttel hazatérésem után – érdeklődőt s válaszolót mintegy ugyanarra a lejtőre állítva így – azt feleltem valakinek: *az úttal kezdődött, és azzal is fejeződött be*, ama rendkívüli úttal, tettem hozzá, mely Urga és Beijing közt nagyjából

5 A Krasznahorkaira jellemző iróniát több szerző is említi, így például a már hivatkozott Tverdota György vagy Angyalosi Gergely is. Ez utóbbi szerző a *Kegyelmi viszonyok* elemzésekor mutat rá a kötet címben inherensen megjelenő ironikus felhangra. Ehhez lásd ANGALOSI Gergely, Egy meta-fizikus prózáiról, *Alföld*, 1999/3, 38.

6 Pontosán ezt hangsúlyozza elemzésének végén Pomogáts Béla is: „... erre a melankóliára utal a dantei mottó is, amely magyarul ráadásul csonkítottan idéződik fel [...] Ez a »sötétlő« több és talán végzetesebb, mint a »sötétlő erdő«, ez a »sötétlő« maga a bölcséleti bizonytalanság és következményeként maga a melankólia” (POMOGÁTS, 1998, 67).

egy nappallal, egy éjszakával s egy újabb nappallal volt mérhető – s ez a nagyjábóltság, ez a még csak nem is leplezett körülbelüliség, az adatok rám igazán nem jellemző nagyvonalú, azaz költői kezelése, egyszóval az tehát, hogy nemet mondva az egyenes válasz iránti szenvedélyem máskor szinte gyötrelmes kényszerére, az időtartam megjelölésével fejeztem ki egy távolságot, azonnal a kellős közepébe helyeztem engem annak a rejtélyes, nehéz szomorúságnak, amelynek szelíd, de könyörtelen örvényéből nem szabadultam azóta sem, akárhányszor próbáltam is – és mindig más irányból, hogy kijussak belőle végül – ebbe a rendre elbizonytalanodó tudósításba, ebbe a gyakran zavarba fulladó tájékoztatóba, ebbe az alkonyati jelentésbe, vagy minek nevezzem, belekezdeni (KRASZNAHORKAI, 1992, 7 – Kiem. Tőlem: V.B).

A Krasznahorkai által említett melankóliát erősíti a szöveg elkezdésére tett többszöri kísérlet, és az elkezdés nehézségeinek tematizálása (amelyre már Zsadányi Edit is felhívta a figyelmet), s ez egyben a Dante-motó újraírására tett kísérlet kudarcát is jelentheti. Az „elkezdődött hát történetem” elbeszélői megállapítása a Sötétlő erdő I. részében az utazás leírása során többször megkérdőjeleződik, mint ahogyan a vonatkozó idézet mutatja:

amikor az erkélyre kiállva tényleg felnéztem Beijing esti csillagaira az égen, akkor egyáltalán nem azt gondoltam, hogy íme elkezdődött hát történetem, egész egyszerűen azért, mert épp az ellenkezője volt igaz, hogy tudniillik nem kezdődött el: hiába zajlott le annak rendje s módja szerint a megérkezés, hiába álltam itt az erkélyen lefürödve, készen, a szándékkal, hogy mindjárt leveszem a tekintetemet az égről meg a csillagokról, és ünnepélyes felszólítással a lelkemben körbenézek a magasból, amellyel kezdetét veheti beijingi történetem, hiába, ez a történet nem vette kezdetét, mert nem bírtam levenni az égről meg a csillagokról a tekintetemet (KRASZNAHORKAI, 1992, 34–35).

Vagy máshol:

(...) minden mondat folyton és tisztára nekilendülni látszik egy történet felé, így mintha füstölgő romok fölött állnék (...) (KRASZNAHORKAI, 1992, 121).

Ennek az el-nem-indulásnak, a történetkezdés kudarcának a melankóliájával szembeülvé Krasznahorkai utazója valójában mindvégig „téblából”, s ebben a viszonylatban a kötetet nyitó idézet tehát nem is folytatódhat. Bár az újraírásra tenne kísérletet, valójában mindvégig egyazon ponton „toporog”: „verembe kerültem”

– állapítja meg a kötetet záró fejezetben. Vagy máshol: „Beletévedtem egy útvesztőbe, amelyből, értettem meg aztán hetekkel később, soha nem is fogok kijutni többé.” A kötet paradoxona, hogy míg az elbeszélői szándék szerint hiteles és valószínű leírását olvashatjuk egy keleti utazásnak, azaz egy történetnek, addig az általunk olvasott szöveg szemünk előtt bontja le önmagát, kérdez rá a történetmesélés epikai hagyományára, és helyezi a hangsúlyt egy másfajta történetre – egy olyan történetre, amelynek nincs meghatározható kezdeti és végpontja (vö. ZSADÁNYI, 1997, 74) azaz: maga az út, az úton levés létállapota lesz a kezdet és a befejezés is. Hiába a szűzsében elbeszél, fizikai térben megtett utazás, és az ezzel párhuzamba állított belső, lelki-szellemi út, amely a reális fizikai térben megtett utazás értelme lehetne, Krasznahorkai szövegében ez a „valódi értelem,” mint ahogyan „életének dantei fordulata” és a rá szakadó „nagyonmély kérdések” lesznek megközelíthetetlenek.

Többféle problematika ötvöződik tehát *Az urgai fogoly* szövegterében: az olvasó szembesül egy olyan (s a későbbiekben látni fogjuk) dantei helyzetbe állított utazóval, aki önmaga korábbi, lelki-szellemi tapasztalatainak a megörökítésére, visszaadására törekszik (vö. BÓNUS 1993, 62–63), aki reflektál arra, hogy helyzete a pekingi éjszakában *emlékeztethet* egy történet jól megkomponált kezdetére⁷, amely kezdet az ő számára mégsem válik realizálhatóvá. Ebből a bizonytalanságból, a kezdet eltörlésének vagy hiányának élményéből (amelyre ironikusan utal a beszélő) fakad a kötet végig húzódó melankólia, amely már Krasznahorkai korai regényeinek alaphangulatát és nyelvi közérzetét is meghatározta. Angyalosi Gergely megfogalmazásával előrevetítve *Az urgai fogoly* sorain áttetsző lét-problematikát: Krasznahorkai utazója számára világossá válik (s ez talán már önmagában *kegyelmi* történés), hogy „nincs [...] metafizikai értelemben vett másik világ; a transzcendencia helyenként a transzcendencia iránti elpusztíthatatlan és kiölhetetlen igényként létezik csupán [...]” (ANGYALOSI 1999, 38).

Angyalosi sorai a *Kegyelmi viszonyok* novelláinak belső tapasztalatára vonatkoznak, jóllehet *Az urgai fogoly*, s ezzel együtt a *Sátántangó* és *Az ellenállás melankóliája* metafizikai értelemben vett elveszettségélményét is körülírják. Zsadányi Edit ezzel a metafizikai elveszettségélménnyel kapcsolatban a szellemi út kudarcáról ír, amely értelmezése szerint megegyezik az idegen kultúra befogadásának és az arról való közvetítésnek, beszámolóinak a lehetetlenségével is (ZSADÁNYI, 1997, 76).

7 A kezdet problematikáját éppen a kötetet nyitó Dante-idézet is árnyalhatja, amennyiben pontosan a szöveg kezdőpontjának a meghatározhatatlanságára mutat rá. A kötetben megszólaló utazó bár saját történetét írja, illetve saját történetének emlékeit próbálja a nyelv által összeszedni (mint lehulló morzsákat), abba a Zsadányi által körvonalazott problémába ütközik, hogy nem képes kilépni az intertextualitás paradigmájából (ZSADÁNYI 1997, 72). Hol kezdődik a szöveg? Hol kezdődik a személyes visszaemlékezés, amennyiben már a kezdet egy intertextussal szembesít, egy olyan nyelvi szituációba helyezve az elbeszélőt, amely egyszerre lesz tőle idegen és mégis a sajátja?

Zsadányi az, aki *Az urgai fogoly* elemzése során a műnek az *Isteni színjátékkal* való szoros összefüggését helyezi a középpontba, és aki kiemeli a Krasznahorkai-regény általam itt elemzett „erkélyjelenetének” dantei párhuzamát.

A továbbiakban tehát röviden megvizsgálom, hogy a Dante által a pokolbeli elindulás kezdetén leírt momentum, amelynek során az utazó rádöbben a közte és a hegy teteje közötti áthidalhatatlan távolságra, a Krasznahorkai-műben milyen jelentésárnyalatokat hordoz. Hiszen Krasznahorkai utazója a történet egy pontján (amely ugyanúgy lehet a történet kezdete is, mint ahogyan a kezdetet kijelölheti a kínai határ elérése, vagy már a Góbi sivatagban megtett vonatút is), ugyanúgy szemléli beijingi szállodájának erkélyén a csillagos eget, mint ahogyan utazásának kezdetén, a sötét erdőben eltévedő Dante dőbben rá a derengő, hajnali Nap fénye által jelölt isteni világtól való elszakíttóságára.

De mikor rábukkantam egy hegyaljra,
hol véget ért a völgy, mély, mint a pince,
melyben felébredt lelkem aggodalma,
a hegyre néztem s láttam, hogy gerince
már a csillag fényébe öltözött,
mely másnak drága vezetője, kincse.
(*Pok. I. 13–18., Babits Mihály fordítása; Kiem. Tőlem: V.B*)

De aztán egy domb lábához jutottam,
s ott véget ért a völgy, mely szívemet
így rémítette. Fölnéztem magasra,
és megláttam, hogy a domb vállait
már fénybe öltöztette az a bolygó,
mely igaz útra vezet minden embert.
(Nádasdy Ádám fordítása; *Kiem. Tőlem: V.B*)

Csak hogy míg az utazó-Dante számára a tekintet felemelése által, az e gesztusban rejlő helyzetfelismerés a történetnek és magának a szellemvilágnak a bejárására sarkalló erő lesz, addig Krasznahorkainál a Beijingbe megérkező utazó helyzetének nem csak, hogy kilátástalanságára ébred rá, hanem voltaképpen a saját léthelyzetéhez való viszonyától idegenedik el:

felfogtam rögtön, hogy na, úgy látszik, Kína szívéig kellett fussak megérteni, milyenek is azok a (nevezzük őket váratlanul így:) nagyonmély kérdések, amelyek megelőznek engem, és viszont, hogy na, úgy látszik, kár volt Kína szívéig futni, az oltalomnélküliségbe, ahol az embert aztán végképp nincs, ami védje, mikor be kell vallania, hogy életének dantei fordulatához ért – mert hiszen ez történt: néztem a sötéten ragyogó eget Beijing

fölött, megállapítottam e dantei fordulatot, tartalmának megszegyenítő egyszerűsége mellett megrettentem e fordulat szinte operai időzítésétől, és végül tehetetlenül tűrtem, amint világosság után sóvárgó lényem teljes kudarcát bejelentve, ezek az úgynevezett nagyonmély kérdések – recsegve, dübörögve – egyszer csak rám szakadtak. (KRASZNAHORKAI, 1992, 35)

Krasznahorkai iróniával átitatott sorai tehát relativizálják az utazó lét- és beszédhelyzetét, ahogyan a dantei „nagonmély kérdések” súlya is megkérdőjeleződik. Hiába adott egy látszólag azonos pozíció, a megszólalásnak, az utazás „kezdetének” leírásában felfedezett tematikus és strukturális hasonlóság, a Krasznahorkai-szöveg elbeszélője nem csak az egyes szám első személyű elbeszélő én nyelvhez való viszonyát, de ennek az elbeszélő énnak magához a tradícióhoz való hozzáférését is megkérdőjelezi. Mindezt oly módon, hogy a Dante névvel fémjelzett, és a szellemvilágban megtett utazást leíró nyelvi közeg, és az ebben a nyelvi közegben elhelyezkedő, illetve az ebben megformálódó utazó (nyelvi) létét taszítja el magától. A Kínába érkező Krasznahorkai-utazó kénytelen tehát számot vetni azzal, hogy a Dante által megfogalmazott sóvárgás, amellyel Vergilius nyomába szegődik „látni Szent Péter kapuját, / meg őket, akik kínban keseregnek” (vö. *Pok.* I, 134–135; Nádasdy Ádám ford.), értelmét veszíti.

Azt mondtam magamnak a belső udvaron, szinte megtorpanva: hajlandó vagyok kijózanodni, s felhagyni a továbbiakban a feltételezéssel, hogy a létezésben tanúsított sóvárgásomnak, amit másokkal együtt és az övékéhez hasonló szemérmes tartózkodással én is kutatásnak neveztem el, van iránya, és van ennek az iránynak egy sejtelmes tengelye, ennek a tengelynek pedig egy súlypontja, végül e súlypont fölött egy lebegő angyal, akinek tekintélye e súlypontot finoman a helyén tartja, s az ettől a tekintélytől sohasem mozdul el; mint ahogy hajlandó vagyok kitörölni a fejemből, hogy e gyarló feltevés szerint nekem, sóvárgásom lendületével, ezt a tekintélyt meg kellene közelítenem, át kellene világítanom, majd egy ezerszer és ezerszer és ezerszer megismételt mozdulattal, ahogy az ember egyetlen vederrel a tengert merné ki, át kellene emelnem az ismeretlenségből... egy nekünk otthonos tartományba... saját súlypontunk fölé (KRASZNAHORKAI, 1992, 39).

Amire a Krasznahorkai-szöveg utazója, az „operai időzítéssel” rászakadó „nagonmély kérdések” kapcsán rájön, az tulajdonképpen a már korábban említett kirekesztettség és elidegenítettség állapota.⁸

8 „kimentem, némi tétovázás után el egészen a korlátig, ott megtámaszkodtam, nyújtott karral és tenyérrel, nem előre, inkább egy kicsit hátradólva, behunytam a szemem, egy mélyet szippantottam a hűvösségből, aztán tényleg felnéztem a csillagokkal telehintett őszi égboltra Beijing fölött, és abban a szempillantásban rá is döbrentem, hogy évek óta most először nézek fel az égre, hogy évek óta most először nézek fel egyáltalán. (...) hirtelen ráeszméltem, hogy nemcsak elváltasz engem egy irdatlan távolság tőle, de ez a távolság olyan is, mintha a jégbe fagyott volna bele, vagy hogy, egy kristályos

A *Sötétlő erdők* I. részében tehát azt látjuk, amint egy dantei helyzetbe hozott, helyzetbe állított utazó önmaga létállapota felett töpreng és próbálja megérteni viszonyát ahhoz a pillanathoz kapcsolódóan, amely hirtelen megszólítja – ám ekkor, ahogyan a fejezet folytatásában olvasható:

felnézni az égre, azt jelentette, belátni, hogy nem állok kapcsolatban az éggel, ahol felnézni már önmagában annyit jelentett, hogy akárcsak a kor-szaknak, amelyben élek, nekem magamnak is megszakadt az összeköttetés a kozmossszal, hogy el vagyok vágva az univerzumtól, hogy ki vagyok zárva belőle, meg vagyok fosztva tőle... (KRASZNAHORKAI, 1992, 42).

Mintha a dantei utazás antitézisét olvasnánk *Az urgai fogolyban*, ahol az ironia esz-közével Krasznahorkai apránként, de kíméletlenül bontja le mindazt, amit a megelőző korok irodalmi hagyománya őrzött, gondolt, vélt, fenntartott az utazás embert átforgató erejéről, s végeredményben, amely mentén az utazás topikus ábrázolása elképzelhetővé vált. Amiként arra a korábban hivatkozott Szirák Péter hívja fel a figyelmet: míg az utazási regény a sors módosításának rejtett lehetőségét is magában hordozza (gondoljunk például Henry Fielding *Tom Jones* című kalandregényére), addig *Az urgai fogoly*, ezzel ellentétben az „énvesztés kísérleteként” gondolható el (SZIRÁK 1993, 49). Az utazó Krasznahorkainál arra a megállapításra jut, hogy nem lehetséges kapcsolatba kerülni a „mássággal”, hogy „vége a távlatoknak”, és hogy nem lehetséges többé „belenézni [ezekbe] a távlatokba”.⁹

Az *Isteni színjáték* Dante-utazója bár feltekintve a hegygerincekre fájdalmasan tapasztalja az attól való távolságot, utazásának mégis irányt és távlatot nyújt a *Pokol* I. énekében leírt egyszerű gesztus. Így lehet az, hogy a *Komédia* első éneke már előremutat a *Paradicsom* XXXIII. énekére, amelyben Dante elérkezik a boldog istenlátásig. Krasznahorkainál ez az istenélmény nem lehet teljes. A már Zsadányi által is megfigyelt beijingi színháztapasztalat, illetve a halálos betegség közben megtapasztalt nyelvi korlátok átélése sem jelent revelatív erejű megvilágosodást. Hacsak annak belátását nem, hogy az elbeszélő képtelen meghaladni önmaga korlátait. Ugyanakkor a dantei *Purgatóriumban* leírt, Beatricével való találkozás-jelenetet

út, s hogy ahová ez az út elvezetne, attól én el vagyok vágva, ki vagyok belőle zárva, meg vagyok fosztva tőle, talán végérvényesen” (KRASZNAHORKAI, 1992, 41).

- 9 Érdekes egyébként az egész kötet végével összevetni ezt a megállapítást, amely az „urgai fogságból” elinduló utazó reményteli felsóhajtásával ér véget: „Már csak tíz év...” (KRASZNAHORKAI, 1992, 156). Érezhető azonban ennek a repülőtéri váróteremben elhangzó rövid mondatnak a reményteli, mégis kilátástalanságot sugalló paradoxona. Hiszen a kötet zárása mintha valamilyen feloldással vagy megváltással kecsegtetné az olvasót, mivel a gyötrelmek és megpróbáltatások végéhez értünk. Ám ez a megváltás, ez a boldog végkifejlet, amelyet Dante esetében látunk, amolyan keserűes vigasz lesz. Az utazó regénybeli reménytelen sóvárgására, jóllehet valamifajta biztató választ vél találni a kétezeredik év jövődöbeli, gyermekként megálmódott csodálatos elérkezésében, mégis érezzük e „világ végi reptéri váró” ürességét, a várakozás feszültségét, amely a kötetet lezárja.

imitáló pekingi színésznő megpillantása az idegenség, az otthontalanság és a világba vetettség állapotát erősíti az utazóban. A színésznő, akinek „tündéri szépségébe az elbeszélő belebetegszik”, végül elutasító levélben közli az utazóval, hogy „ne keresse többet.” Az utazó levéláradata annak tanúsága, hogy kétszeresen el van választva egy olyan világtól, amelyet nemhogy nem érhet el, meg sem érthet, s ez a tapasztalat így valójában a pekingi látogatás tükörképe. Az utazó a kínai főváros utcáin barangolva képtelen megérteni a városi szerkezetet és eligazodni annak földi koordinátái között – s ahogyan azt korábban láttuk, az égi tájékozódásból is ki van zárva. *Az istennő írt* című fejezet az utazó 64 levelére adott válasz, amelyből világossá válik az a végtelen szomorúság és melankólia, amely az egész utazást meghatározza.

S ebből a meghaladásra való képtelenségből, a Kínában látott szépség elérhetetlenségéből fogalmazódik meg az a „halálos fájdalom a szívben,” amely írásra késztet, és amelyet nem lehet szavakba önteni, de amelyre a Krasznahorkai-regény elbeszélője mégis kísérletet tesz. Még akkor is, ha az írásban, és magában a nyelvben is, amiként az utazás során történtek alatt, az elidegenedés és az örök elveszettség létállapota tudatosul.

A Zsadányi Edit által megtérésjelentként értelmezett, *Az Escorialban elmaradt egy vacsora* című fejezetben elbeszélt betegség sem a dantei értelemben megfogalmazott Isten-élmény újraírása, mint inkább az elbeszélés nehézségeinek megtagasztalása, egy új nyelvi közeg, egy ismerősen ismeretlen megszólalásmódnak a rögzítése, amely azonban nem válik az egész utazás számára jelentésképző erővé.

...éjszaka lett, mire feltűnt nekem, hogy már jó ideje egy hangot hallok saját magamban, mégpedig, eszméltem rá, a saját hangomat, amint tegező bizalmassággal a messzeségbe vetődöttség halálos hátrányait panaszolja valakinek, fáradhatatlanul.

És még ennél is mélységesen mélyebb éjszaka lett, mire tudomásul vettem, hogy a megszólított nem más, mint az Úristen, a Biblia ura. [...] hirtelen ötlettől vezérelve a Teremtés első mondatát idéztem fel ezért, majd a következőt és a következőt, később (...) mondatokat találtam az Evangéliumokból, s idáig érve, még mindig mozdulatlanul fekvé az ágyon, s továbbra is a gerendát nézve az ablak alatt, annyit máris megállapítottam, hogy ezek az isteni igék olyan nagy erővel szólnak e mondatokban, hogy bizalmat lehet érezni irántuk (...) (KRASZNAHORKAI 1992, 74; 78).

Krasznahorkai elbeszélője azonban nem idéz egyetlen szöveghelyet sem, ami érdekesen állítható párhuzamba az utolsó beijingi este színház-élményével, amikor bár töredékesen, de mégis felidéz és monológjába illeszt egy Li-Tajpo verset. A kötetet továbbolvasva, apránként tárulnak fel az olvasó előtt a Dél-Kínában tett látogatás és a hirtelen betegség (a jobb tüdőlebeny kilyukadásának) körülményei (és a fent idézett „megtérésjelenet” szenvedéssel teli órái), a quangzhoui (kantoni) „trágyaszagú” levegő nyomasztó, fullasztó mivolta, és a „pokoli paradicsom” oximoronba sűrített

félelmetes valósága. Ez lesz az a pont, amelynél az utazás, Kína felfedezése ismét megszakad, ahol a történet folyamata és az elbeszélés maga megreked, s bár fel-feltörnek az utazó némaságából a Biblia ismerősen csengő szavai (akár mint segélykiáltások, jeremiádok), azok mégsem hozzák el a várva várt, talán megváltó fordulatot.

Az *urgai fogoly* bár egy utazás történetét sugallja, mégis, ahogyan a regény a történet-elbeszélés módját leépíti és helyette másik logikát választ az események rögzítésére (jól érzékelhető ez a kötet szövegeinek nem lineáris egymásra következéséből, az utazás-események időrendi sorrendjétől való eltekintéstől), a valahonnan induló és valahová megérkező egyenes ívű út képzetét is lebontja, s egyfajta szövegbeli labirintusba vezeti az olvasót. Zsadányi szavaival élve: „Az út fogalmához kötődő linearitás képzet helyett az úthoz a labirintus képe kapcsolódik (...)” Krasznahorkainál.¹⁰ (ZSADÁNYI, 1997, 82.)

A labirintusban való elveszésnek az élménye mindvégig megmarad (utalhatunk itt a kötetet lezáró fejezetre, amely az Urgában eltöltött három *pokoli* nap keserveit írja le, s ily módon a pekingi tartózkodás pandanjaként olvasható) s ahogyan a *Sátántangó* utolsó fejezetében „a kör bezárul,” úgy erősödik az elbeszélő énben az önmagába zárulás pokoli tapasztalata. Vagy, amiként az *Ellenállás melankóliájában* olvashatjuk: „... mert míg akkoriban úgy tűnt, a város a maga barátságos melegével mintegy természetes erődítménye otthonának, addig mára (...) régi bensőséges-ségéből nem maradt egyéb, mint üres utcák rideg labirintusa, ahol még az ablakok is, miként a mögöttük ülők, vakon bámulnak maguk elé, s a fojtott csendet csak »marakodó ebek tépő ugatása veri fel.«” (KRASZNAHORKAI 1989, 28).

10 „De akkor már föltűnt, mennyire elkeveredem folyton ezeken a folyosókon, hogy mennyire nem tudom soha megítélni, hol vagyok épp, és azért, mert nem vagyok képes a tudatában lenni, hol vannak e térnek a rögzítő pontjai, azaz hogy az egyetlen pont, amihez magamat viszonyíthatom, a kijárat, amit megtalálni éppoly nehéznek bizonyult, mint amilyen könnyű volt már az első kanyar után a másodikban a hozzá visszavezető utat újból szem elől veszteni” (KRASZNAHORKAI 1992, 57). Ezzel kapcsolatban érdemes újra feleleveníteni Az *ellenállás melankóliájának* szimbólumrendszerét, illetve térszerkezetét, amelyben szintén hangsúlyossá válik a labirintus-motívum: nemcsak azáltal, ahogyan a történetben Eszter és Valuska egymásba karolva bolyonganak a téli város utcáin, hanem mert a labirintust az utcán felgyülemelő szemét képezi. „A mocsoknak e képtelen labirintusa”, amely mint a „céljavesztett ittlét jeges múzeuma” képződik meg a szövegben, azzal a kozmikus renddel áll ellentétben, amelyet a regény kezdetén Valuska fürkészve kutat. Ugyanakkor, visszautalva a tanulmány elején felvetett Dante-allúziók kérdésére, e tekintetben még hangsúlyosabbá válnak az elbeszélő azon mondatai, amelyek éppen e metafizikai és ontológiai értelemben vett rendnek a megbomlására utalnak: „Okosnak lenni ugyanakkor, józanul megítélni, hogy mi várható, igazán nem volt könnyű [...], mert a maga megközelíthetetlenségében mindeddig hibátlanul működő, megnevezhetetlen elv – mely forgatja, ahogy mondani szokás, a világot, s aminek egyetlen nyoma éppenséggel ez a világ – mintha egyszerűen veszített volna az erejéből [...]” (KRASZNAHORKAI 1989, 10–11). A rend illetően megbomlásába való végső megnyugvást Valuska belső gondolati folyama támasztja majd alá: „... meg akarta magyarázni ugyanis nekik, mindeddig miféle gyerekes tévhitben élt, hogy azzal áltatta magát, lát egy hatalmas kozmoszt, aminek a Föld egy aprócska pontja csak, hogy e kozmosz végső motorja pedig a derű volna, ami »öröktől fogva átítat minden bolygót és minden csillagot«” (KRASZNAHORKAI 1989, 274–275).

Bibliográfia

- ALIGHIERI, Dante, *Isteni színjáték* (ford. Babits Mihály), in. *Dante Összes Művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- ALIGHIERI, Dante, *Isteni színjáték* (ford. Nádasdy Ádám), Budapest, Magvető, 2016.
- ANGYALOSI Gergely, Egy metafizikus prózaíró, *Alföld*, 1999/3, 36–42.
- BÓNUS Tibor, *Útirajz, önéletírás, irodalom (Az urgai fogoly retorikájáról)*, in. uő. *Diskurzusok*, Budapest, Balassi, 2001, 60–71.
- GYÓRFFY Miklós, Egy európai viszontagsága Kínában – Krasznahorkai László: Az urgai fogoly, *Jelenkor*, 1992/11. 948–950.
- KRASZNAHORKAI László, *Az ellenállás melankóliája*, Budapest, Magvető, 1989.
- KRASZNAHORKAI László, *Az urgai fogoly*, Budapest, Magvető, [1992] 2004.
- KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Budapest, Magvető, 1985.
- POMOGÁTS Béla, Regény az idő ellen – Az urgai fogoly gondolati horizontja, *Hungarológiai Közlemények*, 1998/4, 61–68.
- SZIRÁK Péter, Látja, az egész nincsen – Krasznahorkai prózájáról, *Alföld*, 1993/7, 44–51.
- TVERDOTA György, Szutyok és periódus, *Alföld*, 1999/3. 47–53.
- ZSADÁNYI Edit, Az utazás melankóliája (Krasznahorkai László: Az urgai fogoly), *Alföld*, 1997/7, 64–83.

3.

**DANTE MŰVÉSZI ÉS
TUDOMÁNYOS RECEPCIÓJA**

Dante gesztusnyelvének barokk kori olvasata

(Giovanni Bonifacio *A jelek művészete* című értekezésében)

Az ember beszél: ez természetes,
de azt, hogy így vagy úgy szólal meg, azt
a természet a kedvetekre bízza.

(*Par.* XXVI 130–132)

A gesztusnyelv, a nonverbális kommunikáció olyan művészet, amely a csendet szóltatja meg, olyan retorikai kifejezési mód, amelynek meggyőző ereje mozdulatok, gesztusok, viselkedési formák, jelek formájában, és egyéb néma, mégis ékesszóló nyelven közvetíti a mondandót és az ehhez kapcsolódó érzelmeket. Testünkkel, testtartásunkkal, arckifejezésünkkel, hanghordozásunkkal, mozdulatainkkal akarva-akaratlan kommunikálunk, s hol tudatosan, de gyakran önkéntelenül továbbítjuk a külső szemlélő számára a lélek visszajelzéseit és a jellem ismérveit is. A mozdulatok, a jelek, a testtartás, az arckifejezés vizualitása és vizualizálása tehát költői-retorikai-művészi eszköz, de az etikai interpretáció része is, mivel a gesztusnyelv jellembeli ismertetőjegyeket is közvetít. A *gestus* (mozdulat, taglejtés, magatartás) terminus történetileg változó jelentéssel bír, hiszen hol egy testrész (szemek, száj, kar, kéz, hang stb.) érzelmi reakcióit értelmezi, hol a test egészét érintő viselkedésre összpontosít, ám mindenképpen konnotatív értékkel bír. Azaz a szöveggörnyezet hatására kialakuló vagy azt erősítő többletjelentéssel vizuálisan is felfogható és dekódolható mozdulatot örökít meg – írásban és képi ábrázolásban, hiszen a szavak az azokat nyomatékossító gesztusokkal együtt elröppennek. Természetesen a gesztusnyelvvel, a testbeszéddel manapság foglalkozó kutatások nemcsak a tipológiai jellemzőket veszik számba: egy részletes bibliográfiával ellátott külön könyv témája lenne, ha a testbeszéd történetére és értelmezésére vonatkozó elméleteket akárcsak érintenénk.¹ Ráadásul nemcsak a gesztusnyelv tipológiai jellemzőit kellene számba venni, hanem egy sor tudományágat (mint pl. a retorikát, a pszichológiát, a nyelvészetet, a szemiotikát, a szociológiát, művelődéstörténetet stb.) is be kellene vonni a vizsgálódásba, amelyek specifikus területei a múlt század 60-as, 70-es éveit óta interpretációs és módszertani szempontból foglalkoznak e kérdéskörrel.

1 Mindazonáltal elengedhetetlen néhány, témánk szempontjából alapvető, történeti kitekintést is nyújtó szakirodalomra utalni: COCCHIARA 1985; BREMMER–ROODENBURG 1991; SCHMITT 1990; BRIEGER 1969; BURKE 2009; BRADDICK 2009; DALI REGOLI 2000; KENDON 2004; VISCEGLIA 2009; FRUGONI 2010; MACIOCE 2018; NICCOLI 2007; NICCOLI 2021.

A testbeszéd – retorikai, etikai, fiziognómiai – taxonómiája, definiálása, felhasználói körének felmérése és egy sor járulékos szempont értelmezése az ókori szerzők óta a kommunikáció sarkalatos kérdése. A gesztusnyelv antik példázatainak jó része mindmáig felfedezhető viselkedésünkben és nyelvhasználatunkban. Ezek ugyanis nemcsak túléltek a középkort (sőt még hatottak is a liturgikus nyelvezetre), de a reneszánsz kori újraértékelésük és a modern ember neveltetésében játszott meghatározó szerepük, valamint irodalmi és képzőművészeti alkotásokban megörökített jelrendszerük révén hagyományozódtak az utókorra. Jelen tanulmány célja azonban e történeti-módszertani vizsgálódástól mentes, és csak egy sajátos stílustörténeti korszakra, a barokk korra összpontosít, egy hasonlóképpen sajátos, a maga nemében egyedülálló értekezés keretein belül, amelynek a példatárát az antik szerzők mellett az olasz irodalomtörténet legnagyobb költőitől, Dante, Petrarca, Ariosto és Tasso műveiből vett idézetek gazdagítják.

Amikor 1616-ban megjelent az olasz barokk művelődésben eme egészen sajátos könyv, *Arte de' cenni* (Jelek művészete) címmel, Giovanni Bonifacio (Rovigo, 1547–Padova, 1635) jogtudós, a vicenzai filharmonikusok akadémiaja tagjának² tollából, nyilvánvaló volt, hogy a mozdulatok és általában az ember külső jegyei mennyi tudományt érintenek. A barokk teatralitás jegyében is zajló kommunikáció az olasz klasszicizmus etikai és retorikai irodalmát összekapcsoló számos közös, az ókori szerzők által is előszeretettel tárgyalt fogalommal rendelkezik, s Bonifacio éppen ezt a kérdést foglalta össze a kommunikáció jeleinek egybegyűjtésével. A több mint hatszáz oldalas, műfaját tekintve igen nehezen behatárolható könyv nem retorikai kézikönyv, bevallottan nem fiziognómia, és nem is egy új viselkedéstan vagy etikai értekezés, mégis mindez együttvéve. A szerző ugyanis mindezt együttesen, szinte egybeolvasztva tárgyalja úgy, hogy a barokk műfajkeveredések szinte tökéletes mintájaként egy teljesen új műfajt alkot, amelyben több mint hatszáz jelet állít rendszerbe, katalogizál, rendszerez elképesztő mennyiségű ókori és modern, bibliai és irodalmi példa segítségével. A mű latin nyelvű ajánló soraiban mindenestre Francesco Pola barokkos szójátékkal megjegyzi, hogy Bonifacio képes volt a néma ékesszólást (*mutiloquentia*) bőséges ékesszólássá (*multiloquentia*) változtatni, amelyben a „beszéd könnyedségét a némaság mutatja” (*facundiam docet elinguem*).

2 BONIFACIO 1616. A könyv részletes alcímének első sorai mindent elmondanak a témaválasztással kapcsolatban: A jelek művészete / amelyben látható nyelvet létrehozva / a néma ékesszólásról van szó, s ez nem más, mint ékesszóló csend... A Bonifacióról szóló, manapság egyre bővülő bibliográfiával kapcsolatban vö. BENZONI 1967a és BENZONI 1967b. Ebben az utóbbi tanulmányban is a szerző részletes életrajzi ismertetésben hozza e „régí eredetű, nemesi család szülötte” életének számos kisebb-nagyobb eseményét (251–286) és műveinek ismertetésére is sort kerít (271–276), akadémiai tevékenységét is részletesen bemutatva (291 skk.). Vö. továbbá CASELLA 1993; CASTELLARI 1986; KNOX 1996. Korábban Croce is említést tett a gesztuális nyelvezetről: CROCE 1935. A mű jelen újra-felfedezését és jelentőségét bizonyítja, hogy nemrég megjelent modern kiadása egy részletes tanulmánykötettel kiegészítve: GAZZOLA 2018. Jelen sorok szerzője az *Arte de' cenni* és a fiziognómia jeleinek kapcsolatát tárgyalta magyarul (VÍGH 2006) és olaszul (VÍGH 2013) megjelent munkáiban.

Az idézett szerzők művei (a kedvencei: Ariosto, Tasso, Petrarca, Dante, Vergilius, Seneca, Ovidius, Horatius, Cicero) és a Biblia olyan alkotások, amelyek érzelmi töltésük és változatosságuk miatt valóban számtalan példát nyújthattak.

Bonifacio a „korszellemre” és ezzel az emblémáskönyvek Alciato óta tartó divatjára utalva megállapítja, hogy nem minden előzmény nélkül szánta rá magát egy új műfaj megalkotására. Mivel „korunk, amikor képeket mottóval társított úgy, mintha a lélekből és a testből egy új dolog jönne létre, megalkotta az *impresákat* [...]”, ezzel új műfajok létrehozását vagy a meglévők új szempontok szerinti összekapcsolását is lehetővé tette. Ez is bátoríthatta annak a felismerésére, hogy „a csendben folytatott beszédről, amely a közlés legnemesebb módja, nem látom, hogy bárki is értekezett volna, [...] én tehát elsősorban arról kívánok szólni, hogyan lehet megértetni magunkat mozdulatokkal, gesztusokkal és jelekkel: tehát egyfajta néma ékesszólásról és hallgatag szóáradatról értekezek” (BONIFACIO 1616, 3–4).³

Szerzőnk tehát könyve megírásakor tisztában volt azzal, hogy újdonságszámba megy értekezése témája és a feldolgozás módja egyaránt: a viselkedés külső megnyilvánulásai ugyanis tükrözik a lélek belső affektusait, így módon a könyv hosszú címében foglaltaknak megfelelően a látható gesztusok és a mozdulatok az ékesszólás néma nyelvén retorikai erővel bírnak. Bonifacio nem állított ezzel újat, csak rendszerbe foglalta és hangsúlyozta a jelek kommunikatív, azaz retorikai értékét, arra is rámutatva, hogy társadalmi és morális értékük a retorikai jelentőségükkel egyenértékű. A szakirodalom manapság az *Arte de’ cennit* a gesztusnyelv újkori történetének első, forrásértékű értekezésének tartja, amely történeti kitekintése révén is alapvető mű. Az antik retorikák és irodalmi művek figyelembevételével ugyanis Bonifacio tanúsítja, hogy a jelek művészetének ismerete magában foglalja a mértékletes és az alkalomhoz szabott viselkedés alkalmazását is: a *captatio benevolentiae* nemcsak fontos retorikai elem, hanem morális megítélés kérdése is. Ugyanakkor a jelek – a barokkra hatványozottan jellemző – szimbolikus értékét is kiemeli, hiszen a mozdulatok, így az egész viselkedés metaforák összessége, rejtett értelem, s (gyakran konvencionális megjelenése ellenére) éppen olyan *acutezza* szükségeltetik a metaforikus gesztusnyelv megfejtéséhez, amilyen elmeél a költői metaforák és trópusok dekódolásához is nélkülözhetetlen. E rejtett értelem ugyanakkor az (ehhez értő) emberiség közös nyelve, „látható természetes nyelv” (*visibile natural favella* – BONIFACIO 1616, 12), mert amíg a beszéd és a nyelv mesterséges, és állandó változásnak van kitéve, városról városra, tartományról tartományra, korról korra módosul, a jelek művészete természettől fogva állandó, isteni adomány: „[...] Isten alakította ki e néma beszéd művészetét és adta nekünk, hogy kifejezzük akaratunkat, amely eszköz nélkül az emberek élete nem lenne társas; [...] e látható nyelvvel nem

3 Itt jelzem, hogy jelen tanulmányban minden fordítás saját. A Dante *Színjátékából* vett idézetek viszont – néhány, szintén jelölt saját fordítástól eltekintve – Nádasdy Ádám fordításából származnak.

halljuk, hanem látjuk a szívek rejtett gondolatait, bizonyos módon utánozva ezzel az isteni értelmet” (BONIFACIO 1616, 10).

S ha Emanuele Tesauro, a 17. század legismertebb és leghatásosabb itáliai retorikai értekezésében, a *Cannocchiale aristotelico*-ban (Arisztotelészi messzelátó) a retorikai alakzatok magyarázatakor különbséget tesz az érzékre ható „harmonikus alakzatok”, az érzelmeket befolyásoló „patetikus alakzatok” és az átlagosnál magasabb intellektust igénylő „elmés alakzatok” (azaz a metafora) között (vö. TESAURO 1674, 113), nyilvánvaló, hogy a test által közvetített jelek is hol érzékeinkre, hol érzelmeinkre, hol pedig értelmünkre hatnak, s éppen ebből ered értelmezésük többféle lehetősége is. Bonifacio maga a viselkedést metaforikus jelek összességének tartja, amely élvezetet és hasznot nyújtó művészet, s ez megfelel a retorika hagyományos értelemben vett céljainak, azaz tanít és gyönyörködtet:

Minthogy a megismerés és a rejtett dolgok felismerése nagy élvezettel jár, joggal mondhatjuk, hogy e [jelek] művészetének ismerete – amellyel megismerhetjük a mások számára rejtve maradt dolgokat és nyilvánvalóvá válnak viszont azok, amelyeket mások igyekeznek lelkük legmélyén elrejtteni, – nos ez, igen kellemetes és igen hasznos, hiszen van-e annál nagyobb élvezet, mint egy szempillantással felfedni az ember legféltettebb rejtett gondolatait? [...] És aki tökéletesen kiismeri magát e művészetben, nem fogja kívánni, hogy az emberek keblén feltáruljon az a bizonyos szókratészi ablak, hogy ezen keresztül a szív láthatóvá váljék: e jelek ismeretével ugyanis a halandók lelkének legtitkosabb gondolatai és legrejtettebb érzelmei jutnak kifejezésre. (BONIFACIO 1616, 11).

Bonifacio *Arte de' cennije* számba vette azokat a jeleket, amelyek a retorika szolgálatában állnak a néma ékesszólás gyakorlásakor az *actio* során. Nem elegendő ugyanis feltalálni, elrendezni és kifejezni a mondanivalót, hanem tudni kell azt is, hogyan adja elő mindezt az ember:

Kétségtelen ugyanis, hogy ugyanaz a dolog különféle módon előadva, teljesen különbözőnek tűnik, és gyakran különböző hatást is vált ki. Így aztán az előadás (*attione*) és a szónoki kifejtés szabályai, amelyek a hangban és a gesztusban jelennek meg, olyannyira szükségesek, hogy Cicero egyenesen testbeszédnek (*eloquenza corporale*) nevezte el őket. Amíg ugyanis a feltalálás, az elrendezés és a kifejezés elsősorban a lélek kötelessége, a hanggal és a testmozgással való előadás a test feladata. (BONIFACIO 1616, 548.)

A szerző számos irodalmi, történelmi, bibliai példával világítja meg egy adott viselkedésben, mozdulatban vagy gesztusban megnyilvánuló affektus jelentését.

A legtöbb leírás a népi képzeletben és a művelt irodalmi tudatban az első írásos feljegyzések óta jelen lévő ismeret, így Bonifacio „csak” annyit tett, hogy klasszikus irodalmi példákkal megtámogatva az általános megfigyeléseket, azok egyetemes érvényét támasztotta alá. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy szerzőnk a saját korában is gyakran használt gesztusok és jelek halmazából merített elsősorban, így egyetemes-ségük mellett a 16–17. század fordulóján is élő gesztusnyelvet mutatott be.

Az *Arte de’ cenni* által részletesen tárgyalt valamennyi jel, mozdulat, gesztus közül válogatva, a fentebb már jelzett, forrásként leggyakrabban idézett szerzők és művek közül most Dante *Színjátékát* vesszük górcső alá. A Bonifacio által hozott 219 dantei példa távolról sem fedi a *Színjátékban* (vagy általában Dante műveiben) fellelhető retorikai-poétikai-etikai szempontból alkalmazott gesztusok mennyiségét és fajtáját. Egyelőre még nem pontos és tipológiáját tekintve sem pontosan behatárolt számításaim szerint ennek közel a duplájával számolhatunk a dantei *oeuvre* vonatkozásában.

Előljárójában megállapíthatjuk, hogy a *Színjáték* gesztusgyűjteménye kétfajta episztemológiai megközelítésre vezethető vissza. Az egyik lehetőség az érzelmeket, a bizonyos helyzetekben megnyilvánuló pszichológiai reakciókat veszi figyelembe, amikor az egyén érzelmei gesztusokban és testtartásokban jutnak kifejezésre. Ebben az esetben a gesztusnyelv a lélek affektusaira adott spontán testi válasz. A másik aspektus a gesztusnyelvet társadalmi és kulturális konvenciók eredményeként vizsgálja: kulturális, konvencionális, liturgikus és egy sor további – gyakran századokon átívelő – mozdulatról van szó, amelyek a felhasználók tudatos választásától függenek, és gyakran egyetemes szemantikai területeket érintenek.

A *Színjátékban* túlvilági útja során Dante egy sor pokoli, purgatóriumi és paradicsomi lélekkel találkozik, társalog, hallgatja meg történeteiket, emlékeiket, jóslataikat, és reflektál ezekre. A költő Vergilius, majd Beatrice társaságában érzékeli e lelkek hangulati, érzelmi megnyilvánulásait, amelyeket mozdulatok, gesztusok formájában is közvetít.⁴ Maga Dante is szerepet oszt magára, és – nemcsak verbális – diskurzust folytat: reakciói így a lélek belső, a test által közvetített mozdulatok, gesztusok nonverbális nyelvén jutnak érvényre. A gesztusnyelv, amellyel Dante helyettesíti vagy kiegészíti az érzelmei és lelkiállapotok kifejezését, egy igen pontosan értelmezett retorikai-poétikai szisztéma hozadéka, amelynek célja, hogy a szavak csupasz értelméhez a test által közvetített érzelmi megjelenítést is hozzáadja. A fizikális tünetek és a test megváltozása mindig a diskurzushoz, a személyek közötti kapcsolatok formájához kapcsolódnak, így a jelek értelmezése a kontextustól elválaszthatatlan. A testbeszéd ugyanis követi, sőt gyakran helyettesíti a verbális nyelvi kifejezést, és a gesztusok olvasatát ennek megfelelően a szituációk és a párbeszélő felek kapcsolati viszonyai határozzák meg.

4 A *Színjáték* gesztusnyelvének szentelt nem túl bőséges bibliográfia kapcsán lásd CIMINI 2012; CIMINI 2018; CIMINI 2021; WEBB 2021; VILLA 2013.

A mai kutatásokban lehetséges elemzési megközelítések fényében a *Színjátékban* leírt szomatikus jegyek, gesztusok, jelek és testtartások repertoárja rendkívül gazdag és változatos. Ennek megfelelően részesei lehetünk annak a retorikai folyamatnak, ahogyan Dante az egyes énekekben megjelenik az olvasók előtt gondolatait és érzelmeit nonverbális módon kommunikálva. Bizonyára ez a megközelítés a leginkább kézenfekvő, mivel az olvasó nyomon követheti, hogyan koreografálta meg a főszereplő a maga testbeszédét az egyes énekek jellegével, hangulatával és a *Színjátékban* folytatott párbeszédekkel összhangban. Hasonlóképpen érdekes következtetésekre sarkallhat a Dante és Vergilius, illetve Dante és Beatrice, tehát a költő és két vezetője kapcsolatát ábrázoló gesztusnyelv tanulmányozása.⁵ A pokolbéli, purgatóriumi és paradicsomi lelkek mozdulatainak, „testtartásának”, érzelmi megnyilvánulásainak gesztusnyelve szintén jellemző részletekkel gazdagíthatja a retorikai-etikai elemzéseket: ennek keretein belül a testbeszéd jellegét is érdemes lehet analizálni a *Pokolban* leírt szenvedés gesztusaival, a *Purgatóriumi* penitencia és megtisztulás, továbbá a *Paradicsomban* a boldogok és a boldogság kifejezésének mozdulataival. A liturgikus nyelvezethez tartozó gesztusok értelmezése is külön figyelmet érdemel,⁶ különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a középkorban, (amely korszakot Le Goff a „mozdulat civilizációja”-ként definiálta – LE GOFF 1999, 381) a gesztusnyelv a mértékre és az arányra épülő komplex jelentéssel bírt. Szintén informatív lehet, ha az egyes mozdulatokat, arckifejezéseket a fiziognómia jegyeivel hozzuk kapcsolatba, lévén e tudomány egyfajta szemiológia, jeltudomány, amely az egyén láthatatlan jellemét és érzelmeit a test látható jegyeivel fedi fel és interpretálja. Az elemzések ezentúl a testbeszéd fő tipológiáit is érinthetik: az arc, a szem, a kéz és a többi testrész szerint csoportosított vizsgálódás változatossága is izgalmas vállalkozásnak bizonyulhat. Végül pedig a művészettörténeti kutatásokban eleve a vizualitás jegyében történik a gesztualitás ikonográfiáját érintő elemzés: különösen meglepő és izgalmas expresszivitásról ad tanúbizonyságot a *Színjáték* számos, miniatúrákkal gazdagított kódexében ábrázolt gesztusok leírása és e gesztusnyelv értelmezése.⁷

A dantei testbeszéd megjelenésének és értelmezésének a lehetőségeit tekintve tehát többféle megközelítés (vagy azok ötvözése) kínálkozik a mai kutató számára.⁸ Most viszont arra kívánok választ találni, vajon a Dante-exegézis szempontjából nem túl termékeny 16–17. században, viszont Giovanni Bonifacio *Arte de*

5 A vergiliusi gesztusnyelv használatával kapcsolatban lásd PRANDI 1995.

6 Általános történelmi megközelítéssel az ókortól napjainkig vö.: BERTELLI–CENTANNI 1995.

7 E helyt most lehetetlen a teljes bibliográfia számbavétele a „vizualizált Dante” témakörét illetően. Csúpn két munkára utalok, gazdag bibliográfiai utalásai miatt is: BATTAGLIA RICCI 2011, 547–579; PONCHIA 2015. Ide tartozik a „festett kommentárok” kérdésének vizsgálata. Az elnevezés és a művészi kommentárok kapcsán vö. BRIEGER 1969.

8 A fentiekben érintett, különféle nonverbális kommunikációs jel, gesztus illusztrálására hoztam néhány jellegzetes példát a *Színjátékból* egy rövidebb magyar nyelvű tanulmányomban (VÍGH 2021a) és ennek egy részletesebb olasz nyelvű változatában (VÍGH 2021b).

cennijében központi helyet elfoglaló *Színjáték* olvasata a nonverbális kommunikáció milyen módozatait hangsúlyozta. A dantei gesztusnyelv mindmáig meglehetősen kevés szakirodalommal rendelkező exegézise elsősorban a legkifejezőbb és leggazdagabb mozdulatokat prezentáló arc (valamint részei) és a kéz jegyeire fókuszál. Nem véletlen, tegyük hozzá, hiszen a testbeszéd értelmezésekor a testrészek hierarchikus viszonyát mindenkor szem előtt kell tartani: a fej, s ezen belül az arc, a szem, továbbá a kéz mozdulatai által közvetített érzelmi-értelmi reakció a leghangsúlyosabb és leggyakoribb nonverbális retorikai módozat. A gesztusnyelv ennek megfelelően különös figyelmet szentel e testrészeknek, valamint a testtartásnak, amelyek a kommunikáció szerves részét képezik, és a jellemek, a szereplők közötti kapcsolatra is fényt derítenek.

Az egyes testrészeknek a testbeszéddel való kommunikáció során betöltött szerepét tekintve Bonifacio értekezésében is a fej és a kéz jelei elsődleges jelentőségűek. S ha figyelembe vesszük, hogy az arc – ezen belül különösen a szem, a homlok, a száj, a szemöldök, a fül –, valamint a kéz – és az ujjak – milyen mennyiségű és értékű nonverbális üzenet közvetítői, e két testrész szerepe valóban meghatározó. Az *Arte de' cenni* a fejre vonatkozóan 25 fő fejezetben, s ezen belül – irodalmi művekből hozott bőséges példák kíséretében – további alfejezetekben tárgyalja a retorika szolgálatába állított jeleket, gesztusokat, viselkedési jegyeket: a fejhez tartozik még az arc 16, a haj 13, a homlok 13, a szemöldök 14, a szemhéj 4, a szemek 58, az orr 14, az ajkak 9, a száj 55, a nyelv 10, az orcák 5, a fülek 17 alfejezetben tárgyalt jele és mozdulata. Az eleve számos jelzésre szolgáló kéz esetében pedig 82 jelről tesz említést Bonifacio, de ehhez még a karok 21, az ujjak 34, a körmök 15 mozdulatának magyarázata is hozzászámítandó. A nonverbális közlés retorikai funkciója tehát pusztán e számadatok fényében is rendkívülinek mondható.

Ha pedig a *Színjátékból* hozott példákat vesszük górcső alá Bonifacio olvasatában, itt is, akár a többi irodalmi előfordulás esetében mindenekelőtt a testbeszéd univerzális és időtlen értékének hangsúlyozása volt a lényeg. Ugyanakkor abban a korban, amikor a barokk stílusjegyeinek megfelelően a különös, az egyedi és a rendkívüli esztétikai ázsióját tartották szem előtt, szerzőnk nem egy esetben a szokatlan jelek bemutatásától sem zárkózott el. Bonifacio tehát a fejjel kezdi a jelek művészetének bemutatását: „Indokolt a fejjel kezdenünk, amelyet méltóságára tekintettel helyezett a Természet a test legkiválóbb helyére, hogy fentről uralkodjék a többi testrész fölött és hogy tőle függjön a test viselkedése” (BONIFACIO 1616, 18). A fejtartások elemzése az *Arte de' cenni*ben az „emelt fő”-vel kezdődik, és bár aki ’emelt fővel’ jár, (akár jogos) büszkeség és fensőbbiség érzetét is keltheti, ugyanakkor a ’felszegett fej’ a gőg és a heves vérmérséklet egyértelmű fiziognómiai jegye is, és Bonifacio kizárólag a gőgösségre és a kevélységre utaló jegyként említi. Két vergiliusi hely után a trevisói zsarnok, Ricciardo da Camino esetét idézi fel, akinek gőgös viselkedését Dante (magyarul a „fennhordja az orrát” kifejezésnek megfelelő) magasra emelt fejjel érzékelteti. A trevisói zsarnokot arrogáns, felfuvalkodott

alaknak ismerték a kortársak, és az ellene összeesküvést szőtt emberei 1312-ben megölték:

s ahol Sile s Cagnano egybeömlik,
emelt fővel uralkodik egy ember,
akire már a hálót kivetették.

(*Par.* IX 49–51)

Az 'emelt fő' ugyanakkor a *Színjáték* kapcsán mindenki számára a *Pokol* első énekében feltűnő rettenetet keltő oroszlán képét idézi fel (*Pok.* I 46–48). Tegyük hozzá, Bonifacio is utal erre további érzékletes – Petrarcatól, Ovidiustól, Horatiustól vett – példák felidézésével (vö. BONIFACIO 1616, 18–19). Az ellentétes mozdulat, a 'lehajtott fej' kapcsán Bonifacio nem idézi Dantét: Ariosto az abszolút főszereplő, Petrarca, Horatius, Vergilius, Erasmus és a Biblia mellett. Ne feledjük viszont, hogy maga Dante az, aki Brunetto Latini iránti tisztelete és megbecsülése jeléül „mélyen lehajtott fejjel / mint hódolatot mutató ember” (*Pok.* XV 44–45)⁹ hallgatja mesterét és jóslatát.¹⁰ És emlékeztetnünk kell arra is, hogy az alázatot és a tiszteletet mutató lehajtott fej ellentétes mozdulatával él Lucifer, amikor a lázadás és a gőg jeleként „teremtője ellen magasba emelte tekintetét” (*Pok.* XXXIV 35).¹¹ Ugyanakkor barokk kori szerzőnkön nem kérhető számon valamennyi dantei testbeszédre vonatkozó mozzanat felidézése: ez a mai kutatókra váró feladat.

Az *Arte de' cenni* a testrészek hierarchikus szerepét tekintve a fejhez kapcsolódóan az arc, a szem és a homlok által közvetített testbeszéd – a fentiekben számszerűsített – jeleit számos dantei idézettel teszi érzékletessé. Kiindulásként feltétlenül megemlítenő, hogy Dante a *Lakoma* (*Convivio*)¹² című értekezésében Arisztotelész *Retorikáját* idézi fel az arc (és a szemek) nonverbális kommunikációban játszott szerepével kapcsolatban:

[...] az arcon különösképpen két helyen ismerhető fel a lélek – mivel e két helyt a lélek szinte mindhárom természete megnyilvánul –, vagyis a szemekben és a szájon [...]. Így aztán tekintve, hogy hat szenvedély az emberi lélek sajátja, amelyekről a Filozófus említést tesz *Retorikájában*, vagyis a jóindulat, a tettvágy, a könyörületesség, az irigység, a szeretet és a szegény, ezek közül egyik sem kavarhatja fel a lelket anélkül, hogy a szem ablakán keresztül ne jelenne meg, hacsak nagy erőfeszítéssel nem sikerül elrekeszteni” (Dante, *Lakoma* III, VIII, 8 – kiemelés V.É.).

9 Saját fordítás tekintettel a testbeszéd szó szerinti érzékeltetésére.

10 A Brunetto Latini és Dante közötti – kölcsönös bizalmi viszonyra utaló, több gesztust elemző – testbeszéd részletesebb bemutatását lásd VÍGH 2021a., 59.

11 E sor is saját fordítás, mert a testbeszéd retorikai fordulata nem jelenik meg a műfordításokban.

12 Szabó Mihály magyar fordításában *Vendégség* címen jelent meg (KARDOS szerk. 1965, 155–345).

Az értekezésből kiragadott idézet tanúsítja, milyen tudatosan nyúlt a költő a testbeszéd retorikai eszközéhez, és hogy műveiben milyen határozott retorikai céllal alkalmazta a test jegyeit az általuk közvetített érzelmi reakciók, de akár jellemre vonatkoztatható tulajdonságok érzékeltetése céljából.

