

KELEMEN JÁNOS

Szüleim emlékének

A FILOZÓFUS DANTE

ATLANTISZ

BUDAPEST

2002

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ

I. fejezet

DANTE A XX. SZÁZADBAN

1. Esztétikai és filozófiai értelmezés, költészet és struktúra
2. A dantei mű egységéről
3. A századelő magyar Dante-recepciójáról
4. Fordulat Dante forrásainak és elméleti nézeteinek értékelésében
5. Fordulat a dantei allegorizmus értékelésében
6. A teológiai allegória szerepe
7. A megtérés poétikája: exegézis és filológia szintézise
8. Az újabb magyar Dante-recepcióról
9. A mai Dante-képhez: Dante a laikus filozófus
10. A Dante-kutatás néhány aktuális problémájáról: illusztrációk

II. fejezet

DANTE NYELVFILOZÓFIÁJA

1. Van-e Danténak számunkra is érdekes nyelvfilozófiája?
2. "Nomina sunt consequentia rerum"
3. A jel fogalma
4. "Mindenek közül egyedül az embernek adatott meg, hogy beszéljen"
5. Nyelv, társadalmiság, "a *potenciális értelem* révén felfogó lét"
6. Az első nyelv

7. A nyelv történetisége
8. “A nyelv moralitása”: a nyelvi *contrappasso*
9. A grammatika fogalma
10. A latin és a népnyelv
11. A “kiváló népnyelv”
12. A négy attribútum
13. Konklúzió

III. fejezet

DANTE ÉS AZ ÍRÁSBELISÉG KULTÚRÁJA

1. Dante az olvasó
2. Az ideális olvasó, az “apostrofé”, a *lectura*
3. Az írás szellemi és fizikai aktusa
4. A könyv- és írás-metaphora

IV. fejezet

AZ ISTENI SZTÍNJÁTÉK MŰFAJELMÉLETI SZEMPONTBÓL

1. A “tragikustól” a “komikusig”
2. Az eposziától a regényig

ELŐSZÓ

E könyv fejezetei különböző alkalmakkor, de egy program keretében születtek. Amióta megjelent *A Szentlélek poétája* (Kávé Kiadó, 1999) c. könyvem, mely Dante poétikájának néhány központi kérdésével foglalkozott, logikusnak látszott, hogy munkámat a teoretikus Danténak szentelt vizsgálódásokkal folytassam. A külső ösztönzés sem hiányzott: Szörényi László és Varga László megtisztelő felkérése lehetőséget adott arra, hogy összeállítsam a *Helikon* Danténak szentelt duplaszámát (“Dante a XX. században”, 2001/2-3), mely a magyar italianisták rég nem látott összefogásának köszönhetően az utóbbi évtizedekben a hazai Dante-kutatások terén a legnagyobb vállalkozásnak bizonyult. E munka eredményei tükröződhetnek abban is, hogy – Papp Gábor készséges hozzájárulása folytán - “Dante az örökhagyó” címen a *Világosság* is megjelentetett egy tematikus Dante-számot.

A két nagy terjedelmű (összességében kb. 550 oldalt kitevő) folyóiratszám lényegében az utóbbi száz év kutatásainak időtálló eredményeit tekintette át a nemzetközi szakirodalomból válogatott klasszikus és mai szövegek közlésével, illetve magyar szerzők friss tanulmányainak és recenzióinak a segítségével. A *Helikon*-számhoz írt bevezetőmben, mely szintén “Dante a XX. században” címet viselte, azt a feladatot tűztem magam elé, hogy azonosítsam azokat az alapkérdéseket, melyek meghatározták a főbb interpretációs tendenciákat, s hogy ezek áttekintésével nyomon kövessem a modern Dante-kép változásait.

Jelen könyv I. fejezete kibővített formában ezt a tanulmányt tartalmazza. A tanulmány 9. pontja (“A mai Dante-képhez: Dante a laikus filozófus”) némileg átdolgozott változata két recenziónak, melyet Dante filozófiai írásainak Ruedi Imbach és munkatársai által tető alá hozott új kritikai kiadásáról ugyanebben a *Helikon*-számban közöltem.

A II. fejezetben sok éve folytatott kutatásaimnak két szála fonódik össze: a nyelvfilozófia és a dantisztika. A szöveg jelenlegi megfogalmazásában két előzményre támaszkodik. Az egyik

egy olasz nyelvű előadás-változat, mely Hajnóci Gábor felkérésére a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Olasz Tanszékének 2000 tavaszán tartott Dante-konferenciájára készült, s “Nullius autoritate fulcimur” címen megjelent a *Verbum* 2001/1. számában. A mások előzmény egy korábbi magyar nyelvű tanulmány, mely ugyanezen a címen jelent meg a *Magyar Filozófiai Szemle* 1999/4-5. számában. A szöveget mindkét változathoz képest jelentősen kibővítettem és átdolgoztam.

A nyelvfilozófiai vizsgálódásokkal tág értelemben rokoníthatók azok a kérdésfeltevések, melyek a kommunikációs technikák és a gondolkodási kultúra történeti összefüggéseire, ezen belül az írásbeliség szerepére vonatkoznak. Nyíri János Kristóf, Neumer Katalin és Demeter Tamás törekvéseinek köszönhetően e kérdések immár a magyar kutatókat is élénken foglalkoztatják. Könyvem III. fejezete, melynek eredeti változata Neumer Katalin felkérésére készült a *Gond* c. folyóirat számára, arra a tényre irányítja a figyelmet, hogy Danténak az írásról alkotott fogalma, mely az *Isteni színjáték* különböző leírásaiban és metaforáiban ragadható meg, bepillantást enged abba, hogy az írásosság miképpen befolyásolta a középkori mentalitást. Az ilyen fajta rekonstrukciók mintegy empirikus adalékokkal szolgálnak az elméleti állásfoglalásokhoz.

Végül a IV. fejezet (“Az *Isteni színjáték* műfajelméleti szempontból”) Poszler György egy Lukács Györgyre vonatkozó műfajelméleti megjegyzéséhez kapcsolódva az *Isteni színjáték* műfajának problémájával foglalkozik.¹ Remélhetőleg itt is sikerül megmutatni, hogy a vizsgálódás közvetlen tárgyának önmagán túlmutató jelentősége van: a költemény műfajelméleti sajátosságainak meghatározásával, a “komédia” jelentésének megvilágításával olyan belátásokhoz jutunk, melyek elősegítik a mű átfogó interpretációját, egészen kivételes és egyedi történeti helyzetének megértését.

¹ Rövidebb változata megjelent: *Dombormű. Esszék, tanulmányok Poszler György 70. Születésnapjára* (Szerk. Bárdos Judit). Liget, Bp. 2001. 75-86.

A négy fejezet egymáshoz kapcsolódik, ebben az értelemben tehát “monografikus” kötetet tart kezében az olvasó, de nem “monográfiát”, hiszen a könyv messze van egy olyan “Dante-monográfia” követelményeitől, mely Dante életművének vagy recepciójának akár egyetlen aspektusát is kimerítően, a teljesség igényével tárgyalja. A könyv “Dantéről szól”, s ez annyit tesz, hogy felvet - és remélhetőleg továbbgondolni segít - néhány Dantéval kapcsolatos problémát.

A szöveg megszületésének itt elbeszélte “külső történetén” túl az igazi kérdés az: miért még mindig Dante?

Van-e ma olvasója Danténak, s kell-e neki olvasókat toborozni? S ha van is olvasója, kell-e még beszélni róla? A harmadik évezred küszöbén mond-e nekünk valamit Dante, s van-e *nekünk* mondanivalónk Dantéről?

Azt hiszem, ezekre a kérdésekre igenlő a válasz.

Az első egész egyszerűen empirikus kérdés: a *tapasztalat* mutatja, hogy a XX. század folyamán a mai napig voltak Danténak olvasói. Nem statisztikai sokaságról van szó, hanem *értő* olvasókról. *Olvasókról* szólunk, nem pedig kutatókról, akikre kérdésünk most nem vonatkozik. Nem tudjuk megmondani, nemzedékről-nemzedékre hányan voltak, akikre Dante olvasása maradandó hatást gyakorolt, de tanúbizonyságunk van néhány reprezentatív olvasótól. Eliot – hangsúlyozva, hogy korántsem Dante-kutató – arról vallott, hogy az *Isteni színjáték* egy-egy különös szépségű részét kívülről megtanulta, s hogy senki nem hatott rá maradandóbban és mélyebben, mint Dante.²

Eliot azt is megjegyzi, hogy “a Danténak adózó költők vallomásai bizonyára tovább gazdagítják róla alkotott képünket is”.³ Ezzel minden bizonnyal azt mondja - s joggal -, hogy nem minden a filológia: vannak olyan dolgok, melyeket nem a tudós vizsgálódás, hanem a

² Eliot, “Mit jelent nekem Dante” (Ford. Gspann Veronika). In: T. S. Eliot, *Káosz a rendben*. Gondolat Kiadó, Bp 1981. 410.

³ Uo.

nagy költő képes egy másik költő művében meglátni, s ezek a dolgok szintén fontosak. De azt is mondja, hogy vannak dolgok, melyeket egész egyszerűen az értő és elmélyült olvasó képes felfedezni, s ezek ugyanúgy hozzá járulnak a költő arcképének megrajzolásához, mint a tudományos kutatás.

Hasonló tanúságot tesz – hogy még egy nagy Dante-olvasót idézzek – Borges, aki ugyancsak nem kutatónak, hanem éppen ellenkezőleg, “hedonikus olvasónak” vallja magát: “Én a könyvekből származó esztétikai élvezetért olvasok, s mellőzöm az értelmezéseket és a kritikákat”.⁴ Borges Dante-tanulmányai, melyek egészen biztosan az *Isteni színjáték* olvasásakor szerzett esztétikai gyönyörből, s nem tudós buzgalomból származnak, kétszeresen is igazolják Eliotot: egyrészt abban, hogy vannak dolgok, melyeket csak a költő képes felfedezni egy másik költő művében (erről engem Beatrice utolsó mosolyának utolérhetetlenül szép értelmezése győzött meg);⁵ másrészt abban, hogy a mű az elmélyült és értő olvasásnak, vagyis az *olvasónak* köszönheti életét és fennmaradását.

A példák bizonyítják: Danténak vannak olvasói. Úgy is fogalmazhatnánk: Danténak vannak olvasói, mert vannak olyan értői, mint Eliot vagy Borges.

Arra, hogy mond-e valamit, és mit tud mondani Dante a harmadik évezred küszöbén, vagy hogy *mi* tudunk-e mondani valamit róla, már hiteinktől, elméleti beállítottságunktól, s elsősorban persze Dante művének az értelmezésétől függően igen változatos válaszok lehetségesek. Itt is van azonban egy empirikus kiindulópontunk. Mint azokból az áttekintésekből és bibliográfiákból is kiderül, melyeket a *Helikon* szóban forgó száma közölt, a XX. század folyamán hihetetlenül nagyszámú publikáció jelent meg Dantéről, s a neki szentelt monográfiák, tanulmányok, konferenciák, egyetemi kurzusok száma mostani ezredfordulónk idején sem csökkent, hanem inkább növekedni látszik: már 2000 után is több

⁴ Jorge Luis Borges, “Az *Isteni színjáték*” (Ford. Scholz László). In: *Jorge Luis Borges Válogatott művei IV. Az ős kastély*. Európa Könyvkiadó, Bp. 1999. 137.

⁵ Jorge Luis Borges, “Beatrice utolsó mosolya”. In: *I. m.* 334-341.

új Dante-könyvről van tudomásunk. Mintha Dante öröksége azok közé a kincsek közé tartozna, melyeket az emberiség magával kíván vinni a jövőbe. Hogy mi lehet ennek az oka, már interpretációs kérdés, még pedig a szónak abban az egészen konkrét értelmében az, hogy magát az *Isteni színjátékot* és Dante többi művét hogyan értelmezzük.

Előbbi kérdéseinkre az egyik kézenfekvő válasz-típus az, hogy megpróbáljuk bebizonyítani “Dante aktualitását”,⁶ s felsoroljuk költészetének és tanításának azokat az elemeit, melyek a mi szemünkben modernnek tűnnek. Jó példát kínál Papini, aki a következő pontokat sorolja fel, amikor kijelenti, hogy “retorikai buktatók nélkül lehet Dante modernségéről beszélni”.⁷ egyház-ellenes katolicizmusa, az Impérium és Európa egysége iránti elkötelezettsége, költészetének a modern költészettel egybecsengő szimbolizmusa, stb. De egy egészen frissen megjelent Dante-könyvben is hasonló példára bukkanunk, amelynek szerzője, Emilio Pasquini egy hosszú és érdekes fejezet keretében vizsgálja azt a kérdést, hogy mi lesz a költő helye a harmadik évezredben (“Dante a harmadik évezredben”).⁸ Bár nem tagadja Dante művének komplexitását, szintén összeállít egy listát arról, ami a költő örökségéből szerinte a következő évezredben is maradandónak és érdekesnek fog bizonyulni.

Az ilyen és hasonló listák nagymértékben interpretáció-függők és vitathatók, de *nem* értelmetlenek. Az ilyesmit - ha szabad így fogalmaznom - Dantéval el lehet játszani. Minden figyelmes olvasó talál nála olyan problémákat, melyek – Pasquini szavaival – “a most kezdődő harmadik évezredben sem kerülhetők meg”.⁹ Az olasz szerző ide sorolja a költőnek az etika primátusára vonatkozó nézetét, melyet az I. fejezetben magam is érinteni fogok, vagy – egy drámai példát említve – Odüsszeusz utolsó utazásának epizódjában a Herkules

⁶ Papini “Élő Dantéjának” ez az egyik fejezetcíme: “Attualita di Dante”. In: Giovanni Papini, *Dante vivo*. Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1933. 50-62.

⁷ Uo. 51.

⁸ Emilio Pasquini, “Per Dante nel terzo millenio”. In: Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*. Mondadori, milano 2001. 257-297.

⁹ *I. m.* 269.

oszlopain való túllépést. Ahhoz, hogy meggyőződjünk a dantei problémák aktualitásáról, elegendő – mondja Pasquini – ha a Herkules oszlopain való túllépést “behelyettesítjük a tudomány és a technika legvakmerőbb célkitűzéseivel: a genetikai manipulációktól a szervátültetésekig, az egyre rafináltabb és destruktívabb fegyverektől a természet és az ökoszisztémák egyensúlyának felborításáig”.¹⁰ Hadd vessem közbe: az Odüsszeusz- vagy Ulyxes-epizód ilyen aktualizáló értelmezésének a lehetőségét korábban magam is megfogalmaztam, de aztán elvettem, mert talán kissé szigorúan modernizálónak tartottam azt az olvasatot, “amely az Odüsszeusz-figurához a tudomány destruktív erejének, az erkölcs és a tudás megbomlott egyensúlyának modern tapasztalata felől közelít”.¹¹

Az előbbi példákon felbuzdulva nem nehéz bővíteni az aktuálisnak vagy modernnek érzett Dante-helyek jegyzékét.

Az itt következő fejezetekben látni fogjuk, hogy egyes esetekben – például a népnyelvről szóló traktátus nyelv-koncepciójának vagy az *Isteni színjáték* műfajának tárgyalásakor – egyenesen elkerülhetetlen egyfajta modernizáló olvasás, egész egyszerűen azért, mert a felvetett kérdéseket csak a *mi* fogalmainkban tudjuk megválaszolni, s ezeket (így a “nyelvi forma” fogalmát vagy Lukács nyomán a “regény” fogalmát) retrospektíve alkalmazzuk a szóban forgó művekre és szöveghelyekre.

Áttérve egy egészen más jellegű példára, nem kell valamiféle proto-*science fiction*-ként olvasnunk a *Pradicsomot*, hogy feltűnjön, hogy az úrhajózás alapvető metaforája ugyanaz a hajós-metafora, mint amelyet Dante választott ki a rendelkezésére álló metaforák gazdag tárházából az égi utazás jellemzésére és arra, hogy magának az univerzumnak a rendjét leírja:

E rendbe símul, különbözve főleg
minden teremtés, amint közelében

¹⁰ *I. m.* 270.

vagy távolában az ős Eredőnek:
és száll, és száll a Lét nagy tengerében
más-más kikötő felé, sorsa-szántott
pályán, kit merre ösztöne ver éppen.

(*Paradicsom*, I. 109-114.)

Képzeltetjük az égbe szálló Dantét úrhajósnak, aki olyan világba lép be, melyben teljesen megváltoznak, “relativizálódnak” a földről ismert tér- és idő-koordináták. A *Paradicsom* első énekei szó szerint arra figyelmeztetnek, hogy megváltozott a mozgás és a sebesség fogalma:

Úgy vont az örök-ósi szomjusággal
az istenforma ország, édenébe,
mint egy pillantás száll egeken által.
Beatrice fölnézett: én szemébe.
s hamarabb, mint a nyíl az íj fokára
fekszik és surran tova már a légbe:
fönn volram [...]

(*Paradicsom*, II. 19-25.)

S megváltozott a test és a tér fogalma:

Ha test valék (s az ember gondolatja
nem érti ezt, mert a tér a térbe nyúlna
avval, hogy test a testet így behatja)

¹¹ *A Szentlélek poétája*, 53.

[...]

(*Paradicsom*, II. 37-39.)

S hadd vessek fel még egy aktualizáló megfontolást, talán a legfontosabbat. Az *Isteni színjáték* profétikus hangvétele, az általa leírt világállapot az egyes emberi sorsoknak és az egész emberiség sorsának drámai ábrázolásával: mindez világossá teszi, hogy Dante nemcsak a *középkor* költője, hanem a középkor, egy egész civilizáció *válságának* a költője. Vagy egyszerűen: *a válság költője*. Ezen az apokaliptikus ezredvégen, mely nem kecsegtet civilizációnk permanens válságának belátható időn belül bekövetkező (valaha is bekövetkező?) megoldódásával, kell-e csodálkoznunk azon, hogy az egyre burjánzó Dante-irodalom tanúsága szerint olyan széles tábora van a költőnek, mint korábban sohasem.

Mindezek az aktualizálási és modernizálási lehetőségek ugyanakkor nem abból fakadnak, hogy Dante *modern* költő vagy *modern* gondolkodó lenne.

Úgy vélem, Dante *nem* modern. Azt a tényt, hogy ma is vannak olvasói, nem lehet modernségére, erre a könnyű, de éppen könnyűségénél fogva szellemi restségből táplálkozó magyarázatra visszavezetni.

Műveinek - elsősorban persze az *Isteni színjáték*nak - aktuális, a naív olvasás számára is elérhető voltát egy olyan strukturális sajátosság magyarázza, mely minden nagy filozófiai és költői szövegre jellemző: alkalmasak arra, hogy azonosságuk megváltoztatása, illetve filológiaiailag rekonstruálható elsődleges jelentéseik eltorzítása nélkül magunkat fejezzük ki a segítségükkel.

Minderről kevés szó lesz a következő oldalakon. A fönti eszmefuttatással csak arra a kérdésre próbáltam meg felelni, hogy még mindig miért Dante. Befejezésül következzenek egy olyan "aktualizáló" megjegyzés, mely közvetlenül vonatkozik Danténak, a szerzőnek ebben a könyvben is tárgyalt jellemző vonására: öntudatos és autonóm szellemére.

Amikor nyelvészeti vizsgálódásairól kijelenti, hogy ezekben semmilyen tekintélyre nem támaszkodhat (“nullius autoritate fulcimur”), vagy amikor politikai elméletének kifejtésekor leszögezi, hogy másoktól még nem érintett igazságokat kíván bizonyítani (“desidero et intemptatas ab aliis ostendere veritates”), akkor a maga korában teljesen példátlanul, a mi számunkra pedig példamutatóan határozza meg a hagyományhoz és a tekintélyhez való viszonyát. Ugyanabban a szellemben, mint amelyet az *Isteni színjáték* híres sora (*Paradicsom*, II. 7.) fejez ki:

“Senkise szállt még más e vízre, mint én”.

I. fejezet

DANTE A XX. SZÁZADBAN

1. Esztétikai és filozófiai értelmezés, költészet és struktúra

“Dante esztétikai és filozófiai megértésének kora – írta majdnem száz évvel ezelőtt Fülep Lajos – a romantikusokkal kezdődik”.¹² Fülep hozzátette ehhez, hogy a romantikusoknak “jóformán a feledékenységéből és mellőzöttségéből” kellett a költőt “napvilágra hozniuk”.

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

Fülep idézett megállapítása ennek ellenére figyelemre méltó mind elméleti, mind történeti szempontból. Elméleti síkon azt sugallja, hogy a Dante-interpretációknak két kérdésre kell választ adniuk: egy esztétikaira és egy filozófiakra. Történeti síkon pedig arra utal, hogy mindkét kérdést a romantika vetette fel és kezdte érdemben tanulmányozni. Ez a történeti utalás teljesen helytálló a romantikus korszak olyan nagyjainak az esetében, mint Schelling, akinek híres, 1802-es Dante-tanulmányát¹³ Fülep joggal tekinti a Dante-irodalom

¹² Fülep Lajos, “Dante”. In: Fülep Lajos, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig forradalomig – Cikkék, tanulmányok II.* Magvető Könyvkiadó, Bp. 1974. 311.

¹³ F. W. J. Schelling, “Über Dante in philosophischer Beziehung”. In: F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst (Aus dem handschriftlichen Nachlass)*. In: F. W. J. Schelling, *Frühschriften*. Akademie-

felülmúlhatatlan remekének.¹⁴ Rögtön le kell azonban szögeznünk, hogy a romantika Dante-képe ennek ellenére elég egyoldalú volt: inkább a zseniális költő, mintsem a *poeta doctus* vonásait viselte magán. A romantika, egészében véve, előnyben részesítette az esztétikai interpretációt, miközben elhanyagolhatónak tartotta Dante költészetének filozófiai-doktrinális tartalmait.

Lényegében ezt a képet kapta örökül a XX. század, azzal az ebből fakadó, alapvető és megoldatlan problémával, hogy mi a viszony Dante esztétikai és filozófiai megértése között. Vajon az utóbbi feltétele-e az előbbinek? Konstitutív eleme-e a filozófia Dante költészetének és poétikájának? Vagy nem kakukktójas-e: olyan külső, zavaró tényező, amelyet Dante költői zsenijének egyenesen le kellett győznie ahhoz, hogy érvényre jusson? S ha így van, akkor megengedhető-e egyáltalán Dante művét filozófiailag interpretálni? A filozófiai interpretációt – Benedetto Croce kifejezésével élve – nem kellene-e *interpretazione allotriának*,¹⁵ “idegenelvű interpretációnak” neveznünk?

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

Verlag, Berlin 1971. II. 1188-1206. Magyarul: F. W. J. Schelling, “Dantéről filozófiai vonatkozásban” (Ford. Révai Gábor). *Világosság*. Melléklet az 1986. júliusi számhoz. 29-33.

¹⁴ Hadd tegyem hozzá: ez talán ma is érvényes. Minden esetre a maga idejében Fülep joggal mondhatta, hogy Schelling “cikkében vannak tételek, melyekhez a Dante-irodalom még ma sem emelkedett föl, nemhogy elhagyta volna.” Fülep Lajos, “Dante” In: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig forradalomig – Cikkék, tanulmányok II.* 311.

¹⁵ Benedetto Croce, *La poesia di Dante*. Laterza, Bari 1922. 10.

S valóban, a millió filológiai részproblémán túl, e kérdés körül forogtak a századelő nagy vitái. Semmi sem mutatja ezt jobban, mint Karl Vossler Dante-tanulmányai: előbb a *dolce stil nuovo* filozófiai alapjairól szóló könyve¹⁶, majd az 1906 és 1910 között, négy kötetben publikált hatalmas monográfiája, mely egyes alkotórészei szerint vizsgálja az *Isteni Színjáték* keletkezéstörténetét, vagyis külön kötetekben tárgyalja a mű vallási, filozófiai, etikai-politikai és irodalmi geneziséét. Az *Isteni Színjáték* egészének “esztétikai interpretációjára”, vagyis a műnek mint költői alkotásnak a magyarázatára az utolsó kötetben kerül sor.¹⁷ Teljesen világosan szétválik tehát, amit Fülep nyomán Dante esztétikai és filozófiai megértésének nevezhetünk. Még akkor is így van ez, ha Vossler a doktrinális alkotórészeknek a költemény keletkezésében játszott szerepét az esztétikai interpretáció előfeltételeként vizsgálja, hiszen már csak elemzési módszerénél fogva is arra kényszerül, hogy ezeket az “autonóm költői tényhez” képest külsődlegesnek fogja fel. A negyedik kötet elején, “A műalkotás” című fejezetben, nem véletlenül kezdi a költemény magyarázatát azzal, hogy “ideje teljesen megfeledkeznünk” arról, amiről eddig írt, vagyis “Dante hitéről, tudományáról, akaratáról, mesterségbeli tudásáról”, mert mindezt “az önmagában véve autonóm költői tényben” “valamilyen más dologként” fogjuk újra felfedezni.¹⁸

Felmerül a kérdés, hogy miért kellett fáradságos tanulmányokat szentelni Dante vallási, filozófiai, politikai és poétikai-retorikai nézeteinek, ha végül minderről jobb megfeledkezni,

¹⁶ Karl Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum "Süssen neuen Stil" des G. Guinicelli, G. Cavalcanti und Dante Alighieri*. Heidelberg 1904.

¹⁷ Karl Vossler, *Die göttliche Komödie. I.i. Religiöse und philosophische Entwicklungsgeschichte*. Heidelberg 1906. - *Die göttliche Komödie. I.ii. Ethisch-politische Entwicklungsgeschichte*. Heidelberg 1907. - *Die göttliche Komödie. II.i. Literarische Entwicklungsgeschichte*. Heidelberg 1908. - *Die göttliche Komödie. II.ii. Erklärung des Gedichtes*. Heidelberg 1925. A könyv második kiadása jelentős, többek közt a koncepciót is érintő átdolgozást követően, 1925-ben jelent meg. Itt a következő olasz kiadást használjuk: Karl Vossler, *La Divina Commedia 1-4*. (Trad. di Stefano Jacini e Leonello Vincenti). Laterza, Roma-Bari 1983.

¹⁸ Karl Vossler, *La Divina Commedia. 4. La poesia*, 3.

vagy ha mindez közömbös az esztétikai megértés szempontjából. Úgy látszik, erre a következtetésre jutott Croce is, aki rámutatott, hogy az *Isteni Színjáték* művészi problematikájának tárgyalásakor Vossler nem vonja le a következtetéseket korábbi vizsgálódásaiból, vagyis “nem kapcsolódik a költészetten kívüli aspektusaiban tanulmányozott Dantéhoz”, hanem “új munkába fog”.¹⁹ Egyik Vosslerhez intézett levelében Croce hasonló megjegyzést tett: “Az a benyomásom, hogy jobban tetted volna, ha két külön könyvet írtál volna, egyet *Vorgesichte Dantes* címmel, egyet pedig *Dante als Dichter* címmel. Úgy értél a negyedik kötethez, mint aki, nem mondom: belefáradt, de akinek még egy utolsó részt meg kell írnia, holott ez a rész a minden.”²⁰

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

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

¹⁹ Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, 202.

²⁰ Croce levele Vosslerhez, 1920 február 10. *Carteggio Croce-Vossler. 1899-1949*. Laterza, Bari 1951. 242. Talán nem mellékes, hogy ez a levél ugyanabban az évben született, mint Croce előbb idézett Dante-könyvének anyaga.

A Dante személyére, erkölcsi-politikai felfogására, tudományos és filozófiai ismereteire, allegóriáinak jelentésére irányuló filológiai kutatásokat Croce korántsem vetette el, de céljaikat elhibáztottnak, eredményeiket korlátozotttnak tartotta, mivel csak ahhoz elegendők, hogy az *Isteni Színjáték* "struktúráját" világítsák meg. Az *Isteni Színjáték*ban ugyanis meg kell különböztetni a struktúrát és a költészetet. Az előbbi külsődleges az utóbbinak a szempontjából, az utóbbi pedig független az előzőtől.

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

Vossler pontosan ezen a ponton határolódott el Crocétól. Könyvének második kiadásában kifejtette, hogy a kritikai probléma megoldásának "nem jó útja" a crocei distinkció. "Nincs jogunk – mondta - ahhoz, hogy "teológiai regényről" vagy operai librettóról beszélve, mely egy nyaklánchoz hasonlóan jól-rosszul összetartja a csengő költészet gyöngyszemeit, elhanyagoljuk a *Commedia* struktúráját, dogmatikus páncélzatát, filozófiai állványzatát."²¹ Az igazság kedvéért tegyük hozzá, ennyi elhatárolódásra Vosslernek szüksége is volt, ha könyvét átdolgozva ugyan, de eredeti felépítésében újra kiadta.

A struktúra és a költészet fönti szembeállításából szükségképpen az következik, hogy két Dante van. S nem egyszerűen a költő Dantéről és a tudós (teológus-filozófus) Dantéről kell

²¹ Karl Vossler, *La Divina Commedia. 4. La poesia*, 5.

beszélünk, hanem egyfelől az *Isteni Színjáték* Dantéjáról és másfelől az összes többi mű Dantéjáról. Mert Dante költészetét kizárólag az *Isteni Színjáték*ban kell keresnünk: “Dante költészete – hangzik Croce nyílt kritikai állásfoglalása – főleg, s mondhatni egyedül, a *Commedia* költészete”.²² Ez az értékelés - minden tiszteletkőr ellenére, melyet Dante többi költői művéről szólva Croce persze nem mulaszthat el megtenni – hallatlan mértékben lefokozza a *Az új élet*, a *Rime (Verse)* vagy az *Il Fiore* jelentőségét.

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

Croce ezt a kritikai ítéletet is nyíltan kimondja. A *De Monarchiáról* például úgy vélekedik, hogy inkább publicisztikai, mint politika-elméleti mű, míg a *De vulgari eloquentiáról* ezt írja: “nem kezdete, mint mondják, a modern filológiának, [...], és a nyelvfilozófia szempontjából sem tartalmaz semmi forradalmi vagy akár relevánsat, hanem egyrészt úgy kell felfogni, mint az olasz nemzeti szellem formálódásának, másrészt és mindenek előtt úgy, mint Dante művészi fejlődésének dokumentumát”.²³ Végül, mint mondja, ugyanez érvényes a költő metafizikájára és etikájára, “melyben csak nagy jóakarattal lehet olyan részletet találni, mely ne az általa tanulmányozott könyvekből származna.”²⁴ Ez az értékelés, mely az *Isteni Színjáték* esztétikailag minősíthető elemeihez képest az életmű minden más részét a költő

²² Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, 33.

²³ *I. m.* 14.

²⁴ *I. m.* 15.

szellemi fejlődésének történeti dokumentumává fokozza le, igen nagy hatást gyakorolt a kortársakra. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az, hogy Croce egyik nagy ellenfele és vitapartnere, Antonio Gramsci hasonlóképpen jelöli ki Dante politikai tanításának a helyét. Félreérthetetlenül Crocét visszhangozza, amikor például így ír: “Nézetem szerint Dante politikai tanításának kérdése kizárólag Dante életrajzának kereteibe tartozik”. “Dante e tanításának nem volt semmilyen tényleges történeti és kulturális megtermékenyítő hatása, mivel ilyen hatása nem is lehetett, s csupán mint Dante személyes fejlődésének eleme bír fontossággal.”²⁵ Tegyük hozzá, Gramsci a struktúra és a költészet megkülönböztetését is felhasználja elemzésében. *Az egyeduralomban* kifejtett politikai tan és utópia ezek szerint inkább csak a forrongásban lévő költői anyag megfogalmazására tett kísérlet, mintsem valódi elmélet: olyan kísérlet, mely a költői kifejezés eszközeinek keresésében csupán egy állomást jelent a *Komédia* felé vezető úton. A tanítás fogalmi elemei majd az *Isteni Színjáték* “struktúrájába” mennek át, mely nem más, mint “megverselt folytatása az érzelmek tanná alakítására irányuló kísérletnek”; míg az érzelmi összetevők (mindaz, ami invektíva és élő dráma) a mű költőiségét éltetik.²⁶

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

²⁵ Antonio Gramsci, “Dante és Machiavelli” (Ford. Rózsa Zoltán). In: Antonio Gramsci, *Marxizmus, kultúra, művészet*. Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1965. 152-153.

²⁶ Uo. A teljesség kedvéért meg kell jegyezni: a struktúra és költészet distinkcióját Gramsci máshol jelentősen átértelmezi. A *Pokol* X. énekének szentelt, vázlatos voltában is szép elemzését arra építi, hogy Cavalcanti drámájában a költői effektus forrása a “struktúra” (vagyis az az információ, melyet a hatodik körben szenvedő epikureusok büntetésének természetéről kapunk). “[...] ez az értelmezés – vonja le a következtetést Gramsci – alapjaiban dönti meg Crocénak a költészetről és szerkezetről szóló tézisét. Szerkezet nélkül nincs költészet, tehát a szerkezetnek magának is költői értéke van.” Antonio Gramsci, *Levelek a börtönből* (Ford. Gábor György, Zsámboki Zoltán). Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1974. 199.)

feloldódnak és átalakulnak a “költői tényben”, ezen az összefüggésen kívül egy dilettáns elme megnyilvánulásainak tartotta őket. Kerek percc kijelentette: “Költőnk filozófiai tevékenységét jó adag dilettantizmus jellemzi”.²⁷ Ítéletét egy különös pszichológiai érveléssel próbálta elfogadtatni, Dante feltételezett türelmetlenségében, nyugtalanságában és tüzes temperamentumában adva okát annak, hogy nem válhatott valódi filozófussá. A türelmetlenségnek, mely oly káros a filozófiai elmélyülésre nézve, nincs ékeesebb bizonyítéka, mint az a tény, hogy a *Vendégség* és a *De vulgari eloquentia* (*A nép nyelvén való ékesszólásról*) jóval azelőtt félbe szakadt, mielőtt a szerző akár a szövegek felével is elkészült volna. Ami a *Vendégséget* illeti, erre a műre külön jellemző, hogy “a lobogó dilettantizmus lelki állapotában” fogant.²⁸

A többi kérdés közül, melyben a német esztéta Crocéhoz hasonlóan (bár ezúttal is kevésbé radikálisan) foglal állást, ki kell emelnünk az allegória problémáját. Az allegóriát a romantika teoretikusai (akik először kísérelték meg, hogy elméletileg átfogó fogalmak segítségével adjanak róla számot) esztétikailag negatíve ítélték meg, nem utolsó sorban azért, mert magukévá tették az allegória és a szimbólum goethei szembeállítását, amely szerint az allegóriában “a különös csak az általános példája, szemléltetője”, míg a poézis igaz természete az, hogy “a különösben szemléli az általánost”.²⁹ A német idealizmus nagyjai nem teljesen osztották ezt az álláspontot, de a hegeli esztétika hatása hosszú időn át ebben a kérdésben is döntőnek bizonyult. Hegel ugyanis csatlakozott ahhoz a vélekedéshez, hogy az allegória “hűvös és rideg”, mivel – mint kifejtette - az absztrakt jelentés jut benne túlsúlyra: “az allegóriában a jelentés az uralkodó, s a közelebbi szemléltetés is éppúgy absztrakt módon

²⁷ Karl Vossler, *La Divina Commedia. I. La genesi religiosa e filosofica*, 183.

²⁸ *Uo.*

²⁹ Goethe, *Maximák és reflexiók* (Ford. Tandori Dezső). In: Goethe, *Antik és modern – antológia a művészetekről* (Szerk. Pók Lajos). Gondolat Könyvkiadó, Bp. 1981. 785.

neki alárendelt, mint ahogy maga is pusztán absztrakció”.³⁰ E koncepció igazi próbaköve az *Isteni Színjáték* volt, hiszen nem lehetett elkendőzni az ellentmondást a mű tagadhatatlanul allegorikus jellege és mindenki által csodált esztétikai értékei között. Magyarozatot igényelt tehát, hogy az elmélet által elítélt allegorikus módszer hogyan eredményezhetett valódi költészetet. Tulajdonképpen ez a feszültség határozta meg a romantika óta a Dante-interpretációk elméleti mozgásterét.

A modern Dante-recepció történetében egyfajta fordulópontot hozott magával, és vízváltónak bizonyult a crocei interpretáció, mivel szélsőséges formában fogalmazza meg, és végső következményeiig viszi az *Isteni Színjáték* esztétikai minőségének azt a fajta magyarázatát, amely szerint Dante költői látomása mintegy legyőzte a saját filozófiai-teológiai intencióiból származó akadályokat, vagyis a kifejezni kívánt fogalmakat. Előbb felvetett kérdésünk szempontjából ez egyben azt jelenti, hogy a költői effektus az allegorikus módszer *ellenére* jön létre. Dante – mint Francesco de Sanctis vélte - önmaga ellenére költő: *poeta malgré lui*. A Dante-interpretáció Croce utáni megújulása még sokáig az itt vázolt kérdésfeltevések keretében fog végbemenni, hiszen a fejlődés fő mozgató rugója nem lesz más, mint az allegorikus módszer újraértékelése és a dantei allegória átértelmezése. Persze, mint minden hasonló esetben, látni kell: nem egyszerűen Dantéről van szó. A romantika esztétikai elméletének allegória-ellenessége a költészet történetileg adott formájában gyökerezik, mely a romantikától kezdve a szimbolizmuson át a XIX. és a XX. század fordulójáig végig uralkodó maradt, ahogyan az allegória újraértékelésére sem kerülhetett sor anélkül, hogy a költői gyakorlat XX. századi formái ne változtatták volna meg a költőiség fogalmát. Ugyanez vonatkozik a költészet és a filozófia viszonyára: a Dante-kritika az utóbbi évtizedekben nem keveset tett azért, hogy Dantében a *poeta doctus* – vagyis a *poeta philosophus* és *poeta theologus* - is elfogadjuk, de ezek az erőfeszítések a nélkül nem

³⁰ G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások* (Ford. Zoltai Dénes). I. Akadémiai Kiadó, Bp. 1980. 406.

lehetek sikeresek, hogy a XX. század olvasója ne vált volna eleve fogékonnyá az intellektuális irodalom minden fajtája iránt.

Croce, minden elődjét felülmúlva, egészen odáig ment el az allegória elítélésében, hogy egy tautologikus fejtegetés keretében, szinte a definíció erejénél fogva, kizárta a költészetből: “a költészetben – mint leszögezte - az allegóriának soha sincs helye”.³¹ Ezt mind az alkotás, mind a befogadás szempontjából érvényesnek tartotta, vagyis az allegóriát költői eszközként és interpretációs módszerként is elvetette. Ha az allegória költői eszközként való elvetése az allegorikus művekre vonatkozó negatív értékítéletet vonja maga után, akkor interpretációs módszerként való elvetése magában foglalja annak a kritikai gyakorlatnak az elvetését is, mely a vizsgálni kívánt művekben egyáltalán tudomásul veszi az allegorikus szerkezeteket, és feladatának tartja azok magyarázatát: “bármire tartsanak is igényt, s bármivel büszkélkedjenek is a dantei allegóriák kutatói és találgatói, a költészetben és a költészet történetében az allegóriák magyarázatai teljesen haszontalanok, s mint ilyenek, károsak.”³² A mondottak alapjául egy dilemma szolgál, melyet érdemes felidézni. Croce szerint ugyanis logikailag két eset vehető számba. Az elsőben az allegória kívülről, vagyis egy külön akaratú aktussal megállapított és konvencionálisan rögzített másodlagos jelentés forrásaként kapcsolódik az önmagában befejezett és érthető költői alkotáshoz, aminek következtében az adott szöveghelynek a szerző, a kritikus vagy az olvasó szándéka szerint egy-egy vallási, filozófiai igazságot, vagy erkölcsi ítéletet is ki kell fejeznie. Ilyenkor maga a költemény érintetlen marad, vagyis az allegória irreleváns. A második esetben az allegória valóban elválaszthatatlan a szövegtől, ekkor azonban szétrombolja, vagy meg sem hagyja születni a költeményt. Harmadik eset nincs. Pontosabban, ha megengedjük azt a harmadik esetet, amelyben az allegória nem “külső” a költeményhez képest, de nem is rombolja azt szét,

³¹ Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, 20.

³² *Uo.*

hanem szervesen összefonódik vele, akkor nyílt ellentmondáshoz jutunk. “Ha van allegória, akkor per definitionem a költemény ellenére és a költeményen kívül van, ha viszont valóban a költeményen belül van, azzal mintegy összeolvadva és azonosulva, akkor nincs allegória, csak költői kép van”.³³ Dante költészete nyilvánvalóan az első eset alá foglalható: az *Isteni Színjáték* allegóriái “külsők”, s mint ilyenek irrelevánsak. Ezzel ugyanoda jutottunk, mint ahová a struktúra és a költészet szembeállítása vezet.

Vosslerre elég ebben a tárgykörben röviden utalnunk. Az allegória ő szerinte is belső természeténél fogva alkalmatlan arra, hogy művészi értéket hozzon létre. “Az allegória – mint mondja - esztétikai lényegénél fogva művészi tökéletlenségre van ítélve”.³⁴ Ezt történeti síkon azzal igazolja, hogy az allegorikus művészet alkotásai teljesen jelentéktelenek a középkori vizionárius irodalom szimbolikus és apokaliptikus változataival összehasonlítva, vagyis “az allegóriának semmi élet sem sikerült produkálnia”.³⁵ Vossler annyiban bizonyult Croce-nál visszafogottabbnak, hogy az *Isteni Színjáték* irodalmi előzményei közt. az allegorikus művészetnek mégis fenntartott bizonyos történeti szerepet

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

2. A dantei mű egységéről

³³ I. m. 21.

³⁴ Karl Vossler, *La Divina Commedia. 3. La genesi letteraria*, 157.

³⁵ I. m. 161-162.

Azok között a gondolkodók között, akik a század első évtizedeiben átfogó Dante-képet rajzoltak, s a Dante-kritika egészére elméletileg is döntő befolyást gyakoroltak, az előzőekétől különböző hely illeti meg Gentilét. Ismeretes, hogy Gentilét - mindaddig, amíg nem csatlakozott politikailag Mussolinihez - a legszorosabb tanítványi, baráti és munkatársi szál fűzte Crocéhoz: a két filozófus ugyanannak a programnak az alapján dolgozott az olasz irodalmi és filozófiai hagyomány felelevenítésén. Témánkba vág, hogy Croce még 1921-ben is, tehát röviddel szakításuk előtt, Gentilének ajánlotta Dante-könyvét. Ennek ellenére, Gentilének az 1904 és 1939 közötti hosszú időszakban született Dante-tanulmányai Croce és Vossler esztétikai koncepciójától meglehetősen különböző felfogást tükröznek: azzal a fragmentált, antológia-szerű olvasási móddal szemben, mely Croce esztétikájából következik, a dantei életműben megnyilvánuló szellemi egységet hangsúlyozzák. A Crocéval való ellentét csupán a sorok között bújik meg. Persze figyelembe kell vennünk, hogy a nápolyi filozófusnak a struktúra és a költészet ellentétére épülő Dante-interpretációja csak az 1921-es könyvben válik explicitté. Vosslerrel azonban Gentile hosszan, visszatérő jelleggel és polémikus hangnemben foglalkozott, amire a német esztéta monográfiájának sorra megjelenő kötetei adtak alkalmat.³⁶

A Vossler-recenziók – mint várható – elsősorban a dantei mű szétदारabolását kifogásolják: “Vossler megkülönbözteti, s talán túlzott mértékben megkülönbözteti meg, a költő Dantét, illetve a filozófus és kritikus Dantét”,³⁷ amivel szemben “Dante szellemének szétválaszthatatlan

³⁶ Az első két kötetéről 1908-ban és 1909-ben két recenziót is közölt, a másodikat 1912-ben recenzálta. Ezek az írások ma “Pensiero e poesia nella “Divina Commedia”” címen a Gentile Dante-tanulmányait egyesítő kötet II. fejezetét alkotják. (E helyen – a fejezet 4. pontjaként - olvasható Vossler és Gentile e tárgyban írt két levele is.) Ld. Giovanni Gentile, *Studi su Dante. Opere complete di Giovanni Gentile XIII*. Firenze, Sansoni 1965. 53-131. Vossler és Gentile levélváltása magyarul: “Karl Vossler és Giovanni Gentile vitája: “Gondolat és költészet az Isteni színjátékban” (Ford. Szilvássy Orsolya). In: *Dante a XX. században* (Szerk. Kelemen János), *Helikon*, 2001/2-3. 208-212.

³⁷ I. m. 62.

egysége”³⁸ hangsúlyozandó, kimondva, hogy “a Dante-kritika első számú kötelessége a költemény egységének megragadása”.³⁹

Mindezzel összhangban Gentile az allegóriának is védelmére kell. Különbséget tesz ugyanis kétfajta allegória között, a XX. századi Dante-kutatásban először körvonalazva (még meglehetősen bizonytalan és absztrakt módot) azt a problémát, amely sokkal korábban, Hegel és Schelling előtt persze nem volt ismeretlen: azt nevezetesen, hogy meg kell értenünk, miben áll a dantei allegóriának az a sajátos jellege, amely megkülönbözteti például az allegória Croce és Vossler által elítélt formáitól. Gentile formulája szerint a dantei allegória “konstitutív, szerves és élő”.⁴⁰ Mindenekelőtt azonban azt kell megértenünk, hogy az allegória – bárhogyan is értékeljük – elválaszthatatlan Dante költészetétől, mert a művészet nyelv, az allegória pedig Danténál nem más, mint az ő lelkének a nyelve.⁴¹

Az életmű egységére vonatkozó követelmény magában foglalja, hogy Dante filozófiai mondanivalóját sem tehetjük zárójelbe. Abban, ahogyan Gentile a költő Dante és a filozófus Dante szétválaszthatatlanságát hangsúlyozza, persze ráismerhetünk Gentilére, az azonosság filozófusára (vagyis – mellékesen megjegyezve – aktualizmusának arra a vonására, mely szembeállítja őt Crovéval, a különbségek filozófusával). Hogy a költő Dante azonos a filozófus Dantéval, az az azonosság-filozófia szellemében egyszerűen úgy érthető, hogy Dante költő, s költőként filozófus. Ezt különböző formákban Gentile csakugyan léptenyomon hangsúlyozza. Ezt mondja például: “Dante lelkében, tudatában, minden összeolvad, minden egy: a vallás filozófia, a filozófia művészet; vagyis, szigorúan véve, nincs sem vallás, sem filozófia, hanem csak művészet van”.⁴² Az ilyen és hasonló formulák - ugyanúgy, mint

³⁸ *I. m.* 70.

³⁹ *I. m.* 81.

⁴⁰ Giovanni Gentile, “La filosofia di Dante”. In: *Studi su Dante*, 190.

⁴¹ Giovanni Gentile, “Pensiero e poesia nella “Divina Commedia””. In: *Studi su Dante*, 84.

⁴² *I. m.* 74.

Croce distinkciói - oda vezethetnek, hogy megtagadjuk Dantétól az önálló filozófus jelentőségét. Ezt Gentile semmiképpen sem akarja. Felmerül tehát egy új probléma: azzal a gesztussal, hogy elismerjük a dantei életmű egységét, melynek szervező elve kétségtelenül a költészet, vajon hogyan egyeztethető össze, hogy Dantét önálló filozófusként is elismerjük? Nem mondhatjuk, hogy Gentile ezt megoldotta volna. Fontosabb azonban, hogy nem tartotta elhanyagolhatónak Dante filozófiai intencióit, hiszen – mint nagyon helyesen megjegyezte – “a *Commedia* lényegét tekintve doktrinális célokkal született”.⁴³ S nemcsak a költő doktrinális célkitűzéseit ismerte el, hanem azt is, hogy megilleti őt az önálló és eredeti gondolkodó rangja. Rögzítsük tehát a Crocétól eltérő értékítéletet: Dante filozófusként is jelentős. Ez egyrészt azt jelenti, hogy maga az *Isteni Színjáték* is olvasható komoly filozófiai műként, másrészt azt, hogy Dante elméleti és prózai munkái sem tekintendők dilettáns elmeszüleményeknek, mint Vossler vélte.

Gentile az első filozófiatörténész, aki (mint 1904-es, “Dante nella storia del pensiero italiano”, “Dante az olasz gondolkodás történetében” című, előbb idézett cikke tanúsítja) helyet biztosít Danténak általában a filozófia, konkrétan pedig az olasz filozófia történetében. Ezzel kijelölte a XX. századi Dante-kutatás egyik új irányát és egyik legfontosabb témáját. Kezdeményezése – Bruno Nardi, Étienne Gilson, Ruedi Imbach és mások munkásságával - jóval később lett folytatókra. Ezért talán megbocsátható, ha Dante filozófiatörténeti jelentőségének meghatározásában túlzásba is esett, s a költőt az egész nyugati gondolkodás történetének középpontjába állította. Szerinte ugyanis Dante filozófiája lezárja az egész ókori és középkori gondolkodási hagyományt, ami azt jelenti, hogy ő utána már csak a modern filozófia következhet: “Elmondhatjuk, hogy mint hősi és reprezentatív szellem, nemcsak a középkort zárja le, hanem a nyugati gondolkodás teljes első korszakát [...]. Dante után a gondolkodás új irányzata kezdődik, mely minden transzcendencia abszolút tagadásából indul

⁴³ Giovanni Gentile, “Dante nella storia del pensiero italiano”. In: *Studi su Dante*, 12.

ki: megkezdődik a modern filozófia”.⁴⁴ Érdeemes e mondat pontos jelentésére odafigyelnünk: Gentile abszolút módon középpontba helyezi Dantét, de nem mondja, hogy ő *indítja el* a modern filozófiai fejlődést. Elkerüli tehát a modernizálás csapdáját, a múlt nagy szellemeit valaminek az “előfutaraként” magasztaló történetírói beidegződéseket, melyek a Dante-recepció történetében úgy jelentkeznek, hogy a költőt reneszánsz vonásokkal ruházzuk fel. Gentile az értékítéletében rejlő minden túlzás ellenére annak ismeri el Dantét, ami: a középkori szellem kifejezőjének. “A túlvilági Komédia egész szervezete – hangzik a pontos diagnózis - lényegéből fakadóan középkori.”⁴⁵

Nem meglepő, hogy a Dante filozófiatörténeti jelentőségére vonatkozó föntebbi megállapítások összhangot mutatnak Gentile saját filozófiájával, vagyis a gondolati aktus primátusát valló, minden transzcendenciát elutasító immanens idealizmussal. Emlékezzünk arra, hogy a gentilei “aktualizmus” elutasítja a gondolat “gondolt gondolatként” való elemzését, melynek keretében a szellemet a dologi objektum mintájára kellene elképzelnünk, s csak a gondolat gondolását, a “gondoló gondolatot”, a cselekvésében létező szellemet ismeri el egyedüli realitásnak, melyre végső soron mindem “dologi” formában létező realitás is visszavezethető. A szubjektív idealizmusnak ezzel a formájával járhat együtt az a fajta korszakolás, amely szerint a gondolkodás történetének fő fordulata abban áll, hogy a transzcendens, objektumként felfogott, “létező” szellem platonista és középkori álláspontja az immanens szellem modern álláspontjának adja át a helyét. Ennek fényében lehet azt mondani, hogy az *Isteni Színjáték*, mely Istent elválasztja a világtól, betetőzi és folytathatatlanná teszi a skolasztikát és minden megelőző filozófiát. “A természet és Isten, a relatív és az abszolút, az ember és az igazság szétválasztásával logikailag nem volt lehetséges meghaladni azt a távolságot, mely elválasztja tárgyától a szellemet, s ez által megoldani, vagy legalábbis

⁴⁴ *I. m.* 43.

