

„KOMÉDIÁMAT HÍVOM TANÚMUL”

KELEMEN JÁNOS

„KOMÉDIÁMAT HÍVOM TANÚMUL”

Az önreflexió nyelve Danténál

Budapest, 2015



© Kelemen János, 2015

ISBN 978-963-312-218-1



www.eotvoskiado.hu

Felelős kiadó: Hunyady András, ügyvezető igazgató

Felelős szerkesztő: Pál Dániel Levente

Kiadói szerkesztő: Gaborják Ádám

Borítóterv: Csele Kmotrik Ildikó

Nyomdai munkák: Multiszolg Bt.

Tördelés: Windor Bt.



TARTALOM

ELŐSZÓ	9	
ELSŐ RÉSZ		
AZ ÖNREFLEXIÓ NYELVE DANTÉNÁL.....	11	
I. A FILOLÓGIAI ÉS HERMENEUTIKAI ÁLLÍTÁSOK KÖZÖTTI ASZIMMETRIÁRÓL (ELŐZETES MEGFONTOLÁSOK)		13
II. AZ ÖNREFERENCIALITÁS MODALITÁSAI	22	
1. AZ ÖNKOMMENTÁR.....	22	
1.1. „A nyelvem szinte magától kezdett beszélni”	22	
1.2. <i>Az új élet</i>	24	
1.3. <i>Vendégség</i>	29	
1.4. <i>Isteni színjáték</i>	31	
2. SZÖVEGEN BELÜLI UTALÁSOK	34	
3. A KÖLTŐI SZERZEMÉNYEK MEGSZÓLÍTÁSA.....	36	
4. ÖNIDÉZET.....	38	
4.1. Legitimáló önidézet	38	
4.2. „iam dixi”	39	
4.3. Újrahasznosítás és rekontextualizálás	41	
5. AZ OLVASÓ MEGSZÓLÍTÁSA.....	43	
6. A METAFORA MINT METANYELVI FUNKCIÓ.....	47	
III. A SZERZŐ ALAKJA	49	
1. AZ IMPLICIT SZERZŐ INKARNÁCIÓI.....	49	
1.1. A szereplő Dante és a költő Dante	49	
1.2. Egyes szám első személyű diskurzus és az autobiografizmus	53	
1.3. Az autobiográfia „realitása”	54	
1.4. Autobiografizmus és a személyiség azonossága	56	
1.5. A Dante-figura személyisége	59	
1.6. A megtérő figurája	62	
1.7. Egyes szám első személy – többes szám első személy.....	68	
2. AZ IMPLICIT SZERZŐ KÉPMÁSAI	70	
2.1. Az implicit szerző keresése	70	
2.2. Odüsszeusz: az implicit szerző jele	73	

2.3. A hajózás metaforája	75
2.4. Odüsszeusz története	78
2.5. A hajós és a filozófusok	83
2.6. Egy másik én: Cavalcanti	87
2.7. A Dante-figura és Odüsszeusz	89
IV. A KÖLTŐ KÜLDETÉSE	91
1. DANTE, A TANÍTVÁNY	91
1.1. „Mesterem, mintaképem”	91
1.2. „Költő valék”	94
1.3. „te vagy csupán”	94
1.4. „szívembe vésvé hordtam atyai képét”	97
1.5. „Mint jó tanuló”	99
2. DANTE, A TANÍTÓ	103
2.1. „Emeld hát szemed”	103
2.2. „quando Amor mi spira, noto” („mit a Szerelem sugdos, megörzöm”)	104
2.3. „minden látást mondjon el az ének”	107
3. HÍRNÉV ÉS MŰVÉSZET	110
3.1. A költő hírneve	110
3.2. A művész és a művészet	114
4. AZ ÍRÁS	116
V. AZ OLVASÓ ALAKJA	119
1. MINTÁK ÉS ELŐZMÉNYEK	119
2. AZ OLVASÓ MINT VENDÉG	121
3. A NŐ MINT OLVASÓ	123
4. „Ó TI, KIK ÉLTEK JÓZAN ÉRTELEMBEN”	125
5. EXCURSUS	127
5.1. Modell-olvasó, logikai olvasó: elméleti kitérő	127
5.2. Empirikus olvasó: történeti kitérő	129
6. „ÓH, TI KIK APRÓ CSÓNAKOKBAN ÜLTÖK”: AZ OLVASÓ MINT HAJÓS	130
7. DANTE, AZ OLVASÓ	133
VI. ÖNREFERENCIALITÁS A SZÖVEGEN BELÜL (ÖNREFERENCIALITÁS A NYELVBEN)	136
1. A KIMONDHATATLAN POÉTIKÁJA	136
1.1. Kimondani a kimondhatatlant	136
1.2. Excursus	137
1.3. A kimondhatatlan és a nyelv természetére vonatkozó kérdés	139
1.4. A kimondhatatlan és a <i>volgare illustre</i>	140
1.5. A „kimondhatatlan” toposza	142
1.6. A kimondhatatlan és a nehezen mondható	143
1.7. Kétféle kimondhatatlan	145
1.8. A kimondhatatlan és a misztikus	148
2. A KIMONDHATATLAN ÉS AZ ALLEGÓRIA	152
2.1. Az allegória a kimondhatatlan kifejezése	152

2.2. Az allegória költői és elméleti tematizálása.....	153
2.3. Az allegória problémája és a <i>Paradicsom</i> strukturális felépítése.....	155
2.4. A kör négyszögesítése.....	158
MÁSODIK RÉSZ	
LECTURA DANTIS.....	163
I. <i>PURGATORIUM</i> 12: A MŰVÉSZI ALKOTÁSOK MIBENLÉTE	165
II. <i>PARADICSOM</i> 18–20: AZ IGAZSÁGOSSÁG PROBLÉMÁJA	174
HARMADIK RÉSZ	
FILOZÓFIA, TÖRTÉNELEM, TEOLÓGIA	191
I. TILTÁS, HATÁROK, KIREKESZTÉS	193
II. AZ ÉTKEZÉSI METAFORA	202
III. DANTE ÉS AZ EURÓPAI HAGYOMÁNY	216
IV. DANTE ÉS AVERROËS, GOETHE ÉS HEGEL	223
V. A HIT EPISZTEMOLOGIÁJA	235
1. A HIT AKTUSÁNAK LOGIKÁJÁRÓL	235
2. A HIT AKTUSA A <i>HINNI VALAMIBEN</i> ÉRTELMEBEN.....	237
3. A „ <i>HINNI VALAKINEK</i> ” ÉS A „ <i>HINNI VALAMIBEN</i> ” A SAS BESZÉDÉBEN	240
Utószó	243
BIBLIOGRÁFIA	245

ELŐSZÓ

Barátaimnak a Magyar Dantisztikai Társulatban

Ennek a könyvnek a fő gondolatát először *A Szentlélek poétája* című könyvemben (KELEMEN 1999) vettem fel. A gondolat, sommásan fogalmazva, az volt, hogy az önreferencialitás kiaknázása Dante költészetének egyik alapvető vonása, tudatosan és rendszeresen alkalmazott eszköze.¹ A műveiben található önreferáló szöveghelyek vizsgálata ezért jó kiindulópont a művek alapjául szolgáló poétika rekonstruálásához.² Következésképpen a dantei szövegek önértelmező helyei megbízható alapul szolgálnak ahhoz, hogy a hatástörténeti folyamatba belépve rájuk támaszkodva próbáljuk elvégezni a magunk interpretációs munkáját.

A következőkben ezt a tételt szeretném részletesen kifejteni és alátámasztani. Nem az a szándékom, hogy újraírjam vagy kiegészítsem a régi könyvet. Az itt bemutatott vizsgálódások újak, s a belőlük levont konklúziók meglehetősen különböznek az előző könyv megállapításaitól, habár néhány kivételtől eltekintve nem is ellentétesek velük.

Az első rész, mely az egész kötet címét viseli, összefüggő tanulmánynak tekintendő. A második „*lectura Dantis*”-okat tartalmaz, melyek az *Isteni színjáték* egyes énekeinek értelmezésére, „olvasására” alkalmazzák az első részben kidolgozott szempontokat. A harmadik részben közölt tanulmányok a Dante életművével kapcsolatos néhány általános filozófiai kérdést taglalnak.

A könyv megírását az tette lehetővé, hogy az ELTE BTK dékánja a 2009–2010-es tanévre alkotószabadságot biztosított a számomra. Alkotószabadságomat a Római Magyar Akadémián töltöttem, abban az intézményben, melyhez régóta annyi szál fűz, s mely a legideálisabb feltételeket nyújtja az ilyenfajta vállalkozásokhoz. Ezúttal köszönöm meg azt a kitüntetett figyelmet és támogatást, melyet Dezső Tamástól, az ELTE BTK dékánjától és Vigh Évától, a Római Magyar Akadémia akkori tudományos igazgatójától kaptam. Hasonló köszönet illeti a Római Magyar Akadémia minden akkori munkatársát.

Könyvem fejezeteit folyamatosan megvitathattam azokkal a barátaimmal és munkatársaimmal, akikkel a Magyar Dantisztikai Társulat tagjaiként egy jövőbeli magyar Dante-kommentáron dolgozunk. Név szerint nem sorolhatok fel mindenkit, de külön is hadd fejezzem ki köszönetemet értékes észrevételeikért és tanácsaikért Hoffmann Bélának, Mátyus

1 Teljesen jogos tehát azt mondani, hogy „az interpretációk, majd a *lectura Dantis*ok soha véget nem érő sora magáéval a költőével kezdődött” (PÁL 2009: 115).

2 Itt jegyzem meg, hogy az önreferencialitás vagy az önreflexivitás vizsgálata az utóbbi években egyre inkább előtérbe került, s a filozófia és az irodalomelmélet köréből kilépve a vizuális művészetekről folyó elméleti diskusszióknak, illetve a vizuális alkotások elemzésének is egyik vezető szempontja lett. Ennek illusztrálására hadd említsem két magyar szerző filmelméleti szakkönyvét (PETHŐ 2003; VINCZE 2013).

ELŐSZÓ

Norbertnek, Nagy Józsefnek, Antonio Sciacovellinek és azóta elhunyt barátunknak, Takács Józsefnek. Itt ragadom meg az alkalmat, hogy köszönetet mondjak feleségemnek, Bárdos Juditnak azért az odaadásért, mellyel e könyv minden sorának megszületését támogatta.

Végül szeretném megjegyezni, hogy a kézirat évek óta íróasztalfiókban hever (pontosabban korunk íróasztalfiókjában, a számítógépben), mert egy végtelen munkafolyamat részeként befejezhetetlennek tűnt. Most, Dante születésének 750. évfordulójára emlékezve talán időszerű volt, hogy kivegyem a fiókból. Megköszönöm az ELTE Eötvös Kiadónak és Hunyady Andrásnak, a Kiadó igazgatójának, hogy erre bátorított.

ELSŐ RÉSZ

AZ ÖNREFLEXIÓ NYELVE DANTÉNÁL

I. A FILOLÓGIAI ÉS HERMENEUTIKAI ÁLLÍTÁSOK KÖZÖTTI ASZIMMETRIÁRÓL (ELŐZETES MEGFONTOLÁSOK)

Régi igazság, hogy amennyiben tudományos igénnyel kívánunk megközelíteni bármely irodalmi és filozófiai szöveget, egyszerre kell filológiai és hermeneutikai erőfeszítést tennünk. Egyrészt szükségünk van valamilyen filológiai apparátusra vagy vizsgálódásra; másrészt arra, hogy értelmezzük a szöveget, vagyis elvégezzük a jelentéstulajdonítás műveletét.

Ez az evidencia azonban mind elméletileg, mind gyakorlatilag több problémát okoz, mint amennyit megoldani segít, hiszen a filológia és a hermeneutika viszonya eleve kérdéses. A „nyitott mű” elméletének sikere óta hozzászoktunk ahhoz a gondolathoz, hogy egy irodalmi műként kanonizált szöveg lehetséges interpretációinak száma, bár nem „határtalan”, de „végtelen”. (Ahogyan a mai elméleteket jóval megelőzve, Giovanni Gentile már 1937-ben éppen az *Isteni színjátékkal* kapcsolatban megjegyezte: mindenkinek megvan a maga *Isteni színjátéka*, melyet olvasva *maga ír* [GENTILE 1937: 278]).

Eddig a pontig még viszonylag könnyű felmérni, hogy milyen viszony van a filológiai tudás és a hermeneutikai megértés között, mert a lehetséges interpretációk határait éppen a filológiai keretek szabják meg. Ám e pontot elhagyva kérdések tömegébe ütközünk.

Például a következőkbe: filológia és hermeneutika viszonya valóban olyan egyirányú, mint előbbi állításunk sugallja? A szövegnek tulajdonított jelentés nem hat vissza arra, amit filológiai ténynek vélünk? Egy jelentéstulajdonítás nem kívánja meg a filológiai keretek módosítását? Másfelől nem vagyunk eleve készek arra, hogy egy preferált jelentéstulajdonítás érdekében megpróbáljuk még a filológiai kereteket is szétfeszíteni? És végül: e hajlandóságunknak, mely többnyire persze önkényes szövegmagyarázatokhoz vezet, nem köszönhetőek néha mégis valódi filológiai felfedezések?

Bárhogyan válaszoljuk meg ezeket a kérdéseket, annyi bizonyos, hogy a szövegek filológiai vizsgálata és hermeneutikai megértése között aszimmetrikus a viszony. Ezt a megállapítást a továbbiakban hadd nevezzem az *aszimmetria tételének*.

A tétel azt mondja ki, hogy amíg az értelmezési folyamat és a lehetséges interpretációk száma elvileg lehet végtelen, addig a szöveggel kapcsolatban megállapítható filológiai tények száma nem lehet az. Ebből természetesen nem az következik, hogy ki tudjuk jelölni azt a pontot, amelyen túl nincs értelme egy szöveg további filológiai vizsgálatának, vagy hogy van olyan filológiai vita, melyről kijelenthetjük: véglegesen le van zárva. Mindenesetre természetes az a vélekedés, hogy az esetek többségében van egy elvi, még ha nem is gyakorlati határa a releváns filológiai adatok azon körének, melyeket egy mű forrásaira, keletkezésére, kultúrtörténeti összefüggéseire, szövegváltozataira vagy autentikus szövegének

rekonstrukciójára vonatkozó problémák esetében össze tudunk gyűjteni vagy egyáltalán figyelembe tudunk venni. A hermeneutikai értelmezés előtt sem elvi, sem gyakorlati értelemben nincs ilyen korlát. A szóban forgó aszimmetriát nem egyszerűen a lehetséges interpretációk végtelensége magyarázza, hanem szorosabban véve az a tény, hogy a szöveg filológiai tulajdonságaival, illetve filológiailag tisztázott alakjával számos interpretáció, tulajdonképpen bármely érvényes interpretáció összeegyeztethető. (Az utóbbi kiegészítés nyilvánvalóan tautologikus, hiszen az interpretáció érvényességének éppen az a kritériuma, hogy összeegyeztethetőnek kell lennie a filológiailag rögzített szövegvariánssal.)