Bonifacio meghatározása szerint „lelkünknek e nagyszerű képét, amelyet a Természet a fej elülső részén különféle alkotórészekből oly könnyedséggel formálta meg, mi arcnak nevezzük” (BONIFACIO 1616, 39). A felhozott irodalmi példák sokaságában Dante egyebek mellett az „ostoba és bárgyú” arcra vonatkozó testbeszéd példáját tekintve kap főszerepet. A vidéki, a hegyek természeti környezetében élő és a városi szokásokat nem ismerő ember tájékozatlansága a példa arra az arckifejezésre, amelyet Bonifacio idéz (41):

Ahogy bután bámul a faragatlan,
erdő mellől szalajtott hegyi pásztor,
mikor a városban álmélkodik,
olyan lett itt az árnyak külseje.
(*Purg.* XXVI 67–70)

A föld és a fősვნყség szimbolikája meglehetősen komplex jelképrendszerre épül,¹³ így a fősვნყnek testbeszédének a földhöz kapcsolása szerencsés választás volt Bonifacio részéről. A „föld felé fordított arc” kapcsán – egyéb dantei példák mellett – a fősვნყnek büntetésére vonatkozó purgatóriumi testbeszédre hozza a példát „igazolásl, hogy mindig a föld felé irányultak gondolataik” (BONIFACIO 1616, 45): a csak a földi értékekre ügyelő fősვნყnek ugyanis Danténál is „a földön feküdtek arccal teljesen lefelé” (*Purg.* XIX 71–72).¹⁴ Dante egyébiránt pár sorral később, V. Adorján pápa révén magyarázatot is ad a fősვნყség eme jelölésére:

Ahogy szemünket föl sosem emeltük,
csak bámultuk a földi dolgokat,
jogos, hogy most a földet nézegessük.
Ahogy a pénzvágь kioltotta bennünk
minden más jónak a szeretetét,
jogos, hogy büntetésül földre nyomva,
megbéklyózott tagokkal szenvedünk;
s amennyit gondol Jó Uralkodónk,
annyit fekszünk itt mozdulatlanul.
(*Purg.* XIX 118–126)

13 A fősვნყség és a föld kapcsolata a szimbolikus értelmezések több szintjén is releváns. Az állatszimbolikában például az antik és középkori felfogás szerint a földből és földből élő vakond a fősვნყség és a kapzsiság *par excellence* szimbóluma: vö. VÍGH 2019, 360–362.

14 Ismét saját fordítás.

A test és különösen az arc színe – a testbeszédet a fiziognómiával összekapcsoló értelmezések tükrében – rendkívül érdekes következtetésekre sarkallta Bonifációt. Az arc elpirulása és elsápadása ugyanis akarattal nem szabályozható érzelmi reakciók hozadéka. Bár Petrarca és Ariosto műveiből vett idézetek illusztrálják az ide kapcsolható lelkiállapotok nonverbális megjelenését, Bonifacio az arc sápadtsága kapcsán hangsúlyozza, hogy „félelem, fájdalom és szánalom jele is” (BONIFACIO 1616, 48). E meghatározás egyébként jelzi azt is, hogy a fiziognomikus interpretációhoz hasonlóan a nonverbális kommunikáció sem nélkülözheti a kontextust: enélkül ugyanis nem feltétlenül egyértelmű az értelmezés. Bonifacio egy közmondással bevezetve („Ubi timor ibi pallor”), Tasso, Ariosto, Juvenalis, Horatius, Ovidius és Petrarca mellett Dantétól vett idézettel érzékelteti a sápadt arc érzelmi hátterét. Az egyik, a Pokol tornáca által gerjesztett félelemre utaló sorokban jelenik meg:

„Most leszállunk oda, a vak világba
– szólt Költőm, s halálsápadt volt az arca –,
elsőnek én megyek, te meg követsz.”
Én, észrevéve színe változását,
így szóltam: „Hogy jöhetnék, ha *te* félsz,
te, aki máskor erőt adsz nekem?!”
S felelt: „A lent gyötrődők kínjai
arcomra festik a szánakozást:
erről hihetted azt, hogy félelem.
(*Pok.* IV 13–21)

Bonifacio ugyan nem utal minden színeváltozáson átesett dantei arckifejezésre (nem is volt feladata, tegyük ismételten hozzá), mégis fontosnak tartok itt még néhány további példát hozni a *Színjátékból*. Az arc (a szemekkel együtt) ugyanis minden más testrésznél érzékletesebben mutatja a lelkiállapotot, a betegség jeleit, és – fiziognómiai szempontból – a jellem jegyeit. Az emocionális reakciókra vonatkozóan találjuk a legtöbb példát Dante és a felvonultatott lelkek érzelmeinek dokumentálására. A *Pokol* V. énekében, Paolo és Francesca – miközben Lancelot és Ginevra szerelméről olvasnak – rádöbbennek, hogy hasonlóan éreznek egymás iránt, s e felismeréstől arcuk elsápadt (*Pok.* V 131); a *Paradicsomban* Szt. Péter arca a haragtól elvörösödik, amikor a búcsúcédulákról beszél: „[...] hogy arcom legyen a pecsét / pénzért adott, hamis előjogokhoz. / A haragtól sokszor vörös leszek!” (*Par.* XXVII 52–54); Dante arca a szégyentől lesz vörös („mindkét orcámat szégyenpír festette” [*Pok.* XXXI 2]),¹⁵ amikor Vergilius szemrehányással illeti.

E tanulmányban terjedelmi határok miatt lehetetlen az arc minden részére kitérni: különösen a szem és a homlok rendkívül sokatmondó a testbeszéd szempontjából,

¹⁵ Ez utóbbi ismét saját fordítás.

és Bonifacio maga is, mint a fentebb hozott számadatok is alátámasztják, tisztában volt e jelek fontosságával.¹⁶ A homlokon ugyanis „érzelmeink nyilvánvaló jelekkel megjelennek, és minden szenvedélyünk nyilvánvalóvá válik” (BONIFACIO 1616, 91), ahogyan Bonifacio rövid bevezetőjében összefoglalta a homlok jegyeinek tulajdonított figyelmet Petrarca, Ariosto, Cicero, Tasso és Ovidius olvasatában. A Dantétól vett idézet esetében a homlokát rejtő egyénre történik utalás, aki így nem azonosítható be az utókor számára (*Pok.* XXVII 57). Ennek tudatában jelzi Bonifacio, hogy „az ember homlokán a mesterkéletlenség, a tisztesség és a reputáció jegyei figyelhetők meg. És maga a homlok a hírnév és a tisztesség jele” (BONIFACIO 1616, 93), vagyis az eltakart homlok ezt az üzenetet nem közvetíti.

A szem jeleinek értelmezése pedig szintén külön tanulmány anyagát kínálja: Bonifacio 58 alfejezetben részletesen hozza a testbeszéd nyilvánvaló jeleit, s ezekben 46 dantei hely kerül említésre, jóllehet nem költőnk a legtöbbet idézett szerző (és tegyük ismételtlen hozzá, nem is idézi Bonifacio a szemmel kapcsolatos valamennyi dantei jelet). Barokk kori szerzőnk a szemre vonatkozó bevezetőjében közhelyeszerűen állapítja meg, hogy

minden okunk megvan rá, hogy elsősorban a szemek jeleit és gesztusait figyeljük meg, hiszen nincsen még egy olyan testrészünk, amelynek a mozdulataiból jobban meg lehetne érteni akaratumkat, érzelmeinket, mint a szemből. Ahogy Cicero mondta [*Cic. De nat. deor.* 2, 56, 140)] „tamquam speculatores altissimum locum obtinent, ex quo plurima conspicientes funguntur suo munere”. És még azt is mondta [*Cic. De orat.* 3, 59, 221], hogy az arc igenis a lélek tükre, ám ezeket a szemek mutatják, amelyek annyi változásról tanúskodnak, amennyi érzelem uralja lelkünket. [...] És még azt is mondta [*Cic. Tusc. disput.* 1, 20, 46], hogy a szemek és a fülek a lélekre nyitott ablakok. (BONIFACIO 1616, 107)

Az arc (és a szem) mellett a kéz az a testrész, amely a legközvetlenebb módon, sőt a középkori gesztusnyelv¹⁷ esetében elsődlegesen közvetítette az érzelmeken túl a koncepcionális tartalmat. A kéz egyetemes mozdulatait, eltekintve a liturgiában használatos mozdulatok alapvető üzenetétől, igen gyakran idézi fel Dante is abban a tudatban, hogy a kéz és az ujjak jobbra rögzült, retorikailag állandósult tulajdonsággal rendelkeznek. A számos – olykor a három *cantica* szerint is csoportosítható – gesztus, intés, kézmozdulat egyetemes értékű üzenettel bíró viselkedési módokra is vonatkozik. A nyitott, illetve az összezárt kéz például általánosan ismert, etikai

16 Érdemes utalni a homlok, az ott megjelenő ráncok elemzésére szakosodott külön tudományra, a fiziognómiától részben független metoposzkópiára (a homlok olvasata). Az asztrológiával szoros kapcsolatot mutató tudomány újkori népszerűségének tetőpontja a 16–17. századra tehető.

17 A középkori gesztusnyelvre vonatkozóan mindmáig haszonnal forgatható szakirodalom: SCHMITT 1990.

szempontból értelmezhető mozdulat: a bőkezűséget/tékozlást a nyitott kézzel ábrázolják, míg a zárt, összeszorított kéz a fősvényesség/kapzsiság egyértelmű jele. Dante a tékozlókra utalva, a madár széttárt szárnyához hasonlítja a kitárt kezét, amelyből a kelleténél több esik ki: „szétnyílt tenyérből / csak szóródik a pénz” (*Purg.* XXII 43–44). A fősvények pedig, akik „a sírból [...] összezárt marokkal / támadnak föl” (*Pok.* VII 56–57), szimbolikus mozdulatukkal is jelzik vétükük jellegét. A kezek ugyanakkor érzelmek kifejezői lehetnek: a remegő kéz a félelem ismérve, ahogy Dantét a *Pokol* I. énekében pánik fogja el a nöstényfarkas láttán: „mert reszket minden vénám és erem!” (I 90), ami a rettenetet érzékelteti.

Az ujjak és a kar is számos nonverbális jelzést közvetítenek: közölnek, felszólítanak, intenek, óvnak, fegyelmeznek, fenyegetnek, és így tovább. A kézzel kapcsolatba hozható számtalan jel és intés közül evidens és univerzális értékű a felemelt mutatóujj¹⁸, amely figyelemfelhívás, intelem mozdulataként is gyakran megjelenik a *Színjátékban*. Vergilius például bölcsen felhívja Dante figyelmét, hogy várja meg a Beatricével való találkozást, hogy élete menetére magyarázatot kapjon. Közlése fontosságát hangsúlyozva „a régi Költő” így szól: „És most figyelj – az ujját fölemelte –: [...]” (*Pok.* X 129). Az emberi érzelmek színpadán, a pokoli, a purgatóriumi és a paradicsomi színtereken történetekhez, a kontextushoz mindig illeszkedő, a szituációkat és a szereplőket jellemző gesztusnyelv „szóal meg”.

Az *Arte de’ cenniben* olvasható nonverbális jelek testrészekre bontva (karok, kéz, ujjak), részletekbe menően tárgyalják e jelzéseket és Dante retorikai-költői szempontból befűzött jelei jobbára az egyértelműen univerzális mozdulatok közé sorolhatók. Ilyen például a szólásra való jelentkezést és csend kérését jelző felemelt kéz: „egy lelket néztem, aki most fölállt / és intett, hogy őrá figyeljenek” (*Purg.* VIII 7–9). Ilyen az ölelések közül a nyak átkarolása, s ahogy Bonifacio is utal rá, „a magasabb rangúak a nyakuknál fogva ölelik meg az alacsonyabb rangúakat jóindulatuk és védelmük jeleként, karjukkal mintegy betakarva őket” (BONIFACIO 1616, 261). Vergilius ilyen mozdulattal védte és támogatta Dantét a Filippo Argentivel történt incidens után: „Majd átölelt, megcsókolta az arcom, / s így szól: [...]” (*Pok.* VIII 43–44).

Vergilius és Sordello találkozása a gesztusnyelv szempontjából is sokatmondó. A *Purgatórium* VI. énekében a trubadúr-költő Sordello és Vergilius találkozásának módja nyilvánvaló rokonszenvről árulkodik: „Ó, mantovai! Sordello vagyok, / a honfitársad!” – s egymást átölelték” (*Purg.* VI 74–75). A kölcsönös ölelés már önmagában öröm és szimpátia jele, és egyfajta egyenlőségi viszonyra is utal. Ahogy Bonifacio is megfogalmazza, „az egyenlő személyek közötti ölelés kölcsönös tisztelet jele, s örömet fejez ki azok között, akik hosszú idő óta nem látták egymást” (BONIFACIO 1616, 262). A VII. ének elején, Sordello számára nyilvánvaló, hogy

18 E jelzés különféle értelmezéséről elsősorban ikonográfiai kitekintéssel vö. CHASTEL 2008; DALLI REGOLI 2000.

a latin költő a földije, Mantova szülötte, „Miután tisztelettel és örömmel / így három-négyszer egymást megölelték, Sordello így szólt: [...] (*Purg.* VII 1–3). Ezt követően Sordello, miután felismerte a nagy latin költőt, a váratlan találkozástól meglepetten, álmom és valóság közötti állapotban a csodálkozás és a tisztelet jelét mutatta:

[...] azután szemét lesütötte,
és alázattal visszafordult felé,
s átölelte ott, ahol az alárendelt teszi.
(*Purg.* VII 13–15 – kiemelés: V.É.)¹⁹

A lesütött szempillantás, amelyre Dante az „alázattal” kifejezéssel csak ráerősít, a másik fél iránti mély tiszteletet jelzi. Sordello ugyanis ezzel az öleléssel nemcsak Vergilius iránti hódolatának ad testbeszéddel hangot, de egyben alárendelt helyzetét is kifejezi. Az „átölelte ott, ahol az alárendelt teszi” verssorban Dante nem pontosítja az ölelés helyét, mivel elegendő volt az „alárendelt” kifejezést használnia: a (korabeli) olvasó – ismerve a konvencionális tiszteletadás gesztuális módozatait – a társadalmi hierarchiában és interperszonális kapcsolatokban a nem egyenrangúnak fenntartott, Bonifációval szólva a „csípő alatti” (BONIFACIO 1616, 264) ölelést, a térd átölelését képzelhette el.

A *Színjáték* gesztusnyelvről szóló ízelítő bizonyára hiányérzetet váltana ki, ha Vanni Fucci obszcén mozdulatára nem utalnánk. Bonifacio is hasonlóképpen gondolkodhatott, amikor az ujjak révén történő jelekről szólva a „fityiszt mutatni” mozdulatot Dante soraival érzékeltette: „ha a hüvelykujjat a mutatóujj és a középső ujj közé dugva, majd a többi ujjat összeszorítva fityiszt mutat az ember, és amikor valaki felé fordulva mutatja, ez obszcén jel, igen nagy megvetést és sértést jelent. Erről szólt Dante...” (BONIFACIO 1616, 335). A történet előzményeként a *Pokol* XXIV. énekében már a kárhozott lélek bemutatkozása is sokat sejtet: „Vanni Fucci vagyok / a bestia, és Pistoia volt méltó odúm” (125–126).²⁰ A tolvaj, kegyzereket lopó, hamisan tanúszkodó, erőszakos gazember, miután gonoszul megjövendőli Danténak a fehér guelfek vereségét és ezzel a költő száműzetését, a következő ének nyitó soraiban istenkáromló mozdulatával válik a gesztusnyelv kihagyhatatlan példájává:

E szavaknál a tolvaj fölemelte
mindkét kezét és fityiszt mutatott,
így ordítva: „Fogd, Isten! Ezt neked!”
(*Pok.* XXV 1–3)

19 Saját fordítás a gesztusok pontosítása végett.

20 Saját fordítás.

Vanni Fucci ökölbe szorítva mindkét kezét az ég felé emelte, s hüvelykujját a mutató- és a középső ujj között kidugva (nyilvánvaló utalással a fallikus behatolásra) sértő, obszcén istenkáromlással zárta szereplését. A gesztus eredete egyébként a görög-római hagyományból eredeztethető, középkori elterjedésére is találunk utalást Brunetto Latininál és a krónikaíró Giovanni Villaninál.

Mindezekből a lehetséges elemzési módozatokból most, terjedelmi határok okán, csak ízelítőt kívántam adni, előrebocsátva, hogy természetesen az itt nem említett többi testrész is hasonlóképpen érzékletes nonverbális retorikai funkcióval rendelkezik. A testbeszéd retorikai hatékonyságának igazolására hozott példákat Giovanni Bonifacio *Arte de' cennijéből* választottam ki, s ezzel Dante barokk kori olvasatához kívántam adalékot szolgáltatni: ebből is nyilvánvaló, hogy a *Színjáték* nonverbális nyelvezte révén is központi helyet foglalt el a korabeli olvasók körében. Néhány – a tanulmányban külön jelzett – nonverbális retorikai elemet viszont Bonifacio művétől függetlenül, kiegészítésképpen fűztem be, tudatosítva ezzel is, milyen asszertív költői fogás a gesztusnyelv alkalmazása, és milyen gazdag ebből a szempontból is a *Színjáték* kifejezésára. Továbbá fontos számot vetnünk azzal, hogy mindmáig hiányzik a *Színjátékban* fellelhető testbeszéd megjelenési formáinak módszeresen és részletes tipológiai alapokon összeállított példatára. Így jelen tanulmánnyal is fel szeretném hívni a figyelmet egy testbeszéd-repertórium összeállításának fontosságára, tekintettel a nonverbális kommunikáció etikai-retorikai hatékonyságára és költői kifinomultságára.

Bibliográfia

- BATTAGLIA RICCI, Lucia (2011), La tradizione figurata della Commedia, *Critica del testo*, XIV/2, 547–579.
- BENZONI, Gino (1967a), Giovanni Bonifacio, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1970, vol. 12, 194–197.
- BENZONI, Gino (1967b), Giovanni Bonifacio (1547-1635) erudito uomo di legge e... devoto, *Studi veneziani*, IX, 247–312.
- BERTELLI, Sergio–CENTANNI, Monica (a cura di) (1995), *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- BONIFACIO, Giuseppe (1616), *L'arte de' cenni*, Vicenza, Francesco Grossi.
- BRADDICK, Michael J. (ed) (2009), *The politics of Gesture. Historical perspectives*, Oxford, Oxford UP.
- BREMMER, Jan–ROODENBURG, Herman (ed.) (1991), *A cultural history of gesture from Antiquity to the present day*, Cambridge, Polity Press.

- BRIEGER, Peter (1969), *Pictorial Commentaries to the Commedia*, in *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton (eds.), Princeton, Princeton University Press, 81–113.
- BURKE, Peter (2009), *Il linguaggio dei gesti in Italia all'inizio dell'età moderna*, in *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 79–98.
- CASELLA, Patrizia (1993), Un dotto e curioso trattato del primo Seicento: L'arte de' cenni di Giovanni Bonifacio, *Studi secenteschi*, XXXIV, 331–407.
- CASTELLARI, Daniele (1986), La retorica dell'improvviso, *Intersezioni*, VI, 435–454.
- CHASTEL, André (2008), *Le geste dans l'art*, Ed. Liana Levi.
- CIMINI, Mario (2012), Aspetti del codice gestuale nell'Inferno di Dante, *Studi Medievali e Moderni*, 2012 (XVI), fasc. 1-2, n. 31, 79–107.
- CIMINI, Mario (2018), Il “visibile parlare”. Per un'analisi del codice cinesico-gestuale nel Purgatorio di Dante, in *Un operosa stagione. Studi offerti a Gianni Oliva*, Lanciano, Casa Editrice Carabba, 13–32.
- CIMINI, Mario (2021), *Il codice gestuale nella Commedia e altre cose dantesche*, Milano, Mimesis.
- COCCHIARA, Giuseppe (1985), *Il linguaggio del gesto*, Palermo, Sellerio, (az 1935-ben megjelent mű egyik új kiadása)
- CROCE, Benedetto (1935), *Il linguaggio dei gesti*, in *Varietà di storia letteraria e civile*, I, Bari, Laterza, 273–275.
- DALLI REGOLI, Gigetta (2000), *Il gesto e la mano: convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Leo Olschki.
- FRUGONI, Chiara (2010), *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino, Einaudi.
- GAZZOLA, Silvia (2018), *L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio I–II*, Treviso, Zel Edizioni.
- KARDOS Tibor szerk. (1965), *Dante Alighieri összes művei*, Budapest, Magyar Helikon.
- KENDON, Adam (2004), *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge UP.
- KNOX, Dilwyn (1996), Giovanni Bonifaccio's *L'arte de' cenni* and Renaissance ideas of gesture, in *Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento. Confronti e relazioni*, Atti del Convegno internazionale, Ferrara, 20–24 marzo 1991, a cura di M. Tavoni, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 379–400.
- LE GOFF, Jacques (1999), *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi.
- MACIOCE, Stefania (2018), *Quando la pittura parla. Retoriche gestuali e sonore nell'arte*, Roma, Gangemi.
- NÁDASDY Ádám (ford., szerk.) (2016), Dante ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, Budapest, Magvető.
- NICCOLI, Ottavia (2007), Gesti e posture del corpo in Italia fra Rinascimento e Controriforma, *Micrologus*, 15, 379–398.
- NICCOLI, Ottavia, (2021), *Muta eloquenza. Gesti nel Rinascimento e dintorni*, Roma, Viella.

- PONCHIA, Chiara (2015), *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo.
- PRANDI, Stefano (1995), I gesti di Virgilio, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, a. CXII, fasc. 557, 56–75.
- SCHMITT, Jean-Claude (1990), *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.
- TESAURO, Emanuele (1674) *Il Cannocchiale aristotelico...*, sesta impressione accresciuta dall'Autore di due nuovi Trattati, cioè *De' concetti predicabili e degli emblemi*, Venezia, Baglioni.
- VÍGH ÉVA (2006), A „jelek művészete” és fiziognómia Giovanni Bonifacio művében, in Ead, „Természeted az arcodon”. *Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*, Szeged, JATEPress, 267–288.
- VÍGH ÉVA (2013), Visione fisiognomica ne L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio, *Lettere Italiane*, vol. 63, 2013/4, 563–579.
- VÍGH ÉVA (2021a), „Egyetlen intéssel” (Par. XXII 101). Testbeszéd Dante Színjátékában, *Tiszatáj*, 75. évf. 2021/9, 56–67.
- VÍGH ÉVA (2021b), „Con un sol cenno”. Il linguaggio dei gesti nella Commedia, *Rivista di Studi Italiani/Journal of Italian Studies*, 2021/3, 157–184.
- VÍGH ÉVA (szerk.) (2019), *Állatszimbólumtár*, Budapest, Balassi Kiadó.
- VILLA, Marianna (2013), Chiose a Inf. XXV, 45: «mi puosi 'l dito su dal mento al naso». Per una semantica del gesto dantesco, *Studi danteschi*, LXXVIII, 101–118.
- VISCEGLIA, Maria Antonietta (2009), *Riti di corte e simboli della regalità. I regni d'Europa e del Mediterraneo dal Medioevo all'Età moderna*, Roma, Salerno.
- WEBB, Heather (2021), La gestualità della richiesta in Purgatorio 5 e 6: coreografie classiche e cristiane a confronto, *Italianistica.*, a. I, 2021, n. 1, 169–184.

Dante-citátumok a Seicento tudományos szövegeiben

Dante és a Seicento

Luigi Firpo 1969-es tanulmánya (FIRPO 1969) lényegre törően summázta a XVII. századi olasz irodalom Dante-recepcióját. S bár Firpo néhol valóban kissé sarkosan fogalmaz, tagadhatatlan, hogy az itáliai barokk időszakaként ismert évszázadban született művek sem Dantét, sem pedig műveit nem tartották követendő példának. A Seicento egyértelmű szembefordulása, majd eltávolodása Dantétól elsősorban azzal magyarázható, hogy a barokk összetett és bonyolult gondolkodásmódja nehezen volt összeegyeztethető az arisztotelészi világszemlélettel tökéletesen azonosuló Dante Alighieri eszmerendszerével. A firenzei költő megítélése akkor jutott mélypontjára, amikor Sforza Pallavicini és Pietro Bembo éles kritikával illette Dante nyelvét, sőt Bembo a *Színjátékot* egyenesen kizárta az irodalmi kánonból (BEMBO 1967). Ennek a nyílt elfordulásnak pedig egyértelmű következménye lett többek között az is, hogy egyre kevesebb igény mutatkozott Dante művei iránt. Jellemző példa, hogy a Cinquecentóban 36 kiadást megélt *Komédia* a Seicentóban csupán három alkalommal került nyomdába. A festők is hátat fordítottak Danténak. A Quattro- és Cinquecento időszakában egymást érő portrék és illusztrációk sora a 17. századra hirtelen abbamaradt. A reneszánsz festményekre jellemző, már-már paradicsomi magasságokig emelt költőfejedlem alakja, illetve a nem minden alkalommal a legmagasztosabb módon megjelenő keresztény egyházkép a Tridenti Zsinatot követően megengedhetlenné vált, hiszen alapjaiban mondott ellen az ellenreformáció eszméinek. Dante tehát egyre kevesebb művész vagy író számára jelentett ihletforrást, és művei is kikerültek az emberek érdeklődési köréből.

Ez azonban korántsem jelentette azt, hogy Dante recepciója zsákutcába jutott volna. Firpo tanulmánya óta ugyanis egyre több irodalomtörténész kérdőjelezi meg az 1600-as évek Dante-ellenességét, és vonja kétségbe Firpo azon kijelentését, miszerint a 17. század Dante nélkül telt el (TAVANI 1976; CAPACI 2008; ARNAUDO 2013 stb.). Állításuk szerint ugyanis Dante életműve ebben az időszakban is az irodalmi gondolkodásmód részét képezte, és nyomot hagyott az akkor született prózai és lírai alkotásokon egyaránt. Marco Aruado szerint például Tommaso Campanella és Giambattista Marino egyértelműen azok közé a költők közé tartozik, akiknél – elsősorban műfaj tekintetében – kimutatható a *Színjáték* hatása. Rajtuk kívül azonban a kevésbé ismert Giovanni Felice Astolfi, Orlando Pescetti és Traiano Boccalini neve is feltűnik. Arnaudo külön fejezetet szentel Tolomeo Nozzolininek, akinél a szerző

meglátása szerint, az 1628-ban íródott *Sogno in sogno* címet viselő költeményben a sorra felfedezhető Dante-reminiszcenciákon túl is egyértelműsíthető Dante jelenléte (ARNAUDO 2013, 2, 5).

Dante recepciója azonban ezen a ponton nem ér véget. A firenzei költő ugyanis ebben az időszakban egy olyan terepen talál új otthonát magának, amely a 17. századig nagyon kevés ponton találkozott az irodalommal. Nem másról van szó, mint a természettudományokról. A tudományos forradalom időszakában ugyanis egymást követték azok a természettudományos írások, amelyekben a főszöveget szépirodalmi idézetek szakították félbe. A legtöbbet idézett Francesco Petrarca és Ludovico Ariosto művei mellett pedig Dante Alighieri az az itáliai költő, akinek a szövegeiből, köztük mindenekelőtt az *Isteni Színjáték*ból, kerül ki a legtöbb idézet.

Irodalom és tudomány

Még akkor is, ha eltekintünk az ismeretterjesztő irodalom többnyire didaktikus jellegű írásaitól, tudomásunk van róla, hogy egészen az ókortól születtek olyan irodalmi alkotások, amelyekben a szerző természettudományos ismeretei is fontos szerephez jutnak. Ezek az információk azonban nem az adott tudományágra jellemző szó- és mondat szerkezetek mintájára integrálódnak a szépirodalmi alkotásokba, hanem különböző írói eszközök segítségével kerülnek bele az adott szövegekbe (TOMBI 2018, 137–186). Ezekben ez esetekben a tudományos szöveg teljesen átlépi az irodalmi szöveg határait, és maradéktalanul feloldódik benne. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy az átjárás nem csupán az egyik irányba történhet meg. Ez pedig azt jelenti, hogy nemcsak a tudományos szövegek léphetik át az irodalmi szöveg határait, hanem mindez fordítva is lehetséges. Vannak ugyanis olyan esetek, amikor éppen az irodalmi szövegek törnek utat maguknak, és kerülnek át bizonyos természettudományos szövegekbe. Az ilyen típusú írások azonban nyilvánvalóan jóval kisebb korpust alkotnak.

A 17. századig nem, vagy csak alig volt jellemző a természetfilozófusokra illetve -tudósokra, hogy bármilyen irodalmi alkotást, vagy annak akár egy részletét is átemeljék saját munkáikba. Az 1600-as évektől azonban két teljes évszázadon keresztül általános gyakorlattá vált, hogy az orvosi, fizikai, biológiai vagy asztrológiai témájú írásokat, tudományos eszmefuttatásokat szépirodalmi idézetek vezessék be vagy szakítsák félbe. Az, hogy pontosan mi az oka annak, hogy a természettudósok éppen a XVII. században fordultak a szépirodalom felé, véleményem szerint a szintén erre az időszakra tehető tudományos forradalommal hozható összefüggésbe. A korábbi évtizedekben hermetikusan zárt természettudományok határai ugyanis a reneszánsz évszázadait követően egyre jobban fellazultak, és ismeretlen területek is – mint például a szépirodalom – kapcsolatba kerültek. Fontos megjegyezni

azonban, hogy a tudományos munkákban felbukkanó citátumok nem korlátozódnak egy meghatározott irodalomtörténeti korszakra. A számos ókori görög és római szerzőtől átemelt idézet mellett ugyanis meglehetősen sok középkori és reneszánsz szövegrészlet, köztük például Dante is bekerül a különböző írásokba.

Renato Mazzoli a 18. századi tudományos szövegek tanulmányozása során arra a következtetésre jutott, hogy az ókori és a modern olasz irodalmi szövegek különböző célt szolgálnak a tudományos korpuszon belül. Állítása szerint ugyanis, míg a modern szövegek kizárólag esztétikai funkcióval bírnak, addig az antik idézetek egyrésztől dokumentációs céllal kerülnek a tudományos írásokba, másrésztől pedig olyan kulturális háttér-információkat hordoznak, amelyeket a tudományos szöveg szerzője, a tanulmány jellegéből kifolyólag nyilvánvalóan nem tudott volna közvetíteni (MAZZOLINI 1984, 403–411). Mazzolini ugyanakkor határozottan elutasítja azt a lehetőséget, hogy az adott irodalmi idézetek tudománynépszerűsítő vagy tanító céllal kerültek volna a szövegekbe.¹

A 17. században született tudományos írások esetében szintén megfigyelhető, hogy a szerzők szívesen nyúlnak antik és modern irodalmi alkotásokhoz, melyeket jellemző módon be is illesztnek a tanulmányaikba. A görög és latin idézetekről elmondható, hogy ugyanazzal a céllal kerültek bele a 17. századi tudósok munkájába, mint a később született tudományos írásokba. Apollóniosz Rhodiosz, Plautus vagy éppen Catullus írásainak például azon túl, hogy dokumentációs jelleggel bírnak, legfontosabb szerepük abban áll, hogy olyan részletekre is rávilágítsanak, amelyekre a szerző nem, vagy csak részben tér ki. Adott esetben tehát többről van szó, mint a tudósok műveltségének vagy olvasottságának fitogtatása. A modern olasz irodalmi idézetek szerepét illetően azonban komoly eltérést vélek felfedezni a két évszázad írásai között. A Seicento tudományos szövegeinek tanulmányozása során ugyanis arra jutottam, hogy a Dante, Petrarca vagy Ariosto műveiből származó idézetek feladata jóval túlmutat azon, hogy a tudományos szövegek egyszerű éke legyen, és annál sokkal összetettebb funkcióval bír.

Mivel adott keretek közt nem áll módomban, hogy kivétel nélkül megvizsgáljam a fent említett modern olasz szerzők idézeteinek mindegyikét, a tanulmány további részében kizárólag arra keresem a választ, hogy a Dante Alighieritől átvett szövegrészletek milyen módon integrálódtak a Seicento tudományos írásaiba, illetve hogy mennyiben változik meg egy szépirodalmi mű státusza, ha kapcsolatba kerül egy tudományos szöveggel.

1 A 18. században számos didaktikus költemény született, mint például Giovanni Domenico Cassini, *Frammenti di cosmografia*; Carlo Noceti, *De Aurora Boreali*; illetve Giovanni Bernardo Vigo, *Le muse fisiche* című költeményei. Ezek az írások azonban szépirodalmi alkotások, amelyekben a tudomány minden tekintetben a szépirodalom alá rendelődik.

Dante: a tanító

Hogy a Seicento tudósai valóban nem egyszerűen szépíróként tekintettek Dantéra, illetve, hogy a műveiből származó idézetek a tudományos szövegekben tényleg nem pusztán esztétikai célt szolgálnak, kiválóan példázza, hogy Francesco Redi, a 17. század nagyra becsült természetfilozófusainak egyike, már az 1668-ban kiadott *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti* címet viselő írása legelején hangot ad Dante iránt érzett tiszteletének. Dantéban egy olyan tudós alakját véli felfedezni, aki több évszázad ismeretanyagának van birtokában: „köztük pedig [ti. régi bölcs férfiak] a legnagyobb elme, aki mindent tudott és mindezt csodálatos módon papírra is vetette, a *Paradicsom* második énekében a következőket mondja” (REDI 1994, 5). Azon túl, hogy az *Isteni Színjáték* harmadik részének említése egyértelművé teszi a firenzei költőre történő utalást, a szövegben található jelöletlen belső idézet² is azt sejteti, hogy Redi Dantéban ugyanazt a bölcs vezetőt látja, mint Dante Vergiliusban. A „tutto seppe”, magyarul „mindent tudott” kifejezés az antik költő tudásának mérhetetlen nagyságát jelzi. Redinek tehát Dante a Vergiliusa, aki racionális gondolkodásának köszönhetően segít neki eligazodni a természet furcsa, sokszor megmagyarázhatatlan dolgai között.

Ez azonban még nem minden. Carlo Livi, Francesco Redi természettudományos írásainak gondozása közben³, egy nem lokalizált Redi idézetre támaszkodva arra a következtetésre jutott, hogy az arezzói természetfilozófus olyannyira mesterének tekintette a firenzei költőt, hogy azt a kutatási témát, amely a kor legnagyobb tudósai közé emelte, vagyis a rovarok szaporodásának tanulmányozását, maga Dante ihlette:

Szándékomban áll – írja Redi – hogy isteni költőnk *Színjátékának* énekeit magyarázatokkal lássam el. Minderre azon kiváló férfiak inspiráltak, akik műveltségük és nemes jártasságuk révén már nem egy tanulmányt szenteltek a témának. [...] nem előre meghatározott sorrendben fogok haladni, és a hátrahagyott magyarázatokból csupán azokat fogom összegyűjteni, amelyek legtetszetősebbek a szememnek, és amelyekre a legnagyobb szükségem van. Ahogy a *Purgatórium* eme isteni énekében olvasható [...] Eme hely értelme miatt, ily módon arra vállalkozom, hogy a rovarok természetéről és szaporodásáról beszéljek. (REDI 1994, 76–77)⁴

2 Az *Isteni Színjátékban* az eredeti idézet a következő: „e quel savio gentil, che tutto seppe” [„ki előtt nincs titoknak semmi leple/ a nyájas bölcs szólt vigaszul”, (*Inf.* VII 3., BABITS Mihály (ford.), 2009).

3 Carlo Livi, a 19. században tevékenykedő orvos-pszichiáter rendezte sajtó alá és látta el lábjegyzetekkel Francesco Redi természettudományos írásait.

4 Ahol nem jelzem, ott az idézeteket saját fordításomban közlöm – Tombi Beáta.

Az idézetben olvasható „*Purgatórium* isteni énekében”⁵ valóban megtalálható a „féreg” [verme] kifejezés, sőt biológiai szempontból az is pontos megállapítás, hogy a férgek, pontosabban a hernyók, pillangóvá alakulnak. Mindennek ellenére azonban nem szabad elfelejteni, hogy Dante adott esetben nem a lepkék egyedfejlődési szakaszairól elmélkedik, hanem azt a középkori filozófiában sokak által osztott nézetet foglalja össze, miszerint az ember földi élete során soha nem változhat pillangóvá, azaz nem ismerheti meg a tökéletességet, és egészen a halála után bekövetkező teljes boldogság eléréséig meg sem tudja közelíteni, vagyis féreg marad.

Dante azonban nem csupán Redi számára jelentett útmutatást. Giovanni Cosimo Bonomo, livornói orvos ugyan egyik írásában sem magasztalja Dantét, mégis nyilvánvaló az iránta érzett tisztelete.⁶ Az értekezés és levél műfajhatárán mozgó, Francesco Redinek címzett *Osservazioni intorno a' pellicelli del corpo umano* című munkában például azáltal, hogy magát az arezzói természetfilozófus tanítványaként aposztrofálja⁷, azaz munkája és kutatásai tekintetében egyaránt példaképnek tekinti, Redin keresztül Dantét is mesterévé fogadja. Ezt pedig mi sem bizonyítja jobban, mint rögtön a szöveg elején annak a Dante idézetnek a behívása (*Purg.* X 128–129)⁸, amely arra ösztönözte Redit, hogy belefogjon a rovarokkal kapcsolatos kutatásai elvégzésébe.

Geminiano Montanari, modenai csillagász szintén egy olyan nagy tudású, bölcs tanítót látott Dante Alighieriben, aki nagyon nagy ismeretanyag birtokában áll, aki hatalmas műveltsége és pedagógiai érzékenysége révén előre tudja mozdítani a természettudományos eszmefuttatásokat is. Jól tudta Montanari, hogy Dante ezen képességeit a legjobban egy párbeszéd során tudja kiaknázni. Nem véletlen tehát, hogy a szerző épp ebben a műfajban tömöríti a *Le forze d'Eolo* című szöveget. A beszélgetés, Galileo Galilei dialógusai mintájára három beszélgetőpartner között zajlik. Geminiano Montanari mellett jelen van Ulisse Giuseppe Gozzadini, bolognai irodalmár és filozófus, az Accademia dei Gelati tagja is, illetve Antonio Davia, világi pap, Montanari tanítványa, aki Robert Boyle fizika előadásait is látogatta. A beszélgetőpartnerek mögött azonban egyértelműen felsejlik Dante arca.

A *Színjátékban*⁹, ahogy a Montanari-dialógusban (MONTANARI 1649, 5–7, 8–17, 23–27) is a szél mindig valamilyen negatív, pusztító energiát jelöl, mely mindent elpusztít, ami útjába kerül. Annak ellenére, hogy Dante a szelekkel kapcsolatos

5 „Nem látjátok, hogy az ember mi? Féreg,/ mely majd formáland anygali pillangót,/ s az Itéltre pajzsa nélkül tér meg./ Mért úszkál fönnen lelketek, ti bangók?/ Hisz férgek vagytok, férgeknek se készek,/ még pillangóvá eztán változandók” (*Purg.* X 124–129).

6 Bonomo a firenzei költő iránti hódolatát és nagyrabecsülését úgy érzékelteti, hogy Dantét több helyen isteni költőnek [divino poeta] nevezi (BONOMO 1979, 7).

7 „Az Ön szeretetre méltó és tudós pártfogása alatt [...] és az Ön megfontolt irányításával folytatom minden nap a megfigyeléseim”, (BONOMO 1979, 7).

8 A dantei szókészlet részét képező „entomata” terminus olaszul rovart jelent.

9 A *Színjátékon* kívül a *Monarchiában* is található jó néhány olyan passzus, amely a szelekről, különösképpen pedig a Boreáról szól (*Egyeduralom*, 1993, II iv.).

megjegyzéseit, Arisztotelész (ARISZTOTELÉSZ 2003) és Plinius (PLINIUS 1973) természettudományos írásai alapján többnyire tudományos alapokra helyezi (*Inf.* III 133–134; IX 67–72; XXXIV 51–52), számos esetben hagyatkozik írói fantáziájára (*Inf.* V 31–33, XIII 91–96). Nem csoda hát, hogy Montanari a tudományos elméletek mellett számos, a „forgószerű csodás és egyben rettenetes következményeit” (MONTANARI 1649) is számba veszi. A szövegben szereplő „mester” és „tanítvány” megjelölés¹⁰ csupán első olvasásra azonosítható Montanari és Davia alakjával, lényegében ugyanis Montanarira és Dantéra vonatkozik.

Dante: a módszer

A XVII. században formálódó tudományágak egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítottak a kísérletezés fontosságának. A Galileo Galilei után következő tudósnemzedék már nem fogadta el az évszázadokon át öröklődött alapigazságokat, és egyre nagyobb figyelmet szentelt annak, hogy hipotéziseik bizonyítást nyerjenek. Ahhoz azonban, hogy feltételezéseik beigazolódjanak, elengedhetetlen volt egy tudományos módszer kidolgozása, amelyben a megfigyelés, a kísérletezés, majd az azon való töprengés, elmélkedés [*speculazione*] központi szerepet játszott. Az érzékszervek előtérbe helyezése a vallási dogmákkal szemben, vagyis egy olyan irányú törekvés kialakítása, miszerint inkább annak kell hinni, amit láttak, semmint annak, amit évszázadokkal korábban mások látni véltek, óriási változást hozott a tudományos gondolkodásmód területén.¹¹

Amikor Francesco Redi a kor nagy elméivel, legfőképpen Arisztotelésszel, szembeszállt és megkérdőjelezte a spontán generációs elméletet, azaz azt az évszázadokon át magát mereven tartó tézist, miszerint bizonyos állati organizmusok, mint a kigyók, békák, egerek stb. élettelen anyagból származnak, számos olyan kísérletben is bizonyítania kellett állítása helyességét,¹² amelyek végeredménye még számára is felfoghatatlan, illetve hihetetlen volt:

10 „de soha nem tudtam néhány dologra választ adni, amelyek nem csupán megfűszereznék, hanem hasznosság is tennék azokat a beszélgetéseket [...] amelyek Mester és Tanítványa között zajlanak” (MONTANARI 1649, 4).

11 Jóllehet a tapasztalás fontosságát már az arisztotelészi filozófia is felfedezte, a hipotézis konkrét kísérleteken keresztül történő bizonyítása egyértelműen Galileo Galilei nevéhez fűződik.

12 Redi kísérletének a lényege abban állt, hogy lezárt, illetve nyitott tetejű üvegedényekbe szabadon hagyott, illetve gézbe tekert húst tett. A kísérlet azt eredményezte, hogy egy bizonyos idő elteltével a fedetlen és a gézbe tekert húson is talált férgeket. Azokon a húsokon azonban, amelyek teljesen el voltak zárva a külvilágtól, az élet semmilyen jelét nem fedezte fel. Ez pedig egyértelműsítette számára, hogy az úgynevezett alsórendű élőlények keletkezéséhez is szükséges valamilyen élő forrás, és nem spontán keletkeznek.

Jóllehet ebben és más dologban is, ott, ahol én helytelenül szoltam, mindig meg voltam elégedve más, nálamnál jóval bölcsebb emberek véleményével. Ezért aztán én sem hallgatok akkor, amikor számos megfigyelést követően az irányba hajlok, hogy elhiggyem, hogy a föld [...] soha nem teremtett magától sem fűvet, sem fát, sem állatokat, legyenek azok tökéletesek, avagy tökéletlenek. [...] Mesébe illő volt, amikor rájöttem számos kísérletet követően, hogy a skorpiók föld alatt élő rákokból is kifejlődhetnek (REDI 1994, 104)

Az érzékelésre nem csupán akkor hárul nagyon fontos szerep, amikor egy hipotézis bizonyítása még kísérleti fázisban jár, hanem akkor is, amikor az eredményeket összegezni kell. Redi az érzékelés folyamatára egy hétköznapi, ám összetett műveletként tekint, amely annál pontosabb és megbízhatóbb, minél kevésbé hátráltatja az értelem. S bár a 17. században ez forradalmi gondolatnak számított, Redi a *Paradicsom* két tercinájára támaszkodva indokolja¹³, hogy Dante már felismerte az érzékelés fontosságát a megismerés folyamatában: „Erre ő kissé mosolyogva hallgat,/ majd: »Ha halandók véleménye téved,/ hol vak eszük kulcsot hiába forgat,/ azért csodálkozás ne ajzzon ívet/ lelkedre, mert az észnek szárnya kurta/ elhagyni az érzékek adta révet.«” (Par. II 52–57.). A Dante-idézet értelme szerint sem az értelem, sem pedig az érzékek fontosságát nem szabad alábecsülni, hisz mindkettő azok között a szoros korlátok között látja el feladatát, amelyek kijelölik számukra a mozgásterüket.¹⁴ Redi ezzel szemben úgy értelmezi az adott szövegrészt, hogy a megismerés folyamatában kizárólag az érzékszerveknek van jelentőségük, hisz nincs az a tantétel, amely megbízhatóbb lenne az igazság feltárásában annál, amiről saját szemünkkel győződünk meg.

Hogy Dante fent idézett tercinái jóval többet jelentettek, mint a tudományos írásművek pusztá ékkövei, pontosan jelzi, hogy Redin kívül Geminiano Montanari is ugyanahhoz az idézethez nyúl a *Discorso del vacuo* című tanulmányában, amikor arra szeretné felhívni a figyelmet, hogy az értelem az érzékelés biztonságot adó bástyái nélkül semmit sem ér: „Érzékeink az értelem irányítói, ami azok nélkül vannak mondható [...]. De ha mégsem tudnám féken tartani elmém, amely a tudásvágytól fűtve mégiscsak át szeretne hatolni ezen a burkon [...] akkor sem engedném meg, hisz pontosan tudnám, hogy a vajúdó hegyek csupán egy kisegeret hoznának világra, ami sokkal inkább nevetség tárgyát képeznél, semmint elismerésre lenne érdemes” (MONTANARI 1953, 274–275).

Arra, hogy az általa használt tudományos módszer valóban helyénvaló, a modenai természetfilozófus szintén egy Dante-idézet segítségével mutat rá. Montanari, a bolognai székhelyű Accademia della Traccián, 1675 novemberében tartott

13 „azok a régi, bölcс férfiak, akik a filozófiában jóval előttünk jártak” (REDI 101).

14 vö. Aldo Vallone és Luigi Scorrano értelmezése (DANTE 2002).

előadásában a vákuum kérdésével foglalkozott. A téma aktualitását az arisztotelészi természetfilozófia egyik alapfogalmának, a *horror vacuini*nak a megcáfolására irányuló, 17. században végzett kísérletek adták.¹⁵ S bár Evangelista Torricelli Vincenzo Vivianival karöltve már mintegy harminc évvel Montanari előadását megelőzően elvégezte később elhíresült kísérletét a higannyal és a vízszivattyúval¹⁶, mégis nagyon népes volt az Arisztotelész-hívók tábora. Ők ugyanis a legnagyobb meggyőződéssel érveltek a vákuum létezése ellen. Montanari hozzájuk fordul Dante szavaival: „Magadra vess, ha homályban maradnál,/ mert nem engedi látnod a hamis kép,/ amit látnál, ha ahhoz nem tapadnál” (*Par.* I 88–90). Montanari Redivel ellentétben már nem tartja elegendőnek a látást az igazság eléréséhez, ugyanis az emberi szem, a látás fiziológiai sajátosságaiból kifolyólag, nem lát el elég messze ahhoz, hogy észrevegye a dolgok mögött megbújó valóságot. Meggyőződése szerint kizárólag a kísérletek által nyert bizonyosság vihet közelebb az igazsághoz.

Dante: a természetfilozófus

Dantéra a Seicento természetfilozófusai nem csupán mesterként, tanítóként tekintettek, hanem olyan tudósként is, aki jártas a természet világában, illetve a növény- és állatvilág kitűnő ismerője. A természetfilozófusok ugyanis abban az esetben is elővették Dante szövegeit, ha valamely biológiai vagy fizikai probléma kapcsán elbizonytalanodtak, vagy kérdésük merült fel. Az ilyen típusú idézetek azonban sokkal alacsonyabb számban fordulnak elő, mint azok, amelyekben Dante útmutatással szolgál, vagy megerősíti a kor tudósait az általuk használt módszer helyességében.

Redi például minél több kísérletet végzett a különböző gyümölcsökben fejlődő rovarok generációjának tanulmányozása kapcsán, annál inkább elutasította azt az ókori elméletet, miszerint valamely alacsonyrendű élőlény nem adhat életet egy nálánál magasabb rendű életformának (REDI 1858, 216). Redi kísérletekkel bizonyította, hogy a rovarokat egyedfejlődésük során ugyanaz a lélek segíti, mint azoknak a gyümölcsöknek a növekedését, amelyet az anyaállat bölcsőnek használ. Azt is erős meggyőződéssel állította, hogy az állatokhoz és az emberhez hasonlóan a növények szintén éreznek, és képesek a fájdalom, a bántás, illetve a szeretet érzékelésére.¹⁷ Ebben Dante egyik citátuma is megerősítette: „Akkor előrenyomultam a

15 vö. elsősorban René Descartes, Robert Boyle, Evangelista Torricelli és Blaise Pascal a vákuummal kapcsolatos kísérletei.

16 Ez a híres Torricelli-kísérlet, amely a higanyos barométer elkészítésére szolgált (SIMONYI 1986, 217–222).

17 Redi ezzel kapcsolatban felidézi azt az élményét, amikor Livornóban járva a sziklás parton sétálva véletlenül belebotlott egy tengeri gombába [*fungo marino*]. A gomba nem mindennapi jellege arra sarkallta, hogy megvizsgálja, és amikor elkezdte a késével felválni, észrevette, hogy „meggyűrődik és összepöndörödik minden egyes szúrás és vágás nyomán” (REDI, 1858, 172).

karommal,/ s egy nagy bokorról egy ágat letörtem,/ s a törzse: »Miért tépsz?« – szólt rám fájdalommal,/ és vértől lett a helye barna a körben/ és »Miért szakítasz?« – így jajgatni nem szűnt/ »nincs semmi részvét eleven kebledben?« (Inf. XIII 28–33.). Az alapján pedig, hogy a növények képesek élő szöveteikkel táplálni a rovarok lárváit, Redi arra a következtetésre jutott, hogy ily módon néhány tulajdonságukat is át tudják hagyományozni a bennük fejlődő rovarokra.

Redi akkor is Dante egyik idézetéhez nyúl, amikor a dongók, darazsak és méhek életmódját tanulmányozza. A természetfilozófus szerint ugyanis míg a dongók és a méhek békés állatok, és csak akkor támadnak, ha veszélyben érzik magukat, vagy családjukat, a darazsak ezzel szemben agresszív rovarok, és akár a nagyobb testű állatokat is képesek halálra marni, de „nem vetik meg az emberhúst sem” (REDI 1994, 157). Amikor számos kísérletet követően mindez bizonyítást nyert, Redi Dante soraiban is igazolást talál a darazsak kegyetlen viselkedésére: „E nyomorultak, kik sohasem éltek,/ mezítlen voltak s vérük csípve szítták/ dongók és darazsak, pokoli férgek” (Inf. III 64–66.)¹⁸. Ezek az állatok azonban azért is olyan veszélyesek, mert a csípés (szúrás) pillanatában méreganyagot fecskendeznek áldozataikba.¹⁹

Montanari a *Della natura et uso degli atomi* című munkájában szintén felfedezhető Dante természetfilozófiája. Ezúttal azonban a *Paradicsom* tercínái arra szolgálnak, hogy a szerző szembehelyezkedjen Dante felfogásával. Montanari ugyanis Giovan Cosimo Bonomo egyik tanulmánya alapján arra igyekszik rávilágítani, hogy ha elfogadjuk a tetvek, illetve a szabad szemmel nem látható, mikroszkopikus élőlények létezését, akkor az is könnyen belátható, hogy ezek a lények még saját maguknál is jóval kisebb részecskékből épülnek fel:

[...] és a membránjuk szintén aprócska rostokból áll, amelyek pedig még azoknál is sokkal parányibb részecskékből tevődnek össze; s ahogy sem az atomok, sem a részecskék nagyságát érzékeinkkel felfogni nem lehet, hiszen olyan kicsik, azokhoz a néhányak által helytelenül atomként meghatározott részecskékhez sem lehet hasonlítani őket, amelyeket a nap sugarai megvilágítanak (MONTANARI 1953, 551)

Ugyan a *Paradicsom* XIV. énekében nem szerepel az „atom” kifejezés, ám a „le minuzie d’i corpi” (*Par.* XIV 114) [a testek legkisebb részecskéi] szókapcsolat a legnagyobb valószínűséggel az atomokra vonatkozik. A Lucretiustól áthagyományozott felfogás értelmében tehát nagy valószínűséggel Dante is egyetért abban, hogy a világegyetem atomokból épül fel. (LUCRETIVS 1957, 112–124). S bár a Dante-strófa korántsem a firenzei költő atomelméletét hivatott összefoglalni, amikor Dante

18 Az eredeti szövegben a „moscone” [bögöly] és a „vespe” [darázs] kifejezés szerepel.

19 Redi azonban, számos antik természetfilozófussal ellenben, cáfolta, hogy a darazsak mérge erősebb lenne a viperamérgénél. Erre a következtetésre kísérletei mutattak rá (REDI 1994, 21–51).

a fénynyalábokban mozgó lelkek hömpölygését a nap sugarai által megvilágított porszemek, atomok áramlásához hasonlítja²⁰, kiváló alkalmat ad Montanarinak arra, hogy kifejezze egyet nem értését. Ennek ellenére azonban Dante jelenléte meghatározó, hiszen tökéletes kiindulópontja egy sokkal aktuálisabb, haladó szellemiségű tudományfelfogásnak.

A 17. századi természetfilozófusok, köztük Francesco Redi, Giovanni Cosimo Bonomo és Geminiano Montanari tudományos írásai kiválóan példázzák, hogy Dante személye az 1600-as években sem merült feledésbe. Művei azonban a korábbi évszázadokban megszokott humanista műveltségű filozófusok, teológusok vagy írók helyett elsősorban a természettudományos érdeklődésű tudósok látókörébe kerültek. Dante szövegei azonban a Quattro- és Cinquecento Dante-recepciójához képest ebben az időszakban teljesen más szempontból keltették fel a természetfilozófusok érdeklődését. A Trecento költőóriására ugyanis nem egyszerűen költőként, hanem egy olyan mindentudó auktorként tekintettek, aki az antikvitás és a középkor tudásanyagát egy földöntúli utazás kalandjait elmesélő tankölteménybe sűríti. Ez pedig azt jelenti, hogy az említett természetfilozófusok írásaiban előfordul Dante-idézetek korántsem azzal a céllal kerültek bele tanulmányaikba, hogy a nehézkes témák olvasása közben a megfáradt olvasó lélegzethez jusson, és a költészet segítségével soha nem látott tájakon barangoljon, hanem olyan tudományos forrásként, amely megerősíti őket gondolatmenetük helyességében, vagy újabb, ismeretlen távlatot nyithat kutatásaikban.

Bibliográfia

- ALIGHIERI, Dante (1993), *Az egyeduralom*, SALLAY Géza (ford.), Budapest, Kossuth.
- ALIGHIERI, Dante (2009), *Isteni Színjáték*, BABITS Mihály (ford.), Budapest, Akkord.
- ALIGHIERI, Dante (2002), *Divina Commedia*, Napoli, Ferraro.
- ARISZTOTELÉSZ (2003), *Meteorológia*, PEPE Lucio (tradotto da), Milano, Bompiani.
- ARNAUDO, Marco (2013), *Dante Barocco. L'influenza della «Divina Commedia» su letteratura e cultura del Seicento Italiano*, Ravenna, Longo.
- BEMBO, Pietro (1967), *Prose della volgar lingua*, MARTI Mario (ed.), Padova, Liviana.
- BONOMO, Giovanni Cosimo (1979), *Osservazioni intorno a' pellicelli del corpo umano*, in *Scienza e letteratura alla scuola di Fr. Redi*, BASILE, Bruno (ed.), www.liberliber.it
- FIRPO, Luigi (1969), Dante e Tommaso Campanella, *L'Alighieri*, 1969/10.