⁴⁵ *I. m.* 44.

közelebb vinni a megoldáshoz, a filozófia problémáját. Dante nem tesz mást, mint összegyűjti, és művészetével örökéletűvé teszi ezt a szorongásokkal teli középkori víziót, egy olyan igazság vízióját, mely a valóságon kívül magasztosul fel, egy olyan örökkévalóságét, mely kívül esik az időn, egy olyan igazságosságét, mely az életen kívül teljeseedik be, egy olyan Istenét és egy olyan első mozgatóét, mely kívül van a természetén és az emberen: végül pedig egy olyan hitét, melyet nem a tudomány ad”.⁴⁶

Amikor Gentile a globális értékelések szintjéről a konkrétabb filozófiatörténeti kérdésekre tér át, akkor elég szokványos képet alkot arról, hogy Dante milyen helyet foglal el saját korának filozófiai kultúrájában.

Először is a korában elérhető források szinte teljes ismeretét tulajdonítja neki: “az Európában a XIII. század végén és a XIV. század elején közkeletűnek számító filozófiai és tudományos ismeretek majdnem minden forrását szakértői szinten ismerte”.⁴⁷ Az állítás teljesen elasztikus, hiszen kérdéses, hogy mit tekintünk közkeletű forrásnak, vagy “szakértő szintű ismeretnek”.⁴⁸ Minden esetre, az az igazság, hogy Dante tájékozatlan volt nem egy olyan kérdésben, melyet az ő korában széleskörűen vitáltak, miközben felhasznált néhány abszolúte nem közkeletű forrást, melynek ismeretét a filológia sokáig fel sem tételezte róla. Gentile állítását a későbbi kutatások minden részletében felül bírálták.

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

Van végül Gentile Dante-értelmezésének egy szembeütően paradox vonása. A filozófus, aki jogosan és érthető módon síkra száll azért, hogy a költő kapja meg az őt megillető méltó

⁴⁶ *I. m.* 43.

⁴⁷ *I. m.* 9.

⁴⁸ “esperto conoscitore di quasi tutte le fonti”.

helyet a filozófia történetében, s aki mindezt a dantei mű egységének helyreállításával igyekszik elérni, érzéketlen marad az *Isteni színjáték* költészete iránt. Crocéval ellentétben nem nyújt olyan elemzéseket, melyek alkalmasak volnának arra, hogy felmutassák a mű egészének vagy egy-egy részletének esztétikai értékeit. Így Ördögh Éva kitűnő megfigyelése szerint “adós marad a dantei elmélkedés költőiségének kritikai bizonyításával.”

Ennek magyarázatául nincs mit hozzátennünk ahhoz, ahogyan a magyar kutató summázta Gentile módszerét: “Gentile megelégszik Dante gondolkodásának minél teljesebb filozófiatörténeti vizsgálatával, de maguk a művek csupán e gondolati fejlődés többé-kevésbé jelentős állomásaiként kerülnek elő.”⁴⁹

3. A századelő magyar Dante-recepciójáról

A századelő a magyar Dante-recepciónak is nagy korszaka, talán virágkora. 1911-ben jelent meg Kaposi József máig nélkülözhetetlen könyve, a *Dante Magyarországon*, mely áttekintette az addigi hazai kritikai irodalmat és *Komédia*-fordításokat.⁵⁰ A kép impozáns. Bizonyos, hogy ezek nélkül az előzmények nélkül nem születhetett volna meg Babits felülmúlhatatlan fordítása, melynek munkálatairól nevezetes műhelytanulmányban számolt be a “Nyugat” 1912-es évfolyamában.⁵¹ Ugyanennek a kornak a terméke Fülep Lajos könyvnyi terjedelmű

⁴⁹ Ördögh Éva, “Vergilius és Beatrice szimbolikájának értelmezése Dante *Isteni színjátékában*”. In: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1989/1. 54.

⁵⁰ Kaposi József, *Dante Magyarországon*. Révai és Salamon könyvnyomdája, Budapest 1911. A századelő magyar Dante-recepciójának kérdéseit is érinti Sárközy Péter kitűnő tanulmánya: “Babits Mihály Dante-fordításának korszerűsége”. In: *Dante a XX. században, Helikon*, 2001/2-3. 404-425.

⁵¹ Babits Mihály, “Dante fordítása”. Kötetben először megjelent: Babits Mihály, *Irodalmi problémák*. A Nyugat folyóirat kiadása, Bp. 1917. 206-227. Ld. még: *Babits Mihály Művei – Esszék, tanulmányok*. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp. 1978. I. 269-286. (A tanulmányt a továbbiakban ebből a kötetből idézzük.)

Dante-tanulmánya, mely 1908 után íródott, s 1916-ra bizonyosan elkészült, de egy rövid részlettől eltekintve, csak jóval később, műveinek halála utáni kiadásában jelent meg.⁵²

Felmérhetetlen veszteség, hogy Fülep írása a maga idejében nem került bele a magyar szellemi élet vérkeringésébe, hiszen egy olyan italianista, filozófus és esztéta tollából származott, aki az első világháború előtt hosszú éveken át Firenzében élve és tevékenykedve szoros kapcsolat tarthatott fenn az olasz szellemi mozgalmakkal (így Papinival és körével), s “a dantológia terén” is joggal tartotta magát “specialistának”.⁵³ Ráadásul nemcsak első kézből ismerte a Dante-interpretáció irányait alapvetően kijelölő crocei esztétikát, hanem – éppen Croce fölötti kritikájának tanúsága szerint⁵⁴ - önálló filozófiai-esztétikai álláspontot dolgozott ki, mely Dante-olvasatát is rendkívül gyümölcsözővé tette.

A fölött a filológia fölött, mely Fülep rendelkezésére állt, mindamellettt eljárt az idő. Ma például nem lehetne leírni (s korábban sem számított elfogadott ténynek), amit Fülep többször is megismétel: hogy ti. az *Isteni színjáték* 1314 és 1321 között született. Hogy miért nem lehet ezt leírni, arra a különféle tények történeti elemzése mellett magának Fülepnek egyik megjegyzése is fényt vett: a megadott évszámok szerint a mű megalkotása “mindössze hét esztendőt venne igénybe”.⁵⁵ Valóban nehéz elképzelnünk, hogy a *Komédiának* mind a száz

⁵² Fülep Lajos, “Dante”. In: *Nyugat*, 1921. Szept. 16. XIV. évf. 18. Sz. 1369-1382. A tanulmány egészét ld. az idézett kötetben: Fülep Lajos, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig – Cikkek, tanulmányok*, 211-312.

⁵³ Fülep Lajos, “Dante”. Ld. a tanulmány jegyzeteit, az idézett kötetben, 707.

⁵⁴ Fülep a Papini vezette firenzei “Biblioteca di Filosofia”-ban 1911. január 29.-én “La memoria nella creazione artistica” címmel tartotta meg Croce esztétikai nézeteit bíráló előadását, mely a Dante-tanulmány elméleti kontextusának valóban fontos eleme. Az előadás szövege a következő helyen jelent meg: *Bollettino della Biblioteca Filosofica*, anno III, n. XIX, Firenze, 1911. 402-421. Újraközölve: János Kelemen (a cura di), *Croce 40 anni dopo. Atti del congresso internazionale "Benedetto Croce (1866-1952)"*, Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma, n. 1, 1993. 291-300. Az előadás teljes magyar nyelvű szövege: “Az emlékezés a művészi alkotásban”. In: Fülep Lajos, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig II*, 605-652.

⁵⁵ Fülep Lajos, “Dante”. In: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig II*, 229.

éneke e néhány hányatott év alatt készült volna el. A filológiai adatok általában sem bizonyultak azon szerzők erősségének, akik Dantéről magyarul írtak. Fülep téves adatát Szerb Antal is megismétli.⁵⁶

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

Fülep tanulmánya az említett problémáktól eltekintve arról győz meg, hogy szerzője a kor Dante-kritikájának legjobb színvonalán állt, annak alapkérdéseit sokszor mélyebben látta, és maradandóbb érvénnyel válaszolta meg, mint nagy befolyású kortársai. Az ő szemében a gondolati tartalom és a művészi forma viszonya koránt sem foglal magában olyan kibékíthetetlen ellentmondást, mint Croce olvasatában, hanem - tökéletes ellentétben az olasz filozófus ítéletével - az *Isteni Színjáték* kivételes és egyedi voltának a megértéséhez kínál magától értetődő kiindulópontot: "A Commedia talán legnagyobb mintája azon műalkotásoknak, melyekben a fogalmi elem s a közvetlen élmény szerves egésszé olvad: aligha van még egy olyan költemény, melyben ennyire absztrakt fogalmak ennyire közvetlen élményekkel érintkezzenek."⁵⁷

Dante magyar értelmezői többnyire hasonlóan vélekednek. Babits, akinél Magyarországon senki nem hatolt mélyebbre a szövegben, úgy fogalmaz, hogy a *Paradicsomban* a filozófiából

⁵⁶ Szerb Antal, *A világirodalom története*. Révai, Bp. 1942. 271. (Lábjegyzet.) Szerb Antal többi adata is pontatlan. Ténynek veszi például Dante párizsi útját, amiről mindenki csak a legnagyobb óvatossággal nyilatkozik, s kijelenti, hogy itt ismerkedett meg a skolasztikus filozófiával. Dante császár-pártisága nem jogosít fel egy olyan kijelentésre, hogy "Dante ghibellin" lesz. (Uo.) Mindezen felül természetesen az az általános beállítás is meglehetősen problematikus, melynek alapján Dante tárgyalására a reneszánsz címszó alatt kerül sor.

⁵⁷ Fülep Lajos, "Dante". In: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig II*, 249.

és a vallásból zene szublimálódik, s hogy “a középkori filozófiának legmagasabb fölemelkedései olvadnak itt szárnyaló poézissé”.⁵⁸ Lukács pedig, akinek esztétikai alapelvei a nagy művészet esetében meg is követelik a gondolati mélységet, egyenesen a gondolat költőiségéről fog beszélni. Késői *Esztétikájában* nagy nyomatékkal jegyzi meg, hogy az emberi gondolkodás fejlődése hiába lépett túl Dante gondolatvilágán, “ennek költői erejét, mégpedig – és ezt nem lehet elég nyomatékosan hangsúlyozni – mint az emberi gondolat költői erejét nem szárnyalta túl”.⁵⁹

Mindez persze kijelentés, értékelés, állásfoglalás, hiszen éppen annak a feltárása a probléma, hogy hogyan lesz a filozófiából szárnyaló poézis. Fülepek ezen a téren is van mondanivalója. Először is világosan megfogalmazza, mi a kérdés (s ez a kérdés általánosított formában a későbbiek során is állandó eleme marad esztétikai gondolkodásának): “Az esztétikai probléma tehát az, miként válhat ez a világnézet és mindaz, ami vele jár, művészi forma anyagává?”⁶⁰ Másodszor, differenciáltabban elemezve a fogalmi elem és a közvetlen élmény viszonyát, érdekes, kétirányú kapcsolatot állapít meg köztük: “a művészileg döntő és formáló elem az utóbbi, az egésznek az értelméhez azonban az előbbiből kell kiindulnunk”.⁶¹ Más szóval, megkülönbözteti az alkotás és a befogadás szempontját. Az alkotó folyamatot (az *Isteni színjáték* keletkezését, melyet Vossler annyi különböző szempontból vizsgált) az élménnyel javasolja magyarázni, melyen természetesen nem a közvetlen szubjektív átélést érti, hanem a költő számára anyagul szolgáló, széles értelemben vett életet. A *Komédia* befogadását meghatározó hermeneutikai elvet viszont úgy írja le, hogy ellentétes mozgást követel, mivel a mű *egésze* csak az által válik érthetővé, ha felfogjuk és kifejtjük a költeményen végigvonuló fogalmakat, ahogyan magyarázatai során ő maga is teszi.

⁵⁸ Babits Mihály, *Az európai irodalom története*. Nyugat Kiadó és Irodalmi RT kiadása, Bp. é. n. 191.

⁵⁹ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1969. II. 154.

⁶⁰ Fülepek Lajos, “Dante”. In: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig II*, 306.

⁶¹ *I. m.* 249.

Fülep olvasásmódján – ahogyan Lukács különböző korszakokból származó rövidebb-hosszabb Dante-reflexióin is – meglátszik a nagy német filozófia, jelesül Schelling és Hegel komoly hatása. Ez sokkal inkább válik előnyére, mint kárára, még akkor is, ha Dante túlvilági utazását az abszolút szellemig való fölemelkedésként írja le, s egészen odáig megy, hogy kijelentse: “a *Commedia* a lírai szellem “Phänomenologie”-je” (olyan ötlet ez, mely Hegelnek sem fordult meg a fejében).⁶² Magyarországon Fülep az első, akinek a számára komoly útmutatást jelentett Schellingnek a fentebbiekben már idézett, 1802-ből származó korszakos cikke. A német filozófus itt több alapvető kérdés mellett felvetette a műfaji problémát is, s úgy oldotta meg, hogy az *Isteni Színháték* önmagában alkot külön irodalmi műfajt: a típus és a példány egybeesik benne. Ez nyilvánvalóan egyik lehetséges megfogalmazási módja, vagyis a műfajelmélet keretében való megragadása, annak a sokak által hangsúlyozott ténynek, hogy az *Isteni színháték* példa nélküli és egyedülálló műalkotás. Fülep maga is kísérletet tett a költemény egyedi műfajának meghatározására: “A *Commedia* skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költemény”.⁶³

Mint látjuk, maga a meghatározás is arra irányul, hogy a mű filozófiai jellegét (“skolasztikus tektonika”) és művészi lényegét (“misztikus lírai költemény”) egyesítse egy rövid formulában. Az eredményt nem tekinthetjük túl sikeresnek, hiszen – akárhogy csűrjük-csavarjuk a dolgot – az *Isteni színháték* az idézett formula révén mégis egy általános műfaji kategória, a líra alá foglaltatik. Ez Fülepet Crocéhoz látszik közelíteni, hiszen a *Komédia* lényege Crocénál is líraiságában rejlik. A közelség azonban csak látszat. Az olasz filozófus magát a kérdést is tagadta: elvetette a művészi alkotások műnemek és műfajok szerinti osztályozását, a “líraiságot” pedig nem valamely műfaj, hanem az egy és oszthatatlan

⁶² I. m. 309. Történetileg, gondolatilag és esztétikailag sokkal megalapozottabb a *Faust* és *A szellem fenomenológiája* “szerves összetartozásáról” beszélni: Lukács György, “Goethe: *Faust*”. In: Lukács György, *Világirodalom*. Gondolat Kiadó, Bp. 1969. 89.

⁶³ Fülep Lajos, “Dante”. *A művészet forradalmától a nagy forradalomig II*, 249.

művészet jellemzőjének tartotta. A *Komédiát* végül Lukács határozta meg műfaji szempontból sikeresen, amikor úgy írta le, mint az eposz és a regény között történelemfilozófiai átmenetet.⁶⁴

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

Megállapításait, ahogyan érvelés és részletes kifejtés nélkül magukban állnak, nehéz ténylegesen felhasználnunk. Egyik ilyen megjegyzésében a protestáns módon felfogott Dantéval, akiben Szász Károly “szinte Luther elődjét szeretné látni”, annak “a katolikus és művészi *reneszánsznak* elődjét” állítja szembe, “amely ellen Luther küzdött”.⁶⁵ Itt nyilván az “előfutár”-szemlélet okozza a bajt. A polémia nem dönthető el a vagy-vagy logikájával sem Babits, sem Szász Károly javára. Senkinek sem juthat eszébe, mert történetietlen lenne, Dante katolikus-voltát tagadni. Ugyanakkor még történetietlenebb arról spekulálni, hogy kétszáz év múlva kinek lett volna vagy kinek nem lett volna a híve, miközben persze nem feledkezhetünk meg arról, hogy a pápaság elleni szüntelen filippikái mennyire az egyházi reform (a saját korában terjedő reformtörekvések!) levegőjét árasztják. A történetileg helyes kérdés csakis úgy hangozhat, hogy Dante eretnek volt-e vagy sem, pontosabban: polémiái,

⁶⁴ “Dante az egyetlen nagy példa, ahol az architektúra egyértelműen legyőzi a szervességet: ezért ő történelemfilozófiai átmenet a tiszta eposziától a regényhez.” Lukács György, “Az eposz és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika”. In: Lukács György, *Művészet és társadalom*. Gondolat Kiadó, Bp. 1968. II. 69. Itt kell megemlíteni, hogy ezzel a kérdéssel, s általában Lukács Dante-képével, fontos tanulmányban foglalkozik Kaposi Márton. Ld. Kaposi Márton, “Lukács György és Fülep Lajos Dante-értelmezései. In: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1996/4-6. 303-323.

⁶⁵ Babits Mihály, “Dante fordítása”, 282-283.

ítéletei, állásfoglalásai mennyiben súrolják a maga korában elterjedt különféle eretnokségek határát. Nem itt a helye, hogy ezt megvitassuk, a válasz minden esetre nemleges.

Van a műfordító Babitsnak – szintén Szász Károly bírálata kapcsán – egy rendkívül fontos hermeneutikai megjegyzése, amely érvényes persze minden fordításra, de különösképpen érvényes a *Komédia* fordítására: “A fordítás épp annyiféleképp legyen magyarázható, mint az eredeti!”⁶⁶ Más szóval, a fordítónak magát a jelentés-generáló gépezetet kell újraalkotnia, hiszen – mint Babits abszolúte tudatában volt - a szöveg különböző értelmeit nem lehet mennyiségileg meghatározni. Ezért sem mulasztotta el, hogy a *Komédiát* “sokértelmű költeménynek” nevezze. Metaforája szerint a sok értelem fölé emelkedik egy “hármás rétegzettségű szimbolumépület”, amelyen belül a szószerinti jelentés (a fantasztikus vízió leírása), a történeti jelentés (életrajzi és politikai vonatkozás), valamint a “titkos és szimbolikus jelentés” szintje különböztetendő meg.⁶⁷

Feltűnő, hogy Babits ezen a ponton nem utal a “négy értelem” elméletére, melyet Dante átvesz a középkori hermeneutikából, s két változatban is kifejti.⁶⁸ Természetesen nincs arról szó, hogy az interpretáció során a Dante által explicite megemléltett négy értelmet kellene keresnünk, de az is nyilvánvaló, hogy elméletét nem lehet figyelmen kívül hagyni. Ezért még feltűnőbb, hogy Szerb Antalnál ugyanazt a három értelmet látjuk viszont, melyről Babits beszél: “A Divina Commedia minden részének, azt mondják, hármás az értelme: az első a szószerinti értelem, a másvilági útleírás, a második a rejtett politikai vonatkozás, a harmadik

⁶⁶ I. m. 282.

⁶⁷ Babits Mihály, *Az európai irodalom története*, 184.

⁶⁸ A *Vendégség* második értekezésében a hagyománynak megfelelően a betű szerinti, az allegorikus, a morális és a misztikus értelmet, a *Paradicsom* magyarázatát célzó *XIII. levél*ben pedig a betű szerinti és az allegorikus értelmet különbözteti meg. Ld. Dante Alighieri, *Vendégség* (Ford. Szabó Mihály). In: *Dante Összes Művei* (Szerk. Kardos Tibor). Magyar Helikon, Bp. 1962. 185. (a továbbiakban *DÖM*); *Can Grande della Scala úrnak* (Ford. Mezey László). In: *DÖM*, 509.

pedig a vallási igazság, a lélek útja Isten felé”.⁶⁹ Az “azt mondják” személytelen utalását könnyű megfejteni: alighanem Babitsra kell gondolnunk, bár ő – helyesen – a szimbolikus értelmet nevezte titkosnak, s nem a politikait “rejtettnek”. Vajon mit kell “rejtett politikai vonatkozásokon” értenünk egy olyan szerzőnél, aki politikai szenvedélyét, pártállását és elveit sohasem rejtette véka alá?

A “négy értelem” elméletét persze a filológus hiányolja, miközben a költő tévedhetetlenül azonosítja a költői jelentés forrását. Babits “rendelteteses”, “szimbolikus”, sőt nagyon pontosan “*jelentéses* életről” beszél, amikor a költemény általános értelmét igyekszik megragadni. Formulájával egyszerre kerüli el a biográfizmus útvesztőit, s őrzi meg azt az alapvető intuíciónkat, hogy a költemény jelentését nem kereshetjük az “élet” vagy a “sors” perspektíváján kívül. Ezzel persze ahhoz a kérdéshez érkeztünk el, hogy a költőnek, mint a *Komédia* hőségének a szubjektumába miképpen foglaltatik bele az emberiség, melyet az ő élete és sorsa szimbolizál, illetve – Babits – szavaival – hogyan azonosul Dante sorsa “az Emberi Lélek sorsával”. Az *Isteni Színjáték* egyik döntő interpretációs kérdése ez, melyet egyetlen komoly magyarázat sem kerülhet meg.

Figyelemre méltó, hogy Babits Dante-képében mekkora szerepet játszanak a kisebb művek. Babits, a crocei megközelítéssel szöges ellentétben (“Dante költészete egyedül a *Commedia* költészete”), nagyra tartja az *Új Élet* líraiságát, de a fiatalkori kis könyvnek azzal is világirodalmi jelentőséget tulajdonít, hogy az első modern regénynek nevezi: “Az első lírai regény ez a világirodalomban. Az első igazán modern regény, melynek tárgya kizárólag a belső élet, minden árnyalati finomságával és zenei rezdülésével.”⁷⁰

A *De Monarchiáról* nem kevésbé pozitív ítéletet alkot. Mintha ezúttal közvetlenül Crocéval vitatkozna, hiszen szükségesnek tartja leszögezni, hogy “több ez a könyv korhoz és helyhez

⁶⁹ Szerb Antal, *A világirodalom története*, 272.

⁷⁰ Babits Mihály, *Az európai irodalom története*, 177.

kötött tendenciózus röpiratnál!” Hozzáteszi: “Ma is mai s valóban avulhatatlan politikai utópia”, olyan álom, “mely szervesen nőtt ki a középkor keresztény életnézetéből, s mégis a XX. század távol reményei felé ível”.⁷¹ Dante politikai mondanivalójában tehát örökérvényű, ma is aktuális útmutatást lát, ami nem jelenti, hogy a középkori gondolkodó üzenetét történetietlen szempontok szerint értelmezné. Élete egyik utolsó írásában éppen azért száll vitába Cs. Szabó Lászlóval, hogy figyelmeztessen arra, mennyire szükséges Dante politikai tanításának felidézésekor a történeti megközelítés: “Dante világnézete az örök katolikus világnézet; politikája azonban a korhoz illeszkedett, mint minden politika.”⁷²

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

Ezen a ponton nem tehetünk mást, mint hogy különbséget teszünk jogos és jogtalan aktualizálás között, bár e különbségtevésnek – az egyes történeti állítások igazságtartalmán kívül - nincsenek általános kritériumai. Igaza van Babitsnak abban, hogy a világcsászárságért síkra szálló Dante “inkább volt a világ békéjének és egységének vallásos hitű rajongója, semmint valamely állam vagy nép imperializmusának előharcosa”.⁷³ S mélyen igaznak érezzük azt a gondolatát (mely - ne feledjük - a második világháború előszelében fogant!), hogy “számunkra, kik ma az európai egység gondolatával küzdünk, különösen érdekes nyomunkövetni ennek az egység gondolatnak fokról-fokra való hódítását e nagy középkori lélekben”.⁷⁴ Ha nem is mutatta meg nyíltan azokat a szálakat, melyek az egyeduralomról

⁷¹ I. m. 179-180.

⁷² Babits Mihály, “Egy kis Dante-vita”. In: *Babits Mihály Művei – Esszék, tanulmányok*. II. 702.

⁷³ I. m. 701.

⁷⁴ Babits Mihály, *Az európai irodalom története*, 179.

szóló dantei traktátust és az örök béke feltételeit vizsgáló kanti írást ugyanannak a hagyománynak a részeként összefűzik, úgy érezzük, Dante tolmácsolójából itt Kant fordítója beszél. Nem lehet kétségünk a felől, hogy Babits gondolatvilágában egymás mellett van Dante és Kant.

4. Fordulat Dante forrásainak és elméleti nézeteinek értékelésében

Croce Dante-interpretációjának, miként esztétikai tanításának, a gyökerei a romantikába, sőt a késő humanizmusnak és a preromantikának abba a sajátos felvilágosodás kori keverékébe nyúlnak, melyet Vico képvisel. Maga Croce az első, aki ezt megvallja, hiszen számtalan helyen ismeri el két nagy nápolyi elődjével, De Sanctis-szal⁷⁵ és Vicóval szembeni adósságát, akik már ő előtte szembeállították a költői őserőt és a tudományos műveltséget. Vico például *Az új tudomány* egyik később kihúzott passzusának tanúsága szerint úgy vélekedett, hogy “ha Dante egyáltalán nem ismerte volna sem a skolasztikát, sem a latin nyelvet, nagyobb költővé válhatott volna.”⁷⁶

De Sanctis és a romantika öröksége mellett, mely a Croce és követői (Francesco Torraca, Momigliano, Francesco Flora, Mario Fubini stb.) által javasolt esztétikai interpretációban újult meg, a pozitivistá hagyománynak is volt termékeny folytatása. Ennek kritikus megújítójaként lépett a századforduló környékén a színre a történeti-filológiai kritika,⁷⁷

⁷⁵ A risorgimento nagy irodalmárának és neohegeliánus filozófusának, a modern olasz irodalomtörténet-írás megteremtőjének Dante-képe meghatározó volt a maga korában. Dante-tanulmányainak újabb kiadásai közül ld.: De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*. Einaudi, Torino 1955.

⁷⁶ Giambattista Vico, “Dante poeta della barbarie medievale”. M Fubini, E. Bonora (a cura di), *Antologia della critica dantesca*. Petrini, Torino 1968. 53. Vico Dante-képéről ld. Benedetto Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, Laterza, Bari 1965. (Első kiadás 1911.) 206-208.

⁷⁷ A századforduló Dante-interpretációinak fő irányzatait Vallone nyomán különböztetjük meg. Ld. Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIX al XX secolo*. 1-2. köt. Casa Editrice Dr.

melynek úttörő nemzedékeit, többek közt, Alessandro D’Ancona, Francesco D’Ovidio, Pio Rajna, Nicolà Zingarelli, Edward Moore, Ernesto Parodi képviseli. Munkásságának terjedelménél és súlyánál fogva ebből a sorból is kiemelkedik Michele Barbi, aki nemzedékeken át volt a Dante-filológia tartalmi és szervezési kérdéseiben is az első számú szaktekintély. A történeti módszer következetes alkalmazásával mindenkinél többet tett a kutatás szigorú filológiai mércéinek megteremtéséért, vagyis annak elfogadtatásáért, hogy csakis a Dante életére és munkásságára vonatkozó ellenőrzött adatok lehetnek bármilyen kritikai vagy értelmező állítás alapjai. Imponáló életművében végülis nem jutott túl azon, hogy körülhatárolt filológiai kérdésekkel foglalkozzon, bár – mint egyik magyarul is megjelent munkája tanúsítja⁷⁸ – megvolt a maga átfogó képe Dante génuszáról.

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

A századfordulón azonban az allegorikus-morális Dante-interpretáció is bizonyos befolyásra tehetett szert, sőt XIX. századi előzményeit követően ekkoriban vált valóságos iskolává. Fő képviselője Giovanni Pascoli, a költő, aki vaskos köteteket szentelt annak, hogy feltárja Dante szimbólumainak titkos, vagy mint egyik könyvének címe (*Sotto il velame*) mondja, “elfátyolozott” jelentését (vö. “[...] la dottrina che s’asconde sotto il velame de li versi strani”, “[...] mily tan látható keresztül, elfátyolozva különös rimemben!” - *Pokol*, IX. 62-

Francesco Vallardi, Padova 1981. (E kétkötetes mű az A. Balduino által szerkesztett *Storia letteraria d’Italia* IV. része.) A történeti-filológiai kritikáról ld. 2. köt. 837-922.

⁷⁸ Michele Barbi, *Dante* (Ford. Sándor András). Gondolat, Bp. 1964.

63.). Pascolinak, akárcsak követőjének, Luigi Pietrobonónak az allegorizmusa nem jelent kifejezetten ezoterizmust, sőt a vele rokonítható spiritualista-moralista szerzők között (például Umberto Cosmo) van néhány, akinek a tanulmányait a tudományos filológia szempontjából is nagyra lehet értékelni. Az a hagyomány, mely a dantei allegóriák titkos és egyetlen helyes jelentésének megfejtésén fáradozik, mégis gyakorta érintkezik az “ezoterikus Dante” híveinek pozíciójával.⁷⁹

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

Közbevetőleg érdemes megjegyezni, hogy az ekkor már világszerte ismert Croce tanítása az általános filozófia és esztétika terén is csak Itáliában bizonyult meghatározónak, s még inkább így volt az irodalomtudományban. A Dante-kutatások azonban érthetően elég specifikusak ahhoz, hogy leginkább Itália nyújtson nekik otthont, így nem meglepő, ha a vezető olasz filozófus Dante-interpretációja a világon mindenütt figyelmet keltett és hatást gyakorolt. Bizonyos területeken ez a hatás inkább bénító volt, mint serkentő. Ilyen terület volt az *Isteni Színjáték* forrásainak a kutatása, mely Itáliában 1920 körül egy időre háttérbe szorult.

⁷⁹ Az ezoterikus Dante-interpretáció egyik leghíresebb képviselője René Guénon. Ld. René Guénon, *Dante ezoterizmusa. Szent Bernát* (Ford. Bódvai András és Orosz László Vladimir). Stella Maris, Bp. 1995. A könyvet e sorok írója recenzálta: “A “rózsakeresztes” Dante”. *BUKSZ.* 1996. Nyár. 8. évf. 2. sz. 22-29. Itt néhány további adat található a szóban forgó hagyományról. A kérdéssel újabban igen sokoldalúan foglalkozott Umberto Eco és iskolája. Ld. Umberto Eco, “Il paradigma del velame”. In: Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani, Milano 1990. 89-96. (Magyarul: Umberto Eco, “A fátyol paradigmája” /Ford. Sz. Márton Ibolya/. In: *Dante, az örökhagyó* /Szerk. Kelemen János/, *Világosság*, 2001/10. 5-11.) Umberto Eco, “Introduzione – la semiosi ermetica e “il paradigma del velame””. In: Maria Pia Pozzato (a cura di), *L'idea deforme – Interpretazioni esoteriche di Dante*. 9-39. Bompiani, Milano 1989.

Bizonyíthatóan szerepe volt ebben Crocénak, aki a túlvilági utazás motívumát használó, morális és tanító célzatú irodalmi előzményeket már csak azért is irrelevánsnak tartotta, mert esztétikailag összemérhetetlenek az *Isteni Színjátékkal*, s így a források nem magyarázzák azt, ami egyedül számít: az eredményt, Dante teljesítményét.

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

Mielőtt azonban rátérnénk a további fejleményekre, itt a helye annak, hogy megálljunk egy különös szereplőnél, akinek nézeteivel jól illusztrálható néhány olyan kérdésfeltevés, mely többnyire joggal a tudományos Dante-filológia látókörén kívül marad, de egyszer-egyszer szélesebb érdeklődést tud felkelteni. Ilyen érdeklődést keltettek Papininak, Fülep egykori mentorának vitathatatlan szépirodalmi értékkel bíró Dante-írásai. Papini, a *Krisztus történetének* világhírű szerzője,⁸⁰ aki fiatalkori anarchista és nihilista fellépéseivel, majd látványos világnézeti fordulataival állandóan a figyelem középpontjában állt, kihívást intézett a tudományos Dante-kutatás egésze ellen.⁸¹ Egy egyszerű tézis nevében lépett fel: Dantéval nem tudósoknak, hanem költőknek és filozófusoknak kell foglalkozniuk, s nem a holt, hanem “az élő Dantéval” kell foglalkozni.⁸² Az élő Dantét azonban eddig senkinek sem sikerült megértenie, így annak a két költőnek és két filozófusnak sem, akik nem a professzionista

⁸⁰ Papiniről ld. Fülep emlékezéseit, melyeket a *Krisztus története* 1925-ös magyar fordításának előszavaként közölt: Fülep Lajos, “Giovanni Papini”. In: Fülep Lajos, *Művészet és világnézet*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1976. 15-44.

⁸¹ Alapvető attitűdjét jól kifejezi egyik fiatalkori (1905) cikkének a címe: “Per Dante contro il dantismo”. In: Giovanni Papini, *Eresie letterarie*. Vallecchi, Firenze 1932. 13-23.

⁸² Pontosan ez a címe a harmincas években megjelent könyvének: Giovanni Papini, *Dante vivo*. Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1933.

dantisták világát képviselik: Carduccinak, Pascolinak, Crocénak és Gentilének. Croce például “a legkevésbé volt alkalmas arra, hogy Dante költészetéről írjon”.⁸³ Ebből az ítéletből világosan kiolvasható az a közkeletű feltevés, mely magában a Dante-kutatásban ritkán fogalmazódott meg ennyire élesen és egyértelműen: az nevezetesen, hogy a nagy költőt (általában a nagy embert) csak akkor érthetjük meg, ha alapvető tulajdonságaiban hasonlók vagyunk hozzá. A “beleélésnek” vagy “beleérzésnek” ez a követelménye úgy értendő, hogy megközelítjük Dante “totális nagyságát”, “s legalább visszfényként birtokában vagyunk Dante szellemének”.⁸⁴ Ami viszont egész konkrétan azt jelenti, hogy Dantét csak az értheti meg, aki egyszerre katolikus, művész és firenzei.⁸⁵ Nem itt a helye, hogy az interpretáció-elmélet általános síkján megvitassuk, a szerzővel való azonosulás milyen mértéke teszi lehetővé a megértést. Minden esetre, amellet, hogy a modern hermeneutika az azonosulási elméletek naiv és kifinomult változatait egyaránt meghaladta,⁸⁶ azt is megállapíthatjuk, hogy maga Papini előbb idézett maximájával nem jutott számottevő eredményekre Dante-magyarzatában: legalábbis a Dante-kutatók erősen vitatják értelmezési hipotéziseit.

A Dante-kutatásnak az a húszas-harmincas években bekövetkezett fordulata, melyet fentebb jeleztünk, nagy horderejű elméleti változásokat foglalt magában. Ezek persze nem lettek volna lehetségesek a nélkül, hogy a különféle akadályok és esztétikai előítéletek ellenére

⁸³ I. m. 13.

⁸⁴ I. m. 10.

⁸⁵ I. m. 14.

⁸⁶ Az elmélet kifinomult változatát képviseli Croce. Papini elhallgatta, hogy paradox módon nagy ellenfele is a szerzővel való azonosulást tekinti a megértés feltételének. Egy helyen például épp Dantéval példálózva veszi védelmébe ezt a tételt: “Ahhoz, hogy Dantéről ítéletet alkossunk, az ő magaslatára kell emelkednünk”. (Benedetto Croce, *Estetica come scienza della espressione e linguistica generale*. Laterza, Bari 1973. /12./ 133.) Igaz, Croce nem megy odáig, hogy a megértés érdekében az interpretált szerző nemzetiségében, hitében, művészi tehetségében is osztoznunk kell, hiszen jól tudja: önmagunknak ez a szerzőbe való belevetítése kikerülhetetlenül anakronizmushoz és modernizáláshoz vezet.

jelentősen ki ne szélesedtek volna a dantei életmű forrásaira vonatkozó filológiai vizsgálódások. Az első döntő lépés – talán nem véletlenül Itálián kívül - már 1919-ben megtörtént, amikor megjelent a kiváló spanyol arabista, Miguel Asín Palacios máig híres könyve az *Isteni Színjáték* és a muzulmán eszkatológia lehetséges kapcsolatairól.⁸⁷ A könyv heves nemzetközi vitát váltott ki, melynek visszhangja Magyarországra is eljutott. Miközben számos tekintélyes dantista ellenérzéssel fogadta a spanyol szerző tézisé, a Dante eszkatológiájáról értekező Málly Ferenc lelkesedve nyilatkozta ki, hogy Asín Palacios “a muzulmán látomásköltészet alapján bebizonyította, hogy a sírontúli élet nyugati felfogása arab forrásokra vezethető vissza”.⁸⁸ Málly némileg eltúlozta az arab kapcsolat jelentőségét, s túl merészen vont le a szerinte szükségszerű következtetést, hogy “Dante közvetlenül állott az arab eschatologia behatása alatt”.⁸⁹ Mégis joggal mutatott rá arra, hogy a vitatott kérdésben teljesül három olyan követelmény, mely szükséges az utánpótlás és az eszmei hatás hipotézisének bizonyításához, vagyis messzemenően érvényesül a felépítésben és a részletek vázában mutatkozó hasonlóságnak, az időbeli megelőzésnek és az érintkezés lehetőségének a kritériuma. A kutatás és a viták centrumán messze kívül álló vidéki magyar szerző azt is józanul látta, hogy a források körüli vita, adott esetben az *Isteni Színjáték* arab mintáinak feltárása Dante költői teljesítményének nagyságát a legkevésbé sem érinti, hiszen “a Divina Commedia értékét nem annyira túlvilágának felépítése, mint annak művészi értékesítése adta meg.”⁹⁰

⁸⁷ Miguel Asín Palacios, *La escatologia musulmana en la "Divina Comedia"*. Madrid 1919. (Ld. a következő kiadást: Viuda de E. Maestre, Madrid-Granada 1943.) Palacios nézeteiről ld. Víggh Éva, “Miguel Asín Palacios az *Isteni színjáték* muzulmán forrásairól”. In: *Dante, az örökhatározó, Világosság*, 2001/10. 62-69.)

⁸⁸ Málly Ferenc, “Dante eschatológiája”. *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1925. 95. Málly cikke három részletben jelent meg: 1925 (94-114), 1926 (104-119., 216-223.)

⁸⁹ *I. m.* 219.

⁹⁰ *I. m.* 222.

Mindezek után ma már elég nagy biztonsággal mondhatjuk, hogy a muzulmán túlvilág-elképzelések – mindenek előtt a Mohamed Paradicsom-beli utazásáról hírt adó *Liber scalae*⁹¹ – hatottak Dante víziójára. Azt viszont, hogy az iszlám kultúra néhány más területe, így a tudomány és a filozófia is befolyásolta Dante gondolkodását, az *Isteni Színjáték* egyes szöveghelyeinek az alapján mindig is gyanítani lehetett. A kérdés csak az volt, hogy milyen mélységűek voltak a költő ez irányú ismeretei, s mennyire fogadta el az arab gondolkodók, köztük Averroész nézeteit.

Ezzel a kérdéssel először Bruno Nardi foglalkozott komolyan.⁹² Ő már Palacios könyvének megjelenése előtt az iszlám filozófia iránti megbecsülés kifejezését látta abban a tényben, hogy Dante a Paradicsomba helyezte Sigieri-t,⁹³ vagyis Brabanti Sigert, a latin averroizmus nevezetes zászlóvivőjét, akinek a nézeteit 1277-ben Tempier, Párizs érseke más tanításokkal együtt elítélte. Ha meggondoljuk, hogy Dante magát Averroészt is az emberiség ama nagy szellemei közé helyezte, akiknek csak az a bűnük, hogy “Istent nem törvény szerint imádták” (*Pokol* IV. 37-38.), szinte tautologikusnak tűnik azt mondani, hogy a Siger-epizódban az arab filozófia iránti csodálatát fejezi ki. Még sincs szó magától értetődő tautológiáról. A költőnek az arab filozófusok iránti szimpátiája, és ennek mértéke, sokáig a Dante-kutatás egyik tényleges problémája volt, mely sürgetővé tette a megfelelő evidenciák és bizonyítékok

⁹¹ Enrico Cerulli, *Il "Libro della scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della "Divina Commedia"*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1949.

⁹² Bruno Nardi, “Sigieri di Brabante nella Divina Commedia e le fonti della filosofia di Dante.” In: *Rivista di filosofia neoscolastica*. 1911. 187-195.; 526-545.; 1912. 225-239.

⁹³ Ez, kiről szemed énrám visszaváltod,
 oly lélek fénye, ki mély bölcséletben
 járva a földön, csak a sírra várt ott.
 Sigieri örök lángja lobog ebben,
 Szalma-utcában kinek egykor ajkán
 sok gyűlöletes igazság kirebbent.

(*Paradicsom*, X.. 133-138.)

össze gyűjtését és értékelését. Például a Siger-epizódot (melyet csak a filozófus munkáinak kiadása és beható tanulmányozása tett, a század elején, a *Komédia* interpretációjának egyik fogas kérdésévé) úgy is megpróbálták magyarázni, hogy Danténak halvány fogalma sem volt arról, milyen nézeteket vallott Siger. Ezt az érvet hozta fel többek közt Gentile, aki szerint Dante más okokból helyezte Sigert a *Paradicsomba*, nem pedig azért, mert szimpatizált volna azokkal a racionalista nézetekkel, melyeket az üldözött filozófus az araboktól, egészen pontosan Averroésztól kölcsönzött.⁹⁴

Későbbi tanulmányaiban Nardi bőségesen dokumentálta, hogy Dante bizonyos kérdésekben, s bizonyos korszakaiban, valóban hajlott averroista megoldásokra. A kiváló filológus ugyanakkor messze tovább ment, s több mint félévszázadot átölelő munkássága során új megvilágításba helyezte Dante filozófiájának egészét. Elvetette a “tomista Dantéről” alkotott egyoldalú képet (ezt nevezte a “tomista Dantéről szőtt legendának”), amely szerint a költő “Aquinói Tamás hű tanítványa volt”,⁹⁵ s amely azt az általánosabb elképzelést is magában foglalta, hogy az *Isteni Színjáték* valamilyen módon a tamási summák költői megfelelője (ahogyan a beléje foglalt skolasztikus fogalmak építménye egy középkori katedrálishoz hasonló).

Arról, hogy Dante tomizmusa milyen mértékben legenda vagy sem, ma is lehet vitatkozni, abban azonban - Nardi munkáinak az ismeretében - senki sem kételkedhet, hogy a platonikus, ágostoni, “averroista” és más hagyományokból származó eszmék mellett a tomizmus Dante filozófiájának csak az egyik, talán nem is a legfontosabb eleme. S ez megfelel annak a benyomásnak, melyet Dante intellektuális elkötelezettségeiről a *Pradicsom* naiv olvasója

⁹⁴ Giovanni Gentile, “Dante nella storia del pensiero italiano”. In: *Studi su Dante*, 12. 45.

⁹⁵ Persze vannak, akiket Nardi nem győzött meg, s továbbra is így vélekednek. A fenti idézet Mandonnet-tól, a tomista teológustól, Brabanti Siger és Dante teológiájának neves kutatójától származik, aki néhol hajmeresztő érvekkel igyekszik tételét alátámasztani. Pierre Mandonnet, *Dante le*

alakíthat ki magának. Az olvasó joggal feltételezheti, hogy azokat a tudósokat, akiket a X. énekben Tamás, a XII. énekben pedig Bonaventura mutat be (többek közt Albertus Magrust, Petrus Lombardust, Boethiust, Ricardus de Sancto Victoré-t és Brabanti Sigert az egyik oldalon; Szent Victori Hugót, Petrus Hispanust, Anselmo d’Aostá-t és Gioacchino da Fioré-t a másikon), Dante annak tudatában választja ki, hogy kik a szóban forgó szereplők, és mit képviselnek. Vagyis választásában érett megfontolás és valamilyen érthető intenció vezérli. De akármilyen is a helyzet, nekünk az a dolgunk, hogy megértsük, mi az epizód jelentése akkor, ha igaz az olvasónak ez a természetes feltevése. Milyen intenciót tükröz tehát, hogy Szent Tamás Szent Ferencet dicsőíti, és dominikánus testvéreit korholja, miközben Szent Bonaventura a ferencesek ellen intéz invektívát és Szent Domonkos dicséretét zengi? Milyen intenciót tükröz, hogy Dante egyenesen Tamás szájába adja Siger dicséretét, azon túlmenően, hogy a szuper-racionalista, eretnek-gyanús filozófust a Paradicsomba helyezte? S milyen intenciót tükröz, hogy Bonaventurától viszont Joachimnak, azaz Gioacchino da Fioré-nak, a misztikus, jövőbe-látó és szintén eretnek-gyanús kalábriai apátnak a dicséretét halljuk?

Az ehhez hasonló további kérdések sorában különös fontossága van a Sigerre és Joachimra vonatkozó kérdésnek. Vajon mit jelent kettejük párhuzamba állítása? Ahogyan majd Gilson rámutat, ez a helyesen feltett kérdés, nem pedig az, amelyik Siger rejtélyét önmagában firtatja.⁹⁶

Talán e vázlatos megfontolások alapján is elmondhatjuk: a naiv olvasás valóban ugyanazzal az eredménnyel jár, mint a gondos filológiai munkára támaszkodó filozófiatörténeti kutatás. Dante nem követője egyik vagy másik filozófiai vagy teológiai iskolának. Intenciója, éppen ellenkezőleg, a szintézis és az integráció. Össze kívánja békíteni és egyetlen cél szolgálatába

théologien. Introduction à l’intelligence de la vie, des oeuvres et de l’art de Dante Alighieri. Desclée De Brouver, Paris 1935. 277.

⁹⁶ “Siger esete összekapcsolódik Joachiméval.” Étienne Gilson, *Dante et la philosophie.* Vrin, Paris 1972 (1939). 268.

próbálja állítani a filozófiai és teológiai iskolákat, a vallási és szerzetesi mozgalmakat. Az *Isteni Színjáték* szóban forgó énekeinek ez az olvasata mintául szolgálhat ahhoz, hogyan értelmezzük a mű egészét és a benne kifejezésre jutó filozófiai-világnézeti eszme-rendszert.

Nardi kutatásai Dante és a középkori kultúra kapcsolatának szinte minden területére kiterjedtek. Annak illusztrálására, hogy hatalmas erudíciójával és körültekintő filológiai vizsgálódásaival hogyan tudott megoldani olyan kérdéseket, melyeken nemzedékek hiába rágódtak, a Dante nyelvfilozófiájának szentelt következő fejezetben fel fogunk hozni egy konkrét esetet. Előlegezésképpen annyit bocsátunk előre, hogy - *Az új élet* egyetlen mondatának ("A nevek a dolgok következei")⁹⁷ forrását aprólékos munkával felderítve - Nardi megoldott egy régi problémát, s bebizonyította, hogy Dante korántsem osztotta a dolgok és nevek viszonyának platóni-cratüloszi felfogását.

Bármennyire jelentősek ezek az eredmények, Nardi vizsgálódásai korlátozottak annyiban, hogy Dante filozófiáját elvonatkoztatják művének egészétől, s ezen belül is a forrásokra és előzményekre irányulnak. Ezt az önkorlátozást az az elv igazolja, hogy Dante forrásait összességükben, egy komplex célkitűzés keretében kell vizsgálni, a kutatást pedig – mint Étienne Gilson figyelmeztetett rá - prolegomenának kell tekinteni a költő gondolatvilágának átfogó értelmezéséhez.⁹⁸

Gilson, akit ma már a középkori filozófia klasszikus történetének nevezhetünk, szintén bekapcsolódott Dante filozófiájának kutatásába. Messzemenően méltatta Nardi munkásságát, de a maga problémáját másképp fogalmazta meg. Úgy vélte, Dante átfogó értelmezéséhez mindenek előtt azt kell tudnunk, mi volt a költő általános attitűdje a filozófiával szemben, s hogyan jelölte ki a filozófia helyét a többi emberi tevékenység, főként pedig a politika és a

⁹⁷ Dante Alighieri, *Az új élet* (Ford. Jékely Zoltán). XIII. In: *DÖM*, 22.

⁹⁸ Étienne Gilson, *Dante et la philosophie*, IX.

vallás között. E kérdés megválaszolása sokkal inkább megköveteli a szövegek doktrinális tartalmának rekonstrukcióját, mint forrásainak történeti elemzését.

Az így megfogalmazott probléma szempontjából Gilson a Siger-epizódot tekintette kulcsfontosságúnak. Rámutatott: szélesebb összefüggésben vizsgálva nem is olyan egyedül álló eset, hogy Tamástól Siger dicséretét halljuk, hiszen Joachim Bonaventura szájából elhangzó dicsérete kifejezetten egy mélyütéssel ért fel Tamással, és persze még inkább Bonaventurával szemben. Tamás ugyanis *explicite* tagadta, hogy Joachimban meg lett volna a jóslás adománya, Bonaventura pedig Joachimot tudatlannak nevezte, akit annak idején joggal ítéltek el. Ebben az esetben végképp nem működik az ignorancia-érv: nem feltételezhetjük, hogy Dante nem ismerte Joachim nézeteit, hiszen ennek épp az ellenkezője az igaz. S még kevésbé feltételezhetjük, hogy két kulcsfontosságú esetben, Siger és Joachim helyének kijelölésekor tudatlanságból cselekedett. “Választásának – szögezi le Gilson – csak olyasmi lehet a magyarázata, amit tudott, nem pedig olyasmi, amit nem tudott.”⁹⁹

Ez viszont felveti azt a kérdést, amely persze az *Isteni Színjáték* többi szereplőjének az esetében is felmerül: mit *jelent*, mit *szimbolizál* ez a két figura? A műbe átemelt történeti valóságukból mi a jelentés-hordozó? Gilson ezen a ponton felállít két interpretációs szabályt. Az első így szól: “Az *Isteni Színjáték* hősei csak annyit őriznek meg történeti valóságukból, amennyit a Dante által nekik szánt reprezentatív funkció megkíván.” A második szabály a következő: “Dante hőseinek történeti valósága csak olyan mértékben vehető figyelembe az interpretációban, amilyen mértékben ezt megkívánja az a reprezentatív funkció, melyet maga Dante szán nekik, s amelyre kiválasztotta őket.”¹⁰⁰

E szabályok alkalmazásával Gilson arra a konklúzióra jut, hogy a Siger-epizód a filozófia autonómiája melletti elkötelezettséget fejezi ki: “A filozófia a tiszta természetes ész

⁹⁹ *I. m.* 264.

¹⁰⁰ *I. m.* 266.

tudománya, és a teológiának, a hiten alapuló bölcsességének, nincs autoritása a természetes morál vagy a politika fölött, melynek ez a morál veti meg az alapját. Brabanti Siger, mint a tiszta filozófia mártírja, Dante szemében alkalmas volt ennek lépviselőjére.”¹⁰¹

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

A történelem kikerülhetetlensége természetesen nem ellenérv a Gilson által ajánlott interpretációs módszerrel szemben, hiszen – kivéve talán a crocei módszert - bárhonnán is közelítünk a *Komédiához*, s bármilyen típusú interpretációt tekintünk üdvöztetőnek,

¹⁰¹ I. m. 270.

beleütközünk a történelembe: a politika, a vallás és a filozófia történetébe. Illetve azoknak a személyeknek a történetébe, akiket Dante e területek képviselőiként kiválasztott. Mindennek a vizsgálata, mint Gilson mondta, prolegomena az *Isteni Színjáték* magyarázatához.