Amit az *aszimmetria tételének* nevezek, az nem más, mint speciális esete azoknak az immár általánosan elfogadott elveknek, melyek klasszikus megfogalmazása Quine nevéhez fűződik. Tételünknek a tudományos elméletek vonatkozásában az elméletek empirikus aluldetermináltságának quine-i elve felel meg (QUINE 1988), amely szerint az empirikus tények adott halmazával több elmélet is igazolható, illetve az empirikus tények adott halmazát több elmélettel lehet magyarázni. Ennek nyelvfilozófiai analógiáját Quine-nál a „radikális fordítás” esete képviseli, amelynek segítségével bizonyítható, hogy egy adott nyelv minden mondatához végtelen számú fordítás rendelhető hozzá egy másik nyelvben. Tudjuk, Davidson tétele a „radikális interpretációról” tovább radikalizálta Quine elméletét, kimutatva, hogy a radikális fordítás helyzete ugyanazon a nyelven belül is fennáll, vagyis egy nyelv adott mondatát, a beszélő hiteire vonatkozó hipotézisünktől függően (jóhiszeműen feltételezve a beszélő racionalitását), különféleképpen interpretálhatjuk (DAVIDSON 1984b).

Ilyetén formán az *aszimmetria tétele* a kulturálisan áthagyományozott szövegek tanulmányozásának két dimenziója közti viszonyt úgy értelmezi, mint a radikális interpretáció helyzetét. Ha a „radikális interpretáció” „radikalitásának” lennének fokozatai, akkor azt mondhatnánk, hogy az áthagyományozott szövegek hermeneutikai értelmezése az interpretáció „legradikálisabb” formáját képviseli. Az értelmező ebben a helyzetben is azzal kezd, mint a köznapi dialógusban, nevezetesen hogy megalkot egy első elméletet, egy *ad hoc* hipotézist (Davidson kifejezésével egy *passing theory*) a szöveg jelentését és a feladó szándékát illetően, hogy aztán egy ellenőrző eljárás során új hipotézisekkel helyettesítse azt. De ezúttal hipotézisének ellenőrzésére nincs más eszköze, mint maga a filológiai vizsgálódás, hiszen nincs módja a feladóval folytatott közvetlen kétoldalú dialógusra.

A mondottak illusztrálására nem kínálkozik jobb példa, mint a dantei szövegek korpusza, s ezen belül is az *Isteni színjáték*.

Ésszerű feltételeznünk, hogy az évszázadok során, különösképpen pedig azóta, hogy a XIX. és XX. században kialakult a történeti-filológiai kutatások tudományos módszertana, a Dante-kritika úgyszólván minden jelentős tényrt feltárt, melyet a rendelkezésre álló források elérhetővé tettek. Következésképpen filológiailag jelentős új megállapításokhoz csak két úton juthatunk. Vagy oly módon, hogy eddig ismeretlen forrásokat sikerül feltárnunk, vagy pedig oly módon, hogy újraértékeljük az eddig is ismert forrásokat, és átértelmezzük a belőlük merített adatokat. Ez persze mindig lehetséges. Lehetséges például, hogy újra megfontoljuk, és hitelt érdemlőnek fogadjuk el Boccaccio kétellyel övezett híradását Dante párizsi útjáról vagy egy bizonyos Ilaro testvér leveléről Ugoccone della

Foggiulához, melynek autentikusságát elfogadva eldönthetnénk, kinek ajánlotta a költő az *Isteni színjáték* három részét.

Egy-egy ilyen döntésnek azonban az a következménye, hogy a tiszta filológia területéről átlépünk a hermeneutikai vizsgálódások területére, hiszen a források szavahihetőségére és az adatok értelmére vonatkozó kérdés nyilvánvalóan a megértés és az értelmezés körébe tartozik. Ilaro leveléről a szakirodalom úgy vélekedik, hogy az hamisítás. Ám – mint Guglielmo Gorni rámutatott – nagy kérdés, és valójában érthetetlen, hogy Boccaccio vajon miért is követte volna el a hamisítást. Így Ilaro tanúságtételét szerinte valódinak kell elfogadni (GORNI 2008: 235). Ez világos és tipikus módja a hermeneutikai érvelésnek.

A források és a belőlük nyert adatok újraértékelésére vonatkozó döntésnek van egy további következménye, nevezetesen az, hogy egy ilyen döntéssel *ab ovo* újrakezdjük a régi vitákat, hiszen mindig polemikus éle van annak, ha egy problémához visszanyúlva új filológiai állítást teszünk, vagy ha egyszerűen elkötelezzük magunkat egy létező filológiai álláspont mellett.

A mondottak tulajdonképpen egy törvényszerűséget rejtenek magukban, mely könnyen explicitté tehető: adott kutatási területen (főleg, ha olyan jól kikutatott területről van szó, mint Dante munkássága) *minden új filológiai állításhoz található egy már létező, és annak ellentmondó másik állítás*. Ez a quasi-törvényszerűség (akárcsak a filológiai állítások átmenete hermeneutikai állításokba, amiről az előbb volt szó) jól kifejezi a filológia és a hermeneutika viszonyára jellemző aszimmetriát, hiszen a hermeneutikai dimenzióban nem találkozunk az új és a korábbi állítások közti ellentmondásnak azzal a jelenségével, mint a filológiában. Vagyis nem szükségszerű, sőt talán nem is lehetséges, hogy egy szöveg két különböző interpretációja között ellentmondás lépjen fel, mert a lehetséges interpretációk végtelenségével valószínűleg együtt jár az is, hogy az érvényes interpretációk, a szövegnek tulajdonítható jelentések, kompatibilisek egymással.

Mindezt a következőképpen is kifejezhetjük. A filológiai állításoknak szigorú igazságkritériumaik vannak, még akkor is, ha igaz vagy hamis voltuk sokszor nem dönthető el, legföljebb csak valószínűsíthető. (Vajon, ha belső textuális bizonyítéknak tekintjük, akkor a *Pokol* VIII. énekének első sora [„ott kezdem el, folytatva”; „io dico, seguitando”], valóban arra utal, hogy a költő az előző hét éneket még Firenzében megírta?) A hermeneutikai állításoknak ezzel ellentétben csak azt a feltételt kell teljesíteniük, hogy megfeleljenek a szöveg intencionalitásának, pontosabban (Umberto Eco szavaival élve) az *intentio operis*nek, s ezáltal híven tükrözzék a szöveg alapjául szolgáló poétikát vagy poétikákat.

A föntieket a Dante-kritika hagyománya történetileg is igazolja. A nagy filológusok látványos eredményei ellenére, melyekre az utóbbi évtizedekben is bőven volt példa, a Dante-filológiában – már csak a források szűkössége miatt is – mindig hosszú időtávlatokban volt mérhető a haladás, s csak kis lépésekkel lehetett egy-egy kérdés megoldásához közelebb kerülni. A filológiai kutatás gyakran csak a régi igazságokat erősítette meg, néha új érvekkel, néha a régiek rehabilitálásával. Egyúttal a makacsul megoldatlan kérdések esetében, melyek megválaszolására egyszerűen nincs semmi támpont, a filológiai érvelés helyére régóta benyomultak a hermeneutikai természetű megfontolások, melyek az adott problémára válaszok sokaságát generálják. Az *Agárnak* például, akinek az eljövételét

a *Pokol*ban Vergilius megjövendöli, nincs ismert referenciája, de kilétére és allegorikus jelentésére vonatkozóan újabban is számos interpretációs ötlet született. Emellett az egyes részletkérdéseken túl szintén azt látjuk, hogy folyamatosan születnek a szöveg egészére vonatkozó rivális interpretációk a már meglévő filológiai alapokon.

Felmerül a kérdés, van-e értelme lényegesen új filológiai evidenciák nélkül tovább folytatni az olyan agyonmagyarázott szövegek interpretációjának hermeneutikai munkáját, mint amilyen az *Isteni színjáték*. Nem túl könnyű dolog-e egy új interpretációs ötlettel előállni? Nem legitimálja-e az interpretáció végtelenségének elve és a belőle táplálkozó posztmodern kritikai gyakorlat a túl könnyű vagy egyenesen önkényes interpretációk fabrikálását?

A kérdés, amely mögött talán valamiféle cenzúrázási szándék is fölsejlik, egyáltalán nem új. Annak idején a maga módján Benedetto Croce is ezt a kérdést vetette fel, amikor fellépett azokkal a korabeli Dante-kutatókkal szemben, akik minden erejüket a dantei allegóriák értelmezésére fordították.

Természetesen nem adhatunk erre más választ, mint a következőt: ha egy szövegnek vannak olvasói, akkor – még a könnyű és önkényes interpretációk lehetőségét is számításba véve – a hermeneutikai tevékenységet nem szabad feladni, hiszen a kritikusok interpretációs tevékenysége része, kiegészítője és terméke az olvasók munkájának, beleértve a „naiv” olvasók munkáját, akik végső soron életben tartják a művet. Az interpretáció végtelensége nemcsak azt jelenti, hogy a lehetséges interpretációk száma végtelen, hanem azt is, hogy az interpretációs folyamat maga is végtelen (ahogyan már Benedetto Croce is *végtelen közelítésnek* vélte [CROCE 1913: 78], bár más vonatkozásban azt vallotta, hogy egy műnek nem végtelen számú, hanem *ideálisan* csak egyetlen hiteles interpretációja van).

Az interpretáció végtelenségének e második értelmét a *hatástörténet* gadameri fogalma írja le. A hermeneutikai tevékenységet már csak azért sem szabad megszakítani, mert a mű recepciója során kibontakozó hatástörténeti folyamat beépül magába a műbe, s új értelmezések kiindulópontjává válik. Ez a hatástörténeti összefüggés, melynek olvasóként magunk is részeseivé válunk, rendkívül paradox. Egyrészt ugyanis érvényesnek fogadjuk el a tiltást, hogy semmit sem szabad a műbe „beolvasnunk”, „belevetítenünk”, anakronisztikusan belemagyaráznunk, máskülönben a legnagyobb értelmezői önkénynek nyitnánk teret. Másrészt azt az alapvető ténytet sem tagadhatjuk, hogy értelmező fogalmaink és olvasási szempontjaink az emberre és a világra vonatkozó saját tapasztalatainkban és elméleti meggyőződéseinkben gyökereznek, következésképpen nincs minden „eleve” benne a műben, amit az értelmezési aktus feltár és megragad. Ám – és ez a további paradoxon – az egészen máshonnan származó szempontjainkról és tapasztalatainkról sokszor bebizonyosodik, hogy joggal vetítjük őket a műbe, és segítségükkel magáról a műről tudhatunk valami érvényeset mondani.

Ebbe a helyzetbe kerülünk minden olyan esetben, amikor későbbi korok nagy világgöltéményeivel, például a *Faust*tal hasonlítjuk össze az *Isteni színjáték*ot. Kétségkívül a dantei költemény világától idegen olvasási szempontot kínál az összehasonlítás, mégsem tagadja senki, hogy érvényes és új olvasatok lehetőségét rejt magában.

Egészen más jellegű példát hozva a XX. századból, Oszip Mandelstam úgy juthatott el egy meglepő, de megvilágító erejű interpretációhoz, hogy saját láger-tapasztalatát véve alapul a *Pokol* énekeit börtön-énekeként olvasta. Az orosz költő arra hivatkozott, hogy Dante művét nem lehet úgy olvasni, hogy ne a magunk korára vonatkoztassuk (MANDELSTAM 1992b. In MANDELSTAM 1992a: 106). Más szóval úgy vélte, Dante műve minden további nélkül olvasható aktualizáló módon. Nyilvánvaló, hogy szinte minden szöveget lehet *így is* olvasni, de minket az érdekel, hogy vannak-e a régi irodalomnak olyan alkotásai, melyeknek a mi korunkra való vonatkoztatását magának a műnek az inherens tulajdonságai teszik lehetővé. Ha vannak ilyenek, akkor Mandelstamnak igaza van: az *Isteni színjáték* közjűk tartozik, s csak az a kérdés velük kapcsolatban, hogyan lehetségesek az ilyen alkotások.

Régebben azt mondták volna, hogy ezek a művek az „örök emberit” fejezik ki, de manapság az ilyenfajta válasz nem kielégítő. Anélkül, hogy ehelyütt megkockáztatnánk egy hasonlóan általános rivális választ, annyit talán mondhatunk, hogy a láger-tapasztalat fényében Mandelstam felfedezte Dante poétikájának egyik strukturális és formális szinten is azonosítható összetevőjét, nevezetesen azt, hogy a *Pokol* világát a költő szisztematikusan a tilalom, az elzárás és a kirekesztés logikája szerint konstruálja meg. Mandelstam interpretációja – hogy mégis tegyünk egy általánosabb kijelentést – azért olyan megvilágító erejű, mert nem az olvasó egyoldalú hozzáállását tükrözi, hanem feltételezi, hogy a mű világa és az olvasó világa interakcióban van egymással. Ha egy műben nincs is benne „elve” minden, amit az olvasó neki tulajdonít, benne kell lennie azoknak a tulajdonságoknak, melyek kihívják az olvasó ilyenfajta reagálását, vagyis igazolják a mű és az olvasó interakciójából keletkező jelentéseffektust.

Sok minden azonban effektíve „benne van” a műben. Az irodalmi szöveg általános jellegzetességénél, vagyis önreferencialitásánál és önreflexivitásánál fogva lehetséges, hogy a mű tartalmazza saját poétikáját, vagyis azokat az elveket, amelyek szerepet játszottak a létrejöttében. Sőt, általános érvénnyel is ki lehet jelteni, hogy az adott mű alapjául szolgáló poétikai elvek *minden* irodalmi műben benne foglaltatnak, bár nem mindig jelennek meg explicit módon a szöveg felszínén.

Ez az állítás, bár manapság nyilván nem ütközik nagy ellenállásba, nem teljesen magától értetődő. Mind az általános irodalomelmélet, mind a Dante-kritika hagyományában sokáig tartotta magát az a nézet, hogy az irodalmi szövegbe belefoglalt elméleti reflexiók, különösképpen pedig magára a szövegre vonatkozó magyarázatok, nem tartoznak hozzá az adott műhöz, vagyis nem konstituens tényezők abban az értelemben, hogy hozzájárulnának a mű „költőiségéhez”, egyedi műalkotásként való létezéséhez. Sőt, az ilyen elemek jelenléte egyenesen káros, lévén a tudálékosság, az önisméltásra való hajlam, a szerzői bizonytalanság és hasonló gyengeségek jelei.

Egyetlen sokatmondó példaként hadd idézzek egy jellegzetes distinkciót Crocétól, aki egyébként az intellektuális összetevőket nem zárta ki *tout cours* az irodalmi műalkotásból. Ő – mint ismeretes – az olyan prominensen intellektuális alkotásoknak az elméleti-fogalmi tartalmait, mint amilyen az *Isteni színjáték*, szembeállította a költészettel, de ezeket úgy fogta fel, mint strukturális mozzanatokot, s a mű „struktúrájának”

elemeként elismerte őket a költemény nélkülözhetetlen részének. Ennek megfelelően ugyancsak a költemény részének tekintette a költő explicite megfogalmazott esztétikai nézeteit, más szóval „Dante esztétikáját”. Épp itt kerül a képbe a minket érdeklő distinkció. Ha ugyanis az elméleti jellegű részletek reflexív funkciót vesznek fel, és Dante saját művészetének értelmezésére szolgálnak, akkor Croce szerint már nem lehetnek a mű részei. Amennyiben – mondja Croce – „Dante esztétikája intellektuális alkotóelemmé válik, akkor – hasonlóan a skolasztikához, mely a dantei művészi szintézis előzménye – bizonyosan része a költeménynek, és ennek vagy annak a részletnek a megértéséhez figyelembe kell venni. De mint Danténál a saját művészetére vonatkozó *reflexiója* [...] nem tartozik a művészi mozzanathoz: a tudós Dantéhoz tartozik és nem a költő Dantéhoz”.³

Az *Isteni színjáték* azon művek közé tartozik, sőt talán a legelső azok közül, melyekben a fogalmi természetű önreflexív elemek a szerző tudatos szándéka folytán teljesen explicitek, s a crocei distinkcióval ellentétben nem zárhatók ki a műből, illetve a művet esztétikailag meghatározó tényezők köréből. Dante számos konvencionális és nem konvencionális jelzéssel él, hogy ráirányítsa figyelmünket a poétikájának alapelveit explicité tevő önreferenciális szöveghelyekre. Mindezeknek a helyeknek a beazonosítása, mint évekkel ezelőtt magam is megkíséreltem bizonyítani, nagyon jó kiindulópontul szolgálhat új szempontú elemzésekhez (KELEMEN 1999). Azóta ez a felismerés egyre általánosabbá vált. „Danténál történik meg – mondja például Franco Ferrucci –, hogy a modern irodalom mint *komplex* termék, mely időről időre referenciális és önreferenciális, de inspirációját és eredményeit tekintve folyamatosan metairodalmi, befejezett ténnyé válik”. Ferrucci hozzáteszi: „Nem lehet anélkül írni, hogy impliciten ne kutassuk a forrását annak, amit írunk. Ez Dante előtt is igaz volt, de a különbség az, hogy Dante tudja, és közli az olvasóval” (FERRUCCI 1999: 46).