20 „Igy láthatsz olykor gyors és lassú, ferde/ s egyenes, néha hosszú, néha kurta/ atomokat változni szállva-kelve/ a sugár csikja mentén [...]” (Par. XIV 112–115.).

- LUCRETIVS CARVS (1957), *A természetéről II.*, TÓTH Béla (jegyzeteket írta), Debrecen, Alföldi Magvető.
- MAZZOLINI, Renato (1984), *Citazioni poetiche in opere scientifiche del Settecento*, in CAVAZZA Marta, *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, Bologna, Il Mulino.
- MONTANARI, Geminiano (1649), *Le forze d'Eolo – Dialogo fisico-matematico sopra gli effetti del Vortice, ò sia Turbine*, Parma, <https://play.google.com/books/reader?id=LD4sAQAA-MAAJ&pg=GBS.PA2&hl=hu>
- MONTANARI, Geminiano (1953), *Della natura et uso degli atomi*, in BIAGI, Maria Luisa Altieri – BASILE, Bruno (ed.), *Scienziati del Seicento*, Milano – Napoli, Ricciardi.
- PLINIUS Secundus (1973), *A természet históriája. Válogatott részek az I–VI. könyvekből*, VÁCZY Kálmán (ford., jegyzetekkel ellátta), Bukarest, Kriterion.
- REDI, Francesco (1858), *Opuscoli di storia naturale*, LIVI Carlo (ed.), Firenze, Le Monnier, <https://archive.org/details/opuscolidistoria00rediuoft/page/78/mode/2up>
- REDI, Francesco (1994), *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti*, Fantini Bernardino (ed.), Roma, Teknos.
- TAVANI, Giuseppe (1976), *Dante nel Seicento*, Olschi, Firenze.
- TOMBI Beáta (2018), *Tudomány és ismeretterjesztés a XVII–XVIII. századi Itáliában*, Budapest, L'Harmattan.

Schelling felfedezi Dantét

A klasszikus német filozófia, kiváltképpen Schelling munkássága, de nem kis mértékben Hegelé is, új fejezetet nyitott a Dante-recepció történetében. Mint nemrégiben Massimo Cacciari rámutatott, „lehetetlen olyan korábbi írást találni Dantéről, mely megállná az összehasonlítást” Schelling *Dantéről filozófiai vonatkozásban* című írásával. Cacciari ehhez hozzátette: „Dante nagysága, egyetemes jelentősége az egész európai civilizáció számára, a klasszikus (és részben romantikus) idealizmus felfedezése” (CACCIARI 2017, 115).

A filozófusok Dante-olvasatai természetesen elválaszthatatlanok attól az Európát átfogó szélesebb mozgalomtól, melynek az élén a 19. század elejének romantikus költői és irodalmárai jártak, mint például August von Schlegel, aki a *Pokol* sok részletét fordította le, vagy Byron, aki lefordította a Francesca-epizódot.

A költői igényű fordítók közül azonban legfőképpen Schellingről nem szabad elhelyütt megfedkezünk. Ő 1794-ben, amikor németül csak Lebrecht Bachenschwanz 1767-ből származó prózafordítása létezett, költői formában ültette át a *Pokol* és a *Paradicsom* számos énekét. A fordításokon edzett, elmélyített szövegismerete minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a *Komédiával* kapcsolatban alapvető összefüggésekre hívhassa fel a figyelmet, s lényegbe vágó kérdéseket tehessen fel.

Fiatalkori művészetfilozófiai írásait, melyek az 1800-as évek legelején születtek, átszövik a Dantéra vonatkozó gondolatok. De ebben a korszakban külön tanulmányt is megjelentetett a költőről (1803-ban), megjegyezve, hogy Dante *Isteni színjátékát* külön vizsgálat tárgyává teszi. Ezt pedig egy nagyon fontos tétel segítségével okolja meg: „Az *Isteni színjáték* megköveteli a maga saját elméletét; egy önálló műfaj teremtménye: külön világ” (SCHELLING 1986, 29).

Első pillantásra úgy tűnik tehát, hogy a költemény sajátságosságát, vagy inkább szó szerinti értelemben vett egyedülálló voltát, mely messze túlmegegy a szokásos irodalmi ismérveken, műfajelméleti kategóriákban ragadja meg: „nem lehet besorolni egyetlen más műfaji kategóriába sem; nem eposz, nem tanköltemény, nem regény a szó voltaképpen értelmében, még csak nem is vígjáték [komédia] vagy dráma” (SCHELLING 1986, 29).

E mérlegelés eredményeképpen Schelling arra jutott, hogy a *Komédiát* nem sorolja egyetlen műfaj alá sem, s mint külön műfajt „alkotja meg”.

A műfaji kérdés általában véve, de különösképpen a *Komédia* esetében, rendkívül fontos, de helyütt természetesen még fontosabb kérdések fölvetésére szolgál. Schelling után száz évvel Lukács György úgy határozta meg a *Komédiát*, mint történetfilozófiai átmenetet az epopeiától a regényhez. A minősítés, amely szerint az átmenet „történetfilozófiai”, azt fejezi ki, hogy Dante műve nem egyszerűen

az alapvető irodalmi műfajok, hanem a nagy világtörténelmi korszakok közötti átmenetet képviseli, vagyis híd az ókori-középkori világ és a modernitás között. Pontosan ez a világtörténelmi távlat jelenik meg már Schelling elemzéseiben.

Schelling Dante-olvasatát főként azért tekinthetjük a Dante-recepció történetében fordultnak, mert az ő esetében azt látjuk, hogy a modern filozófia történetének egyik legnagyobb alakja a maga gondolatrendszerének részévé teszi, s abba mintegy beépíti a *Komédiáról* kidolgozott értelmezését. Rendszere művészetfilozófiai rendszer, melyben a művészet a legmagasabb rendű szellemi forma (ahogyan Hegelnél az abszolút szellem formáinak a sorában a filozófia áll a hierarchia csúcsán). Ebben a gondolatmenetben a *Komédia* a legmagasabb szellemi forma példaszerű megjelenése, mely nem is vegyes költemény, hanem minden költemények költeménye, magának a modern költészetnek a költészete.

Ez annak köszönhető, hogy a két nagy világtörténelmi korszak közül, melyet meg kell különböztetnünk, az első, vagyis a régi világ, „a nemek világa” volt, a második viszont, vagyis a modern világ, „az individuumok világa” (SCHELLING 1986, 29). A *Komédia* ez utóbbinak a kifejeződése, szerzőjéről pedig elmondható, hogy „ő teremtette meg a modern költészetet” (SCHELLING 1986, 30).

Mindamellett a *Komédia* nem egyetlen történelmi korszaknak vagy a műveltség egy különös fokának a terméke, hanem archetípus, vagyis – Schelling szavával élve – „ősmintaképszerű”, mert általánosérvényű és univerzális, s mert formája „az univerzum szemléletének általános formája” (SCHELLING 1986, 31). Korszakalkotó mivoltát főképpen az mutatja, hogy mitológiát teremtett, egyrészt abban az értelemben, hogy a korának valóságából származó elemeket saját maga mitológiai alapjává gyúrta (mint például Ugolino alakját), másrészt abban az értelemben, hogy a benne megjelenő, az irodalmi hagyomány által kapott alakokat is mitológiai jelentőséggel ruházta fel (mint például Odüsszeuszt).

Ennek az értékelésnek az alapjául a schellingi művészetfilozófiai rendszernek az a tétele szolgál, hogy a nagy művészet mitológiai, vagyis a mitológiában gyökerezik, s mitológiát teremt. Ebben én nehezen tudnám követni a nagy filozófust, ahogyan sokan már régóta nem is követik. Ám fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy mitológián Schelling többet és mást ért, mint szokás. A mitológia az ő szemében magába foglalja a kultúra minden nagy alkotórészét, így a tudományt, a vallást, sőt még a művészetet is, s az egyének tudatának fölötte lévén, úgy működik, mint a nyelv. Kissé szabad értelmezésben azt mondhatnánk, hogy a mitológia egy korszak általános, minden területre kiterjedő nézetrendszere. Persze, ha így van, ma erre más terminusokat használunk. Mindenesetre a *Komédiára* nagyon is ráillik, hogy korának általános nézetrendszere tükröződik benne, a köznapi hiedelmektől kezdve a magas szellemi szintekig, ideértve mindent a filozófiától és a teológiától kezdve a kozmológiáig és a csillagászatig.

Schelling nemzedéke már a *Faust* első részének megjelenésekor felfedezte Dante és Goethe művének a rokonságát, vagyis azt, hogy – az irodalomtörténet-írás

későbbi terminusát használva – mindkét nagy alkotás „emberiségköltemény” (ahogyan, tegyük hozzá, *Az ember tragédiája* is az). A rokonságot az „egyetlen egyetemes koncepciójú német költemény” és a *Komédia* között Schelling a mitológiához való viszonyukban látja, mondván, hogy „a kor legvéglegesebb törekvéseit” Goethénél is a mitológia (habár egy részleges mitológia) kapcsolja össze egésszé. (Ez a mitológia lényegében Faust alakjához kapcsolódik.)

Két kérdést, mely időközben néha háttérbe szorult, de melynek tárgyalása a mai Dante-kutatásnak mindenképpen központi feladatai közé tartozik, Schelling egészen világosan felvetett és megválaszolt. Az egyik az allegóriára, a másik a költőiségre és a fogalmiság viszonyára vonatkozik.

Goethe óta az allegóriát és az allegorizmust sokáig negatívan ítélték meg, s ez a *Komédia* értelmezésére és megítélésére is kihatott. A költemény allegorikus jellege a 20. században olyan gondolkodóknak is fejtörést okozott, mint Benedetto Croce és Lukács György. Az előbbi az allegorikus elemek kizárását vagy zárójelbe tételét javasolta, s az egyes szereplők drámáját ábrázoló költői epizódokat tartotta figyelmünkre méltónak, az utóbbi ellenben nagyívű magyarázatokat keresett (és talált) arra, hogy a dantei allegóriák mégis miért képviselik a legmagasabb költőiséget.

Úgy tűnik, Schelling felvázolt egyfajta megoldást a problémára. Szerinte a *Komédia* nem allegorikus. Schelling olyan művek esetén beszél allegorizmusról, amelyeknek „alakjai csupán jelentenek valami mást, de jelentésüktől függetlenül nem léteznek” (SCHELLING 1986, 30). A *Komédia* alakjai – bár nem függetlenek a nekik tulajdonított jelentéstől (ahogyan Beatrice sem független attól a jelentéstől, hogy a teológiát személyesíti meg) – önálló, reális léttel rendelkeznek –; a *Komédia* „egyfajta egészen sajátos közép az allegória és a szimbolikus-objektív ábrázolás között” (SCHELLING 1986, 30). Más szóval: egyszerre allegorikus és történeti. Azt hiszem, ezt a képletet tovább gondolva jó megoldáshoz jutunk, mely a későbbiek során természetesen számos változatban felbukkan.

Ami a *Komédia* gondolati-filozófiai tartalmának és költői formájának a viszonyát illeti, ebben Schelling nem látott súlyos problémát, hiszen már kiinduló tételeiből következett a megoldása. Műfajelméleti fejtegetései eleve kizárták, hogy a *Komédia* tanköltemény, vagyis megverselt doktrína lenne, melyben a filozófia és a teológia külsődlegesen kapcsolódik a versekhez. Úgy vélte ugyanis, hogy van olyan eset, amikor a gondolat, illetve a tudás *ab ovo* költői, amikor tehát – ahogyan ezt megfogalmazza – „a tudás mint az univerzum képe, mégpedig a legteljesebb egyezésben az univerzummal, mint a legősibb és legszebb költészettel, már önmagában költői” (SCHELLING 1986, 31). Hántsuk le erről a megfogalmazásról a magából a schellingi filozófiából származó problematikus elemet, s tartsuk meg a gondolat költőiségének lehetőségét kimondó alapvető állítást. Pontosan ennek a tételnek az illusztrációja a *Komédia*, hiszen – mint az előzőkhöz Schelling hozzászövi – „tudomány és költészet Dante költeményében magasrendűen áthatja egymást, és ezért formájában [...] még inkább meg kell felelnie a világnézet általános típusának” (SCHELLING 1986, 31).

Többek között emiatt a tétel miatt fogja Fülep Lajos, Schelling lelkes magyar olvasója és követője a Dante-magyarázatban, Schelling Dante-tanulmányát „a Dante-irodalom felülmúlhatatlan remekének” nevezni. 1908 és 1916 közt keletkezett Dante-könyvében Fülep a schellingi tételt, és ezzel összefüggésben a *Komédia* schellingi értékelését, a következő formában fogalmazza újra: „A *Commedia* a 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” (FÜLEP 1974, 311).

Ezen a ponton szükségképpen felmerül egy probléma, mely a nagy művészetet a mitológiából eredeztető schellingi rendszerben nem volt érzékelhető, s melyre a Schelling-követő Fülep sem figyelt fel.

A probléma abból az egyszerű tényből fakad, hogy a fogalmi gondolkodás és a költészet azonosítása *valóban* heterogén elemek összekapcsolását jelenti. A fogalom az igazság, a költészet pedig a szépség értéktartományába tartozik, az egyik logikai, a másik esztétikai kategória. Ha tehát a tudomány és a költészet áthatja egymást, vagy ha a fogalmi elem és a közvetlen élmény szerves egységgé olvad, akkor mindkettő ugyanolyan mértékben van kitéve az idő múlásának. A tudomány és egy adott gondolatvilág a megismerés haladásával elveszti igazságtartalmát, s elavul, míg a költői erő ehhez képest maradandó. Éppen ezt látjuk a *Komédia* esetében, mely esztétikai jellemzőinél fogva ma is lebilincsel minket, miközben súlyos tudományos tartalma teljes egészében idejét múlta. Ha viszont az a tudományos tartalom, az a gondolati anyag, melyet a mű magába foglal, önmagában véve költői, akkor hogyan lehet, hogy egészében véve nem avult el?

Úgy tűnik, ezen a dilemmán Lukács György jutott túl egy lépéssel, már csak azért is, mert egyáltalán felismerte a problémát. Schellinghez és Fülephez hasonlóan ő is a gondolat költőiségéről beszél. Ugyanakkor leszögezi azt az alapvető tényt, hogy az emberi gondolkodás túllépett Dante gondolatvilágán fejlődése során, hozzátevé: a dantei gondolatvilág „költői erejét, mégpedig [...] mint az emberi gondolat költői erejét nem szárnyalta túl” (LUKÁCS 1969, II. 154).

E kijelentésének három előfeltevése van. (a) Fejlődése során az emberi gondolkodás szükségképpen felülmúl egy adott gondolati világot, s a gondolatok elavulnak. Dante gondolatai (világnézete, kozmológiája, tudományos eszméi, történelmi koncepciója stb.) túlhaladtak. (b) Így magát a költeményt, az általa kifejezett gondolatok következtében, túlhaladottnak kell tekintenünk. De tény, hogy nem túlhaladott. (c) Ez az emberi gondolkodás egy olyan tulajdonságának köszönhető, mely a gondolkodásnak mint olyannak a sajátja. S nem más, mint a költői erő, amely a gondolat tárgyától és igazságától függetlenül nem áll a fejlődés törvényének hatálya alatt, s ellenáll az időnek.

Ez azt jelenti, hogy a történelmi fejlődés egy adott korhoz kötött minden fogalmi tartalmat inaktuálissá tesz, ami viszont maradandó, az azért az, mert nincs alávetve az időnek és nem történeti.

Végezetül, néhány szóval kanyarodjunk vissza magához Schellinghez, aki egy helyen felveti, hogy minden kitüntetett kornak meg lehet a maga *Isteni színjátéka*. Ezt elfogadva más megvilágításba kerülnek a *Komédia* egyedülálló voltáról szóló állítások, például az a kijelentés, hogy a *Komédia* az egész modern költészet mintaképe. Talán Schelling azt akarta mondani, hogy minden „különös”, azaz minden sajátos történelmi fejlődési fokot képviselő kornak megvan vagy meg lehet a reprezentatív alkotása, ahogyan a *Komédia* is az.

Ha valóban ezt mondja, akkor mit tekinthetett saját, kétségtől rendkívüli kora reprezentatív alkotásának? Feltehetőleg a *Faustot*. S mit tekintünk mi a magunk kora reprezentatív alkotásának, mely a kor alapvonásait összefoglalóan kifejezi?

Az utóbbi kérdést költői kérdésnek szánom. Bár van egy válaszom. Korunk alapvető jellegzetességeit a dantei *Pokol* hiánytalanul kifejezi.

Bibliográfia

- CACCIARI, Massimo (2017), *Il Dante di Schelling*, in Emilio Carlo CORRIERO (ed.): *Libertà e Natura. Prospettive shellingiane*, Rosenberg & Sellier, Torino, 115–124. (<https://books.openedition.org/res/1124>)
- FÜLEP Lajos (1974) *Dante*, in. Uő, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig* I–II. Magvető, Budapest, II. 211–312.
- LUKÁCS György (1969), *Az esztétikum sajátossága* I–II., Akadémiai Kiadó, Budapest.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1986), Dantéről filozófiai vonatkozásban (fordította RÉVAI Gábor), *Világosság*, Melléklet az 1986. júliusi számhoz. 29–33. (A szöveg emellett megtalálható in SCHELLING 1991, 376–383).
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1991), *A művészet filozófiája* (fordította RÉVAI Gábor). Akadémiai Kiadó, Budapest.

„Önmagától és azonnal”

Idea és nyelv viszonya Danténál és Novalisnál

A nyelvi humanizmusról

A 20. század ún. nyelvi fordulata, az a nagyarányú diszpozicionális és perspektivikus átrendeződés, amely révén a nyelvet immár nem eszközként, pusztán instrumentalizált formaként kezeljük, hanem olyan eleven mozzanatként tekintünk rá, amely a létesemények és dolgok önnön méhében zajló folyamatokra pontosan rávilágíthat, nos, ez a kruciális változás természetesen nem előzmények nélküli. Már Parmenidész sem eszközként bánt a nyelvvel, noha tudjuk, hogy konfrontábilis viszonyt ápol vele, amennyiben Homérosz hexamataireivel nagyon is meggyűlt a baja. De a gondolatai kifejezését tekintve formai-narratológiai szempontból benne marad a homéroszi hagyományban, hiszen tankölteményében van egy epikus szál: egy ifjú meglátogatja Diké istennőt harci szekéren, hogy megismerje az igazságot a létezőkről. Amikor beszélgetnek, és Diké felfedi a létező lényegét az ifjú előtt, akkor olvashatjuk a híres sorokat:

Ugyanaz maradván ugyanabban önmagában nyugszik,
s így szilárdan egyhelyben marad, mert a hatalmas Ananké
a határ kötelékeiben tartja, amely mindenfelől körülfogja.

(PARMENIDÉSZ 1998, 370.)

Ebből a locusból mindenekelőtt azt tudhatjuk meg, hogy a létező „a határ kötelékeiben” van, azaz nem hullhat ki onnan – persze nem is kerül bele, merthogy ott van –, még pontosabban egyfajta *térben* helyezkedik el.¹ Erről a határok formálta térben elhelyezkedő létezőről még azt is megtudhatjuk kicsivel később, hogy „önmagával mindenfelől egyenlő, egyformán belül található a határain” (PARMENIDÉSZ 1998, 371). Mindezek után a következő fordulattal zárja bemutatásának ezt a részét Diké:

Ezzel befejeztem a megbízható beszédet és gondolkodást
az igazságról. (PARMENIDÉSZ 1998, 373.)

1 Ez az értelmezés – jóllehet nem elrugaszkodott – kissé bizonytalan státuszú. Noha inkább térbeli, mint időbeli dimenzióról lehet szó. A Kirk–Raven–Schofield-szerzőhármas ezt a lehetőséget is inkább kétkedéssel fogadja: „A *határ* itt használt parmenidészi fogalma homályos. Legkönnyebb térbeli határnak értenünk [...]. Talán a »kötelékekben« inkább a *determináltság* metaforikus kifejezése” (KIRK – RAVEN – SCHOFIELD 1998, 370).

Ezekből a szavakból annyit mindenféleképpen leszűrhetünk – és a mi mostani gondolatmenetünk esetében ez a fontos –, hogy a létező tere és a nyelvi kifejezés nagyon is motivált, szoros kapcsolatban van egymással. Persze egyáltalán nem tisztázott ez a kapcsolat, de hogy létezik, fennáll, van, az nem nagyon vonható kétségbe.

Mindazonáltal egyáltalán nem magától értetődő ez a viszony a létezők rendje és a nyelvi rendeződés formái között – erről a gondolkodástörténet Parmenidész utáni fejleményei gazdagon informálhatnak bennünket. Ezennel arra teszek kísérletet, hogy néhány epizód erejéig felvillantsam ezt a dilemmatorikus viszonyt, főképp arra kihegyezve mondandómat, hogy a tökéletesség ideájának, mítoszának vagy abszolúciójának bizonyossága (Parmenidésznel, mondjuk, ez a létező igazságának felelne meg), illetve a köznyelvi vagy a dologi világ szintje (Parmenidésznel ez a vélekedések világa) miképpen viszonyul egymáshoz. Azt szeretném állítani előzetesen, hogy mind Dante, mind Novalis elképzeléseiben ez a két szint egymást előfeltételezi, nem győz az egyik a másik felett, vagy nem marad alul az egyik a másikhoz képest, hanem a kettő, az ideális abszolúció és a reális köznyelv egymás feszültségterében alakul.

A 20. század „nyelvi fordulatainak” két leginkább meghatározó egyénisége Martin Heidegger és Ludwig Wittgenstein. A világ és a nyelv kiazmusának összetett formáját illetően talán ez a két gondolkodó nyilvánul meg a legmarkánsabban, s egymáshoz képest a leginkább elkülönöződő módon, amennyiben Heidegger a világ és a nyelv közötti teremtő gondolkodást, a költést favorizálja, míg Wittgenstein a használati dimenziót, a funkcionalitást részesíti előnyben a két entitás között. Jóllehet abban valamennyi filozófiai pozíció egyetért, írja Karl-Otto Apel valamikor az ötvenes-hatvanas évek mélyén *A nyelv ideája a humanista tradícióban Dantétól Vicóig* című könyvében – s azt gondolom, ez még ma is így van –, hogy a nyelv a világértelmezés érvényességének és lehetőségének a feltételeként fogható fel, illetve az elmélet és a praxis közötti társadalmi közvetítés a lényege, mindazonáltal az, hogy a különböző gondolkodási irányok között mély értelmezési, sőt megértésbeli nehézségek adódnak, az „éppenséggel a nyelvfelfogás paradigmatis különbségein” alapul (APEL 1975, 5–6).² Megengedhetetlenül leegyszerűsítve arról van szó, hogy Wittgenstein neve a technikai-szcientista nyelvfelfogást jelöli, s ezt nyugodtan tekinthetjük Apel szerint vezető paradigmának, amennyiben a technikai-tudományos civilizáció infrastruktúráját fogja egybe reflektáltan, ide értve a lingvisztikai strukturalizmust és az információelméletet. Ugyanakkor nem lehet elsiklani afölött – amint Apel éleslátóan megjegyzi –, hogy éppen a technikai-szcientista nyelvfelfogás alapproblematikája, azaz hogy a formális nyelv logikai konstrukciója reflexió-elméleti metanyelvvé válik, illetve hogy ezzel szoros összefüggésben a köznyelvi kommunikáció „pragmatikus maradék-problémaként konstituálódik”; szóval ez a technikai-szcientista fókuszú

2 Az Apel-könyvből való idézetek a saját fordításaim.

nyelvi koncepció mintegy magától kijelöli önnön paradigmájának a belső határait, „és vezet ahhoz, hogy ezek a határok egy másik paradigma irányába tolódjanak el” (APEL 1975, 6). Ezt nevezi Apel „transzcendentál-hermeneutikai nyelvfelfogásnak”, s kissé távolabbról, de végtére is ezzel lenne rokon a heideggeri felfogás gondolkodást és költést az alétheia vonatkozásában rokonító ereje.

E kétféle felfogás között az eltérést szignifikánsnak tekinthetjük, és Apel korai nyelvfilozófiájának egyik legnagyobb érdeme talán nem más, mint hogy végigköveti azt a szukcesszív folyamatot, azaz azt a törésekkel szabdalt hagyománytörténést, mely a nyelv ideájának az újkori gondolkodásban kitüntetett szerepét viszi színre, Dantétól egészen Heideggerig (pontosabban Vicóig, erről lásd NAGY 2003, 233–245, de a heideggeri perspektíva [kritikája] is markánsan körvonalazódik). Ezt a folyamatot nevezi Apel „nyelvi humanizmusnak”, amelyet szerinte a következő lépések árnyaltak és egészítettek ki: a leginkább Ockham nevével fémjelezhető nominalizmus, a Leibniz-féle *mathesis universalis* eszméje, valamint az Eckhart mester és Jacob Böhme törekvéseivel jellemezhető logoszmisztika. Ez a négyféle, egymással kölcsönhatásban lévő, mindazonáltal egymáshoz képest a különbségeket is fenntartó hagyomány-szegmens táplálja a jelenkori nyelvfilozófiai gondolkodást, amely nem holmi történeti-antikvárius érdekelttségű, hanem éppenséggel a 20. századi természet- és szellemtudományok elméleti orientációja, valamint a filozófia nyelvi motiváltsága szervezi és formálja. E négy tradicionális nyelvi elgondolás, tehát a humanisztikus, a *mathesis universalis* alapú, a nominalista és a logoszmisztikus abban közösek, hogy jóllehet a nyelvet valamiféle idealisztikus entitásként kezelik, nem zárkoznak el a praxis felől érkező igények elől sem. Persze ezekhez a motiváló tényezőkhöz való viszony a négyféle paradigmában eltérő mértékben épül ki. Míg a nominalizmus és a *mathesis universalis* koncepciója a technikai-szcientista nyomvonalat rajzolja elő, addig a nyelvi humanizmus és a logoszmisztika a transzcendentál-hermeneutikai hagyomány előfeltevéseit munkálja ki inkább.

Apel nem a kizárólagosság módján beszél ezekről a tradíció-előfeltevésekről, hanem folyamatok, események súlypontosági, finomhangolási mozgáselveit mutatja meg. Azt ugyanakkor hangsúlyosan állítja, s ez a mi mostani erős állításunk szempontjából – azaz tehát még egyszer: a tökéletesség vagy egyfajta idealisztikus, paradicsomi nyelvi egység feltételezése és a mindennapi, köznyelvi alkalmazás magatartásformája egymást feltételezi –, nos ebből a szempontból megint csak lényegi mozzanat, hogy a „nyelvi humanizmus voltaképpen mint a műveltség (Bildung) nyugati történelmének komplex tradíciófenoménja tárul fel a számunkra”. Erről két fő momentum győzhet meg bennünket. Egyrészt a sapientia-ideológia, amely a „hét szabad művészet” hellenisztikus-középkori képzési rendszerében az ún. trívium (grammatika, dialektika, retorika) csírája, centrális elve, és amely az itáliai reneszánszban újra feléled, nagyon is ellentétes viszonyt ápolva a skolasztikus nyelvi logika titokra, titokzatosságra hangolt filozófiai elképzelésével. Másrészt az a

markáns történeti hatáselv, amely kijelöli Nyugaton a konkrét köznyelvek (Volks-sprache) formulázásának és felfedezésének reflexiós területét és történeti kereteit: részint az anyanyelv mint irodalmi nyelv Dante által felfedezett s proklamált értelmében, részint a régi (szent) nyelvek humanista-filológiai újralfedezése értelmében (APEL 1975, 7).

A *Kratülosz* iróniája

Ezzel tehát tisztán megformálódik előttünk az a horizont, amely egymás révén engedi láttatni a lényegi, abszolúciós vagy ideális nyelv univerzális gesztusát, valamint a köznyelv mindennapi használati aktivitását. És ez a horizont valamikor a késő középkorban nyílik meg, de megint csak nyomatékosítani szükséges – és ezt, mint láthattuk, Apel sem téveszti szem elől –, hogy mindez nem előzmények nélküli. Platón a *Kratülosz* című dialógusában tulajdonképpen már eljátszik ezekkel az alternatívákkal, noha természetesen nem ugyanarról van szó. Mint ismeretes, Platón a nevek és a dolgok közötti viszony státuszát szeretné közelebbről meghatározni, s ezért *Kratülosszal* azt a nézetet jeleníti meg, hogy ez a viszony „természettől fogva” létezik, Hermogenésszel pedig azt, hogy „az emberek *megegyeznek* egy elnevezésben” (PLATÓN 2008, 11–12, 383a-b).³ A neveknek a természetes valóság vagy helyessége mögött voltaképpen az idea (vagy Forma) kontúrvonala rajzolódik ki, amennyiben Szókratész a „kratüloszi” gondolat melletti érvelése során a törvényalkotó tevékenységére utal, aki „az illető dolognak megfelelő név Formáját valósítja meg” (PLATÓN 2008, 26, 390a). És kicsivel később ki is jelenti, hogy

igaza van *Kratülosznak*, amikor azt állítja, hogy a dolgoknak természet-től fogva megvan a nevük, és nem mindenki gyárthat neveket, hanem egyedül csak az, aki az egyes dolgoknak természettől meglevő nevét tartja szem előtt, és képes is arra, hogy ezt a Formát hangokban és szótagokban megvalósítsa (PLATÓN 2008, 29, 390e).

Szókratész érvelésének ezen a pontján az idea (Forma) azonossá válik a „természettől fogva meglevő név” fogalmával, amit Hermogenész észrevesz és ki is emel reakciójában, megkérve Szókratészt, hogy hozzon konkrét példákat. Ám ekkor Szókratész mintha visszakozna, pontosabban kijelenti, hogy „én erről semmit sem tudok, de veled együtt hajlandó lennék megvizsgálni a kérdést” (PLATÓN 2008, 29, 391a). Azaz a beszélgetés ezen szakaszában Szókratész voltaképpen már a gondolkodása maietikus mentalitásának mind a két markáns jellegzetességét színre viszi, nevezetesen a diairésziszt és az iróniát. A dolgok közötti létviszonyok, sőt a dolgok megismerésére

3 A *Kratülosz* keletkezés- és problémátörténeti dilemmáiról lásd BÖRÖCZKI 2008.

vonatkozó tudás felosztásának, elrendezésének szükségessége, valamint e viszonyok és tudás felosztásának s elrendezésének *quasi* lehetetlen vagy sérülékeny mivolta az, ami itt körvonalazódik egyszerre. Mindez olyan aporetikus vonást kölcsönöz a dialógusnak, amit a mai befogadásnak konstitutív módon érdemes kezelnie. Tudniillik a nyelv itt egyszerre tárul fel mint a platóni ontológia lényegi mozzanata, illetve mint olyan, amely e lényegi mozzanat érvényesülését ellehetetleníti. Arról van szó, pontosabban annak *eldönthetetlenségéről*, hogy a *Kratülosz* nyelvi mániája vagy daimonionja mit is tesz nyilvánvalóvá. Az az alternatíva az igaz, hogy „a dolgoknak van valami saját állandó lényegük, és nem tőlünk függenek, nem mi határozzuk meg őket, nem a mi képzeletünk szerint mozognak ide-oda, hanem önmagukban, a saját lényegük szerint vannak úgy, ahogyan vannak” (PLATÓN 2008, 19, 386e), és ez a lényegi elem a nyelvben manifesztálódik, hiszen a név és a lényeg rendezője azonos, ahogyan Szókratész mondja: „a név a tanítás eszköze, amely a dolgokat lényegük szerint szétválasztja” (PLATÓN 2008, 22, 388c)? Vagy éppenséggel az áll közelebb az igazsághoz, hogy amikor a név és a lényeg közös rendező elvét egyfajta szóeti-mológiai áradás keretében mutatja be Szókratész, akkor olyan démoni bölcsesség megszállottságáról beszél maga is önreflexíven, ami részint az isteni kinyilatkoztatással rokon, részint olyan, mint amitől egyszer csak simán „megszabadulhatunk”, ezáltal meg lehet tisztulni, „ha találunk egy olyan papot vagy akár szofistát, aki ért az ilyesfajta megtisztításhoz” (PLATÓN 2008, 40, 396e). Amely tevékenység tehát semmi elvszerűt nem foglal magában (ha már egy szofista is meg tud tisztítani tőle, szól implicate a szókratészi érv).

Vagy tulajdonképpen az lenne igaz, amit Szókratész a dialógus másik szereplőjével, Kratülosszal beszélgetve jelenít meg és nyomatékosít, ekkor persze már a hermogenészi, az ún. konvencionális viszony nézete mellett érvelve, azaz hogy a dolgokat „nem a nevekből kell megértenünk és kikutatnunk [...], hanem sokkal inkább önmagukból” (PLATÓN 2008, 112, 439b), utalva arra, hogy a nevek esetlegesek a dolgok lényegéhez képest? Szókratész tehát a nevek és a dolgok közötti vonatkozás mind a két alternatíváját, a természettől valót és a konvencionálisat is kritika tárgyává teszi, amiből összességében nem arra kell következtetnünk, hogy Szókratész ebben a dialógusban komolyan vehetetlen és paródiát, karikatúrát hoz létre⁴, hanem hogy a nyelv szerepét immár kevésbé a dolgok és nevek valamiféle megfeleltethetőségének kontextusában, mint sokkal inkább egy másik területen, a szemantika, szemiológia terében kell keresnünk. A *Kratüloszban* ábrázolt eldöntetlenség aporetikus iróniája ebbe az irányba lendíti a szöveg innovatív olvashatóságát.

4 A parttalan etimologizálás persze Szókratész részéről mindenképpen élcelődésnek minősül, ám ez nem önmagában véve karikatúrisztikus, és nem is csak pusztán abban az értelemben tekinthetők „túlzásnak” az abnormális szóalkotások, hogy azok „az »etimologisták« karikatúrájának a szándékával fogantak, akik sötétben tapogatózva, minden tudományos alapot nélkülözve kényszerülnek munkálkodni” (vö. TAYLOR 1997, 122–123). E túlzásoknak önmagukon messze túlmutató nyelvfilozófiai funkciója van, amely a platóni gondolkodás belső formálódásáról ad hírt.

Ezt a szemantikai, szemiológiai fordulatot jellemezve írja Hans-Georg Gadamer, hogy:

A *Kratülosz* negatív vitája – ha nem is hangsúlyozott megkülönböztetéssel – azt eredményezi, hogy az ismeretet az intelligibilis szférába utasítják, úgyhogy ettől fogva a kép [eikón] fogalmát a nyelvre irányuló valamennyi reflexióban a jel (szémeion vagy szémainon) fogalmával helyettesítik. Ez nem csupán terminológiai változás, hanem a nyelv mibenlétéről való gondolkodás döntő irányvétele, mely korszakot teremtett. (GADAMER 2003, 459)

E szemantikai fordulat lényege nem másban rejlik, mint annak fokozatos felismerésében, hogy az ismeret vagy tudás érvényessége, az igazság forrása vagy lehetőségfeltételének relevanciája nem a dolgok felől, nem is a nevek helyessége felől várható el, hanem egy nagyon sajátos idealizálási folyamat újra-elsajátításában konstituálódik, amely során mind az önmagában vett, isteni mozzanat, mind a másokkal megosztás elve, a dialogicitás színre kerül. Hiszen a jel, a *szémeion* lényege éppen az, hogy miközben léte „alkalmazási funkciójában” rejlik, alkalmassága abban áll, hogy utal valamire, s az utalás éppen azt jelenti, hogy megszünteti saját dologlétét, azaz eltűnik, feloldódik jelentésében: „a jel magának az utalásnak az absztrakciója” (GADAMER 2003, 457–458). Nos éppen ez a különös absztrakció a közös alapja mind az önmagaság konstitúciójának, mind a másik, a másság institúciójának, legyen ez dialogikus vagy egyéb intézményi formák által meghatározott, ahogy megint csak Apel mondja, a nyelvben „a jelentés idők fölötti idealitásának institucionális fikciója hat” (APEL 1975, 53).

A platóni gondolkodásban benne rejlő eme szemantikai tendencia vagy mozgási irány az ontológiájával vagy a formaelméleti megfontolásaival szoros összefüggésben alakul. Ahogyan azt Andreas Graeser kifejti, Platónnál a formák létezésének feltételezése konstruktív mozzanat. Tudniillik csakis „a formák létezésének feltételezése képes összefüggést teremteni a gondolkodás, a nyelv és a valóság között” (GRAESER 2007, 18). Ebből a szempontból válnak fontossá Platónnál a szemantikai megfontolások, azaz hogy a filozófus szükségesnek tartja a formákhoz hasonló létezők feltételezését, részint azért, hogy egyáltalán meg lehessen nevezni az egyes dolgokat és jelenségeket: hiszen ahhoz, hogy közös névvel illethessük a sokféle egyes jelenséget, egy forma alá kell foglalni őket. Részint pedig azért, mert az értelmes beszéd, a logosz lehetőségfeltételei közé tartozik az, hogy a formák között van valamiféle összefonódás. Graeser szerint e felfogás hátterében „az a gondolat áll, hogy a formák ontológiailag előzetesen meghatározott tények egy bizonyos területét konstituálják, mely tények egyúttal teljesült, teljesíthető és teljesíthetetlen igazságfeltételek ideáltipikus rendszerévé állnak össze” (GRAESER 2007, 19). Persze az, hogy a jelenség miképpen születik meg, összességében nem tisztázott Platónnál, mindazonáltal

hogy a létezők és a nyelvi kifejezések ilyen közel kerülnek egymáshoz, nos ez az elgondolás

a Platón által komolyan sohasem megkérdőjelezett szemantikai realizmus feltételezésével egyenértékű, vagyis egy olyan felfogással, mely szerint szavainknak bizonyos tárgyak mint jelöletek felelnek meg. Ebben az értelemben Platón valószínűleg abból az előfeltételezésből indult ki, hogy mind az egyedi elvont terminusoknak (pl. „igazságosság”), mind a nekik megfelelő általános terminusoknak (pl. „igazságos”) egy objektíve megnevezett és elsődlegesen jelölt entitás felel meg. Hogy ennek miért kell így lennie, megint csak homályban marad (GRAESER 2007, 19).

„Önmagától és azonnal”

Amikor tehát Dante a nyelvnek mint közös érintkezési formának a legitimációját ki akarja szélesíteni a köznyelv kontextusában, egyszersmind természetesen legitim gesztusnak tartja az isteni tökéletességhez való viszony intenzív alakítását is,⁵ akkor összességében az előbb jellemzett szemantikai fordulat közös alapjának érvényességét affirmálja, ezen affirmáció hatálya alatt van. A híres *Eloquentia*-tanulmány is éppen azzal veszi kezdetét, hogy Dante a jel természetét próbálja tisztázni: „a jel ama nevezetes tárgy, miről szólunk.” (*DVE*. I iii) Egy hármas osztatú térben alakítja ki, engedi megformálódni a jel természetére vonatkozó vizsgálódásait. Isteni, emberi és állati nyelvekről beszél. Mielőtt azonban belekezdene e problémát illető elgondolásainak konkrét taglalásába, fontosnak érzi azt kihangsúlyozni, hogy az anyanyelvet (a köznyelvet vagy a nép nyelvét) tartja elsődlegesnek és nemesnek a latin vagy görög „grammatika” másodlagos nyelvéhez képest, mert az előbbi természetes, az utóbbi mesterséges. Azaz az ember anyanyelvében van valami más, valami plusz többlet a szabályok és grammatikai törvények pusztá kognitív alkalmazásához képest (*DVE*. I i).

Dante hármas osztatú nyelvi terében tehát az ember áll, úgymond középen, az angyalok vannak hozzá képest fent, az állatok pedig lent.⁶ Ebben persze nincs semmi meglepő, annál érdekesebb viszont az, ami e státuszból eredően a nyelvre vonatkozóan elmondható. „Beszéd”-ről végső fokon csakis az ember kapcsán beszélhetünk, mert „egyedül az embernek adatott meg, hogy beszéljen, csupán neki szükséges az”. Ez a „szükség” pedig „semmi más, mint az, hogy elménk gondolatát másoknak

⁵ A kérdés kontextusához lásd Eco 2016.

⁶ Dante nyelvteoretikus (ezen belül is jelelméleti) törekvéseinek genuin filozófiai természetének kérdéséről lásd KELEMEN 2002, 97–157.

feltárjuk”. Ehhez a feltáráshoz az angyaloknak nem kell beszéd, egyáltalán semmilyen jel, jelzés, merthogy ők

csodálatos gondolataik nyilvánítására rendkívül gyors és elmondhatatlan értelmi képességgel rendelkeznek (melynek segítségével egyikük a másikuk számára önmagától és azonnal teljesen ismertté válik, vagy ama tündöklő tükör révén, melyben minden oly igen szépen megjelenik, s oly kielégíthetetlen vágygal szemlélhető) – úgy látszik – semmiféle szólás jelére nincs szükségük (*DVE*. I ii).

Itt talán azt érdemes kiemelnünk – túl azon, hogy Dante gondolatokat tulajdonít az angyaloknak, bár ez nyilván skolasztikus nyom nála –, hogy az „önmagától és azonnal” fordulat közelebről arra vonatkozik, hogy az egyik angyal a másik számára teljességgel, azaz alkotottságának egész mivoltában feltárul, s hát persze ez az a vonás vagy dimenzió, amelynek az ember olyannyira híján van. Az állatokra vonatkozó dantei elgondolás voltaképpen a szemantikai dimenzió gazdagságából ered. Az állatok ugyan nem beszélnek, de „természetes ösztönük” nagyban segítségükre van abban, hogy megismerjék fajtársaikat.⁷ Ez az ösztön tudniillik kifejeződik, Dante a hangképzés folyamatát hozza fel példának: egyes állatok képesek utánozni az emberi hangképzést (a kígyó sziszeg, a szamár iázik, egyes madarak az emberi beszédhanghoz nagyon hasonlóan nyilvánulnak meg), ám „az ilyesfajta cselekvésük nem beszéd, hanem csak a mi beszédünk hangzásának utánzása; azaz csupán abban igyekeznek minket utánozni, hogy hangot hallatunk, de nem abban, hogy beszélünk” (*DVE*. I ii).

Az ember köztes helyzetét, a létrendben elfoglalt mediális pozícióját éppen ez az úgymond kettős hiányosság határozza meg:⁸ fölülről, az angyali szféra felől az arra való képtelensége, hogy „önmagától és azonnal” kinyilvánítsa magát, teljesen ismertté váljon önmaga és mások előtt; alulról, az állati dimenzió felől pedig abbéli hiányossága, hogy a természetes ösztönét kifejezésre juttató érzékeinek szemantikai erejét maximalizálja. Emiatt az ember mintegy arra kényszerül, hogy „a gondolatok egymás közötti cseréjére valami ésszerű jelet és érzékelhető” találjon vagy inkább alkosson magának. A jel definíciója így hangzik Danténál:

7 „Az ugyanazon fajtából valóknak egyformák tetteik és tulajdonságaik. És ily módon saját maguk révén ismerik meg a többieket. Azok között pedig, melyek különböző fajtájúak, nem hogy szükséges lenne a szólás, de teljességgel káros is volna, nem lévén közöttük semmiféle barátságos kapcsolat.” (*DVE*. I ii) Ezekben a sorokban rendkívül pontos etológiai perspektíva bontakozik ki.

8 Ahogyan Kelemen fogalmaz: itt megmutatkozik az, „hogy a nyelvre való rászorultság – az a tény, hogy az embernek *szüksége* van a nyelvre – *hiány és tökéletlenség*” (KELEMEN 2002, 106). Ezért is áll feszült viszonyban a dantei nyelvelmélet a tökéletes nyelv keresésének programjával, állítja Kelemen, termékeny vitapontot jelenítve meg az Umberto Eco által képviselt koncepcióval. (Vö. KELEMEN 2002, 107.)

ha valami az elmétől veszi eredetét, és az észre irányul, kell, hogy maga is ésszerű legyen. Mivel pedig az egyik ember esztől a másikhoz csupán érzékelésen át vezet az út, kell, hogy e jel érzékelhető legyen. Ha ugyanis csupán ésszerű lenne, azaz az észnek megfelelő, máshoz elhatolni nem lenne képes. Ha meg csupán érzékelhető lenne, sem az esztől eredetét nem venné, sem pedig más értelmében semmit el nem helyezhetne. (DVE. I iii)

A jel tehát egyszerre értelmi és érzéki, azaz absztraktív jellege folytán alkalmas arra, hogy elgondoljuk általa a dolgokat, másfelől szenzitív tulajdonságai révén válik közölhetővé-felfoghatóvá. Nagyon inspiratív még e locust olvasva, ahogyan Dante e szemantikai fejtegetéseket térmetaforikai szcénában adja elő (út, elhatolás, elhelyezés), annak plasztikus megformálódásaként, hogy a jelnek, mondhatni lokális vagy speciális igényei vannak ahhoz, hogy megnyilvánulhasson, illetve hogy e megnyilvánulásokat mások befogadhassák.

A jelek természetét illető megfontolásaival Dante olyan antropológiai teóriák közelébe került, pontosabban olyan antropológiai elgondolások inspirációs forrásává vált, amelyek csak később nyerhették el élesebb kontúrjaikat. Apel rendkívül pontosan határozza meg a dantei észrevétel, az ember nyelvi létmódját érintő mediális diszpozíció fontosságát, az európai eszmetörténet alakulásrendjében körvonalazódó és elfoglalt kitüntetett helyét:

Az embernek mint nyelvi létezőnek ezzel a pozicionálásával az ember és a nyelv „fentről és lentől” való keresztény-platonikus kettős meghatározása az arisztotelészi „fűsziszből” mint nyelvből eredő meghatározás mellett jelenik meg a nyelv újkori reflexiója kezdetén. (APEL 1975, 108.)

Az ember nyelvi létezésének elgondolása a szemantikai dimenzió előtérbe kerülése nélkül nem formálódhatott volna meg. Dante szemiotikus filozófiája szerves része a középkor „önnön mércéjével mérhető kultúrája”-nak, egyike e kultúra azon „végső absztrakcióinak”, amelyek „megélhető életté” lényegülnek át, ily módon válhatnak a hatástörténet kreatív alakítóerejévé (KELEMEN 1984, 280). Merthogy az antropológia nyelvi dimenzionalitása történetfilozófiai aspektusok megformálódását is lehetővé teszi. Újra Apelt idézve hangsúlyozhatjuk, hogy

Dante nyelvfilozófiai írását mindig az európai nyelv és kultúra valós történetének körvonalazódó háttérében kell látnunk, mint olyan dokumentumot, amelynek jelentősége a nyelv eszmetörténete szempontjából nemcsak hivatkozható tanaiban rejlik, hanem mindenekelőtt egy „dogmatikus” vallomásban, a nyugati embernek a nyelvhez való új, gyakorlati történelmen alapuló viszonyában. (APEL 1975, 106.)

Nos, ha Danténak mind antropológiai, mind történetfilozófiai relevanciával bíró nyelvfilozófiai elgondolását közelebbről megvizsgáljuk, azt láthatjuk, hogy abban úgy az idealisztikus-paradicsomi, mint a köznyelvi-hétköznapi mozzanatok plasztikusan helyet kapnak. Ha tudniillik tovább olvassuk a *De vulgari eloquentia* című szöveg passzusait, akkor azokban egyfelől mintegy látéletét olvashatjuk a középkori gondolkodás *quasi* tradicionális, tehát skolasztikus tanításainak, másfelől ugyanakkor hihetetlen invenciózus ötleteket is megismerhetünk, amelyek segítségével Dante maga próbálja magyarázni a számára izgalmas problémákat. Ilyen pl. az, amit a Bábel tornyánál történtek kapcsán ír, illetve az első ember megszólalásának dilemmája. Dante szcenírozásában ez a két dolog voltaképpen összefüggésbe kerül, tehát az emberi nyelv iniciális-ontológiai (helyesebben teológiai) és történeti-funkcionális jellege egymást feltételezve ábrázolódik. Az első ember, Ádám megszólalásának körülménye egyszerre foglalja magában az egység-azonosság, illetve a különbözőség-megkülönböztetés mozzanatát. A teremtés-teremtettség közelében az identifikálás és a differenciálás egyként szerepet kap. Ádám azt mondja ki legelőször, hogy: Isten. Tehát megnevezi a teremtés lényegi elvét, ugyanakkor Dante szerint ez *sui generis* egy dialogikus szituáció közepette történik, az isteni egység mellett tudniillik már jelen van egy másik, az emberi entitás. Amit eztán mond Dante az emberi kreatúra beszédéről, „szólásformájáról”, az azért lenyűgöző s máig inspiratív a mindenkor olvasók számára, mert szerinte az emberi kreatív beszéd magában hordozza az eidetikus-figurális elemet, ami mint láttuk, annyit jelent, hogy általa az ember megnevezheti, megszólíthatja Istent, illetve – teszi hozzá a költő-filozófus – elnevezheti a különböző dolgokat, egyszersmind ennek a lényegi megnevező erőnek a lehetetlensége is az emberi nyelv szerves része lesz, ez utóbbinak a jele Bábel:

az Isten az első ember lelkével együtt bizonyos szólásformát is teremtett. Formának mondom ezt, mégpedig a dolgok elnevezése és az elnevezések szerkezete tekintetében, és e szerkezetnek beszéd szerinti használatát illetőleg. Ezzel a formával élt volna minden beszélőnek nyelve, ha az emberi nagyratörés bűne meg nem zavarta volna azt, ahogyan alább kimutatjuk. A beszédnek e formájával szólott Ádám, és e formával szólottak minden utódai Bábel tornyának építéséig, mely a megzavarodás tornyának értelmezhető. (*DVE*. I vi)

A bábéli fordulattal történik valami a beszédben, ami az egységes, közös érthetőséget ellehetetleníti.⁹ A bábéli nyelvi zűrzavar értelmének, magyarázatának dantei változata azért tekinthető innovatívnak, mert elsősorban nem az emberi nyelv

9 A nyelvek különbözősége és a bábéli megzavarodás közti eltérésről lásd Eco 2016, 48–50.

vagy beszéd lehetetlenségét domborítja ki, nem afelé hajlítja a Bábelben történtek értelmezésének irányát, hogy az emberi megértés immáron lehetetlen. Hanem egy olyan szempontot favorizál és mobilizál, amely szerint a nyelv ideális-paradicsomi megnevezési ereje és potenciálja mellett ugyanolyan releváns, ez pedig a nyelv használati dimenziója. Az *Eloquentia*-tanulmány imént idézett híres locusában is megjelenik a „használat” kifejezés, mégpedig a forma, voltaképpen a gondolataink kifejezésének, a dolgok megnevezésének beszéd szerinti alkalmazása értelmében. Nos, ezt a gondolatot erősíti fel a babiloni zűrzavaros eseményeknek a magyarázatakor. Csak mintegy inverz módon itt a speciális emberi tevékenységeket, *quasi* a különböző szakmák jellegzetességeit olvassa vissza a nyelv- és beszédhasználat elvi működésmódjának bemutatása végett: „ahányféle munkát végeztek e nagy mű elkészítéséhez”, azaz a babiloni torony felhúzásához az emberek, „annyiféle nyelvre oszlott akkor az emberi nem” (DVE. I vii). A Bábelben történt események forrponjtja nyilván az egységes nyelv és a nyelvi különbözőség ideális és praktikus alternatívája.

Ahogy az Apel éleslátóan írja, a nyelvi különbséggel kapcsolatos nyugati spekuláció kiindulópontja ez a bibliai elbeszélés a bábeli torony építéséről, amiért Isten az emberi nyelveket összezavarja. Ez nyilván egyfajta büntetés, amely teológiai szempontból minden nyelvi különbségnek kijár.

Dante itt is a probléma reprezentatív közvetítőjének tekinthető a középkori teológiai változattól az újkori filozófiai-tudományos kérdésfeltevésig, sőt azon túl is [...]: az új-európai nemzeti szentnyelvek gyakorlati, kulturális-politikai programjának első ösztönzőjeként lép fel, egyszersmind kezdeményezi ezen új nyelveknek a régi Európa három szent nyelvével, a héberrel, a göröggel és a latinnal való évszázados küzdelmét. Merthogy e régi nyelvek kezdetben, az isteni kinyilatkoztatás hordozóiként, az egyetlen ellensúlyt jelentették az üdvtörténetben minden igazságnak a profán népnyelvekbe mint a babiloni zűrzavar produktumaiba való divergenciájával szemben. (APEL 1975, 111.)

Apel Dante Babilon-értelmezéséről írva hangsúlyozza, hogy a költő-filozófus jóllehet az emberi faj harmadik nagy szégyeneként siratja a babiloni nyelvzavart (a bűnbeesés és az özönvíz után), mindazonáltal nem látja teljesen negatívan ezt az eseményt, hiszen szerint Isten „atyai korbáccsal”, enyhe, de emlékeztető fenyítéssel bünteti „a lázongó fiát” (DVE. I vii). Ahogy a nyelvek eredetének kérdésében, úgy a babiloni nyelvek szétválásának értelmezésében is átmenetet jelent a dantei álláspont a tisztán teológiai szemléletből a történelmileg felvilágosult szemlélet felé, mert bár a vulgáris nyelvek az isteni büntetés eredményeképpen alakulnak ki, ám folyamatosan differenciálódnak, egyfajta természetes szükségszerűségként, és ehhez Dante egészen teológiamentesen áll hozzá (APEL 1975, 112).

Formula és „nyelvöszön”

Novalis nyelvfilozófiai elgondolásait a legpregnansabban minden bizonnyal *Monológ* című rövid szövege alapján mutathatjuk be. A dolog és a név relációs szintje e szövegben effektíve kritika tárgyává válik, noha a dolog iránti szenvedélyes kötődés, valamint a megnevezés iránti vágy nem tűnik el nála. A következőket olvassuk:

Csak csodálni lehet ama nevetséges tévedést, hogy az emberek úgy vélik – a dolgok miatt beszélnek. A nyelvnek éppen a sajátosságát, hogy pusztán önmagával törődik, nem tudja senki. Ezért oly csodálatos és termékeny titok a nyelv – hogy ha valaki pusztán azért beszél, hogy beszéljen, akkor éppen a leggyönyörűbb, legeredetibb igazságokat mondja ki. Ha azonban valami meghatározott dologról akar beszélni, a váltakozó hangulatú nyelv a legnevetségesebb és legnagyobb zagyvaságot mondatja vele. (NOVALIS 2002, 130.)

Ez a nyelvi önreflexivitás a gondolkodás és teremtés aktivitását – de a megismerés és az igazság relevanciáját is – a nyelv önnön világának határai közt, azokon belül tartja, mind a dologi, valóságbeli vonatkozásoktól, mind az idealisztikus szférától oly módon eloldva ezt az aktivitást, hogy annak éppen a szemiológiai aspektusára fókuszál.

E szemantikai vagy szemiológiai aspektust Novalis azzal emeli ki, hogy a nyelvet a „matematikai formulák”-hoz hasonlítja, azaz e formulák jeltermészetét hangsúlyozza ki, amelyek úgy utalnak valami másra, különböző összefüggések bonyolult rendszerére, hogy pusztán önmagukat mutatják fel: „a dolog úgy áll a nyelvvel, miként a matematikai formulákkal – egy önmagáért való világ – csak önmagukkal játszanak, semmi mást nem fejeznek ki, csak önnön csodálatos természetüket” (NOVALIS 2002, 130). A matematikai formulákként azonosított nyelvi elemek csodálatos természetének szemiotikus olvashatósága a szavak befogadásának terét a jelzések adásának és a jelek vételének közös cirkulációs és artikulációs helyeként képzelet el, gesztusok, effektusok és aktusok egyfajta kontaminatív-oszcillatív játéktereként. Novalis nyelvfilozófiai traktátusában a matematikai formulák univerzalizálása és a szignatúrák elementaritása¹⁰ a nyelv teremtő erejében vonatkozik egymásra. Novalisnál az önreflexív nyelvi teremtő erő és az utaló-referenciális jelleg ily módon egymást feltételezi. A *Monológ* kézírata nem maradt fenn, így azt sem lehet tudni, mikor született pontosan a szöveg¹¹, viszont amint a kritikai kiadás egyik szerkesztője, Richard Samuel megjegyzi, a matematikai utalások a freibergi

10 Novalis sajátos szinkretista-enciklopédikus gondolkodására jellemző volt, hogy némely pre-tudományos ismeretet is affirmált bizonyos szinten: pl. a fiziológus Franz von Baader *Adalékok az elementáris fiziológiához* című 1797-es művét biztos ismerte és tanulmányozta.