5. Fordulat a dantei allegorizmus értékelésében

Ha a történeti, politikai, vallási és filozófiai információk összességét, melyből Dante felépíti a maga költői univerzumát, “ideológiának” nevezzük, akkor Gilsonnal azt mondhatjuk, hogy “az *Isteni Színjáték* ideológiai armatúrája nem magyarázza meg sem születését, sem szépségét, de ott van benne, s egyedül ez teszi lehetővé tartalmának megértését”.¹⁰² A Croce-féle felfogásokkal szemben tehát szükségszerű komponensnek kell elismernünk a struktúrát, vagy ahogyan Gilson nevezi, az ideológiai armatúrát, ám még mindig ott tartunk, hogy a doktrinális tartalom feltárása és megértése önmagában véve nem vezet el az esztétikai effektus megértéséhez. Ezzel szemben fel lehet vetni, hogy ily módon önkényes alapokra kerül az *Isteni Színjáték* esztétikai interpretációja. Természetesen messzemenően el lehet tekinteni a műben kifejezett gondolatvilágtól, és a befogadónak semmiképpen sem kell elfogadnia Dante gondolkodásmódját. Minden nagy művészeti alkotás képes arra, hogy az évszázadok során új és új oldalról táruljon fel, s a benne kifejezett specifikus gondolati tartalmak elfogadásának kényszere nélkül is megtartsa önazonosságát. Ennek azonban megvannak a határai, s mint Erich Auerbach rámutatott, az *Isteni Színjáték* esetében a filozófiai kommentátorok az ilyen határokon túl is lépnek, amikor “önértékként kezdik el dicsérni úgynevezett költői szépségeit, míg a rendszert, a doktrínát, és így valójában az egész

¹⁰² I. m. 276.

témát, olyan irreleváns mozzanatként vetik el, mely legföljebb elnézésünket tudja kiváltani.”¹⁰³

Az *Isteni Színjáték* struktúrájában Auerbach három egymásba fonódó rendszert különböztet meg: a fizikait, az etikait és a történeti-politikait; a mű egészét pedig “eminensen filozófiaiának” nevezi,¹⁰⁴ két alapvető észrevételt fűzve ehhez: egyrészt maga Dante az arisztotelészi-tamási filozófiát a lehető legjobb anyagnak tartotta egy költői mű számára, másrészt nekünk sincs okunk tagadni, hogy a téma és a doktrína a *Komédia* költői szépségének gyökere.

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

A magyarázathoz, mint erre már a korábbiak során is láttunk példát, mindenképpen az allegória különböző válfajainak a megkülönböztetése kínál kiindulópontot. Különbséget lehet tenni általában az allegória és az allegória specifikus dantei formája, illetve a Dante költészetében található allegóriák alapvetően két válfaja között. Így Gilson is “a dantei szimbólumok két családjától” beszél.¹⁰⁵ Miután Danténál, a Szentírás mintájára, a dolgok

¹⁰³ Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929). Ehelyütt az amerikai kiadás alapján idézve: Erich Auerbach, *Dante, poet of the secular world* (translated by Ralph Manheim). The University of Chicago Press, Chicago 1961. 159.

¹⁰⁴ *I. m.* 157.

¹⁰⁵ Étienne Gilson, “Sur deux familles de symboles dantesques”. In: Étienne Gilson, *Dante et la philosophie*, 290-297. (Itt meg kell ismételnünk: a XX. századi szakirodalomban is gyakran felbukkan az a bizonytalanság, mely a “szimbólum” és az “allegória” terminusok használatában a középkori

ugyanúgy jelentés-hordozók, mint a nevek, a különbség azokban a dolgokban van, melyekhez a jelentések kapcsolódnak. Egyik oldalon vannak, csak néhány híres példát említve, a mindjárt az első énekből ismert vadállatok: a párduc, az oroszlán és a farkas, nem különben a Vergilius jövendölte Agár. A másik oldalon vannak a költeményt benépesítő valóságos személyek, kezdve magán Dantén, Vergiliuson és Beatricén, hogy aztán a sor a történelmi múlt és jelen számtalan figurájával folytatódjék, egészen az olyan szereplőig, mint Brabanti Siger, akiről az imént esett szó. Mármint a valóságos személyek szimbolikus funkciója teljesen különbözik az előző példákban szereplő dolgokétól. A farkas jelentése teljesen kimerül abban, hogy a kapzsiságot szimbolizálja: vagyis ha megfosztjuk ettől a jelentéstől, semmi sem marad belőle, mert ilyenkor mindig a jelentés teremti meg a szimbólumot. A személyek léte ezzel szemben nem merül ki abban, hogy Dante kétség kívül egy-egy szellemi realitás képviselőjeként szerepelteti őket. Az ő esetükben nem a jelentés teremti meg a szimbolikus létet, hanem a szimbolikus lét teremti meg a maga szimbólumát: Tamás, Bonaventura, Siger és Joachim “első sorban azt szimbolizálja, ami sajátmaga.”¹⁰⁶

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

Az elemzés teljesen helytálló, s a benne foglalt megállapítások így vagy úgy részét kell hogy alkossák a dantei allegória rekonstrukciójára irányuló minden kísérletnek. Egyébként már Schelling és Hegel is világosan látta, hogy az *Isteni Színjáték* szereplői – beleértve a leginkább allegorikus vagy szimbolikus funkciójú Beatricét - a maguk egyediségében és

szerzőket jellemezte. Gilson példái világosan mutatják, hogy elemzése az allegóriák két családjára vonatkozik.)

¹⁰⁶ I. m. 294.

történeti konkrétságában válnak jelentés-hordozóvá. Schelling például megjegyezte: “Kétségtelen például, amit maga a költő is megerősített másutt, hogy Beatrice alakja allegorikus, tudniillik a teológia allegóriája. Ugyanez vonatkozik társnőire és sok más alakra is. Ám egyszerismind önmagukban is számításba jönnek, történeti személyekként lépnek fel, anélkül, hogy ezáltal szimbólumok volnának.”¹⁰⁷

A dantei allegória konkrét mechanizmusának feltárásában, az előbbieken túl, az a felismerés játszott döntő szerepet, hogy a Szentírás középkori magyarázatából ismert elvek milyen alapvető jelentés-konstituáló szerepet játszanak az *Isteni Színjátékban*. Ennek felismerését – mint látni fogjuk - persze maga Dante könnyíti meg, aki világos különbséget tett a költői és a teológiai allegória között, az utóbbin azt értve, amit a középkori gondolkodók *allegoria historiae*nak vagy *allegoria in factis*nek neveztek. Az allegóriára felhozott példája pontosan egy *allegoria in factis*: “Ha csupán a betűt magát nézzük Izrael fiainak Egyiptomból Mózes idejében történt kivonulását jelzi. Ha az allegóriát, Krisztus által történt megváltásunkat jelenti”.¹⁰⁸ Ez világosan az a fajta előkép-beteljesedés struktúra, mely a Szentírás magyarázóinak szerint általában is felfedezhető az Ótestamentum és az Újtestamentum viszonyában, illetve az általuk elbeszélte események, személyek vagy tények egymásra utaló kapcsolatrendszerében. Egyes esemény-párokat úgy kell felfognunk, hogy első tagjuk az utóbbinak a “jele”, “prefigurációja”, a második pedig az előzőnek az allegorikus jelentése. A Dante-kritika történetében többször felvetődött, hogy – mint a költő világnézetéről értekező Helmut Hatzfeld rámutat – az *Isteni Színjátékban* pontosan ennek a prefiguratív struktúrájú allegóriának köszönhetően olvad össze a valóság és szimbólum, illetve a vallás, a filozófia és a költészet.¹⁰⁹

¹⁰⁷ F. W. J. Schelling, “Dantéről filozófiai vonatkozásban”. In: *Világosság*. Melléklet az 1986. júliusi számhoz. 30.

¹⁰⁸ Dante, “Can Grande della Scala úrnak”. In: *DÖM*, 509.

¹⁰⁹ Helmut Hatzfeld, *Dante – Seine Weltanschauung*. Rösl & Cie, München 1921. 100.

Ezen alapszik a “figurális interpretáció” módszere, melyet Auerbach vezetett be a kritikai irodalomba. A módszer az előbbi megfigyelések általánosításából adódik, s arra jogosít, hogy a költői ábrázolásban “figuraként” (illetve “typosként”, “előképként”) megjelenő tényeket és személyeket a szöveg egészének belső összefüggését megteremtő, állandóan ható strukturális sajátosságoknak tekintsük. Auerbach meghatározása szerint a figurális interpretáció “oly módon teremt összefüggést két történés vagy két személy között, hogy az első nemcsak önmagát jelenti, hanem a másikat is, a másik viszont magába zárja vagy kitölti az egyiket. A figura két sarkpontja időben el van választva egymástól, de mint valóságos folyamat vagy alak mindkettő része az időnek; mindkettő benne van a történeti élet áramában, és csak összefüggésük megértése az intellectus spiritualis, szellemi aktus.”¹¹⁰

Auerbach a Dante-kritika egyik legjelentősebb megújítója volt a két világháború között, majd a második világháború utáni amerikai kutatásokra is nagy hatást gyakorolt. Dante az ő szemében - mint előbb idézett korai munkájának címe is kifejezi - alapvetően a földi élet költője. Rögtön felmerül a kérdés: hogyan lehetséges, hogy a minden idegszálával a transzcendencia ábrázolására törekvő költő az evilági élet énekese legyen? Hogyan lehetséges, hogy az életnek az örökkévalóság szempontjából való szemlélete az időbeli, történeti világ realista ábrázolásához vezet? Egy szóval, hogyan lehetséges az, amit Lukács György “a transzcendencia tökéletes immanenciájának” nevezett?¹¹¹

Miután kidolgozta a figurális interpretáció alapelvét, Auerbach e kérdésre úgy válaszolt, hogy a két pólus között egy figurális séma teremti meg a kapcsolatot. “A figurális szerkezet mindkét pólusának, a figurának és a beteljesülésnek is megadja Dante a konkrét, történeti

¹¹⁰ Ezt a meghatározást a szerző több munkájában megismétli. Ld. Erich Auerbach, “Petrus Valvomers elfogatása”. In: Erich Auerbach, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban* (Ford. Kardos Péter). Gondolat, Bp. 1985. 73.

¹¹¹ Lukács György, “Az eposz és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika”, In: Lukács György, *Művészet és társadalom*, 64.

valóság jellegét [...]; ezért aztán bár figura és beteljesülés kölcsönösen jelentik egymást, jelentéstartalmuk mégsem rekeszti ki valóságukat; a figurálisan értendő esemény megőrzi szószerinti, történelmi értelmét, nem lesz belőle pusztá jel, esemény marad”. Ebből fakad Dante realizmusa, melyet Auerbach “figurális realizmusnak” nevez, s a költő egész világgépére jellemzőnek tart.¹¹²

Auerbach ezen a ponton Hegelhez kapcsolódik.¹¹³ Hegel, aki az abszolút szellem fogalmában a szellem örökkévalóságát és történetiségét egyszerre próbálta megragadni, valóban különleges megértést tanúsított egy saját elképzeléseivel rokon képzelet iránt. Így jellemezte például *Az Isteni Színjáték* szereplőinek alapszituációját: “amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve”,¹¹⁴ s ezzel nem is fejezhette volna ki találobban a dantei túlvilágnak azt a vonását, hogy egymásba vetíti az örökkévalóság és az időbeliség rendjét.

Az időben zajló földi életnek és túlvilági, pillanatképszerű beteljesülésének vagy egyszerűen összefoglalásának ez a viszonya kétségkívül az *Isteni színjáték* egyik legjellemzőbb, leggyakrabban ismétlődő motívuma, mely egyaránt rányomja bélyegét az egyes epizódok struktúrájára és a szereplők megjelenési módjára. Azt is mondhatjuk, hogy a figurális képzelet segítségével Dante kifejlesztett egy művészi fogást, felfedezte a drámai sűrítésnek egy korábban nem ismert és nehezen utánozható technikáját. Igen érdekes ebből a szempontból Borges egyik megjegyzése. Nem lehet tudni, hogy amikor Borges leírta a következőket, akkor gondolt-e Hegelre vagy Auerbachra, de nem lehet kétséges, hogy a nagy művész sajátos szemszögéből Dante képzeletének és ábrázolási módszerének ugyanazt a vonását ragadta

¹¹² Erich Auerbach, “Farinata és Cavalcante”. In: Erich Auerbach, *Mimézis*, 193.

¹¹³ Szerinte Hegel Dantéra vonatkozó megjegyzései, melyeket az *Esztétikai előadásokban* olvashatunk, a legszebbek közé tartoznak, melyeket valaha is írtak Dantéről. *Im*, 191.

¹¹⁴ G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások*. III. 313.

meg, mint a filozófus és a filológus: “Egy mai regényben öt-hatszáz oldalra van szükség, hogy megismerjünk valakit [...]. Danténak egyetlen pillanat is elég. Abban a pillanatban egyszer s mindenkorra leírja az alakját. Dante ösztönösen keresi ezeket a lényegi pillanatokat. Több novellámban magam is ezt akartam megvalósítani [...], tehát azt, hogy egy emberélet summájaként mutatok be egy pillanatot. Danténál olyan figurákat látunk, akiknek csupán néhány terzinát tölt meg az élete, mégis halhatatlan az életük. Egyetlen szóban, egyetlen mozdulatban élnek [...].”¹¹⁵

Ahogy Auerbach kapcsolódik Hegelhez, úgy kapcsolódik ezen a ponton Lukács György Auerbachhoz. Feltűnő és tanulságos, hogy a magyar filozófus, aki elemzési módszerében és a költészetéről vallott felfogásában egyébként egyértelműen elhatárolja magát a német irodalomtudóstól, kifejezetten ez utóbbinak “Farinata és Cavalcanti” című esszéjére támaszkodik, amikor Danténak “a művészet szabadságharcában” játszott egyedülálló szerepét igyekszik megvilágítani. Lukács a goethei hagyomány szellemében esztétikailag negatívan ítélte meg az allegóriát, s végső soron a művészet emancipálódásának útjában álló akadályt látott benne. Elvi síkon azonban elfogadta, hogy “az allegória problematikája az esztétikum területén belül játszódik le”, történelmi síkon pedig elismerte, hogy Dante a teológiailag előírt allegóriával való szakítás nélkül bontakoztatta ki jellemeinek evilági vonásait. Ezen az alapon tette magáévá Auerbach elemzését is, melynek szerinte az a végkicsengése, hogy “Dante műve megvalósította az ember keresztény-figurális lényegét és magában ebben a megvalósulásban szétrombolta azt.”¹¹⁶

A romanisták nagy nemzedékének képviselői közül, akiknek életműve a két világháború között bontakozott ki, a közelmúlt és a jelen Dante-kritikája Ernst Curtiusnak és Leo

¹¹⁵ Jorge Luis Borges, “Az Isteni színjáték” (Ford. Scholz László). In: *Jorge Luis Borges Válogatott művei IV. Az űs kastély*. Európa Könyvkiadó, Bp. 1999. 147-148.

¹¹⁶ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1969. 704. (Lukács Auerbach *Mimesis*-ének 1946-os berni kiadásából idéz.)

Spitzernek is sokat köszönhet. Mindketten a középkori irodalom és a romanisztika terén szerzett lenyűgözően széles erudíciójukkal és módszertani elvekre váltható filológiai tapasztalatukkal tűntek ki, melyet Danténak szentelt oldalain messzemenően érvényesíteni tudtak.¹¹⁷

Spitzer, akit egyébként a Dante-kritika különböző áramlatai közt a “stilisztikai kritika” képviselőjeként tartanak számon, egyike azoknak, akik kifejezetten hermeneutikai megfontolásokat alkalmaztak az *Isteni Színjáték* olvasásában, és döntéseiket, melyek elé a szöveg állította őket, tudatosan a hermeneutikai körből adódó korlátozó feltételek szerint hozták meg. A rész és az egész közti mozgást Spitzer “filológiai körnek” nevezte, “személyes módszerét” pedig abban foglalta össze, hogy mindig a részt tekinti kezdőpontnak. Ezt egy helyen épp Auerbach-hal szemben hangsúlyozta: “Auerbach úr a *Komédia* egészére vonatkozó felülmúlhatatlan enciklopédikus tudásából indult ki, s elhanyagolta annak a részletnek a pontos elemzését, melyet cikkében az egész bemutatására választott, míg én inkább a részletek elemzéséből indulok ki - úgy téve, legalábbis a kutatás kezdetén, mintha a mű egészét még nem ismerném -, s végül a részletek megelőző elemzésének a segítségével közelítem meg az egészet”.¹¹⁸ A konkrét kérdés, mely Spitzert itt szembeállítja Auerbach-hal, az olvasó megszólításának retorikai alakzata. Ez egyike azoknak a filológiai rész-

¹¹⁷ Tanulmányaiban és a középkori latinitásról szóló híres könyvében Curtius számos kérdéssel kapcsolatban tárgyalja Dantét. Ld. Ernst Robert Curtius, “Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern, Francke, 1948. E klasszikus műről (annak 1954-es második kiadásáról) és a mű Dantéra vonatkozó részleteiről Bán Imre írt 1954-ben klasszikus recenziót: Bán Imre, “Európai irodalom és latin középkor (Ernst Robert Curtius monográfiája)”. In: Bán Imre, *Dante-tanulmányok* (Szerk. Kovács Sándor Iván; Utószó és jegyzetek Király Erzsébet). Szépirodalmi Kiadó, Bp. 1988. 191-211. Leo Spitzer Dante-tanulmányai a következő helyen találhatóak: Leo Spitzer, “Three Essays on Dante's Commedia” (Speech and Language in INFERNO XIII; Farcical Elements in INFERNO, XXI-XXIII; The Addresses to the Reader in the COMMEDIA). 141-203. In: Leo Spitzer, *Representative Essays* (Eds. Alban Forcione, Herbert Lindenberger and Madeline Sutherland). Stanford University Press, 1988.

problémáknak, melyeket az *Isteni Színjátékkal* kapcsolatban nem sokkal korábban vetett fel néhány kutató, köztük Hermann Gmelin és Auerbach. Jellemző, ahogyan Spitzer a szóban forgó alakzat különböző előfordulásainak gondos kategorizálása és elemzése után valóban a mű egészének értelmét érintő általános következtetésre jut. A *Paradicsom* X. 22-27. soraihoz (“Most olvasó, veszteg maradj a padkán”, stb.) például azt a kommentárt fűzi, hogy “Dante itt igazán “megteremtette olvasóját””,¹¹⁹ más szóval, “új szerzői viszonyt fedezett fel az olvasóhoz”.¹²⁰ Ezt a költő víziójának a sajátosságával magyarázza, mely megköveteli, hogy az olvasó, akihez az elbeszélés szól, közvetlenül jelen legyen. Úgy tűnik, ezzel a megállapítással a felé tört utat, amit manapság “olvasó-orientált kritikának” neveznek. A szóban forgó elemzés persze kifejezetten az *Isteni Színjáték* meghatározott helyeire vonatkozik, az azonban, hogy az olvasó alakjának a szövegben való megjelenése egyáltalán tárgyává vált az elemzésnek, s elméleti szintű magyarázatot is indukált, nyilvánvalóan összefügg az irodalomelmélet új tendenciáinak jelentkezésével. Kiegészítésül érdemes megjegyezni, hogy Dantét más műveiben és több szempontból is érdekli az olvasó: olyan szempontokból, melyeket ma *szociológiainak, kultúrkritikainak, poétikainak és recepcióesztétikainak* nevezhetnénk. E szempontok elemzése ahhoz a Spitzert messzemenően igazoló általánosításhoz vezet, hogy az *Isteni Színjáték* egyike azoknak a szövegeknek, melyeknek konstitutív poétikai elve, hogy – a költő alakja mellett – explicitté teszik az olvasó alakját, minden szövegnek ezt a látható vagy láthatatlan, de nélkülözhetetlen alkotóelemét.¹²¹

Spitzer itt vázolt módszerének két meggyőződés alkotja az alapját. Stilisztaként meg van győződve arról, hogy a tisztán technikai eszközök tanulmányozása elengedhetetlen a mű

¹¹⁸ Leo Spitzer, *The Addresses to the Reader in the COMMEDIA*. In: *i. m.* 198.

¹¹⁹ *I. m.* 190.

¹²⁰ *I. m.* 199.

¹²¹ Ld. erről bővebben: Kelemen János, *A Szentlélek poétája*. Kávé Kiadó, Bp. 1999 (“Az olvasó alakja” c. fejezet: 55-63.)

megértéséhez, Dante olvasójaként pedig arról, hogy az *Isteni Színjáték* szövege tökéletesen koherens. Ez a koherencia-tétel természetesen szükséges ahhoz, hogy a részletek elemzéséből nyert megállapításait az egész műre kiterjeszthesse.

6. A teológiai allegória szerepe

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

Érdemes közbevetni két módszertani megjegyzést. Minden kommentátornak joga van arra, hogy az adott szöveg megvilágítására saját fogalmakat vezessen be, vagy sajátos módon alkalmazza az általánosan használt fogalmakat. Ezzel óhatatlanul együtt jár a túlinterpretáció veszélye, hiszen az új fogalomhasználat óhatatlanul lehetőséget teremt arra, hogy olyasmit vetítsünk a szövegbe, ami nincs benne. Másrészt joga van a kommentátornak arra, hogy magától a szerzőtől kölcsönözze azokat a fogalmakat, amelyeknek a fényében vizsgálja a szöveg szerkezetét és értelmét. Ami viszont óhatatlanul megteremti a lehetőségét annak, hogy a szöveget akaratlanul is a szerző tekintélyére hivatkozva és a szerzőnek tulajdonított intenciótól alapján magyarázzuk. Ekkor is könnyen abba a helyzetbe kerülünk, hogy olyan megállapításokat teszünk, melyeket nem magából a szövegből szűrtünk le.

Az amerikai kutató mindkét módszert alkalmazza. Egyrészt az *Isteni Színjáték* értelmezésében megkülönbözteti a szimbólumot és az allegóriát, vagyis a szóhasználat

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

A szimbólum és az allegória közti különbségtevés funkcionális jellegű. Arra szolgál, hogy fogalmilag megragadjuk a túlvilági zarándokút két aspektusát: egyrészt az utazás tényét, másrészt az utazás során feltáruló világot; vagy egyszerűbben fogalmazva, a *látást* és a *látottakat*. A különbségtevés szükségessége azon alapszik, hogy bármennyire fontos az utazás motívuma, a szerző választhatott volna más keretet is a túlvilág ábrázolására: a látottat lehetett volna másképpen is láttatni. Végülis a költemény szubjektív és objektív dimenziójának megkülönböztetéséről van szó. Az előzőre vonatkozatható az “allegória” fogalma: “amit allegorikusnak hívtunk, azt a költemény szubjektív dimenziójának is nevezhetjük”. A másodiknak a megragadására szolgál a “szimbólum” fogalma: “a vízióknak ezzel az objektív dimenziójával [...] kapcsolatban beszélhetünk az allegóriától megkülönböztetett szimbolizmusról”.¹²² Singleton – tanúsítva, hogy mennyire tudatában van az előbb jelzett metodológiai problémáknak – rögtön hozzáteszi: terminológiája csakis akkor igazolható, ha beválik a szöveg vizsgálatában, hiszen Dante saját terminológiája nem kínál semmi fogódzót. Ha alkalmazzuk a teológusok (Dantéra is mély benyomást gyakorló) kettős könyv-metaforáját, akkor Singleton tétele a következőképpen foglalható össze: “a szimbolizmus abban áll, hogy Dante a való világ struktúráját, az allegória pedig abban, hogy Isten másik könyvének, a Szentírásnak a struktúráját utánozza.”¹²³

¹²² Charles S. Singleton, *Commedia – Elements of Structure*. Harvard University Press, Cambridge Mass. 1965. (Első megjelenés: 1954.) 19.

¹²³ *I. m.* 29.

A meghatározásban kifejezetten benne foglaltatik, hogy az *Isteni Színjáték* mintegy a Szentírás utánzata. Az állítás nem magától értetődő, s a kritikai irodalomban nem is vált ki egyöntetű konszenzust, de számos érv hozható fel mellette.¹²⁴ Logikailag minden esetre ehhez a ponthoz kapcsolódik annak a lehetősége, hogy Dante fő költői eszközének a teológiai allegóriát tekintsük. Ez - mint tudjuk - a költő saját kijelentéseire alapozható.

A teológiai és a költői allegória közti különbségről a *Vendégség*nek abban a passzusában olvashatunk, mely az írásművek négyféle értelmezését tárgyalja (II. i.). Itt azonban Dante megjegyzi, hogy az allegorikus jelentést aszerint tekinti, ahogyan a költők használják, s ő a költők eljárását szándékozik követni. A Can Grande della Scalához írt levél híres helyén, mely a *Paradicsom* tárgyának betű szerinti és allegorikus értelmét világítja meg (“a lelkek állapota a halál után minden további nélkül”; illetve: “az ember, amint érdemet szerezve vagy érdemtelenül, szabad akaratának megfelelően a jutalmazó vagy büntető Igazságosság alá van vetve”),¹²⁵ nem esik szó a kétféle allegóriáról, de ahogyan korábban említettük, az illusztráció gyanánt felhozott exodus-példa világosan teológiai természetű. Singleton mindebben egyértelmű bizonyítékot lát arra, hogy míg a *Vendégség*ben valóban a költői allegória nagyszabású alkalmazását figyelhetjük meg, addig a *Komédiát* a költő tudatos szándéka szerint is a teológusok allegóriája szerint kell értelmezni. Tételét teljes egyértelműséggel mondja ki: “Az *Isteni Színjáték* allegóriája világosan a “teológusok allegóriája””.¹²⁶

Ennek pedig a következők miatt van alapvető jelentősége. A *Vendégség* idézett passzusa azt mondja, hogy az allegorikus értelem a betű szerinti értelem mögött rejtőzik, vagyis “szép hazugságba öltöztetett igazság”. Más szóval: a betű szerinti értelem költött mese, s ebben a mivoltában sugall egy önmagán túli mélyebb igazságot. A teológiai allegória azonban –

¹²⁴ E sorok szerzője máshol megpróbált érvelni mellette, s ebből kísérelte meg levezetni Dante poétikájának főbb elemeit. Ld. Kelemen János, *A Szentlélek poétája*.

¹²⁵ *Can Grande della Scala úrnak*. In *DÖM*, 509.

¹²⁶ Charles S. Singleton, *Commedia – Elements of Structure*, 90.

kihasználva a dolgok jel-mivoltát – eleve két igazság között teremt összefüggést, hiszen már az allegorikus értelmet hordozó szó szerinti értelem is az igazat tartalmazza: valóságos tényként vagy eseményként “önmagát jelenti”. Ha mármost az *Isteni Színjáték* a teológiai allegória struktúrája szerint épül fel, akkor a szó szerinti értelem szintjén is egy történeti tény igaz elbeszéléseként kell olvasnunk. Dante földön túli utazása többé nem költői fikció, hanem a történelem világába tartozó valóságos esemény, vagyis – mint Singleton mondja - “első és szó szerinti értelmét úgy kell vennünk, mint a Szentírás első és szó szerint értelmét, azaz történeti értelemként”.¹²⁷ S ez pontosan annyit tesz, hogy a költemény a Szentírás utánzása. Van ennek egy további érdekes következménye. Ha a szöveg szó szerinti értelmében is igaz, akkor nincs szükség arra a feltevésre, hogy minden egyes esetben egy további, mélyebb igazságot akar mondani. Nem kell tehát rejtvényfejtők módjára olvasnunk a szöveget, vagy - “az ezoterikus Dante” híveit követve - minden határon túlfeszíteni a szimbolikus interpretációt.

A teológiai allegória határozott középpontba állításával Singleton egy mederbe gyűjtötte azokat az áramlatokat, melyek az *Isteni Színjáték* megértéséhez fontos és figyelembe veendő ténynek tekintik, hogy a szerzői szándék szerint milyen igazság- vagy autoritás-igény tulajdonítandó a szövegnek. Ezzel, mintegy magasabb szinten, Dante korai kommentátoraihoz tért vissza, akik – mint Benvenuto da Imola – hasonlóan komolyan vették a teológiai allegória által támasztott ténybeli igazság-igényt. Szükségtelen hangsúlyozni, hogy ez “magasabb szinten” való visszatérés, és szó sincs arról, hogy felelevenítsük a korabeli naiv olvasó reakcióját, s higgyünk a költői vízió realitásában, vagy legalább abban, hogy Dante személy szerint hitte, hogy megtörtént vele a túlvilági utazás. Egyszerűen arról van szó, hogy a túlvilági utazás az ábrázolásban úgy jelenik meg, mint ami első, szó szerinti és történeti jelentésében igaz. Dante azt *akarta*, hogy az olvasó higgyen neki: elhiggyük, hogy járt a

¹²⁷ I. m. 89.

túlvilágon, s elhiggyük, hogy ő maga hitt abban, hogy víziója igaz, s megtörténtek vele mindazok azok a dolgok, melyekről beszámol. Vagyis, ahogyan a Singletontól gyakran idézett *bon mot* mondja, az *Isteni Színjáték* fikciója az, hogy nem fikció.

Ez az állítás, mely újra középpontba állítja az igazság és a hit kérdését (a költeménnyel kapcsolatos attitűdünk, a *belief attitude* értelmében), természetesen csak az egyik markáns álláspont, s kérdéses, milyen szigorúan következik a teológiai allegória szerepére vonatkozó elemzésekből. Érdekes itt egy másik álláspontra emlékeztetnünk: Eliotéra, aki – túlmenve a túlvilági vízió igazságának feszegetésén - a problémát abban a szélesebb értelemben vetette fel, hogy az olvasó részéről milyen episztemológiai beállítódást, milyen *belief attitude*öt követelnek meg általában véve az *Isteni Színjáték*ban kifejezett filozófiai és teológiai álláspontok. Ahhoz, hogy a költemény teljes egészében élvezhessük, vajon el kell-e fogadnunk Dante filozófiai és teológiai nézeteit, vélekedéseit és hiteit? Aki a költői effektust elválaszthatónak tartja a strukturális, doktrinális elemektől, az természetesen nemcsak erre a kérdésre felel nemmel, hanem arra is, hogy az ilyen elemeket egyáltalán figyelembe kell-e vennünk. Az angol költő – összhangban a filozófia és költészet viszonyáról alkotott, korábban már említett felfogásával – a második kérdésre úgy felel, hogy nem ignorálhatjuk a költő filozófiai és teológiai nézeteit, az elsőre pedig úgy, hogy nem kell őket sem elfogadnunk, sem elvetnünk. Ha valamely kérdésben Aquinói Tamás és Dante hasonló nézetet vall, akkor az első esetben, vagyis a filozófus esetében van helye a kritikának, a második esetben, a költő esetében nincs. Eliot tehát “a hit felfüggesztését” ajánlja,¹²⁸ ami vonatkozik mind a költő, mind az olvasó nézeteire.

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

¹²⁸ Thomas S. Eliot, “Dante”. In: Thomas S. Eliot, *Selected Essays*. Farber and Farber, London 1951. 259. (Első megjelenés: 1932.)

Freccero tartotta követendőnek, hanem a mai dantisták egyik legnagyobb mestere is, Gianfranco Contini, aki úgy ítélte meg, hogy Singleton “cáfolhatatlan adalékkal járult hozzá a dantei poétika meghatározásához”.¹²⁹ Ugyancsak Singletonhoz hasonlóan elemzi a tizenharmadik levelet Umberto Eco, aki az allegorikus jelentés dantei elméletét a középkori allegorizmussal való összefüggésben vizsgálja.¹³⁰ Eco szerint Dante szakított a tamási és egyáltalán a XIII. századi skolasztikus racionalizmussal, amikor a teológiai allegóriát a Szentírás értelmezésének területéről átvitte a költői alkotás területére. A jövő szempontjából ez azzal a következménnyel járt, hogy megnyílt az út a hermetizmus, vagyis a reneszánsz kori globális szimbolizmus előtt, mely a természetet úgy fogta fel, mint hasonlóságok megszakítatlan láncolatát és megfejtésre váró jelek összességét. Eco Singletonnal összhangban vonja le azt a következtetést is, hogy Dante e döntéseivel egy szintre helyezte művét a Szentírással, ami abszolúte összhangban van a művének tulajdonított jelentőséggel és önnön profetikus elhivatottságával.

7. A megtérés poétikája: exegézis és filológia szintézise

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

¹²⁹ Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante - Saggi danteschi*. Einaudi, Torino 1976 (első megjelenés: 1970). 219.

¹³⁰ Umberto Eco, “L’epistola XIII, l’allegorismo medievale, il simbolismo moderno”. In: Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani, Milano 1985. 215-241. Magyarul: Umberto Eco “A XIII.

John Freccerónak a munkássága mintegy szintézisét nyújtja e két egyaránt szükséges megközelítési módnak.

Freccero a maga Dante-exegézisét arra a tételre alapozza, hogy az *Isteni Színjáték* poétikája “a megtérés poétikája”. Dante földöntúli utazása az istenhez vezető út ágostoni modelljét követi, mely az istenhez való megtérést az én halálaként és feltámadásaként értelmezi.¹³¹ A filológia oldaláról logikusan kapcsolódik ehhez az a tétel, hogy azok a neoplatonista-ágostoni elemek, melyek mind az *Isteni Színjáték* alapvető struktúrájában, mind részleteiben kimutathatók, sokkal fontosabbak a tomista összetevőknél. Freccero exegétikai megállapításait a dantei és ágostoni szöveghelyek párhuzamosságát kimutató rendkívül finom filológiai elemzések egészítik ki, s ily módon egy erőteljes ágostoni vonásokkal jellemezhető Dante képe bontakozik ki előttünk.

A megtérés struktúrája a műnek koherens jelentés-struktúrát kölcsönöz, ami azt is jelenti, hogy az amerikai kutató, aki egyébként koránt sem érzéketlen az irodalomelmélet újabb fejleményei, így az orosz formalizmus, a new criticism, a francia strukturalizmus vagy Paul de Man tanításai iránt,¹³² megtartja az irodalmi szövegeknek tulajdonítható jelentés kritériumaként a koherencia elvét. Ez nem azt jelenti, hogy Singletonhoz hasonlóan a költemény globális allegóriáit kívánja rekonstruálni. Sokkal inkább jellemző, hogy Spitzerhez

levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus” (Ford. Sz. Márton Ibolya). In: *Dante a XX. században, Helikon*, 2001/2-3. 263-273.

¹³¹ Ld. a *Pokol* prológus-epizódjának részletes elemzését: John Freccero, “The Prologue Scene”. In: John Freccero, *Dante – The Poetics of Conversion*. Harvard University Press, Cambridge Mass. 1986. 1-28. A kötetről Király Erzsébet ismertetése a következő helyen található: *Dante a XX. században, Helikon*, 2001/2-3. 450-454.

¹³² Ehhez tegyük hozzá Leo Spitzernek a hatását, aki épp olyan jelentős romanista volt, mint hermeneutikai gondolkodó. Alighanem helytálló Freccerónak az a megállapítása, hogy az utóbbi évtizedek formális poétikai kutatásainak térnyerése alól sokáig a középkori irodalomtörténet jelentette a kivételt, s az elsők egyike, aki ezen a területen – ide értve a Dante-kutatást (ld. Leo Spitzer, *Letture*

hasonlóan a részletekből indul ki: egy-egy kruciálisnak tűnő sor vagy kifejezés (pld. a *Pokol* I. 30. sorában szereplő *’l piè fermo* fordulat)¹³³ értelmezésének tágításával jut el egy-egy újszerű felismeréshez. Az utazás jellemző koordinátáit ugyanakkor olyan általánosan érvényes, formális ellentétpárokkal igyekszik megadni, mint amilyen a zarándok és a költő (a mű hőse és elbeszélője), az epikai és a regényszerű struktúra, vagy mint a körkörös és a lineáris idő szembeállítása. A körkörös és a lineáris idő megkülönböztetésében az antik és a keresztény idő ellentétére ismerünk, mely alapvetően releváns annak a kérdésnek a szempontjából, hogy végülis milyen műfaji kategóriával célszerű az *Isteni Színjátékot* jellemezni. Freccero mind az idő, mind a műfaj kérdését az Odüsszeusz-epizóddal kapcsolatban veti fel, s Lukács György korábban idézett, történetfilozófiai jelentőségű tételét fejleszti tovább, amely szerint az *Isteni Színjáték* átmenet az eposz és a regény között.¹³⁴ Az Odüsszeusz-epizód ily módon ő nála is központi szerepet kap egy fontos, a mű egészét érintő kérdés megvilágításában.¹³⁵

A doktrinális tartalom és a költői forma problémájának tárgyalásakor Freccero szem előtt tartja Auerbach és Singleton útmutatásait, de – messzemenően magáévá téve a kortárs irodalomelmélet szemléletmódját – az övétől is különböző, önálló megoldást dolgoz ki. A

dantesche. Firenze 1955) – alkalmazni kezdte a különböző formalista iskolák eredményeit, Leo Spitzer volt a maga “történeti szemantikájával”.

¹³³ John Freccero, “The Firm Foot on a Journey Without a Guide”. In: John Freccero, *Dante – The Poetics of Conversion*, 29-54.

¹³⁴ John Freccero, “Dante’s Ulysses: From Epic to Novel”. In: *I. m.* 138. A tanulmány magyarul: John Freccero, *Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé* (Ford. Mátyus Norbert). In: *Dante a XX. században, Helikon*, 2001/2-3. 351-364. Az *Isteni Színjáték* műfajának kérdésével, ezen belül az idő és a műfaj viszonyának freccerói felfogásával könyvünk IV. fejezetében bővebben foglalkozunk.

¹³⁵ Az Odüsszeusz-epizód számos más kérdés eldöntése szempontjából is fontos, s méltán lett évszázadok óta a “lectura Dantis” egyik közkezdvelt témája. Az Odüsszeusz-figura jelentősége abban rejlik, hogy sokan okkal látják benne a költő hasonmását. *A Helikon* többször idézett Dante-számában (*Dante a XX. században*), “Lectura Dantis” címen további tanulmányok olvashatók az Odüsszeusz-epizódról: Bruno Nardi, “Odüsszeusz tragédiája” (Ford. Mátyus Norbert), 314-321.; Giorgio Padoan,

teológiai allegóriára és a figurális ábrázolásra vonatkozó megállapításaikból elfogadja, hogy a teológiai jelentés és a költői forma elválaszthatatlan egymástól, vagyis: az *Isteni Színjáték*ban a költői effektusnak közvetlenül a tartalom a forrása. Mindkettőt visszavezethetőnek tartja azonban a nyelvészeti struktúrákban rejlő gyökereikre, s ezen a szinten megfordítja köztük a viszonyt. A megfordításra a Verbum keresztény fogalma ad lehetőséget, mely magában foglalja a nyelv és a valóság strukturális megfelelésének elvét. Ha tehát a teológia nyelvi-nyelvészeti analógiákat használ a transzcendens istenség leírására, akkor a teológiai elvek is visszavezethetők a szavak birodalmára.¹³⁶ Következésképpen egyik pólusnak sincs elsőbbsége a másikkal szemben: “a tematika (más szóval, a teológia) és a poétika összekapcsolható oly módon, hogy ez ne sértse se a történeti megértést, se a modern szkepticizmust, mivel mindkét esetben elsődlegesen nyelvi természetű koherenciával van dolgunk. A költészet és a hit hagyományos problémája filozófiai síkra tevődik át. Vajon a nyelv rendje tükrözi a valóság rendjét, vagy egyszerűen a “transzcendens valóság” a nyelv tükröződése?” Ily módon – ahogy maga Freccero állapítja meg – a Dante-kritika speciális kérdésének látszó probléma “minden interpretáció központi jelentőségű ismeretelméleti problémájaként jelenik meg”.¹³⁷ Az Auerbach által kezdeményezett vizsgálódásoknak pedig (Auerbachnak is ellentmondva) az a konklúziója, hogy “amennyiben Dante irodalmi formájában teológiai vélekedéseinek tükröződését láthatjuk, ugyanúgy lehetséges, hogy ebben a teológiában irodalmi formák tükröződését lássuk.”¹³⁸

8. Az újabb magyar Dante-recepcióról

“A “szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai” (Ford. Tekulics Judit), 321-351.; Hoffmann Béla, “Határon innen és túl. Az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései”, 364-379.

¹³⁶ Freccero egyik mesteri tanulmányában ezt a redukciót Kenneth Burke nyomán “logológiának” nevezi. John Freccero, “The Significance of Terza Rima”. In: *I. m.* 260.

¹³⁷ Uo.

A Dante-kutatásra a hatvanas években, mint ahogyan a húszas években is, élénkítően hatott az éppen esedékes centenáriumi: az utóbbi esetben a költő születésének hétszázadik, az előbbiben a költő halálának hatszázadik évfordulója. Ebből a szempontból sem tekinthető tehát teljesen véletlennek, hogy a magyar dantisztika nagy eredményei ezekben az években születtek. A hatvanas években két nagy vállalkozást koronázott maradandó siker: a Kardos Tibor által szerkesztett *Dante Összes Műveit* (1962), valamint a szintén Kardos Tibor nevéhez fűződő *Dante a középkor és a renaissance között* című tanulmánykötetet (1966),¹³⁹ mely utóbbi a magyar és az olasz italianisztika kiemelkedő képviselőinek összefogásával jött létre, s valóban a kor színvonalán álló kutatási eredményeket mutatott be. Persze, erre a könyvre is érvényes, hogy bizonyos értelemben ugyanúgy szól a maga koráról, mint a vizsgálódás tárgyáról, vagyis: korának gyermeke. Kardos Tibor és Sallay Géza nagy erudíciót tükröző, átfogó Dante-képe, vagy Bán Imre ragyogó tanulmánya Dante joachimizmusáról időtállóan bizonyult, de ma már kevésbé vagyunk biztosak abban, hogy Dantét a középkor és a reneszánsz között elfoglalt helyéből kiindulva érthetjük meg legjobban. Olyan beállítás ez, mely óhatatlanul is kötődik a történelem teleologikus szemléletéhez, vagy ahhoz a felfogáshoz, mely a nagy alkotók érdemeit a szellemi “előlegezés” fogalomkörében méltatja, vagyis úgy írja le őket, mint valaminek az “előfutárait”. Ma már jobban hajlunk arra, hogy Dante teljesítményében egy saját feltételei alapján megértendő korszak szintézisét lássuk, mert magára a középkorra is inkább úgy tekintünk, mint a társadalom, a kultúra és a civilizáció egyik önmagában is teljes történeti formájára, mely csak önnön mércéjével mérhető.

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

¹³⁸ I. m. 269.

¹³⁹ Kardos Tibor (Szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966.

Tervezett Dante-monográfiájának bevezetésében Bán Imre erre a kérdésre úgy felelt, hogy “egy modern monográfia nézőpontja csak a “középkori Dante” lehet”.¹⁴⁰ Számos bizonyíték szól emellett. Bán Imre joggal emlékeztet arra, hogy az itáliai városfejlődés a középkor vívmánya, amihez hozzátehetjük, hogy Dante Firenzéjére még a reneszánsz kori *signoriát* megelőző politikai viszonyok a jellemzők. Felhozható továbbá, hogy Danténak tipikusan középkori a nézete hit és tudás, történelem és fikció, jel és valóság, költészet és teológia viszonyáról. De középkori a klasszikus ókorhoz való viszonya, vagy figurális-szimbolikus ábrázolásmódja is. S középkori benne az is, hogy teljes szenvedéllyel veti magát abba a harcba, mely a középkor két nagy hatalma, a pápaság és a császárság között dúl. Abba a harcba, mely szinte a szeme előtt válik anakronisztikussá, hiszen épp az *Isteni Színjáték* születésének idejére esik a két hatalom hanyatlásának felgyorsulása és az új Európát előlegező erők felemelkedése, egyelőre a francia nemzeti monarchia képében.

És mégis...

Ki tagadhatná annak az igazságát, amit Péterfy Jenő valaha úgy fogalmazott meg, hogy Dante - szellemének minden középkori vonása ellenére - “korszakok mesgyéjén áll”?¹⁴¹ A XIX. századvég nagy esszéistája a középkori Dante arcképébe számos modern reneszánsz vonást vegyített. Ezek közül ragadjunk ki egyet, melyet Péterfy az elsők közt vett észre, s melyet rajta kívül kevesen fogalmaztak meg ilyen világosan: “A költemény énekeinek egymásutánja, legalább főbb szakáiban, [...]fejlődést mutat és a *Divina Commedia* nem utolsó szépsége, hogy maga hőse is – végső elemzésben az ember – azzal együtt fejlődik. Dante a költemény végén már nem az, ki volt az elején.”¹⁴²

Azt a vitát, hogy Dante a középkor költője, vagy sem, s hogy mennyiben az, és mennyiben egy új kor költője, nem itt kell újra kezdeni, s nyilván nem is lehet a régi fogalmakban újra

¹⁴⁰ Bán Imre, *Dante-tanulmányok*. 13.

¹⁴¹ Péterfy Jenő, “Dante”. *Budapesti Szemle*. 1886. 29.

¹⁴² *I. m.* 34.

lefolytatni. Tagadhatatlan azonban, hogy Péterfy megállapítása telitalálat. S ha lemondunk is arról, hogy Dante helyét történetfilozófiailag újradefiniáljuk, annyit elfogadhatunk Dante egyik legértőbb magyar olvasójától, hogy az *Isteni Színjáték* valóban a hős fejlődését ábrázolja. Kétségtelen, hogy a fejlődési vagy nevelődési regény e sajátosságának a megjelenése, akárcsak a Freccero által elemzett regényszerűség, már tisztán formális-műfajelméleti síkon is túlmutat a középkoron, s a költemény modernsége mellett szól.

A magyar dantisztika és a hazai Dante-recepció történetéről több kitűnő összefoglalás született, köztük Kaposi József már említett könyvén kívül Szauder József és Kardos Tibor írásai.¹⁴³ Kardos a Babbitstól a hatvanas évekig terjedő időszakról szólva meglehetősen komoly eredményekről adhatott számot, ezt követően azonban mintha alább hagyott volna a magyar dantisztika lendülete. Kivételt Bán Imrének a hetvenes-nyolcvanas években megjelent és a további kutatás mércéjéül szolgáló tanulmányai jelentenek. Ám ha arra gondolunk, hogy még mindig hiányzik az új magyar Dante-kommentár, melynek kívánalmairól Bán Imre több mint harminc évvel ezelőtt beszélt,¹⁴⁴ akkor a mai helyzetet nem jellemezhetjük mással, mint azzal, hogy a korábban felhalmozott adósságok továbbra is törlesztésre várnak,¹⁴⁵

9. A mai Dante-képhez: Dante a laikus filozófus

¹⁴³ Szauder József, "Dante a XIX. század magyar irodalmában." In: Kardos Tibor (Szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között*. 499-574. Kardos Tibor, "A Dante-kép változásai Babits óta". In: *I. m.* 634-669.

¹⁴⁴ Bán Imre, "Egy új magyar Dante-kommentár kívánalmái" (1967). In: Bán Imre, *Dante-tanulmányok*, 187-191.

¹⁴⁵ Talán egy új lendület kezdetét jelzi, hogy nem régen több Dante-könyv is napvilágot látott: egyrészt Pál József, *"Silány időből az örökkévalóba"*. *Az Isteni színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa* c. könyve (JATEPress, Szeged 1977), másrészt e sorok írójának már idézett *A Szentlélek poétája* c. munkája, valamint Madarász Imre *"Költők legmagasabbja – Dante-tanulmányok* (Hungarovox, Bp. 2001.) c. kötete.

Visszakanyarodva ahhoz a százéves kérdéshez, melyet annak idején oly világosan tárgyalt Fülep, s melyet Croce egy húszrágással vélt megoldani, ma már kimondhatjuk: Dante filozófiai jelentőségét illetően Benedetto Croceval és a filozófiatörténészek többségével ellentétben Bruno Nardinak volt igaza,¹⁴⁶ aki szerint Dantét tiszteletre méltó hely illeti meg a középkori filozófia képviselői között. Abban, hogy ez a felismerés tért hódít, komoly szerepet játszik Ruedi Imbach, aki szerint immár halaszthatatlan, hogy az egész középkori filozófia kutatása új alapokra helyeződjék.

Ebbe a programba illeszkedik Dante filozófiai műveinek lenyűgöző kritikai apparátussal felszerelt, német-latin nyelvű kiadása, mely az ő irányítása alatt valósult meg.¹⁴⁷ Ugyancsak ennek a programnak a keretében, a középkori filozófiába való bevezetést szolgáló sorozat első köteteként jelent meg Dante, a filozófia és a laikusok kapcsolatáról szóló könyve.¹⁴⁸ Imbach és körének munkássága megérdemli, hogy az alábbiakban kitérjünk rá.

Imbach abból indul ki, hogy a legnagyobb szaktekintélyek is a középkori filozófia leszűkített felfogását képviselik, amennyiben kutatásaikat a kor intézményes keretei között működő hívatásos teológusok és filozófusok munkáira, a skolasztikus, vagyis az iskolai tudás

¹⁴⁶ Alább tárgyalandó, *Dante, la philosophie et les laics* c. könyvében Ruedi Imbach is kijelenti: “Dante filozófiai értelmezése szempontjából B. Nardi munkái maradnak a referencia-pont.” (130.)

¹⁴⁷ Ruedi Imbach (Hrsg von), Dante Alighieri, *Philosophische Werke*. Felix Meiner Verl., Hamburg 1993. Bd. 1. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Thomas Ricklin, mit einer Vorrede von R. Imbach. Felix Meiner Verl., Hamburg, 1993. (Philosophische Bibliothek 463) Bd. 2. *Abhandlung über das Wasser und die Erde*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Dominik Perler. Felix Meiner Verl., Hamburg, 1994. (Philosophische Bibliothek 464) A továbbiakban e két kötetre támaszkodva ismertetjük a Dante filozófiájának laikus jellegéről szóló interpretációt. A további kötetek: Bd. 3. *Über die Beredsamkeit in der Volkssprache*. 1995. (Philosophische Bibliothek 465); Bd. 4. *Das Gastmahl* (1-2), übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von F. Cheneval u. Th. Ricklin. Felix Meiner Verl., Hamburg, 1996. (Philosophische Bibliothek 466).

¹⁴⁸ Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laics*. Editions Universitaires de Fribourg Suisse, Editions du Cerf Paris 1996.

dokumentumaira korlátozzák. Ezzel szemben a középkor gondolkodástörténetének vizsgálatában is fel kell tenni a szociológiai kérdést: ki kinek a számára ír filozófiai szövegeket? A szerzők társadalmi helyzete és közönségükkel való viszonya jelentős mértékben összefügg a klerikusok és laikusok közti különbségtétellel. Ebben a dimenzióban merül fel legélesebben az a probléma, hogy milyen viszony van egy szöveg filozófiai jellege, valamint társadalmi és politikai funkciója közt. Imbach egyik legfontosabb tétele abban foglalható össze, hogy a filozófiai diskurzus címzettjének és közönségének az a fajta radikális megváltozása, melyről a *Vendégség* tanúskodik,¹⁴⁹ “nem hagyhatja érintetlenül a filozófia tartalmát”,¹⁵⁰ vagyis messze túlmegy azon, hogy egyszerűen egy új publikum számára közvetítse az iskolai tudást.