Az a tény, hogy hangsúlyt kapott, és elemzési szemponttá vált a dantei szöveg önreferencialitása, újabb jó példája annak, hogy a hatástörténeti folyamatban a hermeneutikai munka lezárhatatlansága kevésbé abból fakad, hogy mindig készek vagyunk meglepő interpretációkat kifundálni, hanem inkább abból, hogy megújítjuk interpretációs szempontjainkat és elveinket, melyek további interpretációk forrásává válnak. Az önreferencialitás hiába van „eleve” benne a szövegben, s hiába hívja fel erre a költő minden eszközzel a figyelmünket, meg kellett az időnek érnie ahhoz, hogy a mechanizmusát feltárjuk és hermeneutikailag kiaknázzuk.

Magából a szövegből kibányászni a beléje foglalt poétikát: annyit tesz, mint a szöveg önértelmezését állítani az olvasói interpretáció szolgálatába. A költő a szöveg önértelmezése szerint isteni sugallatot követett műve létrehozásában, poétikáját tehát az „isteni inspiráció poétikájának” nevezhetjük. Erre egy teljes, részleteiben is kidolgozott elmélet épül, mely kiterjed a szöveg státuszával, a költemény tárgyával, műfajával és céljával, a költő küldetésével, a kimondhatatlan közölhetőségével, a költő és az olvasó figurájával, valamint az allegória természetével és szükségességével összefüggő problémákra.

³ Croce levele Giovanni Gentiléhez, 1907. november (CROCE 1981: 271).

Csak az illusztráció kedvéért nevezzünk meg néhány kulcsfontosságú szöveghelyet, ahol ezek a kérdések explicite megfogalmazódnak. Ilyen szöveghelyeket könnyű találni mindhárom előhangban és invokációban, melyeket Dante a retorikai hagyománynak megfelelően az egyes *canticák* elé bocsát. De amit az „isteni sugallat poétikájának” nevezünk, annak alap gondolata a legpregnansabb módon, szinte tételszerűen, a Bonagiunta da Luccával, a toszkán költővel történő találkozás epizódjában (*Purgatórium*, XXIV, 49–63) fogalmazódik meg.

Az epizódot hagyományosan a *dolce stil nuovo*, az *édes új stílus* jellemzéseként szokás olvasni, ami persze helyes is, hiszen a Dante és a Bonagiunta közötti párbeszéd egy önidézettel indul, vagyis *formailag* a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* („Donne ch’avete intelletto d’amore”) kezdetű *canzonéra*, és az általa példázott forradalmian új *ars poeticára* vonatkozik. A fiatalkori verseiben kidolgozott költői módszert a költő (utólag) éppen ezen a helyen kereszteli el „édes új stílusnak”. (Közbe kell szúrnom, hogy az előbbi sort, melyet a *Purgatórium* szóban forgó helyén Dante korábbi művéből *Az új életből* idéz, Babits fordította így, míg *Az új élet* Jékely Zoltán-féle fordításában a sor eképpen hangzik: „Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet”, *Az új élet*, XIX.)

Mindezzel azonban összeegyeztethető az az állítás, hogy a párbeszéd lényegét tekintve, *tartalmilag*, magáról az *Isteni színjátékról* szól, s a szereplők által használt kifejezések [„spira”, „noto”, „ditta”, „dittator” („sugall”, „lejegyzem”, „diktál”, „diktáló”)] szemantikailag abban a jelentéstartományban helyezkednek el, amelyhez a Szentlélek tevékenységének leírása tartozik. Röviden: az epizód azt mondja, hogy az *Isteni színjátékot* a Szentlélek sugallja a költőnek. Az is alátámasztja ezt, hogy szövegének *státuszát* a költő úgy határozza meg, mint „szent dal” („lo sacrato poema”, *Paradicsom*, XXIII, 62; „l poema sacro”, *Paradicsom*, XXV, 1–2).

A „szent dal” megírásához – folytatja Dante – az ég és a föld is hozzájárult („melynek ég s föld munkatársa”; „al quale ha posto mano e cielo e terra”, uo.).

Lévén tehát gyümölcse az égi tudománynak és a földi tapasztalatnak, a költemény – *tárgyát* tekintve – a világ kozmológiai és erkölcsi rendjének leírása, a túlvilág és (ezen keresztül) a földi élet egészének bemutatása. Ezzel adva van a költő magasztos feladata, hiszen a túlvilági utazás kiváltságában azért részesült, hogy – mint Beatrice mondja a földi paradicsomban – „a bűnös világ javára” számoljon be híven mindenről, amit látott (*Purgatórium*, XXXII, 103–105). Küldetésének másik emlékezetes megfogalmazása Cacciaguida szájából hangzik el a Mars egében („minden látást mondjon el az ének” [„tutta tua vision fa manifesta”), *Paradicsom*, XVII, 128–129).

A „szent dal”, Dante meghatározása szerint, műfajilag komédia, s ez – mint a Cangrande della Scalához írt levelének vonatkozó fejtegetéseiből kitetszik – tárgyának összetett voltából következik. Magában az *Isteni színjátékban* a „komédia” és a „komikus” szavak (ha a címet nem számítjuk) három önreferenciális helyen fordulnak elő (*Pokol*, XVI, 128; XXI, 2; *Paradicsom*, XXX, 24). Elég ez a poétikai szándék jelzésére, de természetesen kevés ahhoz, hogy fényt vessen a szerzőnek a komédia műfajával kapcsolatos poétikai elképzeléseire, melyek bővebb kifejtésére máshol (nevezetesen a Can Grande della Scalához írt levelében) kerít sort.

Annál több helyen tűnik elő a költő és az olvasó figurája. Óvatosságból nem árt itt egy megjegyzés: ha azt olvassuk, hogy e Szent Dal „több évre tett engem sovánnyá” („m’ha fatto per molti anni macro”, *Paradicsom*, XXV, 3), akkor itt az egyes szám első személy nem arra referál, amit a „költő figurájának” nevezek. Ez a sor feltehetőleg az alkotás kínjának és keservének valóságos tapasztalatát fejezi ki. Személyesen, a szöveg tényleges szerzőjének önmagára vonatkozó állításaként értendő, hasonlóan a száműzetés viszontagsáira vonatkozó, indulattól fűtött többi utaláshoz. Ám az önreferencialitás struktúrája, illetve az önreferencialitás mint a szöveg strukturális tulajdonsága nem azzal a viszonyal azonos, amely a szöveg és annak valóságos szerzője között áll fenn. Az önreferencialitás a szöveg önmagára való vonatkozása, semmi más, s a szerző annyiban válik e struktúra elemévé, amennyiben tiszta szövegeffektus. Azt állítom, hogy Dante ennek tudatában volt, s az *Isteni színjáték* egyik váratlanul modern jellemzője az, hogy tudatosan alkalmazott költői fogásként van benne jelen a valóságos szerzőtől („empirikus szerző”) jól megkülönböztethető „immanens szerző” („implicit szerző”, „minta-szerző”).

Minden kommentár, ahogyan minden felkészült olvasó, különbséget tesz Dante, az *Isteni színjáték* hőse, és Dante, a költő között. A költemény Dante nevű *hőse* minden lehetséges olvasat szerint az emberiséget képviseli. A Dante nevet viselő *költő* öhozzá hasonlóan fikatív személy, s ebben a minőségében szól – teljesítendő a rábízott feladatot – ahhoz az emberiséghez, amelynek képviselőjeként bejárta a túlvilágot.

A firenzei születésű Dante, aki valójában megírta az *Isteni színjáték* című irodalmi művet, nem hihette, hogy valamelyikükkel is azonos lenne. Így tehát nem azzal a két entitással kell számolnunk, melyeket hagyományosan megkülönböztetünk, hanem hárommal. Minden zavart elkerülendő le kell tehát szögezni: azon a tengelyen, melyen a „szereplő Dante” és a „költő Dante” helyezkedik el, a költemény hőisével az „immanens szerző” van szembeállítva, miközben előfordul, hogy az egyes szám első személyű elbeszélői megnyilatkozások túlmutatnak a szövegen, s a harmadik entitásra, a valóságos költőre referálnak.

Már a *Pokol* első jelenetében is az „immanens szerző” mondja ezeket a szavakat: „szörnyű elbeszélni, mi van ottan” („quanto a dir qual era è cosa dura”, *Inferno*, I, 4). Vagy a következőket: „hogy megértsd a Jót, mit ott találtam, / hallanod kell, mit láttam az uton” („ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai, / dirò de l’altre cose ch’i’ v’ho scorte”, *Inferno*, I, 8–9). Ugyancsak az „immanens szerző” vonásait ismerhetjük fel Odüsszeuszban, ha egyáltalán helytálló a *Pokol* XXVI. énekét úgy olvasni, hogy annak hőse egyben a költő önarcképe (55–142).

Mivel a szerző és az olvasó fogalma minden szinten szorosan korrelál egymással, várható, hogy Danténál az a figura is megjelenik, melyet az *olvasóorientált* irodalomkritika „virtuális olvasónak”, „ideális olvasónak” vagy „implicit olvasónak” nevez. S valóban, ez a figura az *Isteni színjáték*ban, ahogyan már a *Vendégség*ben is, egészen világos és látható módon ölt alakot. Bár szerepe nem mindenütt azonos, annyit összefoglalásképpen már itt is elmondhatunk, hogy Dante „ideális olvasója” az, akit a költő (a „minta-szerző”!) a *Paradicsom* második előhangjában így szólít meg: „kevesek ti, akik angyaloknak / régen éheztek égi kenyérére” („Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli”, *Paradicsom*, II, 10–11). Ezt lehet úgy is értelmezni, mégpedig joggal, hogy Dante képzelt

közönségéhez fordul, vagyis meghatározza az empirikus olvasóknak azt a szűk körét, mely képes felfogni a *Paradicsomban* kifejtett magas filozófiai és teológiai eszmefuttatásokat. De az „angyalok kenyerére éhező” keveseken nemcsak egy statisztikailag mérhető csoportot kell értenünk, hanem éppenséggel a szöveg címzettjének logikai modelljét, amely éppúgy a szöveg produktuma, mint az immanens szerző; vagyis annak a lehetséges olvasónak a képe, aki a költeményt az isteni inspiráció poétikájának szellemében képes olvasni.

Az *Isteni színjáték* tematikus szempontból egy paradoxonon alapul: olyan történetet beszél el, melyet nem lehet elbeszélni. E tekintetben természetesen nem előzmény nélküli, hiszen – mint Dante jól tudja – a misztikus tapasztalataikról, az *excessus mentis*, az önkívület állapotáról beszámoló szerzők állandóan hangsúlyozzák, hogy élményeik nyelviileg kifejezhetetlenek. Ám a költemény, mely elbeszéli a hős túlvilági utazásának történetét, s beszámol az istenlátás élményéről, nyelviileg meg van formálva. Pontosan ebből következik, hogy Dante poétikájában oly fontos helyet kap a „kimondhatatlan”, s folyton tematizálnia kell a nyelv határainak a problémáját, ami formailag abban nyilvánul meg, hogy a szövegben gyakran találkozunk a nyelv elégtelenségének klasszikus retorikai toposzával. Elég most a *Paradicsom* első énekére emlékeztetnünk: „láttam, mit sem tud, sem bír elbeszélni, / ki visszatér e magasabb világból” („vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sú discende”, *Paradicsom*, I, 5–6).

Az *Isteni színjáték* a világirodalom első olyan műve, mely végsőkig kiaknázva a nyelv önreferencialitását, magának a nyelvnek a lehetőségeiről szól. De a költemény nemcsak dokumentuma a nyelv lehetőségeire vonatkozó tudatos kérdésfeltevésnek, hanem nagyszabású és tudatos kísérlet a nyelv határainak gyakorlati tágítására. Dante úgy vélte, az emberi elme sajátosságaiból adódóan az elvontat érzéki köntösbe öltöztető kifejezési mód teszi felfoghatóvá és közölhetővé a kimondhatatlant: „Így kell beszélni emberi kebelnek, / mely csak jelekből s érzésekből érzi, / ami méltó tant majd elméje nyerhet. / Azért az írás is leszállva tér ki / értelmetekhez, ha kezét, ha lábát / tulajdonít az Úrnak, s máshogy érti.” („Così parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d’intelletto deegno. / Per questo la Scrittura condiscende / a vostra facultate, e piedi e mano / attribuisce Dio e altro intende.” *Paradicsom*, IV, 40–45)

Ebből az elméletből és a megvalósítására irányuló törekvésből fakad Dante allegóriáinak egyedülálló, az általános középkori allegorizmusra visszavezethetetlen jellege. Az allegorikus kifejezési mód, valamint a kimondhatatlan kifejezését és a nyelv határainak tágítását lehetővé tevő eszközök kutatása: ugyanannak a poétikának egy-egy aspektusa.

Mielőtt a következő fejezetekben rátérnék a fentiek részletezésére, érdemes számba vennünk, hogy az önreferencialitás mely modalitásai fordulnak elő Danténál.

II. AZ ÖNREFERENCIALITÁS MODALITÁSAI

1. AZ ÖNKOMMENTÁR

1.1. „A NYELVEM SZINTE MAGÁTÓL KEZDETT BESZÉLNI”

Az isteni sugallat poétikája – függetlenül attól, hogy a sugallat forrásaként a múzsák, az antik mitológia más alakjai, avagy a Szentlélek vannak-e megnevezve – abból a tapasztalatból fakad, és annak a belátásnak egyik kifejeződése, hogy a szerzőnek nincs hatalma, legalábbis nincs teljes hatalma a közlendője és a közlés formája fölött. Más szóval, műve nem az ő tudatos alkotása, vagy nem egészében az, hiszen ő csak eszköze annak, hogy az üzenet megformálódjon, s eljusson a címzettjeihez.

Úgy tűnik, mintha *Az új élet* egyik rendkívüli helye pontosan ezt a tapasztalatot és belátást tükrözné. A „*Kik ismeritek, hölgyek, a szerelmet*” (Babitsnál: „*Hölgyek, akik értitek a szerelmet*”) kezdetű *canzone* keletkezését elbeszélő szakasz olyan öninterpretációt foglal magában, amely szerint a szerző láthatólag tudatában van annak, hogy költői fordulatot hajt végre, de költészetének újdonságát saját szándékán és tudatosságán túli forrásból eredtetni: „S ekkor [...] a nyelvem szinte magától kezdett beszélni s így szólt: »*Kik ismeritek. Hölgyek, a szerelmet.*«” („Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: »*Donne ch' avete intelletto d'amore*«”, *Az új élet*, XIX)

Azt, hogy „nyelvem magától kezdett beszélni”, lehet úgy értelmezni, hogy Dante ezzel kerüli meg a választ arra kérdésre, hogy miben áll az általa végrehajtott költői fordulat, vagyis mi az a *dolce stil nuovo*. De úgy is, mint szokásos retorikai fordulatot („magam sem tudtam, mit beszélek”), vagy pedig úgy, mint beszámolót arról, hogy a megszállottság és önkívület állapotában írta versét.