11 Még a cím sem biztos, hogy Novalistól származik, az is lehetséges, hogy az első kiadás egyik szerkesztője, Karl Eduard Bülow adta ezt a címet.

természettudományi stúdiumok idejére (1798/99) engednek következtetni (SAMUEL 1965, 659). Ebből az időszakból való az *Arythmetika universalis* című írás, melyben a számok elnevezésének (ún. nomenklatúrájának) a természete érdekli elsősorban Hardenberget. A számok elnevezése az aritmetikában rendszert alkot. Ezáltal az egyediségeken túl az általánosságot és az összefüggéseket, viszonyításokat is egyfajta rendeződés révén lehet megvizsgálni. Ebben az értelemben a számok és a fogalmak egy töről fakadnak. Számolás és fogalomalkotás egy és ugyanaz. Novalis szavaival:

A számlálás analitikusan szintetikus művelet. Egy halmaz egyesítése. Egyszerre homogenizálás és heterogenizálás – egyszerre és váltakozva *megragadás és megkülönböztetés*. A számítás általában szintén összetett művelet. Egy cselekvés csak cselekvésekből áll. A kompozíció csak az elemi cselekvések polarizációja révén lehetséges – mert csak így válnak *komponálhatóvá*. [...] A bizonyítás az a számítás, amelynek eredménye a bizonyítandó tétel. A számítás és a gondolkodás egy és ugyanaz. A gondolkodás megannyi cselekedete – és ezek megannyi kombinációja, a számítás megannyi típusa. (NOVALIS 1968a, 167–168.)¹²

Egy 1798. június 23-ról való feljegyzés szerint Novalis a számok és a betűk között effektíve is párhuzamot von: „A számrendszer egy valódi nyelvi jelrendszer mintája – betűinknek számokká kell válniuk, nyelvünknek aritmetikussá.” (NOVALIS 1968b, 50)¹³

Nos tehát Hardenberg a nyelvi elemek, azaz a szavak és a matematikai jelek, a számok közötti szoros vonatkozást oly módon hozza létre, hogy a bennük munkáló absztrakcióra, sajátos rendeződési elvre kérdez rá, amely voltaképpen nem más, mint a bennük létező s folyton alakuló szemiózis. Csakhogy a nyelvnek e szemiológiai természete, az utalás absztrakciós dinamikája, kognitív vonatkozásai mellett fontosnak tartja nyomatékosítani az emocionális vagy szenzitív erők szabad érvényesülését, hiszen rövid szövege végén beszél a „nyelvösztrönről, ami hajt, hogy beszéljek” (*Sprachtrieb*), „a nyelv sugallatának, a nyelv hatékonyságának ismertetőjelé”-ről (NOVALIS 2002, 130). A nyelvben tehát a szemantika absztrakciós ereje és az ösztönös hatékonyság divinatorikus aktivitása egyként segíti a kifejezés kreatív energiáinak megformálódását. A nyelv – amint azt Manfred Frank nyomatékosítja – a zene mellett az a médium Hardenbergnél, amely „a belső pluralitás és a külső sokféleség korrespondenciájának kifejezésformáit” jeleníti meg (FRANK 1989, 280). Ez a színes kapcsolódási forma különleges elvek révén szervezi meg önmagát,

¹² A magyarul nem olvasható Novalis-szövegek a saját fordításaim.

¹³ Novalis matematikához való viszonyáról lásd: WEISS 2012. Ugyan a most idézett feljegyzésben – s hát a *Monológban* is – a számok és a nyelvi elemek azonossá válásáról olvashatunk, mindazonáltal Weiss amellett érvel, hogy Novalis sajátos matematikai-filozófiai koncepciójában a gondolkodásnak szükségképp kell elkülönülnie a számoktól és leválnia a számolás műveletéről és képességéről, merthogy a matematika voltaképpen „nagyságok”-kal operál (WEISS 2012, 80).

ahogyan a korai Schelling hatására Novalis is elképzei,¹⁴ ennek a problémának a kulcsa az intellektualitás és a természet közötti közvetítés különböző mozgásainak minél pontosabb detektálása. Még mielőtt a nyelvnek a divinatorikus, ösztönszerű felhajtóerővel bíró jellegét taglalná, Novalis szóba hozza a „világlélek” fogalmát, amely Schelling korai, platonikus ihletettséggű korszakának egyik kulcsfogalma. A matematikai formulákhoz hasonlított nyelvi jelek tudniillik csakis „szabadságuk által részei a természetnek és csakis szabad mozgásaikban nyilvánul meg a világlélek, a dolgok érzékeny mércéjévé s alaprajzává téve őket” (NOVALIS 2002, 130). A nyelv absztrakt formulái által megnyilvánuló világlélek tehát magán viseli a természet nyers létmódjából eredő jegyeket, ugyanakkor szabadon érvényesül, ami intellektuális jelleggel ruházza fel.

A kilencvenes évek második felében és utolsó éveiben a szellem és a természet közötti közvetítést illető schellingi és fichtei szisztematikus kísérletek Novalist ugyanakkor nem elégitik ki: túlzottan absztraktnak (legyen az kognitív vagy valólási jellegű), illetve túlzottan természetinek (legyen az fizikai vagy egyéb, biológiai, kémiai stb. jellegű) tartja azokat. A Friedrich Schlegellel való 1798-as késő tavaszi, nyári levélváltások ezekről a fenntartásokról gazdagon informálnak bennünket.

Van egy ötlet, amin most próbálok dolgozni, és szinte büszke vagyok rá, hogy megtaláltam. Amint valami érthetővé válik belőle, azonnal hírt fogsz kapni róla. Ez egy nagyon nagyszerű, nagyon gyümölcsöző gondolatnak tűnik számomra, amely a legnagyobb fénysugarat vetíti a fichtei rendszerre – egy *gyakorlati idea* ∞. Bocsásd meg, hogy kíváncsiságodat felkeltem anélkül, hogy kielégíteném – még nem tudom igazán kielégíteni, mégis meg kell osztanom veled az örömet –, hogy nem kevesebről van szó, mint minden idők legmerészebb kívánságainak és intuícióinak lehetséges, nyilvánvaló megvalósulásáról – a világ leganalógabb, legérthetőbb módján

– írja Novalis Schlegelnek Berlinbe Freybergből 1798. május 11-én (NOVALIS 1975, 254 [118. levél]), majd a következő, immár Drezdába címzett és Töplitzben írt július 20-i levelében azt fejtegeti, hogy:

A mindennapi élet filozófiájában előálltam a morális [hemsterhuisi értelemben vett] asztronómia gondolatával, és érdekes felfedezést tettem a látható világegyetem vallásáról. Nem is gondolnád, milyen messzire elér. Azt hiszem, itt, Schelling túl messzire fut. Mit gondolsz, vajon nem ez a

14 Ahogy azt a már idézett Samuel írja, a *Monológ* inspirációs forrásai közt kiemelt helyen szerepelnek Schelling korai írásai, a „világlélek” fogalmának használata alapján mindenestre feltételezhetjük, hogy Novalis ismerte Schelling azonos című szövegét (SAMUEL 1965, 659).

helyes módja annak, hogy a fizikát a legáltalánosabb értelemben, teljességgel *szimbolikusan* kezeljük? Azt hiszem, így mélyebbre hatolhatok, mint valaha, és megszabadulhatok minden haranglábtól és kemencétől. (NOVALIS 1975, 255 [119. levél])

A schellingi megoldásra tett kritikai utalás alapját oly módon lehetne körülírni, hogy Schelling korai, *A transzcendentális idealizmus rendszere* előtti írásaiban – legalábbis Novalis olvasatában – nem kielégítően oldja meg az én és a természet közötti viszonyíthatóság problémáját. Schelling egy korai írásának elegáns fordulatával élve, „a természet legyen látható szellem, a szellem pedig látható természet” (SCHELLING 2003, 180). Ez a megoldás szellem és természet egymás általi kiazmusának elvét a láthatóságban, a megnyilvánulásban találja meg. Csakhogy novalisi értelmezésben ez a láthatóság vagy túlzóan optikai-fizikai szinten érvényesül, vagy a kinyilatkoztatás megint csak hipertróf eseménye következik be. A „morális asztrológia” vagy a „szimbolikus fizika” kifejezések azokat az utakat hivatottak jelezni, amelyek felé Hardenberg tájékozódik – elkerülendő intellektus és természet kapcsolatának valamelyik irányba történő aránytalan elmozdulását. Összességében a nyelv teremtető közege lesz az, amelyben az én és a természet oly módon találhat egymásra, hogy nem kerekedik egyik entitás a másik fölé, hanem sajátos egyensúlyban marad. A nyelv nem-intellektuális, divinatorikus és ösztönszerű felhajtóereje (*Trieb*) lehetőséget teremt a fogalmi és képi gondolkodás és beszéd megnyilvánulásának. Novalisnál a nyelv „végtelenül komoly oldala” és a „megvetni való fecsegés” egymásba lényegül át. Ez mindenképpen radikális alternatíváját képezi a szisztematikus fogalmi gondolkodásnak, ahol a dologiságtól (természeti sík) eloldódott fogalom (intellektuális szint) többé már nem hullhat vissza „az érzéki adottságok tékozló területére” (FRANK 1989, 9).¹⁵ Novalisnál, éppen ellenkezőleg, azt látjuk, hogy a fogalmiság lépten-nyomon visszahullik a nyelvi fecsegés „tékozló” területére.

Konklúzió helyett

Összefoglalóan azt állíthatjuk, hogy az idea tökéletessége, amely tehát az antik ontológiában és episztemológiában a dolog és a név közötti vonatkozás alapja, Danténál részben az isteni lényeg természetébe transzformálódik, ott konfigurálódik, részben

15 Ernst Behler így foglalja össze Novalisnak a transzcendentálfilozófiai és tudománytani megoldásokhoz való kritikai viszonyát: „Schelling jelentősége kétségtelenül nagy volt Novalis számára, de Fichte hatásához hasonló módon nyilvánult meg. Miközben arra törekedett, hogy Schelling alapvető impulzusát és számára legtermékenyebb ösztönzőjét, a természet és a szellem mindent átfogó szintézisére való törekvést felvállalja, elhagyta azt, amit Schelling korlátjának látott: nevezetesen a szisztematikus formát. Ezután Schelling központi gondolatának a pusztá filozófiai kifejtésnél sokkal tágabb értelmezési keretet adott” (BEHLER 1992, 151–152).

az ember köztes ontológiai státuszából eredően a közvetítés folyamatában aktiválódik, azaz köznyelvi kontextusban éled újjá, Novalisnál pedig egy önreflexiós-inverziós játéktérben találja magát, amely révén szinte teljességgel identifikálódik a nyelvvel, annak önteremtő erejével és alkalmazási funkciójával.

Dante és Novalis közös olvasásának szükségességét a nyelv és az idea viszonylatában mindenekelőtt az indokolja, hogy a nyelv világteremtő erejét és a világ nyelvi meghatározottságát, ezt az elemi kiazmust nagyon hasonlóan formálják meg költőileg és gondolatilag. Azt láthatjuk mindkettejük esetében, hogy átmeneti korok gyermekei, ebből eredően a korukra jellemző gondolati-tudományos és ábrázoló-szépírói feltételrendszerre élesen reflektálva próbálják azt megújítani. Danténál ez leginkább a középkor és a reneszánsz határmezsgyéjén születő új antropológiai perspektívát jelenti, amiből szemlélve mind az ember, mind a dolgok egyszer csak egy sajátos, a *mainstream* keresztény nézetrendszertől és hitvilágtól eltérő fénytörésben jelennek meg. Ez a változás pedig elemi erővel lép fel a nyelv és az idea kapcsolatában, úgy is, mint amely lényegi kapocs a világ ember által iniciálható és Isten által szavatolt nyelvi konstituálásában, és úgy is, mint amely a köznyelv szerepét egyre felértékeli. A nyelvnek ez az egyszerre ideális és funkcionális szerepváltozása, helyesebben, hogy erre a változásra rendkívül érzékenyen felhívja a figyelmet – Dantét kiemeli a kortársak közül. Egyszersmind magyarázati erővel bír arra nézvést is, hogy Dante miért foglalkozik nyelv és idea kapcsolatának problémájával oly széleskörűen, azaz egyszerre tudományosan-filozofikusan és poétikusan. A *Paradicsom* első énekének egész motivikáját és mozgásrendjét olvashatjuk oly módon, hogy az nem más, mint a nyelv közegének plasztikus megteremtése, egyfajta átmenet megkomponálása Beatrice szférájának elérése érdekében.

A Mindent-Mozgató dicső hatalma
 áthatja a világot; ám a fénye
 egy helyütt több, más helyütt kevesebb.
 A Mennyben, ahol legjobban ragyog,
 ott jártam én; s láttam olyat, miről
 sem tudásom, sem erőm nincs beszélni,
 mert ahogy vágyának tárgyát az elme
 megközelíti, úgy belémerül,
 hogy a leírás csak kullog utána.
 Mégis, amennyit a szent tartományról
 az eszem kincsként elraktározott,
 arról fog szólani most a költemény.

(*Par.* I 1–12.)

Ha e kezdő négy tercínát elolvassuk, akkor rendkívüli erővel tapasztalhatjuk meg az isteni teremtettség tökéletességének („A Mindent-Mozgató [...] fénye [...]”)

ragyog”) és az emberi képességek tökéletlenségének („sem tudásom, sem erőm nincs beszélni”) ellentétét, ugyanakkor a negyedik tercinában a lírai én markánsan szembeállítja önnön „kullogó” leírását az isteni teremtés „szent tartomány”-ával – e szembeállítást megjelölve „költeménye” forrásául. Azaz hogy a költő a nyelv révén mégiscsak képes hírt adni égi, sőt mennybeli utazásáról.

Novalis szintén egy átmeneti kor gyermeke, a felvilágosodás túlkoncipiált észfogalma ellenében aktivál és szabadít fel számos olyan belátást, amely a romantizálás éppen általa markáns fogalmi kontúrt nyert tevékenységében formálódik meg.

A világot romantizálni kell. Akkor újra megjelöljük eredeti értelmét. Romantizálni annyi, mint minőségileg meghatározni. Ebben a műveletben az alacsonyabb én egy jobb énnel azonosul. Mint ahogy mi magunk is ilyen hatványsor vagyunk. E művelet még teljesen ismeretlen. Ha a közönségeset magas értelemmel, a megszokottat titokzatossággal, az ismerőst az ismeretlen méltóságával, a végest végtelen ragyogással ruházom föl: romantizálom őket. – A magasabbra, ismeretlenre, misztikusra, végtelenre nézve a művelet fordított irányú – ezeket ez a kapcsolat logaritmizálja – közkeletű kifejezést kapnak. Romantikus filozófia. Lingua Romana. Fölemelkedés és lefokozódás kölcsönhatása. (NOVALIS 1965, 145–146.)

A romantizálás és a logaritmizálás összjátéka vagy kölcsönhatása a nyelvben megy a legplasztikusabban végbe, a nyelv a közege, úgymond, a romantikus hatvány általi fölemelkedésnek és a logaritmikus konkretizálás általi lefokozódásnak, a „Lingua Romana”-nak egyiként része az ideális teremtés és a köznapi nyelvhasználat. E folyamat szerves része a nyelv önteremtő erejének oly módon történő legitimálása, hogy azt kiszabadítjuk a gondolati-megismerő folyamat összességében mégiscsak reduktív hatalma alól, egyúttal a gondolkodást társítjuk a nyelvi önteremtés során megtapasztalt felszabadító energiával. Éppen ezt a társítást hivatott kihangsúlyozni Novalisnál a nyelvi jelek és a számok természetének kontaminációja.¹⁶ Akárcsak Dante, Novalis

16 Arra, hogy a nyelv és ezáltal a költészet matematizálása milyen horderejű Novalisnál, Jacob Taubes mutat rá, aki ezáltal azt is képes elgondolni, hogy a nyelv és a matematika társítása a gondolkodástörténet és egyáltalán a különböző gondolkodásmódok (szimbolikus, természettudományos stb.) egymáshoz való viszonya tekintetében is jelentőséggel bír. „Mióta a modern természettudományos módszer előre tört, és Bacon, Descartes és Spinoza szolgál útmutatóul a valóság értelmezését illetően, a természet és a Szentírás középkori szimbolikus értelmezése elvesztette alapját. A szimbolikus megfeleléseket többé nem tekintik egy végtelen misztérium jelének, hanem misztifikációként leplezik le azokat. Egyedül a *sensus literalis* tekinthető igaznak vagy állíthat igazságot. Spinoza, aki a *Teológiai-politikai tanulmányban* az Írás történeti vagy szó szerinti értelmét ismeri el egyedül érvényesnek, az etikát is *more geometrico* akarja felépíteni. A romantika óta a költészetet is *more geometrico* akar eljáráni. Novalis a költészetet *szép matematikának*, *misztikus vagy zenei matematikának* nevezi. A költészetnek ez a *konstrukcióval* való újszerű összekapcsolása arról tanúskodik, hogy a modern költészet, a természettudományokkal és a technológiával való szembenállása

is a nyelvnek kevésbé a történeti megformálódásával, sokkal inkább vallási-filozófiai újragondolásával és egy sajátos archaikus beleérzés „nyelv-programatikuss” megújításával (APEL 1975, 357), egyben mindezeknek a köznyelvbe történő kanalizálásával foglalkozik.

Nyelv, idea és lét sajátos késő középkori–kora reneszánsz és romantikus konfigurációi érintik tehát mind az isteni teremtettség, mind az emberi kreativitás övezeteit, és oly módon viszik színre a három entitás lehetséges kapcsolódásait, hogy az idealisztikus tökéletesség felől elmozdulást detektálnak valamiféle szemiológiai megjelenítés felé. Ám fő gondolatunkat, hogy tehát az abszolút nyelv ideája és a köznyelv változó aktivitása egymást feltételezi, mintegy inverz módon is átformálhatjuk, azaz – miként Bacsó Béla fogalmaz Novalis nyelvfilozófiai koncepciójáról szőtt ingenióális szövegében – „nincs egy olyan nyelv, amely mintegy a lét nyelveként megszólalhatna, s másfelől a halandó nyelve, amely nem jut túl az aporiákon” (BACSÓ 2002, 177). Ez persze azt is jelenti, hogy a nyelv és világ kiazmusának mélyén mintegy fő mozgatóelvként meglelni remélt szemantikai-szemiológiai mozgás természetét vagy egyáltalán magát ezt a mozgást is újra kritika tárgyává kell tenni. Merthogy nyugtalanító kérdésként merül fel, hogy a jelfogalom drasztikus elemelkedése mind az isteni, mind az emberi kreátor aktivitásától, ez a különös függetlenedés nem hordoz-e magában egy olyan önkényes elemet, amely veszélyezteti, sőt ellehetetleníti a mindenkori ábrázolás és megértés folyamatát.

Martin Heidegger szerint ha a nyelv lényegét a jelben ragadjuk meg, elvétjük annak az eseménynek a sajátját, amely a jelet is megjeleneni engedi: a megmutatás-megmutatkozás természetét. A nyelvi létezésnek ez a természete a maga leg-sajátabb módján a mondásban vagy mondában tárul fel, és ebben a feltárulásban, a nyelvnek mint nyelvnek az elgondolásában segít és ösztönözhet bennünket Novalis *Monológban* leírt ötlete, hogy a nyelv „pusztán önmagával törődik” (NOVALIS 2002, 130). Heidegger így gondolkodik:

Ami a nyelvi létezés vázlatán/feltörésén [Aufriß] áthúzódik, az a különböző eredet folytán sokféle alakot öltő mondás. A mondás vonatkozása-ira való tekintettel nevezzük úgy a nyelvi létezés egészét, hogy *a monda [die Sage]* [...]. Az, *ami a nyelvet nyelvvé teszi, a monda mint „mutatás”*. Ennek megmutatása nem valamilyen jelölésen alapul, hanem: minden jel megmutatásból ered, amelynek tartományában és szolgálatára azok jelek lehetnek. (HEIDEGGER 1994, 236, 237, kiemelés az eredetiben)

A nyelv révén mintegy feltör, betör a világ a létbe, de nem már előre rögzített pályákon, vonalakon át, hanem váratlan rajzolatokon keresztül cikázva, ezáltal nem

ellenére, a valóságról alkotott, egyre inkább teret nyerő természettudományos felfogás árnyékában áll.” (TAUBES 2007, 136.)

„a metafizika rögzített nyelvi készlete”, hanem egy másik gondolkodás és ábrázolás nyilvánul meg, oly módon, hogy „szóhoz juttassa az el-nemgondolt elgondolását” (BACSÓ 2002, 175, kiemelés az eredetiben).

A fel-vázolás/fel-törés [Auf-Riß] egy rajzolat vonásainak egésze, mely keresztülrója azt, ami a nyelvben felnyílt és szabad. A vázlat/feltörés a nyelvi létezés rajzolata, a megmutatás [Zeigen] szövedéke, amelybe a beszélő és beszéde, illetve az, amit a szólító szóból kimond és nem mond ki – beletapad. (HEIDEGGER 1994, 235.)

Bibliográfia

- ALIGHIERI, Dante (1965), *A nép nyelvén való ékesszólásról (De vulgari eloquentia)*, fordította MEZEY László, in *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 347–400.
- ALIGHIERI, Dante (2016), *Isteni színjáték*, fordította Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető.
- APEL, Karl-Otto (1975), *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 2., durchgesehene Auflage, Archiv für die Begriffsgeschichte, Band 8.
- BACSÓ Béla (2002), Novalis és a nyelv, *Vulgo*, 2002/1, 174–179.
- BEHLER, Ernst (1992), *Frühromantik*, Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- BÖRÖCZKI Tamás (2008), *Utószó. A nevek és a dolgok*, in *PLATÓN 2008*, 117–142.
- ECO, Umberto (2016), *A dantei tökéletes nyelv*, in *A tökéletes nyelv keresése*, fordította GÁL Judit és KELEMEN János, Budapest, Atlantisz, második, javított kiadás, 47–62.
- FRANK, Manfred (1989), *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GADAMER, Hans-Georg (2003), *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, fordította Bonyhai Gábor, Budapest, Osiris, második kiadás.
- GRAESER, Andreas (2007), *A platóni ontológia*, fordította BÖRÖCZKI Tamás, in *BETEGH Gábor–BÖRÖCZKI Tamás (szerk.), A formák és a tudás. Tanulmányok Platón metafizikájáról és ismeretelméletéről*, Budapest, Gondolat, 15–39.
- HEIDEGGER, Martin (1994), *Az út a nyelvhez*, fordította HÉVIZI Ottó, in „...költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*, Budapest, Szeged, T-Twins Kiadó, Pompeji, 223–254.
- KELEMEN János (1984), *A nemes hölgy és a szolgálóleány avagy Dante és a filozófia*, in „A nemes hölgy és a szolgálóleány”, Budapest, Gondolat, 256–280.
- KELEMEN János (2002), *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Budapest, Atlantisz.

- KIRK, G. S.–RAVEN, J. E.–SCHOFIELD M. (1998), *A preszókratikus filozófusok*, fordította CZISZTER Kálmán és STEIGER Kornél, Budapest, Atlantisz.
- NAGY József (2003), *Vico. Eszmetörténet mint korlátlan szemiózis*, Budapest, Áron Kiadó.
- NOVALIS (1965), *Töredékek*, fordította RÓNAY György, in HORVÁTH Károly (szerk.), *A romantika*, Budapest, Gondolat, 144–146.
- NOVALIS (1968a), *Arythmetika universalis*, in Freiburger naturwissenschaftliche Studien 1798/99, in *Schriften. Dritter Band. Das philosophische Werk II*, herausgegeben von Richard SAMUEL in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim MÄHL und Gerhard SCHULZ, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 167–169.
- NOVALIS (1968b) *Mathematisches Heft*, in Freiburger naturwissenschaftliche Studien 1798/99, in *Schriften. Dritter Band. Das philosophische Werk II*, 50–53.
- NOVALIS (1975), *Schriften. Vierter Band. Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, Herausgegeben von Richard SAMUEL in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim MÄHL und Gerhard SCHULZ, mit einem Anhang Bibliographische Notizen und Bücherlisten bearbeitet von Dirk SCHRÖDER, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag.
- NOVALIS (2002), *Monológ*, fordította SZABÓ Csaba, *Vulgo*, 2002/1. 130.
- PARMENIDÉSZ (1998), *B 8. fragmentum*, in KIRK–RAVEN–SCHOFIELD 1998, 366–377.
- PLATÓN (2008), *Kratülosz*, fordította SZABÓ Árpád fordítását átdolgozva HORVÁTH Judit, HORVÁTH Judit átdolgozását a görög eredetivel egybevetette BÁRÁNY István, a jegyzeteket és az utószót írta BÖRÖCZKI Tamás, Budapest, Atlantisz.
- SAMUEL, Richard (1965), *Einleitung*, in NOVALIS, *Schriften. Zweiter Band. Das philosophische Werk I*, herausgegeben von Richard SAMUEL in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim MÄHL und Gerhard SCHULZ, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 655–660.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (2003), *Eszmék a természet filozófiájához mint bevezetés e tudomány tanulmányozásához*, in *Fiatalkori írásai*, fordította WEISS János, Pécs, Jelenkor, 145–180.
- TAUBES, Jacob (2007), *Noten zum Surrealismus*, in *Vom Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft*, München, Wilhelm Fink Verlag, 135–159.
- TAYLOR, A. E. (1997), *Platón*, fordította BÁRÁNY István és BETEGH Gábor, Budapest, Osiris.
- WEISS János (2012), *Novalis matematikai filozófiája. Kísérlet egy program körvonalainak felvázolására*, in GURKA Dezső (szerk.), *Tudósok a megismerés színterein. A romantikus tudományok és a 18–19. századi tudóssztereotípiák*, Budapest, Gondolat, 75–90.

„Teljes mélységében és egész magasságában”

Giovanni Papini értelmezése Dante poétikájáról

Giovanni Papini *Dante vivo* című kötete 1933-ban jelent meg Firenzében. A magyar kiadás, Gáspár Miklós fordításában, három évvel később követte. A magyar címből érdekes módon hiányzik az „élő” jelző. E fordulat azért is igen meglepő, mert a kötet értelmezése és kritikai vizsgálata szempontjából a „vivo” kulcsfontosságú szerepet tölt be. Vajon miért volt ennyire fontos a firenzei író számára annak hangsúlyozása, hogy Dante „élő”, s általa maga a kötet is az? Papini szándéka szerint nem egy hatszáz évvel azelőtt elhunyt firenzei költő precíz és lezárt életrajzát szándékozta megírni, hanem könyve „Élő könyvnek készült, amelyben élő ember beszél olyan emberről, aki halála óta soha egy percre sem szűnt meg élni” (PAPINI 1936, 9)¹. Papini akkor, ahogyan mi most, Dante halálának hétszázadik évfordulóján, úgy tartotta, hogy „A Komédia az emberi szellem összes alkotásai közt az egyetlen, amely szándékában és szerkezetében valóban az egész mindenséget felöleli” (250). S minthogy az örök témák kimeríthetetlenek, minden korban újabb és újabb Dante-értelmezések jelenhetnek meg. Ahhoz azonban, hogy ezt megértsük, először meg kell értenünk, hogy hogyan rejlik benne a mindenség egyetlen emberben, jelen esetben a kiválasztott Dantében. Először az ő mikrokozmoszát kell „teljes mélységében és egész magasságában”(11) megérteni, hogy utána, általa eljussunk a makrokozmoszhoz, tehát az emberi lét és a világ megértésének alapkérdéseire. Így kerülhetünk közelebb ahhoz, hogy „teljes mélységében és egész magasságában”(11) kíséreljük meg felfogni a minket körülvevő világot és a kívül-belül lüktető életet. Papini Dante személyében összegyűlni látja az emberi attitűdök és tulajdonságok széles garmadáját, méghozzá oly módon, hogy benne az ellentétek kisimulnak egy magasabb szintézis szolgáltatában. E jelenség teszi Dantét méltóvá és egyben alkalmassá arra, hogy véghezvigye nagy küldetését, és valószínű „poétává”, egy valóban teremtmény művésszé váljon. Írássom ezen pontok kifejtésére koncentrálok, valamint egy rövid kitérőt teszek az írói azonosulás jelenségével kapcsolatban, részben Papini és Dante között, részben pedig maga Dante és az általa idézett Ripheus alakja között. Elképzelésemet egy kiadatlan levéltári kézirat alapján fogalmazom meg, amelynek szövege ismeretlen okokból, végül nem került a *Dante vivo* kötetbe.

¹ Papini szövegeit a hivatkozott magyar fordítások alapján közlöm. Ha nincs magyar kiadásuk, akkor saját fordítást közlök.

Az ifjú Papini és Dante

Papinit már egészen zsenge korában foglalkoztatta Alighieri alakja és költészete. Erre számos utalást találunk műveiben és feljegyzéseiben. Az önéletrajzi ihletésű *Élőhalottban* így emlékszik vissza fiatalkorára: „És neked, Dante atyám, neked köszönhetem a paradicsomok sóvárgását és a felséges haragok viharos és nyers felháborodását” (PAPINI 1927, 118), avagy

én mindig a végletekhez vonzódom. Az élőlények között csak a tökéletes állatokat és növényeket szeretem, azokat, amelyek becsületesen elvégzik a munkájukat, anélkül, hogy egyébhez értenének, anélkül, hogy ide-oda kalandoznának fecsegésekben és a törtetésekben – vagy pedig az igazi lángelmét, a nagy lelket, a hőroszt, aki gigászi és magányos, mint valami hegység az éjszakában. Vagy egy paraszt, vagy Dante. (155.)

A Papini lánya, Viola Paszkowski Papini által szerkesztett *Città felicità* kötetben a következő visszaemlékezést olvashatjuk: „Mikor fiatalka voltam még, pont ilyen időtájt szöktem ki lábujjhegyen otthonról, a kezemben egy piros vászonkötésű Dantéval, s iparkodtam felfelé Dávid terére” (PAPINI 1960, 161).

A firenzei, kezdetben ateista, majd katolikussá vált művészember Papini jóval a *Dante vivo* kötet kiadása előtt elkezdett írni a firenzei, katolikus és művész Dantéről, illetve az általa „Dante-kultusz”-nak nevezett jelenségről. Véleménye szerint az irodalmár tudósok soha nem fogják megérteni a *Komédia* valódi, „dantei” jelentését és jelentőségét, mivel a kicsi, jelentéktelen részletekkel vannak elfoglalva a gigászi mű titáni mondanivalójának megfejtése helyett. Mivel magyarázható akkor, hogy mégis ilyen nagy aktivitás figyelhető meg dantista berkekben? – merül fel a gátlástalan ifjúban a kérdés. Az élesnyelvű választ ő maga meg is fogalmazza *Per Dante contro il dantismo* c. cikkében: a dantisták aktív tevékenysége nem más, mint „a múltban más témáknak szentelt figyelem egyszerű átvezetése” (PAPINI 1905), semmi egyéb. Kifejti: az akadémikusoknak teljesen mindegy, hogy mivel bíbelődnek, észre sem veszik, ha az aktuálisan vizsgált mű nem átlagos, hanem embert alakító, világot formáló alkotás. Ebben, és számos más cikkében az antiakadémikus vad lázadó nem kímélte a köztiszteletnek örvendő, nagytudású dantistákat:

Nem azt várom el, hogy ezek a művelt urak abbahagyják Dante kommentálását a maguk gyenge módszereivel, csak ne prédikáljanak nekünk Isten nevében, mondván, hogy a jegyzeteik alapján jobban megérthetjük a dantei művet, és még inkább ne próbáljanak meggyőzni arról, hogy ők igazán meg tudják értetni az olaszokkal a nagy prófétát. (PAPINI 1905)

A már említett *Élőhalott*ban is megnyilvánul Papini szélsőséges hozzáállása:

a nagy halottak iránt érzett szeretetnél erősebb volt bennem a megvetés az élő kicsinyek iránt. [...] Senki sem menekült meg fürgeteges támadásaimtól. Ha nem volt vita, szándékosan támasztottam, hogy dilemmákat rögtönözzenek és kíméletlenül záporozzam az ütésekkel. [...] rájöttem, hogy az igazi bölcsesség nem is állhat imitt-amott eldugott adatok ábécé-rendű összehordásában, hulladékok és másolatok gépiesen elrendezett felhalmozásában, mert mindebben nincs meg sem az élet, sem a lélek, sem a gondolat lüktetése. (PAPINI 1927, 121.)

Ezen attitűd, ha kissé megszelídülve is, de semmiképpen sem elfojtva, megmaradt egészen a *Dante vivo* megírásának időszakáig, amikor a már megtért író vallási lelkiülete is áthatotta a *Komédiához* való hozzáállását. Negyven éves kora környékén, tehát a jungi megközelítés „midlife crisis”-ának kellős közepén magáévá tett katolikus hit nyilvánvalóan nem elsöpörte fenti elképzelését, hanem annak fényében erősítette, hogy a *Komédia* valójában az emberi lélek Istenhez való megtérését szándékozza előmozdítani. Mindez pedig, véleménye szerint, nem elérhető filológiai eszmefuttatásokkal, etimológiai elemzésekkel vagy apró részletekbe menő kritikai kutatómunkával: hagyni kell, hogy a nagy mű hasson ránk, kicsikre, és ellássa – Papini szerint – eredeti, „dantei” funkcióját. A kontraszt az apró, szorgos elemzők és a nagy Dante között élesen megfogalmazódik az 1933-as Danténak szentelt kötet *Szükséges magyarázatok* c. előszavában is:

Vérszegények ők, a vérbő óriás mellett, hangyák, akik az oroszlán hátán nyüzögnek. Felfedező útjuk során eltévednek a sörényben, és ha sikerül is megszámolniuk egyenként a szörszálait, sosem látják teljes egészében, félelmes fenségében a hatalmas lényt. És jaj volna nekik, ha az oroszlán egyszerre csak elbömbölné magát! Nem hevülnek fel, vagy rosszkor és értelmetlenül hevülnek. Dante láng és tűz, ők pedig langyosan vagy fagyosan szemlélik, mintha élettelen romhalmaz volna. Ő az élet, ők pedig félig hullák. Ő a fény, ők pedig sötétben botorkálnak. (11–12.)

Aki ismeri Papini írásait, nem lepődik meg a sorok merész, mondhatni önkontroll nélküli szókimondásán: Papini, akit gyakran csak úgy hívtak, hogy a „firenzei vad”, hasonló stílusban fogalmazott számos más témában is, s előfordult az is, hogy később az adott állásfoglalás szöges ellentétével kapcsolatban hasonló vehemenciával nyilvánult meg².

2 A megtérése után Papini megkérte egyik lányát, Violát, hogy égesse el a *Le memorie d'Iddio* c. kötetének minden fellelhető példányát (első kiadás: 1911), mivel annak tartalma sértette a keresztényt

Térjünk azonban vissza a hatszázadik Dante-évfordulóra, illetve annak előkészületeire. Isidoro Del Lungo, az Accademia della Crusca akkori elnöke 1918 végén megígéri, hogy 1921-re, a Società Dantesca gondozásában megjelenik egy teljes, minden részletében kidolgozott kritikai Dante-kiadás. AA nagy ígéret hallatán Papini szenvedélyes szavakban tör ki *Forza Dantisti!* c. cikkében:

Épp itt lenne az ideje! Hatszáz év alatt sem volt képes a Szent Dante imádat Olaszországban arra, hogy kidobjon magából egy megbízható, vagy legalábbis elfogadható kötetet a Komédiáról és a kisebb művekről. Sokáig a német Witte könyve volt a legjobb, és máig az egyetlen, részletekbe menő és teljesnek tekinthető mű az angol Moore-é. (PAPINI 1918b)

Számos egyéb, Dantéval kapcsolatos írása maradt ránk, amelyek szinte hiánytalan formában, összegyűjtve megtalálhatóak a *Tutte le opere di Giovanni Papini* sorozat *Dante e Michelangelo* kötetében³.

hitet. Papini Istenként beszél ebben a műben egyes szám első személyben. Megszólal, mert elege van abból, hogy mindig mindenki az ő nevében nyilatkozik: „azt a Názáreti Jézust, mondom nektek, sem én küldtem. Nem az én fiam, vagy csak annyira, amennyire ti mindannyian a fiaim vagytok” (PAPINI 1918a, 10). A *Gesù peccatore* c. (PAPINI 1913) cikke még nagyobb felháborodást keltett, még perbe is fogták vallásgyalázásért, de a büntetés elmaradt. Az 1921-ben publikált *Storia di Cristo*, majd az azt követő számos vallásos témájú kötet ugyanazon belső fűtöttség jegyeit mutatja, csak éppen mondanivalója szöges ellentétje a fent említett írásoknak. Mégsem jelent ez feltétlenül önmagának ellentmondó egyéniséget, sokkal inkább a személyiségfejlődés egy igen intenzív példáját láthatjuk Papini alakjában. Erről bő szakirodalom áll rendelkezésre. Papini maga pedig így fogalmaz: „Olaszország minden szegletében égre-földre esküdöznek, hogy egy napraforgó vagyok, egy motolla, egy szélförgő, vagyis Próteusz unokája és kaméleon testvére. [...] Aki él, változik; akinek nem könnyen kielégíthető szíve van, az keres; aki nem egy kikötözött jószág, az több legelőt is ki akar próbálni mielőtt megállapodik. [...] A nyughatatlanságom nélkül nem jutottam volna el oda, ahol most vagyok, és csak azon vagyok megrökönyödve, hogy velem, aki az elítéltek között is az utolsó, egy ekkora, meg nem érdemelt kegyelem esett meg. [...] Azok, akik ugyanilyen őszinteséggel el tudják mindezt mondani magukról, jelentkezzenek csak bátran” (PAPINI 1930).

- 3 Korai írásai a „*Baruffe tra dantisti*” (PAPINI 1906), „*Il dantismo*” (PAPINI 1906), a „*Dante vicario d’Iddio*” (PAPINI 1907). Az érett, megtért Papini cikkei Alighieriről a következők: „*Un dantista di campagna*” (PAPINI 1942), „*Due nuovi poemi di Dante*” (PAPINI 1947), „*Dante abbandonato*” (PAPINI 1950), rövidebb írásai pedig: „*La selva oscura*” (PAPINI 1950, *Città di vita*), „*Il beato Dante*” (PAPINI 1957, 124–126). Legkésőbbi írása Dantéről egy rövidke és abszurd álomról szóló beszámoló 1955-ből, melynek címe „*Dante nella stalla*” (PAPINI 1971, 168).

Papini Dante-interpretációjának újdonsága

A *Dante vicario d’Iddio* c. már említett cikkében Papini a következőket fogalmazza meg:

Dante műve még napjainkban is íródik. [...] Egy igazán nagy könyv csak a kezdet: a témát adja meg ahhoz, hogy a későbbi generációk egy minden időket felölelő, többévszázados szimfóniát hozhassanak létre a nyomán. Minden egyes ember, aki olvassa a nagy művet, legyen szerény képességű is akár, hozzáad valamit magából, s ezzel a gazdagított jelentéstartalommal adja tovább az utána jövőknek [...] mi is *folytathatjuk* Alighieri e munkatársainak kutatását. Meg *kell* találnunk lelkének és művének egy olyan értelmezését, amely különbözik az eddigiektől. [...] Szeretnék olyan szemszöveget javasolni, amelyből vizsgálódva valóban a maga teljességében láthatjuk Dante örökkévalóságot uraló alakját. (PAPINI 1961, 291–292.)

Papini tehát már ekkor, 1907-ben eltökéli, hogy olyan új megközelítést fog keresni Dante és a dantei mű vizsgálatához, amely képes teljes rálátást biztosítani összetett személyiségének minden aspektusára és művének – általa – legfontosabbnak ítélt mondanivalóira. Mindezt sikerül is megvalósítania huszonhat évvel később, a *Dante vivóban*. Érdekességgént említem Papini egyfajta dekonstrukcionista felfogását, amely szerint minden egyes olvasó valami mást és újat ad a műhöz, talán olyat is, amelyre se a szerző, se az addigi olvasók és kritikusok sem gondoltak. Minden olvasatnál egy újabb *Komédia* születik, amely interpretációk és interpretációláncok folyamatosan gazdagítják a mű értelmezési keretét.

Miben áll a Papini-interpretáció újdonsága? Ahogy már írtam, Papini „élő” könyvet akart írni, mivel úgy vélte, hogy „Dante a mai idők szemüvegén keresztül sokkal mélyebben és igazabban élőnek hat, mint bármikor, saját kora óta: modernebb sok modern költőnél, élőbb sok halottnál, aki azt képzei magáról, hogy él” (PAPINI 1936, 48). Amikor Dante valóban élt még földi porhüvelyében, művész volt, katolikus és firenzei, mindezt Papini úgy érezte, hogy ő maga kiválóan tudja majd vizsgálni nagy elődjét és földijét. Ezért a gondolatáért rengeteg támadást és kritikát kapott, mivel sokan úgy érezték, kizárja őket a lehetséges Dante-kutatók köréből, holott Papini e három tulajdonságot inkább segítségnek tartotta, mintsem hogy kizárólagosságot jelentsen ki velük:

Nem szükséges, hogy a zoológus maga is vadszamar legyen vagy a csilagász maga is égitest, mert ezek külső dolgok. De a Dante-kutatónak semmi esetre sem válik hátrányára, ha van némi keresztény hite, ha járatos a művészetben és ha Firenzében született. (13–14.)

... bár bennem megtalálható mind a három említett tulajdonság, – vagyis katolikus vagyok, művész és flórenci, – semmiképpen sem állítom, hogy sikerült megalkotnom azt a könyvet, amely a legmélyéig feltárja a dantei világegyetemet. [...] Dante műve olyan hatalmas, hogy minden generáció felfedezhet benne és művében valami újat. És biztos nem írtam volna meg ezt a könyvet, ha nem érzem, hogy van némi új mondanivalóm – bár attól tartok, hogy ezek a mondanivalók első pillanatban kicsit meglepően hatnak és úgy tetszik majd, mintha ellentétben volnának az általános fogással. (15–16.)

Az új mondanivaló pedig Dante alakjához kötődik: „Dante vivo, non morto”, azaz az élő Dantéről van szó, nem a halottról. Papini művének középpontjában az ember Dante áll. Ahogy Guido Rossi recenziója fogalmaz:

Nem az irodalmárok nagy költője és a Színjáték, hanem az ember Dante és az ő költeménye, a saját életébe illesztve, és a mienkbe is. [...] A démonjai, melyeket nem veszünk figyelembe, mikor az álommal és az irreális víziókkal foglalkozunk, de annál inkább fontosak és vizsgálódásra hívnak, mikor az élettel magával kezdünk foglalkozni. Egy szóval, ez az élő Dante. Papini Dante lelkét próbálja meg visszaadni, és sikerül is neki. (ROSSI 1933)

Papini tehát a „szerző Dante” személyének, lelkének ismeretében foglalkozik poétikájának egyedülálló alkotóerejével és esztétikájának nagyszerűségével: „az élő Dantét szeretné az olvasó elé állítani, erkölcsi és szellemi fényképet készíteni róla, megkísérelni mindannak a feltárását, ami körülötte még a mai ember számára is érdekes lehet” (PAPINI 1936, 9–10). Mindehhez a megszokottól eltérő vizsgálódási szempontokat kell választani:

Dante életének külső körülményeire vonatkozólag kevés megbízható és pontos adat maradt ránk, életrajzírói mégis rengeteget foglalkoznak földi vándorlásának különböző állomásaival. Annál többet tudunk a lelkéről, amelyet a legközvetlenebb forrásból – a műveiből – ismerhetünk meg, de mégis igen kevesen veszik a fáradságot, hogy belemélyedjenek tanulmányozásába. (9.)

Papini „erkölcsi és szellemi fényképet” (9), „kritikai arcképet” (16) kíván készíteni a nagy poétáról, feltárva személyiségének, lelkének összes pozitív elemét, de azonosítani kívánja gyengeségeit és gyarlóságát is. Semmit nem szándékozik eltúlozni, de elrejteti sem. Ahogy azt a *Camminare* hasábjain olvashatjuk, Papini írói lelkületének szinte transzcendens ereje

... szűz területre lelt az ember Dante ábrázolásában, és minden preconcepciót levetkőzött, pucér aggyal és minden előfeltételezéstől szabad hozzáállással fogott műve megírásához. Egyetlen célja: megtalálni Dantét a legkitartóbb és legmakacsabb tanulmányozói által rádobált kövekből képződött hegy alatt, amely egy, az ég felé tornyosuló óriási emlékmű létrehozási kísérlete volt [...] Dante EMBERként tűnik fel előttünk, lélekemelő magasságban látjuk spirituális életfelfogásának tükrében, zsenialitásával felette áll minden évszázad emberének, de ugyanakkor nagyon is XIV. századi a lelke mélyén, egyszerű, szegény, szenvedő, utópisztikus, elbukott. És ez az, amiért most még jobban szeretem. ([M., AL.]1933)

1933. május 10-én a *Gazzetta del Popolo* hasábjain karikatúra jelent meg, amelyen az öltönyös Papini és Dante egy asztalnál ülve borosüveg és füstölgő cigaretta mellett beszélgetnek, mint régi ismerősök. Papini így szól földijéhez a *Dante vivóban*: „Akármilyen komoly arcot vágsz is legrégebbi és legismertebb arcképeiden, velem ugyan nem hiteted el, hogy sohasem feleltél tréfás szóval a tréfára és hogy nem szórakoztál, legalább néha bohócok társaságában” (21), továbbá „Engedd meg tehát egy költőnek, hogy végre ne csak a hatalmas lángészt lássa benned [...], hanem a derűs halandót is, a nap és a föld fiát, az emberien emberi embert” (22).

Végül Papini őszinte vallomást tesz Danténak, „testvérünknek”:

én a titánon kívül mindig láttam és szerettem benne az embert is, tele gyöngeséggel, a művészt, tele a kimondhatatlan dolgok gyötrelmével – és éppen ezért igazán közel jutott a szívemhez (17).

Közel férközni a szerzőhöz, mint emberhez, meglátni benne magunkat, meglátni a nagy író mögött egy emberi sorsot, s mindezek által megkísérelni a mű üzenetének mélyebb rétegeit feltárni, a megszületett alkotás vertikálisan rétegzett dimenzióit felfedezni, ez lesz Papini munkamódszere. Itt egy oda-vissza ható folyamatról van szó: egyfelől az író közeledik a műve tárgyát képező személyhez, másfelől felismeri önmagát benne. Ez a megközelítés nem újdonság Papini számára⁴ (sem). Hogy mást ne említsünk, az 1930-ban megjelent *Szent Ágoston* c. kötet kiváló példája ezen írói félig-meddig tudattalan eljárásnak. Tekintsünk is meg két idézetet a két mű (először a *Szent Ágoston*, majd a *Dante*) szerzői bevezetőiből:

Bizonyos, hogy Ágostonhoz mérni magunkat: elbizakodottság, de az utánzására törekedni: kötelesség (PAPINI 1930, 238).

⁴ „a költő akaratlanul is mindig azokat a gondolatokat fejezi ki, amelyek uralják, még akkor is, ha nem önmagáról beszél” (148) – írja Papini a *Dante vivo* oldalain.

... ahhoz, hogy teljes mélységében és egész magasságában megértsük Dantét, az embert, a költőt és látnokot, az élő és teljes Dantét [...] Amennyire ez nekünk, törpéknek, lehetséges, közelednünk kell az ő hatalmas nagyságához, azon kell igyekeznünk, hogy legalább szelleme visszfénye hatása alatt, hasonlóká váljunk hozzá. (PAPINI 1936, 11.)⁵

Giuseppe De Luca a *Dante vivo* recenziójában pontosan ezekben a pszichológiai vizsgálódásokban látja Papini műveinek erejét: a firenzei író feltárja az emberi lelkek különbözőségeiben is benne rejlő hasonlóságokat, megtalálja az azonosulási pontokat, és ő maga azonosul is.

Igaz, hogy ebben a könyvben, mint az összes fiatalkori munkájában, Papini nem is Dante lelkét kutatja igazán, hanem a sajátját, illetve talán mindannyiunkét, kik e korban élünk; és innen jön a vallomásokra és ráeszmélésekre jellemző fűtött hangulat, amely minden nagy írását átjárja. (DE LUCA 1933)

Érdekes ahogy a mű hömpölygő áradata folyamán itt-ott megváltozik a nyelvtani személy. A *Testvérünk, Dante* c. fejezetben például Papini közvetlenül Dantéhez fordul egyes szám második személyben szólítva őt⁶, a kiadatlan kéziratban pedig behelyezkedik Dante személyébe és egyes szám első személyben szólal meg, ahogy azt a későbbiekben olvashatjuk majd, míg a mű nagy részében, természetesen, egyes szám harmadik személyt használ, hiszen ő valójában csak egy mesélő...

A *Dante vivo* eredeti, olasz kötetéről magyar recenzió is megjelenik Váradi Imre tollából, aki szintén az imént megfogalmazott pszichológiai megközelítést emeli ki hivatkozva Papini *Szent Ágostonjára* is:

... a bűnből Istenhez megtérő lélek története, melyben lépten-nyomon saját viszontagságainak heroikus példáját látja, vigaszt és biztatást keres a szerző. És alighanem innen van hőse gyarlóságainak helyenként túlságosan buzgó kitergetése, lélektani magyarázata és védelme, ami félig öntudatlanul önvédelmi kísérlet is. A szentnek esendő ember voltában mindnyájunkkal – s elsősorban a könyv írójával – közös földi vonásaira

5 Papini művét a következő gondolatokkal zárja, mintegy kerek egészé téve elképzelését e Dante-interpretációs kísérletről: „Szükségét érzem, hogy e fáradságos munkám végeztével még egy kérést intézzek Hozzá: bocsássa meg nekem, ha néha talán túl kíméletlenül igyekeztem lelkének mélységébe hatolni; főként pedig azt bocsássa meg, ha én, a törpe, nem szólhattam méltó módon lángelméjének mindent fölülmúló, csodálatos nagyságáról” (312).

6 „Valamennyien úgy látnak téged, Dantem, amint talárba burkolózva, komor és gögös arccal jársz az emberek közt és egy pillantásra sem méltatod őket, mert lefoglalnak gondolataid, amelyek magasabban szárnyalnak mint a tornyok csúcsa és mint a felhők.” (18.)

erős hangsúly esik [...] emberileg közelebb hozta Ágostont, részvétet és szeretetet ébresztett iránta. (VÁRADI 1933, 271.)⁷

Váradí eszmefuttatásában kijelenti, hogy a *Dante vivo* is hasonló kritikai módszerrel íródott, tehát hatása is ennek az elvnek köszönhető. A kötetben véleménye szerint „az örökéletű Dante helyett a hatszáz évvel ezelőtt Alighieri Dante néven élt, szomorú sorsú firenzei polgárnak lélekrajzát kapjuk” (VÁRADI 1933, 272)⁸.

Ripheus rejtélye

Papini olyannyira magáénak és hitelesnek érzi (tudatosan vagy félig-meddig tudatalanul) ezt az írói munkamódszert, hogy Dantéval kapcsolatban is talál rá példát az általa a Paradicsomban elhelyezett pogány trójai, Ripheus alakjának leírásában. Ripheus olyan Dante számára, mint Dante Papini számára, legalábbis az írói azonosulás és a pszichológiai áttétel terén. A *Ripheus rejtélye* c. fejezet (*Dante és a család* c. fejezettel egyetemben) nem került be a *Dante vivo* kötetbe, ennek okát homály fedi.

Ripheus történelmi alakjának hitelessége kétségbe vonható, Vergilius is csak röviden említi pár helyen az ifjú harcost az *Aeneis*ben⁹. Ripheus mindennek ellenére

7 Váradí állásfoglalása a művel kapcsolatban a következő: „Szaktudós és művelt laikus egyforma élvezettel és tanulsággal olvashatja. Alig van a Dante-irodalomnak olyan lényeges kérdése, amelyhez az agyag imponálóan biztos ismeretével, az uralkodó felfogások higgadt és éleselméjű birálatával vagy új állásfoglalásaival kitűnő kalauzul nem szolgálna. Az olvasó számára Dante megértéséhez élvezetes bevezető s könnyedén a hivatásos dantista sem teheti túl magát nem egy eredeti megállapításán. Alázattal, szerényen, szeretettel írott könyv ez az emberiség egyik legnagyobb géniuszának életéről, alakjáról és művéről [...] Mégis alatta marad a nagy várakozásnak, mellyel Papini tisztelői e régen készülő ötödfélszáz oldal elé néztek. Csalódás mindazoknak, akik a szerző gazdag intuíciójától, nagy tudásától és rendkívüli alakító erejétől egy új, hatalmas Dante-szintézis fejedelmi ajándékát remélték. Azokhoz az elemekhez, amelyekből Dante nagyságáról kialakult képünk él, jóformán semmi hozzátennivalója nincs Papininek. [...] Érdeme mindenekelőtt az előadás művészete. Firenzei irodalmi nagy díja, melyet eredetileg Mussolininek ajánlottak föl, a Dante Vivo-nál nemesebb veretű modern olasz prózai művet nem koszorúzhatott volna.” (271–272.)

8 Kiemelendő, hogy itt tehát nem a „történelmi”, nagytekintélyű Dantéről van szó tehát, hanem egy ember lélekrajzáról, ahogy Papini maga is írja: „Ez a másik Dante, a nem történelmi Dante, nem volt mindig jómodorú, nem szégyellt hajbakapni azzal, aki valamiben meg akarta rövidíteni, és gorombaságokat felelt a szemtelenkedőknek, meg azoknak, akik terhére voltak vagy megbántották” (25); „A legendák túloznak, de ritkán teremtenek: minden szappanbuborékból, amely pusztá levegőnek látszik, lecsapolhatunk egy cseppnyi szappanos vizet és a valószínűtlen hagyományból, nagy türelemmel, mindig kihámozhatjuk az igazság parányi magvacskáját.” (27.)

9 „Társam akad bőven: Rhípeus s a csaták deli hőse / Épytus, és Hypanis valamint Dymas - és jön a holdnak / Fényénél Mygdon fiasarja is, ifjú Coroebus”; „Így tesz Rhípeus, így Dymas, így az egész fiatalság, / Ölti magára az új hadi-fegyvereket ki-ki vígan. / Most már mint danaók haladunk, - de nem őrizi utunkat / Istenség, noha sok viadalt vívunk a vak éjben”; „Elnyom tüstént túlerejük; legelőször, a harcos / Szűz szobránál Pénéleus keze küldi Coroebust, / Majd mások Rhípeust a halálba: a jog s az igazság / Minden teucrok közt legtiszteltebb daliáját;” (*Aeneis*, Lakatos István (ford.), II. ének).

a dantei Paradicsomban, Jupiter egén a Sas szemét alkotó hat igaz lélek egyike lesz. Ez, körülményeit tekintve, igen előkelő hely. Számos értelmezése lehetséges e furcsa jelenségnek. Kelemen János így fogalmaz:

A pozitív példákat a Sas alkotórészeiként, mondhatni, testrészeiként megnevezett lelkek képviselik (*Par.* XX. 31–72), vagyis Dávid, a Sas szeme, valamint öt másik lélek, akik a Sas szemöldökének ívét alkotják. [...] Az öt között két pogány is van, Traianus, a római császár és Ripheus, a trójai hős. Őket, eltekintve most annak különleges magyarázatától, hogy hogyan kerülhettek a mennybe, a költő – mintegy az előző invektívák folytatásaként – annak bizonyosságául állítja szembe a pápákkal és a keresztény királyokkal, hogy vannak pogányok, akik érdemesebbek lennének a kegyelemre, mint sok keresztény. (KELEMEN 2013, 59.)

Visszatérve az epizód fő kérdésköréhez, le kell szögezni: a pogányokra vonatkozó szigorú törvény alól nincs kivétel. Még Traianus és Ripheus mennybemenetele sem tekinthető annak. Tulajdonképpen ők sem „pogányként haltak meg, hanem mint keresztények” (*Par.* XX 102–103). [...] Ami viszont Ripheust illeti, az ő esetében a Krisztus előtti, „implicit” hit csodájáról kell beszélnünk. Ő azért vált érdemessé arra, hogy Krisztus kereszthalála után a pokolból a mennybe költözzön, mert különleges kegy folytán előre megsejthette a megváltást, s közvetlenül beléplántálódott a három teológiai erény, melynek birtoklása pótolja a keresztséget (*Par.* XX, 127–129). [...] Ripheus, akárcsak Traianus, kivétel a szabály alól: érdeme az, hogy pogány volta ellenére előre ki lett szemelve a kegyelemre. (KELEMEN 2013, 63–64.)