“Ahhoz tehát – olvashatjuk a Dante filozófiai műveihez írt előszavában is -, hogy érzékeljük Danténak a középkori filozófia fejlődéséhez való hozzájárulását, felül kell vizsgálnunk azokat a hagyományos történeti kategóriákat, melyekkel a múlt gondolkodóit megítéljük”.¹⁵¹ Vagyis nem elégedhetünk meg a filozófiai szöveg valamilyen előzetesen eldöntött kritériumaival, hanem – magának a “filozófia” fogalmának a történetiségét elfogadva – azt is figyelembe kell vennünk, hogy adott történeti kontextusban mi számított - ki mit tartott - filozófiának. E megközelítés fényében újszerűen ítélnél meg az a vita, hogy Dante mennyiben volt filozófus, vagy hogy az *Isteni színjáték* mennyiben tekintendő filozófiai vagy teológiai szövegnek is

¹⁴⁹ Imbach a *Vendégség* profétikus, egy újfajta tudás eljövételét hirdető soraihoz fűzi kommentárját: “Ez lesz az új világosság, az új nap, amely felragyog ott, ahol a régi lenyugszik, és világolni fog mindazoknak, akik sötétségben és tudatlanságban vannak a megszokott nap miatt, amely nekik nem fénylik. (*Vendégség*, I. xiii. In: *DÖM*, 182.)

¹⁵⁰ Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laics*, 137.

¹⁵¹ Ruedi Imbach, “Vorrede“. In: Dante Alighieri, *Philosophische Werke*. Bd. 1. Das Schreiben an Cangrande della Scala, XI.

egyben. Az utóbbiról ezt olvashatjuk: “A *Komédia* száz éneke filozófiai és teológiai summát alkot, melyet laikus írt laikusok számára, ”a bűnös világ javára”¹⁵².

Értelmét vesztí tehát a Dante filozófus voltáról folytatott minden további vita. A filozófia fogalmának javasolt értelmezése szerint Dante filozófus, ahogyan a *Komédia* is olvasható filozófiai szöveggént.¹⁵³ Sőt, azt a tételt, hogy a szöveg címettjének kiválasztása magát a filozófiai tartalmat érinti, éppen Dante igazolja leginkább. “Példája – jelenti ki Imbach – kivételes módon mutatja meg, hogyan alakul át a filozófia, amikor laikus közegben művelik”¹⁵⁴.

A filozófiai tartalomnak a laikus helyzetből következő átalakulását jól példázza a *Vendégség* tudományfelosztása, melynek során Dante az egyes tudományokat, illetve a filozófia különböző részeit az égi körökkel hasonlítja össze, s az erkölcsfilozófiát a Kristályéghez rendeli: “[...] az Erkölcsfilozófia megszűnésével a többi tudomány is rejtve maradna bizonyos ideig, nem volna a boldog életről szóló mű, s hiába lennének az elődöktől írt tudományos művek. Nagyon is nyilvánvaló ezért, hogy ez az ég hasonló az Erkölcsfilozófiához”¹⁵⁵. A szöveg, mint látjuk, a tudományok új hierarchiáját javasolja. Miközben teljesen arisztotelianus logikát követ, az “első filozófia” funkcióját Arisztotelésszel szöges ellentétben a metafizikáról a morálfilozófiára ruházza át, s kimondja a gyakorlati ész primátusát. Imbach ezt a helyet a

¹⁵² Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laics*, 141. Ld. Babitsnál: “megírni bűnös világod javára”. *Purgatórium*, XXXII. 104. (“In pro del mondo che mal vive”. *Purgatórium*, XXXII. 103.)

¹⁵³ Jól tudjuk, Dante annak szánta. A számtalan tanúságtétel közül hadd hivatkozzunk itt a XIII. levélre, mely a *Színjátékot* egészében és részleteiben a filozófia egyik ágához, “a gyakorlati erkölcsstanhoz, avagy etikához” sorolja. (*Can Grande della Scala úrnak*. In: *DÖM*, 511.)

¹⁵⁴ Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laics*, 131.

¹⁵⁵ *Vendégség*, II. xiv. *DÖM*, 215. Feltűnő párhuzamot mutat ezzel a XIII. levél előbb említett helye: “A filozófiának az az ága, mely szerint az egészben és részeiben eligazodunk, a gyakorlati erkölcsstan, avagy etika. Nem az elméletre, hanem a cselekvésre van irányozva az egész mű. Mert ha egyik-másik helyén vagy részletében még az elméleti vonatkozásokról tárgyalunk is, ez nem az elmélet kedvéért van, hanem az erkölcsi cselekvés érdekében”. Uo.

következőképpen kommentálja: “Vitathatatlan, hogy a filozófia tervrajzának ez az átalakítása, mely a gyakorlati ész elsőbbségében kulminál, közvetlenül összefügg azzal a funkcióval, melyet Dante a filozófiának tulajdonít: miután a laikus közönségnek van szánva, elsősorban az embereket kell segítenie abban, hogy emberhez méltó életet éljenek [...].”¹⁵⁶

Mindez persze nem dönti el, hogy *jelentős* filozófus-e Dante. Imbach úgy válaszol, hogy bár “a filozófiatörténészek nem értékelik valós értékének megfelelően Dante hozzájárulását a gondolkodás történetéhez“, a költő “azt jelenős módon gazdagította“,¹⁵⁷ s ez szintén laikus helyzetével függ össze. A költő legnagyobb újítása abban áll, hogy abszolút eredeti módon értelmezte az arisztotelészi hagyomány két alapvető antropológiai tanítását: az ember racionális állatként és politikai állatként való felfogását. “Dante – szögezi le Imbach – nem tett kevesebbet, mint hogy feltalálta az emberi értelem szociális és politikai elméletét“.¹⁵⁸

Ebben – Imbach szerint – az is segítette, hogy magáévá tette az arisztotelészi hagyomány legradikálisabb változatát, a latin averroizmust. Dante averroizmusa mellett – mint emlékezhetünk rá -, Bruno Nardi érvelt a leghatásosabban, ő azonban egy olyan pályaképet rajzolt, amely szerint a *Vendégség* és *Az egyeduralom (De Monarchia)* radikális averroista gondolatokat visszhangzó Dantéja az *Isteni Színjátékban* háttérbe szorul. Imbach nem lát okot e pályakép elfogadására, s kijelenti: Dante sohasem “tagadta meg“ korábbi nézeteit. Különböztetve azt a sokat vitatott kérdést sem tudnánk megválaszolni, hogy hogyan helyezhette Brabanti Sigert a *Paradicsomba*. “Elhagyhatjuk – szögezi le - annak az intellektuális fejlődésnek a gondolatát, mely a *radikális filozofálás* első szakaszától a vallásos és ortodox gondolkodáshoz vezetett volna vissza Dantét [...]. Dante mély vallási meggyőződése – melyről a *Komédia* minden oldala tanúskodik – nem összeegyeztethetetlen egy olyan filozófia eszméjével, mely a

¹⁵⁶ Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laics*, 138.

¹⁵⁷ *I. m.* 173.

¹⁵⁸ *I. m.* 189.

tiszta ész határain belül marad¹⁵⁹. Ezzel a nézetével összhangban értelmezi a *Pokol* Odüsszeusz-epizódját: a kommentátorok közül azokhoz csatlakozik, akik Odüsszeuszban – általános síkon - a filozófus alakját, konkrétan pedig Dante önarcképét fedezik fel, de kifejti, hogy a görög hős Danténak, a racionalista filozófusnak a vonásait hordozza.

Dante filozófiai műveinek kiadásával Imbach azt a hármas célt tűzte maga elé, hogy megkönnyítse az *Isteni Színjáték* filozófiai előfeltevéseinek megértését; hozzájáruljon annak a képnek a felülvizsgálatához, melyet az erősen a skolasztikus filozófiára orientálódó történetírás a középkori gondolkodásról alkotott; s bemutassa annak a középkori értelmiséginek a szellemi arculatát, aki “az iskolai tudást laikusként egy szélesebb közönség számára akarta közvetíteni, s eljárását sajátmaga is reflektáltan átgondolta¹⁶⁰”.

A kiadás első két kötete (melyek közül az elsőt Imbach munkatársai közül Thomas Ricklin, a másodikat pedig Dominik Perler gondozta) tartalmazza a Cangrande della Scalának szóló levelet, valamint a “Vita a vízről és a földről” c. értekezést.

A XIII. levél esetében külön problémát jelent a szöveg egységének és műfajának a kérdése. Ricklin álláspontja az, hogy bár az 1-13., valamint a 14-90. paragrafus világosan elválík egymástól,¹⁶¹ a levél tartalmi egységéhez, valamint ahhoz, hogy azonos kéztől – mégpedig Dante kezétől - származik, nem fér kétség. Ugyanakkor az epistola műfajának, amelynek kritériumaival Ricklin rendre összeveti a szöveget, az írás csak részben felel meg, hiszen a kommentár és a “bevezetés” irodalmi műfajának jegyeit szintén magán viseli (már Filippo Villani is “bevezetés-jellegű” műnek tekintette, s ennek jelzésére alkotta meg az

¹⁵⁹ *I. m.* 148.

¹⁶⁰ Ruedi Imbach, “Vorrede“. In: Dante Alighieri, *Philosophische Werke*. Bd. 1. Das Schreiben an Cangrande della Scala, XIII.

¹⁶¹ Ellentétben a magyar és általában egy sor, közkézen forgó népszerű kiadással, a XIII. levelet a kritikai irodalom, így az Imbach-féle kiadás is, 90 paragrafusra tagolja, s ennek megfelelően építi fel a kommentárokat.

introductionem terminust). A XIII. levél tehát “elsősorban nem levélként értelmezendő, hanem a *Paradicsom* első énekébe való, Verona hercegének ajánlott bevezető írásként”.¹⁶²

A levél bevezetésként és kommentárként való olvasására természetesen nem a kifejezetten episztoláris paragrafusok adnak lehetőséget, hanem az ún. *lectio*-rész, ezen belül az *accessus* és az *expositio littere*. Vessük itt közbe, hogy a levél figyelmes olvasói egyébként könnyen felismerik ezt a határvonalat, hiszen Dante maga is világosan megjelöli: “Ezért tehát befejezván immár a forma szerinti levelet [formula consumata epistole] tanító mestersége szerint szándékozom most valamit a felajánlott mű bevezetéseként [ad introductionem oblati operis] megírni.”¹⁶³

Ebből a perspektívából nézve Dante, saját művének magyarázójaként, többszörös határsértést követ el: egyrészt olyan műfaj területére téved, melynek művelői csak autoritatív szövegekkel foglalkozhatnak, és kifejezetten az egyetemi tantestületekhez tartozók köréből kerülhetnek ki; másrészt nincs tekintettel a *scriptor*, a *compiler*, a *commentator* és az *auctor* szerepe közötti különbségre. Ez egyébként nem újdonság, s megerősíti, hogy a levél Dantétól származik, aki más műveiben – a *Vita Nuova*-ban, a *Convivio*-ban, de tegyük hozzá, sokszor az *Isteni Színjáték*-ban is – haonlóképpen megszegi a szabályt, és “commentatoraként lép fel saját művének, melynek *auctora*”. “Úgy látszik – teszi hozzá Ricklin, ezzel egy rendkívül fontos történeti tényt állapítva meg – Dante az első literátus, aki saját költői művének átfogó kommentálására és értelmezésére vállalkozik”.¹⁶⁴

A XIII. levél és a *Vendégség* azon helyeiről, ahol Dante kifejti az allegorikus jelentésről és a négy értelemről szóló elméletét, Ricklin úgy véli: ezek nem ugyanazt mondják. Szerinte a Can Grandénak szóló írásban a költő homályban hagyja, méghozzá szándékosan hagyja

¹⁶² Thomas Ricklin, “Einleitung“. In: Dante Alighieri, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, XXVI.

¹⁶³ *Can Grande della Scala úrnak*. In: *DÖM*, 507.

¹⁶⁴ *I. m.* XLII.

homályban, hogy milyen kapcsolatot tételez fel az allegorikus, a morális és az anagogikus értelem között (hogy különböző értelmekre vagy pedig ugyanannak az értelemnek különböző megnevezéseire gondol-e). Ez a homályosság a felelős – s itt jutunk el a kommentár egyik legsúlyosabb állításához – azért a kritikai irodalomban elterjedt nézetért, hogy Dante a négyféle értelmezési lehetőségre történő hivatkozásával párhuzamba állította az *Isteni Színjáték* és a *Szentírás* szövegét, s ezzel az előbbit a neki tulajdonított autoritás-igény szempontjából is az utóbbinak a szintjére emelte. Ricklin szerint Danténak nem állt ilyesmi a szándékában: “a történeti Dante nem helyezte művét a kereszténység szent könyvével egy és ugyanazon szintre“, bár – mint hozzáfűzi – a “*Cangrandénak szóló írás* szerzője nem teljesen végtelen a dantológusok inkriminált tévedésében“.¹⁶⁵

Természetesen nem hihetjük, hogy a vitatott kérdésben ez lenne az utolsó szó, mindenesetre az *Isteni Színjáték* szövege mögötti *intentio auctoris* azonosítására irányuló kísérletekben most már ezt az állásfoglalást is figyelembe kell venni.

Kétségtelen, hogy a XIII. levél egy önmagát *magisteri* szereppel felruházó szerzőnek – vagy ahogyan Ricklin tanulmányának egyik fejezetcíme mondja, *Danténak a magisternek* – az írása. Ugyanez elmondható a költő utolsóelőtti életében született disputációról, a *Questio de aqua et terra* c. természetfilozófiai értekezésről, melyről először 1358-ban tett említést Pietro Alighieri, a *Pokol* XXXIV. énekének 121-126. sorához fűzött kommentárjában.¹⁶⁶

A *Pokol*nak ez a helye a föld és a víz egymáshoz viszonyított helyzetét magyarázza, valamint azt, hogy a déli féltéken miért van csak víz, s az északin miért türemkedik a szárazföld a víz fölé. A magyarázatot itt szemel láthatóan egy olyan fantasztikus egyedi eseményre (Lucifer

¹⁶⁵ I. m. LI.

¹⁶⁶ Ahol Lucifer bukásáról van szó: “Ez oldalon bukott az égből ő le; / s a kontinens, mely előbb itt terült el, / féltében tenger alá bújt előle, / és a mi féltékenkre menekült fel; / s ami maradt, tán őt kerülni hagyta, / üreggé e helyet, és hegynek ült fel“.

zuhanására) történő hivatkozás szolgáltatja, mely a teremtéstörténeti elbeszélésbe ágyazódik. Ugyanezzel a kérdéssel foglalkozik a *Questio* is. Azt a tézist védelmezi, hogy a föld magasabban helyezkedik el a víznél, s erre az előzőtől teljesen különböző, természeti okokra hivatkozó racionális magyarázatot ad. Már Pietro Alighieri is megjegyezte, hogy a *Pokol* teremtéstörténeti magyarázatát átvitt költői értelemben (*ficta et transumptive loquendo*) kell vennünk, míg a *Questio* természetfilozófiai érvelése “az igazságnak és a természetes észnek“ (*ad veritatem et naturalem rationem*) felel meg.

Mennyire ellentétes, illetve mennyire békíthető ki ez a két megközelítés, a “*ficta loquendo*“ és az “*ad naturalem rationem*“? A kérdés persze összefügg az attribúciós problémával, hiszen amennyiben a két magyarázat összeegyeztethetetlen egymással, akkor ebből könnyen arra lehet következtetni, hogy – mint annak idején Bruno Nardi vélte¹⁶⁷ – a *Questio* hamisítvány, s valaki másnak a műve. Dominik Perler kommentárjában igyekszik kimutatni, hogy nincs szó kibékíthetlenségről. Eltekintve attól, hogy műfaji hovatartozásuk folytán más szabályok érvényesek a két szövegre, a bennük található magyarázati modellek már csak azért sincsenek egymással feltétlenül ellentmondásban, mert el lehet képzelni, hogy a természet univerzális rendje a teremtés egyedi eseményének a következménye. Vagyis - ahogyan Perler fogalmaz - “a teológiai és filozófiai perspektíva mindaddig nem zárja ki egymást, ameddig feltesszük, hogy a teremtés aktusa szükségszerűen megteremti annak a feltételét, hogy létrejöjjön a természeti rend, amelyet racionális, természetfilozófiai módszerekkel lehet vizsgálni“.¹⁶⁸ A kommentár ebben a perspektívában világítja meg, hogy az észnek, a természetnek és a filozófiának milyen fogalmával dolgozik Dante, aki annak a tételnek a védelmével, hogy a föld magasabban van, mint a víz, Michael Scotthoz, Roger Baconhoz, Albertus Magnushoz és

¹⁶⁷ Bruno Nardi, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della “Questio de aqua et terra“*. Società Editrice Internazionale, Torino 1959.

¹⁶⁸ Dominik Perler, “Einleitung“. In: Dante Alighieri, *Abhandlung über das Wasser und die Erde*, XXIV.

Aegidius Romanushoz csatlakozik, miközben messzemenően figyelembe veszi az ellentétes véleményeket is. Mindez azt mutatja, hogy “a *Questio* konkrét szövegekkel vagy partnerekkel való vitából született, s hogy a XIII. század vita-kontextusába illeszkedik”.¹⁶⁹ Hangsúlyozandó: a XIII. század kontextusába, vagyis úgy látszik, hogy Dante a kérdés korabeli állását, melyen már érződik az 1320 körüli évek küszöbönálló természetfilozófiai forradalmának előszele, nem ismeri. Ami azt jelenti, hogy felkészültsége ugyan professzionális szintű volt, de tájékozottsága nem volt *up to date*.

Danténak a *Questió*ban nyújtott különleges teljesítményét Perlel végülis abban látja, hogy a költő “eredeti módon kapcsolt össze különböző hagyományokat, s ez által új belátásokhoz jutott”. Ehhez hozzáteszi: “a *Questio* fölébe emelkedik a tisztára kompilációkat tartalmazó munkáknak, s önálló, eredeti írásnak mutatkozik”.¹⁷⁰ Ezt az értékelést, melyet Perlel kritikai bevezetése és magyarázatainak sora meggyőzően támaszt alá, el kell fogadnunk. Természetfilozófiai értekezésének fényében is azt kell mondanunk: Dante laikus filozófus volt, de nem volt dilettáns.

10. A Dante-kutatás néhány aktuális problémájáról: illusztrációk

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

A középkorról, a középkori Itáliáról és Firenzéről alkotott képünk az utóbbi évtizedekben forradalmi változáson ment át, s nem lehet, hogy Dante-értelmezésünket ez a tény ne befolyásolja. Mivel ehelyütt semmiképpen sem merészkedhetünk a történelem vizeire, csak

¹⁶⁹ I. m. LIX.

¹⁷⁰ I. m. LXII.

példaként említjük, hogy az utóbbi időkben a kortárs történelemtudomány olyan nagy képviselője szentelt figyelmet az *Isteni Színjáték* előzményét alkotó hiedelmeknek és e hiedelmek kontextusában magának az *Isteni Színjátéknak*, mint Jacques Le Goff.¹⁷¹ A történelemtudomány újabb iskolái és kutatási területei, mint amilyen többek közt a *microstoria* irányzata, jelentősen megváltoztathatják annak megítélését, hogy milyen szellemi megnyilvánulásokat soroljunk Dante közvetett vagy közvetlen forrásai közé. Bizonyosra vehető, hogy mára elavult az a szemlélet, mely az *Isteni Színjáték* előzményeit kizárólag a magas kultúra termékei, a menny- és pokol-járás műfajának keresztény és muzulmán példái közt keresi. Az *Isteni Színjáték* világának jobb megértését is elősegítik azok a történeti munkák, melyek a korabeli paraszti kultúra mélyrétegeit, elfojtott, nem-hivatalos hiedelmeit tárják fel az újabban elérhető dokumentumok feldolgozásával.¹⁷²

Ami viszont az esemény-szintű történelmet, ezen belül Dante életét illeti, ezen a téren immár nem várható, hogy olyan új adatok bukkannak fel, melyek eddigi ismereteinket jelentősen bővítenék vagy felforgatnák. A kutatók között szinte általános egyetértés uralkodik abban, hogy mi az a kevés, amit a költő életrajzában biztos adatokkal igazolni tudunk, s mi az, ami csupán többé-kevésbé valószínű feltevésként fogadható el, vagy pusztán találgatásnak minősíthető. Ha egy-egy kérdés körül időről-időre mégis fellángol a vita, ezt sem új tények, hanem spekulatív megfontolások indokolják. Már a legkorábbi kommentárok véleménye is megoszlik például Dante esetleges párizsi útjának kérdésében, melyről Boccaccio és Giovanni Villani tudósította az utókort, de amelyet a költő fia, Pietro, majd Leonardo Bruni meg sem említ. Az utóbbi évtizedek legtekintélyesebb dantistái közül Petrocchi vizsgálta meg

¹⁷¹ Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*. Gallimard, Paris 1981. Ezen belül ld. a X. fejezetet: "Le triomphe poétique: "La divina commedia"". 450-481. Ld. Hajnóczi Gábor ismertetését a könyvről: *Dante a XX. században, Helikon*, 2001/2-3. 429-433.

legtüzetesebben Boccaccio és Villani híradását. Ő elég messze elment abban, hogy a kérdést legalább fontolóra vegye, s – persze a legnagyobb óvatossággal – megpróbálja datálni is az utazást.¹⁷³ A legújabb, s immár a legfrissebb kutatási eredményeket is szintetizáló Dante-monográfia szerzője, Malato egyetlen mondatban utal arra, hogy létezik egyáltalán ilyen feltevés.

A művek datálása körül több olyan probléma van, melyet akkor is érdemes tovább vitatni, ha nincs sok remény arra, hogy végleges, minden racionális igényt kielégítő megoldás szülessen. Természetesen igen komplikált, s nemcsak a pusztán erudíció körébe tartozó kérdéskörrel van szó, hanem olyanról, mely egyes esetekben az interpretáció tartalmi vonatkozásait is érinti. Az egyik nyilvánvaló nehézséget az okozza, hogy nehéz elkerülni a körkörös érvelés veszélyét, hiszen valamely mű keletkezési idejének ilyen vagy olyan meghatározása érvként szolgálhat a szöveg valamely javasolt értelmezése mellett vagy ellen, miközben a korrekt datáláshoz sokszor nem áll más eszköz a rendelkezésünkre, mint a szöveg immanens jelentés-összefüggése. Dante szerzői tevékenységének kronológiai rendje mindamelllett világosnak látszik; legalábbis létezik - a nyitva hagyott opciók mellett - egy széleskörűen elfogadott konvenció az egyes szövegek körülbelüli keletkezési idejére nézve. Ezen belül is elég szilárdnak látszik az az álláspont, mely kizárja, hogy az *Isteni Színjáték*on a szerző csak VII. Henrik császár halála, vagyis 1313. augusztus 24. után (tehát 1314 körül) kezdett dolgozni, ahogyan a régebbi kutatók (köztük Kraus, s nyilván az ő hatására Fülep) gondolták.

¹⁷² Ilyen, közvetve az *Isteni Színjáték* szempontjából is rengeteg releváns adatot tartalmazó munka Emmanuel Le Roy Ladurie *Montaillouja* (Osiris, Bp. 1977.), mely egy okszitán falu életrajzát nyújtja pontosan Dante korában: 1294 és 1324 között.

¹⁷³ “Mindent összevetve egy 1309 és 1310 közötti dátumra szavaznék.” Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*. Laterza, Roma – Bari 1989. 103. Ld még: Giorgio Petrocchi, *Biografia. Attività politica e letteraria*. In: *Enciclopedia dantesca* diretta da Ugo Bosco. Roma 1970-1978. VI. 36. Enrico Malato, *Dante*. Salerno Editrice, Roma 1999. 57. (Ld. Király Erzsébet ismertetését Malato könyvéről: *Dante a XX. században, Helikon*, 2001/2-3. 454-455.)

Ugyanakkor minden bizonytalanság mellett általánosan elfogadott ténynek számít, hogy a *Pokol* 1303/1304 és 1309, a *Purgatórium* 1309 és 1314, a *Paradicsom* pedig 1316 és 1320 között született (illetve: az első két *cantica* “publikálására” 1314 végén vagy 1315 elején kerülhetett sor).¹⁷⁴ A Dante műveinek datálására irányuló kísérletek során egészen kifinomult módszerek és technikák születtek, melyekkel fontos és tanulságos megismerkedni. Jól látható ez *Az egyeduralom* esetében, melynek pontos keletkezési idejét egyre újabb és egyre invenciózusabb eszközök latba vetésével igyekeznek megadni, éppen azért, mert a feladat szinte reménytelen.¹⁷⁵

A források kérdése a Bruno Nardi nevéhez fűződő áttörés után is napirenden maradt. Manapság az ezen a területen jelentkező új hipotézisek kifejezetten exegetikai javaslatok nyomán merültek fel. Maria Corti – mint a következő fejezetben részletesebben is kitérünk rá - a népnyelvről szóló traktátus (*De vulgari eloquentia*) egyes helyeit például úgy értelmezte, hogy Dante a nyelv keletkezéséről szóló elméletében az eredeti nyelven, melyet Ádám Istentől kapott, valamilyen absztrakt nyelvi struktúrát ért, nem pedig egy megformált, aktuálisan létező nyelvet.¹⁷⁶ A javaslat körül az utóbbi években széleskörű vita támadt, melynek középpontjában érthető módon a *forma locutionis* fogalma áll, hiszen valóban

¹⁷⁴ Elég egy valamivel régebbi monográfiának és Malato teljesen új könyvének időrendi táblázatait összehasonlítani: Nicolo Mineo, *Dante*. Laterza, Roma – Bari 1992. (első kiadás: 1970.) 9-11.; Enrico Malato, *Dante*, 396-400.

¹⁷⁵ A kérdéssel többek közt Nardi foglalkozott, akinek azt a véleményét, hogy *Az egyeduralom* rögtön a *Vendégséget* követő, korai mű, manapság általában elvetik. Ld. Bruno Nardi, *Dal "Convivio" alla "Commedia"*. Istituto Storico per il Medio Evo - Studi storici. Roma 1960. A kérdést főleg a kötet hasonló című II. tanulmánya érinti (37-152.). Egy friss és érdekes, módszerében is figyelemreméltó javaslatra példa: Maurizio Palma di Cesnola, “*“isti qui nunc”*, la Monarchia e l’elezione imperiale del 1314”. In: *Studi e Problemi di Critica Testuale*. Vol. n. 57. 1998. okt. 107-130. (A szerző *Az egyeduralom* III. xv. egyik bekezdése alapján egész pontos meghatározást ad: 1314 októberét.) Magyarul: Maurizio Palma di Cesnola, “*“isti qui nunc”*, a Monarchia és az 1314-es császárválasztás” (Ford. Dávid Kinga). In: *Dante a XX. században, Helikon*, 2001/2-3. 208-212. 273-294.

minden azon áll vagy bukik, hogy a szerző milyen jelentésben használhatta ezt az értekezés egyetlen helyén szereplő terminust. A vita résztvevői közül kiemelendő Umberto Eco, aki védelmébe vette Corti hipotézisét, s – mint majd szintén kitérünk rá - azt olvassa ki a szóban forgó szöveghelyből, hogy Isten az *univerzális grammatikát* adományozta Ádámnak.¹⁷⁷ Ezen a ponton kapcsolódik az exegetikai ötlethez a források kérdése. Eco elgondolását ugyanis nagymértékben alátámasztaná, ha ki lehetne mutatni, mint már Corti megpróbálta, hogy Danténak volt valamilyen ismerete a XIII. század spekulatív grammatikájáról és a modista grammatikusok elméleteiről. Ez természetesen nemcsak egy új, a Dante lehetséges forrásaira vonatkozó érdekes kutatási irányt jelöl ki, hanem azt is maga után vonja, hogy Dante elgondolásait a későbbi fejlemények szempontjából is egészen más történeti összefüggésbe állítsuk, mint eddig. Az univerzális grammatikán elmélkedő Dante ugyanis részévé válik a modisták spekulatív grammatikájától a Descartes-on és a Port-Royal *grammaire générale et raisonnée*ján át egészen Chomsky univerzális grammatikájáig ívelő fejlődési sornak.¹⁷⁸

Ugyancsak Eco nevéhez fűződik egy másik érdekes javaslat, melyben szintén összefonódik az exegetikai és forráskritikai elképzelés. Eco belefoglalta Dantét “a tökéletes nyelv keresésének” több mint kétezer éves történetébe. Ez által nyilvánvalóan új kontextust teremtett az *Isteni Színjáték* bizonyos helyeinek értelmezéséhez és *A nép nyelvén való ékesszólásról* grammatikai, poétikai és retorikai elméletének értékeléséhez. Ebben a kontextusban például valódi, kutatásra érdemes problémaként jelenik meg, hogy van-e

¹⁷⁶ Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*. Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*. Le Lettere – Sansoni, Firenze 1982. 46.

¹⁷⁷ Umberto Eco, *A tökéletes nyelv keresése* (Ford. Gál Judit és Kelemen János). Atlantisz Könyvkiadó, Bp. 1998. Ld. “A dantei tökéletes nyelv” c. fejezetet, 47-62.

¹⁷⁸ *Im.* 56. A történelem ebben az esetben visszafelé íródik, ami nem feltétlenül abszurdum, hiszen lehetséges, hogy csak bizonyos modern nézetek és fogalmak megjelenését követően, mintegy ezek fényében válik világossá, mi egy régebbi elképzelés tényleges tartalma. A kérdéstről bővebben a II. fejezetben lesz szó.

történeti összefüggés Dante és Abulafia között, vagyis a muzulmán misztikus és kabalista felvehető-e Dante forrásai közé.¹⁷⁹ A kérdésfeltevés legitim voltát természetesen erősíti, hogy – mint már láttuk – Palacios és mások úttörő kutatásai nyomán immár nem vitatható Dante gondolatvilágában a muzulmán ösztönzések jelenléte.

Az évszázadok óta vitatott problémák sorában megemlíthető néhány attribúciós kérdés is. Bár a 232 darabból álló *Il fiore* szonett-ciklust konvencionálisan Dante művei közé sorolják,¹⁸⁰ s a már többször idézett Can Grande della Scalához írt levelet hagyományosan a költő tizenharmadik episztolájaként emlegetik, mind a versek, mind a szóban forgó, nagyon fontos levél szerzőségével szemben léteznek bizonyos kételyek. A legújabb kutatások eredményei azonban mindkét esetben Dante szerzőségét látszanak megerősíteni.¹⁸¹

Annak, hogy kinek tulajdonítjuk a Can Grande della Scalához szóló levelet nagyobb a tétje, mint az *Il fiore* attribúciójának, vagy sok más attribúciós vitának, hiszen az *Isteni Színjáték* betűszerinti és allegorikus értelmének itt olvasható meghatározása befolyással van arra, hogyan olvassuk a művet. Igaz, lehet úgy érvelni, mint Eco teszi, hogy a levél akkor is releváns az *Isteni Színjáték* értelmezése szempontjából, ha történetesen nem Dante a szerző, mert az interpretációnak mindenképpen olyan felfogása fejeződik ki benne, mely az egész középkor kultúrájára jellemző.¹⁸² Nyilvánvaló azonban, hogy a levélre való hivatkozásnak átütőbb ereje van, ha bizonyosan tudjuk, hogy maga Dante a szerző. Nem véletlen tehát, s az öncélú filologizálásnál erősebb motívumokról árulkodik az a tény, hogy a levél hitelessége

¹⁷⁹ Umbero Eco, *A tökéletes nyelv keresése*. Ld. a “Dante és Abulafia” (57-62) c. alfejezeteket.

¹⁸⁰ A *Dante Összes Művei* nem tartalmazza a *Versek* között az *Il fiore* fordítását.

¹⁸¹ Ld. az *Il Fiore* következő kiadását és Gianfranco Contini előszavát: Dante Alighieri, *Il Fiore*, a cura di Luca Carlo Rossi, con un saggio di Gianfranco Contini. Mondadori, Milano 1996. E kiadást ismerteti Rónaky Eszter: *Dante a XX. században, Helikon*, 2001/2-3. 208-212. 433-434.

¹⁸² Umberto Eco, “L’epistola XIII, l’allegorismo medievale, il simbolismo moderno”, 215. Eco érve nagyon hasonlít Borgesére: “Ezt az episztolát ugyan apokrifnak tekintik, de nem kétséges, hogy az nem sokkal Dante után keletkezhetett, és eredetétől függetlenül hűen tükrözi a kort.” Jorge Luis Borges, “Az Isteni színjáték”. In: *Jorge Luis Borges Válogatott művei IV. Az őz kastély*, 1999. 136.

körüli vitában mindkét oldalon imponáló névsort találunk. A vita mai állását két utalással jelezzük. A Ruedi Imbach vezette kutatócsoport a levél szövegét minden szempontból újra vizsgálva arra az álláspontra jutott, hogy nem lehet kételkedni Dante szerzőségében. Ricklin, a levél kommentátora így fogalmaz: “[...] nem látok más lehetőséget, mint azt, hogy a Can Grande della Scalának szóló levél 90 paragrafusának teljes szerzőségét a nagy firenzeinek tulajdonítsuk”.¹⁸³ Malato azonban a levél szerzőségét illetően még mindig olyan problémákról beszél, “melyek megoldását csak a Francesco Mazzonitól várt kritikai kiadás és további történeti, filológiai, exegétikai kutatás teszi talán lehetővé.”¹⁸⁴

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

¹⁸³ Ruedi Imbach, “Vorrede von Ruedi Imbach”. In: Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, Bd. 1. XXV.

¹⁸⁴ Enrico Malato, *Dante*, 215. Érdekes, hogy az olasz monográfus nem vesz tudomást a csak néhány évvel korábbi, kitűnő Imbach-féle kiadásról, és annak lenyűgöző apparátusáról.

II. fejezet

DANTE NYELVFILOZÓFIÁJA

1. Van-e Danténak számunkra is érdekes nyelvfilozófiája?

A Dante-filológia sohasem hanyagolta el, hogy Dante költészetében és elméleti traktátusaiban - így a *Vendégség* és *A nép nyelvén való ékesszólásról* lapjain - fontos helyet foglal el a nyelv problémája. Utóbbi művét – melynek mindjárt az első mondatában az újító teljes öntudatával jelenti ki, hogy ez a népnyelvnek szentelt első retorikai mű¹⁸⁵ - igen gazdag kritikai irodalom elemzi, csakúgy mint a többit, és számos kitűnő kritikai kiadása is rendelkezésünkre áll.¹⁸⁶

Sem a kommentárok, sem a kiadások áttekintése nem lehet célunk, mégis meg kell említenünk a mű recepciójának azt a számunkra különösen érdekes epizódját, hogy évtizedeken át használatban lévő első modern német fordítása, Franz Dornseiffnek és Balogh Józsefnek köszönhető.¹⁸⁷ A műhöz a két fordító rövid, de tanulságos előszót, illetve jól használható jegyzetapparátust is készített, mely egyes értelmezési kérdésekben kiváló

¹⁸⁵ “Mivel úgy találjuk, hogy mielőttünk a nép nyelvén való ékesen szólás tudományát még senki sem tárgyalta, meg azt is látjuk, hogy ez az ékesszólás mindenkinek oly nagyon szükséges [...]”. *A nép nyelvén való ékesszólásról* (Ford. Mezey László). I. i.). In: *Dante Összes Művei* (Szerk. Kardos Tibor). Magyar Helikon, Bp. 1962. (a továbbiakban *DÖM*) 349.

¹⁸⁶ Ezek közül a legnagyobb tekintélyű Pier Vincenzo Mengaldóé, aki az elmúlt évtizedekben méltán számított az értekezéssel kapcsolatos kérdések legnagyobb szakértőjének. Ld. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, etc., Riccardo Ricciardi Editore, Milano – Napoli, 1979. Tomo II. 3-241. A továbbiakban ezt a kiadást fogjuk szem előtt tartani.

¹⁸⁷ Dante Alighieri, *Über das Dichten in der Muttersprache – De vulgari eloquentia*. Aus dem Lateinischen übersetzt und erläutert von Franz Dornseiff und Joseph Balogh. Otto Reichl Verlag, Darmstadt MCMXXV.

eligazítást nyújt. Balogh emléke Magyarországon szinte feledésbe merült, bár Ágoston fordítójaként, kiválóan felkészült klasszika-filológusként és az olvasás történetére vonatkozó kutatások úttörőjeként jelentőset alkotott, s megérdemli, hogy munkásságát újra felfedezzük.¹⁸⁸ Ugyanígy megérdemli, hogy a magyar Dante-kutatás is számon tartsa teljesítményét, annak ellenére, hogy a *De vulgari eloquentiának* az ő nevéhez fűződő német fordítása és magyarázata alig játszhatott szerepet Dante magyarországi recepciójában.¹⁸⁹

A *De vulgari eloquentiát* kommentáló kiterjedt kritikai irodalom Dante nyelvi, retorikai és poétikai nézeteit a legutóbbi időkig ritkán értékelte filozófiai jelentőségük szempontjából. A mai napig kérdéses, tulajdoníthatunk-e egyáltalán Danténak érdekes, jelentős, és eredeti nyelvfilozófiai koncepciót. A kérdés ugyanaz, mint a filozófus vagy a tudós Dantéra vonatkozó kérdés általában. Hogy csak a nyelv problémájánál maradjunk, emlékezzünk vissza Croce véleményére, aki szerint a népnyelvről szóló értekezés csak dokumentum-értékű, hiszen sem tudományos, sem filozófiai szempontból nem tartalmaz olyan önálló gondolatokat, melyek később hatással lehettek volna a modern filológia kialakulására vagy megtermékenyítették volna a nyelvről való filozófiai spekulációt.

Az I. fejezetben már jeleztük, hogy az utóbbi időkben a Dante-kép e tekintetben is jelentős változáson ment át. A középkori filozófiatörténet és általában a filozófiatörténet berkeiben

¹⁸⁸ Ezt nyilván elő fogja mozdítani, hogy Demeter Tamás gondozásában megjelentek olvasás-történeti tanulmányai: Balogh József, *Hangzó oldalak – Voces paginarum. Válogatott tanulmányok*. Kává Kiadó, Bp. 2001.

¹⁸⁹ Dornseiff és Balogh bevezetésükben sejteni engedik, hogy Balogh tollából született egy kézirat magyar nyelvű fordítás. Bár a *Dante Összes Műveiben* található Mezey László-féle fordításhoz készített jegyzeteiben Gáldi László megjegyzi, hogy “a szöveg értelmezéséhez és magyarázatához segítséget nyújtott Balogh József német fordítása és Franz Dornseiffel készített magyarázata” (*DÖM*, 1054.), nem tesz említést arról, hogy ismerte volna vagy figyelembe vette volna az esetleges magyar fordítást. A könyvről Kerényi Károly közölt rövid bírálatot (*Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1927. 51-53.), s néhány méltató szóval megemlékezik róla Kardos Tibor. (Kardos Tibor, “A Dante-kép

megegyeztetett az a nézet, hogy Dante valóban jelentős, eredeti és újító gondolkodó volt, bár korának mércéi szerint természetesen nem tekinthető hivatásos, "profi" filozófusnak. Ezt a meggyőződésünket alátámasztja, hogy a Ruedi Imbach által kezdeményezett kutatások nyomán ma már világosabban látjuk a filozófia és a laikusok viszonyát a középkorban, s differenciáltabb képünk van a költő filozófiai írásainak címzettjeiről. Dante alakja kevéssé egyeztethető össze a tipikus középkori filozófus, a *klerikus* alakjával, de éppen ebben áll filozófiatörténeti jelentősége: úgy kell őt értékelnünk, mint a laikus filozófia első nagy képviselőjét.¹⁹⁰

Ha ez általában véve igaz filozófusi tevékenységére, akkor még inkább igaz nyelvfilozófiai vizsgálódásaira, melyek központi problémáját kétségtelenül a nem-literátus laikusok nyelvének, a "népnyelvnek" vagy a *volgarének* a helyére, szerepére, kulturális jelentőségére vonatkozó kérdésfeltevés alkotja.

Dante, aki különben is kivételesen tudatos szerző, teljesen tisztában van azzal, hogy éppen ezen a téren mennyire eredeti és úttörő kutatásokat folytat. Nyíltan kimondja, hogy a nyelvre vonatkozóan olyan kérdéseket tesz fel, melyek megválaszolása során nem alkalmazhatja az igazság kutatásának egyik legfőbb heurisztikus eszközét, a tekintélyt. "Olyan dolgokról szándékozunk vizsgálódásokat folytatni – jelenti ki nyelvészeti kutatásairól -, melyeket illetően semmiféle tekintélyre nem támaszkodhatunk" (*inquirere intendamus de hiis in quibus nullius auctoritate fulcimur*).¹⁹¹

változásai Babits óta". In: Kardos Tibor (Szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966. 646.)

¹⁹⁰ Ld. Ruedi Imbach úttörő munkáját, melyre az I. fejezetben hívtuk fel a figyelmet: *Dante, la philosophie et les laics*. Editions Universitaires Fribourg Suisse - Editions du CERF Paris 1996.

¹⁹¹ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. ix. In: *DÖM*, 358. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. ix. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 70. Tegyük hozzá, politikai vizsgálódásaiban Dante ugyanezt az eredetiséget és autonómiát vindikálja magának: *desidero et*

Itt hadd emlékeztessünk arra, hogy a középkori kánon megkövetelte az észérvek és a tekintélyérvek együttes használatát, s kizárta annak a lehetőségét, hogy a kétféle érvelésmód egymástól eltérő eredményre vezessen. A legtöbb esetben maga Dante is szigorúan igazodott ehhez a követelményhez. Az ész és a tekintély közötti összhangban annak kifejeződését látta, hogy “az ég és a föld szükségképpen egyetért”, s így állandóan igyekezett tanújelét adni annak, hogy “az értelem és a tekintély tanúságával”¹⁹² lát hozzá valamely kérdés tanulmányozásához. Előbbi, a tekintélyek hiányát hangsúlyozó kijelentésével érdekes párhuzamot mutat egy másik, szintén megvilágító erejű megjegyzése, mely az előtte álló kutatás ésszerű voltát emeli ki: egy helyen ugyanis arra figyelmeztet, hogy a kiváló népnyelvet, melynek felkutatására vállalkozott, s melyet a vadász által üldözött párduchoz hasonlít, “ésszerűbb úton” kell keresnünk.¹⁹³

Mindennek igen nagy jelentősége van. Egy olyan korban, melyben az *autoritas* az igazság nélkülözhetetlen forrása és garanciája, Dante a tudás széles területét, jelesül a nyelvvel kapcsolatos kérdések egész körét, kivonja a tekintélyre alapozott megítélés hatóköréből.

Az alábbiakban - egy lehetőség szerint teljes, s még elvégzendő rekonstrukció előfeltételeként – számba vesszük a dantei nyelvfilozófia főbb témáit.

2. "Nomina sunt consequentia rerum"

Áttekintésünkhöz látszólag jó kiindulópontot kínál *Az új élet* egyetlen mondata: "Ámor nevének hallomása oly gyönyörűség, hogy lehetetlennek látszik nekem, hogy viselkedése a legtöbbször más is lehessen, mint édes, hiszen, amint írva vagyon: 'A nevek a dolgok

intemptatas ab aliis ostendere veritates. Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Bruno Nardi. I. i. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 282.

¹⁹² *Az egyeduralom.* II. i. In: *DÖM*, 424.

¹⁹³ *A nép nyelvén való ékesszólásról.* I. xvi. In: *DÖM*, 370.

következései".¹⁹⁴ Itt természetesen az a maxima érdekel minket, hogy "a nevek a dolgok következései", amit a szerző latinul idéz: "Nomina sunt consequentia rerum".¹⁹⁵

A mondat két kérdést vet fel. Először: vajon arról tanúskodik-e ez a hely, hogy Dante magáévá teszi a nevek és a dolgok szükségszerű vagy természetes kapcsolatának platoni-cratiüloszi tételét? Másodsor: figyelembe véve, hogy a maxima félreérthetetlenül idézetként szerepel ("mint írva vagyon"), vajon milyen forrásból merít Dante?

A második kérdést – mint az I. fejezetben már előrebocsátottuk - sok téves megoldási javaslat után, egyértelműen és minden további vitát feleslegessé téve Bruno Nardi válaszolta meg,¹⁹⁶ aki vette a fáradságot, s fellapozta a *Corpus iuris civilis* Glossá-ját, ahonnan Dante néhány más alapvető elgondolását is merítette. Nardi számos olyan passzusra hívja fel figyelmünket, melyben (jegyezzük meg: *nomina sunt consequentia rebus* alakban) a szóban forgó maxima előfordul. A részletektől és a maxima jogi jelentésétől itt eltekintve érdemes a nagy dantista következtetését idéznünk: "Az előző idézetekből kiviláglik, hogy a *nomina sunt consequentia rebus* (és talán a *rerum* is) általánosan elterjedt a római jog iskoláiban, míg sohasem találkoztam vele a középkori grammatikusoknál, sem a logikai írásokban, melyekben pedig vita tárgya a nevek eredetének, illetve a dolgokhoz és fogalmakhoz való viszonyának kérdése, sem a teológusok munkáiban, melyek bőven kitérnek az isteni nevekre".¹⁹⁷ Nardi arra is emlékeztet, hogy a formulát Dante által olyan jól ismert szerzők is használják, mint Guittone és Ubertino bíró¹⁹⁸, mégpedig szintén abban a jogi értelemben, hogy a neveknek a dolgokat vagy a tényeket kell követniük.

¹⁹⁴ *Az új élet* (Ford. Jékely Zoltán). XIII. In: *DÖM*, 22.

¹⁹⁵ *Vita nuova*. XIII. In: *Dante - Tutte le opere*. Newton, Roma 1993. 680.

¹⁹⁶ Bruno Nardi, "Il linguaggio". In: Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*. Ld. a tanulmány második pontját, 149-155.

¹⁹⁷ *Im* 154.

¹⁹⁸ Guittone:

Credo saprete ben, messer Onesto

Ebből az első kérdésre vonatkozóan csakis az vonható le, hogy a tételnek nincs semmiféle nyelvfilozófiai jelentősége. Más szóval, *Az új élet* itt vizsgált passzusa nem támasztja alá, hogy Dante a nevek és a dolgok szükségszerű megfelelésének platonista eszméje mellett kötelezné el magát.

3. A jel fogalma

Az előző vizsgálódás negatív eredménye persze nem is zárja ki, hogy Dante elfogadja a nevek és a dolgok szükségszerű kapcsolatát. Elméleti szövegeinek legtöbb releváns helye mindamelllett azt tanúsítja, hogy Dante - Albertus Magnushoz, Tamáshoz és a skolasztika sok más képviselőjéhez hasonlóan - az arisztotelészi és az ágostoni jel-fogalmat fogadja el, s nyelvfilozófiai reflexióiban abból indul ki, hogy a jeleket *ad placitum* vonatkoztatjuk a dolgokra: segítségükkel "tetszés szerint lehet valamit kifejezésre juttatni" ("aliquid significare videtur ad placitum").¹⁹⁹

Che proceder dal fatto il nome dia.

Ubertino:

Se 'l nome deve seguitar lo facto,

Vera vita è la tua, o fra Guittone.

Ld. Bruno Nardí, *uo.*

Tegyük hozzá, Ubertinónál a "seguitar lo facto" közel áll ahhoz, ahogyan Dante a maximát olaszra fordítja: "con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose" (*Vita nuova*, idézett hely). Ez a fordítás egyértelműen megerősíti, hogy a maxima korrekt alakja nem *rerumot*, hanem *rebus* tartalmaz: "nomina sunt consequentia *rebus*", ahol a *consequentia* nem az első deklinációhoz tartozó nőnemű főnév, hanem többes számú semleges participium. Amiből egyértelműen adódik, hogy a helyes értelmezés nem az, hogy "a nevek a dolgok következményei", hanem az, hogy "a nevek a dolgok után következnek" (ezért jó Jékely Zoltán magyar fordítása is: "A nevek a dolgok következtelése").

¹⁹⁹ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. iii. In: *DÖM*, 352. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 40.

Mielőtt a jel-fogalom e legismertebb dantei meghatározását teljes egészében felidézni, lássunk még néhány példát arra, hogyan használja Dante a fogalmat.

Az egyeduralomban ezt olvashatjuk: "Isten akarata önmagában véve láthatatlan, de Isten láthatatlan dolgai az általuk véghezvitt dolgok révén láthatók az értelem számára, hiszen, ha a pecsétnyomó rejtve is marad, az általa lenyomtatott viasz nyilvánvaló bizonyosságot ad róla, s semmi csodálatos nincs benne, ha Isten akaratát különféle jelekből kell felfednünk, hiszen a kívülálló az emberi akaratot is csak jelekből ismerheti meg."²⁰⁰

Tegyük e mellé a *Paradicsom*nak azt a helyét, ahol Beatrice elmagyarázza, hogy csak látszat (vagyis csak jele valaminek) az, hogy az üdvözült lelkek az ég különböző köreiben helyezkednek el:

Itt mutatkoztak, nem minthogyha ép ez
 lenne a nékik rendelt hely; de jelnek,
 hogy szerényebb üdv köti őket éghez.

Igy kell beszélni emberi kebelnek,
 mely csak jelekből s érzésekből érzi,
 ami méltó tant majd elméje nyerhet.

(*Paradicsom*, IV. 37-42.)²⁰¹

²⁰⁰ *Az egyeduralom*. II. iii. In: *DÖM*, 425. "... Nec mirum si divina voluntas per signa querenda est, cun etiam humana extra volentem non aliter quam per signa cernatur." *Monarchia*, a cura di Bruno Nardi, II. ii. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 372.

²⁰¹ Babits Mihály fordítása. In: *DÖM*, 834.

Qui si mostraro, non perchè sortita
 sia questa spera lor, ma per far segno
 de la celestial c'ha men salita.
 Così parlar conviensi al vostro ingegno
 Però che solo da sensato apprende
 Ciò che fa poscia d'intelletto degno. (*Dante - Tutte le opere*, 456.)

Az egyeduralom előbbi passzusa szerint a jel közvetítő szerepet tölt be, vagyis az ember számára lehetetlen közvetlen megismerés pótléka. Az *értelem*hez szól, valami láthatatlant, az érzékek által el nem érhetőt, mint például Isten vagy egy másik ember akaratát teszi megismerhetővé. Vegyük észre, kimondatlanul e meghatározásban is benne foglaltatik az *ad placitum* jelleg. Beatrice szavaiból viszont a jel érzéki természete tűnik ki, a jelnek egy olyan sajátossága, amely azzal a tamási elvvel is összefügg, hogy semmi sincs az értelemben, ami ne lett volna meg előbb az érzékekben ("[...] che solo da sensato apprende/ ciò che fa poscia d'intelletto degno". *Paradicsom*, IV. 41-42.). Beatrice emellett azt is mondja, hogy a jelekre való rászorultság kifejezetten az emberre jellemző ("Igy kell beszélni emberi kebelnek", "Così parlar conviensi al vostro ingegno". *Par*, IV. 40.), s hogy ez az ember valamilyen eredendő hiányossága miatt van így. A jel-fogalom mellé Danténál mindig odakívánczik a "csak". Az ember "csak" jelek révén ismerheti meg a mélyebb igazságot, s nem is tud a segítségükkel mindent - például a misztikus élményt - kifejezni. (Inenn ered a dantei poétika egyik alapvonása: a "kimondhatatlan" tematizálása és a "kimondhatatlan" kimondásának eszközéül szolgáló sajátos allegorizmus.²⁰²)

Mindez összhangban van a föntebbi, *A nép nyelvén való ékesszólásról* második könyvében található meghatározással, mely teljes egészében így hangzik: "Szükséges volt tehát, hogy az emberi nem a gondolatok egymás közötti cseréjére valami ésszerű jelet és érzékelhetőt mondhasson magáénak. [...]. És éppen ez a jel ama nevezetes tárgy, miről szólunk; természeténél fogva érzékelhető, amennyiben hang, és értelem szerinti, amennyiben vele tetszés szerint lehet valamit kifejezésre juttatni." ("Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere. [...].