A szélesebb szövegösszefüggés egyik értelmezést sem igazolja. Dante igenis megfogalmazza programját: „Úgy vélekedtem, hogy egyenesen öröla [hölgyéről] nem éppen illendő beszélnem, hacsak nem úgy, mintha a hölgyekhez beszélnék, második személyben, de nem akárkikhez, hanem csak a műveltekhez, akik nem csupán nők” (XIX). Azt mondja tehát, hogy ezen túl általános érvényű, intellektuális költészetet kíván művelni, s megnevezi a közönségét is. Már ezért sem hihetjük, hogy csak egy szokásos retorikai fordulattal élt volna. Végül a szélesebb kontextus korántsem valamiféle önkívületi állapotot idéz fel, hanem egy olyan esetre utal, amelyről racionálisan be lehet számolni, s a költő valóban racionálisan számol be.

A történet lényegében azzal az interpretációs vitával veszi kezdetét, mely Dante és „bizonyos hölgyek” között zajlik afelől, mit jelent, hogy boldogsága „az úrnőmet dicsőítő szavakban áll.” Majd így folytatódik: „[...] akivel szóba elegyedtem, így felelt: »Ha igazat szóltál, akkor az állapotod jellemzésére szolgáló szavakat más értelemben használtad volna.« Ezért magamban így szóltam: »Ha egyszer annyi boldogság rejlik a hölgyemet dicsőítő szavakban, mégis, miért tért el ettől az én beszédem?«” (XVIII) Dante felismeri tehát,

hogy szavai nem azt az értelmet hordozzák, mint amit ő szánt nekik, s ennek hatására határoz úgy, hogy a jövőben egészen másképp fog szólni, vagyis új poétikai elvek alapján, új módon fog verset írni. A „Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet” verskezdet egyszerre gyümölcse elhatározásának, nagy szólni vágyásának, és annak, hogy nyelve „szinte magától”, vagyis a születőben lévő szöveg saját szerveződési elvei szerint kezdett beszélni.

Az idézett hely több szempontból is rendkívül fontos.

Először is fényt vet Dante újtó szándékaira. Ha ráadásul hozzávesszük *Az új élet* első és utolsó paragrafusát, akkor kirajzolódik előttünk egy történeti ív, mely a szándék folyamatosságát mutatja. A történeti ív első állomása az I. fejezet. Itt elkülöníti műve születésének időbeli síkjait, amennyiben jelzi, hogy *Az új élet összeállításának* időpontja (figyeljünk fel arra, hogy az „egybegyűjteni” kifejezést használja, s nem a mű *megírásáról* beszél!) – eltér a versek megszövegezésének idejétől. Az egykor írt versek jelenbeli kommentárjára és a narratív vázat adó események felidézésére azért van szükség, mert időközben a szövegek – mintegy a szerzői szándéktól függetlenül – jelentésmódosuláson estek át. Az első szonett „Urunk, azaz Ámor-isten nevében” felosztásakor például így jelzi ezt Dante: „A mondott álm igaz jelentését még senki se látta; ma már a legeggyűbbeknek is a legnyilvánvalóbb.” Ám a jelentésmódosulás azért rendkívül érdekes, mert tudatosítása által Dante nem csupán verseinek – és ezáltal talán általában az irodalmi szövegnek – profetikus sajátosságára ismer rá, hanem egyben tudatára ébred annak a poétikai rendezőelvnek, amely eddig is jelen volt a műveiben, de kiaknázatlan maradt. A visszatekintő szerző beismeri, hogy „költőileg” bizonyos esetekben tévúton járt, s csak az új felismerés fényében szilárdíthatja meg poétikáját, és ezáltal rendszerezheti és kanonizálhatja saját természetét. Az V. fejezet zárásában talán ezért oly szigorú önmagával: „Ezzel a hölgygel néhány évig és hónapig leplezgettem magam: s hogy még jobban áltassam a világot, tiszteletére rímes holmikát is szereztem, ezeket azonban nem szándékozom ideírni, csak akkor, ha egyszer mind a legnemesebb Beatricére is vonatkoznak; éppen ezért mind el fogom őket hagyni, hacsak nem írok olyasmit, amely az ő dicsőítésének is vélhető.”

A könyvecske közepén arról tudósít a költő, hogy *canzonéját* „új tárgyról” (XVII) és új poétika alapján írta, a legvégén pedig, ahol megelőlegezi az *Isteni színjátékot*, azt fogja mondani, hogy olyan költemény tervét forgatja a fejében, amelyet még nem ismert a világ. *Az új élet* tehát egyebek mellett egy új poétika megszületésének is a története.

Továbbá azt is jól lehet látni, hogy Dante tudatában volt a szerzői szándék és a megvalósult szöveg között mindig meglévő különbségnek. Erről való tudását szintén fontos figyelembe vennünk, ha meg akarjuk érteni a poétikáját. Az általa már kezdetben is világosan jelzett különbségtételből ered az isteni sugallat poétikája, mely majd poétikai és ideológiai értelemben az *Isteni színjáték* alapjául szolgál. Hogy milyen szoros itt az összefüggés, azt ékesszólóan bizonyítja a *Purgatórium* híres jelenete, melyben Bonagiunta éppen a „Kik ismeritek, hölgyek, a szerelmet” sor szerzőjeként azonosítja Dantét, alkalmat adva neki a *dolce stil nuovo* elméletének kifejtésére.

Végül a fönti hely példaként is fontos. Ha interpretációnk helytálló, akkor a dantei önkomentároknak egyik legérdekesebb illusztrációját nyújtja: azt az esetet példázva, amikor a költő adott művének alapelveit tárja az olvasó elé.

1.2. AZ ÚJ ÉLET

Dante tehát folytonosan, már első művének *összeállításától* kezdve törekszik arra, hogy az előbbi példához hasonlóan világossá tegye szerzői pozícióját és önmagának mint szerzőnek a szöveghez való viszonyát. Ebből fakad lázas, szinte mániákus igyekezete, hogy kommentárokkal lássa el műveit. Mintha nem bízna az eredeti szavak erejében, s akadályt látna a *signifiant* végességében és zártságában, mintegy megduplázza – és ezzel potenciálisan végteleníti is – a jelentést hordozó jelölő rendszert.

Ezzel szinte eleve meghatározza művei recepciójának a módozatait. Csillapíthatatlan önkomentáló ténykedésével előre figyelmezteti minden további olvasóját arra, hogy részen kell lennie. Az olvasónak állandóan gyanakodnia kell, hogy az olvasott szavak nem a valódi közlendőt fejezik ki, s ez utóbbihoz csak a kommentálás kemény munkájának árán lehet közelebb férkőzni.

Dante mintegy előre látta a kommentátorát, s úgy írt, hogy kijelentései, így önkomentáló kijelentései is kommentálásra szoruljanak. Ezek sokszor programszerűen homályosak, mint mindjárt a *Pokol* első énekében elhangzó jóslat az Agár eljövételéről. Az Agár kilétére vonatkozó jóslat megfajthetetlen, s feltehető, hogy szándékosan az.⁴ Éppen a megfajthetetlen megfajtására irányuló kommentátori erőfeszítésben rejlik a jelentése. Dante arra szorít minket, hogy állandóan figyeljünk a szöveg megformáltságára, a *signifiant* artikulációjára, azokra a sohasem evidens nyomokra és jelzésekre, melyek a *signifié* irányába mutatnak. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy a költő olvasói és kommentátorai „Dantéről, a prófétáról” beszélhessenek, külön fejezetet nyitva a Dante-kritikában.

A „Dantéről, a prófétáról” szóló diskurzus általában és szükségképpen tartalmi jellegű: a költő magasztos vallási, erkölcsi és politikai mondanivalójára, a saját küldetéséről és az emberiség sorsáráról vallott felfogására vonatkozik. De Dante proféta-volta szerintem egyszerűen azt is jelentheti, hogy egy bizony írás- vagy beszédmódot tulajdonítunk neki, nevezetesen a programozott homályosságot, mely az olvasót egyenesen felszólítja arra, hogy a kommentátor szerepét öltse magára. Ahogyan a próféta-ságról ősidők óta elmondható, hogy lényegében egyfajta beszédmód.

Az önkomentálás igényének kielégítésére műfajilag megfelelő eszközü a *prosimetrum* kínálkozott, melynek a nagy mintától, a boethiusi *Consolatio Philosophiaetól* kezdve a provanszál „razos”-okon át Bernard Silvestris és Alain de Lille műveiig számos példája van a középkorban. *Az új élet* és a *Vendégség* egyaránt *prosimetrum*, s formailag azt nyújtja, amit ettől a műfajtól hagyományosan el lehetett várni: lehetővé teszi, hogy a költő összefűzze, egységbe rendezze különböző időkben készült verseit, szonettjeit, balladáit és *canzonéit*, és – mint *Az új életben* látjuk – epikus keretet adjon lírai mondanivalójának.

Az új életet lehetséges úgy olvasni, mint *önéletrajzi* regényt (mint az első modern *önéletrajzi* regényt!), amelyben a narratív jellegű prózai részek a lírai költeményeket egy

⁴ Ez Andrea Battistini véleménye, melyet magam is osztok. Andrea Battistini, „Il primo canto dell’Inferno”. Előadás a római Casa di Dantéban, 2009. november 22.

lélek történetének egy-egy mozzanataként kapcsolják egymáshoz. Ez érvényes, ám leszűkítő olvasat, mely a műnek csak a lineáris struktúráját teszi láthatóvá. Dante nagy találománya már *Az új életben* is az volt, hogy mélységi struktúrát adott a szövegnek, s éppen ezáltal talált helyet az önkomentár számára.

Az új életben a kommentár funkcióját hordozó szövegrészek prózai formájuk és térbeli elválasztottságuk révén világosan elválnak a versektől, ahogyan majd a *Vendégség* traktátusai is jól elkülönülnek az általuk magyarázott *canzonéktól*. Az *Isteni színjátékban* megváltozik a helyzet: elvész a prosimetrummal járó előny, ami azonban nem jelenti, hogy kevésbé lenne benne jelen az önkomentáló funkció. Dante az *Isteni színjátékban* más, szubtilisebb eszközöket fog találni e funkció metanyelvi jelzésére.

A kommentár mint a középkor nagy műfaja és a szövegekkel való bánás skolasztikus gyakorlata – az iskolák falai közt virágzott. A tanításnak, a nagy tekintélyű auktoroktól származó szövegek olvasásának és elsajátításának volt az eszköze, s gyakran azt a célt szolgálta, hogy az adott szöveghez egy kanonizált értelmet rendeljen. A dolog lényegéhez tartozott tehát, hogy a kommentáriródalom főként filozófiai, teológiai, természettudományos tartalmakat közvetített.

Dante valamilyen szinten tájékozott volt ezen a területen. Tudomása volt a kommentáriródalom néhány nagy teljesítményéről, s ezeket igyekezett utánozni is. Műveinek jó pár tudóskodó, sőt „tudálékos” helye tanúskodik erről. Bevezetett azonban két egymással összefüggő korszakos jelentőségű újítást: egyrészt – önmagát az *auctor* rangjára emelve – saját szövegeit tette szisztematikusan kommentár tárgyává, másrészt a skolasztikus típusú kommentárt költői eszközzé formálta azáltal, hogy metanyelvi szinten beépítette a szövegeibe.

Egy szöveget kommentálni paradox vállalkozás, s mindig is így volt, amióta létezik a szövegek kommentálásának gyakorlata. A kommentár és a kommentált szöveg viszonya emlékeztet arra a viszonyra, amely a logikai formalizációban a metanyelv és a tárgynyelv között áll fenn. Az előbbi szükségképpen gazdagabb az utóbbinál, hiszen csak egy olyan mondat segítségével tudunk állítást tenni egy másik mondatról, amely magában foglalja az utóbbit, s még egy plusz predikátummal is rendelkezik.

Ahogyan e hasonlóság is sugallja, minden kommentár túltengő, újramondása annak, amit a szöveg mond. Ugyanakkor azért tartunk szükségesnek kommentálni valamit, mert feltesszük, hogy az elhangzottak újramondásával valami olyasmit is megismétlünk, ami nem volt explicit kimondva, de üledékként benne maradt a szövegben. Ehhez hasonlóan minden újabb ismétlés a ki nem mondottnak további üledékét hagyja maga után. Ahogyan Foucault mondja, „kommentálni nem egyéb, mint *per definitionem* elfogadni, hogy bizonyos többlet mutatkozik a jelöltből a jelölőhöz képest”, a kommentár pedig feltételezi, hogy a „nem-beszélt ott szendereg a nyelvben”, és e többlet révén „szóra lehet bírni azt a tartalmat, amelyet nem jelöltek explicit módon” (FOUCAULT 2000: 99). Foucault ezért úgy gondolja, hogy „a kommentár feladata definíció szerint megoldhatatlan” (FOUCAULT 2000: 61). Valóban így van, de ez csak azt jelenti, hogy a kommentár feladata végtelen, s nem azt, hogy egy szöveget kommentálni, akár saját szövegünket kommentálni, szükségtelen vagy értelmetlen vállalkozás volna. Dante újítása nem más,

mint a szöveg önreferenciális struktúrájában rejlő lehetőségek kihasználása arra, hogy teret nyisson a szöveg mélyén szendergő többletjelentések játékának.

Az új élet prózai fejtegetéseinek egyik csoportja részeire osztja a kommentált verset, ahogyan majd a *Vendégségben* is megfigyelhetjük. Ezt a műveletet láthatólag az a tétel igazolja, hogy egy szöveg jelentése a részek jelentéséből épül fel: „felosztásra csak azért van szükség, hogy megvilágítsuk a felosztott dolog értelmét” (*Az új élet*, XIV).

Ugyanakkor néhány paragrafusban Dante szembetűnően mellőzi a felosztás műveletét, mert ahogyan többször is kijelenti, a versek kifejtése, megokolása, egyszerűen értelmé („ragione”, „cagione”) enélkül is világos. A két csoport szembeállítását jól mutatja, hogy mi is szerinte a kommentárok célja: a szövegegész nyilvánvaló értelmének megerősítése, vagy rejtett értelmének nyilvánvalóvá tétele. (Ám nem mindig. Előfordul, hogy a versben használt szavak önmagukban rejtelmesek, vagy kétséges értelműek. Ilyenkor nem kell, és nem is lehet a tisztázásukra törekedni: „ezt a rejtelmességet hiába is próbálnám eloszlatni annak, aki nyilvánvaló; éppen ezért ilyen rejtelmek eloszlatása nem feladatomban” – *Az új élet*, XIV).