Nagy József Fumagallira hivatkozva kifejti:

A Színjátékban Catón kívül csak egy Krisztus-előtti pogány üdvözülni, a Sas szemöldökét alkotó igaz lelkek közt található trójai Ripheus (*Paradicsom* XX, 67–72), akit Vergilius az *Aeneis*ben épp csak megemlített: Dante – mint keresztény szerző – éppen azért emeli ki Ripheus alakját, mert Vergilius pogány költőként még nem érthette meg annak valódi jelentőségét (vö. Fumagalli 2000: 130). (NAGY 2013, 105–106.)

Papini a lélektani megközelítést választja, és személyes, írói megérzésének engedve egészen más módon közelíti meg a kérdéskört. A *Ripheus rejtélye* (*L'Enimma di Rifèò*) c. fejezet kéziratát, amelyet a következőkben idézek, jelenleg a Fondazione Primo Conti Archivio Papini levéltárának kéziratárában őrzik. A fejezet egy igen

rövid változata „*Il mistero di Rifeo*” címmel megjelent a *Corriere della Sera* már említett Schegge sorozatában, később pedig ezek gyűjteményében a *La spia del mondo: schegge di poesia e di esperienza* címmel (PAPINI 1955, 381–382)¹⁰. Végül a Mondadori *Tutte le opere di Giovanni Papini – III. Dante e Michelangiolo* kötetében *Postille* címszó alatt is megtalálhatjuk a rövid írást (326–327). Idézem a kiadatlan kézirat fordítását:¹¹

Nekem úgy tűnik, mintha Ripheus alakjában Dante önéletrajzi alkotását fedezhetnénk fel. Dante igaznak hitte magát az igaztalanok városában, és ezen igaz mivoltáért, bár jutalmat érdemelt volna, mint Ripheus, megbüntették: Ripheust a halállal, Dantét a száműzetéssel, amely éppoly keserű, mint a halál. Végül pedig megjegyezzük, hogy Ripheus azért halt meg, hogy megmentse a görögök fogságába esett Cassandrárt: Cassandra, Dantéhoz hasonlóan, próféta, aki Trója számára hasonló balszerencsét jósol, mint amelyet Dante jósol Firenze számára, úgy a Levelekben, mint a Komédiában. És Cassandrára Vergilius olyan szavakat mond ki, amelyeket Dante nyugodtan vonatkoztathatott saját magára is:

Tunc etiam fatis aperit Cassandra futuris

Ora dei iussu non umquam credito teucris. (II. 246–247)¹²

Tehát kapcsolat van Ripheus és Cassandra, Ripheus és Dante között – az igazságtalanul büntetett igaz és Dante között; és a nem hitt prófétánő és Dante között. Dante az igazság szerelmese, aki boldogtalan, mint Ripheus; és meg nem hallgatott próféta, mint Cassandra. Ripheus azért hal meg, hogy kiszabadítsa a jósnőt, és azért hal meg, hogy megvédje a várost, amelyből sarjad majd Aeneason keresztül a Birodalom. A Dante számára legkedvesebb minden érzelem könnyen asszociálható Ripheus alakjához: az igazság, a prófécia, a birodalmi gondolat. És talán vissza akart vágni, lázadó ösztöntől vezérelve a Pogányság Isteneinek igazságtalanságáért.

(PAPINI, FC/AP MS, 18–23)

10 A kötetért, bár méltónak találta rá a bizottság, végül politikai állásfoglalása miatt nem kapott Nobel-díjat a firenzei író. A Papiniról kialakult fasiszta beállítottságú képet is érdemes lenne újra- és felülvizsgálni, hiszen egész életművének utóéletét e sötét felhő árnyéka borította be. Ez a folyamat már elindult az utóbbi évtizedben. Jelenleg is egy nagyszabású konferencia előkészületei zajlanak Papini dédunokája, Tommaso Casini, a milánói Libera Università di Lingue e Comunicazione (IULM) oktatójának felügyelete alatt.

11 Fondazione Primo Conti, Fiesole. Archivio Papini, Manoscritti, FC/AP MS. SCXXV/INS 1/ CAM A, - ff. 18–24 – Interpretatív átírást alkalmaztam, nem jelölöm itt a szerzői variánsokat, kizárólag a végleges(nek ítélt) szöveg fordítását hozom. A tanulmány végén két kéziratot lap fotómásolata (1. és 2. kép) került a mellékletbe.

12 „Hej, Cassandra igéi pedig hogy hangzanak ismét! / ! Ám az a mennybeli ezt jól eltervezte – hiába. / S ó, nyomorult teucrok, kiknek vég-napja e nap, mi, / Ünnepi lombbal tömjük még tele templomainkat.” (II. 246–249)

Végül Papini Dantéval azonosulva, egyes szám első személyben szólal meg:

És én, Dante, a firenzeiek között legigazabb, a kereszténység egyik törvényének nevében és a költészetem erejével szegény Ripheus számára égi elégtétellel szolgállok. (PAPINI FC/AP MS, 23–24)

Papini véleménye szerint teljes párhuzamot lehet vonni Ripheus és Dante sorsa között, s ezáltal Ripheus megdicsőülésén keresztül Dante saját maga számára is igazságot szolgáltat. Váradí szavai juthatnak eszünkbe a már idézett recenzióból, miszerint Papini, főhőse segítségével „öntudatlanul önvédelmi kísérlet”-et visz véghez (VÁRADI 1933, 271). Természetesen a dantei műben szereplő személyek sokasága számos értelmezésre ad lehetőséget. Draskóczy Eszter Dante és Aeneas között vél kapcsolatot felfedezni: „A szereplő Dante több szempontból is megfelelteti magát Aeneasszal: száműzöttként, túlvilágjáróként, az isteni rendelés végrehajtójaként” (DRASKÓCZY 2019, 80–81).

Az emberi psziché „teljes mélyégében és egész magasságában”

Papini szerint, csak ha megértjük az ember Dantét – a benne lakozó emberi gyengeségekkel és isteni magasságokkal együtt – akkor lehetünk igazán képesek meglátni azt, hogy a *Komédia* „teljes mélységében és egész magasságában” érinti az emberi lét alapkérdéseit és felöleli a külső, fizikai, de ugyanakkor a belső, lelki avagy pszichés világot, s annak jelenségeit is: „A Komédia az emberi szellem összes alkotásai közt az egyetlen, amely szándékában és szerkezetében valóban az egész mindenséget felöleli” (251). A két világ és azok dinamizmusai között feltételezhető párhuzamot Jung fogalmazta meg, amikor bevezette az „*unus mundus*”¹³ kifejezést. Roberto Assagioli pszichiáter, Papini fiatalkori barátja és munkatársa így fogalmazott a makro-, illetve mikrokozmosz kapcsolatban:

Emlékezzünk rá, hogy az ember egy mikrokozmosz: megtalálhatóak benne a világegyetem legkülönbözőbb erői, az alantasoktól a magaszosokig, és hiba lenne csak a rosszakra koncentrálni, amilyen őszintén megtaláljuk és megértjük alantas komponenseinket, ugyanolyan őszinteséggel kell bánnunk erényeinkkel is. Számot kell vetni velük, el kell őket ismerni: tudnunk kell, hogy mely útmutatások, ösztönzések és feladatok terelnek minket a további tökéletesedés irányába. (ASSAGIOLI, 5)

13 A kifejezést Jung a belga alkimistától, Dorneustól (Gerhard Dorntól) vette át és használta azt a mikrokozmosz (a belső világ) és a makrokozmosz (a külső világ) egysége, az „egyetlen egységes világ” értelmében.

Míg a freudi pszichéelfogás inkább az ösztönökre koncentrál, az „id” erőinek felismerésére és kordában tartására, addig Assagioli kifejezetten hangsúlyozza a másik oldal, az ún. felső tudattalan fontosságát és tartalmait, amelyek a lelki fejlődés irányába terelgetik az egyént. Mindketten egyetértenek azonban abban, hogy az egyén feladata a pszichés egyensúly megteremtése. Assagioli a személyes pszichét további tartalmakra bontja, ezek az alszemélyiségek¹⁴, róluk ír a fenti idézetben is. Ahogy Papini írja „minden ember, akár nagy, akár jelentéktelen, tűz és szenny keveréke” (PAPINI 1936, 28), e szabály alól nincs kivétel. Nemcsak a gyengeség, hanem a nagyság lehetősége is benne rejlik minden egyes emberben („a fenséges eszménykép” is tehát elérhető mindenki számára), s örök célunk kell, hogy legyen e nagyság megtalálása önmagunkban. Ugyanakkor...

Kizárt dolog, hogy az ember állandóan, a napnak és az éjszakának minden órájában az lehessen, aki valójában, – csupán az élet bizonyos óráiban és korszakaiban élhetjük ki legmélyéig a lényünket. [...] Dante, megadtak neked a szellemi tépelődés, a magadbaszállás és talán az átszellemült elragadtatás órái és napjai is. De együttal ember is voltál, sajnos, egész ember, tele mindazzal a sóvárgással, képzelődéssel, kísértéssel és gyöngeséggel, amelyet megtalálhatunk minden földi lényben. (PAPINI 1936, 19.)

A dantei mikrokozmosz oly gazdag, hogy hűen tükrözheti a makrokozmosz gazdagságát: „Dante egy egész világ keresztmetszete és kicsiben egy egész nép. Nem teljesen homogén és harmonikus nép” (PAPINI 1936, 29). A *Dante vivo* rövid fejezeteinek címei is ezt a „sok-tagozatú egyéniség”-et (WEÖRES 1975, 649) tükrözik vissza. Megjelennek Dante arcai, Dante alszemélyiségei, amelyek között megtaláljuk a következőket: *A legendás Dante*, *a Héber*, *etruszk*, *római Dante*, *a Janus-fő*, *Az árva*, *A harcoló költő*, *A botrány* (a botrányos Dante), *A nagy zarándok*, *Dante*, *a bűnös*, *Saját dicsőségének dalnoka*, a sóvárgó és nagyratörő Dante (*A korona és a tiara*), a félős Dante (*Félelmek és rémületek*), *A könnyező költő*, *Az örök elégedetlen*, *A kegyetlen Dante*, a bosszúálló Dante (*A bosszú*, *A Komédia – Dante bosszúja*), a méltatlankodó Dante (*A terhes szegénység*), az istenkáromló Dante (*Egy árnyalatnyi istenkáromlás*), *Dante*, *a katolikus*, *Dante*, *a tanár*, *Dante*, *a mágus*, *Dante*, *a holtidéző* (*Az élő holtak*), *A teremtmény művész*, *Elsősorban költő* (de fegyverforgató, tanácsnok és követ, tehát harcos és közéleti személyiség is), a bukott Dante (*Bukásai*) és végül a magányos Dante (*Dante magánya*). Ezen belső tendenciák, s az általuk

14 Az emberi személyiségen belül folyamatosan számos, viszonylagos önállósággal rendelkező *alszemélyiség* működik és hat. Ezek egymással állandó és dinamikus kölcsönhatásban, harcban léteznek és a fejlődés útja abban áll, hogy ezek az alszemélyiségek egymással egyre inkább összerendeződnek, működésük fölérendelt célok érdekében harmonizálódik, végül pedig teljes szintézisben egyesülnek.

támogatott és esetenként fel is vett szerepek olykor ellentétben állnak egymással,¹⁵ ami belső feszültséget szülhet. Papiniben ezért is merül fel a kérdés: „Tudatában volt-e vajjon Dante ezeknek a kettősségeknek, amelyek szellemének sajátosságai voltak? Vagy váltakozva jutott benne uralomra, időszakonként, hol egyik, hol másik énje anélkül, hogy mindig ráeszmélt volna az ellentmondásokra” (PAPINI 1936, 37). A kérdésre a firenzei író maga adja meg (saját) válaszát, hangsúlyozva, hogy pontosan ezen belső gazdagság, illetve ezen gazdagság alkotóelemeinek szintézise lesz az oka annak, hogy számtalan arcának köszönhetően Dante tulajdonképpen valóban fel van jogosítva arra, hogy az egész emberiségről írjon:

Azt hiszem, hogy az ellentétek egységbe olvasztása annak a hatalmas összefogó erőnek a segítségével jött létre benne, amely különböző kultúrákkal táplált lángelméjének természetes adottsága volt. És éppen ez a mindent áthidaló egyetemessége, amely még a multat, a jelent és jövőt is egyesíteni tudta, tette méltóvá arra, hogy a *Commedia*-ban önmagát állíthassa be – jogosan – az egész emberiség szimbóluma gyanánt. (37)

Papini talán meglepő következtetésre jut *A korona és a tiara* c. fejezetben: „Ez a név: Dante, egyértelmű ezzel a szóval: emberiség” (145).

Dante alkotóereje és célja

Papini úgy véli, hogy

A Divina Commedia csupán látszatra olyan könyv, mint a többi, amennyiben mondanivalóit írott szavakban közli. Valójában – legalább is alkotójának szándékát tekintve, – *cselekedet*, bizonyos tettek eszköze, *munka*, a szó eredeti értelmében, vagyis kísérlet valamely anyag megváltoztatására és átformálására: ebben az esetben ez az anyag az emberiség. [...] Dante cselekedni akart, vagyis megváltoztatni az emberek lelkét és a világ sorsát. A Komédia az ő szemében elsősorban ennek az átformáló munkásságnak az eszköze, az emberiség újjáalkotásának lehetősége. (255).

15 Példának okáért újfent idézem a *Dante vivót*: „keresztény katolikus, az eretnekségek ellensége, de ugyanakkor szíve mélyén a pogány filozófusokhoz ragaszkodik. Cicerót éppúgy idézi, mint az Evangéliumot” (35), máshol pedig „Mindent megtalálhatunk benne: a keleti bölcsességet, a görög *logos*-t, a keresztény *caritas*-t és a római *civilitas*-t. Tiszteli Aristotelest és követi Aquinói Szent Tamást, hanem azért figyelemre méltatja az arabokat és a zsidókat is. Az ó- és újtestamentummal táplálkozik, de ennek ellenére talán még a mohamedán hagyományokból sem áttall meríteni” (33).

A firenzei író szerint Dante valóságos „poéta”, egy valóban teremtő művész. Papini visszatér a poéta szó eredeti görög jelentéséhez: költő az, aki alkot, készít, teremt. Ugyanakkor Dante a mai értelemben vett költő szerepnek is teljes mértékben eleget tesz: költő az, aki verseket ír, azaz valamilyen esztétikus formába önt egy-egy személyes gondolatot, érzést, legyen ez a forma akár klasszikus értelemben vett rímelő vers, prózavers, képvers vagy hangköltemény. „Dante tehát nem csupán *költ*, a szó merőn irodalmi értelmében, hanem egyúttal *teremt* is” (243). Mit jelent azonban az, hogy Dante „teremt”? Hogyan lehet egy irodalmi művel teremteni kizárólag szavak által? Nagyon is. A költő mint demiurgosz visszatérő gondolat Papininél. A teremtés az emberi lélekben végbemenő változás létrehozása, az azt kiprovokáló katarzis körülményeinek biztosítása. Mai világunkban külön gyógyító szakterület formálódott erre a jelenségre: a biblioterápia. 1923-ban Papini így írt barátjának, Angelinének: „A katarzis nem csak a költő lelkében megy végbe, hanem a mű olvasására méltó olvasó lelkében is; mert minden nagyság, mint a tűz, a magasba tör és a magasba visz” (ANGELINI 1971). Papini saját gondolatával folytathatjuk a *Dante vivóból*: „a költészet, amely eszköz egyik lélek tűzésének átültetésére a másik lélekbe, szavakból alakul, semmi egyébből, csak szavakból” (PAPINI 1936, 286), tehát a költő a szavak által teremti meg a felszabadító vagy gyógyító átalakulást. Továbbá, a *Komédia*

szavakból áll, de csak azért, mert néha a szavak is tettekké változhatnak, olyan tettekké, amelyek az egész életet átértékelhetik és megváltoztathatják a világ arculatát. A Komédia mindent egybevetve, fegyver-könyvnek, kalapács-könyvnek, korbács-könyvnek, szárny-könyvnek és orvosság-könyvnek íródott. Az volt a célja, hogy új korszakot jelentsen az emberiség történelmében, boldoggá tegye a boldogtalánokat és szentekké a bűnösöket. (257)

Dante szíve teljes átalakulást, új életet kíván létrehozni az olvasóban, méghozzá a költészet ereje által. A teológiában ezt a belső pálfordulást „metanoia” néven ismerjük, amely kifejezést Papini is gyakran¹⁶ használt az általa igen kedvelt „második születés” mellett. Nem véletlenül találjuk meg a *Komédiában* a következő sorokat:

e Szent Dal, melynek ég és föld munkatársa
legyőzi a zordságot, mely kizárt a
drága karámból, hol báránka voltam

16 1944 nyarán Papini feleségével az Alverna ferences kolostorba menekül a bombázások idejére, ahol sokat ír naplójába arról, hogy a külvilág történései, azok borzalmassága ellenére sem hatolhatnak be és zavarhatják meg elnyert belső békéjét. Ilyen körülmények között tanítja a szerzetesjelölteket és más érdeklődőket többek között a metanoia-ról is: „A »metanoia technikájáról« beszélek fiatal diákoknak és klerikusoknak. Ez most jobb volt, mint az előző beszédem, amelyet pár napja ejtettem meg: olyan dolgok hangoznak el, amelyek közvetlen módon vonatkoznak az ő saját életükre és küldetésükre.” (PAPINI 1962, 205.)

s szunnyadtam a gaz farkasok dacára:
 új gyapjam nő majd, milyet sohse hordtam:
 új hangot váltok, hogy otthon diszítsem
 fejem' új lombbal, régi templomomban:
 mert ott léptem a Hitbe, melyet Isten
 számontart. (*Par.* XXV 1–11., Babits Mihály fordítása.)

Dante maga „szent”-nek nevezi dalát, melynek írása alatt az égtől kapott munkatársat, s ezáltal egyfajta szakrális jelleget kapott. A *Komédia* így már

nem csupán emberi eredetű, hanem szent is. Úgy látszik, hogy a Paradicsom vége felé érve, Dante maga is meglepődött annak a műnek a nagyságától, hatalmasságától és mélységétől, amely „több évre sovánnyá tette”. És talán átcikázott az agyán a gondolat, hogy nem is egyedül ő a nagy költemény alkotója. [...] Hátha neki, Dantenak is, láthatatlan munkatársa volt, természetfeletti tollbamondója – az Ég, vagyis maga az Isten? (PAPINI 1936, 253.)

A *Komédiát* egyetlen emberi szellemnek, Dantéénak, tulajdonítjuk, de, szögezi le Papini, „az emberi szellem összes alkotásai közt [ez] az egyetlen, amely szándékában és szerkezetében valóban az egész mindenséget felöleli” (250). A mű nagysága is ebben áll. S bár léteznek az emberiség spirituális tradíciójában olyan művek, amelyek magukba szándékozzák foglalni a teljes univerzumot és annak valamennyi működési elvét – Bhagavad Gita, Ji King, Tao Te King, Biblia –, ezek a művek nem egyetlen szerzőhöz köthetőek, sőt nem is kizárólagosan „emberi szellem” produktumai, legalábbis a hívói elképzelések szerint. Ezért is merülhetett fel Dantéban a kétely, s tehette fel a kérdést, hogy egyetlen, földi halandóként írhatott-e vajon ő ekkora művet? Papini kifejti, hogy „Dante lelke képes lehetett ilyenfokú elbizakodottságra és ilyenfokú alázatra. Elbizakodottsága ezt sugallta: nincs emberi mű, amely méltó volna az enyémhez és ezért megérdemli, hogy szentnek nevezzem. Alázata így szólt: egymagamban, Isten segítségével nélkül, képtelen lettem volna művet megalkotni” (PAPINI 1936, 254). Szerzőnk végül nem foglal állást a kérdésben, ahogyan azt nem is igen teheti, de konklúzióként így nyilatkozik: a *Komédia* „Bár emberi mű, lépcsőt képez a földi rög és a lángoló virágok égi kertje között” (311).

A *Komédia* célja és az állítólagos bukás

Isteni segítséggel avagy anélkül, de Papini szerint Dante az emberi lelket kívánta átgyúrni, megreformálni. Felmerül a kérdés, hogy ez lehetséges-e egyáltalán. Dante, habár nem volt képzett pszichológus vagy terapeuta, igen jól ismerte a több száz

évvel később szakkönyvekbe került pszichológiai módszereket az antik hagyományból, az ősi tudásból:

nem elég a külső formákat, az intézményeket, az elveket, az osztályrendszereket megváltoztatni. Ahhoz, hogy igazi és tartós átalakulás következhessek be, gyökeresen át kell gyúrni az ember alapvető hajlamait, erőnyeit, érzéseit és szenvedélyeit. Ha meg akarjuk változtatni az emberi lelket, ez nemcsak azt jelenti, hogy szennyesnek és betegnek tartjuk, hanem azt is, hogy fenséges eszménykép lebeg a szemünk előtt, amelyhez fel szeretnénk emelni. (258.)

Visszatérve Assagioli gondolatára: a „fenséges eszménykép”, avagy az „istenarc”, ahogy Reményik hívja¹⁷, el van temetve minden egyes emberben. Ahogy a freudi tudattalan mélységei megismerhetőek (bizonyos szintig), úgy a felfelé, a megtisztulás irányába mutató belső erőink is azok és aktivizálhatók. Dante módszere ugyanaz, mint amelyet Jung később aktív imaginációnak, Assagioli pedig „modello ideale”-nak fog nevezni: az emberekkel „érezéltetni kell, hogy az emberek megízlelhessék és megkívánhassák ezt a csodálatos természetfeletti életet a magas mennyekben, a fényben, a ragyogásban, a lángban, a harmóniában, a békességben, az Empyreum fenséges átszellemültségében” (259). Nem egy egyszerű leírást kell adni, hanem tökéletes életszerűséggel, a maga testi valóságában megjelenő víziót. Az olvasó a bőrén érezze a perzselő hőséget és hunyorogjon a befogadhatatlan fény káprázatától.

Aki hatást akar gyakorolni az emberekre, annak meg kell rémítenie és el kell bűvölnie őket. Ebből az ihletből és ebből az akaratból született meg Dante lelkében az Isteni Színjáték, a könyv, amely egyedülálló az egész világirodalomban. A Komédia a költészet csodája, amely szellemi téren tényleges csodát szándékozott létrehozni. (259)

Mindennek fényében miért és milyen szempontból gondolhatta vajon Papini, hogy Dante elbukott? A *sommo poeta* „azt hitte magáról, hogy a világ Új Királyának előfutára, Keresztelő Szent Jánosa és hogy nyomon fogja követni a lelkek új Fejedelme, aki eljön majd, gyors lábakon, mint az Agár, hogy megfékezze az tévelygő emberiséget. De legfőbb reményének megvalósulását, még ma, hatszáz évszázad múlva is, hiába várjuk. [...] Múltán mondhatjuk tehát, hogy megbukott” (301). Dante, aki elsősorban tehát költő volt, költőként teljes diadalt aratott, ám ennek a nagyságnak óriási ára volt, hiszen ez egyben hiúságának legnagyobb bizonyítéka is. Ami

17 „Egy istenarc van eltemetve bennem, / A ráarakódott világ-szenny alatt. / A rámrakódott világ-szenny alól, / Kihűlt csillagok hamuja alól / Akarom kibányászni magamat. [...] / Mert az az arc igazán én vagyok.” (REMÉNYIK 2000, 386–87)

életének legnagyobb diadala, az legsúlyosabb veresége is, mivel a „Végtelen szemléletébe merült szentnek magasabb törekvései vannak, mint száz énekre való verssort rímbe szedni” (302). Dante, nagy víziója után, visszatért földi életébe, a Kairoszból a Kronoszba, s onnan kezdi újra felépíteni kőről kőre az Istenéhez vezető lépcsősort. Óriási ajándékot és útmutatást hagyott az utókorra, de ő maga mégsem élhette meg a teljes átalakulást, a metanoiát.

A *Dante vivo* fogadtatása és Dante utóélete Papini életében

Papini könyve óriási siker volt, többszáz recenzió született úgy mellette, mint ellene. 1933. május 2-án átadták Papininek a Premio Firenze irodalmi díjat a *Dante vivo* kötetért (3. kép). Az ünnepség a Palazzo Vecchio dísztermében zajlott. Papini meghatódottan hallgatta végig Bodrero dicsérő szavait, majd köszönetet mondott, amelyben maga is kiemeli, hogy a díj eredetileg Mussolinié lett volna a *Vita di Arnaldó*ért, ő azonban lemondott róla. Végül kifejti:

A díjat nem nekem adták, hanem a könyvemnek, és véleményem szerint annak az embernek köszönhetően, aki ihlette, s akinek boldogtalanságával és nagyságával megtöltöttem a lapjait. Az ő titáni alakja jobban jelen van most, mint valaha, itt, városának szívében, a mi szíveinkben – minden más világi zaj csak csend. ([L., E.], 1933, 3.)

Papini beszédét többszöri egymásutánban kitörő taps szakította félbe, majd végeztével a termet zsúfolásig megtöltő tömeg fáradhatatlan tapsal és ovációval üdvözölte a firenzei író.

A *Dante vivo*val nem ért véget a sommo poetáról szóló írások sora. Egy minket, magyarokat is áttételesen érintő érdekességgel zárom írásomat, az 1947-ben íródott *Dante két új költeményével*. A cikk egy izgalmas fikció avagy fantázia annak a lehetőségéről, hogy a *Komédia* csupán az első része egy gigászi trilógiának. A második rész „Az emberi tragédia” avagy *Az ember tragédiája* lenne, s Ádámtól kezdve az egész evilági, azaz földi történelmet felölelné: ez lenne az Ember „színhátéka”, és tartalmát pontosan abban határozza meg Papini, amely a mi Madách Imrénk nagy művének is tartalma. Meglepő ez a címegezés... ismerhette vajon Papini *Az ember tragédiáját*? Nem találtam ennek nyomát, de nincs kizárva, hiszen 1891-től majd 20 nyelvre lefordították, köztük olaszra is. Ugyanakkor feltételezem, hogy Papini tett volna utalást erre. A dantei hármas mű harmadik része *Az utolsó ítélet* címet viselte volna. Ebben az angyalok közbenjárásáról olvashatnánk az Isten trónusa elé járuló lelkekért, kiknek utolsó lehetőségük van bűneik megvallására és megbánására. Nos, Papini, aki a Premio Firenze díjátadóján önmaga is bevallotta, nem tudta teljesen magára öltetni a keresztényi alázatosság és szerénység erényeit, konkrétan elkezd

írni azt a művet, amely az *Isteni Színjáték* – *Az ember tragédiája* sorozatot koronázná meg és tenné egy felsőes trilógiává. A nagy mű, az *Il giudizio universale* a maga 1336 oldalával befejezetlen maradt Papini 1956-ban bekövetkezett halálakor. Posztumusz adták ki 1957-ben. E nagy elképzelésével ugyanakkor Papini önmagával is ellentmondásba keveredik, hiszen a *Dante vivóban* azt állította, hogy az *Isteni Színjáték* az egész világot magába foglalja.

Bibliográfia

- ANGELINI, Cesare (1971), *Cronachette di letteratura contemporanea*, Boni Editore, Bologna. (*Testimonianza a Papini*: Lettera a Cesare Angelini da Giovanni Papini, Firenze, gennaio 1923)
- ASSAGIOLI, Roberto, *Lo studio di sé*, Firenze, Archivio Assagioli, Istituto di Psicosintesi.
- DE LUCA, Giuseppe (1933), Recensione del Dante vivo di Giovanni Papini, *L'Osservatore Romano*, 1933. április 20.
- DRASKÓCZY, Eszter (2019), „Nem vagyok sem Aeneas, sem Pál” – Dante túlvilágjárása és elődei I. Dante és Aeneas, *Antikvitás & Reneszánsz IV.*, DOI: 10.14232/antikren.2019.4.61–87
- KELEMEN, János (2013), „Diligite iustitiam”: Dante: Isteni Színjáték, Paradicsom XVIII–XX, *Filozófiai Szemle*, 2013. március, 57–71. (A tanulmány később megjelent: KELEMEN János (2015), „A Komédiát hívom tanúmul”. *Az önreflexió nyelve Danténál*, Budapest, Eötvös, 174–190.)
- [L., E.] (1933), L'apotesi di Dante nella premiazione di Papini, *L'Avvenire d'Italia*, Bologna, 1933. május 30.
- [M., Al.] (1933), Dante, Papini e gli altri, *Camminare*, Milano, 1933. május 16.
- NAGY, József (2013), Pokol IX. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár 1, *Dante füzetek*, Budapest, 2013. október, 99–130.
- PAPINI, Giovanni (1905), Per Dante contro il dantismo, *Il Regno*, II/19., 1905. október 20.
- PAPINI, Giovanni (1913), Gesù peccatore, *Lacerba*, I/11., 1913. június 1. (*Lacerba* 1913. Válatlan lenyomat, Firenze, Vallecchi, 110–112).
- PAPINI, Giovanni (1918a), *Le memorie d'Iddio e La vita di nessuno*, Firenze, Libreria della Voce.
- PAPINI, Giovanni (1918b), Forza Dantisti!, *Il Tempo*, 1918. december 9.
- PAPINI, Giovanni (1927), *Élőhalott*, RÉVAY József (ford.), Budapest, Athenaeum.
- PAPINI, Giovanni (1928), *24 cervelli*, Firenze, Vallecchi.
- PAPINI, Giovanni (1930), Cannibale e girandola, *L'Avvenire d'Italia*, Bologna, 1930. december 7.
- PAPINI, Giovanni (1936), *Dante*, GÁSPÁR Miklós (ford.), Budapest, Athenaeum (Rózsavölgyi és társa).

- PAPINI, Giovanni (1947), «Due nuovi poemi di Dante», *Il sabato del Lombardo*, Milano, 1947. június 28.; (később: PAPINI, Giovanni (1948), *Santi e Poeti*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina).
- PAPINI, Giovanni (1955), *La spia del mondo: schegge di poesia e di esperienza*, Firenze, Vallecchi.
- PAPINI, Giovanni (1957), *La felicità dell'infelice*, Firenze, Vallecchi.
- PAPINI, Giovanni (1961), *Tutte le opere di Giovanni Papini III. Dante e Michelangiolo*, Milano, Mondadori.
- PAPINI, Giovanni (1971), *Schegge*, Firenze, Vallecchi.
- PASZKOWSKI PAPINI, Viola (1960), *Città felicità*, Firenze, Vallecchi.
- REMÉNYIK, SÁNDOR (2000), *Összes versei I*, Budapest, Auktor.
- ROSSI, Guido (1933), Novità Libreria. Dante vivo, *Gioventù Nova*, 1933. május 15.
- VÁRADI Imre (1933), Papini könyve Danteról, *Vasárnap*, 1933. július 9., 271–273.
- VERGILIUS, *Aeneis*, LAKATOS István (ford.), <https://mek.oszk.hu/06500/06540/06540.htm#20>
- WEÖRES Sándor (1975), *Egybegyűjtött írások I*, Magvető, Budapest

Levéltári források

- PAPINI, FC/AP MS, Fondazione Primo Conti, Fiesole. Archivio Papini, Manoscritti, FC/AP MS. SCXXV/INS 1/ CAM A
- Fondazione Primo Conti, Fiesole. Archivio Papini, Fototeca, SC III/INS18/CAM C – AP.F.GRUPPO 376 F. 135.; SC III/INS18/CAM A – AP.F.GRUPPO 374.

di Dante e la sola¹⁸
malleria di Rifeo;
per quanto di gran
valore, non basta
ariefare la migliore
selta.

A me pare
che si possa vedere
in Rifeo quasi
~~tutte~~ una creazione
autobiografica di
Dante. Egli si vedeva
giusto in una città
d'ingiusti⁽¹⁾ e per
⁽¹⁾ Ingiusti son me ma non in
sono inglesi ()

1. kép

Giovanni Papini kézirata.

Fondazione Primo Conti, Fiesole. Archivio Papini, Manoscritti.

SC/XXV/INS1/CAM A- Capitoli autografi inediti su Dante

L'animma di Rifeo, p. 18.

della quale uscirà²²,
 attraverso Enea, l'impe-
 ro. Tutti i senti-
 menti ~~egli a seppia~~
 più cari di Dante
 trovano facili asso-
 ciazioni nella
 figura di Rifeo:
 la giustizia, la
 profetia, l'idea im-
 periale.

E forse egli
 ha voluto ~~repli-~~
~~care una rivista~~
~~republicana e letteraria~~
 replicare, per un

2. kép

Giovanni Papini kézírata.

Fondazione Primo Conti, Fiesole. Archivio Papini, Manoscritti.

SC/XXV/INS1/CAM A – Capitoli autografi inediti su Dante

L'animma di Rifeo, p. 22.



3. kép

Giovanni Papini a Premio Firenze átadási ünnepségén
Fondazione Primo Conti, Fiesole. Archivio Papini, Fototeca.

SC III/INS18/CAM C – AP.F.GRUPPO 376 F. 135.

SC III/INS18/CAM A – AP.F.GRUPPO 374.

4.

DANTE ÉS MAGYARORSZÁG

A dantei Paradicsom hatása Vitéz János esztergomi Studiolójának freskódíszére

Dante Alighieri, a nagy műveltségű itáliai keresztény gondolkodó, aki összeköti a XIII. és XIV. század Itáliájának szellemi világát az ébredő reneszánszsal, akinek irodalmi példaképe az Augustus-kori jeles római költő, Vergilius és főműve, az *Aeneis*, nagy példakép volt a XV. század humanista tudósainak, így Mátyás király tudós kancellárjának, Vitéz Jánosnak, Magyarország primásának is. Őt az itáliai humanisták *Lux Pannonia*nak nevezték. Dante az igaz firenzei hazafi, államférfi, aki Vergilius segítségét kéri, hogy kiszabaduljon politikai kudarcainak sűrű sötét erdejéből, kora cselszövéseinek sátáni hálójából. Az élete értelmét, a helyes utat kereső nagy útra ifjúkori szerelme, a már Isten örök boldogságában élő Beatrice küldi hozzá Vergiliust, hogy tisztánlátásra, életbölcseltre tanítsa. Ő lesz társa a Paradicsom bejáratáig, ahol Beatrice veszi át a költő vezetését, hogy elkísérje az élet forrásához, Istenhez. Feltárul előtte Isten csodálatos világa, az idő és tér nélküli határtalan boldogság hazája. Itt, az angyalok, szentek között személyes ismerősre, jó baráttra is talál: a fiatalon meghalt Anjou Károly hercegre (1271–1296), *Magyarország címzetes királyára*. Dante örömmel pillantja meg, és tisztelettel köszönti őt. Martell Károly, Magyarországi Mária, V. István király lánya és II. Anjou Károly nápolyi király trónörököse örömmel fogadja a hódolatot.

A *Paradicsom* XIX. énekében pedig ezt olvassuk (142–143):

*Oh, boldog Magyarország! csak ne hagyja
magát félrevezetni már –
(Babits Mihály fordítása)*

– vagyis Dante nagy bizalommal ad útmutatást hazánknak a jövőre nézve. Ez az a részlete az *Isteni Színjátéknak*, amelyért, immár 700 éve, a magyar ember magáénak érzi a Sommo Poétát és főművét. Természetes volt tehát, hogy a 15. századi politikai életünk és a Zsigmond királyt követő súlyos évtizedek vezéregyénisége, Vitéz János érsek is igen közel érezte magához Dantét. Ő is erőt merített Dante rendíthetetlen akaraterejéből, hitéből, amellyel mindent elkövetett, hogy hazánkat segítse a boldogság forrásához, Istenhez eljutni. Erre irányult politikai és kulturális tevékenysége, ennek érdekében alapította az új magyar egyetemet, az *Academia Istropolitana*-t. Ezt a dantei szellemiséget kívánta átadni a jövő magyar nemzedékének. Vitéz János nagyváradi püspök, királyi kancellár 1465-ben, Dante születésének 200. évfordulóján Magyarország primása lett. Nagyváradról, ahol 20 éves püspöksége alatt Európa jeles humanista központját alakította ki – amelynek szellemiségébe Janus Pannonius

a *Búcsú Váradtól* című versével enged bepillantást –, Esztergomba, III. Béla király 12. századvégi palotájába költözött, ahol már épült a késő gótikus–reneszánsz palota. Történelmünk erős gyökereire építkezett, III. Béla királyra, a bizánci császár örökösének nevelt ifjúból lett magyar királyra, s a kor Európájának vezető szellemiségét kívánta itthon is felvirágoztatni.

Vitéz János érsek hagyománytiszteletét jelezte az a tény is, hogy az új egyetem megnyitását 1467-ben, az Anjou-kori első magyar egyetem 100. évfordulóján tartotta. Az Egyetem programját Dante költői üzenetére építette: az élet semmilyen tragikus, kilátástalan eseményei között sem szabad soha feladni a reményt! El kell jutnia minden embernek az egyéni és a közösségi életben egyaránt a boldogságra, amelyet az ókori sarkalatos erények: az *okosság*, a *mértékletesség*, az *erősség* és az *igazságosság* jelölnek ki, s amelyeket megkoronáz a keresztény vallás három isteni erénye: a *hit*, a *remény*, és a *szerelem*, melyek révén eljutunk Istenhez, az örök boldogságba. Valamennyi erény között a legfontosabb, a legnagyobb a szeretet, hirdeti Dante a katolikus egyház legfőbb tanítását, mert ez „mozgat Napot és minden csillagot”.

Vitéz János váradi püspök, Hunyadi János korábbi kormányzó jobbkeze, a török elleni hadjáratokban jelentős támogatója, aki nemcsak Mátyás királlyá választásában töltött be jelentős szerepet, hanem neki köszönhetjük, hogy 1464-ben hat évi szívós diplomáciai küzdelem eredményeképpen megszerezte és hatalmas összeggel kiváltotta III. Frigyes császártól a magyar királyi szentkoronát. Így vált lehetővé Mátyás király törvényes megkoronázása 1464-ben az akkori esztergomi érsek, Szécsi Dénes által. Kettejük közös kérésére a pápa Vitéz Jánost nevezte ki Magyarország primásává.

Mátyás király kancellárja tehát 1465-ben, éppen Dante születésének 200. évfordulóján vált az egész ország szellemi-vallási életének vezetőjévé. Bár egyelőre nincsenek a birtokunkban Vitéz érsek naplójegyzetei, de bízom benne, hogy a Vatikáni Levéltárban még megtalálhatók az 1464-ben pápai trónra lépett II. Pál pápa köszöntésére Rómába érkezett magyar küldöttség fogadására vonatkozó iratok. Ezt a királyi és érseki magyar küldöttséget 300 lovas vitéz élén az akkor már Itália-szerte ismert tudós humanista költő, Janus Pannonius pécsi püspök, Mátyás király diplomata főpapja vezette. Ekkor nyújtotta át Janus a pápának a Vitéz primás által összeállított egyetemalapítási kérelmet, valamint a szervezeti és működési szabályzat tervezetét. Ezekből a fontos iratokból jelenleg csak a legfontosabbat ismerjük, II. Pál pápa díszes oklevelét a Primási Levéltárban, amely közli a Pápa azonnali jóváhagyását. Ez az azonnali engedélyezés a „Legyen úgy, ahogy kérték” szöveggel egyértelműen igazolja, hogy a velencei Barbo-családból származó pápa már korábbról jól ismerte a zágrábi egyházmegyéből származott magyar primást.

Vitéz érsek, aki az új, teljes jogú, bolognai mintára szervezett egyetem főkancellárja is lett, megkezdi a négy egyetemi kar oktatóinak szervezését, meghívását és kinevezését. Ezek az oktatók nem vendégtanárok voltak, hanem állandó feladatként, örömmel jöttek hazánkba. A tanárok kutatási helye Esztergom volt, míg az oktatást

Pozsonyban alakították ki, hogy a Bécs felé tartó diákok mielőbb értesüljenek a hazai egyetemről, ahol a színvonalas oktatás mellett hazafias erkölcsi nevelést is kapnak. Erről, az egyetem szellemiségét vizuálisan is megjelenítő programról szólt a falképekkel ékes tárgyaló-terem, a Studiolo kialakítása.



1. kép Esztergom, a négy sarkalatos erény allegóriája, falkép a Studiolóban, 1938, archív fotó.

A terem az esztergomi királyi, majd érseki palota III. Béla király-kori, 12. századi lakótornyának első emeletén, a *piano nobile*n, részben ma is látható. Ennek északi falán a 16–17. századi török háborúk pusztításai után is fennmaradt a négy sarkalatos erény perspektivikusan festett loggiában megjelenített reneszánsz allegóriája (1. kép). Ennek művészi ábrázolása – beható művészettörténeti vizsgálatok és Wierdl Zsuzsanna festő-restaurátor kutatásai alapján – *Botticelli* ecsetjére vall. Botticelli munkásságának első biztos évszámmal (1465–66) jelzett alkotását kell az esztergomi várpalota reneszánsz falképeiben látnunk. Ennek hírére kaphatta a megbízást 1470-ben Firenzében első ismert alkotására, a Városháza melletti *Mercanzia*, a Kereskedő céh székházának nagyterme számára az *Erő* allegóriát ábrázoló táblaképre. Ez a kép ma az Uffizi Képtárban látható. Ezt követően készíthette Botticelli – Piero Medici megbízására – a jól ismert allegorikus táblaképeket, a *Tavaszt* és a *Vénusz születését*, amelyek művészi formavilága teljesen azonos az esztergomi erényallegóriák művészi megjelenítésével (2. kép).



2. kép Esztergom, az Erősség-allegória arca és Botticelli Hóra-arca a Vénusz születése képből. Fotó: Wierdl Zsuzsanna.

Dante főműve, a *Commedia*, a költő 1321. évi halála után gyorsan terjedt kéziratos másolatokban, serkentve a humanista gondolkodást. Ezek egyik legkorábbi és festészeti ábrázolásokkal leggazdagabban kísért kódexét az ELTE Egyetemi Könyvtár őrzi (Cod. Ital 1.). Ez a 14. század első felére datált pompás kódex velencei dialektusban íródott, a feltevésünk szerint azért, mert I. Anjou Károly magyar király számára készítette a velencei Signoria, hogy ajándékukkal megnyerjék az új magyar király kegyét, akinek trónra jutását hosszú éveken át megakadályozták. Vele szemben 1290-ben a Velencében nevelkedett III. András királyt támogatták. A kódex képi díszítése, a miniatúrák képsora, a 94 művészi kompozíció ellenére is, befejezetlen. Mátyás király könyvtárának kódexeivel kerülhetett 1541-ben a Budát elfoglaló török sereg kezére, s jutott Isztambulba, a török szultáni palotába. Itt talált rá Ipolyi Arnold, Kubinyi Ferenc és Henszlmann Imre, a Magyar Tudományos Akadémia hivatalos küldöttei 1862-ben, több mint 300 év után a nedvességtől átázva, penészesen. Ekkor indult meg a diplomáciai tárgyalás a kódexek megszerzésére. Végül II. Abdulhaamid szultán 1877-ben a Biblioteca Corviniana könyvtár 35 kódexével együtt, hálából, hogy Magyarország nem lépett be a krími háborúba, a magyar ifjúságnak ajándékozta a 15. századi Dante-kódexet is. Az ajándékot a szultán „rendbe hozatta”, vagyis új bőrkötéssel látta el, ily módon sajnos megsemmisítette az eredeti címoldalt a készített tulajdonos címerével együtt. A jelenlegi első oldalon látható címer nem az oldal aljának a közepén jelenik meg, tehát nem a kötet megrendelőjének a címere.

Az Anjou-kori Dante-kódex jelenléte Mátyás király könyvtárában ékes bizonyíték annak, mennyire megbecsülte Mátyás király és környezete, mindenekelőtt Vitéz

János Dante életművét. Ezt erősíti meg az 1934–38-ban feltárt magas színvonalú reneszánsz falképekkel ékes terem ikonográfiai programja is az esztergomi Várpalotában. A 340 éven át a föld alatt szunnyadt freskóképek hitelesen, bár a felületi, al secco festékrétegtől már megfosztva, pompás nyitott reneszánsz loggiában állva, illetve ülve ábrázolják az erényallegóriákat, melyeket egykor a háttér természeti tája, a kék ég napfénye emelt ki. A képeket felülről, a terem boltozatáról a hevederív zodiákus képei és bolygóistenségek világították meg (3. kép). Mindenek felett Isten fénye, a Szeretet ragyogott. Vitéz érsek, akit a kortárs európai humanisták nagy tisztelettel öveztek, azt kívánta, hogy a magyar egyetem erkölcsi pillérei is az *Erények* legyenek, s a Szeretet mozgasson hazánkban „napot és minden csillagot”.



3. kép Esztergom, Vitéz prímás studiója, Vukov Konstantin rekonstrukciója.
Fotó: Vukov Konstantin.

Vitéz János mint tudós teológus Dante nyomán követte Aquinói Szent Tamás tanítását, és az ő szellemében merte Esztergomban tovább is gondolni azt. A kiváló tudós, a párizsi, majd a nápolyi egyetem tanára, aki *Summa theologiae* című alapvető művében összefoglalta az ókortól a 13. századig az emberiség legfőbb tanítását az erkölcsi életre vonatkozóan, behatóan foglalkozott az erények fogalmával. A mértékletességhez szorosan hozzátartozónak tartotta a derű, a nagylelkűség és az alázat

erényeit. Az alázat a valóságnak megfelelően értékeli saját magát. A derű a szellem készenléte nagy dolgok létrehozására. Aki derűs, az megvet mindent, ami kicsinyes; nem panaszkodik, nem engedi, hogy a szívét külső baj legyőzze. A mértékletesség nagylelkű is, örömmel áll mások szolgálatára. Szent Tamás kiemeli, hogy a mértékletességet a többi erénynél is jobban jellemzi a szépség, mert a szép az igaznak és a jónak rendezettségéből fakadó tiszta ragyogás. Az ember belső rendje a szépségben láthatóvá válik. Az erény széppé teszi az embert. Ezt már a görögök is vallották, amikor az etikát összekapcsolták az esztétikával. Hangsúlyozták, hogy mindkettőnél alapvető szerepe van a mértéknek. Az ókori filozófia az erkölcsi életben a helyes mértéket az arany középútban, az *aurea mediocritas*ban látta.

A 15. századi reneszánsz művészet is örömmel fedezi fel a klasszikus arányokban rejlő szépséget. Erre épülnek az esztergomi erényallegóriák is. Szépségüket ezek a klasszikus arányok, a belső rendezettség, a helyes mérték, az erény adja. Ezt sugározza az esztergomi Mértékletesség is, mely szépségével szelíden, kedvesen, mélységes nyugalmat, boldogságot áraszt. Nem bántják az ösztönök, a szenvedélyek, mert helyes mértékkel, észszerűen, tudatos önfegyellemmel, szeretettel elrendezte azokat. Szent Ágoston írta az 5. század elején, hogy a mértékletesség erénye szilárd partot és medret készít Isten ajándékai számára, hogy azokat akadálytalanul fogadja az ember. Ezek a gondolatok jellemzik az esztergomi Mértékletesség-allegóriát (4. kép) is.

Az esztergomi ábrázolások az erények sorrendjétől eltekintve hűségesen követik Szent Tamás tanítását. Míg Szent Tamás hangsúlyozza, hogy az Okosság után az Igazságosságnak kell állnia, Esztergomban csak a negyedik helyre került. Itt az Okosságot a Mértékletesség követi, ami kétségtelenül a megrendelő kívánsága volt. Miért? Vitéz érsek fennmaradt 78 levelét és a német-római birodalmi gyűléseken mondott beszédeit mélyen áthatja a kortársainak erkölcstelensége felett érzett nagy fájdalom. Ennek legfőbb okát a mértéktelenségben, az emberek belső rendezetlenségében, fegyelmezetlenségében látta. Tapasztalta, hogy a mértékletesség hiánya megrontja az okosságot, mivel megakadályozza a valósághoz hű megismerést és az abból fakadó helyes döntést. Ezért tartotta fontosnak, hogy az Okosság és a Mértékletesség egymás felé fordulva, egymás mellett álljanak.

Esztergomban a harmadik erény a *Fortitudo*, a Bátorság (5. kép). Az előzőekhez hasonlóan ő is szép fiatal hölgy, aki a 15. század közepének évtizedeiben divatos öltözetben, íves kivágású, az öv alatt felkötött, bő redőzetű, hosszú fehér ruhában és lendületesen ívelő, gazdag redőzetű köpenyben áll a festett loggia íve alatt. A bal lábával kilép, és egy hatalmas, kidőlni készülő márványoszlopot tart fel a baljával. Jobbjával buzogányt markol, a 15. század nagyhatású kézi fegyverét, és vállának támasztja. Éles profilban ábrázolt szép arcával okosan irányítja a dőlő oszlopot feltartó mozdulatot. Az oszlop nagy értéket képvisel, erre utal az oszlop törzsén a márvány erezetének művészi megmintázása és az aranyozott pompás korinthusi oszlopfő és lábazat.



4. kép Mértékletesség allegóriája
az esztergomi várban, freskó.
Fotó: Wierdl Zsuzsanna.



5. kép Erősség-allegória
az esztergomi várban, freskó.
Fotó: Wierdl Zsuzsanna.

A bátor ember önfeledten adja át magát, az életét is feláldozza a felismert jóért, igazért. Szent Ambrus 4. századi egyházatyja meggyőzően mutat rá, hogy Isten nélkül a bátorság a gonosz eszköze. Tanítványa, Szent Ágoston így folytatja ezt a gondolatot: az értelmes ember nem teszi kockára az életét másért, csak Istenért. Szent Tamás a kitartást hangsúlyozza a bátorság erényénél. A kitartás nem passzivitás, nem is támadás, hanem a legerősebb lelki aktivitás a jóért. A bátorság fontos része a türelem. A türelem rendíthetetlen oszlop, – vallja Hildegard von Bingen a 12. században. A bátorság nem habozik a bajt elhárítani, ha erre értelmes lehetősége van, ugyanis csak az okos ember lehet bátor, az, aki az értelem szerint cselekszik. A bátorság fontos része a bizalom, tanítja Szent Tamás. Bizalom az Istenben, aki által a bátor biztosan remél a sikerben. Esztergomban a Bátorság allegóriájának felfelé tekintő, határozott, okos tekintete ezt a biztos reményt, az igazi bátorságot sugározza.

Az erények sorrendje, amely egyben a megrendelő által vallott rangsort is jelzi, itt is figyelmet érdemel. A Bátorságot a Mértékletesség és az Okosság előzi meg, amelyek biztosítják, hogy felismerje az ember a tettében, viselkedésében, gondolkodásában a helyes mértéket; hogy ne legyen vakmerő, de gyáva megalkuvó sem. A Bátorság Esztergomban az Igazság felé fordul, vagyis mindhárom erény segíti az embert a helyes cselekvésben. Ez volt Vitéz érsek legfőbb tanítása, programja

az általa alapított magyar egyetem és az egész ország számára, melyet palotája első emeleti pompás termében vizuálisan is megfogalmazott.



6. kép Erősség és Igazságosság allegóriája az esztergomi várban, freskó.
Fotó: Wierdl Zsuzsanna.

Esztergomban a negyedik helyet kapta *Justitia*, az Igazságosság allegóriája (6. kép), ami nagy merészség a falképet megrendelő Vitéz János prímás részéről. Első látásra érthetetlen szembefordulás Szent Tamás tanításával, aki elengedhetetlennek tartja, hogy az Okosság mint legfőbb erkölcsi erény után közvetlenül az Igazságosság álljon, mert az okosság megvalósítója az igazságosság. S valóban ezt a sorrendet követi a 14–15. század legtöbb képzőművészeti ábrázolása. Vajon Vitéz prímás miért nem követte ezt a sorrendet? *S miért került az Igazságosság a negyedik helyre?* Mert itt, e kép mellett nyílik az ajtó a várkaplnába! Vitéz János mint a Zsigmond király uralmát követő viharos évtizedek vezető politikusa, aki az ország bel- és külpolitikai életében is igyekezett az igazságosságot érvényre juttatni, hangsúlyozni kívánta, hogy egyetlen igazság van, az Isten igazsága! Ennek megfelelően alakította ki az esztergomi Studiolo és tanácsterem korszerű, keresztény humanista ikonográfiai programját. Az Igazságosság itteni elhelyezése világosan utal az isteni törvény elsődleges szerepére az igazság helyes gyakorlásában. Azáltal, hogy az esztergomi elrendezésben az Okosság és az Igazság fogja közre a Mértékletességet és a Bátorságot, egyértelművé válik a tőlük való függés fontossága.

Esztergomban az Igazságosság alakját azzal is kiemeltette Vitéz prímás, hogy az előző három erény álló és dinamikus cselekvő ábrázolása után, ünnepélyesen

trónolva, szembefordulva, méltóságteljes mozdulatlanságban mutattatta be. Az Igazságosság ülő alakját éppen akkora méretben jeleníttette meg, mint az álló allegóriákat, vagyis az Igazságosság lényegesen magasabb, nagyobb, fontosabb, mint a többi erény! Ez a freskókép van a legrongáltabb állapotban a négy erény közül, de így is felismerhető, hogy divatos ruhája a másik három erényhez hasonló. Az erre boruló bő piros palást itt is a bal vállról hull alá, és átvetődik az ölén, takarva a lábat. Jobbjában a büntető pалlost tartja, míg baljában a mérleget, az igazságszolgáltatás ősi jelvényét. A lába alatt idős férfi fekszik, arcával és feltartott karjával a néző felé fordul, miközben az Igazságosság lábával a vállát tapossa. Minden valószínűség szerint ez az alak nemcsak az eretnkség, a pogányság megtestesítője, hanem minden bűn jelképe, amely felett az Igazságosság győzelmet arat.

Már az ókori filozófusok, főképpen Platón, Arisztotelész, majd Cicero és az egyházatyák, Ambrus és Ágoston is hangsúlyozták, hogy az igazságosság a jó tényleges megvalósítója. Meghatározza az egyes ember viszonyát a másikhoz, a társadalom viszonyát az egyénhez és az egyén viszonyát a társadalomhoz. A mérleg is erre a kölcsönös viszonyra, ennek helyességére utal. A másik jelkép, a pallos az igazságosság helyreállításának eszköze: az igazságosság rendet teremt a dolgok között. Szent Tamás ezért nevezi az igazságosságot magasrendűnek, hiszen nemcsak magában az emberben teremt rendet, mint a mértékletesség, hanem az emberek közti viszonyban is. Cicero szerint a férfiakat az igazság alapján nevezik jónak. A Biblia nyolcszáz-nál is többször említi az igazságot, és ez mindig a jót, a szentet jelenti. Szent Tamás szerint az emberi jóság az értelem jóságában rejlik. Lényegénél fogva tartalmazza az okosságot, mert az okosság az értelem teljessége. Az okosság megvalósítója az igazságosság, amelynek feladata, hogy minden emberi dologban létrehozza az értelem rendjét. A többi erény fenntartja és óvja ezt a jót, amennyiben kordában tartja a szenvedélyeket, hogy az ember ne forduljon el az értelem jóságától. Ez a gondolat sor egyúttal az erkölcsi erények szoros összetartozására is rámutat, melyet az esztergomi freskón az egységes építészeti keret, a *loggia* jelez.

Az erényallegóriák minden valószínűség szerint 1467. június 20-ra, a nagyhirű magyar Mátyás-kori egyetem, az Academia Istropolitana esztergomi megnyitásának ünnepére készültek el. Az oldalfal magasságát a boltozat indításáig betöltötték, ami arra utal, hogy a megrendelő számára kiemelt fontosságúak voltak. A terem még álló, további oldalfalain lévő freskótöredékekből arra következtethetünk, hogy a sarkalatos erényeket övező festett *loggia* körbefutott a terem falain, ahol további erények és, esetleg, az azokat hősi fokban gyakorló személyiségek kaphattak helyet. Ez még inkább hangsúlyozta az erények jelentőségét a terem díszítésének ikonográfiai programjában.