²⁰² E problémához, mellyel itt nem foglalkozunk, ld. "A kimondhatatlan poétikája" c. fejezetet e sorok írójának *A Szentlélek poétikája* c. könyvében. Kává Kiadó, Bp. 1999. 63-78.

Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum".)

A jel tehát gondolatok (fogalmak) kommunikálására szolgál, racionális, érzéki és tetszőleges. A meghatározásnak ezek az elemei természetesen megtalálhatók az antik és középkori hagyományban,²⁰³ mégis figyelmet érdemel, hogy a jel értelmi-racionális voltát Dante éppen konvencionális, *ad placitum* jellegével magyarázza. *A nép nyelvén való ékesszólásról* jel-fogalma teljesen kizárja a nyelv és a valóság titokzatos összhangjának vízióját, mely oly jellemző a tökéletes nyelvről szőtt ábrándokra.

4. "Mindenek közül egyedül az embernek adatott meg, hogy beszéljen"

Külön vizsgálatot igényel az a tétel, hogy "mindenek közül egyedül az embernek adatott meg, hogy beszéljen [...]".²⁰⁴ Dante ebben sem áll egyedül,²⁰⁵ különösen akkor, amikor az "alsóbbrendű élőlények" (az állatok) és az ember szembeállításáról van szó. Ám az a mód, ahogyan a tételt megalapozza és radikalizálja, szakítást jelent a teológiai és filozófiai hagyománnyal.

Fő érve azon az arisztotelészi elven alapul, hogy a természet semmit sem tesz hiábavalóan, ami az ő gondolatmenetében olyasmit is sugall, amit ma a nyelv "funkcionális magyarázatának" neveznénk. Azért adatott meg az embernek, hogy beszéljen, mert "csupán neki szükséges az" ("nam eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum

²⁰³ Elég Ágostonra utalni, vagy Tamásra, akinek a beszédre mint a fogalmak kommunikációjára és a jel érzéki jellegére vonatkozó meghatározásait Dante közvetlenül is hasznosítja.

²⁰⁴ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. ii. 39-41. In: *DÖM*, 350.

²⁰⁵ Ld. Mengaldo tanulmányát a tézis előzményeiről és összetevőiről: "Preistoria e componenti di una tesi dantesca". In: Pier Vincenzo Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*. Nistri-Lischi, Pisa 1978. 124-162.

sibi necessarium fuerit"²⁰⁶), az állatoknak pedig azért nincs nyelvük, mert nincs rá szükségük. Ezt figyelemre méltó antropológiai elképzelés támasztja alá. Az állatoknak egy fajon belül vagy az egyes fajok között azért nincs szükségük nyelvre, mert "természetes ösztönük vezeti" őket: az előbbi esetben egyformák tetteik és tulajdonságaik, s így nyelv nélkül is ismerhetik egymást, az utóbbi esetben pedig nincs köztük olyan kapcsolat, mely szükségessé tenné a szólást.²⁰⁷ Az ész ellenben, mely az embert mozgatja, különbözővé teszi az egyedeket, még pedig oly mértékben, hogy pusztán cselekedeteik és tulajdonságaik megfigyelésével nem érthetik meg egymást. Az ész az ítélőképesség, az elhatározás, vagy a dolgok közötti választani tudás tekintetében ("vel circa discretionem vel circa iudicium vel circa electionem"²⁰⁸) differenciálódik az egyedekben, vagyis egyet lehet érteni Imbachal abban, hogy Danténál végülis az ember szabadsága jelenti azt a kardinális pontot, ahol fellép a nyelv szükségessége.²⁰⁹ Releváns ebből a szempontból, hogy a szabadságot, mely egyébként minden eszes lény sajátja, Dante "a legnagyobb adománynak" nevezi, "amellyel Isten az emberi természetet felruházta."²¹⁰

Ugyanez az érv szolgál arra, hogy az embert "felülről" is elhatárolja, vagyis az ember nyelvi kitüntettségét a tiszta szellemi szubsztanciákkal, az angyalokkal (s tegyük hozzá: a bukott angyalokkal vagy démonokkal) szemben is kimutassa. Itt mutatkozik meg, hogy a nyelvre való rászorultság - az a tény, hogy az embernek *szüksége* van a nyelvre - *hiány* és

²⁰⁶ *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. ii. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 32.

²⁰⁷ Az is figyelemre méltó, ahogyan Dante ezen a ponton kimagyarázza magát, s elhárítja a Szentírásra (a kígyó beszéde Évához) vagy az irodalmi hagyományon alapuló lehetséges ellenérveket. *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. ii. In: *DÖM*, 351.

²⁰⁸ *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. iii. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 38.

²⁰⁹ Ruedi Imbach, *im*, 206.

²¹⁰ *Az egyeduralom*, I. xii. In: *DÖM*, 416. Vö. Beatrice szavaival: "Isten kegyéből legnagyobb ajándék [...] /az akaratszabadság". (*Paradicsom*, V. 19-22.)

tökéletlenség. Az angyalok - az állatokhoz hasonlóan - nem beszélnek, nekik azonban azért nincs szükségük a nyelvre, mert értelmük *elégleges* ("habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus"²¹¹): "csodálatos gondolataik nyilvánítására rendkívül gyors és elmondhatatlan értelmi képességgel rendelkeznek".²¹²

Mostmár látható, mennyire következetesen értelmezi Dante az ember nyelvi kitüntettségére vonatkozó tételt, hiszen még Tamás is, aki hangsúlyozza a nyelvi jelek szükségképpen érzéki voltát, úgy véli, hogy létezik egy nem-érzéki angyali nyelv (*locutio angelorum*). Dante ezzel szemben teljesen koherens fogalmi rendszert alkalmaz, elfogadva azt a logikailag kényszerítő erejű következtetést, hogy amennyiben az érzékiség a nyelvi jel meghatározó jegye, akkor az angyaloktól meg kell tagadni a beszéd képességét.²¹³

A mondottak relevánsak annak a kérdésnek a szempontjából, hogy Dante nyelvfilozófiai reflexióit bele foglalhatjuk-e, mint Eco teszi,²¹⁴ a tökéletes nyelvről szóló spekulációk történetébe. A Dante által használt jel-fogalom, legalábbis egy fontos szempontból, ezt kizárni látszik. A nyelv léte - mint láttuk - valamilyen eredendő hiánnyal és az ember köztes voltával, egyszerre érzéki és szellemi természetével függ össze. A nyelv mint kizárólag emberi jelenség nem lehet tökéletes.

Mindez nem jelenti azt, hogy más szempontból nem lehet igaza Ecónak, hiszen Danténak vannak más fogantatású ambíciói, melyek valóban összefüggésbe hozhatók a tökéletes nyelv valamilyen eszméjével. Természetesen ezek közé sorolható a "kiváló népnyelv", a *vulgare*

²¹¹ *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. ii. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 34.

²¹² *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. ii. In: *DÖM*, 350.

²¹³ Kétségtelenül nehézséget okoz viszont, hogy Dante máshol nem ennyire következetes. Az *Isteni színjátékban* beszélteti az angyalokat (*Pokol*, IX. 91-99.) és az ördögöket is (*Pokol*, VII. 1.), miközben - mint visszatérünk rá - Ádám képes arra, hogy a nélkül olvasson a költő elméjében, hogy kérdéseit kimondaná (*Paradicsom*, XXIV. 103-104.).

illustre felkutatására (vagy megalkotására) irányuló törekvése, melyről a népnyelven való ékesszólásról szóló értekezése tanúskodik. S azoknak a poétikai problémáknak a megoldása is erre sarkallja, melyeket a "szent költemény", az *Isteni színjáték* vet fel. Ezekben az esetekben azonban a tökéletes nyelv eszméje nem a szorosan vett nyelvészet és nyelvfilozófia, hanem egyrészt a kulturális célkitűzések, másrészt pedig a poétika területén lokalizálandó: annak a teológiai poétikának a területén, mely a túlvilági utazás tapasztalatának költői kifejezését teszi lehetővé.

5. Nyelv, társadalmiság, "a *potenciális értelem* révén felfogó lét"

Dante a nyelv mellett még két kizárólagos vonást tulajdonít az embernek: a szociabilitást és "a *potenciális értelem* révén felfogó létet" (*esse apprehensivum per intellectum possibilem*)²¹⁵

A szociabilitást illetően szorosan követi Arisztotelészt, elfogadva, hogy az ember politikai állat, illetve hogy "természetszerűleg társas lény" (*compagnevole animale*).²¹⁶ Az arisztotelianus hagyomány - ezen belül például Tamás²¹⁷ - általában összekapcsolja a nyelvet és a társas együttélést, s nincs okunk feltételezni, hogy Dante éppen ezen a ponton szállna vitába a tekintélyekkel. A szociabilitás eszméjét ugyanakkor beépíti egyik legeredetibb elképzelésébe, amely szerint az emberi nem egyetemességének, mint egésznek, van egy saját tevékenysége és célja, mivel az emberi képesség az egyes emberek vagy részleges közösségeik révén nem valósulhat meg teljesen.

²¹⁴ Umberto Eco, *A tökéletes nyelv keresése*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp. 1998. Ld. "A dantei tökéletes nyelv" c. fejezetet, 47-62.

²¹⁵ *Az egyeduralom*, I. iii. 116. In: *DÖM*, 406. *Monarchia*, a cura di Bruno Nardi, I. iii. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 294.

²¹⁶ *Vendégség*, IV. iv. In: *DÖM*, 272. *Convivio*, IV. iv. In: *Dante - Tutte le opere*, 965.

Azt, hogy "a *potenciális értelem* révén felfogó lét" kizárólag az emberi lét jellemzője, Dante teljesen egyértelműen fogalmazza meg: "a létnek ez a formája nem sajátja semmilyen magasabb vagy alacsonyabb rendű lénynek, csak az embernek".²¹⁸ Ám a "potenciális értelem" fogalmának értelmezésében már nem Arisztotelészt követi, hanem Averroesz tanítását veszi fontolóra.²¹⁹ Amikor például az emberi nem rendeltetéséről szólva leszögezi, hogy "kell, hogy az emberi nemnek meglegyen az a sokasága, amelynek révén egész képessége valóra válhat"²²⁰, akkor kifejezetten Averroesznek a *De Anima* III. könyvéhez írt kommentárjára támaszkodik. Megoldása mégsem averroista. Mind Averroesz Arisztotelész-kommentárjával, mind Tamás Averroesz-bírálatával szemben lenyűgözően eredeti alternatívát dolgoz ki. Az *intellectus possibilis*-t Averroeszszel ellentétben nem emeli ki az egyéni lélekből, vagyis nem ismeri el az egyetlen elválasztott intellektus létét. Ám Tamással ellentétben mégsem tekinti pusztán egyéninek, hanem az összes ember számára közös, kollektív értelemként posztulálja. Egyrészt ugyan a test formájának tekintett lélek részeként fogja fel, mely ily módon az individuumok szerint numerikusan megsokszorozódik, másrészt azonban az emberi nem egészéhez rendeli, mert csak az emberi egyetemesség révén tartja realizálhatónak.

Az értelemnek ez a fogalma tartozik "a *potenciális értelem* révén felfogó léthez", s ez az, ami csak az emberre jellemző, szembeállítva a tiszta szellemi szubsztanciák intellektusával²²¹. A

²¹⁷ Aquinói Szt. Tamás, *De regno*, I, cap. 1. Leonina T. XLII. 450.

²¹⁸ *Az egyeduralom*, I. iii. In: *DÖM*, 406.

²¹⁹ Hogy Danténak voltak averroista szimpátiái, s hogy ezekkel is magyarázható például Brabanti Siger helye a *Pradicsomban* (*Paradicsom*, X. 133-138.), eldöntött tény. Ld. Bruno Nardi, "Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco". In: Bruno Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*. 237. Bruno Nardi, "Sigieri di Brabante nella *Divina Commedia* e le fonti della filosofia di Dante". *Rivista di filosofia neoscolastica*. 1911. 187-195., 526-545., 1912. 73-90., 225-239.

²²⁰ *Az egyeduralom*, I. iii. In: *DÖM*, 406.

²²¹ "És bár vannak más lények is, amelyek rendelkeznek intellektussal, az ő intellektusukat mégsem nevezzük *potenciális értelem*-nek, mint az emberét." Az ilyen lények ugyanis önmagukban véve intellektuális *speciesek*, "létük nem más, mint megérteni: s ezt szakadatlanul teszik" (*quia essentie*

fentiek azt mutatják, hogy Dante az emberi értelmet szociális, vagyis - a szó arisztotelészi értelmében - *politikai* minőséggel ruházza fel. A nyelv, a szociabilitás és a potenciális értelem fogalma ily módon egy előre mutató antropológiai koncepció keretében koherensen kapcsolódik össze.

A *Vendégség* egyik passzusa szerint "az isteni fény a legakadálytalanabban a beszédben ragyog".²²² Ugyanitt olvasható: "az élőlények közül csupán az ember tud beszélni, s nála látunk értelmes cselekedeteket, mert csak neki van értelme". S ha egyes állatok (mint a papagájok, a szarkák vagy a majmok) látszólag képesek beszédre és értelmes cselekedet végrehajtására, "nem igaz, hogy beszélnek és értelmesen cselekszenek". Ennek pedig az a figyelemre méltó magyarázata, hogy "amiként a testi kép, amelyet a tükör mutat, nem valóságos, úgy az értelem hasonmása, vagyis a mozdulat, illetve a beszéd, amelyet az oktalan állat utánoz vagy mutat, szintén nem igazi".

Az embernek és az állatnak ez a magától értetődő szembeállítását évezredek toposz, s Dante után is sokszor elismételték. Értelme és szabad akarat azonban nemcsak az embernek tulajdonítható, hanem az angyaloknak is, akiktől viszont - mint tudjuk - Dante megtagadja a nyelvet. Azt tehát, hogy csupán az ember tud beszélni, nem magyarázza meg kielégítően az a tény, hogy "csak neki van értelme". Dantét ezen a helyen is úgy kell tehát érteni, hogy a nyelv teljes magyarázata a lehetséges értelem fogalmában, vagyis az emberi nem kollektív értelmében rejlik. Ami akkor is igaz maradhat, ha nincsenek angyalok, s ha ily módon a lehetséges értelem fogalma elveszti azt a szerepét, hogy az embert a magasabb rendű lényektől elhatárolja.

tales species quedam sunt intellectuales et non aliud, et earum esse nichil est aliud quam intelligere quod est quod sunt; quod est sine interpolatione). Az egyeduralom, I. iii. In: *DÖM*, 406. *Monarchia*, a cura di Bruno Nardi. In: *Opere Minori*, Tomo II. 296.

²²² *Vendégség*, III. vii. In: *DÖM*, 237.

6. Az első nyelv

A nyelv eredetével kapcsolatban Danténak az a fő kérdése, hogy melyik lehetett az emberiség első nyelve. Válasza a népnyelvről szóló értekezésben egyértelműnek látszik: a nyelvet (*certam formam locutionis*) az első ember lelkével együtt Isten teremtette (*dicimus a Deo cum anima prima concreatam fuisse*), s ez a nyelv a héber volt. Ha azonban közelebbről is megvizsgáljuk azt a passzust, melyben e két kardinális állítás található, komoly interpretációs problémákkal kerülünk szembe:

"[...] 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 szerkezetek beszéd szerinti használatát illetőleg (*et quantum ad rerum vocabula et quantum ad vovabolarum constructionem et quantum ad constructionis prolationem*). Ezzel a formával élt volna minden beszélőnek nyelve (*qua quidem forma omnis lingua loquentium uteretur*), ha az emberi nagyratörés bűne meg nem zavarta volna azt, ahogyan alább kimutatjuk. A beszédnek e formájával (*hac forma locutionis*) szólott Ádám, és e formával szólottak minden utódai Babel tornyának építéséig, mely a megzavarodás tornyának értelmezhető. A beszédnek e formáját örökölték Héber 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 (*non lingua confusionis, sed gratie*). A héber nyelv (*hebraicum ydioma*) volt tehát az, amelyet az első szólónak ajkai megalkottak (*fabricarunt*)."²²³

²²³ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. vi. In: *DÖM*, 355. (... dicimus certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse. Dico autem "formam" et quantum ad rerum vocabula et quantum ad vovabolarum constructionem et quantum ad constructionis prolationem: qua quidem forma omnis lingua loquentium uteretur, nisi culpa presumptionis humane dissipata fuisset, ut inferius ostendetur.

E szövegrészből a következő főbb megállapításokat hámozhatjuk ki.

(1) A nyelvet Isten teremtette Ádám lelkével együtt.

(2) Amit Isten teremtett, az közelebbről megvizsgálva a beszédnek vagy nyelvnek egy bizonyos *formája*, vagyis egy bizonyos *forma locutionis*.

(3) Ez a forma az elnevezéseket, ezek konstrukcióit (az ezekből alkotott szerkezeteket) és a kiejtést foglalja magában.

(4) Ezt a formát használná minden beszélőnek nyelve (*lingua*) ma is, ha nem következett volna be a bábeli nyelvzavar.

(5) Ezt a formát alkalmazták Ádám és fiai a bábeli építkezésig, majd a zsidók a Torony összeomlása után is.

(6) Ez volt Krisztus nyelve (*lingua*) is.

(7) Az első nyelv (*ydioma*), vagyis az a nyelv, melyet Ádám ajkai *megalkottak* (*fabricarunt*), a héber volt.

Szembetűnő, hogy az első nyelv megjelölésére Dante különböző terminusokat használ, ami két utat hagy nyitva előttünk. Vagy elfogadjuk, hogy a szóban forgó terminusok szinonimák, s ekkor valóban úgy kell értenünk a szerzőt, hogy az első nyelv egy teljesen megformált természetes nyelv, azaz a héber volt; vagy pedig komolyan vesszük, és lényegesnek tekintjük a terminusok közti jelentéskülönbséget, s ekkor további kérdésként kell felvetnünk, hogy Isten mit teremtett Ádám lelkével együtt, s miben is állt az a nyelvi képesség, mellyel az első ember rendelkezett.

Hac forma locutionis locutus est Adam: hac forma locutionis locuti sunt omnes posteri eius usque ad edificationem turris Babel, que "turris confusionis" interpretatur; hanc formam locutionis hereditati sunt filii Heber, qui ab eo dicti sunt Hebrei. Hiis solis post confusionem remansit, ut Redemptor noster, qui ex illis oriturus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis, sed gratie frueretur.

Fuit ergo hebraicum ydioma illud quod primi loquentis labia fabricarunt." *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. vi. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 54-56.)

Ha a második utat választjuk, akkor nyilvánvaló, hogy minden attól függ, hogyan értelmezzük a (2) pontban szereplő *forma locutionis* terminust, illetve a (4) pontot: vajon az utóbbi azt mondja-e, hogy (4a) minden egyes beszélő ezzel a *forma locutionis*-szal élt, vagy pedig azt, hogy (4b) minden egyes beszélő *a maga nyelvén* ezt a *forma locutionis*-t használta? Ha (4a) mellett döntünk, akkor a "minden beszélő" kifejezés az eredeti egyetlen nyelv beszélőit, a "minden beszélőnek nyelve" (*omnis lingua loquentium*) pedig ezt az egyetlen nyelvet jelenti (vagy akár a beszédképző szervként felfogott "nyelvet", mellyel a beszélők a *forma locutionis*-t képzik). Ha (4b)-t választjuk, akkor a *forma locutionis* valami olyasmi, ami különböző nyelvekben is közös lehet, még akkor is, ha aktuálisan csak az egyetlen eredeti nyelvben volt meg, s azzal együtt elveszett. El kell ismerni, (b) kissé erőltetett, de a lehetséges értelmezés határainak kijelöléséhez szükség van rá.

Az itt tárgyalt passzusban szereplő *forma locutionis*-t néhány kutató már régebben úgy interpretálta, mint a nyelvre való képességet, vagy a nyelv lehetőségét, melyet aztán Ádám aktualizált saját kezdeményezésére.²²⁴ Ezek után az előzmények után Maria Corti vetette fel azt az erősebb hipotézist, hogy az eredeti nyelven, melyről Dante beszél, nem egy aktuális természetes nyelvet kell értenünk, hanem - mint a "certa forma locutionis" sugallja - egy még nem aktualizált elvont nyelvi struktúrát. "A *forma locutionis* – mondja Corti -, mely együtt teremtődött az ember lelkével, nem konkrét nyelv, hanem a nyelv "causa formalé"-ja és általános strukturáló elve, mind a szókincsnek, mind pedig a nyelv morfoszintaktikai jelenségeinek tekintetében, melyet Ádám, élve és nevet adva a dolgoknak, lassacskán meg fog alkotni."²²⁵

²²⁴ Mengaldo hosszú jegyzetet fűz ehhez a formulához, melyben különböző érvekre hivatkozva határozottan elveti ezt a nézetet. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 54. (1. jegyzet).

²²⁵ Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*. Le Lettere – Sansoni, Firenze 1982. 46.

Umberto Eco - a Corti hipotézise körüli viták során - hasonló álláspontra jutott: a *forma locutionis*-t "nyelvi formának" (*forma linguistica*) fordítja, s azt a nézetet tulajdonítja Danténak, hogy Isten Ádám lelkével egy *univerzális grammatikát* teremtett, amely több mint az általános, specifikálatlan értelemben vett nyelvi képesség, de kevesebb, mint egy kifejlett természetes nyelv. A *forma locutionis* nem jelenthet egy természetes nyelvet, mert csak ott fordul elő, ahol kifejezetten arról van szó, hogy Isten mit plántált Ádám lelkébe, míg azokon a helyeken, ahol a nyelven valamely megformált nyelvet (pl. a hébert) kell érteni, Dante a *lingua*, *ydioma* vagy *loquela* szavakat használja. S a *forma locutionis* nem jelentheti a beszédre való általános hajlamot vagy képességet sem, hiszen a bábeli nyelvzavarban - kivéve a zsidók nyelvét - elveszett (márpedig maga a beszédre való képesség nem vesztetett el, hiszen Babel után új nyelvek jöttek létre).

E két negatív állítást könnyebb alátámasztani, mint levonni belőlük azt a pozitív állítást, hogy a *forma locutionis* az univerzális grammatikát jelenti. Valóban mellettük szól a *forma locutionis*, a *lingua* és az *ydioma* terminusok kontextuális szembeállítása, így mindenek előtt (4), főleg (b) értelmezésben, valamint (6) és (7).

Ahhoz, hogy egyetérthessünk a *forma locutionis*-t az univerzális grammatikával azonosító pozitív állítással, kiegészítő érvekre van szükség. Egyrészt el kell fogadnunk (4b)-t, mely - mint láttuk - (4) túlfeszített interpretációjának tűnik, másrészt fel kell tételeznünk, hogy Dante ismerte és magáévá tette a spekulatív grammatikusok és a modisták, köztük Boethius de Dacia nyelvelméletét, melynek alapját a már Roger Bacon által megfogalmazott tétel alkotja: "grammatica una et eadem est secundum substantiam in omnibus linguis, licet accidentaliter varietur."²²⁶

²²⁶ "A grammatika lényegileg egy és ugyanaz minden nyelvben, akcidentálisan változhat." Idézi G. L. Bursill-Hall, *Speculative Grammars of the Middle Ages*. Mouton, Hága-Páris. 1971. 38.

Félretéve a bonyolult filológiai kérdéseket, ilyen hatások nem zárhatók ki, de közvetlen evidencia sincs rájuk. Így a kiegészítő érvek csak valószínűsítik Corti hipotézisét, s nem konklúzív erejűek. Tág terük marad az ellenvetéseknek, melyek közül elegendő Imbachét megemlíteni: ha feltesszük, hogy Dante pontosan fogalmaz, akkor mindenképpen az volt a véleménye, hogy Isten egy teljes nyelvi organizmust adományozott Ádámnak.²²⁷ A *certa forma* nem utalhat valamilyen potencialításra, hiszen - s emlékezzünk a fentebbi (3) pontra - maga Dante tisztázza, hogy ez a forma a konstrukciókon kívül a szavakat és a kiejtést is magában foglalja.

Mindenesetre a *forma locutionis*-szal kapcsolatos interpretációs nehézségek ráirányítják figyelmünket azokra a szöveghelyekre, melyek a grammatika mibenlétét tárgyalják, s melyek egyes esetekben valóban azt sugallják, hogy Dante gondolkodásában nyomot hagyhatott az univerzális grammatika eszméje. Ezeket önmagukért - s korántsem azzal a céllal, hogy lezárjuk a fönti vitát - a későbbiek során érdemes lesz külön is megvizsgálni.

7. A nyelv történetisége

A nyugati gondolkodás történetében Dante az első, aki a változást és sokféleséget a nyelv lényegének tartja és szisztematikusan tárgyalja. Mondhatni, ő fedezte fel a nyelv inherens történetiségét, melyet először a *Vendégség*ben Horatius szavaival mond ki ("Újra feleled sok feledett s meghal sok olyan szó,/ mely most közkedvelt").²²⁸ A népnyelvről szóló értekezésben megrajzolt kép szerint a nyelvet - akár az univerzális grammatika, akár egy kifejlett organizmus formájában - Isten ajándékozta Ádámnak, ám az első nyelv elfeledését követően, a bábeli nyelvzavarban már maguk az emberek alkották meg az új nyelveket,

²²⁷ Ruedi Imbach, *I. m.* 208.

²²⁸ *Vendégség*, II. xiii. In: *DÖM*, 209.

melyek folytonos átalakuláson, keletkezésen és elmúláson mennek át, miközben fejlődésük elágazik és meghatározott tipológiai rendbe sorolható hasonlóságok és különbségek támadnak köztük. Az értekezésnek épp az a célja, hogy ennek a felismerésnek a fényében vegye számba és jellemezze a sokféle itáliai népnyelvet.

A Bábel utáni állapot elemzéséből két gondolat emelkedik ki: a nyelvek szociológiai, illetve történeti meghatározottságának tétele.

Lássuk az első tételt. Teljes joggal nevezhetjük szociológiai, vagy akár szociolingvisztikainak azt a mitologikus formájától függetlenül messze előremutató elképzelést, hogy az egyes nyelvek a munkamegosztás ágainak megfelelően jöttek létre: “[...] ahányféle munkát végeztek e nagy mű elkészítéséhez, annyiféle nyelvre oszlott akkor az emberiség”.²²⁹ Ez a tétel elméleti síkon teljesen előzmény nélküli.²³⁰ Így minden bizonnyal helyes, ha gyökereit a költő saját élettapasztalatában keressük, vagyis nem logikai vagy eszmetörténeti, hanem társadalomtörténeti, pontosabban történeti-szociológiai alapon próbáljuk magyarázni. Ilyen magyarázatokban nincs hiány. Dornseiff és Balogh például a következő megjegyzést fűzik az előbbi helyhez: “Abban a korban egy firenzeitől nem állhatott távol Danténak az a gondolata, hogy a népnyelvek úgyszólván a különböző kézműves céhekre vezethetők vissza”.²³¹ Baloghék előtt már D’Ovidio is, a neves dantista,

²²⁹ *Im*, I. vii. In: *DÖM*, 356-357. jellemző lehetett egy-egy sajátos beszédmód. Erre a lehetőségre már egy másik neves dantista, D’Ovidio is utalt. Eltekintve az ehhez hasonló feltevésektől, a kutatás valóban nem tud a munka és a nyelv kapcsolatára vonatkozó tézis elméleti előzményeiről. Ld. ehhez a helyhez Mengaldo kommentárját. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*. Tomo II. 61. (5. jegyzet. – Mengaldo itt hivatkozik D’Ovidio magyarázatára.)

²³⁰ A kutatás Mengaldo szerint sem tud a munka és a nyelv kapcsolatára vonatkozó tézis elméleti előzményeiről. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*. Tomo II. 61. (5. jegyzet.)

²³¹ Dante Alighieri, *Über das Dichten in der Muttersprache – De vulgari eloquentia*. Aus dem Lateinischen übersetzt und erläutert von Franz Dornseiff und Joseph Balogh. 5. jegyzet, 87.

hasonló magyarázatot keresett, rámutatva arra, hogy Firenzében könnyű lehetett felismerni a dialektusbeli különbségek és az egyes céhekben végzett munkafajták közti összefüggést.²³² Maguk Baloghék, úgy látszik, Cassirertől vették az ötletet, aki úgy vélte, a nyelv keletkezésének a kérdésében is megvilágító erejű lehet, ha hivatkozunk a foglalkozási vagy szaknyelvek bizonyos tulajdonságaira. Azt a nyilvánvalóan helyes elgondolását, hogy a nyelvek mélyen a cselekvésben gyökereznek, a primitív nyelvek mellett a modern nyelveken belül kifejlődött szaknyelvekkel illusztrálta. Magyarán arra kívánt rámutatni, hogy a szaknyelvek szükségképpen összefüggenek a tevékenységek megoszlásával, míg az univerzális nyelv a mind általánosabb tevékenységformákra való áttéréssel jár együtt.²³³ Mindezt persze úgy kell felfognunk, mint hasznos analógiát, mely közvetve segítségünkre lehet a dantei szöveg értelmezésében.

A munkamegosztás és a nyelvek közötti kapcsolat tárgyalásakor, a mondottakon túl, arra is gondolnunk kell, hogy a nyelvek sokfélesége – mint majd erre visszatérünk - *büntetés*, s Dante figyelmét nem kerülhette el az az összefüggés, mely e tekintetben is önként kínálkozik a nyelv és a munka között.

Ami ezek után a második tételt, a nyelvek történeti meghatározottságát illeti, azt kell kiemelnünk, hogy a tétel a nyelvi jel sokszor kifejtett önkényes voltával és az ember természetével függ össze: “Mivel tehát a mi egész beszédünk (annak kivételével, melyet Isten az emberrel együtt megteremtett), tetszésünk szerint alakult ki [...]; s mivel az ember a legállhatatlanabb és a legváltozékonyabb élőlény; a nyelv sem tartós, sem folytonosan használt nem lehet, hanem más dolgainkhoz, így az erkölcsökhöz és szokásokhoz hasonlóan, a helyek és korok távolsága szerint kell, hogy különbözzék.”

²³² D'Ovidio magyarázatára Mengaldo hivatkozik. Ld. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*. Tomo II. 61. (5. jegyzet.)

²³³ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1923. 255.

Egyébként az erkölcsök és szokások, melyek a nyelvek időbeli változását és különbözőségét magyarázzák, maguk is osztoznak a nyelvi jel konvencionalitásában. Dante ezzel azt akarja mondani, hogy a szokásokat és az erkölcsöket nem határozza meg (nem “szilárdítja meg” és nem “állandósítja”) semmiféle természeti vagy társadalmi szükségszerűség: “Hiszen különböző módon változnak az erkölcsök és szokások, amelyeket sem a természet, sem a közhasználat meg nem szilárdít és állandósít, hanem csupán emberi tetszésből és a helyi szükségletnek megfelelően születnek.” (... *ceu varie variantur mores et habitus, qui nec natura nec consortio varietur, sed humanis beneplacitis localique congruitate nascuntur.*)²³⁴

Ebben a rendkívül fontos passzusban szinte már a *Paradicsom* XXVI. énekének Ádámja szól hozzánk, aki hasonló módon beszél a nyelv változékonyságáról, s ezt az emberi művek romlandóságával és az akaratszabadsággal okolja meg (*Paradicsom*, XXVI. 124-130.). Ádám szót ejt a halandók szokásáról is, s eközben újra feltűnik a Horatius-idézet:

így van ez, mert a halandók szokása
mint lomb: új jön, ha a régi elholt.

ché l'uso de' mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.

(*Paradicsom*, XXVI. 137-138.)

A népnyelvről szóló értekezés és az *Isteni színjáték* nyelvfilozófiai mondanivalójának ez az egybecsengése mindenképpen igazolja Bruno Nardinak azt a tételét, hogy Dante elgondolásai - legalábbis nyelvfelfogását illetően - alapvető folytonosságot és lineáris fejlődést

²³⁴ *Im*, I. ix. Ld. az egész passzust. In: *DÖM*, 360. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. ix. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 78.

mutatnak.²³⁵ A szóban forgó Ádám-epizód mindazonáltal két kérdésben is újítást hoz. Az újítások alapvető, igazi fordulatot jelentenek, melyet azonban úgy is felfoghatunk, mint a Dante gondolkodásában korábban meglévő tendenciák, jelesül az emberi nyelv egyedülállóságára vonatkozó tézis radikális továbbgondolását.

Először is nincs szó arról, hogy Ádám nyelvét Isten teremtette volna. A nyelv emberi mű, az első ember alkotása és találmánya, ami egyértelműen kiderül abból, hogy a nyelv eredetére vonatkozó kérdés Ádám ajkain így hangzik: “Tudni vágysz [...], hogy milyen nyelvet alkottam s beszéltem?” (*l’idioma ch’usai e ch’io fei - Par, XXVI. 114.*). A nyelv *természetes* az embernek, a beszédre való természetes hajlam gyümölcse, de hogy *milyen* nyelvet hoz létre, s hogy ezt hogyan alakítja, az már - a nyelvi jel önkényességéről szóló tézissel összhangban - magától az embertől függ:

Azt az ős Természetnek hozta rendje,
 hogy az embernek nyelve van; de rája
 bízta, hogy így vagy úgy, szépítve zengje.

Opera naturale è ch’om favella;
 ma così o così, natura lascia
 poi fare a voi, secondo che v’abbella.

(*Paradicsom, 129-131.*)

A másik meglepő újítás a bábeli történetnek azt a radikális újraértelmezését foglalja magában, hogy Ádám eredeti nyelve, melyben Isten neve *I* volt (Babitsnál: *El, Paradicsom, XXVI. 134.*), már a torony építése előtt kihalt:

²³⁵ Ld. Bruno Nardi fentebb idézett "Linguaggio" c. cikkét.

Nyelvem, mióta ajkaim beszéltek,
 kihalt, előbb mint végrehajthatatlan
 művük' Nimród népei megkisérték.

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
 innanzi che a l'ovra inconsumabile
 fosse la gente di Nembrot attenta

(*Paradicsom*, XXVI. 124-126.)

Eco feltételezése szerint Dante ezt a gondolatot Abuláfiától, a Bolognában is járt zsidó misztikustól és kabbalistától vehette át. Abulafia egyébként nemcsak azt fogalmazta meg, hogy a választott nép *elfelejtette* az eredeti nyelvet, hanem azt is, hogy Ádám nyelve (mely azonos azzal a szkémával, melynek segítségével Isten megteremtette a világot), még nem a héber volt, hanem az összes nyelv valamilyen “egyetemes mintája”.²³⁶ A Dante és Abulafia közt feltételezett kapcsolat természetesen amellet szólna, hogy a *forma locutionis*-on az egyetemes grammatika értendő.

Nincs kizárva, hogy az eredeti nyelv kihalására vonatkozó elgondolás valamilyen módon valóban visszavezethető Abuláfiáig, de mégha Dante ismerte és átvette is Abulafia tanait, az idézett sorok semmit sem mondanak arról, hogy *mi* volt az a nyelv (*lingua!*), melyet Ádám elfelejtett. Ádám szavai inkább azzal hozhatók összefüggésbe, amit a népnyelvről szóló értekezésben a latin és a népnyelv (*vulgaris locutio*) ellentétéről olvashatunk: a kettő közül “nemesebb a népnyelvű beszéd”, mert “az emberi nem elsőül ezt használta” (*Harum quoque*

²³⁶ Umberto Eco, *i. m.* 59.

duarum nobilior est vulgaris: tum quia prima fuit humano generi usitata).²³⁷ Ha az első nyelv egy népnyelv, *vulgaris locutio* volt, akkor logikusabb ezt egy adott nyelvként, mintsem az összes nyelv formális értelemben vett generatív ősmintájaként elgondolnunk.

Ádám szavaiban tehát az a lényeges, hogy nyelve nem maradt fenn Bábel tornyának építéséig, s hogy ezért a változékonyság nemcsak a Bábel után alkotott nyelvekre, hanem kivétel nélkül *minden* nyelvre, már az eredeti nyelvre is jellemző.

Vajon ez azt is jelenti-e, hogy már a bábéli nyelvzavart megelőzően többféle nyelvet beszéltek az emberek? Erre kellene következtetnünk, bár Ádám explicite nem mond ilyesmit. Sőt - talán Dante következtetlensége folytán - a Nimróddal való találkozás *Pokol*-beli jelenete azt sugallja, hogy a bábéli vállalkozásig az emberiség egy nyelvet beszélt: Nimród úgy jelenik meg előttünk, mint aki a nyelvek *sokféleségéért* a felelős: “*Nimród!* az ő hibája,/ hogy a föld nem maradt meg egy nyelv mellett” (*Pokol*, XXXI. 77-78.)

Mindez nem változtat azon, hogy már az eredeti nyelv is magában hordja a differenciálódásra való hajlamot, mert alá van vetve a múlandóságnak, a szokások és erkölcsök változékonyságának. Dante ezzel a lépéssel teljessé és következetessé tette a nyelv *emberi* és *történeti* jellegére vonatkozó korszakos felismerését.

A *Pokol*-beli jelenet más összefüggésben összezseng Ádám szavaival. Bábel, a Nimród vezette vállalkozás, a nyelv összezavarodása: mindez nem annyira a nyelv ádami korszakát és a nyelvi sokféleség állapotát elválasztó kvázi-történeti vagy kvázi-időbeli tény, hanem az értelem és értelmetlenség oppozíciójának szimbolikus kifejezése. A zagyva beszédű Nimród (“*Ráfel mái ámech izábi álmi*”, *Pokol*, XXXI. 67.) a maga nyelvnélküliségében az értelmetlenség megtestesítője:

²³⁷ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. i. In: *DÖM*, 349. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. i. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 32. Ennek a helynek az értelme sokkal bonyolultabb, melyre még vissza kell térnünk.

Hagyjuk el őt, ne beszéljünk hiába!

mert néki minden nyelv oly érthetetlen,

mint másnak az övé: csak jár a szája!

(*Pokol*, XXXI. 79-81.)

Ez elvezet ahhoz a nyilvánvaló összefüggéshez, hogy ami Nimróddal történik, az a bábéli történet *következménye*. Nimród ugyanis az értelmes beszéd képességének elvesztésével fizet a nyelvek összezavarodásáért, ami – mint láttuk - “az ő hibája”. A fogat fogért, szemet szemért elvnek megfelelően abban bűnhődik, amit elkövetett. A bűn és bűnhődés viszonyának ez a struktúrája a bábéli történetnek abban a “szociolingvisztikai” értelmezésében is feltűnik, mellyel a *De vulgari eloquentiában* találkoztunk. Ez a verzió nemcsak azt mondja, hogy a nyelvek az egyes munkafajták szerint különültek el, hanem azt is, hogy az új nyelvek a barbárság fokában mutatnak különbséget, mégpedig oly módon, hogy akik korábban magasabb rendű munkát végeztek, azoknak most barbárabb a nyelvük: “És minél kiválóbb munkát végeztek akkor, annál nyersebben és barbárabban szólnak most.”²³⁸

A szemet szemért elv itt úgy érvényesül, hogy a büntetés mintegy ellentétesen felel meg az elkövetett bűn természetének. Az *Isteni színjáték* olvasói előtt ismeretes, hogy a bűnhődésnek ez a formája általában jellemző az *Isteni színjáték* morális rendjére, s hogy ezt nevezik *contrappasso*-nak.

Nimród zagyva beszédét ezért joggal nevezhetjük “nyelvi *contrappasso*”-nak.

8. “A nyelv moralitása”: a nyelvi *contrappasso*

²³⁸ *A nép nyelvén való ékesszólásról*. I. vii. In: *DÖM*, 357.

Ezen a ponton kínálkozik alkalom arra, hogy - legalább egy kitérő keretében - jelezzük: az *Isteni színjáték*ban számos további nyoma van Dante nyelvfilozófiai spekulációinak, pontosan úgy, ahogyan a költemény a filozófiai és teológiai hagyomány szinte összes többi kérdését felveti. A nyelvprobléma sok esetben csak a háttérben tapintható ki, s a kutatás nincs még abban a helyzetben, hogy szisztematikusan adjon számot arról a képről, melyet az *Isteni színjáték* fest a nyelvről. Annyi minden esetre elmondható, hogy a nyilvánvaló poétikai aspektusokon túl a nyelv-problémának azok a vonatkozásai dominálnak, melyek - ahogyan az Ádám-epizód vagy a Nimród-jelenet is tanúsítja - az ember metafizikai és etikai lényegével kapcsolatosak. Más szóval, az *Isteni színjáték*ban annak a tézisnek különböző irányokban tovább gondolt konzekvenciáival van dolgunk, amely szerint "mindenek közül egyedül az embernek adatott meg, hogy beszéljen". Ebből adódik, hogy Dante számára elsőrendűen fontos - Zygmont Baransky szerencsés kifejezésével élve - "a nyelv moralitása".²³⁹ A nyelvvel lehet bűnt elkövetni (Odüsszeusz!), s a nyelvben lehet bűnhődni.

Ennek egyik legszembeötlőbb és legszuggesztívebb példáját a *Pokol* XXVI. éneke, a különböző jelentés-rétegekben egyébként is rendkívül gazdag Odüsszeusz-jelenet ("Odysseus utolsó utazása") nyújtja. A hazug és ravasz Odüsszeusz, a "fandi factor", társával, Diomédész-szel egy lángnyelvbe zárva jelenik meg Dante előtt. Párbeszédükben a nyelv-probléma többféleképpen is témává válik.

Először is figyelmet érdemel, hogy Dante helyett Vergiliusnak kell megszólítania a görög hőst:

[...]

hanem tenéked nem szabad beszélni.

Tudom, mint kívánsz tudni és szivessen

²³⁹ Zygmont G. Barański, *Sole nuovo, luce nuova. Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*. Scriptorium, Torino 1996. 87.

fogok velük magam beszélni. Hagyj hát,
 hogy nyelvedért a görög meg ne vessen.

(*Pokol*, XXVI. 72-75.)

Ez egyike az *Isteni színjáték* azon helyeinek, ahol szóba kerül, hogy a szereplők nyelve különböző, s ez kifejezetten megnehezíti köztük az érintkezést. Nem valamiféle realizmus vezeti itt Dantét, hiszen egyébként a túlvilági lelkek és a közte zajló találkozások során legtöbbször ugyanúgy nem merül fel a nyelvi különbözőség kérdése, ahogyan a szereplők valóságos történeti ideje közötti távolság sem számít. (Úgy tűnik például, hogy a *Pokol tornácán* Dante “hatodikként” egészen jól elbeszélget a szellemek azon csoportjával, akik közt Horatius, Ovidius, Lucanus és persze Vergilius mellett ott van Homérosz is: “Igy haladtunk a fényesség elébe, / beszélve, ami elhallgatva szebb most, / mint akkor szebb volt hallva és beszélve.” *Pokol*, IV. 103-105.) Ha tehát valamilyen szinten mégis felmerül a szereplők nyelvi különbözőségéből adódó kommunikációs probléma, akkor annak külön jelentése van. Itt a helyzet különlegessége nyilvánvalóan abból fakad, hogy a görög *bűnös* attitűdöt tanúsít a nyelvvel szemben: *Odüsszeusz nyelvében is fennhéjázó.*

Az eszes görög az esztelen Nimróddal ellentétes szélsőséget képvisel, de szembeszökő párhuzamot is felfedezhetünk köztük, hiszen Odüsszeusz és Dante találkozása *bábeli* szituáció (Danténak tolmácsra van szüksége!), még akkor is, ha nem közvetlenül a nyelv nem értése, hanem a görög okozza a kommunikációs zavart. A szituáció ugyanakkor nemcsak bábeli, hanem *folyománya* a bábeli katasztrófának, amelyért – mint tudjuk - Nimród a felelős, s amely éppen a görög miatt szakad az emberiségre.

Az itt vizsgált epizód még egy kérdéssel, a bűnhődés témájával összefüggésben is felveti a nyelv problémáját.

S lobogva az antik láng fényesebbik
 s nagyobbik ága most suhogni kezdett,
 mintha a tüzet szél ujjai pedzik.

S mialatt csücske ide-oda rezgett,
 mintha nyelv volna, képes a szavakra,
 magából ilyen hangokat eresztett:

(*Pokol*, XXVI. 72-75.)

Emeljük ki a föntiekből a hasonlatot: “mintha nyelv volna” (“come fosse la lingua che parlasse”). A lángnyelv *nyelv*, mely magából hangokat ereszt ki. Odüsszeusz (és társa) *nyelvvél* követték a bűnt, s azzal bűnhődnek, hogy egész lényük lángoló *nyelvvé* válik. Odüsszeusz büntetése *contrappasso* a javából: *nyelvi contrappasso*.

Hasonló struktúrát figyelhetünk meg a *Pokol* XIII. énekében, melyet ebből a szempontból először Leo Spitzer elemzett.²⁴⁰ Az ének az öngyilkosok eleven ligetét írja le, amelyben a kárhozott lelkek fákká változtak. A szél törli-zúzza ágaikat, melyekből a törések helyén egyszerre buggyan a szó és a vér. Dante is vigyázatlanul letör egy gallyat egy törzsről, melyből Pier della Vigná-nak, II. Frigyes egykori híres kancellárjának a lelke szól hozzá:

Mint zöld ág, melynek vége lobbot vetne,
 másik vége forrva kezdene nyögni
 s kitörő bugyboréktól sisteregne:
 úgy szó és vér innét egyszerre jött ki,

²⁴⁰ Leo Spitzer, “Speech and Language in “Inferno” XIII”. In: Leo Spitzer, *Representative Essays* (Eds. Alban Forcione, Herbert Lindenberger and Madeline Sutherland). Stanford University Press, 1988. 143-171.

[...]

(Pokol, XIII. 40-43.)

A sebből feltörő, a kinnal egyet jelentő beszéd motívuma hangsúlyosan átszővi az egész éneket. A fatörzs “sisteregve sír”, “sóhajszellője szóvá változik át” (“si convertì quel vento in cotal voce” – Uo. XIII. 91-92.); a háрпиák tépik a lombokat, “hogyan lenne kínjuk és a kinnak ablak” (“fanno dolore, e al dolor fenestra” – Uo. XIII. 102.). A kérdés pedig, melyet Vergilius az ének másik, névtelen szereplőjéhez intéz (a bokorhoz, “amely sírt hiába, / vért sírt” – Uo. XIII. 133-134.), Babits pontos és hatásos fordításában így hangzik:

[...]: “Ki voltál, kinek annyi sebből

fájó beszéded vérrel így szivárogo?”

(Pokol, XIII. 137-138.)

Leo Spitzer úgy elemzi ezt a helyzetet, hogy Dante az egyszerre növényi és emberi tulajdonságokkal bíró hibrid lények számára saját nyelvet talált ki, mint ahogyan más helyeken az ördögöknek és Nimrótnak is tulajdonított egyfajta nyelvet.²⁴¹ Szerinte ezekben a nem természetes nyelvekben jutna érvényre a *contrappasso* logikája. Nincs okunk ez ellen kifogást emelni, de egy lépéssel tovább mehetünk. Általános tételként megfogalmazhatjuk, hogy a *contrappasso* nyelvi formája az emberi lényeg elvesztését jelenti.

Nagyon is átgondolt koncepció fejeződik ki az öngyilkosokat sújtó büntetésben, hiszen amikor eldobták maguktól az életet, akkor az emberi lényeket tagadták meg önmagukban. Az emberi lényegtől pedig elválaszthatatlan a beszéd képessége (jusson újra eszünkbe: “egyedül

²⁴¹ Nimród zagyva beszéde mellett, melyet nem sokkal előbb idéztünk (*Pokol*, XXXI. 67.), gondoljunk a *nyelvet* öltögető ördögre a XXI. éneken, s a bizarr záró sorra: “S az trombitát csinált az alfeléből” (*Pokol*, XXI. 139.)

az embernek adatott meg, hogy beszéljen”!). Ezért diktálja a *contrappasso* logikája, hogy az eleven liget fái széltördelte gallyaikkal folyamatos beszédre kényszerülnek, és hogy fájdalom számukra a beszéd.

Talán a mondottak általános igazolásául szolgál az a kép, mely mindjárt a pokol kapuján átlépve fogadja Dantét (*Pokol*, III. ének).

A kép egészét elrendező fogalmi oppozíciót itt az ész és esztelenség ellentéte alkotja. Egyik oldalon áll Vergilius, az értelem megtestesítője, akiről Danténál ehelyütt csak azt olvashatjuk, hogy “*persona accorta*”, de akit Babits fordítása (hallatlan érzéssel) úgy mutat be, mint “tudásnak és a szónak úrát” (*Pokol*, III. 13.). Másik oldalon látjuk a kárhozott lelkek tömegét:

Elértük, mit ajkam előre mondott,

ahol meglátod a keserü népet,

a sok gonoszt s eszeveszett bolondot.

(*Pokol*, III. 18.)

A pokolbeli lelkek eszevesztettek: “elvesztették az értelem adományát” (“*hanno perduto il ben de l’intelletto*”). A túlvilági utazás legelején egyértelművé válik tehát a bűnnek az a meghatározása, mely a *Pokol* erkölcsi struktúráját egészében meghatározza: a bűn az értelem elvesztése. Ennek megfelelően az első benyomás, melyet az utazó az alvilágról nyerhet, a bábeli nyelvzavarra emlékeztet:

Itt sóhajok, sirás és csikorogva

száz jaj hangzott a csillagtalan éjen,

hogy könnyem rögtön eleredt csorogva.

Szörnyű szavak, száz nyelven, bölgve mélyen,

rekedt jaj, átok, durva szólamokból
 kézcsattogás s vad káromlás, kevélyen,
 oly forgót vert e tág örvénytorokból
 az örök időtől fekete légben,
 minőt a forgósél ver a homokból.

(*Pokol*, III. 22-30.)

Az emberi nyelvet szótári jelentésüknél fogva megnevező vagy közvetlenül arra utaló szavak és kifejezések halmozása (“*lingue*”, “*favelle*”, “*parole*” “*voci*”, illetve: “*sospiri*”, “*pianti*”, “*accenti*”) egyértelművé teszi, hogy a jelenet témája a nyelv, abban az értelemben, hogy a szenvedés állapota mintegy a jelenetben leírt nyelv- és hangzavarral azonosul. Fontos megtennünk a distinkciót: a nyelv itt nem egyszerűen *kifejezi* a szenvedést, hanem a szenvedés *maga*.