Félre téve a mai olvasó szemében kevés megvilágító erővel bíró felosztásokat, emeljük ki a versek néhány olyan elemét, melyekre az önkomentárok irányulnak. Ilyenek az intertextualitás esetei. Amikor például a szerző maga mutat rá, hogy a verssor, mely így hangzik: „ítéljete, van még ily szörnyű bánat” („guardate s’elli è dolore alcun, quanto ’l mio, grave”),⁵ Jeremiás könyvéből való („lássátok, ha vagyon-é olyan bánat, mint az én bánatom”, *Jeremiás* I. 12),⁶ akkor nyilvánvaló, hogy egy jelentéstöbbletet ajánl figyelmünkbe. De talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy egy jelentéstöbbletet produkál. Mert valójában a jelentéstöbblet a kommentár és a kommentált szövegrész érintkezésével jön létre, nem pedig azáltal, hogy a kommentár rávilágít a már meglévő jelentésre. Egyébként látni fogjuk, hogy *Az új élet* előbbi sora, és az általa felidézett bibliai hely más-más verzióban a *Pokol* két énekében is fel fog tűnni, ahol az önkomentár önidézetté válik, vagyis a tágabb körű intertextualitás szűkebb körű, „endogén intertextualitássá” alakul át.

Tanulságos azon az egyetlen eseten elgondolkodnunk, amikor Dante egy szonett két verzióját is közli. A „Lelkemben ismét megjelent az áldott” kezdetű szonetttről van szó (XXXIV), melynek két kezdete van. Megállna-e egymás mellett a két változat, ha a kommentár nem tartaná őket össze, s nem mutatna rá arra, hogy egy és ugyanazon szövegről van szó? Azok között a feltételek között, melyek sokáig megszabták az írásbeli irodalmi művek létezését és az irántuk való elvárásokat, aligha. Az ő korában nehezen volt elképzelhető, hogy egy írásműnek szétfolyó identitása legyen. Szonettjével és hozzá fűzött magyarázatával messze előfutára lett egy olyan irodalmi gyakorlatnak és a szöveg egy olyan felfogásának, amely szerint egy műnek nem kell, hogy élesen rögzített határai legyenek, sőt, a szöveg többféle létezése a norma.

5 Ld. az „Ó, kik Ámornak útján mente éppen” kezdetű dalt. *Az új élet*, VII („O voi che per la via d’Amor passate, / attendete e guardate / s’elli è dolore alcun, quanto ’l mio, grave”).

6 „O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.”

Önkommentárjainak egy másik iránya akkor tűnik szemünkbe, amikor felidézi azokat az elvi alapokat, melyekre hivatkozva igazolni tud egy-egy költői fogást, képet, metaforát vagy allegóriát. Híres példája ennek az *Ámor* megszemélyesítését igazoló XXV. fejezet, mely egészében véve a műbe illesztett önálló retorikai-poétikai traktátusként olvasható.

Hasonlóan fontos példát láthatunk abban az egyetlen megjegyzésben, melyet Dante, mintegy véletlenül szöve *Ámor*mal kapcsolatos elmélkedésébe, a nevekről tesz, s mely úgy is érthető, mint a nyelv általános természetéről szóló állítás. A teljes kontextus, melyben a szóban forgó állítás elhangzik, a következő: „*Ámor* nevének hallomása oly gyönyörűség, hogy lehetetlennek látszik nekem, hogy viselkedése a legtöbbször más is lehessen, mint édes, hiszen mint írva vagyok: »A nevek a dolgok következesei.«” („[...] li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: »Nomina sunt consequentia rerum«”. – XIII) Vagyis: *Ámor*nak már a neve is kiváltja azt a hatást, mint maga *Ámor*, mert szinte önmagában felér hordozójával. S így van ez általában a nevekkal.

Az új élet egyik legfontosabb helye ez, mert a könyvecske egyik nagyon markáns olvasatának a kulcsa. Ha ti. a nevek a dolgok következményei, vagyis ha a platon-i-kratüloszi elképzelés szerint osztoznak a dolgok természetében, akkor kimondani őket annyi, mint magukkal a dolgokkal szembesülni. Következésképpen egy könyvet úgy lehet olvasni, mintha nevekről szólna; s *Az új életet* is lehet úgy olvasni, mintha *Beatrice* nevééről szólna. Ennek alapján megnyugtató megoldás adható *Beatrice* problémájára: arra a problémára, hogy mi magyarázza folytonos jelenlétét Dante műveiben, vagy mit jelent Dante iránta tanúsított hűsége. Nyilvánvaló, hogy ez nem a *Beatrice Portinari* személyével és azonoságával kapcsolatos probléma, mely történetileg megoldottnak tekinthető, s melyről régóta senki sem gondolja, hogy a szövegegzegézis szempontjából komolyan releváns lenne.

A megoldás tehát abban van, amit Guglielmo Gorni javasol: „*Beatrice*, aki Danténak a nőekkel való kapcsolatában a nőiség quintessenciáját jelöli, mindenekelőtt egy név” (GORNI 2008: 113). Tegyük hozzá, nemcsak egy olyan név, melynek mellesleg jelentése is van, hanem egy *lényegileg* jelentéssel telített név, melynek asszociációs hálója *Ámortól*, a boldogítón át az üdvözítőig a legmagasztosabb dolgokat foglalja magában. Teljesen egyetértek Gornival, aki a *Beatrice* név összes előfordulását áttekintve kijelenti: „*Beatrice*hez hűnek lenni, Dante számára nem annyira egy nőhöz, hanem egy jelentéssel bíró névhez való kötődést jelentett”, s „ez az enigma megoldása” (GORNI 2008: 115).

De hogyan értsük ennek fényében az *Isteni színjáték* híres megelőlegezését *Az új élet* utolsó paragrafusában? Az itt olvasott sorokon vajon nem süt-e át mégis a személyes emlék, az egykori hús-vér *Beatrice* iránti hűség? Végül is nem ez az érzés ébresztette-e fel a költőben a szándékot a nagy mű megírására? Nem dolgunk ezt cáfolni vagy megerősíteni. Olvassunk azonban figyelmesen: „[...] remélem, úgy beszélhetek majd róla, ahogy hölgyről még nem beszéltek. S majd megengedi tán a könyörületesség ura, hogy lelkem végtére hölgye, az áldott *Beatrice* (quella benedetta *Beatrice*) dicsőségének látására járulhasson, aki megdicsőülten csudálkozik annak arculatjában, qui est per omnia secula benedictus” (XLII). Az olvasó első megfigyelése az, hogy valóban az *Isteni színjáték* alapszituációját látjuk: *Beatrice* (akinek ugyanaz itt a jelzője, mint az *Úrnak*: „áldott”)

a fénybe, az Úr orcájába emeli tekintetét, miközben Dante órá, a benne tükröződő fényességbe tekint. Nekünk, *utólag*, megvan az a lehetőségünk, hogy ezt a mondatot ne csak úgy olvassuk, mint prognózist, hanem egyúttal úgy, mint önkomentárt, a szerző saját (egyelőre persze potenciális) szövegére történő referálást. Első példája ez a dantei szövegtörzspuszban annak, hogy a szerző döbbenetes következetességgel szövi meg a műveit számtalan ponton összekötő kapcsolatok hálóját, azon igyekezve, hogy ezt mindenkor olvasója előtt is láthatóvá tegye. Azt hiszem, reális azt feltételeznünk, hogy *Az új élet* befejezése sokkal inkább az életmű tudatos építésének a szándékát tükrözi, mint bármi mást. Az olvasó második megfigyelése pedig az, hogy a prognózis tárgya nem egyszerűen a *mi*, hanem a *hogyan*: Dante célja, hogy úgy beszéljen Beatricéről, ahogyan hölgyről még nem beszéltek, vagyis olyan költeményt írjon, amilyet még senki sem írt.

Visszatérve a nevekhez és Beatrice nevéhez, a nevek és a dolgok egyezése megindítja a nevek egymás közötti megegyezésének a játékát is. Így lesz Beatricéből Ámor: „az, aki tüzetesen meg akarná vizsgálni, Beatricét akár Ámornak is nevezhetné” („E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta simiglianza che ha meco”, *Az új élet*, XXIV). És így lesz a dolgokkal való többszörös megegyezés és az etimológiai összefüggés okán Beatrice (Bice) kísérijéből, Giovannából (Vanna) nem más, mint *Primavera*, vagyis „tavasz”, „szépség” és az, aki „elől jár” vagy „elsőként eljön”.

Ez az epizód, az „Egyszer csak érzem, hogy a benne szunnyadt” kezdetű szonettel és a hozzá tartozó prózai szöveggel, nagyon alkalmas annak illusztrálására, hogy hogyan, s milyen jelentéseffektussal illeszti össze Dante a szöveg két rétegét. A szonett Dante által harmadiknak nevezett részében olvashatjuk, hogy „elindult szépen Vanna s Bice asszony / [...] s ekkor [...] Ámor így szólt: »Ez Primavera, ez meg / rámüt s Ámor nevet kapott utánam«”.

Lássuk a főnti részlethez fűzött kommentárt: „És e hölgy neve Giovanna volt, azonban, szépsége miatt, mint némelyek hiszik, Primaverának nevezték [...]. És nyomában meglátta jődögélni a csudálatos Beatricét is. [...] S ekkor úgy rémlett, mintha Ámor ismét megszólalna szívemben, mondván: »Ezt az elsőt csak 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 vizsgálód a valódi nevét, így is, úgy is csak azt kapod: prima verrà, 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 útját«” (*Az új élet*, XXIV).

A prózai rész narratív szempontból nem tesz semmi mást, mint megismétli a leírt jelenetet: Giovanna és Beatrice Dante felé közeledik, úgy hogy az előbbi megelőzi az utóbbit, miközben Ámor elmondja, hogy az előbbit Primaverának hívják, az utóbbit pedig, az övele való nagy hasonlóság folytán, az Ámor nevet kapta. A jelenet szonettbeli ábrázolásában implicite benne van a Giovanna és az „előbb jönni” vagy „előre menni” motívum közötti kapcsolat (Giovanna, akit Primaverának hívnak, „előbb jön”), de a prózai kommentár nélkül, mely felhasználja a „Primavera” és a „prima verrà” közti quasi-etimológiai összefüggést, ez rejtve is maradna. Itt tehát igazi, a metanyelvben kifejeződő többlettel van dolgunk.

Úgy tűnik, a Giovanna–Giovanni kapcsolat csak megerősíti, mintegy túldeterminálja a szóban forgó jelentésmagyarázatot. Valójában megint többlételemű van dolgunk, hiszen új útvonala tárult fel előttünk az adott jelentéselemek közötti mozgásnak. Még fontosabb azonban, hogy a *Máté ev. 3, 3*-ból vett idézettel, mely explicit módon Keresztelő Jánosra utal, az eddigiekhez képest egészen más dimenzióba kerülünk: ha Giovanna úgy jár Beatrice előtt, ahogyan Keresztelő János egyengette az utat Krisztus előtt, ha tehát Giovanna ebben a tekintetben Keresztelő Jánoshoz hasonlítható, akkor Beatrice magának Krisztusnak a megfelelője.

1.3. VENDÉGSÉG

A *Vendégség* első paragrafusaiban kibontott étkezési metafora több olyan mozzanatot is magában foglal, mely jelen problémánk szempontjából különösen érdemes a figyelmünkre. Egyik közülük az, hogy a mindjárt a legelső paragrafus elmélyíti a mű címében rejlő, bibliai és platóni reminiscenciákban gazdag jelentést, amely szerint a tudás átadása és befogadása nem más, mint lakomázás szellemi értelemben. A mű tervezett tizennégy *canzonéja* és a hozzájuk kapcsolódó tizennégy traktátus viszonyát (nem számítva most a bevezetésül szolgáló első értekezést, mely nem egy *canzonéhoz* kapcsolódik) a szerző a következőképpen írja le: „Ennek a vendégségnek az étele tizennégy fogásra, vagyis tizennégy, részint a szerelmet, részint az erényt tárgyaló énekekre oszlik, amelynek értelmét e nélkül a kenyér nélkül homály árnyékolta be [...]. Ez a kenyér, vagyis ez a magyarázat értelmük minden árnyalatát meg fogja világítani” (I. i).

Mindjárt előrebocsátja tehát, hogy a szöveg, melyet olvasni fogunk, kettős szinten szerveződik. Az elsőt helyezkednek el a főfogásként felszolgált *canzonék*, a másodikon, mely egyben az értelem szintje, az őket kenyérként kísérő traktátusok. Egyetlen műről van szó, de olyan műről, melynek egyik része a másikat értelmezi: a traktátusok feladata az első szinten elhelyezkedő, a *canzonék*ba zárt értelem kifejtése. Hasonló volt a viszony már *Az új élet* verses és prózai részei között is, most azonban sokkal szisztematikusabb konstrukciót látunk. Ennek megfelelően maga Dante is számtalanszor „kommentárnak” nevezi művét (illetve egyik helyen „kommentárszámba menő írásnak”, I. iii).

„Azoknak [vagyis a *canzonéknak*] igazi értelmét szándékozom kibogozni – mondja Dante –, különben senki meg nem érti, ha én ki nem fejtem.” Az első szint tehát eleve, mondhatnánk strukturálisan értelmezésre szorul. Ennek oka az, hogy az értelem „az allegória köntösébe van rejtve”. Arra a kérdésre, hogy miért van szükség az értelem allegorikus beburkolására, nem itt kapjuk meg a választ. A fontos az, hogy ha egyszer allegorikus szöveggel van dolgunk, akkor nem lehet megkerülni az értelem kifejtésének feladatát. Ez egyszerre élvezetes és tanulságos művelet: „nemcsak élvezetet okoz a hallgatónak, hanem elmésen útba is igazítja, hogy hogyan kell költenie, s hogyan kell értelmezni mások írását” (I. ii).

Figyeljünk fel az utóbbi mondatra. E szerint a *Vendégség*, a kommentárookra jellemző struktúrájánál fogva, példaszzerű mű. A szerző kommentárjai az olvasó hasznára váló

követendő példák, melyek megmutatják, hogy hogyan kell megalkotni és értelmezni egy szöveget, vagyis hogyan kell az allegóriát az írás és az értelmezés eszközeként alkalmazni.

Ugyancsak figyelemre méltó, hogy Dante már az első paragrafusban utalást tesz *Az új életre*: „ha a jelen műben [...] férfiasabban van szándékomban beszélni, mint *Az új életben*, mégsem akarom egy részletében sem érvényteleníteni, sőt céloim jobb megértését elősegíteni” (I. i). Ezzel nem csupán a két mű közötti szoros kapcsolatot szögezi le, hanem egyenesen a *Vendégség* céljának nevezi az ifjúkori heves és szenvedélyes mű értelmezését. Mintha megsokszorozná a kommentálás szintjeit, s mintha a *Vendégséget* nemcsak önmaga, hanem *Az új élet* kommentárjának is tekintené.

Emeljük ki még egy érdekes mozzanatot. Amikor az étkezési metaforát folytatva Dante bizonyos foltoktól kívánja megtisztítani „magyarázatát, mely lakomáján kenyérnek számít”, akkor művének egyes szám első személyű fogalmazását is e foltok között említi, mert „önmagáról beszélni senkinek sem szabad” (I. ii). Ezzel kapcsolatban veti fel az egyes szám első személyű írás lehetőségének kérdését, s nagy elődei, Ágoston és Boethius példájára hivatkozva bizonyítja, hogy az ilyen beszéd kivételesen megengedhető. (Dante esetében egyébként szó sincs kivételről, hiszen *Az új élettől* kezdve minden művének egyes szám első személyű alanya van.) Vitathatatlan, hogy a felvetett kérdés elsősorban az elbeszélői szubjektumra vonatkozik, s tartalmi-szubsztantív szempontból szorosan összefügg az autobiografizmus és a vallomásos irodalom legitimitásának, és ezen túlmenően a modern szubjektivitás és a személyiség történetének sokkal általánosabb problémájával. Ilyetén formán Dante eszmefuttatása rendkívüli történeti *indicium*. De hadd szúrjuk közbe, legalább egy kérdés erejéig, azt a megfontolást, hogy vajon az önkomentár nem önmagáról való beszéd-e. Vajon Dante eszmefuttatását az egyes szám első személyű beszéd jogosságáról nem motiválja-e öntudatlanul, hogy saját szövegének szakadatlan kommentálása önmagában is igazolásra szorul?