A Studiolo freskódíszének ikonográfiai programját kétségtelenül Dante Paradicsoma ihlette. Ahogy a Paradicsom első hét forgó egét a *Summa Theologiae* által meghatározott hét erény uralja, úgy a Studiolo oldalfalait is az erények allegorikus nőalakjainak freskóképei övezték, amelyeket a terem boltozatáról bolygóistenségek

diadalmenetei és Zodiákus-csillagképek ábrázolása uralt, amint erre már fent utaltunk. Ez az ábrázolási program egyúttal Vitéz asztrológiai érdeklődését is tükrözte a 15. századi csillagászati kutatásoknak megfelelően, melynek kiemelt európai központja volt a megrendelő váradi, majd esztergomi főpapi székhelye. Az Academia Istropolitana oktatásában kiemelt szerepe volt a természettudományoknak, főképpen a fizika- és matematikaalapú csillagászatnak, melyet Regiomontanus és a krakói Ilkus Márton oktatott. Az ő kutatásainak segítségével létesítette Vitéz érsek a Csillagvizsgálót az esztergomi Várhegyen.

Vitéz érsek, az Anjou-kori magyar egyetem megújítója az alapítás centenáriumán az erényekről szóló dantei üzenetet korszerűen megfogalmazva mutatta be az esztergomi ősi királyi várban kialakított reneszánsz Studiólójában.

„Lélekcseré és mássá levés”.

Dante-álarcok nyomában

Előadásom főcímét Maarten Doorman 2006-ban magyarra is lefordított könyvéből kölcsönöztem. A *romantikus rend* egyes helyein, de különösen a *Jelmezbál* című fejezetben tárgyalt *lélekcseré* a modern szubjektum több szintű szituációs játékát¹ jelöli (DOORMAN 2006, 29, 35). E játék szereplői egy választott másiknak az álarcában, vele jelképesen azonosulva nem csupán „megkettőzik” önmagukat, hanem énjüknek egy magasabb, autentikus létére is szert tesznek. Két szereplő szimbolikus eggyé válása, a *mássá-levés*² e koncepcióban a saját személyiség határainak feloldódása; teremtmény odaadás, egyben út az individuum kiteljesítéséhez. A többféle nyelvi konfigurációval leírt jelenség a szerző szerint a romantikus ember fokozott igénye és lehetősége az erős önkifejezésre, sőt az önmeghaladásra akár egyéni, akár történelmi dimenzióban (29, 86, 92).³ Ha igaz, hogy a romantika változatlanul velünk él, hiszen egyszerre világkép, paradigma, filozófia és életvilág, akkor ennek a jelentésteli, áthasonító attitűdnek örök helye és fontos szerepe van az emberi alkotótevékenységek mindegyikében. Magyar példáját néhány évvel ezelőtt az Itália-járó, Dante-rajongó Gulácsy Lajos (1882–1932) tárgyi és írásos hagyatékában ismertem fel (KIRÁLY 2016, 242–243), s vélem továbbvizsgálandónak. Az olasz költő hagyatéka festőművészünk számára nem alkalmi ihletforrás volt, hanem alig másfél évtizedes munkásságának legbelsőbb élménye. Sajátos út az övé annak a több mint fél évezredes kultusznak a történetében, amely a magyar *fin de siècle* irodalmi és képzőművészeti életén is komoly nyomot hagyott, s amely világszerte épül – láthatóan mindmáig.

Dante kultúrhőssé vált figurájának megtartásából ugyanis posztmodern jelenünk vizuális eszköztára változatlanul kiveszi a részét. Emlékezete az itáliai reneszánsz óta szaporodó portrék ábrázolási konvenciója nyomán egy 2 eurós olasz jegybanki emlékérmén tűnt fel ismét. (1. kép) A kortárs numizmatikának ez az ezüsből formált, gyűjtői darabja egyszerre céloz meg „veretes” esztétikai, illetve mindennapos forgalmi értéket, követve a Raffaello-féle vatikáni *Dispután* látható képmás típusát (Stanza della Segnatura, 1510 körül). A csillagokkal körbevett, uralkodói méltóságú

1 Az eredetiben: „persoonlijkheid overstijgende uitwisseling”, DOORMAN 2004, 34.

2 Az eredetiben: „zijn” door het „worden”, DOORMAN 2004, 76.

3 Itt mondok köszönetet a szerzőnek, Maarten Doormannak, hogy többszörös hollandiai kiadást méltóan filozófiai munkájának fenti kulcsfogalmait utólag eljuttatta hozzám, s azokhoz külön magyarázatokat fűzött. Levélváltásunk – melyben e fogalmak jelentésárnyalatai, ill. alkalmazhatóságuk felől érdeklődtem – megtiszteltetés volt számomra. Filológiai alapját a kölcsönösen rendelkezésére álló magyar fordítás jelentette, amely tudomásom szerint az eredeti megjelenés egyetlen idegen nyelvű változata a nemzetközi könyvpiacra.

profil, amelyet korona gyanánt babérkoszorú ékesít, a nemzeti vonatkozáson túl a művelt Európa egyik „önarcképének” tekinthető.



1. kép Egy eurós olasz érme, 2010-es kiadás

Kommemoratív gesztus az emblémáknak az a nagyszerű termése is, amelyekkel az információs korszak grafikusai a közelmúlt Dante-jubileumainak adóztak világszerte. Íme egy szecessziósan dekoratív, reklámgrafikai megoldás a sok közül, Alighieri jellemző vonásaival. (2. kép) A bolzanói (Dél-Tirol) Dante Társaság művészeti programjának logója volt ez, épp tíz éve. A megemlékezés alkalmából ugyanitt egy másik változat is született, például ez a már-már absztrakt Dante-fej. (3. kép) A korábbi századokban kanonizálódott portrétípusok ebben a tervezői elképzelésben egyetlen struktúrává egyszerűsödtek; a kép erővonalait egymáshoz lazán illeszkedő, sík alakzatok teszik ki. Geometriai szerkesztéssel létrejött, az eredetire mégis téveszthetetlenül visszautaló látványát már inkább *kép-jel*nek mondanám: Dante itt ikonná vált. Egyezményes profiljának vonzereje változatlan maradt, amiként mentális bevésődése is mindannyiunk látáskultúrájába.



2. kép Dantedì. A bolzanói Dante Alighieri Társaság kortárs grafikai kiállításának plakátja a költő halálának 700. évfordulója alkalmából, 2021. március 25.



3. kép Dante in arte. A bolzanói Dante Alighieri Társaság kortárs grafikai kiállításának plakátja a költő halálának 700. évfordulója alkalmából, 2021. szeptember 30.

Két példa ez a szabad művészi átalakításra nyitott Dante-parafrázisok sorában, akár egy forgalomképes ipari terméket díszítenek, akár egy alkalmi tárlatot hirdetnek. Terjesztésüket a világháló korábban sosem látott gyorsasággal juttatja el, és egyre szélesebb publikumhoz.



4. kép Az ún. Kirkup-maszk, Dante állítólagos halotti maszkja után, 1500 körül. Palazzo Vecchio, Firenze

Egy igen régi emlék, Dante ún. halotti maszkja ezzel szemben úgy lett muzeális ritkaság a firenzei Palazzo Vecchióban *Kirkup-maszk* néven, hogy nem autóműalkotásnak készült. (4. kép) A halotti maszkok lényege a megmintázott személlyel való közvetlen fizikai kapcsolatban, a taktilis elszármazásban rejlik, ami az arc és annak valamilyen lágy anyagú lenyomata között közvetít. Elkészítése feltételezi a halál eseményéhez való igazodást, s jelöl ki ennek megfelelően egy kötött munkafolyamatot. Az így kapott negatív egyben öntőforma is; kitöltésével újabb természetű arcöntvények készíthetők, amelyek aztán pontosíthatók, csiszolhatók, sőt önálló domborművé, mellszoborrá, szoborportrévá fejleszthetők. További másolatok magáról a lenyomatról is készülhetnek. Legősibb rendeltetésük, hogy az elhunyt fiziognómiáját és mimikáját kvázi utolsó *nyom* gyanánt rögzítve visszaadják – hogy magát az elhunytat önmaga élő másaként mutassák be. A maszknak tehát megidéző-helyettesítő karaktere van, alkalmazása pedig világi és szakrális, privát és közösségi egyaránt lehet. Az ókori Rómában a szenátusi arisztokrácia tagjait, patrícius famíliák leszármazottjait, a középkorban főként uralkodókat örökítettek meg így, míg a 19. században híres közéleti embereket, politikusokat, tudósokat, művészeket. Története során a halotti maszk elsődlegesen az előkelők vagy az arra érdemesek privilégiuma volt.

Eszerint a fenti darab hordozná Dante Alighieri végső vonásait oly módon, ahogyan azok életének végső pillanatában még elérhetők voltak. A rögtön felmerülő, racionális kételyeket a tudomány forráskritikai és természettudományos felülvizsgálattal erősítette meg. Halotti maszkokat feldolgozó, 1927-es könyvében egy német művészettörténész, Ernst Benkard, öt darab Dantéhoz kötött példányt vett szemügyre, s végül William Shakespeare, Torquato Tasso és Martin Luther halotti maszkjaihoz hasonlóan mindegyiket nagy valószínűséggel hamisítványnak ítélte (SIEBERT 2017, 235). Az általam megismert mai álláspont is ez. Dantéval ténylegesen érintkező, s ebben az értelemben autentikus maszkot nem, csupán későbbi variánsokat ismerünk, egykori tulajdonosaikról elnevezve. A *Kirkup*-félének a keletkezési idejét nagyjából 1500-ra teszik, s hasonlót állítanak a firenzei Museo Nazionale del Bargellóban található, ún. *Torrigiani*-féléről is (SIEBERT 2017, 244). Utóbbinak csak egy 19. század végi, féldomborművű, fehér márvány *másolatát* találtam a világhálón, pontos muzeológiai besorolása szerint „ismeretlen” szerzőtől. (5. kép) E kettő nemcsak a legrégebb, hanem a legrangosabb emlék is, ráadásul mindkettő rendelkezik bizonyító erejű provenienciával. Korrekt meghatározásuk egyaránt „cosiddetto maschiera”, hiszen egyik sem a *Commedia* szerzőjének arcáról vett funerális minta, annak 1321-ben bekövetkezett halála alkalmából.

Régisége, kuriozitása és elkészítésének kézműves jellege ellenére kérdés lehet, hogy művészi alkotás-e az öntéssel készülő lenyomat – egyáltalában véve? Hagymányos normatív esztétikai megítélésben nem az, mivel mechanikus, és nem mimetikus jellegű folyamatban jön létre. Hasonlósága az eredetihez nem teremtő-spekulatív, hanem efemer, sőt evidens. A halotti maszk ebben a megítélésben csupán



5. kép Az ún. Torrigiani-maszk 19. századi másolata ismeretlen művésztől. Museo Bargello, Firenze

előformált anyag vagy segédeszköz. Másként közelít a művészettörténeti gondolkodást is megújító képtudományos-képteológiai felfogás, amely a zseniesztétikában gyökerező eredetiségkritérium helyett a képfenomén kiterjedt antropológiai, kultúrtörténeti fogalmát vizsgálja. „Következésképpen az arc: kép, míg a lenyomat: bizonyíték” – jelenti ki Hans Belting Krisztus korai keresztény kendőképeiről, immár a szakrális funkciót helyezve a fókuszba (BELTING 2009, 68). Sőt, az a törekvés, hogy az eltávozott személyt formájának megőrzésével *jelenvalóvá* tegyék, nála egyenesen a képzőművészet történeti eredetére utal vissza. Mert az ontológiailag tekintett kép ősi lényege is éppen ez – állítja másutt. „A kép [Bild] igazi értelme abban áll, hogy leképezi, ami nincs ott, s ami csak annak képeként tud ott lenni. [...] Aki már mindig is távol lesz, az a halottunk, a halál pedig az elviselhetetlen hiány. Hogy elviselhessük, mindjárt képpel akarjuk kitölteni.” (BELTING 1996, 95). Az emberi képteremtő praxis művészettörténeti levezetése a halálélményből, az óegyiptomi hieroglifák és a kurzív írás kapcsolatát vizsgáló Jan Assmann vallástörténészénél is visszhangra talált. Ő explicit módon, a régi gipszbevonat-technikával érvelve jutott el a testnek a kép általi inkarnációjához, amely az elhunytat kvázi halhatatlanná teszi. A halott ugyanis ekkor már nem test, mivel a hasonlóság révén képpé lesz – hangzik a hivatkozás ismét csak Beltingre (ASSMANN 2009, 79–80).

A hatalmas történeti múltra visszatekintő halotti maszkoktól tehát sem archeológiai, sem szellemtudományi perspektívában nem vitatható el, hogy az univerzális

képjavak sokszorosán kódolt, különös tárgytípusát képviselik. Amellett, hogy fenn tartják az emberi test megjelenítésének hosszú tradícióját, tudatos emberi praxisok és rituálék ritka tanúságtevői. Hogy mely vallási, rituális vagy kulturális célokhoz kötöttek teszik, az hely-, idő-, alkalom-, közösség- vagy egyénfüggő, de mindig az alkalmazás társadalmi-történelmi kontextusában.

„*Simile al vivo quanto sia possibile*.” Egy igencsak elevenre sikerült, 15. századi mellszobrot – történetesen Leonardo Salutati püspökét, Mino da Fiesole munkáját a fiesolei San Romolo dómban – méltatta így Giorgio Vasari (VASARI 1568, 422). Ám a művészet olyan vívmányaként, amely a halotti maszkoknak már az ösképmás állítás, az *imagines maiorum* műfaja óta kvázi „stíluskövetelménye” volt. Amikor a korareneszánsz művészeti irodalom dicsérni kezdte a mind élettelebb megjelenítés képességét, premodern idea gyanánt nyúlt vissza a késő antik gyakorlathoz. Az immár nem mechanikus, hanem szabad alkotói tevékenység egyik „csodája” lett, hogy a holt anyagból a halandó egyént a maga fizikai és emocionális adottságaiban egyszerre lehetett megmintázni. Az elevenség stílusnormája az újkori művészeti viták domináns toposza lett (FEHRENBACH 2021). Népszerűségét erősítette a nézet, hogy az emberi karakter elsősorban az arcon mérhető le, s teszi próbára annak mesterét. Technikai értelemben a portréfestő és a szobrász megismétli, követi ezt az arcot, ahogyan a *ritratto*⁴ eredeti jelentése is sugallja a latin *retraho* 3 (utána)húzni igéből. Ami így, a művészet „második természetében”, az imitáció révén létrejön, annak tétje mindig az ábrázolt személy (figura) hasonlóságon alapuló, ugyanakkor a moralitást is látni engedő, teljes habitusának bemutatása. Vagyis *re-prezentálása*. E klasszikus kifejezés pedig Hans-Georg Gadamer-től kapott figyelmet. Univerzális hermeneutikája egyik fejezetében ő a képnek – az ember alakjában megjelenőnek – *egyáltalában* vett genezisést vezette le (GADAMER 1986, 107–112). Képfogalma (*imago*, *Bild*), amely a szobrászatra is kiterjed, nem csupán elengedhetetlen vonatkozásban áll mintaképével úgy, mint annak pusztja mása, hanem ő maga lesz „a valóságos világ, létének felfokozott igazságában.” Így értve a mimézis sem pusztja leképezés, mint inkább a bemutatott személy adekvát *megjelenítése* (GADAMER 1986, 109; kiemelések tőlem – K. E.)⁵.

Aligha tévedünk tehát, ha a Dante korában felívelő emberlátást és -ábrázolást, s tőle nem függetlenül a halotti maszkok emelkedő presztízsét is e múltbeli távlatokhoz, illetve jelenkori bölcséleti tanokhoz kötjük. Régi, memoriális karakterét

4 A természetes emberi vonások hű követésének (*mimesis*, *imitatio*) újbóli „feltalálása” a császárkori Róma portréművészete után Giotto legfőbb érdeme lett: „...introdusse il *ritrar* di naturale le persone vive, che molte centinaia d’anni non s’era usato...” (kiemelés tőlem, K. E.) hangzik Vasarinál már a *Vite* első kiadásában (1550). Ebben még csupán két portré van tőle említve: Dantéé a Bargello kápolnájában, ill. [Pandolfo] Malatestaé Riminiben. A mondat magyar fordítását lásd VASARI 1978, 79. Vö. SEILER 2003, 155.

5 Az antikvitásból eredeztetett képfogalom egymással versengő pragmatikus ill. ismeretelméleti fel-fogásait újabban vázolja PFISTERER 2019.

a reneszánsz személyiségközpontú törekvései csak tovább erősítették. Az utókor-
nak az „igazi” Dante iránt támadt, egyre növekvő igénye, ún. halotti maszkjainak
felszaporodása is ezzel magyarázható. Az életében száműzött poétának nemcsak
sírhelyéért és csontjaiért fog hamarosan két város, Ravenna és Firenze hangosan
vetekedni, hanem teljes testi valójáért is. Megindul a legendatermő hagyomány:
Giotto, akit a *Purgatórium* XI. énekének 94–96. sorában maga Dante is feldicsér,
a költő első megörökítője lesz a művészi emlékezetben. De felértékelődik az 1364-es
keltezésű, első Dante-életrajz is, amit a festett portrék valóságos „prototípusának”
tekinthetünk a már nem is szemtanú Boccacciótól, a költő küllemének talányos
leírásával. Talányossal, mert híres sorai ma egyetlen képzőművészeti ábrázolásnak
sem felelnek meg maradéktalanul. „Arca hosszúkás, orra sas, szeme inkább nagy
mint kicsiny, állkapcsa erős, az alsó ajka a felsőtől valamivel előbbre állott; arca színe
barna, haja és szakálla sűrű fekete és kondor, tekintete örökké mélabús és tűnődő
[*e sempre nella faccia melanconico e pensoso*]” – olvassuk a *Vita di Dante* 20. fejeze-
tében (BOCCACCIO 1975, 27).

Szakállas Dantét sem más szöveges forrás, sem a későbbi portréművészet nem
ismer, ez azonban mit sem ártott a Boccaccio-féle tudósítás hitelének. Igazsága
ugyanis retorikus természetű: az antik panegyricus-hagyományból eredően főhő-
sének minden külsődleges tulajdonsága végül azt a *nagy jellemet* fogja nekünk kiraj-
zolni, amely a halhatatlan művet megteremtette. A reneszánsztól a 19. századig
élreledik a képzet, hogy a *Creator mundi* mintájára immár a költő, a festő, a szobrász
is „teremtő”. A magába forduló kedély és az elmerült gondolkodás egyébként – amit
Boccaccio fentebb Danténak tulajdonít – az isteni sugallatra hallgató szellemóriások
látható karakterjegye lesz, az irodalomban és a képzőművészetben pedig ábrázolási
konvenció. E szellemóriások sorsa, születésüktől a halálukig csodás elemekben gaz-
dag, egészen hírnevük beteljesedéséig. Boccaccio isteni adottságú hőse is univerzális
génusz, felékesítve az utókor hálás emlékezetétől.

A művészkultuszként számontartott jelenség mélyreható analízisét két német
művészettörténész 1934-ben publikált, klasszikus munkájának köszönhetjük: Ernst
Kris (1900–1957) és Otto Kurz (1907–1975) kimutatták, hogy a művészéletrajzok
nem a személyiség és az életút valós rekonstrukciói, hanem széles körben elterjedt
narratívák a művészi sikerről, a költők, írók, zeneszerzők, festők, szobrászok társa-
dalmi felemelkedéséről. Tevékenységüket az ókortól kezdve magasztaló szóképek,
retorikus nyelvi alakzatok, állandósult képzetek, nyilvános ünneplések és társas
rituálék veszik körül. Visszatérően bukkannak fel azok a metaforák is, amelyeket a
művész magára ölt, és amelyekkel elhivatását jelzi: a csodagyereké, a kiválasztotté,
a prófétaé, a váteszé, a társadalom számkivetettjéé stb., akik mind a *deus artifex/*
divino artista különféle inkarnációi (KRIS–KURZ 1980, 64–86). Az egyszerre esz-
metörténeti, társadalomlélektani és szociológiai gyökerű művészkultusz végül a
Maarten Doorman által is megjelölt romantikában érte el a csúcspontját. A megvál-
tás nélküli „elidegenülés” korszakos beköszöntével teljesedett ki igazán, hogy még

azon túl, a civilizációs modernitás kísérőtünete gyanánt is jelen legyen. A tömeg-társadalmak embere pedig akkor tarthat számot rendkívüli érdeklődésre, ha egyszerűs mind a történelmi emlékezet hőse vagy mártírja, ezért a személye mindenkié. Dante géniusza, szenvedésteli sorsa, a róla készült arcképek, az őt megidéző halotti maszkok mind-mind a művészkultusz egyetemes szövetében forrtak össze.

A régi századfordulón Gulácsy Lajos is ennek az eszméáramlatnak a vonzás-körébe került. A Dante-tisztelet akkoriban – német földről indulva – Itália-kultuszt, a napfényes Dél tájmítoszatát is jelentette. Ritka hódolata jeleként 1906 körül Gulácsy egy „halotti” maszkot készített a *Színjáték* költőjéről, égetett agyagból (6.kép). Bizarrnak is mondható ötletéhez, melyet a művészettörténeti irodalom még nem aknázott ki, vigyenek közelebb saját gondolatai. „Budapesten születtem 1882. Elemi festészeti tanulmányaimat az Orsz. Magyar Képzőművészeti Főiskolán [...] végeztem. A firenzei Accademia di Belle Arti tanfolyamát az 1903–4. tanévben látogattam. Már korán egyéni térre lépve, főleg a régi olasz művészet tanulmányozását [...] gyakoroltam 5 évre tehető olaszországi tartózkodásom alatt. [...] Művészetem jellemzéséül megemlíthetem, hogy képeim történelmi intimitások.” (N. N. 1932, 129). Sejtelmes szókapcsolattal lezárt bemutatkozás ez. Feljegyzéseiben Gulácsy a századvégi Itália városait, középkorias milióját, reneszánsz kincseit dicséri, melyeknek régmúltjába önmagát is beleálmodja. „Ha lelkem ösvényén visszatérek tanulmányutam azon idejére, mit Olaszországban töltöttem, a legkedvesebb emlékek és képek tünedeznek fel előttem, mint egy kellemes álom fátyolszövege [...] A legintimebb emlékeket jegyezgetem le mint örök és változatlan gyönyörét egy vágaktól



6. kép Gulácsy Lajos: Dante maszk, 1906 körül
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Adattár, ltsz.: 20060-1978

telt léleknek. Imádságaim ezek.” – hangzik az alkotás folyamatának vallásos metaforája (Szíj 1979, 125). A művész ilyenkor „legyen teljesen trance-állapotban, éppen úgy, ahogy egy őrültet vagy delíriumban lévő elővesz valami hatás [...]” – követeli másutt (Szíj 1979, 130).

Aligha véletlen, hogy Székely Aladár éppen egy ilyen átszellemült pillanatban örökítette meg modelljét. (7. kép). A középkori öltözetű festőt sötét enteriőrbe ültette, oldalán törrel, lábánál könyvvel, a *belső látás* révületében. A festő szűkebb intellektuális környezetéhez tartozó Székely az isteni inspiráció, a költői elragadtatás motívumát alkalmazta, akár az ókori vallási-poétikai tradíció, akár művészbarátja jó ismerőjeként. Az ihlető sugallat régi tanítása ezzel a gesztussal a fotóművészet témakörpuszába is bekerült. A felvétel – minden beállítottsága ellenére – nem Székely műtermében, hanem Gulácsy szűkös Rigó utcai lakásában készülhetett. Lehel Ferenc 1922-es Gulácsy-monográfiája fel is idézi „dekadensnek” titulált hőse otthonát, amely egyben műteremként is szolgált. Mint írja, az olcsó bútorokra a leeresztett vászonredőnyön át mindig tompa félhomály vetült. „A sötétbarna falakat Gulácsy képei borították oly sűrűn, hogy tenyérnyi hely alig maradt rajtuk csupaszon. Egy előbabérral koszoruzott Dante-maszk illeszkedett a képek közé, (szintén



7. kép Gulácsy Lajos. Székely Aladár felvétele, 1910 körül

az ő kezeműve), alatta odatűzött pergamenlapocskán nem hibátlan latinsággal a pokol költőjének életadatai. [...] A képek mind üvegezve [...] esetleg piros bársonnyal aplikálva [...]. Némelyikre hasonló pergamenlap tűzve, másokról színes muranói üvegyöngyfűzér fityegett. Üveg, politúr, bársony és ezüst tompa ünneplésséggel csillogott. [...]. Politúros szekrény tetején is, szélről néhány könyvecske, fölötte tartójában gyertyacsonk, melyről rózsafűzér csüng alá. Vaskosabb könyvek, biblia, olasz Dante-kiadvány fal mellett a földön tornyosultak.” (LEHEL 1922, 28–29).

Kétségtelen, hogy ez a 20. századi magyar életrajz maga is foglya a hiperbolikus beszédmódnak⁶, a fotó pedig nem mutatja meg a teljes szobabelsőt. Ám tekintve, hogy életében Gulácsy alig tudott, s nem is nagyon akart képet eladni, ezek a festmények és csecsebecsék valószínűleg a fenti módon gyűlte fel és nyertek szándékoltan attraktív elrendezést. A monográfusi leírás sejteti, hogy tulajdonosa azt mintegy önmaga múzeumává, avagy „fogadalmi ajándékokkal” teli magánszentéllyé változtatta. Ebben a túlstilizált környezetben a fiktív Dante-álarc egy klasszikus hírnév felé tartó zseni-utód védőszelleme. Kultikus-szakraális kontextusban *képreklye*, alkotás-lélektani értelemben pedig egy hamarosan sok darabra töredező, tragikus személyiség attribútuma. „Halottinak” csak annyiban mondható, hogy megfelel a valószínűleg személyesen látott, de sokszorosított formában is terjedő Dante-portrék közkeletű ikonográfiájának, többé-kevésbé a kanonizált olaszországi példányoknak is.

Mindez kiegészül munkásságának egy fontos dokumentumával. Korai *Dantéján* a magyar festő vonásai és az ifjú Alighierié finoman egymásba tűnnek (KIRÁLY 2018, 243). Az önvallomásnak ez a képi és képzeleti módja túlmutat a korszak általános Dante-rajongásán, s a nekünk már ismerős, esztétizáló magatartásmintára utal vissza. A történelmi jelmezben való fellépés, a *mássá levés* művészi fogásának teoretikus jelentőségéről nézetem szerint Lehel Ferenc is tudott. Ő művészi *interpretálásról*, „korunk sajátos szenvedélyéről” tesz említést a monográfiában, s a Dante-maszk reprodukciója alatt, zárójelbe téve ugyancsak ez áll: *interpretáció*. Amit a szó akkoriban fedett, az része volt az általános művészi percepciónak, de a műkritikusi reflexióknak is. Lehel megfogalmazásában: „[...] nem egy más egyéniségbe felolvadás, hanem ellenkezőleg: egy idegen személyiség átöltöztetése a művész saját ruhájába. Így interpretált Gulácsy festőkön kívül írókat, kik képzeletét lebilincseltek. Dante mellett Victor Hugo, Poe, Verlaine és később Wilde tartották képzeletét izzagomban és indították festői ábrázolásra.” (LEHEL 1922, 22).

6 Lehel Ferenc (1885–1975) műkritikus, művészeti író minden írásában a zsenikultusz lelkes híve volt, fiatalon maga is festő. Hőseinek rajza általában az adott életút és lelki alkat extremitásait célozza meg. Érdekeltek őt a művészet módszertani kérdései, elméletei, sőt kapcsolata a patológiával. Nem véletlen, hogy Gulácsy mellett Csontváry külön személyisége foglalkoztatta; 1922-ben róla is monográfiát jelentetett meg. A kritikai művészettörténet-írás megbízhatatlanság címén mindkét munkát régóta mellőzi. Így azonban elvész egyfelől narratíváik kevés igazolható hányada is, másfelől a kortársi egyidejűségnek a miénktől szükségképpen eltérő, ám annál fontosabb látószöge.

A romantika után sem szűnő, jelmezes ars poeticák és historizáló szerepjátékok világirodalmi áramlatának esztétikumába mintegy hatvan évvel Lehel Ferenc könyve után majd Rába György avatja be olvasóit. 1981-es Babits monográfiájában ő is a kivételes emberi teljesítmény magasztalására alkalmas ódaköltészetig vezeti vissza annak eredetét, mint amely műforma az ember többféle énje közül a jobbikat emeli talapzatra. „Amikor a romantika *Doppelgänger* motívuma Jean Paulnál és még inkább E. T. A. Hoffmann-nál fölbukkan, megjelenik az irodalomban az én ki nem élt ösztöneinek és vágyainak mintájára gyúrt alakmás figurája.” Az utóbbi „már közvetlenül az álarcos vers személyiségének nemzője; a hasonmás álcája alól a költő állandó éjszakába szorított énjét beszélheti ki.” (RÁBA 1981, 173). Babits számos helyzetdala között a *Szimbólumok (Stanzák)* 4. darabjában például így:

Nunquam revertar – mondta Dante hajdan
nunquam revertar – mondanám bár én is
nunquam revertar – harci zivatarban
nunquam revertar – tömlőc éjjelén is
nunquam – legyen az isten átka rajtam
revertar – bárha beledögleném is
üvölteném én is az ő helyébe'
nunquam revertar – századok fülébe!

A drámai strófa a figurális nyelv erejével tanúsítja: a személyessé élt dantei léthelyzet immár egy magyar költő dacosan vállalt, jelképes sorsa. Az álarc alól zengő, lírikusi hangot, illetve Gulácsy lélekkölcsönző önábrázolásait a közös eszménykép sajátta hasonítása terelte a kultúrtörténet ugyanazon lapjára úgy, hogy alkotóik személyes kapcsolatáról ez idő tájt nincs tudomásunk. További megfontolás tárgya lehet, hogy festőnk Dantéhoz való kötődése időben meg is előzte nyugatos írótlarsáét. A közkeletű nézet, miszerint a termékenyítő hatás általában az irodalom felől érkezik a művészethez, az ő esetükben könnyen megfordulhat.

Bibliográfia

- ASSMANN, Jan (2009), *Altägyptische Bildpraxen und ihre impliziten Theorien*, in *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Klaus SACHS-HOMBACH (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 74–103.
- BELTING, Hans (1996), „*Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*”, in *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, BERLOEWEN, Constantin (Hrsg.), München, Insel, 92–136.

- BELTING, Hans (2009), *Arc vagy lenyomat? in A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. Budapest, Atlantisz, 65–69.
- BOCCACCIO, Giovanni (1975), *Dante élete*, FÜSI József (ford.), in *Boccaccio művei*, Budapest, Európa, 1–49. Interneten olvasható kiadás: <https://mek.oszk.hu/00300/00333/00333.pdf>
- DOORMAN, Maarten (2004), *De romantische orde*, Amsterdam, Bert Bakker.
- DOORMAN, Maarten (2006), *A romantikus rend*, Balogh Tamás, Fenyves Miklós (ford.), Budapest, Typotex.
- FEHRENBACH (2021), *Quasi vivo: Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin, De Gruyter.
- GADAMER, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Budapest, Gondolat.
- KIRÁLY Erzsébet (2016), „Paolo és Francesca”. *Dante hatása a magyar századforduló művészeti gondolkodására*, in DRASKÓCZY Eszter–ERTL Péter–PÁL József (szerk.), „Elhallgatom, hogy rájöhhess magadtól”. *Az Isteni színjáték forrásai és hatása*, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 229–257.
- KRIS, Ernst–KURZ, Otto (1980), *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, 3. Auflage, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LEHEL Ferenc (1922), *Gulácsy Lajos dekadens festő*, Budapest, Amicus.
- N. N. (1932), In memoriam Gulácsy Lajos, *Magyar Művészet*, 1932/2, 129–130.
- PFISTERER, Ulrich (2019), (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Sonderausgabe, J. B. Berlin, Metzler, 57–61.
- SEILER, Peter (2003), *Giotto als Erfinder des Porträts*, in BÜCHSEL, Martin–SCHMIDT, Peter: (Hrsgg.) *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 153–172.
- SIEBERT, Moritz, (2017), *Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss der Florentiner Renaissance*, Baden-Baden, Tectum.
- Szűj Béla (1979), *Gulácsy Lajos*, Budapest, Corvina.
- VASARI, Giorgio (1568), *Mino da Fiesole*, in *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori*, 1–2, Seconda parte, Firenze, Giunti. Online elérhető: https://it.wikisource.org/wiki/Indice:Vasari_-_Le_vite_de%E2%80%9999_piu_eccellenti_pittori,_scultori,_et_architettori,_1-2,_1568.djvu
- VASARI, Giorgio (1978), *Giotto*, in *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, Budapest, Magyar Helikon, 79–97.

A képanyag forrásjegyzéke:

Első kép: Egy eurós olasz érme, 2010-es kiadás

<https://www.mynumi.net/en/2010-2-euro-italy-dante-alighieri-unc>. Letöltve 2022. március 6-án.

Második kép: Dantedì. A bolzanói Dante Alighieri Társaság kortárs grafikai kiállításának plakátja a költő halálának 700. évfordulója alkalmából, 2021. március 25.

<https://www.dabolzano.it/category/progetti/page/3/>. Letöltve 2022. március 6-án.

Harmadik kép: Dante in arte. A bolzanói Dante Alighieri Társaság kortárs grafikai kiállításának plakátja a költő halálának 700. évfordulója alkalmából, 2021. szeptember 30.

<https://www.dabolzano.it/2021/09/29/dante-in-arte/>. Letöltve 2022. március 6-án.

Negyedik kép: Az ún. Kirkup-maszk, Dante állítólagos halotti maszkja után, 1500 körül. Palazzo Vecchio, Firenze

<https://www.visit-florence-italy.com/museums/palazzo-vecchio/dante-funeral-mask-palazzo-vecchio-florence-italy.html>. Letöltve 2022. március 6-án.

Ötödik kép: Az ún. Torrigiani-maszk 19. századi másolata ismeretlen művésztől. Museo Bargello, Firenze

https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=246336. Letöltve 2022. március 6-án.

Hatodik kép: Gulácsy Lajos: Dante-maszk, 1906 körül. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Adattár, ltsz.: 20060-1978

Hetedik kép: Gulácsy Lajos. Székely Aladár felvétele, Budapest, 1910-es évek eleje. Petőfi Irodalmi Múzeum, Művészeti Tár, F.3693.1–2.

Szerepek és színek – Két Pokol-adaptáció a Kádár-korból

A második világháború lezárulása után a Magyarországon kiépülő diktatúra, amely mindenben a Szovjetunió kultúrpolitikai irányelveit követte, nem csak az új művek irányvonalát határozta meg, de korlátozta a kulturális örökség hozzáférhetőségét is mind a nemzeti, mind a világkultúra tekintetében. Csak azok a művek maradtak széles körben hozzáférhetőek, amelyek valamilyen módon kapcsolatba hozhatók voltak a proletárforradalom eszméjével, és nem keltettek gyanút, hogy irracionális, idealista, vallási filozófiákkal vagy ideológiákkal állnak kapcsolatban. Az átalakítás részeként számos más magyar és külföldi tudós, költő és filozófus könyvei mellett Dante *Komédiáját* is eltávolították a középiskolák diákok számára is hozzáférhető könyvtáraiból, és hosszú időn át csak a tanárok olvashatták (KARDOS 2007, 70). Ismertsége visszaszorult az italianisták körébe és az egyetemek falai közé. Ha meggondoljuk, nem is lehetett ez másképpen egy olyan mű kapcsán, melynek tárgya az ember üdvözülése a kereszténység jegyében, és közvetlenül kapcsolódik az egyház tanításaihoz, hiszen ezekben az években a diktatúra kíméletlen harcot folytatott az egyházi felekezetek ideológiai befolyása ellen.

A forradalmat megelőző időszak ideológiai forrongására volt szükség ahhoz, hogy a *Komédia* hivatalosan is kikerüljön az ideológiai karanténból és az egyetemes kultúrkincs részeként újra bárki számára hozzáférhetővé váljon. 1956 áprilisában hangzott el az Akadémián Kardos Tibor előadása Dante alkotó képzeletéről, amelyben Kardos a költői módszer képszerűségének és legfőképpen a mű szereplőinek elemzése során újra és újra sikra száll a *Komédia* realizmusa mellett, nagyban elősegítve, hogy elfogadhatóvá váljon a szocialista művelődéspolitiká számára (KARDOS 1956). Farinata, Ugolino, VIII. Bonifác, Sordello, Ulysses és Francesca da Rimini alakjait kiemelve úgy véli, hogy Dante szereplőinek ábrázolásakor valójában típusokat teremt, akik ugyanakkor saját történetükkel, és az abban megjelenő társadalmi és tárgyi környezetükkel, saját szenvedélyeikkel és szavaikkal vannak jelen (KARDOS 1956, 113). „Társadalmi kötelmek, valóságos típusok, élő egyéniségek, művészi igazság és elhithető erő mind olyan elemek, melyekben a realizmus lényeges vonásait ismerhetjük fel” (KARDOS 1956, 21).

Az elemzett alakok közül Kardos külön kiemeli Sordellót, Ulysses és Francesca da Riminit, mint olyan típusokat, akik már a középkor kötelmeit meghaladó új, reneszánsz embert képviselik. Dante ebben a perspektívában az „átmenet költője”, miközben nagy művének szerkezete a keresztény tanításokra támaszkodik, „lélegzetvétele már az új világé” (KARDOS 1956, 107). Ez utóbbi gondolat különösen inspiratívnak bizonyult az 1963-as amnesztia után fokozatosan megélénkülő kulturális

mozgolódások idején, amikor az ideológiai elnyomás enyhült. Mint Agárdi Péter tanulmányában rámutat, ebben az 1973-ig tartó időszakban a marxizmus megújítására tett itthoni és nemzetközi kísérletek a „nembeli értékek” kiteljesítésére helyezték a hangsúlyt (AGÁRDI 1993, 150), amelynek a reneszánsz embere szemléletes példája lehetett. Sokat elárul, hogy Kardos Tibor Dante születésének 700. évfordulója alkalmából írott tanulmányának ezt a címet adta: *Dante és a haladás* (KARDOS 1965).

Mivel a szocialista művelődéspolitikai deklarált és részben vállalt küldetése kezdettől fogva a néptömegek kulturális felemelése is volt, azaz a nagyközönség számára is elérhetővé és fogyaszthatóvá tenni a magaskultúra elemeit, így teológiai oldala háttérbe szorítása mellett a *Komédia* is tárgyává válhatott ennek a folyamatnak. A kulturális ismeretterjesztés egyik legfőbb eszköze a meginduló televíziózás mellett ekkor a színház volt.

A '60-as években a magyar színjátszás újító szemléletűnek számító szegmensének példaképe a brechti színház volt, vagyis az a társadalmi elkötelezettségű színház, amely a polgári értékek mellett a polgári színjátszás formáját is radikálisan támadja. A racionalításra és a közönség részvételére építő új színház. Mindez összhangban volt az európai színházi megújulással, amely visszatérve a két világháború közötti példához azt követelte, hogy az emberi élet hiteles problémáit mutassák be a színpadon, és az egyes előadások az egyént és a társadalmat mozgató erőkre, erkölcsi kérdésekre kérdezzenek rá. A Kádár-rendszer Janus-arcú kultúrpolitikájának megfelelően, amely az új törekvéseket hol gátolta, hol pedig saját szekerébe fogni törekedett, ennek a megújulásnak sajátos példáit találhatjuk mind az ebben az időben gombamód szaporodó amatőr társulatok, mind az államilag finanszírozott színházak körében. Mindkét ágazatban – nagyon különböző hangsúlyokkal – jelen volt az a gondolat, hogy a színház célja, fő létjogosultsága a közönség kulturális és szellemi nevelése.

A hivatalos színházi életben a rendszer által kiemelten támogatott Kazimir Károly volt az a rendező, aki mind témái, mind a színházi forma szempontjából a legmesszebbre ment/mehetett. Az általa képviselt ideált, mint azt elméleti írásait összefogó kötetének címe is jelzi, 'népművelő színháznak', nevezte el (KAZIMIR 1972). Bár az elnevezéshez, ahogy István Mária helyesen megjegyzi, tapadhatnak negatív asszociációk (ISTVÁN 2010, 33), mégis jóval több, mint egyszerű megfelelés a kádári művelődéspolitikai által előírt hármaskövetelménynek, mely szerint a színház „tanít, nevel, szórakoztat”. Kazimir szerint „a színház, ha lemond arról, hogy a társadalom nevelője, az emberi gondolat átalakítója legyen, ha megkerüli a kor nagy kérdéseit ... akkor elsöprik” (KAZIMIR 1972, 18).

A színházigazgató számára ez egy formai és egy tartalmi következménnyel járt. A közönség nagyobb szabadsága érdekében olyan formát kellett találnia, amely túllép a frontális színpad/közönség elválasztáson. A megoldás egy központi színpad építése volt, amely az ókori görög színház arénájának formájához hasonlít,

„emlékeztetve arra a korszakra, amikor a színház a társadalom alakításának feladatát vállalta magára” (ISTVÁN 2010, 33).

Ami a színpadra állítandó tartalmat illeti, Kazimir hamarosan úgy döntött, hogy az emberiség nagy mítoszait mutatja be. Olyan epikus költeményeket, amelyek nem alkalmasak a hagyományos színház számára, de talán megszólaltathatók egy nem naturalista, totális színház színpadán, ahol a szöveg szinte oratóriumszerű előadását a mozgás vizuális eszközei és a zene egészítik ki. Ebben a koncepcióban kerül sor 1968-ban az *Isteni Színjáték* bemutatására, a budapesti Városligetben felépített Körszínházban. Vállalkozásának jelentőségét az is megemeli, hogy Dante hatalmas műve addig sosem került színpadra. Max Reinhardt még a háború előtt ugyan foglalkozott ezzel a gondolattal, de végül a tervből semmi sem lett. Némi tanácsstalanság után Kazimir úgy döntött, hogy megkísérli szó szerint venni, amit Dante írt Can Grande della Scalának: „Nem az elméletre, hanem a cselekvésre van irányozva az egész mű” (*Lev. XIII*). A rendező számára a 'cselekvés' a színpadon is megjeleníthető akciót jelentette, vagyis „az ember állandó drámai törekvését a megértésre, az igazság és a remélt boldogsághoz vezető helyes út megismerésére”. Ennek érdekében mindenekelőtt a színházi tér olyan víziójára volt szüksége, amely rendkívül széles perspektívát képes befogadni, és azon az elképzelésen alapult, hogy „a feladat nem a túlvilág illúziójának a felkeltése, hanem a szakrális/rituális élményt közvetítő tér megteremtése” (KAZIMIR 1975, 44). E célból az alapvetően csupasz körszínpadon széles lépcsőkkel összekötött emelvényekből álló hármas szerkezetet építettek, hogy szimbolikusan megjelenítsék a lefelé majd a felfelé vezető utat, és a három túlvilági tartományt térben is elkülönítsék egymástól. A jelzésszerű díszletet pusztán a teret lezáró hatalmas fal képviselte.

Dante sorainak megszólaltatására Kazimir a Szophoklész *Oidipusz királyának* színpadra állítása során kipróbált félretorikai módszerhez folyamodott. Mint a Magyar Televízió archív felvételén láthatjuk, a Dantét megszemélyesítő Básti Lajos elegáns szmokingban egy pulpítusról, közvetlenül a könyvből olvasta fel a *Komédia* tercináit, mintha a könyv segítségével annak szerzője egy távoli élményét idézné fel és élné át újra. Az összes többi szereplő az ő elbeszélését követve öltött életet és formát. Ezzel a megoldással a rendező nemcsak elbillentette a szerző Dante és a szereplő Dante közötti egyensúlyt az előbbi javára, de további távolságot is teremtett a szerző és a már kész, lezárt mű között, hogy a felidézés / megidézés aktusával megerősítse az előadás szertartás jellegét. Vergilius (Keres Emil), Dantéval ellentétben szabadon beszélt és mozgott a színpadon.

A görög kórushoz hasonlóan, a Pokol lakóit megszemélyesítő többi színész is folyamatosan jelen van. Jelmezük egyforma, a szerzetesek csuhájára emlékeztető lila köpeny, kezükben a középkorira emlékeztető maszk. Amikor meg kell jeleníteniük Dante beszélgetőtársait, felveszik az álarcukat, csak szavaik alapján azonosíthatók. A maszk hiánya kifejezheti az együttérzést vagy a megbecsülést, amelyet Dante érez a bűnös iránt, ugyanakkor kiemeli azokat az értékeket, amelyeket ebben a korban

a *Komédia* körül kialakult közmegegyezés fontosnak tartott. Így emelkedik a kárhóztok tömege fölé Paolo és Francesca, akik maszk nélkül, az örök szelet és az örök szenvedélyt megidéző táncmozdulatok kíséretében beszélnek el szerelmük történetét. Dante szeretett mestere, Brunetto Latini, akkor veszi le az álarcot, amikor féltett kincsét, a könyvét ajánlja az utazó figyelmébe. Ulysses, „a bátor és tudni vágyó hajós” (KARDOS 1965), a kárhóztok maszkját viselve kezdi monológját, de mikor kimondja, hogy semmi sem győzhette le lelke szenvedélyét, ami a világ megismerésére hajtotta (*Pok.* XXVI 97), lekapja azt, e nagyívű, lázadó gesztussal invitálva a közönséget, hogy azonosuljon lelkesedésével. A közönség így a hajós társainak szerepében találja magát, s maga Ulysses bűnösből követendő hőssé válik a szemében. Éppen az ellenkezője történik Ugolinóval, aki fedetlen arccal lép a színpadra, de amikor elkezdi elmondani szörnyű történetét, felveszi a maszkot, mintha el akarná takarni az arcát a borzalom és a szégyen elől.

A színpadi előadás által megkövetelt szelekció eredményeképpen a *Pokolban* felbukkanó karakterek hosszú sorából csak a korban legfontosabbnak ítélt szereplők kerülhettek a színpadra. Listájukból kiderül, hogy milyen értékeket és hibákat kellett hangsúlyozni. A már említetteken kívül, Dante társadalom iránti elkötelezettségének bemutatására találkozunk Farinatával és Jacopo Rusticuccival, a firenzei nemesség képviselőivel, az egyházat érintő kritikájának kiemelésére III. Miklós pápával, Dante személyes viszonyainak érzékeltetésére Brunetto Latini mellett barátja, Cavalcante apjával, és néhány valóban elvetemült alakkal, a hűgát kiárusító Venèdico Caccianemicóval, és a viszálykeltő Bertrand de Bornnal. Dante Poklának e szereplőkön keresztül történő ábrázolása nem annyira az ember bűneire és azok büntetésére irányul, hanem az egyes emberek belső emberi drámájára a kárhóztok egységesítő maszkja alatt.

Kazimir Károly színházi adaptációjának legfontosabb jellemzője minden bizonnyal a színpadra állítás meglepően merész, oratóriumszerű módja, a jelmezek és a színpadi tér egyszerűsége és alapvető szimbolikája, amely minden elemében a kimondott szót, Dante felhangzó vesszorait volt hivatva szolgálni.

Ezzel szemben Rajnai András 1974-es televíziós adaptációja, a *Pokol* az ellenkező oldalon állt. Fő célja az volt, hogy Dante látomását a televíziós technika új, akkor még Magyarországon nem használt eszközeivel felidézze, és valamilyen módon láthatóvá, ezáltal átélhetővé tegye a közönség számára. Az ő Kazimiréhoz hasonlóan bátor vállalkozása nem a szöveget, hanem a látványt helyezte a középpontba.

A kor új médiumának, a televíziónak a Kádár korszakban megjelenése első pillanatától kezdve kettős funkciója volt. Egyrészt nagyon hamar felismerhetővé vált, hogy az egyre szélesebb körben elterjedő eszköz, amely akadálytalanul jut be az otthonok falai közé, milyen kiváló lehetőség a politikai propaganda számára, és ennek érdekében a családi szórakozás legfontosabb forrásává kellett válnia. Másrészt egy új, ideálisnak tartott társadalmi tudatosság megerősítése érdekében a televíziónak egy tágon felfogott szocialista kultúra terjesztését is magára kellett vállalnia.

A televízió intézményén belül alkotócsoportok alakultak irodalmi adaptációk készítésére, amelyek arra a kérdésre keresték a választ, „hogya mi legyen a művészet szerepe a tömegkommunikációs folyamatban, mennyire kapcsolódjanak a művészi igényű produkciók a napi aktuálpolitikai problémákhoz és mennyire szóljanak, hassanak a maguk áttételes művészi eszközeivel” (NÁNY 1978, 16). Rajnai ezzel szemben egy másik kérdést tett fel magának, egy olyat, amely elkerülte az ideológiát. Hogyan szolgálhatná a színes televíziózás új technikája a képzelet felszabadítását, és hogyan nyithatna új terepet a mítoszok és mesék, vagy akár az álmok nehezen megragadható világának közvetítésére a nézők számára?

A képek egymásra helyezésének feltételezett pszichológiai hatásából indult ki. A *Sugarakból teremtet világ* című könyvében a filmes áttűnések hatásmechanizmusát elemezve arra a következtetésre jutott, hogy két független kép egymásra helyezése során elménk a memóriánkban tárolt ősi emlékek segítségével képes összefüggőnek érzékelni őket (RAJNAI 1998, 6). Rájött, hogy a televíziós technológia a képmanipuláció lehetőségeivel egy újfajta téralkotáson, és a virtuális valóság megalkotásán keresztül egy elektronikus költészet lehetőségét teremtheti meg.

A technika, amellyel kísérletezett, a chroma key, azaz a színalapú inlay, más néven a bluebox vagy greenbox technika volt, amelyet Vrabély Theodot dolgozott ki 1929-ben. Ez a technika lehetővé teszi két videó egymásra helyezését, eltávolítva az első kép – általában kék vagy zöld – háttérszínét, helyettesítve azt bármilyen más típusú videóval. A technika lehetővé tette Rajnai számára, hogy az emberi fantázia és kreativitás nagy történeteinek – mint az *Ezeregyéjszaka*, Swift *Gulliverje*, vagy éppen Dante *Pokla*, hogy csak párat emeljünk ki a hosszú sorból – televíziós adaptálása során a színészek köré olyan virtuális háttérrel építsen fel, amelyet vagy korábban filmre vett anyagból, vagy elektronikusan létrehozott effektusokból külön állított össze. Rajnai elmélete szerint a két eltérő elem, a valóságos színész és a virtuális világ kollázsszerű találkozásából születő vizuális hatás feladata segíteni a nézőt a történetben kibontakozó dráma megértésében.

Milyen következményekkel járt ez a módszer Dante *Poklának* ábrázolásában? A legfontosabb minden bizonnyal az, hogy a hangsúly a szövegről a képekre helyeződött át. A rendező már idézett könyvében azt írja: „a néző látja a lelkeket, a szenvedéseket, a vér- és sárfolyamban fuldoklókat, az ördögök által megkínzott marakodókat, az alvilág szörnyeit, a Cerberust, a kentaurt. Geriont, a három fejű, denevértestű Lucifert és a jégbe fagyott hazaárulókat” (RAJNAI 1998 20). Rajnai adaptációjának főszereplője a Pokol maga.

Az alvilág egyes részeinek megteremtéséhez részben előre felépített maketteket manipulált az elektronikus sugarak segítségével. Az uralkodó forma Dante leírásának megfelelően a kör, illetve a befelé húzó, bordázott tölcser vagy féltölcser. Ilyen lilába játszó tölcser szájában kezdi elbeszélését Dante, ennek mélyén tűnik el, hogy végül ide visszatérve pillantsa meg ismét a csillagokat. Az alvilági utasokat fogadó szín- és formakombináció minden jelenetben más, az erdő sötétzöldjéből

vált Vergilius öltözetének megfelelően sárgára a limbusban, hogy aztán a Kapun át az alvilág fekete gömbjébe lépve az egyes helyszínek egyre jobban telítődjenek a tűz, a vér és a pusztulás színeivel – a Rondabugyrod tölcserét mintha egy állati tetem bordázata adná –, amelyek végső kontrasztjaként érkezünk meg Kókytosz tavának jégkristályaihoz. A pokolbéli lényeket hol külön felvett színészek (Kharón, ördögök, óriások), hol más élő entitások, állatok, kezek személyesítik meg. A háromfejű Lucifer indián álarcokra emlékeztető maszkot viselő báb. A heterogén elemekből összeálló álmvilágban az utazó által megszólított bűnösök különböző formákban tűnnek elénk. Némelyek csak fénnel telt árnyképként, mások a színészek fizikai valójában, de III. Miklós pápának csak a lángok emésztette lábfejét látjuk. Bármilyen formát öltsenek is, vázlatosak maradnak.

Az egyes kárhozottak megjelenésének funkciója alapvetően az, hogy végigvezessék a nézőt a bűnök során. Ami a válogatást illeti, gerincét a Kazimir színpadán is kiemelték adják, kiegészülve a bűnök lajstromának megfelelően néhány új szereplővel, mint például a falánkság bűnében vétkes Ciacco, a hízélgésért bűnhődő Alessio Intermini, a hazugok és hamisítók körében egymással vitázó Sinón és Ádám mester. Megfigyelhetünk azonban egy fontos különbséget. Rajnai adaptációjából teljes egészében hiányzik minden utalás a politikus Dantéra, ennek megfelelően hiányoznak az erre utaló szereplők, és hangsúlyosan hiányzik minden hivatkozás a reneszánsz emberre is. A Kardos által kiemelt Francesca és Paolo valamint Ulysses ugyan megjelennek, de az előbbieket történetét szenvedély helyett szelíd melankólia hatja át, az utóbbi pedig lehetőséget sem kap rá, hogy elmesélje az utazását. Diomédesszel együtt némán kell túrnie, hogy Vergilius a fejükre olvassa a trójai faló cselét. (*Pok.* XXVI. 55-58)

Egészen más a helyzet az áruló Ugolinóval, aki ezúttal is külön elbánásban részesül. A XXXIII. ének elemzése során Mátyus Norbert megjegyzi, hogy a *Pokol* 9. körében Ugolino az egyetlen, akinek „megadatik, hogy hosszan és árnyaltan előadjon egy történetet önmagáról” (MÁTYUS 2019, 492). Rajnai adaptációja esetében a teljes pokolbéli utazás során rajta kívül csak Francesca és Paolo kapnak hasonló lehetőséget. A jégbe fagyott Ugolino (Darvas Iván) feje azonban 12 tercinán keresztül beszélhet (*Pok.* XXXIII 13-15, 22 – 24, 46 – 75.). Ezzel Ugolino az ember bűnös gyengeségének általános jelképévé válik. A rendező erkölcsi ítéletét ezúttal nem a képszerkesztéssel, hanem kivételesen egy szövegvariáció megteremtésével fejezi ki. Ugolino monológjának természetesen Babits Mihály fordításában elhangzó utolsó sorát – „míg többre ment az éhség, mint a bánat!” (*Pok.* XXXIII 75) –, megcsónkítja. Így a sor nemcsak hogy az „éhség” szóval zárul – mint az eredetiben is (*digiuno*) – hanem a rím elmaradása és a ritmus kizökkenése is megdöbbenít és nyugtalanítja a nézőt.

Rajnait az egyes ember drámáján túl a bűnösöket a szenvedésben összekötő kényszerű közösség érdekelte. Ennek a koralitásnak a kifejezését, egy egyszerre ősi és modern eszközre, a táncra, és a korban legmodernebb, leginkább formabontó

társulatra, a pécsi balettre bízta. Eck Imre primitív és modern zenei motívumok ötvöztetésével önálló táncbetétekként értelmezhető mozdulatsorokat tervezett az alvilági utazás minden egyes állomásához, amelyet néha áttetsző lelkek táncaként, de legtöbbször a pokol hatalmas világában szinte eltörpülő emberkéik akrobatikus gyakorlataiként láthatunk. A pokol világát elektronikus eszközökkel felfestő háttér és a benne mozgó valóságos alakok kollázsa ezzel a harmadik réteggel kiegészülve vált azzá a népi gyökerű és a 20. századi fantáziát is megmozgató és felszabadító alkotássá, amely itthoni merev elutasítása dacára azonnal nemzetközi érdeklődést keltett, nem utolsósorban Dante hazájában, Itáliában is.