Az előző oldalakon említett szöveghelyek a szemantikai jegyek bizonyos csoportjának köszönhetően jól kivehető jelentés-síkot alkotnak, melyet úgy nevezhetnénk meg, mint a *szenvedés nyelvének*, vagy mint a *nyelvi contrappasso*-nak a homogén síkját. Az e síkot azonosító szemantikai jegyek között ott találjuk, a *vér* és a *lángnyelv* mellett, az előbbi idézet *forgószelét*, mely – nota bene! - az öngyilkosok nyelvében is feltűnik (XIII.).

A pokol kapuja kitüntetett hely. Az a tény, hogy ezen a helyen – a pokolba szálás kezdetén – körvonalazódik a *szenvedés nyelvének* szemantikai síkja, igazolhatja azt a feltevést, hogy a *nyelvi contrappasso* – a nyelvtől való megfosztás vagy a nyelv eltorzulása – “a *contrappasso* egyik általános formája”.²⁴²

9. A grammatika fogalma

²⁴² Zygmunt G. Barański, *Sole nuovo, luce nuova. Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, 87.

Kétségtelen, hogy Dante nyelvészeti spekulációinak alapvető kultúrtörténeti jelentősége azokban a gyakorlati - “kultúrpolitikai”, s még inkább “nyelvpolitikai”²⁴³ - motívumokban rejlik, melyek oly lényegessé váltak az olasz irodalmi nyelv és egyáltalán a modern európai nemzeti nyelvek önállósodásának és elismertetésének folyamatában.

Dante felfedezte a modern világ számára az anyanyelvet.

Cicero óta (aki a görög mint kultúrnyelv és saját latinja közötti viszonyt teljes tudatossággal problematizálta) nem számít új kérdésfeltevésnek, hogy egy adott nyelv mennyire lehet magas kulturális tartalmak hordozója. A késő középkorban többen úgy értékelték a latint, mint a filozófusok technikai nyelvét, mely a népnyelvben megfogalmazhatatlan fogalmak kifejezésére is alkalmas. A Dante nyelvészeti koncepciója körüli vitákban szokás például Egidio Colonna *De regimine* című művét idézni, ahol ez olvasható: “A filozófusok [...] miután belátták, hogy egyetlen népnyelv sem teljes és tökéletes, ami által tökéletesen ki tudnák fejezni a dolgok természetét, az emberek szokásait és erkölceit, a csillagok járását, és más dolgokat, melyekről vitatkozni akartak, kitaláltak maguknak egy majdnem saját nyelvet, melyet latinnak vagy irodalmi nyelvnek hívnak: ezt olyan átfogóvá és gazdaggá tették, hogy általa minden fogalmukat megfelelően ki tudják fejezni”.²⁴⁴ Ez pontos megfogalmazása a latin tudományos és mesterséges voltáról szóló tételnek, a mesterségesség értelmezésében egészen

²⁴³ Ezt a kifejezést, mely csak a legutóbbi időkben vált általánosan használatossá, már Dornseiff és Balogh is használja. Dante célja – mint mondják – a “nyelvpolitika” (“Sprachpolitik”) volt: “egy program szolgálatában álló elmélet megalkotása”. (Franz Dornseiff és Joseph Balogh, “Einleitung”. In: Dante Alighieri, *Über das Dichten in der Muttersprache – De vulgari eloquentia*. Aus dem Lateinischen übersetzt und erläutert von Franz Dornseiff und Joseph Balogh, 6.)

²⁴⁴ “Videntes [...] Philosophi nullum idioma vulgare esse completum et perfectum, per quod perfecte exprimere possent naturam rerum, et mores hominu, et cursus astrorum, et alia de quibus disputare volebant, invenerunt sibi quasi proprium idioma, quod dicitur latinum, vel idioma litterale: quod constituerunt adeo latum et copiosum, ut per ipsum possent omnes suos conceptus sufficienter exprimere”. Idézi: Pier Vincenzo Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, 66.

odáig menve el, hogy a filozófusok vagy a tudósok ezt a nyelvet szándékosan alkották meg. A tudós nyelv megalkotásának magyarázatául pedig kifejezetten a népnelv elégtelensége, fogalmi szegénysége szolgál.

Arra a kérdésre, hogy igaz-e, hogy a népnelven nem lehet azokat a fogalmakat kifejezni, melyek szükségessé teszik a latint, Dante azt a történeti jelentőségű választ adta, hogy a népnelv által “fennkölt, újkeletű fogalmak szinte éppoly szabatosan és szépen jutnak kifejezésre, mint magán a latin nyelven”.²⁴⁵ Mengaldo felvetette, hogy Danténak ez a *Vendégségben* olvasható mondata még megfogalmazásában is Egidio Colonna észrevételére válaszol.²⁴⁶ Akárhogy is van, s ha maga a kérdésfeltevés nem is tőle származik, nem lehet túlértékelni azt a tényt, hogy Dante kimondja: a népnelv - az áthagyományozott tudás, illetve az ezt intézményesen birtokló körök nyelvének, a latinnak a mércéjével mérve is - alkalmas arra, hogy tudományos és esztétikai szempontból igényesen (“szabatosan és szépen”) fejezzen ki elvont filozófiai, teológiai, doktrinális tartalmakat (“fennkölt fogalmakat”) és új eszméket.

Ez persze önmagában véve nem filozófiai megállapítás, hanem egy kontingens történeti helyzetnek megfelelő kulturális program kiindulópontja. Ám a latin és a népnelv tulajdonságainak és értékeinek (“erényeinek”) leírásakor Dante az emberi nyelv általános természetére vonatkozó filozófiai megfontolásaiból indul ki, s a fogalmi oppozíciók gondosan kidolgozott rendszerét alkalmazza. (“Elsődleges” versus “másodlagos”, “spontánul elsajátított” versus “tanult”, “természetes” versus “mesterséges”, “szabályozott versus “szabályozatlan”, “változékony” versus “változatlan”, “szokás” versus “művészet”).

Az oppozíciók sorában szerepel a népnelvnek a “grammatikai” nyelvvel való szembeállítása. “Van ezenkívül - mondja Dante - még egy más, számunkra másodlagos nyelv, amelyet a rómaiak grammatikainak neveztek” (*locutio secundaria nobis, quam Romani*

²⁴⁵ *Vendégség*, I. xi. In: *DÖM*, 176.

²⁴⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, 66.

grammaticam vocaverunt), hozzátéve, hogy “e másodlagos nyelve megvan a görögöknek és másoknak is, de nem mindenkinek”.²⁴⁷ Érthető, hogy a latin (vagy a görög) miért “grammatikai nyelv”: régóta megvannak a grammatikusok által lefektetett és az iskolákban megtanulható szabályai. A kérdés az, hogy a népnyelvek, melyeket a grammatikusok nem foglaltak szabályokba, s melyeket szabályaik ismerete nélkül használunk, vajon “grammatikátlanok”-e. Néha úgy tűnik, hogy igen, mert egyrészt a népnyelvet “minden szabály nélkül” sajátítjuk el,²⁴⁸ másrészt “a népnyelv a szokást követi, a latin pedig a művészetet”²⁴⁹. Ez elvezet ahhoz a kérdéshez, hogy Dante - aki egyébként a grammatikát, mint *arst*, mint tudományt vagy művészetet nem művelte - a grammatika milyen fogalmát tartotta szem előtt, s miben látta e tudomány funkcióját.

Meghatározásai arról tanúskodnak, hogy felismerte azt a kommunikációs problémát, mely a nyelvek és a nyelvhasználat éppen általa leírt differenciálódási tendenciájából és történeti változékonyságából adódik, s a grammatikában e nehézség áthidalásának eszközét látta. “Ebből indulnak ki a grammatika tudományának feltalálói. Ez a grammatika nem más, mint valamiféle változhatatlan szólás egyöntetűsége különböző helyeken és különböző időben. Mivel pedig sok nép közös megállapodása szerint nyerte szabályait, semmiféle egyéni elbírálásnak nincs alávetve, következésképpen nem is változhat. Ezt pedig azért alkották meg így, nehogy a nyelv változékonysága miatt, mely az egyesek véleményét követően ingadozó, vagy semmiképpen, vagy legföljebb tökéletlenül közelíthessük csupán meg a régiek nevezetes műveit és tetteit, vagy azokét, kiket a helyek különbözősége tett tőlünk különbözőkké”.²⁵⁰ A maga egyöntetűségénél (általános érvényűségénél), illetve egyszer és mindenkorra rögzített

²⁴⁷ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. i. In: *DÖM*, 349. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. i. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 30.

²⁴⁸ *Im*, I. i. In: *DÖM*, 349.

²⁴⁹ *Vendégség*, I. v. In: *DÖM*, 167.

²⁵⁰ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. ix. In: *DÖM*, 360-61.

jellegénél (változhatatlanságánál) fogva a grammatika teszi lehetővé mind a nemzedékek közötti, mind a jelenbeli kommunikációt; mind a régi, mind a jelenbeli művek megértését (szembetűnő, hogy az okfejtés elsősorban az írásbeliségre van tekintettel).

Ez egyike azoknak a passzusoknak, melyeket - néhány további jelzéstől és párhuzamos gondolatmenettől megerősítve - kétségtelenül fel lehetne hozni amellett, hogy Dantéra - mint a *forma locutionis* értelmezésével kapcsolatban már felmerült - hatott az univerzális grammatika eszméje (“változhatatlan szólás egyöntetűsége” - *inalterabilis locutionis ydemptitas*; “sok nép közös megállapodása szerint nyerte szabályait” - *de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata*²⁵¹). Ugyanakkor azt sem lehet számításon kívül hagyni, hogy Dante “örök életűnek és romolhatatlannak” mondja a latint,²⁵² vagyis egy alapvető vonatkozásban ugyanazzal jellemzi a “grammatikai nyelvet”, mint a grammatikát általában. Könnyen adódik tehát az az értelmezés is, hogy a nyelvek időbeli változásából és térbeli differenciálódásából fakadó kommunikációs problémára egész egyszerűen a latin kínálja, mint “grammatikai nyelv”, a megoldást, ami egyben a ténylegesen adott kulturális helyzetet is tükrözi.

Az utóbbi értelmezés nem zárja ki az előbbit, hiszen a modisták spekulatív, univerzális és racionális grammatikája *gyakorlatilag* (s persze nem a modisták feltétlen szándéka szerint) nem más, mint *latin* grammatika. Más szóval: a grammatikán, mely minden nyelvben egy és ugyanaz, s nyelvenként csak a felszíni tulajdonságok tekintetében váltakozhat, a latin nyelv grammatikája értendő. Dante is úgy véli, hogy az egyes népnelvek többé vagy kevésbé a latinhoz hasonlóak, kiválóságuk pedig egyenesen a latinhoz való közelségük fokával mérendő. Például a “si”, az “oil” és az “oc” (az itáliai, a francia és a provanszi) nyelvek közül az elsőbbség azért illeti meg az előbbit, vagyis az itáliai népnyelvet, mert – a következő

²⁵¹ *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, . ix. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 78.

²⁵² *Vendégség*, I, v. In: *DÖM*, 166.

paragrafusban tisztázandó értelemben - ez áll legközelebb a mindenki számára közös grammatikai nyelvhez.²⁵³ Érdeemes külön is kiemelnünk, hogy Dante leszögezi: ez az érv a *racionalisan* gondolkodók számára (*rationabiliter insipientibus videtur gravissimum argumentum*²⁵⁴) igen súlyosan esik latba, ami újabb jele annak, hogy - tekintélyek hiányában – mennyire fontosnak tartja az észre való hivatkozást.

Felmerül a kérdés, nincs-e ellentmondás a között, hogy a latin grammatika univerzális, s az egyes népnyelvek viszonyítási pontja, valamint a között, hogy Dante a latinnal szemben a népnyelv nemességét hirdeti, és az itáliai népnyelvek összehasonlító vizsgálatára támaszkodva a kiváló népnyelvet kívánja felkutatni. Kétségtelenül van feszültség a két megközelítés között, amire még visszatérünk. Már most rámutathatunk azonban, hogy a feszültség legalábbis egy tekintetben feloldható. A kiváló népnyelv (“a párduc, amely szagát mindenütt otthagyja, de sehol sem mutatkozik”) teljesen más viszonyban van ugyanis a ténylegesen beszélt itáliai népnyelvekkel, mint a latin. Míg a latin individuálisan, valóban létező nyelvként van adva, addig a kiváló népnyelv ideálisan létezik, hiszen “minden latin városé, bár mégis mintha egyiké sem volna.”²⁵⁵ Az utóbbi - az emberi cselekvést, s egyáltalán a beszédet meghatározó forma arisztotelészi fogalmának megfelelően - közös az egyes népnyelvekben, mégpedig oly módon, hogy bár egyikben sem realizálódik konkrétan, nyomai az egyikben inkább jelen vannak, mint a másokban. Mint korábban is idéztük, e nyomokat (ama párduc nyomát, melyet üldözünk) “ésszerű úton” kell keresnünk (*ut ipsam reperire possimus rationabilius investigemus de illa*),²⁵⁶ vagyis a belőlük kiinduló

²⁵³ Pontosabban: a népnyelven költők közül az itáliaiak támaszkodnak leginkább a közös grammatikai nyelvre (*magis videntur initi gramatice que comunis est*). *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. x. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 86.

²⁵⁴ *Uo.*

²⁵⁵ *Im*, I. xvi. In: *DÖM*, 371.

²⁵⁶ *Im*, I. xvi. 749. In: *DÖM*, 370. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. x.vi. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 126.

rekonstrukciónak - melyet nevezhetnénk itt a kiváló népnyelv elméletének vagy grammatikának - racionálisnak kell lennie.

Az ideális, racionálisan rekonstruálható, az egyes népnyelvekben közös kiváló népnyelv fogalma csakis *forma-fogalom* lehet. Nem lehet kétségünk afelől, hogy ezáltal nem egy aktuális nyelvi organizmus, hanem valamilyen absztrakt nyelvi forma jár Dante fejében, melyet ráadásul a tökéletesség is megillet, hiszen saját költészetének nyelveként kívánja felhasználni.

10. A latin és a népnyelv

További vizsgálódást igényel az a kérdés, hogy pontosan mit is jelent az egyes népnyelveknek a latinhoz való hasonlósága. Ezzel kapcsolatban azt a szálát is fel kell újra vennünk, hogy a latinhoz való közelsége miért teszi az olasz népnyelvet a többi népnyelvnél nemesebbé vagy kiválóbbá. Vajon arra gondol-e Dante, hogy – mint tulajdonképpen az ő számára is kézenfekvő lenne – a “si”, az “oil” és az “oc” nyelvek azért hasonlítanak a latinra, mert grammatikájuk ilyen vagy olyan mértékben a latin grammatika lenyomata? S vajon az jár-e a fejében, hogy a “si” nyelv azért kiválóbb a másik kettőnél, mert ezeknél nagyobb mértékben viseli magán a latin grammatika jegyeit? Kérdéseinkre - nem is olyan meglepő módon - tagadó a válasz.

A szöveghely, melyből a választ meríthetjük, a közkézen forgó magyar fordításban a következőképpen hangzik.

“Minthogy jelenlegi nyelvünk háromféle megoszlást mutat [...], vagyis saját magához hasonlítva háromféle hangzású lett, oly nagy habozással fontolgatjuk, hogy az összehasonlításban ezt vagy azt, avagy amant a részt merészeli-e előhelyezni. De mégis inkább a *sic*, amelyet a grammatika ismerői az állítás határozószavaként szoktak számításba

venni, valamiféle elsőbbséget látszik az itáliaiaknak biztosítani, akik *sí*-t mondanak.” A továbbiakban, miután a másik két nyelv előnyeit is ecsetelte, Dante az olasz népnyelv két kiváló tulajdonságát emeli még ki: az itáliaiak nyelve “két kiváltsággal ezek elé kerül. Először pedig azért, mert azok, akik kellemesebben és finomabban költöttek anyanyelven, az ő ismerősei és, mondhatjuk, házanépe. Ilyenek Cino da Pistoia és az ő barátja. Másodszor mert leginkább ez támaszkodik a grammatikai nyelvre (ti. a latinra), amely közhasználatú.”²⁵⁷

Az idézett mondatok sajnos nem igazítanak el, így az eredetihez kell fordulnunk.

Triphario nunc existente nostro ydiomate [...], in comparatione sui ipsius, secundum quod trisonum factum est, cum tanta timiditate cunctamur librantes quod hanc vel istam vel illam partem in comparando preponere non audemus, nisi eo quo gramatice positores inveniuntur accepisse “sic”advcerbium affirmandi: quod quandam anterioritatem erogere videtur Ytalis, qui *sí* dicunt”.²⁵⁸ Az értekezés legtekintélyesebb kommentátorai – köztük Mengaldo - azt ajánlják, hogy a bekezdést vegyük szó szerint.²⁵⁹ Márpedig a minket érdeklő részlet szó szerinti fordítása-értelmezése így szól: a grammatika (más szóval a latin) feltalálói vagy megalkotói a *sic*-et vették át az állítás határozószavaként, mely az olasz *sí*-re hasonlít, stb. Ellentétben tehát a történeti nyelvészetben iskolázott mai olvasóval, aki a latin és a neolatin nyelvek viszonyát csak úgy képes elgondolni, hogy az utóbbiak az előbbiből származnak, Dante valamilyen módon az utóbbiakból, pontosabban a népnyelvekből származtatja a latint, teljes összhangban a latin mesterséges és változatlan voltáról alkotott tételével, illetve azzal a történeti hipotézisével, hogy az emberi nem elsőként a népnyelvet használta. Nem feltétlenül tartozik ide, de jegyezzük meg: korántsem abszurd a szó valamilyen értelmében azt állítani, hogy a latin a népnyelvből származik – legalábbis abban az értelemben, hogy előfeltételezi azt

²⁵⁷ *A nép nyelvén való ékesszólásról*. I. x. In: *DÖM*, 361.

²⁵⁸ *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. x. 80. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 80.

²⁵⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, 70.

– hiszen a történeti nyelvészet sem állítja, hogy a neolatin nyelvek a klasszikus irodalmi latinból, Cicero vagy Vergilius latinjából fejlődtek volna ki. Nyugodtan tekinthetjük a klasszikus latint (nem beszélve a Dante által is használt középkori-skolasztikus latinról) mesterséges nyelvnek, melynek előfeltételét olyan népnyelv vagy népnelvek alkotják, melynek leszármazottai a neolatin nyelvek.

Az olasz kiválósága sem állhat ezek szerint abban, hogy az “oil” és az “oc” nyelvekhez képest közelebb áll a latinhoz, mondjuk abban az értelemben, hogy szókincse és grammatikája jobban hasonlít a latin szókincséhez és grammatikájához. Éppen fordítva: arról lehet szó, hogy a latin nyelv (a grammatika megalkotói) inkább a sí nyelvből merítettek, mint a másik kettőből. De alátámasztják-e ezt az értelmezést az itt vizsgált szöveghely további mondatai? Igen: “Tertia quoque, [que] Latinorum est, se duobus privilegiis actestatur preesse: primo quidem quod qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt, hii familiares et domestici sui sunt, puta Cynus Pistoriensis et amicus eius; secundo quia magis videntur initi gramatice que comunis est [...]”.²⁶⁰ Perdöntő az utolsó tagmondatban szereplő többes számú “videntur”,²⁶¹ mely egyértelműen többes számú alanyt követel meg, s így csakis a “hii familiares et domestici sui”-ra, vagyis “ismerőseire és házanépére” vonatkoztatható. A mondatnak így az a jelentése, hogy az olasznak két kiváltsága van, mégpedig az, hogy a legjobb népnyelvi költők (mint Cino da Pistoia és barátja: Dante) az ő ismerősei és házanépe (ezen a nyelven, vagyis olaszul költöttek), s hogy *ők* (ezek a költők) támaszkodtak leginkább a grammatikai nyelvre (ti. a latinra). Az egyértelműség kedvéért tegyük a mondottakat teljesen explicitté: nem ez (ahogyan az idézett fordításban olvashattuk), vagyis nem az *olasz*

²⁶⁰ *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. x. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 84.

²⁶¹ “[...] mert *őket* látjuk leginkább a grammatikai nyelvre támaszkodni”. Utalni kell arra, hogy a hagyományos többes számú olvasattal szemben (“videntur”) néhány kommentátor egy időben az

nyelv támaszkodik a provanszál és a francia nyelvénél nagyobb mértékben a latinra, hanem az olasz nyelven író *költők*, akik e tekintetben a provanszál és francia költőkkel szemben jeleskednek. Ez teljesen egybevág az értekezés költészettörténeti és retorikai fejtegetéseinek fő vonalával, amely szerint a népnyelvi költők elé a latin nyelv szabályosságát, grammatikai rendezettségét kell követendő példaként állítani, még hozzá annál inkább, minél emelkedettebb stílusban kívánnak írni.

Az itáliai népnyelv és a latin itt ábrázolt viszonyát az határozza meg, hogy a jellemzésükre szolgáló többi ellentétpár közül metafizikai szempontból a “természetes” és a “mesterséges” közti ellentét az uralkodó. Dante itt is, mint másutt, elfogadja azt a platóni tanításig visszavezethető általános középkori felfogást, mely a “természetet”, mint istenhez közelebb állót, hierarchikusan az “ars” fölé helyezi. Ennek leghatásosabb megnyilvánulását az *Isteni színjáték* következő helyéről ismerjük.

"A bölcsészet" - szólt ő - "ki jól megérti,

jegyzi többhelytt, hogy a természet utja

honnan vette folyását s merre tért ki.

Isten esze s munkája volt a kutja.

S ki előtt nyitva áll a fizikája,

s figyel: nem sok lapot fordítva tudja,

hogy mi a művészetnek főszabálya:

természetet követni mint tanítvány,

s így a művészet Isten unokája.

(*Pokol*, XI. 97-105.)

egyek számú olvasatot (“videtur”) részesítette előnyben: “[...] mert *ezt* látjuk leginkább a grammatikai nyelvire támaszkodni”. A kérdésről és a “videtur” mellett szóló érvekről ld. Mengaldo, *i. m.* 70.

Az "Isten unokája" elv esztétikai alkalmazása ellentmondáshoz vezet, olyanfajta ellenmondáshoz, melyet Umberto Eco Aquinói Tamásnál fedezett fel, s melyben Eco úttörő elemzése nyomán egyenesen a középkori esztétikai gondolkodás fő paradoxonát fedezhetjük fel. A probléma – melyre itt csak egyetlen aspektusból emlékeztetünk - abból fakad, hogy az *ars*, mint *mesterség* és mint *művészet*, etimológiailag (és persze valóságosan is) a *facere*-t, a *csinálás*-t előfeltételezi. Annál inkább mondhatjuk, hogy valami *művészet* vagy *mesterség*, minél inkább *csinálva* van; ám "minél inkább megvalósítja valamely művészet a maga lényegét, vagyis minél inkább *csinál*, annál kevésbé nemes".²⁶² Még élesebb megfogalmazásban arról van szó, hogy a művi (a művészeti vagy mesterséges) formák közelebb állnak az emberhez, mint a természeti formák, ám kevésbé nemesek; az Isten szemében szép természeti formák pedig, melyek a valódi esztétikai élvezet forrásai, el vannak zárva az ember elől.²⁶³

Könnyű észrevenni, hogy ez az eredeti témánktól látszólag távol eső probléma tér vissza a népnyelv és a latin viszonyának taglalásakor. Láttuk, hogy miközben Dante nagy erőfeszítéssel kívánja a népnyelv nemesebb voltát bizonyítani, az olasz népnyelvnek a többenél kiválóbb voltát a latinhoz való közelségével magyarázza, s a népnyelvi költészet mintájául a latint ajánlja. Ha összehasonlítjuk, hogyan tárgyalja Dante a *Vendégség* és *A nép nyelvén való ékesszólásról* lapjain az olasz és a latin *nemességének* kérdését, akkor ez a feszültség szövegszerű ellentmondás formájában is megjelenik.

A *Vendégséget* Dante olaszul írta, és számos, máig hatásos érvre támaszkodva ebben a művében hirdette meg az olasz nemzeti nyelven művelendő irodalom és filozófia programját.

²⁶² Umberto Eco, *Il problema estetico in Tommaso D'Aquino*. Edizioni di "Filosofia", Torino 1954. 217.

²⁶³ *I. m.* 246.

Már ennek a ténynek is ellentmond - talán nem logikailag, de pragmatikailag mindenképpen -, hogy a latint több szempontból is a népnyelv fölé helyezi.

Először is, a latin változatlanságának tételére hivatkozva, kijelenti, hogy a latin *nemesség* dolgában felülmúlja a népnyelvet.

Másodszor leszögezi, hogy a latin az *erény* tekintetében is előbbre való: “mivel pedig a latin az emberi lélekben fogant sok olyan dolgot kifejez, amelyet a népnyelv nem tud, tanúskodhatnak róla a két nyelv ismerői, a latin nyelv erénye nagyobb, mint a népnyelvé”.²⁶⁴

Már tudjuk, hogy éppen ezen a ponton, vagyis a “fennkölt és újkeletű fogalmak” népnyelven történő szabatos kifejezhetősége tekintetében, mennyire mást fog mondani Dante a népnyelvről szóló – latinul írt! – értekezésben.

Harmadszor azt is felhossa, hogy a latin szépség tekintetében is kiválóbb, mint a népnyelv, mivel a latinban a szavak “jobban megfelelnek egymásnak”.²⁶⁵ Ennek alátámasztásául hivatkozik arra a már idézett tételére, hogy míg a népnyelv a szokásnak engedelmeskedik, addig a latinban a művészet jut érvényre. E harmadik kritérium egyszerre grammatikai és esztétikai: a szavak egymásnak való jobb megfelelése azt a fajta grammatikai szabályosságot jelenti, mely “művészet” és “mesterség” eredménye, egyszóval “mesterséges”, “művi” jellegű. A latinnak a szépség tekintetében kiválóbb volta művi jellegéből adódik, s ezzel - lehetetlen nem észrevennünk – ismét a korábban tárgyalt paradoxonnál tartunk: ellentmondásba kerültünk az “Isten unokája” elvvel.

Ha jobban meggondoljuk, többszörös ellentmondással van dolgunk. Belső ellentmondásokat hordoz a *Vendégség* saját szempontrendszere, s ellentmondás van a két értekezés tételei és kritériumai között is. Sőt, abban is érezhetünk valamilyen feszültséget, ha nem is ellentmondást, hogy a népnyelv előnyeit a *latin* nyelvű értekezés ecseteli, miközben az olasz

²⁶⁴ *Vendégség*, I. v. In: *DÖM*, 166.

²⁶⁵ *I. m.* I. v. In: *DÖM*, 167.

nyelvű még a latin mellett teszi le a voksot. Már most gondolhatunk arra, hogy a két mű közötti ellentmondás a *Vendégségben* található belső ellentmondások következménye, ti. feltehetőleg abból ered, hogy *A nép nyelvén szóló ékesszólásról* lapjain Dante kísérletet tesz az előző mű ellentmondásainak kiküszöbölésére, miközben óhatatlanul ellentmondásba kerül az ott kifejtett koncepcióval.

Vegyük szemügyre teljes egészében azt a szakaszt, ahol Dante a népnyelv nemesebb voltát bizonygatja: “E kettő közül azonban nemesebb a népnyelvű beszéd részint azért, mert az emberi nem elsőül ezt használta, másrészt pedig azért, mert az egész földkerekség él vele, jóllehet különféle kiejtésre és szóhasználatra oszlott már; mind pedig azért, mert számunkra ez a természetes, míg amaz inkább mesterséges.”²⁶⁶ Teljesen új itt a történeti elsőbbség kritériuma, mellyel más összefüggésben már találkoztunk. Nem új, de más jelentésben szerepel az egyetemesség kritériuma: a népnyelv abban a tekintetben egyetemes a latinnal szemben, hogy különböző nyelvekre való tagolódása ellenére *minden* embernek a nyelve. Legfontosabb persze a harmadik kritérium, mely azt mutatja, hogy a “természetesség” és “mesterséges” tengelyén megfordul az értékelés, s így összhangba kerülünk az “isten unokája” elvvel.

Fontos-e az ellentmondás a latin és a népnyelv kétféle értékelése között, s feloldható-e? Mengaldo az utóbbi kérdéstről úgy nyilatkozik, hogy “a *De vulgari* és a *Convivio* közti világos antinómiát a latin és a népnyelv közötti viszony tárgyában egyszerűen szó szerint kell venni, anélkül, hogy bűvészmutatványokkal eltüntetnénk”.²⁶⁷ Helyes szempont, s nyilvánvalóan nincs olyan bűvészmutatvány, mellyel az antinómia teljesen eltüntethető. Éppen ebből adódik fontossága.

²⁶⁶ *A nép nyelvén való ékesszólásról*. I. i. In: *DÖM*, 349-350.

²⁶⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, 60.

Az ellentmondás fontosságáról szólva nem akarjuk azt állítani, hogy a nemzeti nyelv programja bizonyos nyelvelméleti okoskodások belső ellentmondásaiból született, hiszen nyilvánvaló azoknak a társadalmi, történelmi és kulturális erőknek a túlnyomó volta, melyek Dantéra is hatottak. Mégis azt kell mondanunk, hogy annak a nyelvészeti-filozófiai elméletnek átalakulásaiban, mely a program indoklására szolgált, éppen ezek az ellentmondások játszottak döntő szerepet, ahogyan az Aquinói Tamásnál található analóg ellentmondások vezettek el a középkori esztétikai gondolkodás átalakulásához és felbomlásához. A *Vendégség* és *A nép nyelvén való ékesszólásról* egyaránt a nemzeti nyelv programjának szolgálatában íródott: a program folytonosságát bizonyító előrejelzés, mely Danténak arról a szándékáról tanúskodik, hogy könyvet fog írni a nép nyelvén való ékesszólásról, a *Vendégség*nek éppen abban a passzusában található, melyben a költő – még a latin kiválóbb voltát bizonyítandó – a latin állandó és a népnyelv változékony voltáról beszél.²⁶⁸ A program azonossága mellett mégis fennáll a latin és a népnyelv ellenkező értékelésének jól ismert ténye.

Ugyanakkor az sem igaz, hogy a szóban forgó antinómia teljesen szanálhatatlan, s hogy Dante kísérlete ennek feloldására teljesen sikertelen volt. A feloldás lehetősége pontosan a népnyelvről szóló értekezés program-jellegéből adódik. Az összehasonlítás terminusai – mint már jeleztük – nem pontosan azonos szinten helyezkednek el. Bámulatra méltó Dante empirikus nyelvészeti teljesítménye, mely Itália ténylegesen beszélt dialektusainak és az őt megelőző olasz nyelvű költészet történetének áttekintésében nyilvánul meg, mégis komolyan kell vennünk, hogy kutatásának igazi célja a valóságosan még nem létező, ám potenciálisan adott “kiváló népnyelv” kritériumainak megalkotása: szemei előtt egy ideál lebeg. Ha a latin

²⁶⁸ “Erről részletesebben lesz szó egy könyvecskében, melyet Isten segítségével szándékozom írni *A nép nyelvén való ékesszólásról*.” *Vendégség*, I. v. In: *DÖM*, 166.

és a népnyelv viszonyára vonatkozó kijelentéseket ebbe a perspektívába helyezzük, akkor ellentmondásos voltuk kevésbé látszik drámáinak.

11. A “kiváló népnyelv”

A számtalan interpretációs nehézség (pontosabban a rengeteg szerteágazó és egymástól eltérő interpretációs javaslat) mellett, mellyel a “kiváló népnyelv” fogalmának vizsgálatakor is szembe kell néznünk, néhány dolog biztosnak látszik.

Bizonyosak lehetünk például abban, hogy a “kiváló népnyelv” – mint már szó volt róla - valamilyen értelemben “tökéletes”; hogy létező nyelvi formákból jön létre (tehát nem a tökéletes nyelv utópikus felfogásának birodalmába tartozik); hogy az olaszok nyelve; s hogy a költők nyelve.

A “kiváló népnyelv” tökéletessége nem más, mint “nemessége”, amiről világosan tanúskodik Dante, amikor így fogalmaz: “a kiváló népnyelvre irányul figyelmünk, mert a többinél sokkal nemesebb”.²⁶⁹ Dante tehát a latin és a népnyelv nemességére vonatkozó kérdésfeltevését viszi tovább annak a gondolatnak a jegyében, hogy a kiváló népnyelv a maga tulajdonságaival mintegy azokat a lehetőségeket realizálja, melyek benne rejlenek a népnyelv különböző változataiban, vagyis a művi latinnal szembeállítható *természetes* idiómákban.

Bár Dante empirikus vizsgálatai eleve arra engednek következtetni, hogy a tökéletes népnyelv elemeit az itáliai dialektusok között kell keresnünk, csak fejtegetéseinek konklúziója teszi egyértelművé, hogy a szóban forgó nyelv *olasz* nyelv. “Ama népnyelvet pedig, amelyről megmutattuk, hogy kitűnő, sarkalatos, udvari használatú és hivatalos, olasz népnyelvnek nevezzük”.²⁷⁰ Vítán felül áll tehát, hogy egyébként bármilyen más szándékot tulajdonítsunk a költőnek, lényeges volt számára egy olyan nyelv lehetőség-feltételeinek a felkutatása, mely az

²⁶⁹ *A nép nyelvén való ékesszólásról* II. vi. In: *DÖM*, 384.

olasz félsziget lakóinak mint “olaszoknak” vagy “latinoknak” a sajátja. Már csak azért is, mert világosan tudatában volt annak a nyelvi szituációnak, melyben benne élt. Az itáliai félsziget nyelvi tagoltságát úgy tekintette, mint különleges esetet, mint kivételt, hiszen az olasz dialektusok sokaságával ellentétben mind a franciát, mind a provanszált egységes, kompakt nyelvnek érzékelt. Nem háríthatjuk el azt a gondolatot, melyet a hagyományos kommentárok szerzői mindig is szerettek hangsúlyozni: szemei előtt egyszerűen a nyelvi egység, vagy ahogyan maga is mondja: a valamennyi itáliai város számára közös nyelv ideálja lebegett (amire aztán a romantika - több-kevesebb anakronizmussal – előszeretettel hivatkozhatott úgy, mint az olasz egység egyik eszmei előzményére). Ebből a perspektívából kevésbé releváns, hogy a kiváló népnyelv fogalma más összefüggésben olyan *formális* fogalomnak bizonyult, mely nem utal egy konkrét nyelvként leírható aktuális nyelvi organizmusra.

Itt azonban bonyolódik a kép. A most már itáliai népnyelvként, közös *olasz* nyelvként azonosítható kiváló népnyelv mégsem mindenkinek a nyelve, hiszen nem mindenki használja, hanem csak a költők. Dante nem hagy kétséget a felől, hogy a költők nyelvére gondol: “Mert ezzel éltek a kitűnő versszerzők, akik népnyelven szereztek költeményeiket Itáliában”²⁷¹ (“Hoc enim usi sunt doctores illustres qui lingua vulgari poetati sunt in Ytalia”).²⁷² Legföljebb annyit tehetünk hozzá, hogy az olasz nyelv potenciálisan minden olaszé, “de ezt az olasztságot ténylegesen a *doctores* képviselik”.²⁷³

Még valamit hozzá kell tennünk: a kiváló népnyelv, melyről Dante beszél, forrását tekintve valóban a költők nyelve (“irodalmi nyelv”), hiszen “a szicíliaiak, apuliaiak, toszkánok, romagnaiak, lombárdok és mindkét Marcának férfiai” teremtették meg a nem-latin nyelvű

²⁷⁰ *I. m.* I. xix. In: *DÖM*, 373.

²⁷¹ Uo.

²⁷² *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. xix. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 140.

²⁷³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, 84.

irodalom eszközeként, de “költői nyelvnek” csak igen tág értelemben nevezhető, s nem nevezhető annak a szó mai értelmében. Költészet és doktrína szimbiózisa, mely éppúgy jellemzi általában a középkori kultúrát, mint Dante hatalmas költeményét, a nyelvre és a nyelv fogalmára is kihat. Amikor tehát Dante a költők nyelvéről beszél, a tágabban értelmezett kultúra nyelvére gondol, melyben “fennkölt, újkeletű fogalmak szabatosan és szépen jutnak kifejezésre”, vagyis egy olyan nyelvre, melyen egyaránt lehet alkotni elméleti és költői szövegeket. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a népnyelv programja először a *Vendégségben* fogalmazódik meg, egy filozófiai értekezésben, mely mellesleg az első helyen áll a filozófiatörténetileg jelentős nemzeti nyelvű művek sorában.

Azok a jegyek, melyekről az eddigiek során beszéltünk – “tökéletesség”, “közös olasz nyelv”, “költői nyelv” vagy a “kultúra nyelve” – nem helyezhetők ugyanazon a síkon egymás mellé. Példának okáért a “tökéletesség” – főként középkori szemmel nézve - magában kell hogy foglaljon egyfajta egyetemességet, ami valamilyen módon összefér azzal is, hogy a kiváló népnyelv a költők nyelve. Nyilvánvaló viszont, hogy nincs a szónak olyan értelme, melynek alapján az olaszok közös nyelve egyetemesnek mondható. Ezt azért kell megjegyezni, mert a legújabb szakirodalomban erős érvek találhatók arra nézve, hogy Dante a kiváló népnyelvet egyetemes nyelvként gondolja el: olyan nyelvként, mely a latintól különböző módon szintén egyetemes. Ezt a javaslatot akkor lehet végig gondolni, ha eltekintünk a kiváló népnyelv olasz voltától, vagy ha a kiváló népnyelv olyan sajátosságait emeljük ki, melyek függetlenek attól. Más szóval: ha ezt a nyelvet más-más síkon tekintjük “olasznak” és “egyetemesnek”.

A kiváló népnyelv egyetemességére vonatkozó interpretáció felidézi az univerzális grammatika eszméjét. S valóban, ha a *forma locutionis* az univerzális grammatika fogalmával magyarázható, akkor könnyű tovább lépünk abba az irányba, hogy Dante más kulcsfogalmak, így mindenek előtt a *kiváló népnyelv* bevezetésekor is az univerzális

grammatika elméletére, illetve a modisták tanítására támaszkodott. Logikus tehát, ha Maria Corti, aki a *forma locutionis* jelentését a modisták és a Dante között feltételezett kapcsolatból kiindulva igyekezett megfejteni, pontosan ezt teszi.

Danténak az emberi nyelv(ek) történelmi mozgásáról alkotott képét Corti a következő sémával ábrázolja:

(1) Isten megteremti Ádám nyelvét, mely a partikuláris / egyetemes dimenzióban az egyetemesség jegyével, a természetes / mesterséges dimenzióban pedig a természetesség jegyével bír:

Isten → Ádám nyelve (+ egyetemesség, + természetesség).

(2) Bekövetkezik a bábeli nyelvzavar állapota:

Bábel tornya → Nyelvek összezavarodása, “ydiomata plurima”

(- egyetemesség, + természetesség).

(3) A grammatika feltalálói megalkotják a grammatikát:

“Inventores gramatice” → “gramatica” (+ egyetemesség, - természetesség).

E séma szerint nem nehéz előrelátni egy következő, a jövőben realizálódó állapotot, melyre Dante programja irányul:

(4) A Szeretet / Szerelem istene → “Kiváló népnyelv” (+ egyetemesség, + természetesség).

Ezek szerint a bábeli zavart és ennek a grammatikai nyelv által történő részleges orvoslását követően a jegyek eredeti eloszlását, s ezzel a nyelv tökéletességét egy negyedik állapot állítja helyre, mely nem lehet más, mint Dante kiváló népnyelve. Ez utóbbi – jelenti ki Corti –

“egyetemes lenne (mint a szabályozott nyelv), de egyben természetes”,²⁷⁴ vagyis “a legjobban közeledne a szabályozott nyelvnek ahhoz a szervesen és racionálisan *primi principia*-ra, vagyis nyelvi univerzálékra épülő közös ideáljához, amelyről a filozófusok (a “*rationabiliter inspicientes*”) beszélnek”.²⁷⁵

A “természetesség” és “egyetemesség” jegyével bíró nyelvnek persze valamilyen értelemben a szükségszerűség jegyét is magán kell viselnie, s ez fejeződik ki abban, hogy Dante néhány esetben ingadozni látszik a jel és a dolog közötti viszony *ad placitum* jellege és szükségszerű volta között. A “*Nomina sunt consequentia rerum*” tételnek ezek szerint mégis van nyelvfilozófiai vagy szemiotikai jelentése. Corti teljesen tisztában van a maxima jogi eredetével és Nardi erre vonatkozó magyarázatának meggyőző erejével, mégis úgy véli: van néhány más utalás is arra, hogy Dante megfontolta a nevek és a dolgok közötti lehetséges megfelelést, melynek érvényességét éppen a költészetben ismerte volna el.²⁷⁶

²⁷⁴ Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, 61.

²⁷⁵ *I. m.* 63.

²⁷⁶ A vonatkozó dantei szöveghelyek közül érdemes az egyiket, *Az új élet* XXIV. fejezetét részletesen idézni. Itt Dante szívébe Ámor költözik, s “szíve” “Ámor nyelvén szól hozzá”. Ekkor a közeledő Giovannát így írja le: “És e hölgy neve Giovanna volt, azonban, szépsége miatt, ahogy némelyek hiszik, Primaverának nevezték; s így is szólították. És nyomában, ahogy arra tekintettem, megláttam jöddögélni a csudálatos Beatricét is. S így haladtak el mellettem a hölgyek egymás után, s ekkor úgy rémlett, mintha Ámor ismét megszólalna szívemben, mondván: “Ezt az elsőt csak a mai jötte miatt hívják Primaverának, mert a név adója az én sugallatomra ruházta rá a Primavera nevet, s ez azt jelenti, hogy ő fog *elsőül jönni* aznap, amikor Beatrice először mutatkozik meg hívének ama látomás után. De bárhogy is vizsgálod a valódi nevét, így is, úgy is csak azt kapod: ‘prima verra’ mivel a Giovanna név ama Giovannitól ered, aki az igazi fényesség előtt járt vala, mondván: ‘Én kiáltó szó vagyok a pusztában: egyengessétek meg az Úrnak útát.’” S úgy rémlett, mintha ezek után még hozzátette volna: “És az, aki tüzetesen meg akarná vizsgálni, Beatricét akár Ámornak is nevezhetné, oly nagy az ő hozzám való hasonlatossága.”” (43.) Elmélyült elemzés nélkül is könnyű észrevenni, hogy a nevek és a dolgok közötti megfelelés itt túldeterminált. Az elsőként érkezés, a nyilvánvaló Giovanna / Keresztelő János – Beatrice / Krisztus párhuzam mellett emeljük ki a Beatrice és Ámor nevével való játékot. Mindehhez tegyük hozzá: mindez “ámor nyelvén”, vagyis a költészet nyelvén belül érvényes. Önként adódik még a *Purgatórium* Bonagiunta-epizódjára való utalás: “Mit a

Eco - csakúgy, mint a *forma locutionis* értelmezésében – itt is követi Maria Corti koncepcióját. Szerinte Dante a kiváló népnyelv kutatása során hátat fordít a létező természetes, de nem egyetemes nyelveknek és az univerzális, de mesterséges grammatikának. Programjának alap gondolata “a paradicsomi, természetes és egyetemes *forma locutionis*”-hoz való visszatérés, amivel “a tökéletes nyelv helyreállítójának szerepét osztja magára”.²⁷⁷

A dolog természetéből következik, hogy a kiváló népnyelvnek ezt az értelmezését a logika, a filológia és az exegézis síkján nagyjából ugyanazokkal az érvekkel lehet védeni és alátámasztani, mint amelyekkel Corti és Eco azt igyekezett igazolni, hogy a *forma locutionis* a nyelvek “causa formalé”-ja vagy generatív ősmintája. Persze, a kételyek is ugyanazok maradnak, ami nem változtat azon, hogy a javasolt értelmezés fontos és mélyen szántó, s hogy minden bizonnyal ezen túl is szerepet fog játszani Dante nyelvfilozófiájának rekonstrukciós kísérleteiben.

12. A négy attribútum

Más típusú problémákkal találkozunk, amikor szemügyre vesszük azt a négy kritériumot, melyet Dante a kiváló népnyelv meghatározására használ. Ezek a következők: a kiváló népnyelv “kiváló” (“illusztris”), sarkalatos”, “udvari” és “hivatalos”. Vagyis: “illustre, cardinale, aulicum et curiale”.²⁷⁸

Mármost mit mondanak ezek a jelzők? Amikor feltesszük ezt a kérdést, akkor elhagyjuk a valamelyest is biztosnak mondható dolgok talaját. Vajon csak retorikai szerepű díszítő

Szerellem sugdos” – válaszolta / ajkam – “megőrzöm én és szót a szóra / irom, amint ő bellül mondja tollba.” (*Purgatórium*, XXIV. 52-55.) Itt szó szerint arról van szó, hogy a “Szerellem / Szeretetet diktál”. (Elemzését ld.: Kelemen János, *A Szentlélek poétája*, Kávé Kiadó, Bp. 1999. 16-18.)

²⁷⁷ Umberto Eco, *A tökéletes nyelv keresése*, 56-57.

jelzőkkel van dolgunk, mint számos kommentátor vélte és véli, vagy pedig ezeknek is megvan a súlyos elméleti tartalmuk, melyet Dante nyelvfilozófiájának jobb megértése végett szintén fontos feltárnunk? S ha így van, akkor milyen tartalmat hordoznak?

E választás elé kerülve meg kell próbálkoznunk azzal a feltevessel, hogy amikor Dante a kiváló népnyelvet pontosan ezekkel a jelzőkkel írja le, akkor egy többé-kevésbé összefüggő elméletet tart szem előtt.

Első megközelítésben azt állapíthatjuk meg, hogy az első, a harmadik és a negyedik kritérium, vagyis az *aulikus* és a *kuriális* jelző kifejezetten politikai, szociolingvisztikai és nyelv-politikai jelentést hordoz. De ha megállunk a nyilvánvalóan adódó szociolingvisztikai és politikai szempontoknál, akkor nehéz választ adni arra, hogy milyen közös alapon helyezkedik el a négy kritérium, s megkülönböztetésüknek mi az általános elve. Vajon egyenlő súlyúak-e? Vajon rendelhető-e hozzájuk négy egymást nem átfedő, mégis azonos szinten elemezhető jelentés? S ha a számok fontosságára gondolunk Dante egész munkásságában, akkor mond-e egyáltalán valamit maga a “négyesség”?

Több négyességre is emlékeztethetünk. Ilyen például a négy ok arisztotelészi megkülönböztetése, melyet Dante is sokféleképpen felhasznál, vagy a négy értelem (betű szerinti, allegorikus, morális, anagógikus értelem) elmélete, mellyel a Can Grande della Scalához írt levélben találkozunk. S ebbe a sorba tartozik a négy sarkalatos erény (bölcsség, mértékletesség, állhatatosság, igazságosság) listája is, mely L. G. Sztjepanova figyelemre méltó elképzelése szerint a kiváló népnyelv négy attribútumának modelljéül szolgál.²⁷⁹

“Dante négy jelzőből álló lajstroma – mondja a kiváló orosz kutató - nem pusztán a szakrális

²⁷⁸ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. xvii. In: *DÖM*, 371. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. xvii. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 137.

²⁷⁹ L. G. Sztjepanova, *Italjanszkaja lingvisztyicseszskaja műszl XIV-XVI vekov (ot Dante do vozrozszyenyija)*. Izdatyelsztvo Ruszkogo Kritjanszkogo Insztyituta [Л. Г. Степанова, *Итальянская*

„négyes” számon és a négy-értelmű kompozíciók szimbolikus jelentésén alapszik, hanem közvetlenül egy konkrét négyesség, a *virtutes cardinales*, a négy sarkalatos erény modelljét követi.”²⁸⁰

A dantei terminológia erősen elasztikus, metaforikus és poliszémikus jellege következtében nem kell sok találékonyság ahhoz, hogy a négy nyelvi attribútumot rendre megfeleltessük a sarkalatos erények valamelyikének. Egy-két esetben ez szinte magától adódik, más esetekben viszont nagy az önkényesség kockázata, az egész vállalkozással pedig nem sokra megyünk. Ám Sztjepanova javaslatának sokkal inkább az az értelme, hogy a kiváló népnyelv attribútumai ugyanabban az értelemben *erények*, mint amilyen értelemben az etika terén beszélhetünk erényekről. A négy attribútumot ezek szerint úgy kell felfognunk, mint a kiváló népnyelv négy sarkalatos erényét. Ráadásul – mint Sztjepanova rámutat –, abban a jellegzetesen arisztotelészi értelemben beszélhetünk itt erényekről, hogy a szóban forgó attribútumok mindig a “közép” jelentésével bírnak: a közepet jelentik két szélsőség között.

Mindezt könnyű elfogadnunk, főleg ha figyelembe vesszük, hogy Dante nyelvészeti elgondolásai, ahogyan elméleti reflexiói általában, mindig egy tágabb etikai kontextusba illeszkednek. A kiváló népnyelv attribútumai és a kardinális erények közti összehasonlításnak ebben a perspektívában az lesz a jelentése, hogy azok a tulajdonságok, melyek a kiváló népnyelvet a többi nyelv fölé emelik, etikai természetűek.

лингвистическая мысль XIV-XVI веков (от ДАНТЕ до возрождения). Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института]. Szent-Pétervár, 2000. 83.

²⁸⁰ Ebben a sorrendben sorolja fel őket Dante a *Vendégségben*: “A gyakorlati azt jelenti, hogy erényesen cselekszünk, tehát [...] okosan, mértéktartóan, állhatatosan és igazságosan”. IV. xxii. In: *DÖM*, 322. (Az eredetiben ez evidensebb: “Quello del pratico è operare per noi virtuosamente, cioè onestamente, con *prudenza*, con *temperanza*, con *fortezza* e con *giustizia*. *Convivio*, IV. xxii. In: *Dante - Tutte le opere*, 999.)

A kiváló népnyelv attribútumai és a kardinális erények közti összehasonlításnak ebben a perspektívában az lesz a jelentése, hogy azok a tulajdonságok, melyek a kiváló népnyelvet a többi nyelv fölé emelik, etikai természetűek.

Elemzéseinkkel egybevág, hogy – mint korábban is érzékelhettük - Dante a nyelvet cselekvésnek, a cselekvések egyik fajtájának tekinti.

A nyelv, az erkölcs és a cselekvés viszonyának dantei felfogását, mely a népnyelv erényeiről szóló elmélet közvetlen kontextusául szolgál, közbevetőleg hasznos lesz egy hosszabb idézettel illusztrálnunk. “Amennyiben ugyanis egyszerűen mint emberek cselekszünk, van az erény; általánosságban értjük ezt, mert az erény szerint ítéljük meg a jó és a gonosz embert; amennyiben pedig mint polgárok és emberek cselekszünk, van a törvény, és eszerint mondunk egy polgárt jónak vagy rossznak. Amennyiben pedig mint olasz emberek cselekszünk, itt vannak az erkölcsök, szokások és a beszéd igen egyszerű megnyilvánulásai, amelyek segítségével az olasz emberek tetteit mérlegeljük és lemérjük. És az olaszok e cselekedetei közül azok a legnemesebbek, amelyek egy itáliai városnak sem sajátjai, hanem valamennyi számára közösek. És ezek között most felismerhetjük a népnyelvet [...]”.²⁸¹ Az “*ember – polgár – olasz*”, illetve az “*erény – törvény – beszéd*” sor egymáshoz rendelése mellett figyelmünket itt az ragadja meg, hogy az olaszok cselekedetei között explicite megneveztetik a népnyelv, melynek már ismerjük az erényeit. Ez a nyelv a “kiváló” (“illusztris”), sarkalatos”, “udvari” és “hivatalos” jelzők segítségével leírt erényekkel ugyanúgy rendelkezik, mint ahogyan emberként cselekedve a sarkalatos erények, polgárként cselekedve pedig a törvény szempontjából vagyunk megítélhetők. Idézetünkben “az erkölcsök, szokások és a beszéd” megnyilvánulásairól esik szó. Amikor Dante ezeket így egy sorba helyezi, akkor arról tesz tanúságot, hogy a kiváló népnyelvet sem vonja ki annak az általános összefüggésnek a hatálya alól, melyről *A nép nyelvén való ékesszólásról* más helyein vagy a

²⁸¹ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. xvi. In: *DÖM*, 370.