A *Vendégséget* a szerző enciklopédikus műnek szánta, mely elkészülte esetén felölelte volna az összes tudomány igaznak vélt ismeretanyagát. Ám az elkészült fejezetekben azt látjuk, hogy a mű egész struktúrája, ezen belül a tartalmi fejtegetések lineáris rendje, sokkal inkább a kommentár követelményeinek rendelődik alá, mintsem az enciklopédikus igényből következő kívánalmaknak. Jól látható ez a második könyv híres első paragrafusában, ahol a „Ti harmadik Ég értő mozgatói” kezdetű *canzone* magyarázatát (mely a *Vendégség* első verses szövege) Dante azzal kezdi, hogy bemutatja az értelmezés művészetének teljes fegyvertárát: az írásművek négy értelméről, az allegorikus jelentés mi-benlétéről, a költők és a teológusok allegóriája közti különbségről, valamint a szó szerinti és az allegorikus értelmezés viszonyáról szóló komplex elméletet. Hogy ennek a nagyon fontos kérdéskörnek a kifejtésére itt és ebben a kontextusban kerül sor, azt egyértelműen az önkomentár szükségletei magyarázzák.

S valóban, az egyes témák tárgyalásakor Dante az itt bemutatott elméletnek a szellemében fog eljárni. Mindig gondja lesz arra, hogy a szó szerinti jelentéstől haladjon az allegorikus jelentés felé, vagy hogy figyelmeztesse olvasóját: éppen hol tart, s melyik értelmezés szerint folytatja magyarázatát. Például a harmadik *canzonét* kommentálva („Édes-szép

rímeit a szerelemnek”) közli velünk, hogy az énekben olyan tárgyról szól („a valódi nemes-ségről”), melyről nem illik képletesen beszélni. Így hát a magyarázat során sincs szüksége allegóriára, s csupán a betű szerinti értelmet tárja föl előttünk (IV. i).

1.4. ISTENI SZÍNJÁTÉK

Láttuk: egyfelől *Az új élet* és a *Vendégség*, másfelől az *Isteni színjáték* között nem az a különbség, hogy az utóbbiban nem érvényesülne, vagy kevésbé érvényesülne az önkommentár funkciója, hanem az, hogy e funkció jelenlétét a szöveg ritkán jelzi olyan közvetlen eszközökkel, mint amilyen például a kommentárok prózai formája és térbeli elválasztottsága. Emellett a szöveg önkomentáló síkja nem kizárólag az elbeszélő (a „költő Dante”) hangjához kapcsolódik, hanem megoszlik a jelenetek drámai szereplői között, s így változatosabb, sokszor alig észrevehető módon szövődik a szövegbe.

Ugyanakkor, ha elfogadjuk, hogy a Can Grande della Scalához írt levél autentikus, s nincs okunk ebben kételkedni, akkor kijelenthetjük, hogy Dante az *Isteni színjáték*hoz, pontosabban a *Paradicsom*hoz is írt egy, a *Vendégség* traktátusaihoz hasonlítható, prózai formájú kommentárt. Ez az előzőekkel ellentétben nem része a műnek, de sokatmondó az a tény, hogy a költő itt a *Paradicsom* ajánlásaként ugyanazt tartja szükségesnek elmondani, mint a „*Kik ismeritek, hölgyek, a szerelmet*” kezdetű *canzoné*hoz fűzött magyarázatában, melyet egyúttal a *Vendégség* további kommentárjainak általános hermeneutikai megalapozásaként olvashatunk. Így tehát az *Isteni színjáték* globális értelmezésének kulcsául szintén az allegóriára, valamint a szó szerinti és az allegorikus értelmezések viszonyára vonatkozó, explicite kifejtett és gondosan elmagyarázott tudnivalók szolgálnak.

Az allegória-probléma e kitüntetett jelentősége folytán a költemény minden olyan helyét, mely az allegória természetét tárgyalja, vagy egyáltalán a szöveg különböző jelentéssíkjaira reflektál, a Can Grande della Scalához írt levélre kell vonatkoztatnunk, s éppúgy, mint a levelet, a mű kommentárjának kell tekintenünk.

Vegyük például Beatrice magyarázatát (*Paradicsom*, IV, 25–60) arról, hogy az üdvözült lelkek miért mutatkoznak Dante előtt az ég különböző köreibben, hol van az ő valóságos helyük, s milyen viszony fűzi őket a csillagokhoz. Valójában mindegyik lélek egyazon helyen, az *Empireumban* tartózkodik („az első kör diszére szolgál”; „tutti fanno bello il primo cielo”). S hogy a lelkek mégis más-más csillag egében jelennek meg, az nem más, mint látszat, az igazság allegorikus kifejezése, amire azért van szükség, mert a korlátozott emberi értelem a mélyebb igazságokat csak jelek segítségével képes felfogni („csak jelekből s érzésekből érzi, ami méltó tant majd elméje nyerhet”; „solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d’intelletto degno”).

A magyarázat láthatóan a paradicsom morális rendjének alapjait világítja meg, s ebben a funkciójában valóban úgy kell olvasnunk, mint a további énekek helyes értelmezését elősegítő kommentárt.

Emellett – és más, ehhez hasonló részletek mellett – sok olyan önkomentáló helyet találunk, mely inkább a *signifiant*-ra és nem a *signifiére* vonatkozik. Ezek többnyire

a szöveg egy-egy szerkezeti tulajdonságára hívják fel figyelmünket. Ilyen hely a már korábban megemlített sor („Ott kezdem el, folytatva”, *Pokol*, VIII. 1), mely arra látszik utalni, hogy hosszabb szünet állt be a *Pokol* komponálásában, és így sok találgatásra adhat okot azzal kapcsolatban, hogy hol és mikor íródott az első hét ének. De ilyen hely az utazás kezdetén és az utazás végén elhangzó egy-egy kommentár is. A pokol tornácát elhagyva a költő az olvasandó mű hosszúságát vetíti előre, s mintegy sürgeti magát, hogy ne ragadjon le a részleteknél („sürgetni már érzem a hosszú témát, / s nem lehet mind leírni, mit a szem lát”; „sí mi caccia il lungo tema, / che molte volte al fatto il dir vien meno”, *Inferno*, IV, 146–147). Amikor pedig az utolsó, paradicsombeli látomásról számol be, éppen ellenkezőleg azt jelzi előre, hogy a szöveg immár hamarosan véget ér („Dalom ezentul kurtán fogja tervét”; „Omai sarà piú corta mia favella”, *Paradiso*, XXXIII, 106).

Ugyancsak ebbe a sorba tartozik a *Pokol* XIX. és XX. énekét összekötő terzina, mely pontosan megjelöli a szövegnek azt a helyét, amely éppen szemünk előtt van:

Új büntetésről kell most énekelnem
 a tárgyat adnom huszadik dalomnak
 a poklot festő első énekemben.
 (*Pokol*, XX, 1–3)⁷

Ehhez hasonlóan saját szövegbeli helyüket jelölik meg a *Purgatórium* utolsó terzinái, melyekben az elbeszélő szinte magyarázkodik és mentegetőzik amiatt, hogy a vállalt terjedelmi megszorítások okából nem tudja folytatni énekét:

Helyem ha volna írni róla hosszabb,
 írnék, olvasó, az édes italról,
 melytől nincs mód, hogy betellev bucsuzzak:
 de mivel kötést tettem én e Dalról,
 e Másodikról, lapjaim kimérve,
 művészet féke nem hagy írnom arról.
 (*Purgatórium*, XXXIII, 136–141)⁸

Végül, a *signifiant*-ra vonatkozó kommentárok között, figyeljünk fel a következő sorokra is, melyek kifejezetten a pokol leírására szolgáló nyelv *hangzó* aspektusára reflektálnak:

7 Di nova pena mi conven far versi
 e dar matera al ventesimo canto
 de la prima canzon, ch'è d'i sommersi.
 8 S'io avessi, lettor, piú lungo spazio
 da scrivere, i' pur cantere' in parte
 lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
 ma perché piene sono tutte le carte
 ordite a questa cantica seconda,
 non mi lascia piú ir lo fren de l'arte.

Ha volna rímem, olyan durva, vak,
 hogy megfeleljen e gonosz veremnek,
 melynek a többi szikla hídja csak,
 bővebb levét préselném szellememnek,
 de mert szavam nem tud rekedve nyögni,
 csak félelemmel fogok énekelemnek.
 Mert a világ mélyét rímekbe kötni
 csacsogó nyelvnek nem való, sem annak,
 ki csak *papát, mamát* képes gügyögni.
 (*Pokol*, XXXII, 1–9)⁹

Ez a részlet nagyon közel áll a nyelv elégtelenségére hivatkozó önkomentárokhöz, de egyben sajátos módon felveti a szavak és a dolgok viszonyára vonatkozó, Dantét máshol is foglalkoztató kérdést. Hiszen, mint olvassuk, a pokol legmélyét leíró nyelvnek hangzásában is durvának (rekedtnek, csikorgónak) kellene lennie ahhoz, hogy „a tény megfeleljen a szónak” (*Pokol*, XXXII, 10; „che dal fatto il dir non sia diverso”, XXXII, 12). A szöveg önmagáról azt mondja, hogy nem tudja elérni a durvaságának azt a fokát, mely híven tükrözné a pokolbeli tapasztalatot, általánosabb síkon pedig azt sugallja, hogy a tapasztalat kifejezésének lehetősége a pokolról szóló elbeszélésben is azon múlik, mennyire érvényesíthető a világ és a nyelv közötti természetes megfelelés elve, melyről az *Új életben* olvashattunk („nomina sunt consequentia rerum”, XIII).

Mindezek az eszközök kettős funkciót látnak el: egyrészt arra szolgálnak, hogy effektíve megteremtsék a szövegen belüli kapcsolatokat, másrészt pedig arra, hogy láthatóvá és felismerhetővé tegyék őket az olvasó számára. Vagyis hogy biztosítsák a szöveg koherenciáját, és segítsék az olvasót a szöveg univerzumán belüli tájékozódásban. Nyilvánvaló, hogy ilyen eszközök alkalmazását az a rendkívüli komplexitás követeli meg, mely az *Isteni színjáték* szövegének lineáris elrendeződését éppúgy jellemzi, mint a kifejezés és a tartalom síkjához tartozó elemeinek paradigmaticus viszonylatrendszerét. A komplexitásnak azon a fokán túl, melyet költői megformálásával és filozófiai-teológiai tartalmával az *Isteni színjáték* a világirodalom nagy alkotásai közül először ért el, útjelzők nélkül lehetetlen a szöveg erdejében eligazodnunk. Ezért van az, hogy – mint Zygmont Barański mondja – „Danténak folyton az olvasó miatt fáj a feje” (BARAŃSKI 1996: 253).

9 S'io avessi le rime aspre e chioce,
 come si converrebbe al tristo buco
 sovra 'l qual pontan tutte le altre rocce,
 io premerei di mio concetto il suco
 piú pienamente; ma perch' io non l'abbo,
 non sanza tema a dicer mi conduco;
 ché non è impresa da pigliar a gabbo
 descriver fondo a tutto l'universo,
 né da lingua che chiami mamma o babbo.

2. SZÖVEGEN BELÜLI UTALÁSOK

A fenti példák, amelyek az adott szövegrész saját szövegbeli helyét jelölik, tulajdonképpen egy nagyobb családba tartoznak, mely a szövegen belüli explicit utalásokat foglalja magában.

Ezek az önreferencialitás jól ismert és minden szövegre jellemző eszközei. Segítségükkel a szerző, elméleti művek esetében, a gondolatmenet egységét és belső összefüggését kívánja demonstrálni, irodalmi művek esetében pedig a narráció követhetőségét igyekszik elérni. (Ez, persze, mint láttuk, a komplexitás egy adott fokán válik szükségessé.) A visszautalás vagy visszacsatolás, illetve az előreutalás vagy a várakozáskeltés kifejezései („mint az előbbiekben mondtuk”, „mint a későbbiekben látni fogjuk”, „lásd alább” stb.) többnyire banálisak, s az olvasó nagyon sokszor modorosnak, a szöveg logikai vagy poétikai felépítése szempontjából külsődlegesnek tartja őket. Pedig par excellence önreferenciális helyek lévén nélkülözhetetlen elemei a szövegnek, s a szövegkohéziót erősítő funkciójuknál fogva retorikai, stilisztikai és dramaturgiai szempontból feltétlenül figyelmet érdemelnek. Ugyanakkor jelei a logikai zártság vagy a narratív egység intencióját magában foglaló szerzői tudatosságnak. (Itt most nem a XX. századi avantgárd poétikák ihlette „nyitott művekről” beszélünk.)

Dante találkozásai során gyakran mondja el partnerének, hogy honnan jött, és hová tart. Ilyen esetekben a szereplő Dante látókörén belül vagyunk, akinek szavai lényegében az *elbeszél*t történet egyes szakaszait kötik össze. De az is előfordul, hogy magának az *elbeszélésnek* a különböző pontjai kapcsolódnak össze szó szerinti ismétlődések formájában; vagyis átlépünk a költő Dante horizontjába, s közvetlenül a szöveg világán belül pillantunk előre vagy hátra. Erre kínál példát a Brunetto Latinivel folytatott párbeszéd. Itt a költő, mint sok más helyen, arra a kérdésre válaszol, hogy élőként hogyan juthatott a holtak birodalmába („halálod előtt hogy jöhetsz pokolba”, *Pokol*, XV, 47), és explicite idézi a *Pokol* prológusát: „là sù di sopra, in la vita serena / [...] mi smarrì' in una valle” („ott fõnn, még derüs világgal, / eltévedtem egy völgyben szertebolygva”).¹⁰

Többnyire ugyanezek az eszközök játszanak szerepet a szűkebb vagy tágabb körű intertextualitás megteremtésében is. Szűkebb körű intertextualitáson a szövegek egy életművön belüli összefonódását értem, amire (hogy egy visszacsatoló fordulattal éljek) eddig is több példát láttunk: így többek közt az önidézetek fõntebb elemzett eseteit vagy *Az új élet* záró passzusában olvasható előreutalást a még csak a szerző fejében élõ késõbbi műre. Az egy életművön belüli kapcsolódási pontok szintén tipikusan önreferenciális helyek, s virtuálisan vagy valóságosan ugyanazt a szerzői tudatosságot fejezik ki, mint az egy szövegen belüli kötõelemek.

Dante – *annak ellenére*, de *annak következtében* is – hogy több fontos szövegét befejezetlenül hagyta, életművének az intertextualitás eszközeit igénybe vevõ felépítésében is

¹⁰ Az összefüggést a „smarrìre” ige megismétlése és a „selva/valle” szemantikai közelsége hordozza („mi ritrovai per una selva oscura / chè la diritta via era smarrita”, *Inferno*, I, 2–3; „mi smarrì' in una valle”, *Inferno*, XV, 50).

rendkívüli újtó volt. Nemcsak az *Isteni színjátékot* előlegezte meg *Az új életben*, hanem a *De vulgari eloquentiát* is a *Vendégség* bevezető paragrafusában: „Erről részletesebben lesz szó egy könyvecskében, melyet Isten segítségével szándékozom írni *A nép nyelvén való ékesszólásról*” (*Vendégség*, I. v). Ami pedig a korábbi művekre való visszautalásokat illeti, emlékezzünk arra, hogy a *Vendégségben* feltűnő módon nyúl vissza *Az új élet* befejező részéhez: („[...] amikor *Az új élet* végén említett nemes szívű asszony először jelent meg szemeim előtt Ámor társaságában”. *Vendégség*, II. ii) Tartalmilag, de a datálási problémák szempontjából is hasonlóképpen fontos a *De Monarchia* utalása a *Paradicsomra*: „Sicut in Paradiso *Comedie* iam dixi” (*Monarchia*, I, xii).