Bibliográfia

- AGÁRDI Péter (1993), Közelítések Kádár-korszak művelődéspolitikájához, *Eszmélet*, 1993/20, 129–166.
- ISTVÁN Mária (2010), A japán klasszikus csúsingura két magyarországi előadása, *Critikai Lapok*, 2010/3, 33–36.
- KARDOS József (2007), *Iskola a politika sodrásában 1945–1993*, Budapest, Gondolat.
- KARDOS Tibor (1956), *Dante alkotó képzelete*, Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. X. kötet. 1–2 Különlenyomat.
- KARDOS Tibor (1965), Dante és a haladás *Világosság*, 334–339.
- KAZIMIR Károly (1972), *A népművelő színház*, Budapest, Magvető.
- KAZIMIR Károly (1975), *Világirodalom a Körszínházban*, Budapest, Szépirodalmi.
- MÁTYUS Norbert (2019), *Canto XXXIII / XXXIII. ének*, in: KELEMEN János (szerk.), *Dante ALIGHIERI, Komédia I. Pokol. Kommentár*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2019.480–497.
- NÁNAY István (1978), *Magyar televízióművészet*, Budapest, Magyar Televízió.
- RAJNAI András (1998), *Sugarakból teremtet világ*, Budapest, 1998, Magyar Televízió Rt.

A Szent István Akadémia és a „Dante 600”

A hazai tudományos élet Dante halálának 600. évfordulójáról 1921–1922-ben számos eseménnyel emlékezett meg. Ezek közül a Dante-kutatás az 1920-ban megalakult Korvin Mátvás Társaság¹ rendezvényeit tartja elsősorban számon, amelyeknek a Magyar Tudományos Akadémia adott otthont. A Korvin Társaság rendezvényein a tudományos előadások mellett versfelolvasások, pl. Babits-fordításrészletek és zenei programok is szerepeltek. A Társaság folyóirata, a *Corvina* 1921. évfolyamának 2. száma röviden beszámol ezekről, (*Corvina*, 1921, 89–94) valamint a Magyar Nemzeti Múzeumban 1921. november 6-án megnyitott Dante-kiállításról és hangversenyekről is. (SZABÓ 2003, 76; *Corvina*, 1921, 93)

A többi fővárosi, vagy a magyar vidéken megtartott megemlékezésről azonban a kutatástörténet eddig nem, vagy alig vett tudomást, pedig áttekintésükből az tűnne ki, hogy a társadalom nagy részét elérő, a napi és hetilapok révén szemlézett rendezvénysorozatról volt szó. Rövid előadásomban ezek közül az 1915–1916 fordulóján megalakult Szent István Akadémia rendezvényének szervezését és hatását szeretném vázlatosan ismertetni, segítségül hívva az akadémia korabeli jegyzőkönyveit és a sajtóközléseket.

Az első világháború, két forradalom és a trianoni országvesztés után vagyunk. Az elszigeteltségbe került országnak és intézményeinek nemcsak saját szervezeti kereteit, hanem nemzetközi kapcsolatait is újjá kell szervezni, így a Szent István Akadémiának is. Több tag a megszállt és elcsatolt területen rekedt, velük a kapcsolattartás megnehezült. Román uralom alá került pl. a Torontál megyei Zsombolyán élő Csicsáky Imre, aki az *Isteni színjáték*ból hét éneket fordított le kommentárokkal. (*A Szent István Akadémia Értesítője*, 1936, 61; Vö: SZABÓ 2003, 70) Az 1920. február 27-i gyűlésen a kiküldött igazoló bizottság elnöke előterjesztette jelentését, amely szerint egyeseket kizártak, mások kiléptek. (*A Szent István Akadémia Értesítője*, 1920, 77–78.)

Az 1915–1916 fordulóján megalakult Szent István Akadémia tagjai között többen is foglalkoztak ezekben az években Dante költészetével és munkásságával: fordítottak, elemeztek. Néhány nevet említve: Balanyi György, Várdai Béla, Sík Sándor,

1 A Korvin Mátvás Magyar–Olasz Tudományos, Irodalmi, Művészeti és Társadalmi Egyesület, olaszul Società Ungherese-Italiana Mattia Corvino di Scienze, Lettere, Arti e Relazioni Sociali. 1920. május 2-án alakult meg Berzeviczy Albertnek, az MTA elnökének kezdeményezésére. Négy Dante-ülésszakot tartottak a Magyar Tudományos Akadémián 1921 májusában és júniusában, amelyeken részt vett és előadást tartott (a hivatalos és formális beszédekén túl) többek között Balanyi György, Ferenczi Zoltán, Zambra Lajos, Schütz Antal, (Koltay-) Kastner Jenő és Kaposy József. (SZABÓ 2003, 75–76, lásd még *Corvina*, 1921, 89–94).

Koltay-Kastner Jenő, Csicsáky Imre, Concha Győző, Harsányi Lajos, Schütz Antal, Zambra Lajos.

Az 1920. december 17-i együttes akadémiai ülésen jelentette be Reiner János² főtitkár, jogász, egyetemi tanár, hogy Dante halálának hatszázados évfordulójára Várdai Béla³ irodalomtörténész, középiskolai tanár, a Szent István Akadémia tagja (1918) javaslatára az elnökség egy állandó Dante-bizottság szervezését tervezi. (*Szent István Akadémia Értekezések* 1920, 193–194.) Időközben a ravennai Dante-bizottság titkára, Giuseppe Stanghetti levéllel fordult a budapesti kir. magy. Tudományegyetem rektorához, Hanuy Ferenc professzorhoz, a későbbi pécsi kanonokhoz,⁴ a Szent István Akadémia alapító tagjához, hogy szervezzék egy Dante-bizottságot Magyarországon. Felkérését Lorenzo Schioppa pápai nuncius⁵ is támogatta. Hanuy Ferenc a bizottság és a megemlékezések szervezésére a Szent István Akadémiát kérte fel.

Az Akadémia ezt követően az 1921. január 21-ei rendkívüli együttes ülésén határozta el, hogy a Dante-tanulmányok rendszeres folytatása s a Dante-kultusz terjesztése céljából megszervezi állandó Dante-bizottságát, amelybe belső és külső tagokat hívott meg. A 34 tagból 27 személy volt a Szent István Akadémia tagja, 7 pedig külsős. A bizottság díszelnökei, társelnökei, főtitkára és titkárai, valamint védnökei

2 Reiner János (Nagybecskerek, Torontál m., 1865. június 22. – Budapest, 1938. augusztus 27.): jogász, egyetemi tanár. A gimnáziumot Gyulafehérvárt, a jogot Budapesten végezte, ahol 1886-ban jogi, 1887-ben államtudományi doktorrá avatták. 1889-ben ügyvédi oklevelet szerzett, a budapesti egyetem az egyházjog magántanárává képesítette s kinevezte az államtudományi államvizsgabizottság tagjának. 1894-ben az ügyvédvizsgáló bizottság és a Szent István Társulat tudományos és irodalmi osztályának tagja lett. Királyi kinevezéssel (a kar javaslata nélkül) 1903 szeptemberétől egyetemi nyilvános rendkívüli, majd 1915. október 15-től 1935. július 1-ig, nyugdíjazásáig az egyházjog nyilvános rendes tanára. Magánjoggal foglalkozott. 1902. május 9-től a MTA I., 1915-től a Szent István Akadémia III. osztályának tagja, 1916–1937 között főtitkára. Élete alkonyán szépirodalommal is foglalkozott. (KatLex XI. 2006, 541).

3 Várdai (1900-ig Weismann) Béla (Németcsentmihály, Temes m., 1879. július 1. – Budapest, 1953. február 23.): gimnáziumi tanár. – Szatmárnémetiben érettségizett, a budapesti egyetemen 1900-ban doktori és magyar–latin szakos középiskolai tanári oklevelet szerzett. 1900-ban Beöthy Zsolt mellett az egyetem esztétikai gyűjteményének gyakornoka lett, 1905-től tanított, 1913 és 1939 között, nyugdíjazásáig a X. ker. tisztviselőtelepi Széchenyi István gimnázium tanára volt. 1911–1912-ben féléves ösztöndíjjal Franciaországban élt, ahol megismerte a francia katolikus irodalmat. 1915-ben a Szent István Társulat Tudományos és irodalmi osztályának, 1918-tól (?) a Szent István Akadémia III. osztályának tagja, 1926–1935 között a III. osztály titkára, 1936 és 1953(?) között a III. osztály elnöke, 1936–1944(?) között a Szent István Akadémia igazgatótanácsának tagja. – Megvédte Madách Imre *Az ember tragédiáját* a túlzó katolikusok borúlátó vádjával szemben, megmentette a feledéstől Gárdonyi Géza hátrahagyott műveit, katolikus erkölcsi szempontból elemezte Herczeg Ferenc regényeit. Ő adott teret a *Katolikus Szemlé*ben a vidéken föltűnt, fiatal katolikus íróknak, a Kisfaludy Társaság megbízásából máig mértékadó Mikszáth-életrajzot írt. (KatLex. 2XIV. 2009, 770–771.)

4 Hanuy Ferenc pécsi egyházmegyes római katolikus pap, 1906-tól az egyháztörténet, 1908-tól az egyházjog nyilvános rendes egyetemi tanára a budapesti egyetemen, 1920–1921-ben rektor. A Szent István Akadémia alapító rendes tagja (1915). (KatLex IV. 1998, 580–581.)

5 Schioppa, Lorenzo (1871–1935) nápolyi érsek, a Szentszék első nunciusa a háború utáni független Magyarországon. (KatLex XI. 2006, 945.)

nemcsak az italianistákat képviselték, hanem – nyilván támogatókat keresve – lefedték a magyar tudományosság, a közelet, a politikum fontosabb képviselőit és a katolikus egyház intézményeit is. A tagok megbízatása három évre szólt. A Dante-bizottság díszelnökeit (Csernoch János bíboros-hercegeprímás, Lorenzo Schioppa pápai nuncius, József főherceg), társelnökeit (Prohászka Ottokár székesfehérvári püspök, Rott Nándor veszprémi püspök, Berzeviczy Albert az MTA elnöke, a Kisfaludy Társaság másodelnöke, a Korvin Társaság elnöke, Gieswein Sándor a SZIA elnöke, Fraknói Vilmos prelátus, kanonok, Vass József vallás- és közoktatási m. kir. miniszter (katolikus pap), Hanuy Ferenc a m. kir. Tudományegyetem rektora (katolikus pap), főtitkárát (Reiner János, a SZIA főtitkára), titkárait (Pasteiner Iván,⁶ Szentirmay Imre, Zambra Lajos)⁷ és tagjait az 1921. február 4-i ülésen választották meg.

A bizottság megalakulásának folyamatát beárnyékolta egy belső vita, melynek végeredményeként az Akadémia alapító elnökétől, Gieswein Sándortól megvonták a bizalmat és helyére az 1921. május 7-i együttes ülésen Apponyi Albert gróftól elnöknek, Székely Istvánt pedig másodelnöknek megválasztották. (*A Szent István Akadémia Értesítője* 1921, 131–133; SZABÓ 2003, 75–76.) Ezt követően a Dante-bizottság társelnöki pozíciójában is megtörtént a váltás.

Ha megnézzük a korabeli rendezvények szereplőit, azt látjuk, hogy csaknem mindenütt ugyanazok a személyek szerepeltek: irodalmárok, művészettörténészek, történészek, Rómában végzett katolikus papok. A társaságok közti személyi összefonódásokat is megfigyelhetjük, hiszen a Szent István Akadémia képviselői közül többen tagjai voltak a Korvin Mátyás Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának is. A Szent István Akadémia Dante-bizottságából Pál József Babits Mihályt hiányolja. Mellette megemlíthető még „nagy hiányzóként” Kaposy József⁸ is, akit a legnagyobb dantistaként említenek a 20. század elején. Munkásságára épített a Korvin Mátyás Társaság is, ám a papi pályát elhagyó s házassága miatt a református egyházba áttért Kaposy valószínűleg nem volt kíváncsi a katolikus egyházas körökben.⁹

A Szent István Akadémia kebelében szervezett Dante-bizottság hivatalosan 1921. május 19-én alakult meg. Az ülésen vita bontakozott ki a bizottság megnevezéséről annak tükrében, hogy a Szent István Akadémia milyen jellegű megemlékezést kíván tartani. Végül Hanuy Ferenc javaslatát fogadták el, s úgy döntöttek, hogy a bizottság neve *Magyar Katholikus Dante-Bizottság* legyen. Ezzel kívánták jelezni, hogy a bizottság a katolikus világ Dante-ünneplésébe kapcsolódik bele, míg a többi

6 Pasteiner Iván (1987–1963) jogász, könyvtári főigazgató.

7 Zambra Alajos jogász, történész, irodalomtörténész (Fiume, 1886 – Budapest, 1947). Középiskolai tanulmányait a fiumei magyar királyi állami főgimnáziumban végezte. Budapesten jogi és bölcsészeti tanulmányokat folytatott, majd a bölcsészkar tanáráként oktatott 1920 és 1947 között.

8 KANDER Ábel, *Kaposy József Dante-kutató és fia, dr. Kaposy Ferenc belgyógyász* <https://kozvilagitas.blogspot.com/2017/07/kaposy-jozsef-dante-kutato-es-fia-dr.html> – az utolsó megtekintés időpontja: 2022. 05. 26.

9 Uo. Haláláról a sajtó is megemlékezett: *Magyarság* 1922. november 9. 5., felemlítve, hogy halála előtt pápai engedéllyel visszatért a katolikus egyházba és minden szentséggel megerősítve hunyt el.

emlékező hazai intézmény Dantét – ahogy említették – „általános kultúrszempontról” ünnepli. (*A Szent István Akadémia Értesítője* 1921, 148.) Reiner János főtítkárral szerint Dante *Divina Commediája* „igazában tíz keresztény század alkotása; csupán az összeállítás Dantéé”. A főtítkárral munkaprogram-javaslatot terjesztett fel.

Kiegészítésül Hanuy Ferenc javasolta, hogy a Bizottság Dante ravennai sírjánál tartandó emlékünnepen képviseltesse magát. (*A Szent István Akadémia Értesítője* 1921, 148.) Ezt követően véglegesítették a bizottság már korábban összeállított névsorát. (*A Szent István Akadémia Értesítője* 1921, 149.)

A Dante-bizottság feladatául választotta még, hogy

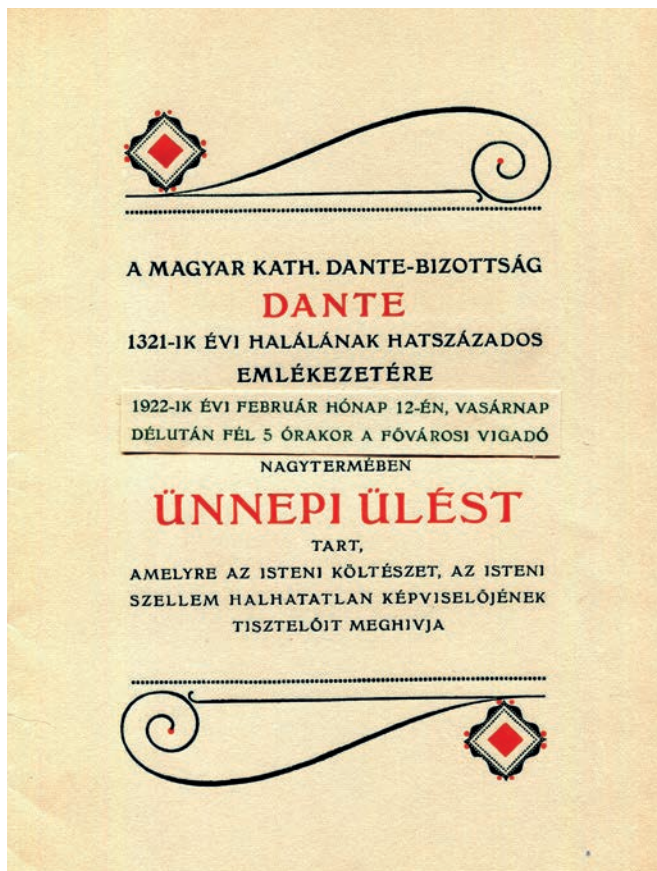
1. Dante műveinek fordításáról gondoskodjon;
2. Dante életének és munkáinak ismertetésével foglalkozzon;
3. Dante műveinek költői, történelmi, bölcséleti, politikai s minden oldalú kiaknázását és feldolgozását munkálkodása körébe vonja;
4. a Dante-irodalom külföldi és hazai megnyilatkozásait és kiadásait ismertető évi értesítőt adjon ki;
5. gondoskodni fog arról, hogy a Dante-tudományról az Akadémia körében felolvasások útján is megemlékezés történjék.

Az átfogó szép célok és munkaprogram azonban csak részben váltak valóra. Végül is magyar küldöttség nem utazott Ravennába. Ehelyett 1921 szeptemberében levelet küldtek a ravennai Dante-bizottságnak, amelyben a nehéz körülményeket okolják, hogy Magyarország katolikusai csak lélekben állhatták körül Dante sírját. (*A Szent István Akadémia Értesítője* 1921, 150.; *Magyarország* 1921. szeptember 14. 6.)

Az ünnepi ülés azonban megvalósult. Az eredetileg 1922. január 29-re tervezett ünnepi ülést XV. Benedek, a dantista pápa halála miatt elhalasztották, és végül 1922. február 12-én tartották meg a fővárosi Vigadó nagytermében. A már kinyomtatott meghívó dátumát ezért a programfüzetben át kellett ragasztani. (1. kép) A konferencián Prohászka Ottokár *A középkori szellemi élet összefoglalása a Divina Commediában*,¹⁰ Concha Győző *De Monarchia*¹¹ és Schütz Antal *A Divina Commedia theológiai*

10 Prohászka Ottokár (1858–1927) megyéspüspök, „Magyarország apostola és tanítómestere” (sírfelirata), „a napbaöltözött ember” (Gárdonyi Géza). A király 1905. október 17-én székesfehérvári püspökké nevezte ki, X. Pius pápa 1905. december 11-én erősítette meg, december 21-én Rómában fölszentelték. Székét 1906. január 21-én foglalta el. Az I. világháború után az első nemzetgyűlésben Székesfehérvár képviselője, a Keresztény Nemzeti Egyesülés Pártjának elnöke. 1909. április 29-én az MTA levelező, 1920. május 5-én rendes tagjává választotta. 1915-ben a Szent István Akadémia alapító, 1926-ban a Kisfaludy Társaság tagja. (KatLex XI. 2006. 289–293.)

11 Concha Győző (1846–1933) jogász, egyetemi tanár. A jogot Pesten és Bécsben végezte. 1872-ben a kolozsvári Ferenc József Tudományegyetemen magántanárrá képesítették, 1874-ben ugyanott az alkotmányi és közigazgatási politika nyilvános rendes tanára, 1892-től a politika nyilvános rendes tanára a budapesti egyetemen, 1913-tól a főrendiház tagja, 1927-ban a felsőház élethossziglan kinevezett tagja. 1886. május 6-án az MTA levelező, 1900. május 4-én rendes tagjává választotta.



1. kép Meghívó a Magyar Kath. Dante-bizottság Dante halálának 600. évfordulójára szervezett ülésére

*inspirációja*¹² előadásával, valamint Harsányi Lajos *Dante*¹³ című versével emlékezett meg Dante halálának 600 évfordulójáról. A négyoldalas vers teljes egészében Trianon szellemében és az 1921-re már újjáéledt, újjáélesztett magyar-olasz barátság jegyében fogant. Az évfordulós rendezvények áttekintése kapcsán Szabó Tibor nem említi

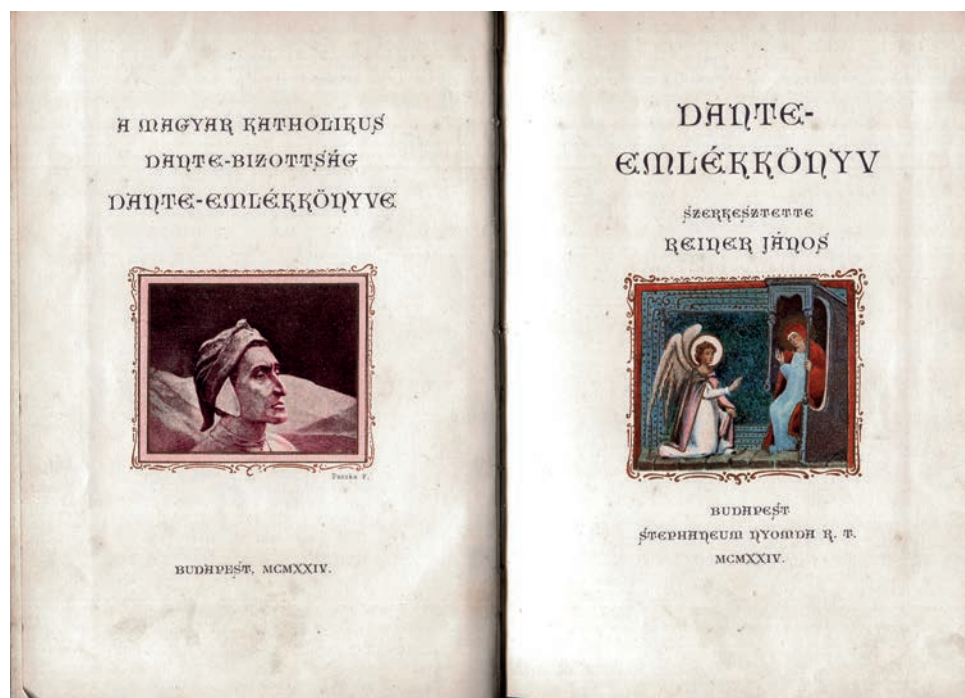
1915-ben a Szent István Akadémia II. osztálya tagjává választotta. Az EMKE választmányi tagja, az Erdélyi Katolikus Státus kolozsvári képviselője volt. (KatLex II. 1993. 274–275.)

12 Schütz Antal *OPSch* (1880–1953) egyetemi tanár. 1899-ben lépett a rendbe. 1916–1946 között, nyugdíjazásáig a budapesti egyetem hittudományi karán a dogmatika nyilvános rendes tanára, a hittudományi kar dékánja, 1940/41-ben az egyetem rektora. 1908-tól az Aquinói Szent Tamás Társaság titkára, 1930–1947 között elnöke; 1915-ben a Szent István Akadémia I. osztályának tagja; 1925. május 7-én az MTA levelező, 1938. május 6-án rendes, 1949. november 29-én tanácskozó tagja. 1930. október 21-én megkapta a Corvin-koszorút. (KatLex XI. 2006. 970–971).

13 Harsányi Lajos, harsányi (1883–1959) kanonok, költő. – 1907. június 29-én pappá szentelték. A Széchenyi, majd az Esterházy családnál nevelősködött. 1939-ben győri javadalmas kanonok és

a konferenciát, csak az Akadémia emlékkönyvét. (SZABÓ 2003, 76.) A Magyar Katolikus Dante-bizottság ünnepségéről a korabeli sajtó is tudósított. (*Az Est*, 1922. február 14. 3.) Az elhangzott előadásokat két év múlva, 1924-ben kisméretű, ám könyvészetileg elegáns, szépen szerkesztett, reprezentatív kötetben, a kultuszminisztérium és magánszemélyek (Wenckheim Sándor gróf) nagyvonalú (10 millió korona) adományának segítségével megjelentették.¹⁴ (REINER 1924, 155.) (2. kép)

Pál József nemrég elhangzott alapos elemzése a Dante-emlékkönyv tanulmányairól felment Prohászka Ottokár, Concha Győző és Schütz Antal előadásának részletezése alól. Ezeket, valamint Csernoch Jánosnak a Corvinában megjelent írását, és még több más szerző tanulmányát Szabó Tibor a teológusok Dante-képével azonosítja, amely a második világháború után néhány szerző vallásos értelmezésében folytatódik. (SZABÓ 2003, 77–80, 129–131.)



2. kép A Reiner János által szerkesztett Dante-emlékkönyv címoldala

komáromi főesperes. – 1921-ben a Szent István Akadémia III. osztálya, 1931-ben a Petőfi Társaság, 1936-ban a Kisfaludy Társaság tagjává választotta. – A Dante-ünnepségről megemlékezett a *Magyarság* című napilap február 7-i, 12-i és 14-i száma, kiemelve Reiner János gondos szervező munkáját. *Magyarság*, 1922. február 14, 9. (KatLex IV. 1998. 626–627).

- 14 A *Szent István Akadémia, Értekezések*, Főtitkári jelentés 1923. A sajtó is megemlékezett erről: *Magyarság* 1923. november 10. 6. – adományáért Wenckheimet az Akadémia az igazgatótanács tagjává választotta.

A Szent István Akadémia tudatosan ezt a katolikus Dante-értelmezést vállalta fel. Ennek előzményei közé tartozott, hogy már XIII. Leo és X. Pius pápa is nagy tiszteelője volt a költőnek. S ezt erősítette meg XV. Benedek, aki a ravennai érsekhez írott levélben és enciklikáival köszöntötte és szólította fel a katolikus világot „a legnagyobb keresztény költő” méltó megünneplésére.¹⁵

Az emlékkönyv záró írása Harsányi Lajos *Dante* című költeménye. (HARSÁNYI 1924, 87–90) Harsányi párhuzamot von a hazájától elűzött költő és a „letiport magyar” között, akiknek „Földje, bora, buzája, békesége / Eb harmincadján” és „Csak nézi rémült, elmerevült szemekkel / A pokolt, melybe hullt...”

„Beata Ungariád letiportan
Nyög ellene lábainál, de reád néz
S tudja, ha alszik is, ó, de nem halt
Meg az igazság!” [...]

„Ha tört hazája újra egész lesz,
Ujjongva ünnepel majd, olasz Dante,
Mert tudd meg, néki régi, egész hazája
Az a: Mennyország!”

A protestánsok sajnálkoztak, hogy őket kihagyták a megemlékezésekből, és tiltakoztak Dante katolikus kisajátítása ellen. Mellőzöttségi érzésüknek már a 19. század végén hangot adtak, miként Linberger István kézsmárki evangélikus lelkész, aki Dantét a „a XVI. századbeli reformációnak útegyengetői és előfutárai” közé sorolta. (LINBERGER 1897, 573) De a 600 éves jubileum kapcsán is, megállapítva, hogy „Dante a reformáció előtti reformáció történetének egyik legnagyobb alakja”, fogalmazott Masznyik Endre a pozsonyi evangélikus teológiai akadémia igazgatója. (MASZNYIK 1927, 4).¹⁶ Az Országos Kuruc-Szövetség 1921. november 15-én a fasori református egyháztanács nagytermében Dante-emlékülést tartott.¹⁷

A Dante-emlékünnepek nagy eseménye volt még a Magyar Nemzeti Múzeum Körcsarnokában Kaposy József és Czakó Elemér által rendezett Dante-kiállítás.¹⁸ A kiállítást Berzeviczy Albert, a Korvin Mátyás Társaság elnöke és Lorenzo Schioppa apostoli nuncius 1921. november 6-án nyitotta meg Gaetano Caracciolo, Castagneto

15 A későbbiekéről és a 700. évfordulóról lásd Ferenc pápa apostoli levelét: https://www.vatican.va/content/francesco/en/apost_letters/documents/papa-francesco-lettera-ap_20210325_centenario-dante.html - az utolsó megtekintés időpontja: 2022. 05. 26.

16 Bár Szénási Sándor 1965-ben megjelent tanulmányához kapcsolódva jegyzi meg Szabó Tibor, hogy a „szakirodalomban szinte egyedülálló ez a vélemény”, látjuk, hogy a 19. század végétől jelen van ez a gondolkodás protestáns körökben. (SZABÓ 2003, 130–131).

17 *Magyarság*, 1921. november 13. Előzetes hír. *Magyarság*, 1921. november 19. 8.

18 A *Magyarság*, 1921. november 5-i száma részletes előzetes ismertetőt ad róla. A kiállítás november 6-án, vasárnap nyílt meg. *Magyarság*, 1921. november 5. 10.

hercege, budapesti olasz nagykövet jelenlétében. A kiállítás karácsonyig volt nyitva és több mint tízezer ember tekintette meg. Közöttük sok középiskolás is.¹⁹ Ebben szerepe lehetett középiskolában tanító tagjain keresztül a Szent István Akadémiának is, amely szerepvállalásával felerősítette Vass József kultuszminiszter felhívását, aki elrendelte, hogy Magyarország minden iskolájában előadást kell tartani Dantéről. (Az *Est*, 1921. szeptember 14. 3.) Vass József – láttuk – kultuszminiszterként társelnöke volt a Magyar Katolikus Dante Bizottságnak.

A gimnáziumok tanárai, diák önképzőköröi sorra rendezték Dante- emléküléseiket. Áttekintve a gimnáziumok, főreáliskolák évkönyveit 1921 és 1925 között, számos eseményről értesülünk mind Budapesten, mind vidéken (pl. Pápa, Szeged, Szarvas, Debrecen, Sátoraljaújhely), és nemcsak a katolikus, hanem protestáns (evangélikus, református) intézményekben is. A tanári előadások mellett diák önképzőköriak szerveztek műsort, vitték színre a *Commediát*, vagy pályázatot írtak ki.

Az egyetemi életben is érezni lehetett a nagy jubileum hatását. A budapesti egyetem hittudományi karán Schütz Antal: *Dante mint teológus*, Zambra Alajos pedig két kurzust is meghirdetett: *Dantológia* és *Dante Infernójának olvasata és magyarázata* címmel. (Az *Est*, 1921. szeptember 6. 3.) E tanárok tagjai voltak a Szent István Akadémiának.

Az Akadémia felhívása más tudományos társaságnál is meghallgatásra talált. A Petőfi Társaság például 1921 pünkösd hétfőjén (május 16.) tartotta Dante-megemlékezését, amelyen elhangzott Balla Ignác *Dante* című verse, majd pedig Erődi Béla olvasta fel megemlékezését. (Az *Est* 1921. május 18.) Az Aquinói Szent Tamás Társaságban 1921. december 21-én Kiss János irodalomtörténész, katolikus pap, a Szent István Akadémiának tagja, tartott előadást.²⁰ (*Religio*, 1922/1, 81.)

Szegeden a Dugonics Társaság 1921. december 11-én rendezett emlékünnepeket, amelyen Tonelli Sándor tartott előadást a költőről, s elhangzott Arany János *Dante*, valamint Juhász Gyula *Örök Beatricénk* című verse. Részletek hangoztak el az *Isteni színjáték*ból, s az estet Baranyi János zárta Liszt *Dante-szimfóniájának* zongoraelőadásával. (*Magyarság* 1921. november 26. 7) Az ünnepi megemlékezések áthúzódtak a későbbi évekre is. A La Fontaine Társaság pl. 1927. február 1-jén tartott Dante ülésén Csengery János, Vikár Béla, Somló István, Babits Mihály lépett fel. (*Esti Kurir* 1926. január 31. 8; *Magyarság*, 1926. február 2. 15.)

A világi sajtó rendszeresen hírt adott nemcsak a hazai, hanem a római Dante-ünnepekről, (Az *Est*, 1921. május 3. 7; Az *Est* szeptember 15. 8) a Dante műveinek ajánlását tartalmazó pápai enciklikáról (Az *Est*, 1921. május 10., 4), a budapesti

19 *Magyarság*, 1921. november 20. A 12. oldalon utal a látogatók között külföldiekre, iskolásokra tanáraik vezetésével és Csernoch János bíboros-érsek látogatására.

20 Kiss János (1857–1930) pap, egyetemi tanár. – A középiskolát Szegeden és Temesvárt, a teológiát Temesvárt és Budapesten végezte, ahol 1880. július 7-én pappá szentelték. 1887-ben a Szent István Társulat tudományos és irodalmi osztálya tagjává választotta. 1893-tól az Aquinói Szent Tamás Társaság alelnöke, 1915-ben a Szent István Akadémia alapító tagja. (KatLex VI. 2001, 898–899.)

Korvin Mátyás Magyar-Olasz Egyesület Dante-matinéiról, a Nemzeti Múzeum kiállításáról és a hangversenyekről is, még az elcsatolt területekről is.²¹ (*Az Est*, 1921. május 24. 7.; *Az Est*, 1921. június 7., 7.) Olasz előadók, mint pl. Colosanti Arduino *Dante a művészetben* címmel a Korvin Mátyás Társaság keretében megtartott előadása az élénkülő magyar–olasz tudományos kapcsolatok jele volt (*Az Est*, 1921. június 3. 7.). A kolozsvári magyar színtársulat is tartott emlékestet, amelyen részletek hangoztak el az *Isteni színjáték*ból. (*Magyarság*, 1921. szeptember 27. 8.)

Ebben a sorozatban a Szent István Tudományos Akadémia konferenciája és emlékkönyve révén az egyik legmaradandóbb esemény volt, mely tudatosan katolikus keresztény szempontból közelített az isteni költő nagy művéhez. S így elmondhatjuk:

Mens tua si genium scripti perceperit et cor,
vere tuus solum tum fiet iste liber.
Ha az elméd és a szíved érzékeli szellemét ennek az írásnak,
akkor ez a könyv valóban egyedül a tied lesz.²²

Bibliográfia

- HARSÁNYI Lajos (1924), *Dante*. In: REINER János (szerk.), *Dante-emlékkönyv*, Kiadja a Magyar Katolikus Dante-Bizottság Budapest Stephaneum Nyomda R.T. MCMXXIV. [1924] 87–90.
- KatLex = *Magyar Katolikus Lexikon I–XVI*, (1993–2013) Főszerk. Diós István. Szent István Társulat, Budapest.
- LINBERGER István (1897), Dante viszonya a reformációhoz. *Protestáns Szemle*, 573–581.
- MASZNYIK Endre (1927), Dante – és az egyház. *Hegyen épült város*, 1927. január 2. 2–4.
- REINER János (szerk.) (1924), *Dante-emlékkönyv*, Kiadja a Magyar Katolikus Dante-Bizottság Budapest Stephaneum Nyomda R.T. MCMXXIV.
- SZABÓ Tibor (2003), *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*. Balassi Kiadó.

21 A *Magyarság* 1921. november 13-ei számában olvasható előzetes Hubay Jenő zeneszerző *Vita Nuova* című kantatájának december 12-i bemutatójáról, amelyet a Dante emlékév legkiemelkedőbb eseményének vél.

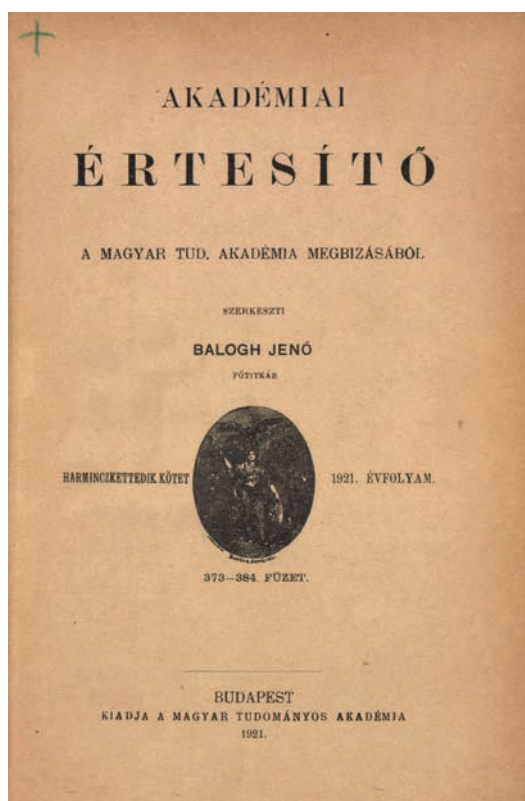
22 Idézet a meghívóból.

ROSTA ISTVÁN

Prohászka Ottokár akadémiai székfoglalója Dantéről

Prohászka Ottokár (1858–1927) életútjának tanulmányozása hamar elvezet Dantéhez, hiszen akadémiai székfoglaló előadásainak egyike éppen Dantéről szólt. Prohászka a Magyar Tudományos Akadémián 1909-ben levelező tagságot, a Szent István Akadémián (mai nevén a Szent István Tudományos Akadémián) 1916-ban tiszteleti tagságot, és ugyancsak a Magyar Tudományos Akadémián 1920-ban rendes tagságot kapott.

Az 1920-ban elnyert rendes tagságához kapcsolódva tartotta meg a székfoglaló értekezését Dantéről, amely nyomtatásban éppen száz évvel ezelőtt, 1921-ben jelent meg az Akadémiai Értesítőben.



Az Akadémiai Értesítő 1921-es száma (XXXII. kötet, 373–384. füzet), amelyben Prohászka Ottokár *Dante* című székfoglalója először megjelent.

A székfoglaló előadás témájának kiválasztása nem hirtelen jött ötlet volt. Prohászka Dante iránti érdeklődésének gazdag tudományos előzményei voltak. Ezekre az előzményekre Kaposi József már évtizeddel Prohászka székfoglalója előtt is rámutatott. Prohászka briliáns előadói és írói stílusa mögött Kaposi Dante hatását sejtette. Prohászka hét tanulmányi esztendő telt Rómában, és „... Dantéval is bizonyára akkor kötött »ismeretséget« ...” – írta Kaposi. (KAPOSI 1911, 190.)

Schlauch Lőrinc nagyváradi püspök pedig úgy vélekedett, hogy Dante fő művében a kereszténység a legmagasabb tényezőként jelenik meg, és benne, mintegy szintézisben, lehet áttekinteni a középkor szellemi életét. (KAPOSI 1911, 187.)

Prohászkanak Dante iránti érdeklődését Schütz Antal is kiemelte, amikor bevezetést írt *A diadalmas világnézet* című gyűjteményes kötetéhez. „Csakis Dantéhoz lehet hasonlítani azt az erőteljes felsőbbes egyéniséget, mely a hit igazságait nemcsak nem tekinti magától idegeneknek, hanem annak az erőteljes egyéniségnek kohójában egészen eredeti, bűvös ragyogású zománcba vonja – nemcsak, hanem erőt érez arra, hogy ennek vértetében diadalmasan megjárja a világnézetek és szellemek minden poklát és vélt mennyországát.” (SCHÜTZ 1927, 4.)

Miért is érdekelhette olyan nagyon Prohászka – aki tudós teológus is volt – Dante? A válasz, amely részben magától értetődő, szakszerűen Sík Sándortól is megtudható.

Szegeden az egyetem aulájában 1942. február 19-én, csütörtökön az *Egyetembarátok szabadegyetemi előadásán* Sík Sándor tartott előadást Dantéről. Sík Sándor az *Isteni színjátékot* „theológiai költemény”-nek nevezte – főleg a III. részt –, amely „tele van theológiai tartalommal.” (Sík ea.)

Ezeknek az előbbi megokolásoknak a tükrében igazán nem meglepő Danténak Prohászka gyakorolt nagy hatása. Egyébként is jellemző volt a főpapra, hogy szónoklatainak és írásainak témakörét nagyon gondosan választotta ki. Miért lett volna ez másképpen a székfoglaló témája esetében? Prohászka 1921-ben már nagyon otthonosan mozgott a magasabb tanulmányok régióiban tündöklő Dante munkásságában.

A székfoglaló előadás a Magyar Tudományos Akadémia „ünnepi közülésén” hangzott el, ami egyben megemlékezés is volt Dante Alighieri hatszázados jubileumáról. A bevezető sorokban Prohászka leszögezte, hogy „... a koszorút Dante fejére a »Divina Commedia« tette.” (PROHÁSZKA 1921 234; 235.)

Az előadáson végigvonuló nagy központi gondolat, hogy Dante hatalmas műve egy „apoteózis”, megdicsőülés és eligazítás az élet értelméről. Nem más, mint egy keresztény megoldás az egész emberiség közös problémájának kezelésére. „Szabadabb életében is érzi az eszmények vonzásait...” – írja Prohászka Dantéről. (PROHÁSZKA 1921, 240.) Ezért időszerű ma is Dante és Prohászka egyaránt.

Az emberben két világ találkozik, birkózik és ütközik egymással szüntelen: a jó és a rossz. A *Divina Commedia* jövőt megsejtő, ihletett költője azonban nemcsak célokat vesz észre a két világ ütközésében, hanem Prohászka szerint „... megtalálja

az égbe segítő erők forrásait is.” (PROHÁSZKA 1921, 241.) Prohászka Dantét az égbe törekvés géniuszának nevezte, akit jellemez a cselekvés, az akarás és a tett.

Az előadásában Prohászka külön elemezte Dante művészetét és a *Divina Commedia* három jellegét: az igazi és népszerű művészetet, a nyugat-európai kultúra hordozását, valamint a pokoli és mennyei élet pátoszát. Dantét két hit vezeti ebben, véli Prohászka, hite az *imperiumban* és hite az *ecclesiában*. Jelképesen két kardnak nevezte ezt, és mindkettőt Isten adta, külön-külön két kézbe! Dante korában e két kard tépelődve, küszködve kereste a helyét. Ehhez hasonló, szemléletes megfogalmazások több helyen is jellemzik Prohászka stílusát, így ezek a részletek különösen is közérthetőek, ezenfelül őrzik tudományos jellegüket is.

Prohászka azzal zárta előadását, hogy a *Divina Commedia* „tisztá, melodikus kifejezése a keresztény világnézetnek”, és mellette Itáliának is felmutatta nemzeti feladatát. A végső kicsengés pedig az, ami Dante sírján is olvasható: „His non cedo malis”; „szerencsétlenségünkben nem adjuk meg magunkat”.

Prohászka előadásának záró gondolatához illő csatolni, hogy a tudós teológus és főpap szerint a *Divina Commediában* lélektanilag a legfinomabb rész a *Purgatórium*: „...a tisztuló lelkek, ha bűnhődnek is, de élvezik a lelkeségnek önmagukban való finomodását, s fölülemelkednek hiúságon, irigységen, mulandóságon és eltakarítják az elrontott élet romjait. Ezeket a lelkeket már más szépség izgatja.” (PROHÁSZKA 1921, 243.) „Elég, hogy a szent habokból kiérve / új ember lettem, mintha új gallyat hoz / az új tavasz az újuló növényre, / tiszta s röpiülni kész a csillagokhoz”. (*Purg.* XXXIII 142–145.)

Befejező gondolatsorként legyen szabad utalnom arra, hogy Dantét mindig is kedvelték azok a gondolkodók, akik a kultúrát egységben fogták fel. Dante sugalmazója volt a keresztényi kultúrának, illetve még pontosabban a kultúra keresztényi egységének, ahogyan költői sorokra hivatkozva az utolsó erdélyi polihisztor, Brassai Sámuel is írta: „Egy bámitó egésznek része minden, melynek teste a természet, s a lelke Isten.”

A humán műveltség alapjairól a reáliák felé tájékozódásra éppen Prohászka Ottokár a jó példa. Prohászka értően, és nem idegenkedve fogadta a *Divina Commediában* a matematikus Thalészt, a geometriát művelő Euklidészt, a természettudós-orvos Galénuszt és Hippokratészt, úgyszintén a többi, reáliákat művelő tudóst. A természettudományokat is becsülő Prohászka volt a szerzője a *Föld és Ég* című kötetnek, amelyről geológusok nyilatkozták azt, hogy ők is tudtak belőle meríteni földtani – természettudományos ismereteket.

Érdemes megemlíteni a fordítottját is! A természettudományos alapokról a humaniorák felé tájékozódásra jó példa Simonyi Károly gépészmérnök – fizikus, műegyetemi professzor és akadémikus, akinek világhírű könyvében, *A fizika kultúrtörténete* című műben az összes magyar és idegennyelvű kiadás külső borítóját Dantéről készített illusztráció díszíti. (Ahogyan a középkor embere a világegyetemet, Isten alkotását elképzelte!)

Prohászka Ottokár akadémiai székfoglalójának nagy visszhangja volt. Mutatta az Egyház kitüntető figyelmét, csakúgy, mint az is, hogy 1921-ben a „Magyar Katolikus Dante-Bizottságban” Csernoch János hercegprímás és Lorenzo Schioppa pápai nuncius díszelnökök mellett Prohászka Ottokár mint székesfehérvári püspök társelnöki tisztséget viselt.

Bibliográfia

KAPOSI József (1911) *Dante Magyarországon*, Budapest, Révai.

PROHÁSZKA Ottokár (1921), *Dante. Székfoglaló értekezés, Különnyomat az Akadémiai értesítő 381–384. füzetéből*, Budapest Magyar Tudományos Akadémia.

PROHÁSZKA Ottokár (1927), *A diadalmas világnézet*. szerk. SCHÜTZ Antal, Budapest, Szent István Társulat. /Prohászka Ottokár összegyűjtött munkái. V. kötet. Gyűjteményes díszkiadás/

SCHÜTZ Antal (1927), *Bevezetés*, in PROHÁSZKA 1927, 4–5.

SÍK ea. (1942), A Délmagyarország munkatársától, Sík Sándor előadása, *Délmagyarország* 18 (1942. február 20), 8.

Dante 1921 Magyarországn: politika és vallás

Magyarország általános helyzete meghatározta a Dante halálának hatszázadik évfordulójáról szóló megemlékezések történelmi, politikai és lélektani hátterét. A *finis Monarchia*et és a trianoni békeszerződést követően Magyarország végveszéllyel fenyegető, súlyos állapotba került: a minden korábbinál több áldozatot követelő nagy háború, az ország idegen katonaság általi megszállása, az ellenségeinek való végzetesnek tűnő kiszolgáltatottsága, ráadásul különféle magyarellenes csoportok hatalomra jutása (Károlyi Mihály, Kun Béla) a teljes megsemmisülés rémképét vetítették előre. A másik oldalon viszont megjelent a pokolból való kiemelkedés reménye: ezt a kommunistákkal és a Habsburgokkal egyaránt leszámoló, velük szemben nemzeti irányt képviselő Horthy Miklós hatalomátvétele hozta. Az admirális 1919. november 16-i bevonulásának egyik emlékezetes mozzanata a budapestieket korholó, fehér lóról uralkodói pózban tartott beszéde volt, amelynek során vezeklésre szólította fel a főváros bűnös lakosságát, meghagyva azonban számukra a megtisztulásra való képességet és lehetőséget. A másik, a formálisan a magyar asszonyok szövetsége, valójában az egész művelt középosztály nevében megszólaló, felmenői között garibaldista és 48-as hőseket számon tartó Tormay Cécile (HANKISS 1939, 11–28) köszöntése¹. A Horthynak átnyújtott zászlón a honfoglalás szimbóluma mellé az Egyházzal együttműködő császárságé (*E jelben győzni fogsz*) és a magyar hajnalt hozó keresztény megváltásé került (KOLLARITS 2013, 179)². „A mi szenvedésünk”, írta korábban naplószerű regényében a proletárdiktatúra kikiáltását követő napon a *bűnhődő* városban, „mélyebb a dantei infernónál.” (TORMAY 2009, 258). Az író nő utalt (nevének említése nélkül) a Dante-fordító Babits Mihályra, aki „a hontalan Dante fájdalmát bele tudta érezni a mi nyelvünkbe”. (TORMAY 2009, 258).

1 Berzeviczy a *Corvina* folyóirat bevezetőjében (*Discurso inaugurale*) említette Tüköry Lajos nevét.

2 Tormay Cécile emlékkonferencia 2012. október 15. Magyar Művészeti Akadémia. Budapest. Különösen Ujváry Gábor (*Kultúrfölény és nacionalizmus*, 147–176) és Papp Barbara (*Nők a politikában*, 177–189) tanulmánya. Tormay beszédéből: „...Hajnal van ma! Ti hoztátok – és mi asszonyok, mint kétezer év előtt a szentírás reggelén, a Golgota tövében, eljöttünk, hogy köszöntsük a feltámadást. Magyar hajnal és keresztény feltámadás a Ti hazatéréstek, egy szörnyű véres Kálvária után, melyben Károlyi, a magyar Judás Iskariót és démoni cinkosai elárulták, megkínózták, kifosztották és megcsúfolták a magyar nemzetet. Történetünk legsötétebb éjszakája volt ez és most olyan ígéretes a reggel, mert eljöttetek. A reménységet fél esztendő óta Horthy Miklósnak hívják Magyarországon és most ő vezérelt ide benneteket, hogy visszafoglaljátok a keresztény Magyarország számára megtévedt, de bűnbánó fővárosát... Ti nemcsak fővárost foglalni, országot hódítani jöttetek!... Asszonyok szólnak hozzátok a magyar főváros felszabadult földjén és hű zálogul felétek nyújtják zászlójukat. Az elmúlt rémuralom hiába ítélte halálra a nemzet büszke színeit, mint egykor a Rákóczi tárokat... Ne nyugodjatok, míg bele nem tükröztétek a képét négy folyónk vizébe, míg vissza nem emeltétek a három halmok fölé.” (TORMAY 1937, 18–21)

A *Pokol* (1912) után 1920 márciusában jelent meg a *Purgatórium*. A fordító mindkét főrészt elé néhány soros előszót írt. A két bevezető között jelentős különbség figyelhető meg. Az inkább gyönyörűséges, mint fáradságos munkával, crocei elvek alapján fordított *Pokol* „a ma lehetséges legjobb megoldása e nagy feladatnak”. A „vizsontagságos időben” hat esztendei munkával készült el a kedvenc rész, a magyar *Purgatórium*. Ennek előszava a fordítás szakmai kérdései helyett a nemzeti elkötelezettséget hangsúlyozta. Állítása szerint a fordított mű a „legmenthetetlenebbül magyar könyv; az író, akit nemzete kitagadott evvel nem mehet külföldi piacra...vallomás az író nemzetéhez-tartozása mellett; bár vallomás egyúttal a nagy nemzetközi kultúra egysége mellett is”. A Dante ünnepek befejeződése után, 1922 karácsonyán megjelenő *Paradicsom* krisztusi utalásokkal egészítette ki az előbbieket: a fordítás részessé tesz minket a „Föld egyik legnagyobb szellemének kincseiből”, „a magyar nyelv arany pohara mindenesetre méltó, hogy belőle osszák az áldozat borát”. Mint Dante Ádámmal folytatott beszélgetése során (*Par.* XXVI 82–142.), úgy Babits is a nyelv alkalmasság tételében látta a sikeres fordítás titkát. A firenzei költő a nyelvteremtést, ámbar említette az Ámor által inspirált költőtársakat is, elsősorban saját magának tulajdonítja, erre legfőbb bizonyíték a *Commedia*. A „lelki communió papja”, Babits is hozzá hasonlóan a „mi nemzedékünkéről” írt, nem kis büszkeséggel. „Az az érzésem, hogy bármely más nyelven lehetetlen lett volna ezt a feladatot – még így is – megoldani.” A legnagyobb nehézséget az utolsó *cantica* jelentette. A *Paradicsom* súlyos filozofikus tartalmát kellett a zeneiséggel összeegyeztetni, de talán még „sohasem történt meg ily tökéletesen a Súly és Lebegés e misztikus házassága.” (DANTE 1940, 3–5)³ 1923 tavaszán a *Paradicsom* dedikált példányának („Tormay Cecile-nek igaz rokonérzéssel Babits Mihály”⁴) megküldésével kezdődik a kapcsolat a *Nyugat* és a Klebelsberg Kuno által szorgalmazott *Napkelet* között, amelynek az író volt a főszerkesztője.

A hatszázadik év XV. Benedek *In praeclara summorum* kezdetű enciklikájával Dante egyházi *fortunájában* is megerősítést hozott. A régóta várt eseményt (a *Commediát* már a 14. század elején másolták ferences kolostorokban) megelőzte a pápa beiktatása után másfél hónappal (1914. október 28.) a ravennai érsekhez írt levele, amelyben támogatta a Dante sírját befogadó San Francesco-templom restaurálását. A katolikus credo és a firenzei költő között kiépült egyenes út, mély kapcsolat, sőt belső egység pápai kijelentései (BENEDICTUS PP. XV, 1921) természetesen megerősítő hatással voltak a hazai egyházra és a keresztény értelmiségre is. Amint a Szentatya kiválóan ismerte Dante műveit, úgy az akkori magyar prímás, Csernoch János is.

A belső konszolidáció és a nemzetközi elszigeteltségből való kikerülés szándéka vezette mind a politikai, mind a szellemi élet meghatározó alakjait. A hatszázadik

3 Az idézett előszavak az 1940-es Révai kiadás legelején, *Az első kiadások előszavai* főcím alatt olvashatók: *Pokol* (3.), *Purgatórium* (4.), *Paradicsom* (5.).

4 A témáról: KOLLARITS 2009, 439–464.

évforduló, az ilyen események kínálta alkalmakon jóval túlmutató jelentőséggel bírt. A magyarok meglátták benne a lehetőséget az évezredes kapcsolatok újjáélesztésére, az olasz diplomácia pedig nyitottnak mutatkozott a kezdeményezés iránt. Az ünnepség alkalmat és keretet adott a Trianon után diplomáciai elszigeteltségbe került Magyarországnak, hogy a két nép közötti fegyveres háború szomorú fázisa után visszatérjen közéjük a történelmi barátság, testvériség, amelyre az olaszok minden más európai népnél nagyobb hajlandóságot mutattak. Így lett Dante az eleinte főleg kulturális, majd egyre inkább politikai⁵ alapokon is nyugvó olasz-magyar összhang valóságos „karmestere”. Ráadásul a magyar olvasók rendelkezésére immár egy lenyűgöző *Commedia*-fordítás állt, ezáltal az eredeti nyelvet nem ismerő művelt értelmiségi körök is közel kerülhettek annak szellemiségéhez. A főművön kívül jelentős hatása volt a több új fordításban megjelenő *Monarchiának* és *Új életnek*.

Az olasz kormány képviselőjében Gaetano Caracciolo követ az 1921. november 27-i ünnepi megemlékezésen kiemelte Dante szerepét abban, hogy Olaszország nyelvében, politikájában egységes és erős európai állam lett, de ezzel, hangsúlyozta, Róma missziója még nem ért véget (Caracciolo 1921, 19–21)⁶. Magyarország újjászületik és nagy szerep vár rá az új Európában. Dante reménytelen helyzetből való diadalmas kiemelkedésével, a teremtett világhoz hasonló egyetemességével, s ezt kifejező költői erejével olyan *példa*, amely képes volt egy táborba vonni a klérus tagjait, a világi politikusokat, a közszereplőket, a tudományos világ intézményeit és szakembereit mind olasz, mind magyar részről.

Az 1921-es ünnepségek nemcsak a történelmi és politikai helyzetről tudósítottak, hanem, időnként velük szorosan összefonódva, a hazai Dante-tanulmányok fő irányairól is. Ezek közül három olyan vállalkozás emelhető ki, amely az egyéni kutatói teljesítményeken⁷ túlmenően szélesebb perspektívába is helyezhető, s nagyobb érdeklődésre tarthatott számot. Az *általános tudományos* irányt leginkább a Korvin Máttyás Társaság (Società Mattia Corvino) és olasz nyelvű folyóirata (*Corvina*) képviselte, a *katolikust* a nem sokkal korábban megalakult Szent István Akadémia (Magyar Katholikus Dante-bizottság), az *irodalmit* az „ökumenikus” *Nyugat*. A *Nyugat* és a

5 „A Korvin Máttyás egyesület munkásságát társadalmi térre is kiterjesztette. Dante halálának hatszázados évfordulója alkalmából 1921-ben olyan meleg emlékünnepeket rendezett, melyekben az újjáéledt politikai rokonszenv már erős szerepet játszott. Erre különös okot szolgáltatott az a tény, hogy Francesco Saverio Nitti miniszterelnök 1920 januárja óta dolgozott a magyar békefeltételek enyhítése érdekében, és hogy Mussolini a Popolo d'Itáliában még hatalomra jutása előtt állást foglalt a revízió mellett, melynek szükségét 1922. november 16-i első miniszterelnöki beszédében is hangsúlyozta. Ezentúl a népszövetség kedvezőtlenül hangolt fóruma előtt Magyarország mindig számíthatott a fasiszta Olaszország támogatására.” KOLTAY-KASTNER 1941, 77.

6 Caracciolo fölött három évvel később Berzeviczy elnök tartott gyászbeszédet az MTA épületében (BERZEVICZY 1924, 5–16). A követ jelentős szerepet játszott abban, hogy az olaszok elválasszák egymástól Magyarország és Ausztria világháborús szerepét, s hogy a diplomáciai kapcsolatok a történelmi barátság alapján induljanak újra, sőt rész vett a soproni népszavazás olasz támogatásában is.

7 Ilyennek tekinthetők a viszonylag magas olvasottságú önálló kötetek: HONTI 1921, RADÓ 1921.

Corvina ünnepi Dante számai megjelentek az évforduló évében, az előbbi 1921 szeptemberében, az utóbbi decemberben. Ellenben a Szent István Akadémia ünnepi kötete csak három évvel később látott napvilágot.