Paradicsom Ádám-epizódjában olvashattunk: az emberi nyelv az erkölcsökhöz és szokásokhoz hasonlít, s éppen ez magyarázza történeti változékonyságát.

A nyelvet a cselekvések egyik fajtájának tekinti: igen modernül hangzik. Csábító lenne Dantét ezen az alapon a beszédaktus-elmélet előfutárai közé sorolni. S valóban, felfoghatjuk a négy attribútumot úgy is, mint beszédaktusok érvényességi kritériumait, sikerességi vagy szerencse-feltételeit. Nem lehet azonban tovább menni ezen a kockázatos úton a nélkül, hogy ne figyelmeztessük magunkat az ilyen összevetések asszociatív jellegére. S ha Danténál olyan elemekre bukkanunk, melyek a nyelvi cselekvés fogalmára emlékeztetnek, akkor - a történeti hatások terminusaiban fogalmazva – ezek nem a modern felfogások, hanem Arisztotelész irányába mutatnak.

Vegyük ezek után röviden szemügyre külön-külön is az egyes attribútumokat.

Az elsőt, a “kiváló” vagy “illusztris” jelzöt, a következő metaforikus fogalmi háló veszi körül: valami – miként a jelző szemantikai tartalmában is bennefoglaltatik - akkor “illusztris”, ha “megvilágítva tündöklük”. Ilyenek például a kitűnő férfiak – “viros illustres”! -, akiket mestereknek tekinthetünk, vagy akiket hatalmuk tüntet ki. Innen az összehasonlítás: “A köznyelv [...] mind mesteri voltánál, mind a hatalomnál fogva a magasban áll, és övéit a tisztelet, a dicsőség magasába emeli”.²⁸² Két elem kerül itt a központba: a fény-metafora és a hatalom. Mindkettőnek – különösen az előzőnek, mely a fény metafizikáját idézi fel²⁸³ – messzire vezető összefüggései vannak.

Az olvasót el kell hogy gondolkodtassa a kiváló népnyelv illusztris voltának a hatalom terminusaiban való jellemzése. Hogy ennek milyen megalapozott jelentést tulajdoníthatunk

²⁸² *I. m.* I. xvii. In: *DÖM*, 371.

²⁸³ Tudjuk, hogy a fény-metafizikának, s egyszerűen a fénynek mint költői motívumnak milyen jelentősége van Danténál. Hogy ez a nyelvről való gondolkodásában is folyamatosan jelen van, azt a *Vendégség* első traktátusának végén szereplő “új nap” metaforával illusztráljuk: “Ez lesz [Dante a

további megalapozott vizsgálódásokat igényel. Eltekintve attól az evidens összefüggéstől, hogy a nyelv a Teremtés részeként és eszközeként: hatalom, a kérdés az, hogy teoretikusa-e Dante a nyelvi, a nyelv által gyakorolt vagy a nyelvben megnyilvánuló hatalomnak.

Mindenesetre, néhány sorral lejjebb ezt olvashatjuk: az a nagyobb hatalmú, “ami az emberi szíveket is meg tudja fordítani úgy, hogy azt, aki nem akart, akarásra indítja és aki akart, azt arra bírja, hogy ne akarjon, miként e nyelv ezt tette és teszi.”²⁸⁴ Befolyással lenni mások akaratára: ez egész pontos definíciója a hatalomnak, melynek ezek szerint kitűnő eszköze a nyelv. Ha meggondoljuk még, hogy a kiváló népnyelv egyben aulikus és kuriális jellegű, akkor további teret adhatunk annak a feltevésnek, hogy Dante a nyelv jellegzetességeire is kiható összefüggést lát a nyelv, a hatalom és a politika között. Mivel pedig az elemzett bekezdésben illusztris férfiak jelentik az összehasonlítás egyik elemét, talán nem nagy erőltetéssel azt lehet mondani, hogy a kiváló népnyelv első attribútuma kapcsolatba hozható a bátorság vagy állhatatosság erényével, mely nem hiányozhat a “hatalom” konnotációi közül.

Gondolatmenetünkben ideiglenesen átugorhatunk a második kritériumon, vagyis a kiváló népnyelv sarkalatos voltán, s feltehetjük a kérdést, mit is jelent a nyelv aulikus vagy udvari jellegének megkövetelése. Ez a kikötés mindenek előtt arra irányítja rá az olvasó figyelmét, hogy Itáliának nincs közös királyi udvara, holott bizonyos nyelvi normák csak akkor válhatnak általánossá, és csak akkor biztosítható, hogy betartják őket, ha létezik egy tekintéllyel bíró politikai és kulturális központ. Ennek a fényében érzékelhetjük a következő kijelentés súlyát: “[...] a mi kitűnő népnyelvünk mint hajléktalan tévelyeg, bolyong és alázatos menhelyeken ver tanyát, mert nincs uralkodói udvarunk”.²⁸⁵

népnyelvről beszél] az új világosság, az új nap, amely felragyog ott, ahol a régi lenyugszik”. I. xiii. In: *DÖM*, 182.

²⁸⁴ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. xvii. In: *DÖM*, 371.

²⁸⁵ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. xviii. In: *DÖM*, 372. Vajon feltűnt-e már valakinek az a párhuzam, amely szinte ellenállhatatlanul adódik az olasz nyelv esetén jellemzése és Dante

Az udvar hiányáról természetesen a negyedik kritériummal, a *kuriális* (“hivatalos”) jelzővel kapcsolatban is szót kell ejteni (“azt mondani, hogy e nyelvet az itáliaiak legteljesebb Kúriájában tették mérlegre, talán csak merő élcélődés, hiszen nincs is Kúriánk”),²⁸⁶ ami jól mutatja, hogy ennek a kifejezésnek a szótári jelentése nem áll távol az előző kifejezésnek, az “aulikus” jelzőnek “udvari” jelentésétől. Nem kétséges azonban, hogy Dante további jelentéseket fűz hozzá.

A “hivatalos jelleg” (*curialitas*) meghatározása ugyanis a következő: “megfontolt szabályszerűsége mindannak, amit cselekedni kell, és az ilyesfajta megfontolásnak mérlege csupán a legkitűnőbb Kúriákban szokott meglenni” (“*curialitas nil aliud est quam librata regula eorum que peragenda sunt [...]*”).²⁸⁷ Még mindig a húr túlfeszítése nélkül mondhatjuk, hogy amikor Dante bevezeti ebbe a kontextusba a szabály-fogalmat, akkor kihasználja a szabály általánosabb jelentését, vagyis a jog, a cselekvés és a nyelv szabályszerűsége vagy szabályozott jellege közti analógiát. Ugyanakkor ez az a pont, ahol explicitté válik: a kiváló népnyelv programja egy szabályozott nyelv ideálját foglalja magában.

A negyedik attribútum magyarázatában van még egy rendkívül fontos elem, mely a kiváló népnyelv politikai feltételeit más oldalról is megmutatja: “Igaz ugyan, hogy Itáliában csak egy ilyen egységesített Kúria nincs, mint Németország királyáé, tagjai azonban mégsem hiányoznak, mert miként annak, azaz a német Kúriának tagjai egy fejedelem alatt egyesülnek, úgy ennek tagjai az ész kegyes fényességében lettek egyé [sic *membra huius gratioso lumine rationis unita sunt*]. Ezért nem igaz dolog azt mondani, hogy az itáliaiaknak Kúriájuk nincs,

száműzetése között? Vö.: “minden tájéakra, ahol csak nyelvünket beszélnek, zarándokként, mondhatnám kéregetve vetődtem el”. *Vendégség*, I. iii. In: *DÖM*, 162.

²⁸⁶ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. xviii. In: *DÖM*, 373.

²⁸⁷ Uo. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. xviii. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 136.

mert jóllehet uralkodó nélkül vagyunk, de mégis van Kúriánk, ámbár ez testi mivoltában szerteszét van szórva.”²⁸⁸

Ebből kiemelhetjük a következőket. Egyfelől nyilván van jelentősége annak, hogy a szövegnek ugyanazon a helyén szerepel a szabályszerűsége és az észre történő hivatkozás, hiszen nem vitatható, hogy Dante szemében a nyelv szabályozott volta együtt jár racionális jellegével. Másfelől szembetűnő, hogy a Kúria hiányát az ész kegyes fénye kompenzálja. Már-már iróniára is gyanakodhatnánk (“ami Németországban a király, az Itáliában az ész”), ha nem tudnánk: az ész Dante számára egyben politikai tényező, ahogyan ez kitűnik egyik központi jelentőségű tanításából, a “kettős cél” elméletéből, vagyis az egyházi és a világi hatalom viszonyáról alkotott felfogásából. Ennek értelmében ugyanis az ész a Császárság attribútuma, melynek feladata, hogy a filozófia tanításaira támaszkodva vezérelje az embereket a földi boldogságra.²⁸⁹

Itt a Dante filozófiai és politikai tanítása közti rendkívüli koherencia egyik fontos bizonyítékára bukkantunk. Bár a kiváló népnyelv harmadik kritériuma, vagyis udvari jellege, egy politikai és kulturális centrum szükségességére utal, most azt látjuk: ez a központ lehet virtuális, hiszen norma-adó funkcióját az ész tölti be. Az ész az általános instancia, hiszen az evilági politikai hatalomnak éppúgy támasztéka, mint amennyire forrása a szabályozott nyelvnek. Az ész Kúriának számít a valóságos Kúria hiányában is.

Most végre rátérhetünk a “sarkalatos” (“kardinális”) jelző elemzésére. Feltűnő, hogy bár az erények egy csoportját is “kardinálisnak” mondjuk, Dante meglehetősen ritkán használja ezt a szót. Az *Isteni színjátékban* például háromszor használja, de csak a “bíbornok” mint “egyházi méltóság” jelentésben. Értelmezéséhez alig van tehát lexikai-terminológiai fogódzónk.

²⁸⁸ Uo.

²⁸⁹ Az elmélet bővebb elemzését ld.: Kelemen János, “Dante és a filozófia”. In: *A Szentlélek poétája*, Függelék, 97-120.

Az általunk vizsgált helyen a “cardo” - “sarok”, “sarokvas” – jelentés a mérvadó, ahogyan a következő metafora sugallja: “Mert miként azt ajtó egészen a sarkak mozgását követi [sicut totum hostium cardinem sequitur], aszerint, amint a sarok fordul [quo cardo vertitur, versetur], megfordul az is és akár befelé, akár kifelé hajtható. Így a városi lakosok népnyelveinek egész nyája erre fordul, majd vissza, elindul, azután pihenni tér [universus municipalium grex vulgarium vertitur et revertitur, movetur et pausat], aszerint amint ez kívánja. És valóban úgy látszik, ez igazában olyan, mint egy családfő [paterfamilias]”.²⁹⁰ Szinte ennyiből áll az a passzus, mely hivatott megvilágítani a kitűnő népnyelv második attribútumát, de – mint Sztyepanova finom érzékkel és teljes joggal rámutatott – igen gazdag bibliai célzásokban,²⁹¹ melyek elősegíthetik megfelelő értelmezését.

Két összefüggő metaforával van dolgunk: a mozgó, de fix helyen lévő ajtó képével, illetve az erre vagy arra vonuló nyáj képével, melynek ajtaja a jó pásztor, hogy aki rajta keresztül ki-be jár, legelőt találjon és üdvözljön.

Kezdjük az utóbbi képpel. A kiváló népnyelv olyan, mint a jó pásztor: kapu és gazda; úr a többi népnyelv fölött. (Lám, újra felmerül a nyelvi hatalom problémája!). Már ebben a képben is benne van a mozgás és változás képzete, ami azt sugallja, hogy a nyelv – mint Dante a legkülönbözőbb összefüggésekben fáradhatatlanul megismétli - soha sincs nyugalomban. Ez megválaszolja legsúlyosabb kérdésünket. A kérdés az, hogy amennyiben a kiváló népnyelv a szónak abban az értelmében tökéletes nyelv, amilyen értelemben például Corti és Eco gondolja annak, vagyis a földi paradicsomra jellemző nyelvi állapot helyreállítása, akkor ez nem jelenti-e azt, hogy Dante a maga utópiájával visszatér a romolhatatlan és változatlan

²⁹⁰ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I. xviii. In: *DÖM*, 372. *De vulgari eloquentis*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, I. xviii. In: Dante Alighieri, *Opere Minori*, Tomo II. 134.

²⁹¹ Ld.: “Ahogy az ajtó forog a sarkain, úgy forog a lusta is a fekvőhelyén”, “sicut cardine vertitur in cardine suo ita piger in lectulo suo” (Péld, 26: 4). A népnyelvek nyája a jó pásztor példabeszédére utal: (Jn, 10: 1-9). “Én vagyok a juhok számára a kapu”, stb. [“ego sum ostium ovium”].

nyelv eszméjéhez? A metaforák azt sugallják, hogy nem. A kiváló népnyelv “sarkalatos” volta, a fix sarokvas körül forgó ajtó képzetével, arra utal, hogy a nyelvben lehetséges a szintézis nyugalom és változás között. Vagyis itt is létezik a “közép”: egyfelől a teljes fluktuálás állapota között, melyet a népnyelvek képviselnek, s melyek lehetetlenné teszik a szélesebb körű kommunikációt; másfelől a teljes mozdulatlanság állapota között, melyet a grammatikai nyelv képvisel, s mely csak mesterséges úton teszi lehetővé a kommunikációt.

Teljes mértékben elfogadhatjuk tehát Sztjepanova értelmezését: “a dialektusok folyékonyága és a grammatika mozdulatlansága éppen azokat a szélsőségeket jelentik, melyeket a keresett nyelvnek le kell győznie, magában a mozgásban találva meg a stabilitást.”²⁹²

13. Konklúzió

Az eddigi vizsgálódásokból a *forma locutionis*, a grammatika és a kiváló népnyelv fogalma emelkedik ki, különösen akkor, ha Dante nyelvfilozófiáját a modern nyelvkoncepciók felől közelítjük meg. (Nyilvánvaló, hogy e fogalmak kitüntetett volta nem előfordulásuk gyakoriságától függ, hiszen például a kiváló népnyelvvel szemben, mely Dante vizsgálódásainak előterében áll, a *forma locutionis*-ről egyetlen összefüggésben esik szó.)

Összeköthető-e a három fogalom?

Összekapcsolásuk meglehetősen erős interpretációt eredményez. Ez egyrészt azt jelentené, hogy grammatikán Dante univerzális grammatikát ért, másrészt azt, hogy a *forma locutionis* és a kiváló népnyelv fogalma analóg egymással. Vagyis: a kiváló népnyelvnek, mely nem más, mint a létező népnyelvekkel, köztük az itáliai dialektusokkal szembeállítható ideális

²⁹² L. G. Sztjepanova, *Italjanszkaja lingvisztyicseszskaja műszl XIV-XVI vekov (ot Dante do vozroszgyényija)*, 100..

nyelvi forma, strukturálisan megfelel az Isten által Ádámnak adományozott *forma locutionis*, mely az univerzális grammatikával, “a különböző nyelvek megalkotásához szükséges szabályok együttesével” vagy “a nyelvek egyetemes mintájával”²⁹³ azonosítható. A kiváló népnyelv és a *forma locutionis* e belső összefüggését fejezi ki Eco *bon mot*-ja: “Dante Ádám nyomaiban akart lépni.”²⁹⁴

Az ilyenfajta erős interpretáció óhatatlanul modernizálja Dante nyelvfilozófiáját, hiszen előfeltételezi a nyelvészet Chomsky utáni fogalmi apparátusát, s szinte teleologikusan helyezi el egy olyan egyenes vonalú elmélettörténeti pályán, melynek főbb szakaszait a modisták spekulatív grammatikája, a Port-Royal-féle általános és ésszerű grammatika, valamint a chomskyánus szellemben felfogott univerzális grammatika alkotják. Mindez nem jelenti, hogy egy modernizáló interpretáció okvetetlenül erőltetett vagy belemagyarázó lenne, hiszen mindig lehet úgy érvelni, hogy a modern fogalom tesz láthatóvá és érthetővé olyan tendenciákat, melyeket különben nem vennénk észre. E merész gondolatmenet mégsem realiztikus, hiszen túl sok ponton támaszkodik a kimutatható filológiai összefüggéseket helyettesítő feltevésekre. Egyébként a dantei nyelvfilozófiát éppúgy lehet “saussure-izálni”, mint “chomskyzálni”.

Elég világos az a követelmény, melyet Dante szerint a grammatikának ki kell elégítenie: a “sok nép közös megállapodásából” fakadó szabályaival biztosítania kell a “szólás egyöntetűségét”, kivonva azt a helytől és időtől függő egyéni variációk, az “egyéni elbírálás” hatóköréből. Ebben a “*langue*” és “*parole*” megkülönböztetéséhez hasonló oppozíciót pillanthatunk meg, bár Dante inkább a dialektusok különbségeit tartja szem előtt. Ám lehet úgy is érvelni, mint Apel, aki a népnyelvről szóló értekezés terminológiában (*locutio, sermo,*

²⁹³ Umberto Eco, *A tökéletes nyelv keresése*, 59.

²⁹⁴ *I. m.* 57.

loquela, lingua, ydioma) talál evidenciát arra, hogy Danténál a nyelv mint “langage” fogalmát felváltja a nyelv mint “langue” fogalma.²⁹⁵

Az itt jelzett erős interpretáció(k) helyett realiztikusabb egy gyengébb interpretációt elfogadni, mely Dante különféle elgondolásaiból nem kerekít összefüggő rendszert, s nem felelteti meg őket közvetlenül és szisztematikusan a modern nyelvészet és nyelvfilozófia fogalmainak. Egy óvatosabb megközelítés talaján is mód van arra, hogy számot adjunk a költő nyelvfilozófiai eszméinek eredetiségéről és néha valóban meghökkentően modern voltáról. Vagyis arról, hogy az emberi nyelvről alkotott fogalma a nyelv történetiségének és kitüntetetten *emberi* voltának első maradandó megfogalmazását foglalja magában, s egészen kivételes szerepet játszik a *nyelvi forma* felfedezésében.

²⁹⁵ Karl-Otto Apel, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*. Bouvier Verlag, Herbert Grundmann, 1975(2) Bonn. 118.

III. fejezet

DANTE ÉS AZ ÍRÁSBELISÉG KULTÚRÁJA

1. Dante az olvasó

“Írásom világos” (“La mia scrittura è piana”) – válaszol Vergiliusz Danténak (*Purgatórium*, VI. 34.), aki az *Aeneis* egyik sorának értelmezését kérte tőle (“[...] könyved egyhelytt tagadja, hogy a sorson / ima hajlíthat, ha az Ég kimérte” – Uo. 29-30.).²⁹⁶

A konkrét problémán, vagyis Danténak az ima hatékonyságára vonatkozó kételyén túl sokkal többről van itt szó. Ez a hely, az *Isteni színjáték* számtalan más helyéhez hasonlóan, arról tanúskodik, hogy milyen központi szerepet játszik a középkor legnagyobb költőjének a gondolkodásában az írásbeli hagyomány, adott esetben Vergiliusz műve mint írott szöveg.

Arról, hogy a kultúra írásbeli és szóbeli összetevői egy adott korban milyen viszonyban állnak egymással, s hogy viszonyuk mennyiben határozza meg a kor gondolkodásmódját, filozófiáját, sőt egész szellemi életét, manapság kiterjedt vita folyik.²⁹⁷ A kérdés nehézsége abból adódik, hogy már az is problematikus, hogy ezen a téren egy többé-kevésbé megbízható általánosítás megalapozásához milyen típusú adatok relevánsak, s hogy az adatokhoz hogyan

²⁹⁶ Vö. "desine fata deum flecti sperare precando". *Aeneis*, VI. 376. (Lakatos István fordításában: «ne reméld, hogy az ég törvénye, ha esdesz, elévül.»)

²⁹⁷ A vitázó felek ma már kiterjedt írás- és olvasás-történeti kutatásokra támaszkodhatnak. Témánk szempontjából érdekes coincidencia, hogy az olvasás-történeti kutatásokat századunk elején az a Balogh József kezdeményezte, akiről mint Dante érdemdús német fordítójáról a II. fejezetben tettünk említést. Az írásbeliség és szóbeliség viszonyára vonatkozó újabb nemzetközi irodalom reprezentatív válogatását nyújtja a következő kötet: Nyíri Kristóf és Szécsi Gábor (Szerk.). *Szóbeliség és írásbeliség*. Áron Kiadó, Bp. 1998. Az olvasás történetét a kezdetektől a mai napig a következő kötet tekinti át: Guglielmo Cavallo, Roger Chartier (Szerk.), *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Balassi Kiadó, Bp. 2000.

férhetünk hozzá. Ez koronként is nyilván változik. Minden esetre bizonyos, hogy a királyi kancelláriák, városi irattárak, családi levéltárak történetileg kutatható forrásanyagán, a jogi és kereskedelmi ügyleteket, diplomáciai megállapodásokat rögzítő szerződéseken, a krónikákon és egykorú történeti feljegyzéseken, az írás valamint az íróeszközök történetén, az írni- és olvasni-tudás elterjedésére vonatkozó statisztikákon, az olvasási szokásokról tanúskodó híradásokon, stb., stb., túl messzemenően figyelembe veendő mindaz, amit az irodalomtörténet nyújt a számunkra. S nemcsak az irodalmi szövegek tematikus aspektusai bizonyulhatnak érdekesnek: Ernst Robert Curtius felülmúlhatatlan példát mutatott arra, hogy hogyan hasznosíthatók a retorikai szinthez tartozó ismétlődő toposzok és metaforák, így esetünkben a késő ókorra és a középkor egészére oly jellemző könyv- és írás-metafora.²⁹⁸

Az is bizonyos, hogy attól függően, milyen típusú adatokat veszünk figyelembe, egészen eltérő konklúziókra juthatunk. Mondhatjuk például, hogy mivel a középkor évszázadaiban elenyésző volt azoknak a *laikusoknak* a száma, akik a *klérikusokon* kívül írni és olvasni tudtak, ez a kor - a Gutenberg-galaxist megelőző kor - a szóbeliség kora volt. Mondhatjuk azonban az ellenkezőjét is. Az ellenkezője mellett szól, hogy az egész kultúra és szellemi élet alapja a *Biblia* (vagy ahogyan nagyon sokszor nevezik, az *Írás*), s hogy a könyv, ezen túlmenően, általában is megőrizte szakrális jellegét, mely - bármely személynél vagy intézménynél inkább - minden könyvet a tekintély forrásává tett. "Meg van írva": mondták, ha valamely állítást az autoritás igényével kívántak felruházni. "Amint írva vagyon" - mondja Dante is, amikor egy fontosnak vélt tételt ("A nevek a dolgok következei") szó gondolatmenetébe.²⁹⁹ És számos hasonlóan fontos érv mellett ne feledkezzünk meg arról a tényről sem, hogy a vallás, a jog, a nemzetközi érintkezés, az irodalom és a tudomány terén

²⁹⁸ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Francke Verlag, Bern - München (1948), 7. Auflage, 1969. Ld. a "Das Buch als Symbol" c. fejezetet, 306-384.

²⁹⁹ Dante Alighieri, *Az új élet*, XIII. 22. (Ford. Jékely Zoltán). In: *Dante Összes Művei* (Szerk. Kardos Tibor). Magyar Helikon, Bp. 1962. (a továbbiakban *DÖM*)

egy olyan nyelv dominál, melynek szerkezetére, lexikájára és grammatikájára az nyomja rá a bélyegét, hogy alapvetően írásos formában létezik, még akkor is, ha a szerzetesek, a doktorok és a diákok szóban is használták: ez az ún. "középkori latin".

Az írásbeliség és szóbeliség szembeállítása persze hosszú történelmi korszakokra vonatkozóan egyenértékű a magas kultúra és a népi kultúra szembeállításával. Azt mondani tehát, hogy a középkori szellemiséget alapvetően az írásbeliség jellemzi, annyit tesz, hogy figyelmen kívül hagyjuk a népi kultúra világát: a szájhagyományban élő művészi kreativitást, a népnyelvet, de a hivatalos egyházi doktrínától eltérő és ezért üldözött babonákat, hiedelmeket, eretnokségeket is. Az utóbbi körülménytől, mely a kiinduló kérdést tovább bonyolítja, most mégis tekintsünk el.

Dante olvasása azokat a megfontolásokat erősíti, amelyek mellett szólnak, hogy a középkori kultúra döntő mértékben magán viseli az írásbeliség jegyeit. Ezt úgy kell érteni, s a Dante műveiben található releváns szöveghelyek pontosan ilyen értelemben támasztják alá megfontolásainkat, hogy a középkori magaskultúra tartalmi és formai ismérvei tökéletesen megmagyarázhatatlanok lennének anélkül, hogy figyelembe vennénk e kultúra írásos voltát és azt a szerepet, melyet a kultúrát hordozó réteg életében a *könyv* és az *írás* játszott.³⁰⁰

Mielőtt szemügyre vennénk a témánk szempontjából legérdekesebb szöveghelyeket, szögezzük le (a nélkül, hogy ezt bármilyen szempontból is perdöntő bizonyítéknak szánánk): nem véletlen, hogy már a pokol kapuján is *felirat* áll, nem pedig valamiféle kép, ikon vagy vizuális szimbólum. Dante végiggondoltan és kiszámított módon gondoskodik arról, hogy ez minden kétséget kizáróan világos legyen az olvasó számára. A *Pokol* harmadik énekét bevezető három terzina után ("Én rajtam jutsz a kínnal telt hazába", stb.), melyet úgyszólván minden művelt ember ismer, kijelenti:

³⁰⁰ Amikor tehát Dante szöveghelyeinek a segítségével szeretnénk megvilágítani ezt az összefüggést, akkor sajátos vizsgálódási szempontot követünk, mely eltér az olvasás-történelmi kutatások általános beállítottságától. Más szóval - Curtius példája nyomán - "belső", "tartalmi" szempontot alkalmazunk.

E néhány szó setét betűkkel állott

magassan ott felírva egy kapúra

(*Pokol*, I. 10-11.)

Gondoljuk meg: az írás képében – melynek alanya egyes szám első személyű - a *pokol kapuja* szól hozzánk, ami egyúttal azt jelenti, hogy a pokol kapuja *írásként* szól hozzánk. A szöveg “Én”-je, a kapu és az *írás*, többek közt ezt mondja:

Én nem vagyok egykoru semmi lénnel,

Csupán örökkel; s én örökkön állok.

(*Pokol*, III. 7-8.)

Lehet-e ezt másként értelmezni, mint az írás maradandóságának, sőt örökérvényűségének kifejezését: az írásét, mely még Danténál is magába sűríti a szakralitás konnotációját?³⁰¹

Lássuk ezek után a komolyabb következtetések levonására alkalmas főbb szöveghelyeket.

Egyes helyeken megjelenik Danténak mint olvasónak a figurája, aki egyszerre olvasója az auctoroknak és saját szövegeinek is (ide sorolva azokat az eseteket, amikor - saját szövegét kommentálva - maga is auktorként jelenik meg, vagy amikor önmagát az írás tényleges fizikai aktusában ábrázolja). Ugyanilyen fontos az a számos hely (az "apostrofék"), ahol olvasóját explicit formában ("lettore!") szólítja meg, illetve műveinek várható közönségét jellemzi. Ezekből a részletekből világosan kiderül, hogy műveit kifejezetten olvasásra szánja, vagyis a

³⁰¹ Ezt a megjegyzést nem gyengíti, hanem éppenséggel erősíti, hogy azt a gondolatot, hogy a pokol kapuján feliratot helyezzen el, Dante egy számára ismerős gyakorlatból meríthette. Általános középkori szokás volt, hogy a házakon, különösképpen pedig a szakrális funkciójú épületeken, címerek és egyéb jelvények mellett feliratokat helyeztek el.

befogadásnak azt a formáját tartja szem előtt, mely nem más, mint az írott szövegek tanulmányozása. Nem kevésbé fontosak azok a narratív epizódok, melyeknek egyik érvényes olvasata az, hogy a korabeli irodalomnak és közönségének a viszonyát tematizálják (gondoljunk Francesca da Rimini történetére a *Pokol* V. énekében). Végül feltűnő, hogy - mint már Curtius kimutatta - milyen gyakran használja maga Dante is az olvasás- és írás-metaphorát, illetve könyv-szimbolikát: "Dante költészete - mondja Curtius - összefoglalja, magasabb fokra emeli, kibővíti és a legmerészebb fantázia segítségével megújítja a középkor egész könyv-metaphorikáját - a *Vita Nuova* első bekezdésétől kezdve az *Isteni színjáték* utolsó énekéig."³⁰²

Tekintsük most magának Danténak mint olvasónak a figuráját. Amikor megvizsgáljuk, hogy ez a figura hogyan jelenik meg az *Isteni színjátékban* vagy más szövegekben, akkor nem azt a filológiai kérdést tesszük fel, hogy *mit* olvasott Dante, mi hatott rá, s mi alkotta műveltségének alapját, hanem azt a kultúrtörténeti kérdést, hogy milyen olvasói attitűd jellemezte, s milyen szerepet tulajdonított magának az olvasás aktusának a tudni való dolgok elsajátításában.

Dantéről az olvasóról szuggesztív képet ad a *Vendégség* egyik passzusa, melyből megtudjuk, hogy a költő Beatrice halála után először vigaszért fordult Boethius és Cicero könyveihez, majd felfedezte, hogy az olvasás során "nem csupán könnyeire" talált "orvosszert", hanem adatokat szerzett "szerzőkről, tudományos nézetekről és könyvekről". Igazságot kutató szemét ez után le nem vette a filozófiáról, melynek édes ízére "rövid idő, talán harminc hónap alatt" rájött. Minden bizonnyal biográfiai szempontból is hitelt érdemel, hogy ez az időszak a szeme világát is fenyegető intenzív és fanatikus olvasás ideje volt: valóban habzsolnia kellett a könyveket, ha elfogadjuk, hogy műveltségének alapjait ekkor rakta le.³⁰³

³⁰² Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 329.

³⁰³ Dante Alighieri, *Vendégség* (Fordította Szabó Mihály), II. xii. In: *DÖM*, 207.

A könyvekhez és szerzőkhöz való viszonyának intenzitásáról mély benyomást szerezhünk a *Pokol* I. énekéből, mely leírja a tévelygő költő első találkozását Vergiliusszal:

"Ó, minden költők dicsősége, dísze,
 ki könyved oly buzgón szereti régen,
 legyen mostan kegyedben némi része.
 Mesterem, mintaképem vagy te nékem,
 te vagy csupán, kitől örökbe kaptam
 a zengzetes szót, mely ma büszkeségem.
 Látod előttem milyen szörnyű vad van,
 védj tőle híres bölcs ...

(*Pokol*, I. 82-89.)

Az idézetben szereplő eredeti kifejezések még árulkodóbbak: a "kötetet" ("lo tuo volume") Dante "sokáig tanulmányozta" ("lungo studio" áll mögötte), Vergiliusz pedig, akitől költőnk "a szép stílust" ("lo bello stilo") tanulta, "mesterként", "szerzőként" ("lo mio maestro e 'l mio autore) szólíttatik meg. (Érdeemes ezt összevetni egy Arisztotelész-hivatkozással: "mesterem, Arisztotelész").³⁰⁴ Azonnal világossá válik, hogy Vergiliusz nem személyként, hanem sokat olvasott szerzőként lesz Dante túlvilági kalauza, aki viszont - éppen ezért - később így fordulhat hozzá: "Te, ki nagy versem könyv nélkül tudod" (*Pokol*, XX. 114.).

Ebben és a többi hasonló esetben a könyv nem metaforikusan jelenik meg, hanem a maga fizikailag és szellemileg azonosítható egyedi mivoltában: Vergiliusz *Aeneis*eként, melyből Dante számos konkrét idézetet is merít. Az *Aeneis* mellett további példaként hozható fel az arisztotelészi *Fizika*, a *Nikomakhoszi Etika* és természetesen a *Szentírás*. Maradjunk továbbra

³⁰⁴ I. m. I. x. 174.

is az *Isteni színjátéknál*, mely Dante tudományos műveinél talán még jobban érzékelteti, hogy mit jelent számára az írott szöveg: a *Pokol* egyik legfontosabb helyén - a XI. énekben, melyben a Pokol beosztásával ismerkedhetünk meg - Vergilius úgy fejt ki a Pokol morális rendjére és a természet és a művészet viszonyára vonatkozó alapvető tudnivalókat, hogy éppen az előbbi három könyvre hivatkozik. Pontosabban - éppen úgy, ahogyan egy tanár boncolgatja a feladott szövegeket - csak emlékeztet rájuk, hiszen Danténak mind a háromat jól kell ismernie. Az Etikát a következőképpen említi:

Nem emlékeznél már ama szavakra,
mikkel leírja Etikád a három
állapotot, melyet sújt ég haragja?

(*Pokol*, XI. 79-81.)

Látjuk: a *te* Etikádról van szó. A birtokviszony jelzése éppúgy sugallhatná azt, hogy Vergilius a könyvnek a Dante birtokában lévő példányára gondol, mint azt, hogy a költő teljesen magává tette a beléje foglalt tanítást. Bár Babits fordítása erre nem ad alapot, hasonlóan kommentálható az a másik érdekes részlet, melyet a II. fejezetben - a természet és művészet viszonyát tárgyalva - már idéztünk. Olvassuk most az itteni szempontból a kérdéses sorokat:

"A bölcsészet" - szólt ő - "ki jól megérti,
jegyzí többhelytt, hogy a természet utja
honnan vette folyását s merre tért ki.
Isten esze s munkája volt a kutja.
S ki előtt nyitva áll a fizikája,

s figyel: nem sok lapot fordítva tudja,
 hogy mi a művészetnek főszabálya:
 természetet követni mint tanítvány,
 s így a művészet Isten unokája.

(*Pokol*, XI. 97-105.)

Ugyanúgy, mint az Etika esetében, a *te* Fizikádról ("se tu ben la tua Fisica note" - 101.), vagyis Arisztotelész Fizikájának arról a példányáról van szó, melyet Dante birtokol vagy tanulmányozott, illetve - egészen konkrétan - "lapozott". Vergiliusz szinte konkrétan megjelöli a könyvnek az ő mondanivalója szempontjából releváns helyét: már a Fizika elején, vagyis első lapjain - "non dopo molte carte" (102.) - olvasható a tétel, melyet fel kíván idézni. Arról is világosan beszél, hogy a filozófia általános létfeltétele az írás, hiszen - mint olvashattuk - a filozófia "jegyzi", vagyis *írja* ("Filosofia ... nota" - 97-98), mi a művészet (mesterség) főszabálya (a "notare" ige jelentése minden releváns összefüggésben magában foglalja az írás konkrét aktusára való utalást). Ezek után tér rá Vergiliusz, az érvek súlyát fokozandó, a harmadik könyvre, a Genezisre, melynek szintén az elejére, vagyis egy adott helyére utal: "S a *Genesis*-t, mindjárt elől kinyitván, / ott megvan [...]" - 106-107.).

Dante önmagának is olvasója. Más szóval: annak a ténynek, hogy műveit nem felolvasásra, nem szóbeli előadásra, nem szájról-szájra történő terjesztésre szánja, megvan az a másik oldala, hogy saját műveihez is mint írásbeli művekhez alakít ki egy igen érdekes, történeti értelemben is újszerű viszonyt, hiszen folytonosan kommentálja őket. (Gondoljunk *Az új élet* prózai kísérőszövegeire; a *Vendégség* traktátusaira; a XIII., vagyis a Can Grande della Scalának írt levélre; az *Isteni színjáték* számos önreferenciális helyére). Azzal avatja magát *auctor*rá, hogy saját szövegeinek *commentator*aként lép fel. Egyébként emlékezzünk: nem

régiben Ricklin hívta fel a figyelmet arra, hogy Dante egyenesen az első volt e téren.³⁰⁵ Erről a rendkívüli történeti tényről itt csak annyit jegyezzünk meg, hogy abszolúte feltételezi az írásbeliségnek azt a fokát, mely a korabeli Firenze életére - gazdaságára, városi közigazgatására, privát viszonyaira és nem utolsósorban kultúrájára - jellemző volt.

2. Az ideális olvasó, az "apostrofé", a *lectura*

Dante abban is az elsők egyike, hogy szövegeiben explicite megjelenik az "ideális olvasó" alakja, és hangsúlyosan megfogalmazza a közönséghez való viszonyának problémáját. Ez nyilvánvalóan összefügg azzal a szüntelen törekvésével, hogy önmagát kommentálva a szerzőt is láthatóvá tegye. Az "apostrofé" klasszikus retorikai alakzatának felelevenítésével gyakran fordul közvetlenül a címzethez, akit legtöbb helyen kifejezetten úgy szólít meg, mint az *olvasót*: "Gondold el, olvasó" (*Paradicsom* V. 109.), "Itt élesítsd, olvasó, merészen / szemed az Igazságra" (*Purgatórium*, VIII. 19-21.), stb.

Figyelembe véve ennek a formának a gyakoriságát, nyilvánvaló, hogy a címzett akkor is az "olvasó", amikor a megszólításban a személyes névmás szerepel:

Ó, ti, kik éltek józan értelemben,
 lessétek, mily tan látható keresztül,
 elfátyolozva különös rimemben!

(*Pokol*, IX. 61-63.)

³⁰⁵ Thomas Ricklin, "Einleitung", XLII. In: Ruedi Imbach (Hrsg von), Dante Alighieri, *Philosophische Werke*. Felix Meiner Verl., Hamburg 1993. Bd. 1. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Thomas Ricklin, mit einer Vorrede von R. Imbach. Felix Meiner Verl., Hamburg, 1993. (Philosophische Bibliothek 463)

Az olvasó megszólításának több funkciója van. Jelen összefüggésben kiemelendő a metanyelvi funkció, amikor - mint utóbbi példánk is mutatja - a megszólítás a szövegnek a megértés szempontjából különösen fontos jellegzetességeire irányítja a figyelmet, vagyis az *olvasás módjára* ad útmutatást. Például azáltal, hogy a szerző meghatározza művének funkcióját és jellegét, s leckeként, tankönyvként, tehát kifejezetten gondos olvasásra szánt írásként ajánlja figyelmünkbe: "olvasó, leckém, gondold el magadban" (*Pokol*, XX. 20.).

A "lettore" (*lector*) megszólítás ezek szerint egyfajta szemantikai nyom, mely az olvasás egy különleges formájára vagy típusára utal. Ez a *lectura*. Úgy tűnik, a *lectura* kifejezetten középkori szóképzés eredménye, s elterjedése nyilván annak köszönhető, hogy az olvasás fogalomkörében egy új jelentés kifejezésére volt szükség: "[...] a klasszikus nyelvben is ismert *lectio* és *legere* szavakkal ellentétben a *lectura* kifejezés középkori találmány, s az egyetemek korában, az oktatás keretei között fogant, minthogy a szöveg kifejtésének teljesen egyedi fajtáját jekölték vele".³⁰⁶

Nagyrészt a *lecturának* ezzel a jelentésével függ az *Isteni színjátékban* a "lettore" jelentése. A *szerező*, aki megszólítja és megnevezi az olvasót, azt kívánja tőle, hogy úgy olvassa a költeményt, mint ahogyan egy előadásról készített jegyzetet, mint egy magyarázattal és kommentárral kísért szöveget kell olvasni. Ez a jelentés, vagyis a szó "tanítás" vagy "tan" értelme néhol explicite is megjelenik³⁰⁷

Az olvasó megszólításának legfontosabb példája az *Isteni színjátékban* a következő:

Óh, ti, kik apró csónakokban ültök,
s figyelni vágyva édes énekekre

³⁰⁶ Jacqueline Hamesse, "Az olvasás skolasztikus modellje". In: Guglielmo Cavallo, Roger Chartier (Szerk.), *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, 117-118.

³⁰⁷ "Perché tu veggì pura / la verità che là giú si confonde, / equivocando in sí fatta lettura" ("hogy legyen földerítve / elotted a tan [...]"). (*Paradicsom*, XXIX. 73-75.)

hajóm után, mely zengve száll, röptök,
jobb lesz, ha visszatértek révetekbe!

[...]

De kevesek ti, akik angyaloknak
régen éheztek égi kenyérére,
mellyel itt élnek, de jól sohse laknak,
bocsássátok a sósvíz tengerére
bárkátok bátran...

(*Paradicsom*. II. 1-13.)

Egy másik fontos metafora-típusnak, a hajós-metaforának az eszközeivel szerzőnk itt arra figyelmeztet, hogy a *Paradicsom* - az előző két résszel ellentétben - különösen nehéz olvasmány: keveseknek szól, s csak azok bátoríthatók arra, hogy ezen a ponton is folytassák a *Színjáték* olvasását, akik az "angyalok kenyérére" éheznek, vagyis járatosak a filozófia és a teológia elvont tanításaiban. Ez persze már a szociológiai értelemben vett közönségnek a kérdése is. A *Színjáték* aposztrofői - akárcsak a *Vendégség* bizonyos passzusai - arról tanúskodnak, hogy Dante egyrészt számított bizonyos olvasóközönség léteire, másrészt törekedett is arra, hogy megteremtse a maga olvasóját, és létrehozzon egy közönséget.

Közönségét egyébként a *Paradicsomban* és a *Vendégségben* különbözőképpen határozza meg. A *Vendégségben* - összefüggésben azokkal az érveivel, melyek a népnyelvnek a latinnal szembeni előnyeit bizonyítják - programszerűen egy laikus olvasóréteget vesz célba. Az olvasók, akikre itt gondol, nem tartoznak a "literátorok" közé (hiszen ez utóbbiak - lévén professzionisták - "nem önmagáért szerzik meg a tudományt"), hanem a társadalom

különböző más rétegeiből, "a nemes lelkűek" közül kerülnek ki, akik közt "hercegek, bárók, lovagok és számosan másfajta nemesek, férfiak és nők szép számmal vannak".³⁰⁸

Arra kell gondolnunk, hogy a XIV. század elejének Firenzéjében és Észak-Itáliájában - a városokban és a fejedelmi kastélyokban - létezik egy viszonylag széles olvasóréteg (férfiak és nők szép számmal!), mely fogyasztója az írásos formában terjedő irodalomnak, s Dante e ténynek messzemenően tudatában van. Sőt: azzal is tisztában van, hogy e rétegnek melyek a szociológiai jellemzői.

Nem csoda tehát, ha saját olvasója mellett igyekezett megrajzolni az egyáltalán vett olvasó általános alakját, s a világirodalomban elsőként drámai témává tette magát az olvasás aktusát. Ideje, hogy Francesca da Riminiben és Paolo Malatestában, a tragikus és tiltott szerelem e két romantikus alakjában, felismerjük az *olvasót*, akiknek története pontosan azzal kezdődik, hogy "[...] miketten, egy könyvet lapozva, / olvastunk" (*Pokol*, V. 127-128.). Dante kifejezetten hangsúlyozza, hogy hősei "szórakozásból", "kedvtelésből" olvasnak (ami sajnos nem derül ki Babits fordításából): "Noi leggiavamo un giorno per diletto". Íme az olvasás funkciójának egyik világirodalmilag első megfogalmazása.

Figyelemre méltó, hogy ebben az epizódban is feltűnik a *lectura* ("lettura") kifejezés:

“Szemet *ez* gyakran szememen felejtett

s arcunk az olvasásba belesápadt”.

(*Pokol*, V. 130-131.).³⁰⁹

Az eredetileg kifejezetten technikai jelentésű szó itt félreérthetetlenül a könyvek laikus használatára utal. Érdekes jele ez annak, hogy a szó jelentése az egyetemeken kialakult technikai értelméhez képest kitágult, ami viszont arról tanúskodik, hogy a *lectura*-jellegű,

³⁰⁸ *Vendégség*, I. ix. In: *DÖM*, 173-174.

figyelmet és elmélyedést igénylő olvasás szokása túllépett a klerikusok körén, s elterjedt a társadalom laikus, de művelt rétegeiben.

A mondottaknak köszönhetően az évszázadok óta csodált és agyonelemzett Francesca-jelenetből érdekes olvasásszociológiai információk hámozhatók ki. Dante bepillantást nyújt a XIII. és XIV. század fordulójának olvasási szokásaiba: abba, hogy kik és milyen motívumból olvastak. Ugyanakkor a szállóigévé vált sor - "[...] Galeottónk lett a könyv s írója" - a könyveknek (konkrétan persze a divatos udvari irodalomnak) tulajdonítható hatást ecseteli (ami a költő elbeszélésében nem kevésbé gyászos, mint amennyire gyászos a mai kultúrkritikusok és pszichológusok szerint a televízió hatása). Mondanunk sem kell: maga az a tény, hogy Galeotto lehetett a könyv és "aki írta" ("Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse" - 137.), ismét csak az adott kultúra igen magas fokú írásbeliségére utal.

3. Az írás szellemi és fizikai aktusa

Az olvasó megszólításával egyes esetekben összekapcsolódik annak a jelzése, hogy miben is áll az a tevékenység, melyet a költő végez:

Most, olvasó, veszteg maradj a padkán,

s figyelj reá, mi áll előtted itten,

[...]

Lakomázz rajta, mit elébed tettem:

mert minden gondom egymagába tépte

a roppant tárgy, melynek jegyzője lettem.

(*Paradicsom*, X. 22-24.)

³⁰⁹ "Per piú fiata li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso"

A költő mindenk előtt írástudó (*scriba*): jegyző vagy írnok. Dante sokszor nemcsak auctorként jeleníti meg magát, hanem - az előbbi eset tanúsága szerint - úgy is, mint az írás szellemi és fizikai aktusának végrehajtóját. Ennek a szerepnek több egymásba fonódó szintje van.

Az első szinthez tartozik az a poétikai fikció (mellyel tulajdonképpen saját auctor-voltát tagadja), hogy ő csak "jegyző", mégpedig abban a kettős értelemben, hogy az írás révén hüen rögzíti tapasztalatát, s hogy csak azt jegyzi le ("nota"), amit valaki más, nevezetesen a Szentlélek, az isteni szeretet ("Amore") sug (inspirál: "spira"), "diktál ("ditta"). A "jegyző"-szerep első értelmezése a *Pokol* invokációjában fejeződik ki, mely azért is érdekes, mert kimondja, a költő nagysága méretik meg azon, hogy mennyire képes leírni, amit látott: "ó lélek, aki írod, amit láttam, / nemességed elválik majd ezúttal!" (*Pokol*, II. 7-9.)³¹⁰ A második értelmezés legtipikusabban az "édes új stílus" poétikáját megfogalmazó Bonagiunta-epizódban jut érvényre, amely szerint a költő isteni inspirációnak engedelmeskedik, vagyis lelke bensejében hallja és írja le az isteni szeretet által tollba mondott szavakat:

“Mít a Szerelem sugdos” – válaszolta

ajkam – “megőrzöm én és szót a szóra

írom, amint ő bellül mondja tollba.”

(*Purgatórium*, XXIV. 52-55.)

Bonagiunta, a toszkán költő rögtön ezután úgy fűzi tovább Dante szavait, hogy most már jól látja, mi "az édes új stílus" titka: tollatok "a diktálót" szorosán követi ("... le vostre penne / di

³¹⁰ Van itt más érdekesség is. Curtius hívja fel a figyelmet arra, hogy az "írod" olyan helyen szerepel, ahol kovencionálisan az "énekelni"-nek kellene szerepelnie. E. R. Curtius, i. m. 331.

retro al dittator sen vanno strette" - (*Purgat6rium*, XXIV. 58-59.). Hasonl6ok azok az epiz6dok, melyekben a t6lvil6gi utas prof6tai k6ldet6se fogalmaz6dik meg. Ezek k6z6 tartozik a Dante 6s Beatrice els6, dr6mai tal6lkoz6s6t le6r6 jelenetsor a *Purgat6rium* utols6 6nekeiben. Beatrice itt többsz6r is egészen kiv6teles nyomat6kkal sz6l6tja fel a k6lt6t, hogy visszat6r6se ut6n 6rja meg az 6l6k okul6s6ra, mit tapasztalt a t6lvil6gon: "meg6rni b6n6s vil6god jav6ra / majdan, amit l6tsz, most hatolj be m6lyen!" ("quel che vedi, [...]fa che tu scrive" - *Purgat6rium*, XXXII. 104-105.).

A feladat l6nyege a l6tottak 6s hallottak *6r6sos* meg6r6k6t6se, *lejegyz6se*:

Te csak jegyezd, mint ajkaim kimondj6k,

a sz6t azon 6let 6l6inek, mely

a hal6l fel6 járja a bolondj6t.

Jegyezd:³¹¹ de 6r6s k6zben ne feledd el

f6lt6rni, hogyan l6ttad a Pal6nt6t,

mely minden lombot k6tszer veszített el.

(*Purgat6rium*, XXXIII. 52-57.)

A k6lt6 "jegyz6"-szerep6nek egy m6sik szintje az 6r6snek azzal a r6g 6ta csod6lt k6pess6g6vel kapcsolatos, hogy meg6r6k6ti az elsz6ll6 sz6t, a tetteket, az emberek h6r6t. Legyen elég erre egy p6lda: a k6lt6 azzal bírja sz6ra Guido Guinicellit a *Purgat6riumban*, hogy meg6g6ri, nev6t "pap6rra teszi", s meg6rzi az ut6kornak ("accio ch'ancor carte ne verghi" - *Purgat6rium*, XXVI. 64.).

³¹¹ A "jegyezd" els6 el6fordul6s6nak az eredetiben a "nota", m6sodik el6fordul6s6nak pedig az "aggi a mente" (v6sd elm6dbe, eml6kezz, jegyezd meg) kifejez6s felel meg.

"Papírra tenni" ("vergare", a papírt megvonalmazni, vonalakkal tele róni): ez a kifejezés már az írás fizikai aktusára és fizikai eszközeire vonatkozik. Az ilyenfajta utalások is igen gyakoriak az *Isteni színjáték*ban: "csak hogy több papír fogyjon a világba" ("per danno de le carte" - *Paradicsom*, XXII. 75.), "nem írta tinta" ("né scrisse incostro" - *Paradicsom*, XIX. 7.), "ugrik a tollam és nem írom" ("salta la penna e non lo scrivo" - *Paradicsom*, XXIV. 25.), stb.

Sokatmondó, hogy az *Isteni színjáték* egészére olyannyira jellemző önreferencialitás egyik eseteként a szöveg egy helyen egész konkrétan utal saját írásának fizikai folyamatára és körülményeire. A hely kitüntetett. A *Purgatórium* lezárását - bár volna még mondanivalója - így indokolja a költő:

Helyem ha volna írni róla hosszabb,

írnék, olvasó, az édes italról,

[...]

de mivel kötést tettem én e Dalról,

e Másodikról, lapjaim kimérve,

művészet féke nem hagy írnom arról.