A mondottaknál is fontosabb azonban, hogy a költő tudatában volt annak, sőt *felismerte*, hogy a belső utalás nem csupán retorikai vagy dramaturgiai eszközként működhet, hanem valóságos *poétikaszervező* potenciált rejt magában. Ez többek közt abból látható, hogy a belső utalásokat sokszor köti össze az önreferencialitás egyéb típusaival.

Vegyük a *Pokol* XV. énekét. Miután az utazó Dante meghallgatja egykori mestere, Brunetto Latini próféciáját, így kiált fel:

Amit ön jóslt, emlékem felírja,
 hogy (többel együtt) fölívén, jelentse
 a Hölgynek, ki majd magyarázni bírja

Ciò che narrate di mio corso scrivo,
 serbolo a chiosar con altro testo
 a donna che saprà, s'a lei arrivo.
 (*Pokol*, XV, 88–91).

Az utazó tehát most mintegy értetlenül meghallgatja a jövendölést saját sorsáról, de a rejtélyes szavak magyarázatát egy későbbi helyen, Beatrice szájából kapja majd meg. Szembetűnő, hogy Brunetto fikció szerinti élőbeszédére Dante az írás metaforakészletét használja: amit ugyanis Brunetto Latini elmond, ő maga pedig „leír” („scrivo”), az nem más, mint „szöveg” („testo”). A kifejezés általában, az adott kontextusban (az „írás” szemantikai hatókörében) pedig különösképpen, írott szöveget jelent. Beatrice ehhez fűzendő magyarázata viszont „chiosa” lesz, vagyis glossza, lapszéli jegyzet. Az idézett hely úgy áll tehát előttünk, mint egy kommentálandó szövegrész, melynek jegyzetét ugyanezen szöveg később meg is fogja adni. A belső utalás és az önkomentár igénye vetül itt egymásra.

Végül, nem lehet kétséges, hogy a Beatricével való találkozás jelenetében, mely egészében idézi *Az új élet* atmoszféráját, egy egészen finom fordulat konkrétan is a fiatalkori könyvecskére utal vissza. Beatrice, miközben szemrehányásokkal halmozza el Dantét, arra emlékeztet, hogy a csillagok hatása és az ég kegyelme *fiatalkorában*, az *új élet* küszöbén, olyan adottságokkal ajándékozta meg a költőt, hogy a legkülönb dolgokra lett volna képes: „égi kegy esői” tették őt

erői szerint olyanná az új élet
 küszöbjein, hogy jó szokás csirája
 benne csodálatos gyümölcsre érhet.

questi fu tal ne la sua vita nova
 virtualmente, ch'ogne abito destro
 fatto avrebbe in lui mirabil prova.
 (*Purgatórium*, XXX, 115–117)

A fikció szerint ez a felismerés pillanata: az első találkozás Beatrice és a költő között, azóta, hogy *Az új élet* idején a hölgy halála elválasztotta őket egymástól. A visszautalást ambivalens jelentése ellenére, sőt éppen annak köszönhetően, a „*vita nova*” kifejezés valósítja meg, mely egyrészt a fiatalkori könyvecske címe, másrészt egyszerre jelenti az „ifjúkort” és „az élet kezdetét”. S ez a visszacsatolás több mint az intertextualitás egyik újabb csomópontja, hiszen új és váratlan jelentések előtt nyitva teret, erőteljes poétikai hatások forrása.

3. A KÖLTŐI SZERZEMÉNYEK MEGSZÓLÍTÁSA

Dante gyakran él azzal az antik példaképeinél (így Ovidiusnál)¹¹ vagy saját kortársainál¹² megszokott fogással, hogy megszemélyesíti és megszólítja szerzeményeit, ahogyan „az ember általában művéhez szól bátorításképpen” (*Vendégség*, II. i).

Ennek a megszólítás-típusnak különösen érdekes példái az „Én szóim” („Parole mie”) és az „Ó, édes rímek” („O, dolci rime”) kezdetű allegorikus szonettek, vagy a *Vendégség* canzonéi. Mindkét említett szonett teljes terjedelmét a megszólítás beszédaktusa teszi ki, melyben benne foglaltatik az üzenet propozicionális tartalma. Az előbbi szonettnek az az üzenete, hogy mivel a nemes hölgy szívében nem lakozik szerelem, az őhöz induló szavaknak egy másik, dicséretre méltó hölgyet kell keresniük (ki mást, mint Beatricét), a költő pedig immár nem fog több szerelmes verset írni a nemes hölgyhöz. A második szonett az előzőnek a palinódiája, de ugyanazt a konfliktust fejezi ki. A szonettek a bennük szereplő kifejezések okán is szorosan kapcsolódnak a *Vendégség* harmadik canzonéjához („Édes-szép rímeit a szerelemnek”, „Le dolci rime d’amor”). Ebben arról olvashatunk, hogy a nemes hölgy rideg gögje miatt a költőnek ezentúl más hangon, „édes” rímek („le dolci rime”, „lo mio soave stile”) helyett „éles” rímekben („con rima aspr’ e sottile”) kell megszólalnia.

Az ehhez a canzonéhoz fűzött kommentárjában Dante éles fordulatot hajt végre eddigi gyakorlatához képest, s világosan megmondja, hogy a további magyarázat során nincs

11 OVIDIUS: „Kis könyvem, menj” (Erdődy János fordítása. *Tristia*, I, 1). „Félénk számkivetett bús könyve vagyok” (Adamik Tamás fordítása. *Tristia*, III, 1) stb. In OVIDIUS 2002.

12 Magára Cavalcantira kell utalnunk: „Parole mie disfatt’ e paurose / là dove piace a voi di gire andate / ma sempre sospirando e vergognose / lo nome de la mia donna chiamate” (CAVALCANTI 1986: XXXIV).

szüksége allegóriára, s „csupán a betű szerinti értelmet tárja föl”. Vagyis hölgyén kizárólag és mindvégig „a filozófiát kell érteni” (*Vendégség*, IV, i).

A nemes hölgyhöz való viszonyának a válsága ezek szerint *filozófiai* válság, amit a kommentár egyértelműen ki is mond, amikor arra emlékeztet, hogy bizonyos filozófiai problémák (többek közt az anyag teremtésére vonatkozó kérdések) nyugtalanítóan megoldatlanok maradtak a számára: „hölgyem édes arculatát megváltoztatta irányomban, amikor arra a kételyemre kerestem a többek közt a választ, hogy az ősananyag ideája megvolt-e Istenben” (IV, i).

Ahogy már Gianfranco Contini rámutatott, az „Én szóim” és az „Ó, édes rímek” kezdetű szonettek ugyanennek a „teoretikus” (esetleg költői) válságnak¹³ adnak hangot, s ezt Maria Corti további vizsgálódásai megerősítették (CORTI 1983: 145). Saját költeményének megszólításával Dante közvetlenül a filozófiához fordul, a filozófiához való bensőséges kapcsolatát és a kapcsolat lazulása miatti irányvesztését érzékelteti. Úgy tűnik, a versek megszemélyesítése alkalmas fogásnak kínálkozott annak kifejezésére, hogy kétségessé váltak számára azok a filozófiai tanok, melyekben egy ideig annyira hitt, s melyek korábban intellektuális vigaszt és támaszt nyújtottak a számára.

A költemények megszólításának tipikus helye formailag a ballada és a *canzone* szabályai által előírt *ritornello* vagy *refrén*, de – mint láttuk – előfordul, hogy a szerzemény egésze is ezen a retorikai gesztuson alapszik. Ilyen *Az új élet* első, negyvenhárom sorból álló „Menj balladám, Ámort keresd serényen” („Ballata, i' voi che tu trovi amore”, *Az új élet*, XI) kezdetű balladája is.

Miután Dante semmit sem csinál véletlenül, nem meglepő, hogy ez utóbbi balladához fűzött kommentárjában azonnal felveti, hogy mi értelme van ennek a gesztusnak, s megígéri, hogy a könyvecske „egy még kétségteljesebb részében” igazolni fogja eljárását. Nem egészen világos, mire gondol, de feltételezhetjük, hogy arra a helyre, ahol majd meg fogja indokolni Ámor megszemélyesítését, s általában is igazolni fogja a megszemélyesítés retorikai-poétikai alkalmazását (*Az új élet*, XXV).

Ennél érdekesebb azonban, ahogyan felveti a kérdést: „Ellenem vethetné s mondhatná valaki, hogy nem tudhatja meg, kihez intézem második személyben való beszédem, hiszen a ballada nem más, mint éppen a mondottam szavak” (XII). Nem lehetne ezt sem grammatikai, sem logikai szempontból világosabban megfogalmazni. Vagyis: a vers semmi más, mint szöveg (azonos „az éppen mondottam szavakkal”), és a hozzá intézett megszólítást önmagában tartalmazza. Második személyben referálni rá: annyi, mint a szöveget önmagától megkülönböztetni.

A megszólítás *ab ovo* beviszi a szövegbe a tárgynyelvi és metanyelvi sík közötti hasadékot, megteremtve azt a teret, melyben végbemegy az önkomentálás aktusa. Ez által a prosimetrum prózai részét alkotó kommentár tartalma közvetlenül beépülhet magának a kommentált szerzeménynek a szövegébe, ahogyan a *Vendégség* első *canzone*-jének utolsó versszakában látjuk:

13 Gianfranco Contini kommentárja az „Én szóim” kezdetű szonetthez. In DANTE: *Rime*, 106.

Dal, azt hiszem, hogy nem sokan lehetnek,
 kik okfejtésed pontosan megértik,
 oly kínlódó és úgy dadog beszéded:
 de ha – véletlen – mégis egyikéig
 vagy másikáig eljutnál ezeknek,
 kik föl nem foghatják valódi lényed,
 őrizd meg akkor – én zsenyéim! – erélyed,
 s figyelmeztess rá őket, mit se késve:
 „Legalább szépségem vegyétek észre!”
 („Ti, harmadik ég értő mozgatói”, *Vendégség*, II, 1)

Ez a versszak – messze túl azon, hogy kimerülne a retorikai kényszernek való engedelmességben – azt mondja, hogy a *canzone* tartalmánál és formájánál fogva kevesek számára érthető, de legalább szép, habár erre is figyelmeztetni kell olvasóit. A megszólítás egyszerre irányul tehát a *canzone* értelmére és *esztétikai értékére*, s ily módon a szó teljes értelmében metanyelvi funkciót tölt be.

4. ÖNIDÉZET

4.1. LEGITIMÁLÓ ÖNIDÉZET

Az „Én szóim” kezdetű szonett magában foglalja a „Ti, harmadik Ég értő mozgatói” sort, vagyis a *Vendégség* első *canzonéjának* első sorát:

Én szóim, ó, világgá szállalók, ti,
 kik lettetek, midőn dalolni kezdtem
 a Hölgynek, aki miatt kínba estem:
Ti, harmadik Ég értő mozgatói –
 Induljatok Hozzá: [...].
 (*Allegorikus és tudós versek*)

Ez egyik korai példája azoknak az eseteknek, amikor Dante – a szövegszervezés újtó eszközeként – önmagát idézi. A példának külön érdekességet kölcsönöz az a tény, hogy egy önmegszólító költemény idéz egy másik, szintén önmegszólítást tartalmazó költeményt, mely utóbbi különben is tárgya lesz a későbbi mű, a *Vendégség* önkomentárjainak. Az önmegszólítások, egymásra utalások potenciálisan végtelen metonimikus láncolata jön így létre, mely a késői olvasó számára is kijelöl egy privilegizált útvonalat a dantei szövegtörzsben való mozgáshoz.

Az önidézés – amellet, hogy egy szélesebb szövegtörzs intertextuális hálójába kapcsolja be az adott szöveget – az önreferencialitás evidens módon kitüntetett eszköze.

Dante szisztematikusan él mindazokkal a változataival, melyeket érdemes megkülönböztetnünk. Az egyik megkülönböztetés, mely általában véve is önként adódik mindenfajta idézet esetében, az önidézés szó szerinti és nem szó szerinti módja, vagyis az eredeti hely megisméltése és újraírása között áll fenn.

Emellett létezik egy nagyon lényeges, funkcionális jellegű megkülönböztetés is, mely az adott mű diszciplináris vagy műfaji sajátosságaival, illetve az ezek megválasztását meghatározó általános célkitűzésekkel függ össze. A szerző ugyanis idézheti valamely korábbi állítását jelen mondanivalójának bizonyítékául, igazolásául, vagy illusztrálásául, mint többnyire a tudományos igényű elméleti okfejtésekben látjuk. Az ilyenfajta, a *legitimáló hivatkozás* szerepét betöltő önidézetek sokszor szó szerintiek, s bizonyos jelölési konvencióknak is eleget tesznek. Ám az is gyakori, hogy a szerző mintegy *újra használja* a korábbi művéből szó szerint átvett részletet, vagyis organikus módon beépíti azt új költői szövegébe. A *legitimáló hivatkozás* esetében az önidézet jól körülírható, konkrét célt szolgál, s mivel bármilyen más, hasonló bizonyító erejű idézettel helyettesíthető lenne, nem szerves alkotórésze magának a szövegnek. A másik esetben, amikor az önidézet egy korábbi szöveghely újrahasznosítását jelenti, a *rekontextualizáció* jelenségével van dolgunk, melynek révén az önidézet részévé válik a jelentések azon játékanak, melyek az új szövegegész végtelen interpretációi előtt nyitják meg az utat.

Az önidézés első, a *legitimáló hivatkozás* funkciójával bíró típusa – nem meglepő módon – a *De vulgari eloquentiára* jellemző. A számos idézet, melyet Dante önmagától vesz, ebben a művében ugyanazt a célt szolgálja, mint a többi költőtől származó összes többi idézet, vagyis hogy ezek segítségével támassza alá a kitűnő olasz népnyelvről és annak költői alkalmazási lehetőségeiről vallott felfogását. Önidézetei itt mindenféleképpen a tudományos érvelészt megerősítő hivatkozási apparátusnak alkotják részét, még akkor is, ha saját soraival általában saját nyelvi és költői ideálját illusztrálja.

4.2. „IAM DIXI”

A legitimáló önidézetek sorába sorolhatjuk azt a helyet is *Az egyeduralomból*, ahol Dante a *Paradicsomban* mondottakra emlékeztet. Ugyanis a híres és sokat vitatott megjegyzést – „sicut in Paradiso *Comedie* iam dixi” – a következő mondat előzi meg: „Hoc viso, iterum manifestum esse potest quod hec libertas sive principium hoc totius nostre libertatis est maximum donum humane nature a Deo collatum”. („Per questo ancora è chiaro, che questa nostra libertà, ovvero il principio d’essa, è il maggiore dono che Iddio alla umana natura abbia attribuito, come ho già detto nel Paradiso della *Commedia*”).¹⁴

¹⁴ Érdekes tény, hogy *Az egyeduralom* magyar fordításából és ennek kiadásaiból kimaradt a *Paradicsomra* utaló „iam dixi” mondat. Feltehetőleg a fordító (Sallay Géza) a mű azon kommentátorainak nézetét osztotta, hogy ez idegen kéztől származó beszúrás a szövegbe. Mindenesetre az előzmény így hangzik: „Ennek nyomán ismét nyilvánvaló, hogy ez a szabadságunk, illetve teljes szabadságunk princípiuma a legnagyobb adomány, mellyel Isten az emberi természetet felruházta” (I, xii).