A transzcendentális harmadik

A világháborúból kijövet, 1920 májusában, az MTA elnöke, az italianista Berzeviczy Albert vezetésével Korvin Mátyás Társaság névvel olasz–magyar baráti együttműködés jött létre. Az általa kiadott olasz nyelvű folyóirat (*Corvina. Rivista di scienze, lettere ed arti della Società ungherese-italiana Mattia Corvino diretta dal presidente Alberto Berzeviczy e dai segretari Tiberio Gerevich e Luigi Zambra*) második száma az évfordulós ünnepségeken elhangzó előadások egy részét tartalmazta. A társaság 1921. május 1. és december 15. közötti időszakban különböző helyszíneken nyolc tudományos ülésszakot szervezett, összesen mintegy két tucat előadás hangzott el. Ezen kívül több bemutató, képzőművészeti kiadvány (pl. Dante Gabriel Rossetti Dante-illusztrációi), kiállítás és zenei esemény szervezésében vett részt.⁸

Az 1921. november 27-én tartott ünnepi megemlékezés bevezetőjét Berzeviczy tartotta. Az előadás *Le confessioni di Dante* címen a *Corvina* első évfolyamának Dante számában megjelent. Az alkalom diktálta követelmény volt az ember és műve „üzene-
tének” aktualizálása. Az olasz nyelvű írás hangsúlyozza, hogy az akkori és a mostani nézőpontok között hatalmas különbséget figyelhetünk, ugyanakkor az eltelt századok fejlődése és eseményei lényegében Dante álmát valósították meg. Vagyis helyes viszonyt kell kialakítani a patriotizmus és a katolicizmus, a nemzeti és az egyetemes szempontok érvényesítésekor, s ezt Róma ma is érvényes missziója tudatában kell tenni. Példaként állhat előttünk Olaszország, amely „rab Itáliából” egységes erős állam lett. Egységes a költő, államférfi, próféta és hazafi Dante csodálatában is.

Az évfordulós megemlékezéseknek nemigen volt szűkebb értelemben vett filológiai témája, egy azonban figyelmet érdemel. Berzeviczy az alábbi formában, múlt időben parafrázálta a *Purg.* V 13. hendekaszillabusát: „*segui il suo corso e lasciò dir la gente*” (BERZEVICZY 1921, 10). Ez a sor ebben a formában sem jelen, sem múlt időben nem található meg a *Commediában*. Helyette itt a *Vien dietro a me, e lascia dir le genti* áll, illetve a *Pok.* XV 55. *Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto*. Tartalmát tekintve e nem létező kompozícióval zárta Karl Marx *Das Kapital* 1867-es hamburgi kiadásának londoni keltezésű előszavát, mely máig állandóan (és hibásan) idézett mottóvá vált. A furcsa egybeesés mögött valószínűleg egy harmadik, mindkettőnél korábbi félreolvasás áll. A politikai okokból Itáliából Angliába emigrálni kényszerült, titkos társaságokhoz tartozó Gabriel Rossetti merőben új, misztikus szöveginterpretációval állt elő. Gabriel Rossetti hatkötetes *Commedia*

8 Le feste Dantesche della SMC, *Corvina* 1(1921) I. 89–94.

kiadásának *La vita di Dante* című bevezető részében olvasható a következő mondat: *Segui il tuo corso e lascia dir le genti* (DANTE 1826, XXXIII). (Az irodalomtörténész fia, Dante Gabriel Rossetti jelentős hatást gyakorolt a magyar szellemi életre, nemcsak a festőkre, hanem az irodalmárookra is. Berzeviczy bevezetőjével megjelent Ferenczi Zoltán *Új élet* fordítása, a preraffaelita művész illusztrációival.)⁹

Az *akkor és most* összefüggését, vagyis az aktualizálhatóság elvi lehetőségét az örök, keresztény érték mint harmadik, felsőbb elem garantálja. Vass József katolikus pap, vallás- és közoktatásügyi miniszter Dante nagyságát és állandó érvényességét az emberben lévő kétféle, engedelmeskedő, illetve az isteni tartalmat szent ágostoni módon hordozó felsőbbrendű, parancsoló én érvényre jutásával magyarázta, másodlagos szerepet juttatva a nyelvi és poétikai innovációknak. A földön a személyiség nem válhat teljessé, mégis önmaga egyre tökéletesebb formáját kell a teremtet világgal való folyamatos együttműködésben megalkotnia. Így indult útra Dante a szívébe helyezett vággyal (*Pok.* II 136–7.). A magyar nemzet ragyogó korszakaiban magába fogadta az olasz (reneszánsz) szellemet, most Dantéval mint vezetővel egy akarattal indul újra útra. A költő és a nemzet párhuzamos útját a miniszter didaktikus formában jelölte ki. „La nazione ungherese anche si consola nel momento in cui deve attraversare l’inferno della sua desolazione per giungere alla purificazione ed alla sua sublimazione nazionale.”¹⁰

Csernoch János bíboros a Szent István Társaság ülésén (1921. április 28.) tartott előadásán Dante kapcsán a tapasztalat és reveláció keresztény harmóniájáról beszélt (CSERNOCH 1921, 13–18). A teológiai szempontból is felkészült költő értelmi, művészi adottságai és az isteni kegyelem segítségével volt képes leírni az emberiségnek a tisztuláson keresztül az igazi szabadság birtoklásáig vezető útját. Isten birodalma közöttünk, bennünk van: ez a tudat erősítette Dantét a megváltoztathatatlanak bizonyult, fájdalmas száműzetés idején. Valójában sokkal inkább Firenzének volt szüksége Dantéra, mint fordítva. Számára bármely hely elegendő volt, ahol láthatta a Napot, a csillagokat, ahol az elméjében birtokolt örök igazságokról gondolkodhatott (ez utalás a tizenkettedik episztola végére, *nunquam Florentiam introibo*; a sor parafrázisát Babits is idézte). Korunk belekóstolt Dante poklába, súlyos hibákat követtünk el, de számunkra is eljött a kiemelkedés ideje. A világ erkölcsi rendje nem épülhet destruktív erőkre, ezeket le kell győznünk, ha az élet szabadságát élvezni akarjuk. „Pontosan ezekben az időkben kell Dante gondolatát alkalmaznunk.” A hercegprímás XV. Benedek tanulmányozásra felszólító enciklikájának fő gondolatait a magyarokra adaptálva buzdított arra, hogy szívünkbe az ő szellemét, hajlíthatatlanságát, keresztény hitét ültessük. Mély istenhite, amely a nagy nyomorúság,

9 Ebben az esztendőben még két sokat hivatkozott fordítás jelent meg: Radó Antalé (*Pokol*) és Balanyi Györgyé (*Monarchia*). Dante szerepéről a milleniumi és a 600. évforduló közötti időszak képzőművészetében és költészetében: KESERŰ 1986, 851–876.

10 „A magyar nemzet akkor is vigasztalódik, amikor szenvedéseinek poklán kell áthaladnia, hogy elérje a megtisztulást és a nemzet felemelkedését.” Vass 1921, 29.

a mérhetetlen szenvedések és harcok ellenére is töretlen és hajlíthatatlan maradt, például szolgáljon a mi kálváriánk napjaiban. Ha híven követjük őt, gyors léptekkel érhetjük el a ma még keresztre feszített magyar igazság feltámadását. Hatszáz év távlatából a költő egyéni sorsa és népünk kálváriája között felállított tipológiai hasonlóság teológiai és erkölcsi alapokon nyugodott, de Danténak, folytatta a szerző, példává kell válnia abban is, hogy ne álljunk meg itt, hanem a minta alapján építő cselekvésbe kezdjünk.

A 1921-es esztendő Dante magyar kritikátörténetében a katolikus körökön kívül zsidó (Radó Antal, Honti Rezső) és református tudósok komoly helyet foglalnak el. Ebben kiemelkedő szerepe volt a református lelkész és művészettörténész, Fülep Lajosnak, aki természetesen nem szerepelt a katolikus ünnepségeken. Ő főleg korábbi, itáliai Dante-kutatásai alapján a *Nyugat*¹¹ és az akkor indult *Hit és Élet* című debreceni folyóirat évfordulós számában (1921. szept. 25, 1–3) írt rövidebb tanulmányokat. Az utóbbiba Révész Imre szerkesztő, későbbi püspök felkérésére. A hatszázadik évfordulós tanulmányok közül a későbbi magyar kutatók, főleg filozófiatörténészek Fülep Lajos írásaira hivatkoztak legtöbbször: KAPOSÍ Márton (2001, 179–186), KELEMEN János (1993, 73–87), SZABÓ Tibor (2003, 85–88), illetve SALLAY Géza (1986, 26–32) és újabban GOSZTONYI Ferenc (2016, 259–278). Fülep firenzei tanulmányútja elején kezdett el foglalkozni Dantéval Alexander Bernát filozófiatörténész biztatására, aki készülő egyetemes irodalomtörténetéhez kért tőle Dante-fejezetet, amit kelleetlenül vállalt (FÜLEP 1990, 125–132, 147).

1908 nyarán Itáliában nemcsak Babits Mihály köteleződött el évtizedekre Dante mellett, hanem Fülep is, aki specialistának tartotta magát a dantológia terén (FÜLEP 1995, 210): 15 ív terjedelmű eredeti írását volt kénytelen összesűríteni 5-re.¹² Fülep Dante-tanulmányainak terjedelmileg legnagyobb része csak halála után, 1988 és 1998 között jelent meg a posztumusz *Egybegyűjtött írások* több kötetében és a *Művészet és világnézet* című könyvben (FÜLEP 1976). Személyes kapcsolatban állt a *teológus* Dante legnagyobb tekintélyű kutatójával, Pierre Mandonnet¹³ domonkos-rendi szerzetessel, aki 1921-ben a Société Thomiste elnöke lett. Fülepet az említett

11 *Nyugat* 1921. 18. szám, szeptember 16, 1369–1382: *Készülő nagyobb Dante-mű fejezeteiből* (Dante, A „Vita nuova”, A „Divina Commedia”, Egy canzone és egy szonett I–II).

12 Nagyjából ekkora a terjedelme az *Egybegyűjtött írások* II-ben közölt Dante-tanulmánynak, FÜLEP 1995, 210–272.

13 A belga teológusra név szerint nem hivatkozott. A kritikátörténeti fordulatról szólva Fülep, aki nem adott a ma szokásoshoz hasonló lábjegyzeteket és bibliográfiát, összefoglalóan az alábbiakat említette: „Dante esztétikai és filozófiai megértésének kora a romantikusokkal kezdődik, akiknek, mint néhány más nagyságot, jóformán a feledésből és mellőzöttségből kellett őt napvilágra hozniok. A Commedia sorsában korszakos jelentőségű Schelling 1803-ból való alig néhány oldalnyi tanulmánya: *Über Dante in philosophischer Beziehung* „K. Vossler: *Die göttliche Komödie*, Heidelberg 1907–1910, E. Moore: *Studies in Dante*, Oxford 1896–1899–1903; Fr. de Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, Napoli; Scartazzini kommentárjai; Zingarelli: *Dante*, Milano; Hettinger *Die göttliche Komödie*, Freiburg 1879; F. X. Kraus: *Dante*, Berlin 1897, stb.” FÜLEP 1995, 272.

felkérésén túl egy másik megfontolás is befolyásolta. Összefoglaló művet szándékozott írni a modern individualizmus kialakulásáról. Az első fejezet Szent Ferencről, a második Dantéről szólt volna. Ez a terv nem valósult meg, de az általános felől közelítő szemléletmód megmaradt. Nem mondott ugyan le a történetiségről (pl. „Dante ízig-vérig hű, ortodox katolikus és egyházának hű fia”, FÜLEP 1995, 211), de ezek a megállapítások éppúgy háttérbe szorultak, mint a filológiai, vagy a költői megformáltság elemei (a *rím* szó is csak néhányszor szerepel). A kutatási irányt Schelling megállapításai („Ha egykor a hierarchikus rend emlékezete semmivé foszlana, mindig helyre lehetne állítani abból a képből, amelyet Dante költeménye rajzolt róla”, SCHELLING 1991, 149) jelölték ki. Álljon itt néhány jellemző idézet Fülep-től. A *Hit és Életben* megjelent cikkben olvasható, hogy az „örökkévalóság-szem-pont” az, „amelyből [Dante] az élet minden jelenségét nézi” (FÜLEP 1995, 213). A *Dante-tanulmányból*: „Dante útja, epikai végbemenés nélkül való lírai variáció, aritmetikai haladvány, tiszta bensőség (FÜLEP 1995, 270), továbbá: „a költészet tehát az isteninek kijövele a láthatatlanból a láthatóba... theophania. A költészet látható teológia...” (FÜLEP 1976, 245). Az *akkor és ott* látszatvalóságának mint „bálványnak” el kell tűnnie, hogy csak a tiszta ideál maradjon meg (az ember-Krisztus és a földi Beatrice halála, aki mint Szentlélek jelenik meg ismét). Az *ideál* a tudati és művészi képzetek teljességével fejezhető ki: „A Commedia skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költemény” (FÜLEP 1995, 267).

Az ilyen, és az ezekhez hasonló, bármennyire is elgondolkodtató mondatok (hogy érvényesek-e, nem tudjuk) a romantikus és teológiai Dante-interpretációk alig legyőzhető nehézségeit is elárulják. Úgy tűnik, csak elvileg feszül távolság a műelemző szempontja és a tanulmányozni kívánt mű között. A valóságban gyakran elvész a szükséges kívülállás, s ezáltal csorbulhat az elvárható ténszerűség. A kutató nem arra vállalkozik, hogy leírjon valami tőle független valóságot, mint a tudós a természet jelenségeit, hanem teljesen a mű által megjelenített világ vonzáskörébe kerül. Mintha a középkori hermeneutika három szellemi jelentésszintjéhez hozzátenne egy negyediket, a reá vonatkozót. A tanulmányokban a racionális teória, a pontos meghatározások, az igazolhatóság ugyanakkor háttérbe szorulnak. A Dantééval azonosult általános eszme, *idea* alapján a kutató ugyanúgy a képi, figurális kifejezőmódhoz folyamodik, metaforikus és szimbolikus eszközökkel próbálja megmagyarázni, olvasójához közelebb vinni a *Commediát*, *másként* mondva ugyanazt, amit a költő. Az interpretáció így a művel párhuzamos kijelentések sorozatává válik.

A teológiai igazságokból, a közös, felsőbb *harmadikból* való kiindulás a Dantét történetileg 1921 Magyarországra aktualizáló tanulmányokban is, rejtettebben ugyan, de fellelhető. Hiszen a kutató szem ilyenkor azokat a történelemben örökké érvényes törvényeket keresi, melyek az alkotáshoz képest külsők ugyan, de ténszerűen benne vannak a műben, s bármikor, elkülönítve a konkrét helyzettől, más korokra is érvényesen alkalmazhatók, számunkra ismételtető eseménysor példaként állhatnak.

A fordítást tekintve filológiai témát érintett, több más mellett, a Dante Magyarországon téma legkiválóbb szakértője, Kaposy (Kaposi) József áldozópap és hitoktató. Szerinte a költő hazánk iránt „szeretetteljes szimpátiával” viseltetett. A ránk vonatkozó, boldog Magyarország-prófécia (*Par.* XIX 142–143.) „malmenare” szavának Szász Károly általi „tévútra vinni” fordítását tartja a legjobbnak, szemben a másutt feltűnő „zsarolni” vagy a „gyötörtetni” főnévi igenevekkel. A magyar kutató szerint Dante érezte, hogy a csalással trónra került III. Endre, valamint a halála után jelentkező többi trónkövetelő veszélyt jelent a magyarok számára, s kizárólag barátja fia, Károly Róbert lesz képes egyenesbe hozni, a boldogság felé vezetni a magyarok sorsát: „sarà beata, se in avvenire non si lascerà più malmenare”. Magyarországi Mária unokája példáját idézve Kaposy azt sugalmazza, ma is Dantét és az olaszokat kell követnünk. A magyar jövőre vonatkozó dantei üzenet ugyan továbbra is eléggé enigmatikus, de a költő szándéka egyértelmű, aktualitása nyilvánvaló (KAPOSY 1921, 41–42).

Az *ibi et tum* méltósága

Az olasz frontról, majd a szicíliai fogságból a *Vita nuova* fordításával hazaérkező Eugenio Kastner (Koltay-Kastner Jenő) a *Corvina* folyóirat egyik állandó szerzője lett. Az *Il realismo di Dante* című írásának elején Kastner az egyedi és általános viszonyára vonatkozó elvi kérdést fejtegette. Az egyik oldalon a költő korábbi véleménye, a *Vita nuova* és a *Vendégség* egyes kitételei állnak: „rappresentare la realtà come serva fedele di qualche idea astratta” (úgy kell ábrázolni a valóságot, mint valamely idea hűséges szolgálólányát, KASTNER 1921, 48). A másikon későbbi álláspontja. A változásban szerepet játszottak a száműzött Dante nehezen megérlett tapasztalatai. A boëthiusi Donna-Filosofia „kegyetlennek” mutatkozott irányában, s ezért a költő elfordult tőle, egyre nagyobb teret engedve a hús-vér valóságnak, s hátrébb húzta, tegyük hozzá, szerencsére, a teológusok számára fontos *harmaidik* komponenst. „Tutte le astrazioni si trasformano in verità individuale e vissuta, tutti gli spettri pallidi del medio evo diventano corpi vivi nella Divina Commedia” (Minden egyes absztrakció egyéni és átélt igazsággá alakul át, a középkor sápadt csontvázai az *Isteni színjátékban* élő testet öltenek, KASTNER 1921, 49).

A hangsúlyozott allegorizmus olyan kritikai magatartást sugall, amely szerint a művével (és sorsával) idő felettivé emelkedő költő példája és tanítása (vagy annak valamely eleme) bármely későbbi korban *hic et nunc* aktivizálható, elválasztva őket a születés körülményeitől. Kastner az általánossal szemben az *akkor és ott*, az *ibi et tum* történetiségének és konkrétságának a jelentőségét emelte ki. Szerinte Dante poétikájának alapelvét legvilágosabban a *Par.* IV. 40–43-ban fogalmazta meg, ahol az idea helyett a közvetlen tapasztalást tette meg a művészi inspiráció kiinduló pontjaul: ami méltó az értelemhez, az érzékektől veszi kezdetét. Ennek hangsúlyozása

nyilván valamelyest gyengítette Dante szavainak a *másként* mondásában megnyilvánuló általános, koroktól független érvényességét. Ezzel nyilvánvalóan gyengült a költő társadalmi helyzete, tevékenysége és tanítása, a 20. századra vonatkozó „áthalásának” elvi megalapozottsága és közvetlen vagy közvetett alkalmazhatósága.

A viktorinus Kastner az allegorizmusával azonos rangra emelte az életmű történeti vagy *litterális* értelmét, mai értelemben vett realizmusát. A helyes kritikai megközelítés mindkettő figyelembevétele: a két alapvető jelentésréteg egyenrangúsága példájára Kastner Beatrice meghatározását hozta, aki „la fede cristiana ed una graziosa giovinetta fiorentina in una medesima persona” (ugyanabban a személyben kedves firenzei lány és a keresztény hit, KASTNER 1921, 50). Az *allegoria* szó helyett Koltay gyakran a Dante által ebben az értelemben ismeretlen *simbolót* használta, amely Goethe distinkciója szerint elválaszthatatlan az egyedi létezőtől „Il vero diventa un ideale così sublime nella fantasia di Dante, che può ricevere naturalmente il significato simbolico, non dimenticando però neppure la propria nascita.” (Az igaz olyan fenséges eszmévé válik Dante képzeletében, hogy természet-szerűen kaphat szimbolikus jelentést, nem felejtve el azonban saját születését sem, KASTNER 1921, 59).

A Magyar Tudományos Akadémia mint a *donna gentile* háza

A Berzeviczy vezette Magyar Tudományos Akadémiával és a Korvin Mátyás társasággal párhuzamosan, közöttük lévő személyi átfedésekkel, egy másik, elnevezésében is katolikus Dante-bizottság alakult. Ehhez keretet az 1915-ben Csernoch János bíboros-hercegprímás által alapított Szent István Akadémia biztosított, amely 1921. január 21-i ülésén döntött a Dante-bizottság feladatairól és összetételéről (*Dante-émlékkönyv* 1924, 94–95). A katolikus bizottság díszelnökei: Csernoch János, Lorenzo Schioppa pápai nuncius, József herceg; társelnökei: Prohászka Ottokár székesfehérvári, Rott Nándor veszprémi püspök, Berzeviczy Aladár, gróf Apponyi Albert (1921. május 7-től a Szent István Akadémia elnöke), Székely István másodelnök, Vass József, Fraknói Vilmos prelátus, Hanuy Ferenc rektor voltak. A bizottság főtítkára Reiner János, védői és tagjai voltak többek között Klebelsberg Kuno, Tormay Cécile, Balanyi György piarista szerzetes, Gárdonyi Géza, Gerevich Tibor¹⁴. (A „nagy hiányzó” Babits Mihály volt.) A pápai enciklika céljaihoz igazodva a bizottság elhatározta Dante műveinek terjesztését, megünnepeztetését a középiskolákban, irodalmi intézetekben, népszerűsítő kiadványban. Ünnepi ülést rendezett, emlékkönyvet adott ki, s képviseltette magát a Dante ravennai sírjánál rendezett

14 A Comitato Ungherese megalakulása ismertté vált Olaszországban is. A ravennai „Il VI° Centenario Dantesco. Bollettino del Comitato Cattolico per l'omaggio a Dante Alighieri” adott róla hírt: 1921. 3–4 (Maggio-Agosto)

emlékünnepeken. A bizottság 1921 kora nyarán kezdte meg működését. Az eredetileg korábbra tervezett ünnepi ülést a dantista pápa halála miatt végül 1922. február 12-én tartották meg a Fővárosi Vigadó nagytermében. A történelmi és politikai parallelizmusok itt is megjelentek (főleg Concha előadásában), de föléjük emelkedett a teológiai eszmék művészi ábrázolása mikéntjének a problémája. Az elhangzott előadások 1924-ben díszes albumban jelentek meg (*Dante-émlékkönyv* 1924).

Gróf Apponyi elnök a Dante-bizottság alakulásához képest szinte napra pontosan egy évvel korábban a Párizsba küldött magyar delegáció vezetőjeként felszólalt a párizsi békekonferencián. A győztesek előtt 1920. január 16-án francia és angol nyelven mondott nagyhatású beszédét olaszul, az olaszokhoz fordulva zárta, kifejezve mélységes tiszteletünket a *másik, az igazi Olaszország* iránt¹⁵. A „*két nemzet közösen küzdött régi jogtalanságok ellen, a szabadságért*”. A beszéd egyik fontos mondata: „*la rétribution devrait être proportionnelle au degré de la culpabilité*”¹⁶ (a megtorlásnak... arányban kellene állnia a bűnösség mértékével) Dante egyik sorát szó szerint ismétli: „*sia colpa e duol d'una misura*” (Purg. XXX 108.).

Az 1924-ben megjelent ünnepi kötet első tanulmányát a korabeli magyar katolikus szellemi életet meghatározó, filozófiai-teológiai és hitterjesztői-apostoli képességekkel egyaránt megáldott Prohászka Ottokár írta. Számára, mint a világot Dante univerzumához mérő sok más gondolkodó számára, Dante akkor is hivatkozási pont volt, amikor az élet, a hit vagy kultúra egyéb dolgairól esett szó. Sőt, nemcsak a szellemi, hanem a politikai élet kérdéseiben is zsinórmértékként szolgált. Prohászka a pápai tévedhetlenséget elvető, a *Paradicsom*ot magyarázatokkal ellátó Ignaz von Döllinger bajor liberális teológust idézte: „minden államférfiúnak, mielőtt fontos dologban döntene, a D. Commediából kellene valamit olvasnia, hogy döntésében segítse” (PROHÁSZKA 1924, 17), vagyis képes legyen annak földi és égi következményeit felmérni. A „héber svindli” (Kun Béla tanácsköztársasága), az idegen megszállás, a Szent Istváni haza elvesztése, a bolsevizmus térhódítása olyan veszélyes helyzetet teremtett, amely határozott társadalmi feladatvállalásra készítette az egyházat és kijelölte társadalmi tevékenységének fő céljait. E vonatkozásban a *De Monarchia* lehetett az iránymutató. Az egyháznak az állammal való együttműködését nemcsak a szószékekről kell hirdetni, hanem olyan (történeti) kultúráképet kell kialakítani, amely konkrét példák alapján bizonyítja a jó célért való közös fellépés elméleti megalapozottságát és gyakorlati hasznosságát. A mai állapotok, hangsúlyozta, fő elemeiben szinte azonosak a Dante által (VIII. Bonifác pápa ellen) áhított helyzettel: a kard és a pásztorbot, a temporális és a spirituális hatalom egymástól elválasztva, de csakis közösen vezethetik megfelelő irányba a testből és lélekből álló emberek földi közösségét. Az *instrumentum regni* szellemében konfliktusmentes lehet kettőjük viszonya.

15 Jelen volt Saverio Nitti olasz miniszterelnök is.

16 A szöveg: Bodleian Libraries, University of Oxford https://classic.europeana.eu/portal/hu/record/9200143/BibliographicResource_2000069292183.html

A Schütz Antal által szerkesztett, huszonöt kötetes életműben három önálló Dante-tanulmány található¹⁷. A tizenkettedik kötetben az 1921. május 8-án tartott akadémiai székfoglaló¹⁸ és az ünnepi ülésen elhangzott beszéd írásos¹⁹ változata olvasható, a huszadikban egy harmadik, 1922-es keltezésű *Dante* című írás, amely először a Katholikus Népszövetség 1922-i évfolyamának első füzetében látott napvilágot. Mindhárom (inkább egymás kiegészítésének, mint ismétlésének tekinthető) néhány hónapos eltéréssel írt tanulmány konklúziója ugyanaz: „Ha pedig arra gondolok, hogy a szétszaggatott Itáliának öntudatára hozta nemzeti föladatát, egységes nemzeti föltámadását, akkor úgy érzem, hogy ez ihletett lapokról felénk is a nemzeti föltámadás páthosza száll”. A csonka Magyarország is boldog lehet „ha nem hagyja magát elszakíttatni ezredéves alapjairól, ha megtartja kereszténységét, s megőrzi nemzeti géniuszát” (PROHÁSZKA 1928–1929, 331). Így az út a jelenlegi pokolból a purgatóriumon keresztül „alle stelle” fog vezetni. A februári beszéd ugyancsak az „alle stellével” zárult: „Vigye ez a Dante-ünnep is a letiport magyarságot a krisztusi mennyország s a földi boldogság s az egységes Magyarország csillagai felé.” (PROHÁSZKA 1924, 21). Végül az 1922-es tanulmány zárása is a hazafiság és nemzetköziség helyes viszonyát tárgyalta. A Trianon után ezer sebből vérző, a népek által kitagadott országban nem könnyű megfejteni, hogy mit üzen a *poema sacro*: „Nekem úgy látszik, hogy azt, hogy hiszek egy hazában, hiszek egy isteni örök igazságban, hiszek Magyarország feltámadásában” (PROHÁSZKA 1928–1929b, 237).

Commedia: alakot öltött élő teológia

Prohászka Dante-tanulmányainak állandóan visszatérő eleme a vertikalizmus. Sokféle hasonlat, nyelvi vagy költői alakzat nyitja meg a magasság dimenzióját. A fenséges felé vezető tekintet nem a földi, hanem az égi reáliákat kutatja. Dante a bűnös világot is Isten világaként szemlélte, melyet nem magára hagyni, hanem fölemelni kell (PROHÁSZKA 1924, 21). Felülről hívó erő a szerelem. A trubadúrok (poétikai szempontból Prohászka Dante elődeinek tekinti őket) *erosza* „nem szerelem, hanem tisztább, nemesebb szférák felé vezető vonzalom” (PROHÁSZKA 1924, 20). Csak az epifániát megelő, az isteni tanokat, az üdvözítő szándékot meghalló, „Numine afflata poësis” lehet képes erre. A költői inspiráció forrása nem a valóságosan élt Beatrice, a firenzei Portinari lánya volt; a természetestől elválasztott, idealizált lény

17 *Dante* (1921 – ez volt Prohászka akadémiai székfoglalója), *A középkori szellemi élet összefoglalása a Divina Commediában* (1922), és *Dante* (1922) <http://www.ppek.hu/k850.htm>

18 *Dante* (PROHÁSZKA 1928–1929, 309–332). A székfoglaló provokatívnak tűnő szavakkal kezdődik: a „Magyar Tud. Akadémia is a 'donna gentile' háza”, de, folytatja, „természetudományos alapon világnézet nem épülhet”, a műből kisugárzó erkölcsi és esztétikai értékeket kell észrevenni (310).

19 *A középkori szellemi élet összefoglalása a Divina Commediában* (PROHÁSZKA 1928–1929, 332–339) megjelent a Dante-émlékkönyvben is.

(szépség, hit, erény, igazság) vezeti Dantét. Olyannyira, hogy a *közbenjáró* elveszíti valóságos evilági lényhez köthető személyiségét, és kisbetűvel írt allegóriává vagy szimbólummá válik. Hasonlóan ahhoz, ahogyan a zseniális festő tetszetős modelljéből eszményi szépségű Madonna lesz. A *fede beatrice* Paradicsom felé vezető út, a közbülső fázis, amely megköveteli a költőtől az egyre magasabb szintre emelkedést, az emberiből való kiemelkedést (PROHÁSZKA 1928–1929, 316). Isten színe látására azonban még az „égbe emelő hit” sem tehetné képessé Dantét. Ehhez fentről meg kell kapnia a „lumen gloriae”-t. Bernát azért imádkozik a Szűzhöz, hogy patronáltja részesüljön a legnagyobb kegyben, vagyis látásának annyi ereje legyen, hogy a hitet már birtokló élő ember számára feltárulkozzon a *visione beatrice*, ami után, tudjuk, bekövetkezik az Istennel való misztikus egyesülés. A *fede beatrice* visszalép, hogy a „visione beatrice, a színről színre való, boldogító látás s ezzel együtt a lélek megistennülése lépjen helyébe. Dante is meglátja az Istent...” (PROHÁSZKA 1924, 13). Dante az égbetörés gényusa. „Ez a genius csupa cselekvés, akarás és tett. Nem tagadja az élet örvényes éjszakáit, nem az őserdőnek rémes árnyait; szemében tükröződnek ugyan a fenevadak szemeinek zöldes, kékes, vérvörös tüzei: de az ő ereje nagyobb, mert felsőbb és isteni. E geniusnak nagy előnye, hogy nemcsak nyomorúságaira s a poklokra eszmél rá, hanem ráeszmél az isteni erőkre, melyek által tisztul, emelkedik és győz” (PROHÁSZKA 1928–1929, 317).

A megjelenített események és alakok kettős természetűek: valóságos történeti (mitológiai) előfordulásuk fölött – a tipológiai szimbolizmus elvei szerint – ott áll igazi és örök értékük, üdvtörténeti jelentőségük. A jelenséget ugyanakkor a költőnek a lehető legnagyobb gondossággal kell megfigyelnie és ábrázolnia, mert csakis így juthatunk közelebb a transzcendens igazsághoz. Dantét nem a skolasztika fogalmi rendszere inspirálta, hanem a hitből származó valóságlátás és erő. A spekuláció sohasem elegendő, mivel nem teremt életet. A költői „alakteremtő” igazság csak annyiban teológiai, amennyiben erre a művészi ábrázolásnak szüksége van: a „költemény strukturáját szem előtt tartva, a históriákban s adatokban rejlő s azokból kisugárzó erkölcsi s esztétikai értékeket kell észrevenni”. Amit Dante teológiai kérdésekről írt, messze elmaradt Szent Tamás rendszerétől. Nem sokat veszítettünk azzal, hogy nem készültek el a *Convivio* további fejezetei, s a költészetről való tudás nagy része már adott volt, mire Dante munkához látott. Minden építőnk ott hevert a földön, „csak a művészi kéz hiányzott, mely a »pondust«, a »numerust« hozta volna e káoszba.... hasonló volt ő e részben ahhoz az Amphionhoz, Theba építőjéhez, kiről a »Divina Commedia« is emlékezik. A rege szerint Amphion a köveket énekével hozta mozgásba s így építette föl az istenek városát” (PROHÁSZKA 1928–1929, 320).

A *Színjáték* utolérhetetlen nagysága a szerző szerint három tényezővel magyarázható. Mindenekelőtt a költő utolérhetetlen tehetségével; különlegesen éles valóságlátásával, amely a nyugati kultúrát ihlető közös keresztény meggyőződésből fakad; illetve a pokol mélyétől a mennyország csúcsáig minden fokozatot magába foglaló pátozával.

Prohászka a *Színjátékot*, amelyben „az egész katolikus theológia nyer életet és alakot” (PROHÁSZKA 1924, 11) összehasonlította a *Faust*tal, az előbbinek nyújtva a pálmát. Goethe, állítja, képtelen volt választ adni a végső kérdésre, egyáltalán nem meggyőző a mű (tegyük hozzá, dantei hatást mutató) egészéhez szervesen nem kapcsolódó lezárása²⁰. Dante küzdelmek árán legyőzi a gonoszt, Faust viszont folyamatosan küzd vele, sok aljas tettet elkövetve. S végül azért marad felül, mert az ember jobb, mint az ördög. Nem egyének, hanem „fajsúlyok” állnak szemben egymással. Faust és Mephisztó olyan, mint az edényben összerázott olaj és víz: végül az előbbi kerül a másik fölé, de a küzdelemnek nincs tragikuma. „Mily különbség a középkori, hatalmas Isten-fogalom, azután a küzdelmes, de Isten kegyelméből győzelmes üdvözülés s Goethe s Madách hasonló problémákat oldozgató kísérletei közt! Ott a jó győz s nem a rossz; de a jónak küzdenie kell s így ér föl a paradísóba; míg ellenben Faust nem bír az életnek egységes s győzelmes megoldást adni; az *Ember Tragédiája*-ban pedig egyáltalában nem értjük, hogy minek küzdjünk küzdve, mikor az emberiség történelme csupa kudarcz és fintor? A *Divina Commedia* iránya az ascensio... Az egyéniség és pátosz nélküli Faust csak homokszem, a lét súlypontja a tömegben és a folyamatban van: ez pedig egy neme a bolsevizmusnak” (PROHÁSZKA 1928–1929, 322–323). (Prohászka az idézeteket Babits Mihály fordításában közölte, de nem említette a fordító nevét. A *Paradicsom* a tanulmányok írása idején még nem jelent meg, ezeket a székfoglaló szövege olasz eredetiben hozta.)

Az 1922. februári megemlékezés második előadását az olasz családból származó Concha Győző jogfilozófus tartotta. Magyar nyelvű, de latin című előadásának a címe: *Dantis Florentini De Monarchia libri tres*. A sacerdotium és az imperium eredetére, viszonyára, az egyetemes államra, Rómának a keresztény világban játszott szerepére vonatkozó fő dantei gondolatok összefoglalása után Concha felteszi a kérdést: a császár *auctoritasa* egyenesen Istentől függ-e, vagy valamelyik helyettesétől, esetleg Pétertől (egyháztól)? Majd egy eléggé meglepő állítást fogalmaz meg. „Eddigi részeiben bölcselmi jellegű munkája e felelet által a XIV. század eleji aktuális napi politika publicisztikai iratává válik” (CONCHA 1924, 37). A két szuverén hatalom elvileg világosan elválasztott körére azonban a konkrét erőviszonyok mindig rávetik az árnyékukat. Dante művében a hatalmi vetélkedésre vonatkozó egyes érvek (Konstantin adománylevele, *Traslatio Imperii*) mára megdőltek, mások „bölcséleti értéke” viszont ma is érvényes. Az egyház lényege Krisztus élő „misztikus teste”, ennél fogva a világ kormányzása nem rá tartozik. A pápa a hit, a császár a bölcsesség által vezeti az emberiséget, az előbbi az örök, az utóbbi az időbeli boldogság felé. Tehát a földi uralkodó hatalma is közvetlenül Istentől való. Elkerülhetetlenül fel kell tenni azonban a kérdést: „Mi lesz, ha a két önálló hatalom ellenkező irányban halad?” (CONCHA 1924, 41) Dante, tegyük hozzá, az élet, a hit és a költészet minden

20 A „költemény végén szereplő Madonna s az angyalok csak kölcsönként dekorációk”. PROHÁSZKA, 1928–1929, 324.

területén *monomániásan* kereste a három személyű egy Isten megnyilvánulásait, a kiemelkedő közepet, páratlan számot, az *egységet*. A dualisztikus hatalmi szemléletnek, a teoretikusan egyenlő erők soha el nem dőlő szakadatlan küzdelmének nemigen látjuk másutt sem a nyomát, mert egy ilyen küzdelem örökké tartana, s ez nem emberi dimenzió.

Concha bizonyítja, hogy nincs is így. Dante szerint, hangsúlyozta Concha, nem szoros értelemben kell venni, hogy a császár semmilyen értelemben nincs a pápának alávetve. Milyen tekintetben és hogyan érvényesülhet mégis a szupremácia? S mi dönti el, hogy kritikus helyzetben melyik az erősebb? Az érvelés a *boldogság* etikai és antropológiai meghatározásából indult ki. Az evilági ember mulandó boldogsága mégiscsak az égi, örök boldogságra van irányozva, ez a végső célja. A császárnak azzal a tisztelettel kell viseltetnie Péter utódja iránt, mellyel az elsőszülött fiú adós az atyjának. S így tudja áldásait a földön széjjelszórni. A jogászprofesszor az atya-fiú családi metaforában megjelenő viszonyt *pietasként* határozta meg, ami az egy vérből származók iránti természetes reverenciát, *cultust* jelent (CONCHA 1924, 43). (A hit ész fölöttiségével és a lehetséges kiközösítéssel, szerinte, Aquinói Tamás szerencsésebben oldotta fel a dilemmát, mint a költő.)

Dante a gyermeki szeretethez, a kegyelethez folyamodik, hogy a két hatalom együttműködését érthetővé tegye. Ezzel, állítja Concha, Dante visszaesett a pogány nemzeti gondolatba. „Császára nem a békéért, nem egyedül az emberi polgárosodásért kell neki, hanem, hogy a civilisatio magas fokán álló Italia egyházi és világi fejével uralkodjék a földön.” (CONCHA 1924, 45) Dante hibát követett el, hogy a latint (olaszt) második választott népként a többi nemzet fölé emelte. A *pietasszal* „az uralomra, az impériumra való igényt s a másik nép szolgátságát vérbeli, születési alapra helyezi”. Hiába emeli a költő elméleti műveiben a legmagasabbra az emberi értelmet, anyagi képességünket, s ezzel összefüggésben a *humana civilitast*, ebben a fontos kérdésben a racionálisan bizonytalanul meghatározható *pietas* fogalomnál marad.

Nem a Dante által elgondolt *aeterna Roma* világuralma a népek szabadságának, a békének és a boldogságnak a garanciája. A világmonarchia, zárja gondolatait Concha Győző, „súlyosan nehezedett egész Európára, mirajtunk kezdve kelet felől a szélső nyugatig... útját állta a modern államalakulásnak, úgyhogy ez csak ... világforradalmak útján tudott véghezmenni” (CONCHA 1924, 50).

A harmadik előadást Schütz Antal piarista egyetemi tanár tartotta, címe *A Divina Commedia teológiai inspirációja*. A szerző sorra veszi azokat a szakirodalomban is gyakran megjelenő elméleteket, amelyek valójában nem, csak látszatra tartoznak a témához, majd kísérletet tesz az inspiráció mibenlétének a meghatározására. Az *Emlékkönyvben* közölt tanulmány elején többször is erőteljesen támadta Radó Antal 1921-ben publikált Dante-könyvét, amely szerint, írja a teológus, „nem vagyunk rászorulva” Dante oktató szavára, illetve a *Paradicsom* „középkori zagya tudakosság”. Vele szemben Schütz a Dante vizeinek mélysége fölött álló Arany János

helyes megérzéseit idézte. Az aktualizált *hierophantes* Dante arra buzdítja Arany közvetítésével a nemzeti újjászületésen munkálkodó magyar embert, hogy „imádni tanulja / A köd oszlopában rejlő Istenséget”. Schütz az írás során végig együtt, hol egymásból magyarázva, hol párhuzamosságokat bemutatva tárgyalta a mű teológiai és költői/művészi komponensét. Az előbbiben az „ész-igények” és a hit, a tudományos és vallási ismeretek egymást kiegészítő, korrigáló- és fékezőerővel jelennek meg. A teológusnak, mint a rodoszi kolosszusnak egyik lába a természetismeret, a másik a hit partján áll. Dante alapos megfigyelő, tudós elemző, de a „feje a misztikus Krisztus keblén pihen, és szíve óva marad a kiszáradástól és meddővé-válástól”, vagyis a pusztá racionalizmustól (SCHÜTZ 1924, 56). Helyesen állapította meg róla Szent Péter, hogy *buon cristiano* (jó keresztény – *Par.* XXIV 52.): „Nincs egyetlen egy számottevő tan, amelyben Dante eltérne a katolikus állásponttól”.

Dante nem a Teremtőről szóló spekulációi vagy a teremtett világról való megfigyelései miatt lett (ezek gyakran nehézkesek, unalmasak, főleg a *Paradicsomban*) az, aki, hanem költészetének ereje révén. A műben hivatkozott ismeretek tekintetében a kor tudományos szintjén való szükségszerű megmaradás egyfajta adót jelent számára, amit meg kellett fizetnie, mert „nélkülök a költő idő- és emberfölötti nagyságban surranna át a földi téreken, mint... kinek az ördög elvitte az árnyékát. De nincs négy egymást követő sor, melyben ne volna valami föltűnő költői szépség” (SCHÜTZ 1924, 58).

A piarista a költő teológiai inspirációjának meghatározását *nem*ekkel kezdte. Képességei, felkészültsége alapján Dante lehetett volna a legelső skolasztikusok egyike (de nem lett), sőt nagyszerű dogmatikát lehetne összeállítani a tercinákból. De nem ez a címben megjelölt témának a lényege. S még csak az elméleti írásaiban (*Convivio*), kommentárjaiban megfogalmazott allegóriaelmélet sem. A közvélekedéssel és a szakirodalommal szemben kizárta az ún. „velamista” magyarázatot²¹, amely szerint fátyol alatt, különös sorokban rejtőzik a nehezen feltárható, titkos doktrína. S ez a tanítás lenne az „angyalok kenyere”, a hittudomány, az isteni bölcsesség vagy egyenesen Beatrice. A mű viszont, állítja, nem tanító allegória fátyolába öltöztetett *Summa theologiae*. Az ilyen költészet semmiképpen sem érdemelne dicséretet. Nem lenne más, mint pusztán az elvont gondolkodás és a képekben, alakokban testet öltő művészet egyesüléséből létrejövő öszvér torzszülemény. Dante nagysága viszont éppen abban rejlik, hogy elszakad a korára jellemző tanító allegóriától és bizonytalan vízióktól. Az ezekért való elméleti lelkesedése a hermeneutikájában ellentétben áll tiszta művészetével: „az esztétikus korának gyermeke, a költő minden idők génusza”. A kritikusnak nem az allegóriák megfejtésére kell törekednie.

Tévéton jár a kutatás, ha Dante teológiáját pusztán *ismeret*ként akarja meghatározni. A művészileg halhatatlan, lényegében „a katolikus theológiától” inspirált

21 A szerző így nem hivatkozik rájuk, de rendkívül elterjedt interpretáció volt az említett Gabriel Rossetti nyomán.

Commedia megértésének kulcsa magának Danténak az *egyéniiségében* van. Nem pusztán tudása, hanem teljes alkotószemélyisége katolikus. Ez talaja és levegője, „csontjába és velejébe ment a dolgoknak teológiai nézése”. A katolikum nem választható le a költészetétől: nem azért halhatatlan, amit mondott, hanem azért, ahogyan mondta. Pontosabban a kettő együtt. Schütz Schellingnek egy másik megállapítását idézte: „A szentek szentjében, hol vallás és költészet frigyre lép, ott áll Dante, a főpap” (SCHELLING 1803, 36).

A *mit* és a *hogyan*, a koncepció és az „alakítás” egyaránt mutatja a teológia hatását. Alapvető célja, az ember „bűnre húzó természete” és „magasba törő szenvedelme”, a halál és az élet viszonyának a megértése. Az ennyire egyetemes költői alkotások – a világirodalom a bizonyíték rá – teológiai „beállításban kezelik tárgyuakat”. Ha nem ez történne, s az ember nem lenne a végtelen távlataiba állítva, s nem táplálná a magasságban születő éltető erő, törpévé válna. A protestáns eposzokban, Milton *Elveszett paradicsomában*, Klopstock *Messiásában* és Goethe *Faustjában* a vallás csak betét, művészi pótlék, amint ezt az idős Goethe maga is elismerte, amikor „korlátozó formáról”, „szilárdságról” ír az egyházi alakok és eszmék mértékül állítása kapcsán. A kereszt mellett „elsomfordáló” Goethe saját bölcsességét, pogány művészetét elégtelennek érezte, s a mű végén mégis a „sekrestye ajtaján kopogtatott” egy kis díszletért.

A *Commedia* életáramát az eszkatológiai beállításból veszi. A jelen világ drámáját az abszolút igazságosság törvényei és végkifejlete alapján mutatja be. Ez a szándék nemcsak saját korának legmagasabb szintű természettudományos, történelmi, pszichológiai és más ismeretét teszi szükségessé, hanem a jelenség mögött húzódó isteni teremtés szándékának, törvényeinek mély ismeretét is. A mű az iskolázottságot olvasójától is megköveteli. „Theológiaiilag iskolázatlan és tehetetlen elme el sem merheti gondolni a Divina *Commedia* alapgondolatát.”

A koncepcióról elmondható, hogy Dante nem kíváncsi utasként, hanem a pokolnak benne lévő csírait önmagában felfedő bűnös emberként ereszkedik alá. S innét indul az Istenhez közelebb jutás gyötrelmes útjára, amelynek során a másvilági állapotok és jelenségek az egyéni tökéletesedés szimbólumaivá és eszközeivé váltak. A vele kortárs vagy a közelmúlt misztikájához köthető szerzőkhöz (Bonaventura, Szentviktori Hugo) hasonlóan lépésekre bontva, finom distinkciókat alkalmazva mutatja be az Istenhez emelkedő lelket. Ismerete az érzéki észleléstől a jel és fogalom nélküli látásig, míg akarata az önszeretettől az Istenbe-merülésig jutott el. A „lelki fokozatokból csinál drámai fölvonásokat, a teológiai distinkciókból utazási állomásokat” (SCHÜTZ 1924, 67). Dante nem a lenti világot viszi mindenestül magasabb szférába, az irány ennek éppen a fordítottja. A másvilág mértékei és kategóriái vannak a jelenvilágban anticipálva, amely fokozatosan belenő és beleérlelődik a másvilágba, vagyis, tegyük hozzá, a földi valóság önmagává, igazi lényegévé válik. A kettő szerves kapcsolódása adja a költői értékeket. Dante a másvilág „függönyredői mögé” bujtatta teológiai világszemléletének igazságait.

A művészi alakításról Schütz azt állítja, hogy Dante, mint Szent Tamás, felülről kezdi világa építését. A mennyország struktúrája csillagaival, egeivel a középkorban adott volt. A másik, egymással összefüggő kettő, a pokol és a purgatórium viszont teológiai alkotás, főleg keletkezéstörténetükben. A méltóságot és a személyt Dante a katolikus elvek szerint élesen megkülönböztette, s az egyént (*universale in re*) az egyetemes eszmék képviselőjeként ábrázolta. A bűnöket és nem a bűnösöket osztályozta. A keresztény lelkiismeret mértéke szerint elveket és irányokat ítelt meg, s csak ezek alapján és ezek után az egyes embert. A spekulatív komponens azért nem került mégsem egyoldalú és monoton túlsúlyba, mert ezt a „*katholikum sajátos antagonizmusai*”, mint világ és Isten, test és lélek, evilág és másvilág, egyén és Egyház, valóság és ideál megakadályozták (SCHÜTZ 1924, 77).

Végül Schütz három kijelentéssel jellemezte a mennyország titkai által „letepert”, de költőként emberfeletti arányokba nőtt költőt: a legobjektívabb világnézet talaján álló, minden élményt saját magán átszűrő *legszejtényebb költő*; idegenek sós kenyerével táplálkozó *legmelankolikusabb* ember, aki a kegyelem erejével az optimizmus diadaláról beszél; végül *korának legszenvedelmesebb fia*, aki váteszi szemmel látja, „mint rohan sírja felé a szép középkor” (SCHÜTZ 1924, 82).

Bibliográfia

BALANYI György (1921), *Monarchia*. Élet, Budapest.

BENEDICTUS PP. XV (1921), *Litterae encyclicae in praeclara summorum*.

https://www.vatican.va/content/benedict-xv/la/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_30041921_in-praeclara-summorum.html
(2022. 01. 10.)

BERZEVICZY Albert (1921), *Le confessioni di Dante*, *Corvina* Anno 1. Vol. 2. (Luglio – Dicembre), 7–12.

BERZEVICZY Albert (1924), *In memoria di Gaetano Caracciolo, principe di Castagneto*, *Corvina* Anno 4. Vol. 7, 5–16.

CARACCILO, Gaetano (1921) *Dante e la missione dell'Italia*, *Corvina* Anno 1. Vol. 2. 19–21.

CONCHA Győző (1924), *Dantis Florentini De Monarchia libri tres*, in *Dante-emlékkönyv* 1924, 25–50. *Corvina* (1921), Anno 1. Vol. 2. (Luglio – Dicembre) (oszk.hu)

CSENOCH Giovanni (1921), *Lo spirito di Dante*, *Corvina* Anno 1. vol. 2, 13–18.

DANTE (1826), *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento analitico di Gabriele Rossetti* voll VI. Londra, John Murray, I. XXXIII.

DANTE (1940), *Isteni színjáték*, BABITS Mihály fordítása, Budapest Révai Könyvkiadó.

Dante-emlékkönyv (1924), REINER János (szerk) Budapest, Stephaneum.

DE SANCTIS, Francesco (1870), *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli.

- DRASKÓCZY Eszter (2018), „Nessuno ci sta più vicino, e nessuno ci sta più lontano!” *Momenti e aspetti della fortuna di Dante nell’Ungheria interbellica, in Italia e Ungheria tra una guerra e l’altra (1921–1945)*, a cura di Roberto RUSPANTI e Zoltán TURGONYI, Roma-Budapest, MTA BTK–Cisueco.
- FÜLEP Lajos (1976), *Művészet és világnézet. Cikkek, tanulmányok, 1920-1970*, Budapest, Magvető.
- FÜLEP Lajos (1990), *Levelezése I*, szerkesztette F. CSANAK Dóra, Budapest, MTA Művészet-történeti Kutatócsoport.
- FÜLEP Lajos (1995), *Egybegyűjtött írások II*, szerkesztette TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport.
- GOSZTONYI Ferenc (2016), *Fülep Dantéja*, in „Elhallgatom, hogy rájöhesz magadtól”. *Az Isteni színjáték forrásai és hatása*, szerkesztették DRASKÓCZY Eszter, ERTL Péter, PÁL József. Szeged, SzTE Olasz Tanszék, 259–278.
- HANKISS János (1939), *Tormay Cécile*, Budapest, Singer és Wolfner.
https://tormayc.webs.com/tc_hj1.html.
- HETTINGER, Franz (1880), *Die göttliche Komödie*, Freiburg, Herder.
- HONTI Rezső (1921), *Dante*, Budapest, Fővárosi, Könyv- és Lapkiadó.
- KAPOSI Márton (2001), *Un Dantista ungherese: Lajos Fülep*. *Verbum* 2001/1, 179–186.
- KAPOSY Giuseppe (1921), Dante e l’Ungheria. *Corvina* Anno 1. vol.2, 41–42.
- KASTNER Eugenio (1921), Il realismo di Dante, *Corvina* Anno 1. vol.2, 48–58.
- KELEMEN János (1993), *Lajos Fülep. Il Cannocchiale. Rivista di studi filosofici*. N. 3 – settembre-dicembre, 73–87.
- KESERŰ Katalin (1986), „Légi semmi” és „állandó alak”. Dante a magyar szecesszióban, *Irodalomtörténet* 18. (68). évf. 4. sz. 851–876.
- KOLLARITS Krisztina (2009), „Tormay Cécile-nek igaz rokonérzéssel Babits Mihály”. *Adalékok Babits Mihály és Tormay Cécile kapcsolatához*, „Wosinsky Mór Megyei Múzeum Évkönyve 31”, Szekszárd.
- KOLLARITS Krisztina (szerk.) (2013), *Tormay Cécile emlékkonferencia* (2012. október 15). Budapest, Magyar Művészeti Akadémia.
- KOLTAY-KASTNER Jenő (1941), *Olasz-magyar művelődési kapcsolatok*, Budapest, Magyar Szemle Társaság.
- KRAUS, Franz Xaver (1897), *Dante*, Berlin, Grote.
- Le feste Dantesche della SMC*, *Corvina* Anno 1 Vol. 2, 89–94. *Corvina* - Anno 1. Vol. 2. (Luglio - Dicembre 1921.) (oszk.hu)
- MOORE, Edward (1896–1917), *Studies in Dante*, 1–4 series, Oxford, Clarendon.
- PROHÁSZKA Ottokár (1924), *A középkori szellemi élet összefoglalása a Divina Commediában*, in *Dante-emlékkönyv* 1924, 7–21.

- PROHÁSZKA Ottokár (1928–1929), *Dante*, in *Összegyűjtött munkái I–XXV*. Sajtó alá rendezte SCHÜTZ Antal. Budapest, Szent István Társulat, XII. kötet, 309–331. <http://www.ppek.hu/k850.htm>
- PROHÁSZKA Ottokár (1928–1929b), *Dante 1922*, in *Összegyűjtött munkái I–XXV*, sajtó alá rendezte SCHÜTZ Antal, Budapest, Szent István Társulat, XX. kötet, 233–237.
- RADÓ Antal (1921), *Dante*, Budapest, Franklin.
- RADÓ Antal (1921), *Pokol*, Budapest, Franklin.
- SALLAY Géza (1986), *Fülep Lajos Dante-értelmezése*, in *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulóján*, szerk. NÉMETH Lajos, Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 26–32.
- SCHELLING, Fr. W. Joseph (1991), *A művészet filozófiája*, ford. Révai Gábor, Budapest Akadémiai, 1991, 149.
- SCHELLING, Fr. W. Joseph (1803), *Über Dante in philosophischer Beziehung*, *Kritisches Journal der Philosophie*, Tübingen. 35–50.
- SCHÜTZ Antal (1924), *A Divina Commedia theológiai inspirációja*, in *Dante-emlékkönyv 1924*, 53–84.
- SZABÓ Tibor (2003), *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*, Budapest, Balassi, (különösen 85–88 lapok)
- TORMAY Cécile (2009), *Bujdosó könyv*, Szeged, Lazi
- TORMAY Cécile (1937) *A Magyar Nemzeti Hadsereghez*, in: *Küzdelmek, emlékezések*, Budapest, Genius.
- VASS Giuseppe (1921), In memoria di Dante, *Corvina Anno 1. vol.2*, 22–29.
- VOSSLER, Karl (1907–1910), *Die göttliche Komödie 1–2*, Heidelberg, Winter.
- ZINGARELLI, Nicola (1912), *Dante*, Milano, Vallardi.

Műszaki szerkesztés és nyomás:
Innovariant Nyomdaipari Kft., Algyő
Felelős vezető: Drágán György

Dante- emlékkönyv 2021

Dante tisztában volt azzal, hogy művének megértése, s így a lehető legteljesebb birtokbavétele alapos felkészültséget vár el a „kis csónakokban ülő hajósok” képében megjelenített olvasóktól, akik jobban teszik, ha nem merészkednek ki a nyílt tengerre, hanem még idejében visszatérnek a biztonságos kikötőbe. Babits Mihály megállapítása ezzel van összhangban: „Ez a könyv csak a művelt közönség számára készült.” E kötet, a 2021-es Dante-ünnepségek után abban nyújt segítséget, hogy olvasói az „angyalok kenyerével” táplálkozó értők csoportjába tartozzanak, akik bátran követhetik a csillagok felé magabiztosan haladó Dantét, kihasználva az elől haladó hajó barázdája okozta könnyebbséget.

Pál József

*Tanulmányok Dante halálának
700. évfordulója alkalmából*



ISBN 978-9-63306-884-7



9 789633 068847