(*Purgatórium*, XXXIII. 136-141.)

Más szóval: mivel a művészi arányérzék azt követeli, hogy a második *cantica* ugyanolyan hosszú legyen, mint az első és a harmadik, nincs több "hely az írásra" ("spazio da scrivere"). "Betelt" a *Purgatóriumra* szánt összes papírlap ("piene son tutte le carte").

4. A könyv- és írás-metaphora

Az eddigiek során felhozott különféle típusú példák "tematikusak" voltak, vagyis azt mutatták, hogy egyrészt az olvasás, másrészt az "írás", "leírás", "jegyzés", "lejegyzés" szellemi vagy egyenesen fizikai értelemben vett aktusa igen sokszor mintegy a költői leírás önálló tárgyaként jelenik meg a szövegben. De a szöveget formáló mentalitásnak más fontos nyomai is vannak. Arról, hogy az *Isteni színjáték* szerzőjét mennyire foglalkoztatja mindaz, amit az "írásbeliség" körébe sorolunk, hű képet ad egy sor olyan kép, metafora, hasonlat, mely az olvasás és írás képzetköréből származik.

Ilyen a Curtius által tanulmányozott "könyv-metafora", amelynek jelentőségéhez nem férhet kétség. *Az új élet* első mondatában az "emlékezet könyvével" találkozunk: az ifjúkori mű a költői fikció szerint azoknak a szavaknak az átmásolása ("è mio intendimento d'assemblare"), melyeket az emlékezet könyvének *Kezdődik az új élet* c. fejezetében talál.³¹² A *Versekben* az a fordulat tűnik fel, hogy "az emlékezet könyvében meg van írva".³¹³ A *Színjátékban* az emlékezet a múlt könyve:

[...]

hallva e kegyet, amelynek díjába

nincs méltó hála, s mely végkép beírva

a Múlt könyvébe, a memóriába.

(*Paradicsom*, XXIII. 52-55.)

Máshol azt olvassuk, hogy az emlékezet: írás; pontosabban, emlékezni annyi, mint felírni és megőrizni: "Amit ön jószolt" - mondja Dante Brunetto Latininak -, "emlékem felírja" ("scrivo, e serbolo a chiosar" - *Pokol*, XV. 88-89.).

³¹² *Az új élet*, I. 9.

³¹³ "Magam miatt bánkódom, s annyi gondban" (Ford. Csorba Győző). In: *Dante Összes Művei*, 92.

Dante számos nagylélegzetű és finoman kidolgozott hasonlata közül több olyat is idézhetnénk, mely az írás vagy az írás eszközei körül forog (*Pokol*, XXIV. 4. és köv.; *Pokol*, XXV. 64. és köv.). Befejezésül azonban elégedjünk meg a Jupiter egében elénk táruló látvány felidézésével: a rajban szálló lelkek betűk alakját öltik ("majd *D*, majd *I*, majd *L* formába gyűlnek" - *Paradicsom*, XVIII. 78.), "élő szókká"³¹⁴ válnak (uo. 90.), és a *DILIGITE JUSTITIAM QUI JUDICATIS TERRAM* feliratot rajzolják ki. E fantasztikus képen egyenesen kozmikus jelenségűnek mutatkozik az írás. Ahogyan persze kozmikus jelentőségűnek mutatkozik az a felirat is, amely a pokol kapuját díszíti, s amely - az égi felirathoz hasonlóan - szintén tartalmazza az "igazság" ("giustizia") terminust: *Nagy Alkotóm vezette az igazság.*

³¹⁴ Ez így Babits telitalálata, az eredetiben a kifejezés nem szerepel. A mondanivalót ez nem befolyásolja.

IV. fejezet

AZ ISTENI SZÍNJÁTÉK MŰFAJELMÉLETI SZEMPONTBÓL

2. A “tragikustól” a “komikusig”

Minden empirikus vagy filozófiai kiindulópontú műfajelmélet egyik próbaköve az *Isteni Színjáték*. A probléma persze fordítva is fennáll: bármely műfajelméletet is fogadjunk el, nehéz besorolni Dante minden összehasonlítás alól kibúvó alkotását. A kérdés évszázadok óta vitatott.

Úgy látszik azonban, hogy maga a költő és korai kommentátorai nem láttak ebben akkora problémát.

Can Grande della Scalához írt levelében Dante hosszas magyarázatot ad művének címére (*Dante Alighieri Commediája, aki születésére nézve firenzei, erkölcsseit tekintve nem az*), s ezzel műfajának kérdésében is állást foglal: “jelen művemet – mondja - *Commediá*-nak hívják”, majd azt is világossá teszi, hogy a komédia a “költői elbeszélésnek egy fajtája”, mely minden mástól, így a *tragoediá*-tól is különböző. Meghatározásában a komédia és a tragédia ellentétét tartja szem előtt, bár Horatius *Ars poeticájára* hivatkozva megemlíti, hogy a “beszédmód” tekintetében (*ad modum loquendi*) vannak más költői formák is – mint a bukolikus ének, az elégia, a szatíra és a szentencia -, melyek az itt tárgyalt kérdés szempontjából irrelevánsak. (“Ezekről azonban most semmit sem kell mondanunk”.)

A komédia és a tragédia szembeállításának fő kritériumaként azt a tárgyi-tartalmi szempontot hozza fel, hogy milyen viszonyban van a kezdetük és a végük: míg a *tragoedia* “kezdetén csodálatos és nyugodt, a végén pedig büzlő és borzalmas”, addig a *commoedia* “valamely dolog keserű mivoltával kezdődik, de azután tárgya kedvezően végződik”. Ez a megfontolás

elegendő annak alátámasztására, hogy a mű valóban komédia: “Mert ha tárgyát nézzük, az kezdeteiben szörnyű és büzhödt, hisz ez a Pokol. A végén pedig kedvező, kívánatos és kellemes, ez pedig a Paradicsom”.³¹⁵

Egyetlen mondat erejéig szó esik egy olyan vonásról is, amely a komédiát egy másik szempontból, vagyis a *modus loquendi* tekintetében jellemzi. Ebben a tekintetben a komédia “alázatos és szerény, mert köznyelven szól, amelyen még az asszonyok is megértik egymást”.³¹⁶ Ez a második szempont – amely szerint a komédia (szemben a tragédiával) alacsony stílusú - a hagyományos retorika szempontja, melyet Dante nem hagyhat figyelmen kívül, s más írásaiban, így *A nép nyelvén való ékesszólásról* lapjain, szorosabban látszik követni.

Ugyanezt a szempontot veszi át Boccaccio, amikor az *Isteni színjátékot* stílusának “alázatos szerénységével” jellemzi. Jellemzését megtoldja azzal az általános megjegyzéssel, hogy az ilyen stílus “a commediákban szükségképpen megkívántatik, ahogy ezt tudják is azok, akik tisztában vannak azzal, hogy mit kell commedián érteni”.³¹⁷ Ám Boccaccio, miközben maga is engedelmeskedik a retorikai konvenciónak, korántsem szűkíti a stílus vagy a nyelv egyetlen jegyére az *Isteni színjáték* jellemzését, hiszen idézett megjegyzése annak az álomfejtésnek a részeként fordul elő, melyben a művet a páva tollazatához és járásához hasonlítja. Az egész hasonlatnak az a lényege, hogy milyen sok színben csillog Dante költeménye.

A népnyelvről szóló értekezésben, ellentétben a Can Grande della Scalához intézett levél kettős felosztásával (komédia – tragédia), egy hármas felosztást találunk, mely az elégiára is kiterjed. Az elégiával kiegészített három költői nem meghatározására ugyanakkor nem az

³¹⁵ *Can Grande della Scala úrnak* (Ford. Mezey László). In: *Dante Összes Művei* (Szerk. Kardos Tibor), Magyar Helikon, Bp. 1962. (a továbbiakban *DÖM*) Az eddigi idézetek: 509-10.

³¹⁶ *I. m.*

³¹⁷ Boccaccio, “Dante élete” (Ford. Füsi József). In: *Boccaccio Művei*. Európa Könyvkiadó, Bp. 1975. II. 690.

előbb említett tartalmi szempontú megközelítést választja Dante, hanem arra a formális stilisztikai szempontra támaszkodik, melynek alapján a retorikai hagyomány tárgyalta a költői műfajokat (*genera dicendi*).

Azt a kérdést ugyanis, hogy milyen tárgyat miképpen illik megénekelni, nem a “tragédia – komédia – elégia” tengelyén, hanem a *canzoné*-val, a *ballatá*-val és a *szonettel* kapcsolatban veti fel. A tragédia, a komédia és az elégia különbsége – mint a *genera dicendi* közti különbség – a tragikus, komikus, elégikus *stílus* közti különbséget jelenti, vagyis olyan formális jegyekből vezethető le, melyek egy beszédmódot magasabb vagy alacsonyabb rendűvé tesznek, de önmagukban nem feleltethetők meg valamilyen tartalmi elvnek vagy “narratológiai” követelménynek (“szomorú” vagy “vidám” befejezés). “Tragédián – ismétli Dante a hagyományos meghatározást - a felsőbbrendű stílust értjük, komédián a középszerűt, az elégia pedig a nyomorúságok elbeszéléséhez illendő stílus”.³¹⁸

Az ezekből a meghatározásokból adódó megfeleltetések révén a *tragikus* ily módon a következő sornak lesz a tagja: *tragikus stílus – kitűnő népnyelv – canzone*. A komikust illetően pedig ahhoz a kissé módosított képlethez jutunk, hogy ha komikusan kell valamit megénekelni, “némelykor a középszerű, némelykor pedig az alacsonyabb népnyelvet kell elővenni”.³¹⁹ A komikus feldolgozás tehát – s ez valóban fontos útmutatás az *Isteni színjátékra* nézve - *kevert nyelvű*. Sajnos, a további tárgyalást Dante a mű negyedik részére halasztja, így nincs további támpontunk arra, hogy milyen elméletet alkothatott a komikusról vagy a komédiáról.

Mielőtt azonban tovább mennénk, lapozzuk fel az *Isteni színjátékot* is.

A “komédia” vagy “komikus” terminus a költemény három önreferenciális helyén fordul elő (*Pokol*, XVI. 127.; XXI. 2.; *Paradicsom*, XXX. 24.). Lássuk az egyiket:

³¹⁸ *A nép nyelvén való ékesszólásról* (Ford. Mezey László). II. iv. In: *DÖM*, 381.

³¹⁹ Uo.

Igy hídról-hídra, egyebet beszélve,
 amivel Komédiám nem törődik,
 mentünk [...]

(*Pokol*, XXI. 2.)

A terminus mellett, hogy a jelenetben elbeszélte cselekmény tovább szövést segít, metanyelvi szinten a költemény jellegére emlékeztet, s megerősíti, amit a cím alapján már amúgy is tudunk. Ugyanakkor egyes kommentárok szerint talán nem véletlen, hogy a terminus egyik esetben annak a három énekből (XXI., XXII., XXIII.) álló ciklusnak az elején található, mely egyszerre tűnik ki drámai és népi hangvételével.

A “tragédia” vagy “tragikus” terminus kétszer fordul elő az *Isteni színjátékban* (*Pokol*, XX. 112.; *Paradicsom*, XXX. 24.), s igen fontos jelentést hordoz. Dante a *Pokol* egyik helyén, ahol a kifejezést Vergilius szájába adja, tragédiának, mégpedig a tragikus stílus felsőbbrendű voltára utalva, “magas tragédiának” nevezi az *Aeneist*. (“l’alta mia tragedia” – mondja Vergilius.).³²⁰ Vegyük ehhez a Vergiliusra vonatkozó híres sorokat:

Mesterem, mintaképem vagy te nékem,
 te vagy csupán, kitől örökbe kaptam
 a zengzetes szót [...].

(*Pokol*, I. 79-81.)

Ez az *Aeneis*re, illetve szerzőjére vonatkozó két utóbbi idézet azt fejezi ki, hogy Dante Vergilius követőjének, folytatójának vallja magát (tőle kapta a “zengzetes szót”, a *bello*

³²⁰ Babitsnál ez nem derül ki: “Te, ki nagy versem könyv nélkül tudod”. (*Pokol*, XX. 112)

stilot), művére pedig úgy tekint, mint utánczandó modellre. Ennek alapján azt várhatnánk, hogy az *Isteni színjátékot* szintén tragikus (magasabb stílusban írott) műként határozza meg.

Annál is inkább elváránk ezt, mert a költemény önmagára utalásának van egy másik, mindenki által ismert módja. Dante két helyen is "szentnek" nevezi művét: "Szent Poémá"-nak ("lo sacrato poema" - *Paradicsom*, XXIII. 62.), illetve "Szent Dalnak ('l poema sacro), melynek ég s föld munkatársa" (*Paradicsom*, XXV. 2.). Ezekre a helyekre még visszatérünk, de már most is könyveljük el, hogy a "szent dal" kifejezés szintén a költemény "tragikus" minősítését indokolná.

A fentiek a következőképpen foglalhatók össze.

(a) Dante a komédiát két különböző helyen a "komédia – tragédia", illetve a "tragédia – komédia – elégia" tengelyen helyezi el, s kétféle szempont alapján határozza meg.

(b) Az egyik, az *Isteni színjáték* vonatkozásában közvetlenül releváns esetben (XIII. levél) tárgyi kritériumot alkalmaz, mégpedig a történet kezdetének és végének "narratológiai" szempontját.

(c) Egy másik esetben (*A nép nyelvén való ékesszólásról*) a *genera dicendi* retorikai meghatározásának megfelelően a stílusok hierarchiáját tartja szem előtt, s formai-stilisztikai kritériumot alkalmaz.

(d) A stílust a megénekelte tárgy szerint tartja kiválasztandónak: e szerint például a legmagasztosabb dolgok (Egészség, Szerelem, Erény)³²¹ *canzone*-formában és tragikus stílusban dolgozandók fel.

(e) A két kritérium a tragédia és a komédia között nem feltétlenül ugyanazokat a határokat jelöli ki, bár az *Isteni színjáték* mind a happy end, mind a kevert stílus követelményének megfelel, s így komédiának minősíthető.

³²¹ *A nép nyelvén való ékesszólásról*, II. ii. In: *DÖM*, 378.

(f) Az *Isteni színjátékkal* szemben támasztott elvárások ugyanakkor nem zárják ki azt a lehetőséget, hogy a költeményt a “tragikus” nembe soroljuk.

Összefoglalásunk bizonyos nehézségeket hozott felszínre. Kérdéses, hogyan értékeljük azoknak a kritériumoknak a súlyát és szerepét, melyekre Dante általában a tragédia és a komédia közti határvonal meghúzásakor, illetve konkrétan az *Isteni színjáték* műfajának meghatározásakor támaszkodik. A nehézségek nyilvánvalóan azzal is összefüggnek, hogy a népnyelvről szóló traktátus és a XIII. levél megírása között eltelt időben feltűnően megváltozott Dante elmélete a komédia mibenlétéről, illetve arról, hogy egy nagy költői mű esetében mely stílus részesítendő előnyben. A változást röviden úgy is jellemezhetjük, mint a “tragikusról a komikusra” való áttérést.

Jelenlegi problémánk szempontjából mondhatnánk tulajdonképpen azt is - megkímélve magunkat a további fáradozástól -, hogy Dante korábbi álláspontja mellékes, hiszen csak a XIII. levélben található fejtegetések vonatkoznak az *Isteni színjátékra*. Nem vethetjük el azonban azt a plauzibilis feltevést, hogy az elmélet éppen az *Isteni színjáték* miatt, vagyis azoknak a reflexióknak az eredményeként változott meg, melyekre a költemény írása, illetve maga a költemény készítette a szerzőt.

Annak fényében tehát, hogy korábbi traktátusában Dante a retorikai hagyományhoz híven a tragikus stílust tekintette a kiváló dolgok megéneklésére alkalmasnak, s hogy költőként (ld. a *Vendégség* filozófiai *canzonéit*) kétségtelenül magasztos témákat kívánt feldolgozni, jelentős és magyarázatra szoruló koncepció-váltásnak tűnik, hogy az *Isteni színjátékot* komédiának nevezi. Pontosan a koncepció-váltás tényének és mibenlétének felismerése vezethet az *Isteni színjáték* műfaji problémáival kapcsolatos mélyebb összefüggések feltárásához. Hasonlóképpen vélekedik Giorgio Agamben, aki úgy látja, hogy a komédia kategóriája – az *Isteni színjátékra* alkalmazott értelmezésében - átfogó történeti jelentéssel is felruházható. Ami magát a koncepció-váltást illeti, Agamben úgy fogalmaz, hogy Dante “a komédia

címmel törést és fordulatot hajtott végre saját múltjához és költői pályájához képest: igazi “kategorialis váltást”, amire nem szánhatta volna el magát tudatos és vitális motívumok nélkül”.³²²

A váltás, a tragikusról a komikusra való átmenet persze többféleképpen szemlélhető.

Mindenek előtt felfogható abban az egyszerű technikai-poétikai értelemben, hogy miután Dante úgy döntött, hogy egy mindent átfogó, sokrétű és komplex témát fog feldolgozni, felismerte: ehhez nem lesz elegendő a fiatalkorában művelt *canzone* nyelve és stílusa, melynek elméleti problematikáját *A nép nyelvén való ékesszólás* lapjain foglalta össze. Az *Isteni színjáték* tematikájának sokfélesége – ahogyan a retorika hagyományosan tanítja - az egyes témákhoz és tárgykörökhöz illően többféle nyelvet és stílust tett szükségessé, s a “komikus” jelleg pontosan a nyelvnek ezt a rétegezetségét fejezi ki. A Dante-kritika által sokszor hangsúlyozott és csodált *plurilinguismo*-ról, *többnyelvűségről* van tehát szó, mely elsősorban az *Isteni színjátékban* tükröződő tényleges költői gyakorlatnak felel meg, és kevésbé tudható be egy koncepcionális vagy kategorialis fordulat következményének. Hangsúlyozandó, hogy a “komédia” ebben az esetben túlnyomóan retorikai-stilisztikai jelentéssel bír.

A tragikusról a komikusra való átmenetet lehet azonban radikálisabban is szemlélni.

Ez akkor lehetséges, ha teljes egészében elismerjük Dante költészetének avantgárd és kísérletező jellegét, ami többek közt abban fejeződik ki, hogy az egész nyelvre kiterjedő újító munkássága során elszakadt a késői középkor kultúrája által nyújtott elméleti alapoktól, melyekre korábban maga is tekintettel volt. Éppen ezért, mint Zygmunt Barański rámutatott, csak bizonyos korlátok közt lehetséges, hogy Dante költészetét a retorikai hagyomány fényében magyarázzuk. A költészetében végbement komikus fordulatnak, mely lehetővé tette az *Isteni színjátékot*, elméleti szinten az volt ugyanis a velejárója, hogy megkérdőjelezte a

³²² Giorgio Agamben, *Categorie italiane*. Marsilio, Venezia 1996. 6.

tartalom, a stílus és a nyelv közötti hierarchikus megfelelés kritériumát, mely a retorikai tanításnak a középpontjában állt, s melyen maga az irodalom is alapult.³²³ Ebben a megközelítésben nem elég “többnyelvűségről” beszélni.³²⁴ Az *Isteni színjáték*ban nincs egymás mellett többféle nyelv, melyek közül a költő - szem előtt tartva a tartalom, a nyelv és a stílus közti megfelelés követelményét – esetenként kiválasztja a mondanivalójához illőt. A költemény nyelve egységes: olyan köztes nyelv, mely gazdagságánál és rendkívüli hajlékonyságánál fogva képes bármilyen mondanivalót kifejezni.

Ennek a fényében talán azt az ellentmondást is feloldhatjuk, hogy az *Isteni színjáték* egyfelől *komédia*, s mint ilyen, bizonyosan “alacsonyabb” stílust képvisel, mint a tragédia; másfelől viszont “*szent dal*”, s mint ilyen, a “legmagasabb” vagy “legnemesebb” stílust követeli meg, legalábbis természetessé teszi az ilyen asszociációt. Az ellentmondás azzal látszik kiküszöbölhetőnek, hogy szó szerint vesszük Dante kiegészítését: komédiája az által “szent dal”, hogy “ég s föld munkatársa” (“al quale ha posto mano e cielo e terra”). Ekkor – az előbbi fejtegetéseket továbbgondolva - a költemény nyelvétől már nem azt kell elvárunk, hogy a legnemesebb stílus (a tragikus stílus) követelményének feleljen meg, hanem azt, hogy a szó teljes értelmében “mindent” ki tudjon fejezni a világon: *az égi és a földi dolgokat*, a teológiai igazságokat és az evilági tapasztalatokat egyaránt. Elháríthatónak látszik az a probléma is, hogy a dantei komédia modelljéül egy “tragikus” mű szolgál, az *Aeneis*. Emlékezzünk: amikor a *Pokol* I. énekének nevezetes helyén Dante mesterének nevezi Vergiliust, akkor sokat mondóan úgy fogalmaz, hogy a *szép* stílust (“bello stile”) köszönheti neki, nem pedig úgy (ahogyan esetleg várnánk), hogy a tragikusát.

³²³ Zygmunt G. Barański, *Sole nuovo, luce nuova. Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*. Scriptorium, Torino 1996. 87.

³²⁴ “Nem értek egyet azokkal, akik az *Isteni színjáték* stílusát “plurilingvisztikai”-nak nevezik.” *I. m.* 74.

Némi bizonytalansággal a korábbi problémák feloldásában az is segítségünkre lehet, ha fellapozzuk az *Isteni színjáték*nak azt a még nem vizsgált helyét, ahol a “komikus” és “tragikus” jelző (az eredetiben: *comico* és *tragedo*) előfordul:

E pontnál tollamat legyőzve érzem,
 jobban, mintsem vig vagy szomorú költő
 volt tárgya által, vagy valaha léssen.

(*Paradicsom*, XXX. 22-24.)

A “kimondhatatlan” témájának eme sokadik megpendítésekor Dante egy sorba állítja a komikus és tragikus költőket, akikhez magát hasonlítja. Az összehasonlítás révén úgy határozza meg magát, mint egyszerre komikus és tragikus költőt, ez pedig nyilván átvihető művére, melyet úgyszintén egyszerre tekinthetünk komikus és tragikus költeménynek.

A tragikusról a komikusra való átmenet további értelmezési lehetőségeit keresve elkerülhetetlen, hogy komolyan vegyük a komédiának a XIII. levélből idézett tartalmi meghatározását, vagyis a kedvező véget. Ezen a vágányon haladva egészen más alapon kezdhethetjük újra a vizsgálódást, bár – Barańskit követve - már előbb is kiléptünk az *Isteni színjáték* műfaji problémájának hagyományokhoz kötött retorikai tárgyalásmódjából.

Nem mondunk újat azzal, hogy a tragédiát lezáró borzalmas és szörnyű vég, illetve a komédiát lezáró kedvező és kellemes vég Danténál az ember elkárkozásával vagy üdvözülésével, bűnösségével és megváltásával van összefüggésben. Ezért a tragédia és a komédia narratív szempontból aszimmetrikus viszonya többet fejez a cselekmény irányának alapjában véve mindig kontingensnek tekinthető különbségénél. Lényegében a szubjektum helyzetéről, igaz vagy bűnös voltáról, a bűn és az ártatlanság történetéről van szó, vagyis bűnösség és ártatlanság aszimmetriája fejeződik ki a tragédia és a komédia cselekményének

ellentétes irányában. Agamben – akinek a gondolatmenetét megvilágító erejűnek találjuk – erre azt a szerencsés formulát találta, hogy “a tragédia úgy jelenik meg, mint az igaz ember bűnössége, a komédia pedig úgy, mint a bűnös ember megigazulása”.³²⁵ Van tehát “tragikus bűn” és “komikus bűn”, s pontosan ennek a különbségnek a háttérében érthető meg az *Isteni színjáték* komédia-volta.

A kétféle bűn nem természetében vagy súlyosságában különbözik egymástól. A különbség a feloldozásban vagy annak elmaradásában van. A tragikus bűn alól - s ez az antik világ hőseinek osztályrésze - nincs feloldozás: nem üdvözülni sem a “kegyes” és “igaz” Aeneas, sem ellentéte, az ész önhittségét megtestesítő Odüsszeusz,³²⁶ aki - figyeljünk fel erre! - nem másban, mint a retorika művészetében mutat utolérhetetlen jártasságot.³²⁷ Danténak – s most a “szereplő Dantéra”, a “Komédia” hőisére kell gondolnunk - ugyanaz a bűne, mint Odüsszeusznak. Ő mégis megmenekül (a most tárgyalt szempontból fejezve ki magunkat: odahagyja retorikai korszakát), s azzal, hogy az antik hősökkel ellentétben részesül az isteni kegyelemben, a komikus irány lehetőségét példázza.

³²⁵ Giorgio Agamben, *Categorie italiane*, 12.

³²⁶ Aeneas és Odüsszeusz ellentéte paradigmikus jelentőségű *Az isteni színjáték* morális rendjében. Aeneas jelzője a *Pokol* bevezetésében “giusto”: “e cantai di quel giusto figliuol d’ Anchise / che venne di Troia” (*Inferno*, I. 73-74. Vö: “Anchises jámbor magzata” – *Pokol*, I. 75.). Odüsszeusz esetében Dante elfogadja a hagyományos jellemzést, amely szerint “a kegyes (pius) Aeneasszal, a pozitív hőssel szemben áll Odüsszeusz, a kegyetlen, vad, furfangos, ártalmas (durus, saevus, pallax, dirus). Giorgio Padoan, “A “szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai. Egy hagyomány állomásai (Vergiliustól Dantéig)” Ford. Tekulics Judit. In: *Dante a XX. században* (Szerk. Kelemen János). *Helikon*, 2001./2-3. 322.

³²⁷ “Odüsszeusz igazi nagy, fennkölt művészete azonban a retorika”. Giorgio Padoan, *i. cikk.* 324.

A tragédia és komédia ily módon a retorikán messze túlmutató jelentést vesz fel. Agamben szerint ez egyben azt bizonyítja, hogy a tragédia és a komédia kategóriái, “amelyeknek az ellentétébe a modernitás Hegeltől kezdve Benjaminig és Goetheétől kezdve Kierkegaardig a maga legmélyebb etikai konfliktusait vetítette bele”, a középkori kultúrában gyökereznek.³²⁸

Egy ilyen megállapítás óhatatlanul megfordítja a perspektívát. Ha eddig elsősorban a hagyomány felől és saját kultúrájának szemszögéből vizsgáltuk, hogy miért nevezte Dante az *Isteni színjátékot* komédiának, akkor most egy retrospektív történetfilozófiai dimenzió nyílik meg előttünk.

E retrospektív megközelítés pontosan annyira jogosult, mint a történeti-filológiai vizsgálódás, melynek jellemző kérdésfeltevése abban állt, hogy Dante a komikus fordulat végrehajtásakor és az *Isteni színjáték* nyelvi-stilisztikai eszközeinek megalkotásakor milyen általa ismert retorikai előzményekből kiindulva határozta meg a maga célját. A perspektíva megfordítása ugyanis annak elfogadásával jár együtt, hogy a feltett kérdésre mai tudásunk fényében adunk választ. Az *Isteni színjáték* műfajára rákérdezni annyit jelent, hogy a költeményt az irodalom történetének egészében helyezzük el, mégpedig olyan kategóriák segítségével, melyeket ugyancsak az irodalom történetének egészéből vontunk el. Egy olyan történetből, melynek Shakespeare és Joyce éppúgy a hőse, mint Homérosz és Vergilius.

2. Az eposziától a regényig

A nehézség, melybe a műfaji kérdés megválaszolása során állandóan beleütközünk, abból adódik, hogy az *Isteni színjáték* mai tudásunk fényében is egyedinek bizonyul; illetve – s talán ez a jobb megfogalmazás – egyedisége, ahogyan már Schelling is látta, más műveknél jobban ellenáll a műfaji besorolás alapját alkotó tipizáló meghatározásnak.

³²⁸ I. m. 11.

Természetesen nem arról van szó, hogy a *Komédia* nem helyezhető el az irodalomtörténeti folyamatban, s nem vizsgálhatók azok a kapcsolatok, melyek összevethetővé teszik antik mintáival, például az *Aeneisszel*, középkori előzményeivel, így a keresztény és iszlám vizionárius irodalommal, vagy éppen a Dante által elkeresztelt *dolce stil nuovo* allegorikus költészetével. Ezeknek a kapcsolatoknak maga a költő is tudatában volt, s művének számos önmagát kommentáló helyén jelezte is őket.

Ugyanakkor szerzői intenciójának része volt, hogy egy előzmények nélküli és megismételhetetlen költeményt hozzon létre, mely az egész emberiség elé, tanulságul és okulásul, egy ugyancsak előzmények nélküli és megismételhetetlen utazás példáját állítja (s ez az utazás egyszeri eseménye a történelemnek, hiszen Dante vizionáló elődjétől különbözően a túlvilág mindhárom birodalmát bejárja).

Olyan műnek kellett így születnie, mely “tanítás”, “doktrína” is egyben, vagyis a legmélyebb filozófiai és teológiai igazságokat közvetíti. Ez a legfőbb motívuma annak, hogy művét Dante “szent dalnak” nevezi. A szó jelentésében az is benne van, hogy szeme előtt a Szentírás autoritás-igénye lebeg, vagyis költeményét a benne kifejezett igazságok révén a Szentírás folytatásának szánja: egyedülállónak az emberi művek sorában. Számos jelzésünk van arra, hogy a szöveg, a beléje kódolt elvárások fényében, valóban ezt a mércét állítja önmagával szembe. Ilyen jelzéseknek vehetjük a dolgoknak, történéseknek, személyeknek jelentést tulajdonító teológiai allegóriák alkalmazását, miközben – mint tudjuk - ezeknek az érvényét a középkori hermeneutika a Szentírássra korlátozta, s kizárta őket a profán költői és történeti diskurzusból.

Ezek az észrevételek azonban csak a szónak abban a nagyon tág értelmében érintik a műfaji kérdést, hogy az *Isteni Színjáték* intellektuális vagy doktrinális költészete mennyiben fogadható el egyáltalán irodalomként, s mennyiben tekintendő inkább vallási, morális vagy filozófiai tanításnak. A kérdés, mellyel valójában foglalkoznunk kell, úgy hangzik, hogy az

Isteni Színjáték milyen helyet foglal el a világirodalomból ismert nagy műfajok – az eposz, a regény, a dráma, a líra - történetében.

Ezekben a terminusokban először Schelling foglalkozott az *Isteni színjátékkal*. Ő kizárásos alapon arra az eredményre jutott – s itt érdemes kiegészíteni a könyvünk I. fejezetében mondottakat –, hogy az *Isteni Színjáték* önmagában véve külön műfaj. Nem dráma, hiszen a főhős, akinek személye összekapcsolja az epizódokat, passzív magatartást tanúsít; nem költemény, mert annak követelményeihez képest sokkal kötetlenebb; s nem is epikus mű, mivel nincs meg benne az ábrázolás tárgyainak szükséges egymásra következése.

Érdekes módon azt a lehetőséget is felveti, hogy regényről van szó, de csak azért, hogy ezt is kapásból elutasítsa. Pozitív megfogalmazásai egy árnyalatnyi eltérést mutatnak egymástól. Egyrészt azt mondja, hogy a *Komédia* nem keveréke ugyan e műfajoknak, de e műfajok elemeinek szerves egysége. Ha eltekintünk az egység “szerves” voltának hangoztatásától, akkor végülis oda jutunk, hogy az *Isteni Színjáték* – és semmi rossz nincs ebben - a nagy irodalmi műfajok keveréke vagy kombinációja. Másrészt – mint már korábban láttuk - azt is mondja, hogy az *Isteni Színjáték* “külön nem”, vagyis nem a többi műfaj keveréke, s nem is szerves egységük, hanem egész egyszerűen olyan alkotás, mely a maga egyediségében egy műfajt képvisel, melynek rajta kívül nincs több példánya: “annyira teljességgel lezártan áll magában, hogy az egyedi formákból elvonatkoztatott elmélet mindenképpen elégtelen a magyarázatára, és mint külön világ megköveteli a maga külön elméletét.”³²⁹

Az *Isteni színjáték* egyediségének tétele a fentiek szerint végülis azt jelenti, hogy olyan kivételes alkotásról van szó, melynek magyarázatához külön elméletre van szükségünk. Schelling tehát egyetlen egyedi esetre vonatkozó elméletet követelt. *Logikailag, a tudomány*

³²⁹ F. W. J. Schelling, “Dantéről filozófiai vonatkozásban”. (Fordította Révai Gábor. *Világosság*. Melléklet az 1986. Júliusi számhoz. 29-33.) 29. [F. W. J. Schelling, “Über Dante in philosophischer Beziehung”. In: F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst (Aus dem handschriftlichen Nachlass)*. In: F. W. J. Schelling, *Frühschriften*. Akademie-Verlag, Berlin, 1971. II. 1188-1206.

világában ritkán teljesíthető, legtöbbször abszurdnak látszó követelés ez, de nem az a történelem világában. Egy ilyen elmélet megalapozásához azonban valamilyen történelemfilozófiai háttérre van szükségünk.

Van ilyen elmélet, s ezt Lukács Györgynek az a tétele képviseli, amely szerint az *Isteni Színjáték* az epepeia és a regény közötti történetfilozófiai átmenet.

Mielőtt részletesebben megvizsgálánk, mire gondol Lukács, hadd emlékeztessünk arra, hogy könyvünk I. fejezetében az *Isteni színjáték* műfajának más meghatározásaira is utaltunk: így Croceére, aki a “teológiai regény” terminust használta, illetve Fülepére, aki “skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költeményről” beszélt. Croce és Fülep között teljes összhang volt a tekintetben, hogy az *Isteni színjáték* legfőbb értéke a líraiság, de nem érthettek egyet abban, hogy ebből következően a művet a líra *műfajába* kell besorolni, mint ahogyan Fülep teszi.

Fülep kísérlete arra, hogy egyetlen meghatározásba foglalja az *Isteni színjáték* különféle aspektusait, elégtelennek tűnik: ennek indoklására az I. fejezetből ismert érvekre hivatkozhatunk. A crocei meghatározásnak viszont érdekessége, hogy utalt a mű regényszerű jellegére. Tudjuk, Croce ezzel csak az *Isteni színjáték* struktúráját, vagyis külsődleges, nem-esztétikai vázát kívánta jellemezni, s korántsem állt szándékában, hogy valódi, esztétikai érvényű műfaji besorolást javasoljon (hiszen eleve ellensége volt a műfajok mindenfajta osztályozásának). Ám aki bármilyen értelemben is azt mondja, hogy az *Isteni színjáték*ban van valami regényszerű: kifejezi sok olvasó intuícióját.

Pontosan ez volt az intuíciója az *Isteni színjáték* egyik nagy olvasójának: Borgesnek. Míg Schelling úgy látta, hogy az *Isteni színjátékot* nem az ábrázolás tárgyainak szükséges egymásra következése fűzi egységbe, s ezért nem epikus mű, addig ő kifejezetten úgy érezte:

éppen “az tartja össze”, hogy “elbeszélő mű”. Ezért azt ajánlja az olvasónak, hogy - főleg az elején - a cselekményre ügyeljen.³³⁰

Ezek után visszatérhetünk Lukácshoz, akinek elméleti reflexiója a Borges-féle olvasó intuíciójához áll közelebb. Annak a sok passzusnak az egyike, melyet a magyar filozófus Danténak szentel, a következőket mondja: “Dante az egyetlen nagy példa, ahol az architektúra egyértelműen legyőzi a szervességet: ezért ő történelemfilozófiai átmenet a tiszta eposziától a regényhez. Még rendelkezik az igazi eposzia tökéletes immanens távolságnélküliségével és zártságával, de alakjai már egyének, akik tudatosan és erélyesen szembeszegülnek egy velük szemben lezáruló valósággal, és ennek az ellenállásnak a során valódi személyiségekké lesznek. És Dante totalitásának alkotó elve is rendszeres elv, mely megszünteti a szerves részegységek epikai önállóságát, és hierarchikusan elrendezett, tulajdonképpeni részekké változtatja őket. Az alakoknak ez az egyénisége persze inkább tapasztalható a mellékfiguráknál, mint a hősnél, és a tendencia intenzitása a periféria felé haladva és a céltól eltávolodva növekszik; minden részegység megőrzi önálló lírai életét – olyan kategória ez, amelyet a régi eposz nem ismert és nem is ismerhetett. Az eposz és a regény feltételeinek ez az egyesítése és eposziává való összegeződésük a dantei világ két-világstruktúráján alapul: az élet és az értelem evilági széttépettségét az életnek és az értelemnek a jelenlevő és átélt transzcendenciában való egybeesése múlja felül és szünteti meg: a régebbi eposz posztulátum nélküli szervességével Dante a teljesített posztulátumok hierarchiáját állítja szembe, minthogy ő az egyetlen költő, aki nélkülözheti hőse látható társadalmi szintjét és közösséget is meghatározó sorsát, mert hősenek élménye az általában vett emberi sors szimbolikus egysége”.³³¹ Azok a kategória-párok, melyekben megfogalmazódik az eposzia és a regény

³³⁰ Jorge Luis Borges, “Az Isteni színjáték” (Ford. Scholz László). In: *Jorge Luis Borges Válogatott művei IV. Az ōs kastély*. Európa Könyvkiadó, Bp. 1999. 143.

³³¹ Lukács György, “Az eposzia és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika”. In: Lukács György, *Művészet és társadalom*. Gondolat Kiadó, Bp. 1968. 69.

különbsége, a nagy történelmi korszakok, a görög és a modern világ szembeállításából származnak. Az egyén és a világ viszonyának történetileg különböző struktúráit leképezve jelentkezik az egyik oldalon a szervesség, a zártság, és a részegységek organikus kapcsolódása, a másik oldalon pedig az architektúra, a nyitottság, az autonóm személyiség és a részek hierarchikus viszonya. A felbomló epikus forma és az előlegezett regényforma szintézisét a *Komédia* az evilági széttépettség és a transzcendens értelemegység egymásra vonatkoztatásával teremti meg, vagyis azzal, hogy átélhetővé teszi, evilágiasítja a transzcendenciát, s közvetlenül megragadhatóvá teszi az élet transzcendens értelmét. Lukács erre az összefüggésre egy igen szerencsés formulát talál: “a transzcendencia immanenciája”. Ez azt fejezi ki, hogy Danténál az életnek a túlvilág adja meg az értelmét, de az értelem, a túlvilág igazsága, belátható ebben a világban: “Az élet értelmének immanenciája Dante világa számára jelenvaló: ez a transzcendencia tökéletes immanenciája.”³³²

Poszler György, elismerve a Dante-mű finom lukácsi elemzésének érdemeit, joggal mutatott rá azokra a nehézségekre, melyek a műfajok történetfilozófiai tipológiájából adódnak, s kérdésessé tehetik az *Isteni Színjáték* itt vizsgált meghatározását. Hiszen attól függően, hogy a szóban forgó kategória-párok közül melyeket tekintjük fontosabbnak, változik a reprezentatív mintául szolgáló művek besorolása. Például: “Ha a zárt világkép döntő eposzi sajátosság, akkor Dante művében valóban van valami eposzi, de a nyíló világképű *Odüsszeia* és az *Aeneis* nem eposz.”³³³ Vagy ha a vándorlás motívuma szolgál arra, hogy kijelöljük az eposz és a regény közti térben a *Komédia* helyét, akkor az átmenet nem Dantéval kezdődik, hanem az *Odüsszeiával*, stb. Mégis pozitíve értékelendő, hogy Lukács nem műfajok keverékének látja az *Isteni Színjátékot* (ami tulajdonképpen már felmerült Schellingnél a probléma megoldási lehetőségeként), hanem műfajok közötti *átmenetnek*, vagyis egy par excellence

³³² I. m. 64.

³³³ Poszler György, *Filozófia és műfajelmélet*. Gondolat, Bp. 1988. 230.

történeti kategóriát alkalmaz rá, s ezzel próbálja történeti egyediségét megragadni. Más szóval, elméletét nem cáfolja önmagában az a tény, hogy a *Komédia* esetében nem alkalmazhatók az eposz és a regény történetfilozófiai ismervei oly módon, hogy például az *Odüsszeiát* is megfelelően hálónkba foghassuk a segítségükkel, hiszen fel sem merül, hogy egy másik *Odüsszeiával*, a Joycéval ezt tegyük.

Az *Isteni színjáték* regényszerűségének ötlete más szempontból is megfontolható, legalábbis komolyan vehető. Az elgondolás mögött részben ugyanazok az intuíciók vannak, mint amelyek a mű komikus jellegét igazolják. A regényszerű vonások hangsúlyozása ugyanis egybecseng azzal, hogy komolyan vesszük a szerző útmutatásait, s az *Isteni színjáték* meghatározó vonásaként értékeljük nyelvének köztes jellegét és sokrétegűségét, valamint cselekményének irányát a happy end felé.

A modern Dante-kutatás egyébként hasznos kiindulópontot talált Lukács elméletében, melyet John Freccero, a kiváló amerikai dantista, a következőképpen foglal össze és értékeli: “Lukács György felvetette, hogy Dante írta az utolsó eposzt és az első regényt, úgyhogy mind az irodalmi műfajok terén, mind a nyugati kultúra történetében ő hidalja át a középkor és a modern világ közti szakadékot”.³³⁴ Lukács tétele nemcsak azt jelenti, hogy az *Isteni Színjáték* eposz és regény is, más szóval: még eposz és már regény, hanem azt is, hogy egyik sem: már nem eposz és még nem regény. Freccero ezt az utóbbi hangsúlyt emeli ki: “Ha egyszerűen úgy értelmezzük az *Isteni Színjátékot*, mint vallásos eposzt, akkor, mint lényegtelen, figyelmen kívül hagyjuk a zárandok átalakulását. Ha másrészt regénynek nevezzük, akkor szem elől veszítjük az elbeszélés egyik megkülönböztető jegyét, a költő hangjának magabiztosságát.”³³⁵

³³⁴ John Freccero, *Dante – The Poetics of Conversion*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1986. 138.

³³⁵ Uo.

A lukácsi meghatározás úgy válik védhetőbbé, hogy az említett kategória-párokhoz, Freccerót követve, hozzáveszünk egy olyan dimenziót, melyet Lukács nem említett: az idő felfogásában mutatkozó különbségeket. Igaz, hogy a vándorlás motívuma közös az *Odüsszeiában* és az *Isteni Színjátékban*, s ennek alapján ugyanúgy regényszerűnek kellene tekintenünk az előbbit, mint az utóbbit. Csakhogy a két vándor minőségileg különböző időkben mozog: az egyik egy eposzi időben, a másik pedig egy olyan időben, amelyet nem a regény teremtett, de amely nélkül sohasem jöhetett volna létre a modern regény. Időbeliségét tekintve az *Odüsszeia* nem “nyíló világ”.

Az itt tárgyalt kérdések szempontjából kétszeresen is indokolt, hogy az *Isteni Színjáték* strukturális-műfaji jellemzőit az *Odüsszeia* felől közelítsük meg. Adva van először az az objektív-történeti tér, amelyen belül a két művet, mint két világtörténeti korszak reprezentatív alkotásait összehasonlíthatjuk. S adva van, természetesen, a vándorlás motívuma. Másodsor abszolút fontossága van annak, hogy maga Dante, művének szerkezeti elemeként, tematizálja és tudatosan meghatározza viszonyát az *Odüsszeiához*, pontosabban: az eposz hőséhez (s itt nem fontos, hogy nem olvasta, mert nem olvashatta, Homéroszt). A szereplő Dante, a túlvilági utazás hőse és a költő Dante, a vándorút elbeszélője, egyaránt Odüsszeuszhoz méri magát. S amit ennek az összemérésnek a révén ki akar mondani, az a két hős jellemének, sorsának, a világhoz és istenhez való viszonyának, illetve egyetlen szempontra szűkítve az összevetést: Odüsszeusz barangolásának és Dante földön túli útjának az ellentétig fokozódó különbsége. De az ellentét csakis azon az alapon jöhetett létre, hogy a *Pokol* XXVI. éneke átértelmezte magának a homéroszi hősnek a sorsát.

A *Pokol* Odüsszeusza a költő hasonmása: sorsa, hajótörése a költő sorsának a visszája. Mindkettőjükétől különbözik Homérosz Odüsszeuszának a sorsa. Az utóbbi a vándorút végpontján visszaér a kiindulópontához, kalandja a természet rendjéhez hasonlóan egy cirkuláris időt feltételez. Dante Odüsszeuszának sorsa, aki Itakhája helyett ismeretlen világok

felé hajózik, s a Purgatórium-hegy lábánál leli vesztét, a lineáris időben teljesedik be, ahogyan Dante útja is a lineáris időben vezet az üdvösséghez.

Bukás vagy üdvösség a vége: mindkét történet fő motívuma az ismeretlen vizeken való hajózás, s ez – mint Odüsszeusz társaihoz intézett beszéde egyértelműen kimondja - szükségképpen magában foglalja a linearitás képzetét:

“Ó, társak, bár veszélyek ezre víjja
 sziveteket, mégis Nyugatra hágtok:
 ha látástokból, bármi sok a híja,
 őriztek” – szóltam – “még egy csöpnyi lángot,
 ne sajnáljátok megkeresni tőle
 a Nap útján a néptelen világot!

Gondoljatok az emberi erőre:

Nem születtetek tengni, mint az állat,
 Hanem tudni és haladni előre!”

(*Pokol*, XXVI. 112-120.)

A tengeri kalandot a narráció szó szerinti szintjén csak az Odüsszeusz-epizód tematizálja. Ám a két hős között szoros összefüggést teremt, hogy a “tenger”, a “hajó” és a “hajózás” szemantikai jegyei tűnnek fel azokban a metaforákban, melyek a szereplő Dante útjának egy-egy fordulópontját fejezik ki. A hajózás képe uralja mindhárom résznek a prológusát, így mindjárt a *Pokolét*:

És mint ki tengerről jött, sok veszéllyel,
 amint kiért lihegve, visszafordul,

még egyszer a vad vízen nézni széjjel:
 úgy lelke, még remegve borzalomtúl
 végignézett a kiállt úton újra
 melyen még élve senkisémet jutott túl.

(*Pokol*, I. 22-27.)

A hely, ahol Dante tévelyeg (a Purgatórium lába), nem más, mint Odüsszeusz hajótörésének helye, s húzzuk alá: már itt feltűnik az ismeretlenbe vivő út motívuma. Járatlan út vezet e helyre, melyről sem Odüsszeusz, sem más nem tért élve vissza. A Purgatórium bevezető sorai ehhez a szövegrészhez, az itt leírt képzeletbeli helyhez vezetnek vissza. Itt válik el Odüsszeusz és Dante útja, a költő - maga is hajótörött – tovább hajózik egy olyan birodalomba, ahová még a görög hős sem juthatott el:

Immáron jobb vizek fölé evezni
 emel vitorlát elmém kis hajója,
 s a szörnyű Tengert maga mögé veszti;
 [...]

(*Purgatórium*, I. 1-3.)

A *Paradicsom* “második előhangja” úgy ismétli meg a metaforát, hogy ismét a hajós előtt álló tenger ismeretlensége kap további hangsúlyt: “senki se szállt még más e vízre, mint én” – *Paradicsom*, II. 3.). Tegyük hozzá: az Odüsszeusz és Dante-figuráját összekötő metafora az által kapja meg teljes jelentését, hogy az *Isteni Színjáték* egyik döntő helyén, ahol Beatrice az univerzum rendjét magyarázza, az egész univerzum jelenik meg a tenger képében. Mindannyian hajósok vagyunk, s más-más kikötők felé ragad ösztönünk és sorsunk:

E rendbe símul, különbözve főleg
 minden teremtés, amint közelében
 vagy távolában az ős Eredőnek:
 és száll, és száll a Lét nagy tengerében
 más-más kikötő felé, sorsa-szántott
 pályán, kit merre ösztöne ver éppen.

(Paradicsom, I. 103-114.)

Nem itt a helye, hogy elmélyedjünk a Dante-kommentárok egyik legtöbbet elemzett problémájának, az Odüsszeusz-epizódnak az értelmezésében. Sokszor elmondták, hogy Odüsszeusz vesztét az okozza, hogy nem az erény, hanem a zabolátlan ész és tudásvágy szavára hallgat, s Dantéval ellentétben vezető nélkül vág neki az útnak. Másfelől arról is sok szó esett, hogy Odüsszeusz a felfedező prototípusa: alakjának megrajzolásával a költő felfedezte az újkor hőségét, a felfedezőt. Sokféle más interpretáció is megállja a helyét, de egyik sem mond ellent annak, hogy a görög hős történetének homéroszi és dantei változatát a cirkuláris és a lineáris idő különbözteti meg egymástól. Persze lényeges, hogy milyen motívumok vezérlik a hőst. Az alábbi soroknak, melyekben Odüsszeusz számot ad a maga motívumairól, van egy minden interpretáció számára vitathatatlan eleme:

Se kis fiam, se vénségtől elernyed
 atyám, se nőm, akinek örömére
 őriznem kellett köteles szerelmet,
 le nem győzhetett, lelkem szenvedélye:
 látni világot, emberek hibáját,

s erényüket, s okólni, mennyiféle.

(*Pokol*, XXVI. 94-97.)

Nem annyira a tartalmi kérdésekre kell itt gondolnunk: nem a jámborság, a szülői és gyermeki szeretet hiányára s nem is a más földek és emberek megismerésére sarkalló tudásvágyra, hanem inkább arra, ami mindennek a magyarázata: arra ti., hogy ez a tudásvágy egyetlen motívumként, elsöprő szenvedélyként (“ardore”) hatalmasodik el a hősben. Odüsszeusz egy minden mást kizáró szenvedély rabja. Az elbeszélő tudatából szemlélve: ez az ő antik, nem keresztény vonása. A mi tudatunkból szemlélve: ez benne a modern, ami alkalmassá teszi regényhősnek. Odüsszeusz az *Isteni Színjáték* legkevésbé epikus szereplője, ami érthető, hiszen ennél a ténynél semmi sem fejezheti ki jobban az öröklött paradigma megváltozását.

Azt tehát, ami az *Isteni Színjáték*ban leginkább regényszerű, Odüsszeusz története és figurája hordozza. Vigyázzunk: nem pusztán az Odüsszeusz-epizód, nem pusztán a *Pokol* XXVI. éneke, hanem mindaz, ami Dantéból, a túlvilági utazás hőséből odüsszeuszi. Mert Dante “jobbik fele”, égi kegyelemben részesülő énje, amely egyben az elbeszélői hang forrása, nincs úgy alávetve a lineáris időnek, mint Odüsszeusz, aki utólag visszanézve elmondhatja, hogy “az evezőket bolond repülés szárnyaivá tettük”. (*Pokol*, XXVI. 124-125.) Az utazó Dante egy lineárisan elérhető cél felé törekszik, s útjának időbeosztását a költő Dante 1300 nagycsütörtökének éjjelétől kezdve aprólékosan leírja. De az út végpontja – mint Freccero figyelmeztet rá - új kezdet is egyben: megszületik a költő, aki kezdettől velünk volt. A kompozíció egészét tekintve a cirkularitás elve győz.