Az utalás a *Paradicsom* következő soraira vonatkozik:

Lo maggior don che Dio per sua larghezza
fésse creando, ed alla sua bontade
più conformato, e quel ch'è più apprezza
fu della volontà la libertate [...].
(*Paradiso*, V, 19–22)¹⁵

Látható, hogy *Az egyeduralomban* szereplő mondat a szabadságról mint Isten legfőbb adományáról szorosán követi az *Isteni színjáték* előbbi sorait. (Különösen szembetűnő a „maximum donum humane nature a Deo collatum” és a „Lo maggior don che Dio per sua larghezza fésse” megegyezése; az előbbi valójában szó szerinti fordítása az utóbinak.) Vitathatatlan tehát, hogy Dante itt önmagát idézi, ha csak nem adunk helyt annak a rég óta hangoztatott (evidenciákkal alá nem támasztott) kritikai véleménynek, hogy a „iam dixi” utólagos, idegen kéztől származó beszúrás a szövegbe, amiért is nem tekinthető autentikusnak. Az idegen kezű beszúrás igazolódása esetén elvesztenénk az egyetlen támpontot, melynek segítségével hozzávetőlegesen megállapítható *Az egyeduralom* keletkezési ideje és a *Paradicsommal* való kronológiai összefüggése. Mivel ilyen nagy a tét, természetesen fontos a „iam dixi” autentikus voltának kérdése, és érthető, miért folyt róla hosszú vita. Jelen összefüggésben mégsem foglalkozunk ezzel, kivéve a következő két megjegyzést.

Először is: *Az egyeduralom* és a *Paradicsom* két részlete közötti szövegszerű egyezés természetesen akkor is megmaradna, ha bebizonyosodna, hogy a „iam dixi” idegen kéztől származik, legföljebb másképpen kellene azt megmagyaráznunk. Többek közt választ kellene adnunk arra, amit Gennaro Sasso is joggal kérdez: aki a mondatot beszúrta, vajon milyen célból tehetette? „Milyen elképzelhető érdekre lenne visszavezethető ez a gesztusa?” (SASSO 2002: 188) Vagy a megjegyzést maga Dante szúrta volna be utólag, felismerve, hogy ugyanazt írja itt, mint amit a *Paradicsomban* egyszer már megírt? Esetleg gondoljuk azt, hogy nem *Az egyeduralom* adott helye idézi a *Paradicsomot*, hanem inkább megfordítva? Mindezek a feltevések bonyolultabb magyarázatokra vezetnek, mint annak tudomásul vétele, hogy *Az egyeduralomban* Dante tudatosan önmagát idézte, s magától értetődő volt a számára, hogy ezt a „iam dixi”-vel megerősítse. Másodszor megjegyzésünk egyszerűen az, hogy a „iam dixi” Dante részéről teljesen természetes megnyilatkozásnak vehető, hiszen egész kontextusával együtt nagyon jól beleillik önidézeteinek abba a rendszerébe, mellyel éppen ezen a helyen foglalkozunk.

15 Isten kegyéből legnagyobb ajándék,
mit jószágához méltóvá teremtén,
legbecsesebbnek szánt az égi Szándék,
az akarat-szabadság [...].

4.3. ÚJRAHASZNOSÍTÁS ÉS REKONTEXTUALIZÁLÁS

Az önidézetek második típusába, vagyis az újrahasznosítást végrehajtó rekontextualizálás körébe tartoznak például a *Purgatóriumban* található önidézetek.

A *Purgatórium* II. énekben a *Vendégség* második *canzonéjára* bukkanunk, melyet a kontextus szerint Casella énekelve ad elő. A jelenetet leíró terzinában központi helyet foglal el a „dolcemente” és a „dolcezza” szó. Egymás utáni előfordulásuk fokozza hatásukat:

„*Amor che ne la mente mi ragiona*”
cominciò elli allor sí dolcemente,
che la dolcezza dentro mi suona.
(*Purgatórium*, II, 112–114)¹⁶

Az *édesség* nemcsak Casella énekét jellemzi, s nemcsak a leírás költőiségét szolgálja, hanem tartalmi szempontból előrevetíti a *dolce stil nuovo* tematikáját, mely a Bonagiunta-epizódnak (XXIV. ének) áll majd a középpontjában. Mint emlékszünk, Dante Bonagiunta szájába adja *Az új életből* ismert *canzone* első sorát:

De mondd: *azt* merhetem-e látni benned,
ki amaz ujdón éneket dalolta:
»*Hölgyek, akik értitek a szerelmet...?*»
(*Purgatórium*, XXIV, 49–51)

Itt, ha ragaszkodni kívánunk a legitimáló hivatkozás és az újrahasznosítás közti distinkciónkhoz, könnyen nehézségbe ütközhetünk, hiszen a Bonagiunta-epizódnak, melyben az idézet elhangzik, éppen az a célja, hogy bemutassa és igazolja Dante poétikáját. S ez végső soron nagyon hasonlít ahhoz, ami a *De vulgari eloquentiában* történik. Vagyis a hivatkozás látszólag *legitimáló vagy illusztratív* jellegű. Alapvetően mégis másról van szó. Az isteni sugallat poétikájának bemutatása és elmagyarázása a Dante és a Bonagiunta között folyó párbeszédben része a jelenet költőiségét hordozó elemeknek, és maga is költői effektust vált ki. Ez annak köszönhető, hogy a verssor egy elbeszélés keretében, ráadásul a régi ismerősök találkozásának és egymásra ismerésének tipikus drámai helyzetében hangzik el, s világosan a történet kibontakozásának és továbblendítésének fő mozzanatát alkotja.

Korábban jeleztem: *Az új élet* egy másik sorát, mely közvetlenül idézi *Jeremiás könyvének* egyik helyét („ítéljete, van még ily szörnyű bánat” – „guardate s’elli è dolore alcun, quanto ‘l mio, grave”), Dante a *Pokol* két énekében is felhasználja. A sor újabb előfordulásai önidézővé válnak, illetve immár egyszerre utalnak Jeremiás sirámaina és a költő Jeremiást idéző saját korábbi szövegére. Mondhatnánk: önidéző idézetként funkcionálnak.

16 Babitsnál: „»A Szerelmem, mely szólogat szivemben...«, / kezdte, s úgy zengett drága dalolása, / hogy még visszhangzik édessége bennem.”

A *Pokol* XXVIII. énekében Bertran de Borntól (s talán nem véletlen, hogy éppen egy költőtől) a következőket halljuk:

S ily szavakat mond: „Nézz az én kínomra,
te, ki a holtakat vizsgálod élve
mondd, van még ilyen a mély pokolba!”

[...] le parole sue
che fuoro: „Or vedi la pena molesta
tu che, spirando, vai veggendo i morti:
vedi s'alcuna è grande come questa.”
(*Pokol*, XXVIII, 129–132)

A *Pokol* XXX. énekében ugyanez az utalás lazább formában, de még mindig jól felismerhetően ismétlődik meg:

„Ó, ti, kiket kín se sújt, bűn se vádol,
s mégis itt vagytok, nem tudom, miért,
nézzetek rám is, ha semmi se gátol,
Ádám mesterre, s lássátok, mit ért!”

„O voi che sanz' alcuna pena siete,
e non so io perché, nel mondo gramo”,
diss' elli a noi, „guardate e attendete
a la miseria del maestro Adamo [...]”
(*Pokol*, XXX, 58–61)

A példákban nem szó szerinti ismétléssel, vagyis nem az eredeti helyek új kontextusba helyezésével van dolgunk, hanem ezek *újraírásával*. Egy szóval, Isabelle Albramé-Battesti terminusát kölcsönvéve, *ön-újraírással* (ABRAMÉ-BATTESTI 1999: 133).

Tekintsük az ön-újraírást az önreferencialitás sajátos esetének a szó tulajdonképpeni értelmében vett önidézetek mellett. A szó szerinti önidézet és az ön-újraírás önreferenciális ereje sokszor szinte azonos. Példaként említhető a *Purgatórium* XXVI. énekéből a Guinizellivel való párbeszéd, mely a Bonagiunta-epizód poétikai tematikáját folytatva és annak szókincsét használva beletartozik a XXIV. énekben olvasható önidézet („Hölgyek, akik [...]”) tágabb hatókörébe. De a Bonagiunta-epizódnak van még egy további utórezgése a *Paradicsom* XXVI. énekében is, ahol Dante a szeretetet (*carità*) az édes új stílus definíciójának terminusaiban határozza meg, vagyis a szeretet meghatározásakor *újraírja* az édes új stílus definícióját:

Lo ben che fa contenta questa corte
 Alfa e O è di quanta scrittura
 mi legge Amore o lievemente o forte.¹⁷
 (*Paradiso*, XXVI, 16–18)

Példáink sorában hagyjuk utoljára a Paolo és Francesca jelenetében olvasható rendkívüli sort:

„Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende [...]”
 (*Inferno*, V, 100)¹⁸

Ez a *rekontextualizálás*, az *újrírás* és az *ön-újrírás* bámulatos elegye, hiszen egyszerre visszhangozza (és a kulcsszavak tekintetében egyszerre idézi szó szerint!) Gunizelli és a fiatal Dante egy-egy sorát: „Foco d'amore in gentil cor s'apprende” (Gunizelli);¹⁹ „Amore e 'l cor gentil sono una cosa” (Dante).²⁰

5. AZ OLVASÓ MEGSZÓLÍTÁSA

Dante gyakran él a megszólítás klasszikus retorikai alakzatával. „Ámor híveitől” (fedeli d'Amore”, *Az új élet*, VII. 14) vagy a hölgyektől kezdve, „akik ismerik a szerelmet”, a műzsákon át a költő lelkéig és saját dalaiig terjed a címzettek változatos köre. Sőt, emlékezünk arra, hogy egyik híres kirohanásában Itáliát is megszólítja:

Rab Itália, hajh, nyomor tanyája,
 kormánytalan hajó vad fürgetegben,
 világnak nem úrnője, csak rimája [...].
 (*Purgatórium*, VI, 76)

Amikor a megszólítás különböző formáit alkalmazza, vagy amikor a címzetteknek ehhez vagy ahhoz a köréhez fordul, Dante hol a konvencióknak engedelmeskedik, hol pedig újítként lép fel. Az *Isteni színjáték*ban gyakran fordul elő (összesen tizenkilencszer), hogy közvetlenül az olvasót szólítja meg. Ebben az esetben vitathatatlanul poétikai újítással van

17 „A legfőbb jó, mely az egész paradicsomot boldoggá teszi, alfája és ómegája minden írásnak (minden teremtet dolognak), amit a Szeretet több-kevesebb intenzitással megismerttet velem [amit a Szeretet *olvas* (*legge*) nekem]”. (Babitsnál: „A Jó, mely megbékíti ezt a Széket, / minden írás alfája, s ómegája, / mit a Szeretet szemeim elé tett.”)

18 Babits fordítása („ Szerelem, gyenge szívnek könnyű méreg”) itt elszakad az eredetitől. Helyesen: „Szerelem, mely a nemes szívet gyorsan hatalmába keríti”.

19 Ld. „Al cor gentil rempaira sempre amore” In SEGRE–OSSOLA 1997, 11 („Szerelmi tűz nemes szívbem ha támad”. In BARANYI 2003).

20 „Szerelem és nemes szív egy”, *Az új élet*, XX.

dolgunk. Méghozzá két szempontból: egyrészt az irodalmi hagyományban majdnem előzmény nélküli, hogy a szerző az olvasóhoz *mint* olvasóhoz forduljon, másrészt a megszólítás retorikai alakzatának ebben a speciális esetben teljesen új funkciója van.

Vajon megmarad-e ez az új funkció a stíluskritikailag vizsgálható jelenségek körén belül, vagy a szövegnek az irodalmi kommunikációban való teljes szerepkörét érinti? Azok a kiváló irodalomtudósok, akik először foglalkoztak Danténak az olvasókhoz intézett megszólításaival, a Dante-kutatás stíluskritikai irányzatát képviselték, sőt annak megalapítói közé tartoztak. Így elsősorban stílusesszüként vizsgálták az olvasó megszólítását, s a rokon alakzatokhoz való viszonyát is az egyes alakzatok stílusértéke szempontjából tárgyalták. Herman Gmelin például az olvasó megszólítását a legjelentősebb dantei „stílusmodellek” közé sorolta (GMELIN 1951: 130), Erich Auerbach pedig „stilisztikai színvonalá”, „méltósága és intenzitása” szempontjából vetette össze a klasszikus *apostroféval* (AUERBACH 2008b. In AUERBACH 2008a: 313).

De már ők is érezték, hogy szélesebb körű és nagyobb jelentőségű eseményről van szó. Így Auerbach leszögezte, hogy az olvasóhoz intézett megszólítások eredeti volta a Dante és az olvasó közötti újfajta viszonyt jelzi, amely „Danténak a saját feladatáról és önmagáról mint költőről alkotott felfogásán alapszik” (AUERBACH 2008b: 319). Sőt, azt is hozzátette, hogy Dante elképzelve, s alapjában véve megteremtette a saját olvasóját (AUERBACH 2008b: 320). Leo Spitzer vitatkozott ugyan ezzel az értelmezéssel, ahogyan Auerbach más megállapításaival is, de elfogadta, hogy Danténál megváltozott a szerző és az olvasó viszonya. Ő úgy fogalmazott, hogy Dante újfajta szerzői viszonyt „fedezett fel” az olvasóhoz (SPITZER 1988b. In SPITZER 1988a: 199).

Mindezzel egyetértve, fel kell vetnünk egy radikálisabb interpretáció lehetőségét.

Célszerű abból kiindulnunk, hogy Dantét folyamatosan foglalkoztatta, milyen közönséghez szól, s olvasójának megnevezése és megszólítása egyike volt azoknak a stílusesszüközöknek, melyek segítségével ezt a problémáját kifejezésre juttatta. Ha tehát azt mondjuk, hogy új viszonyt alakított ki az olvasóval, ezen többek közt az értendő, hogy új módon fogta fel az irodalmi mű és a közönség viszonyát, egyenesen odáig menve, hogy megpróbálkozzon a közönségének formálásával és „nevelésével” („megteremtette saját olvasóját”). Ennek a „kulturpolitikai” vagy „kulturaszociológiai” szempontnak a felvetése rendkívül modern szerzői magatartást tükröz, aminek önmagában véve is nagy irodalomtörténeti jelentősége van.

Nyilván számos oka van annak, hogy Dante már *Az új életben*, de különösen a *Vendégségben* világosan megfogalmazta a művének és közönségének viszonyára vonatkozó kérdést. Itt elég megkockáztatnunk azt a feltevést, hogy műveit olyan kulturális helyzetben alkotta, melyben megszűnt a költőnek és közönségének a klasszikus korra jellemző eredeti egysége (eszmei és esztétikai elvárásai magától evidens összhangja), s műveltségi szempontból maga a közönség is differenciálódott (a költő – ahogyan már *Az új életben* olvashattuk – nem akárkikhez szól, hanem „a műveltekhez, akik nem csupán nők”; XIX).

Ilyen helyzetben a szerző választás elé kerül. Amikor például Dante a *Paradicsom* második előhangjában úgy szólítja meg közönségét, hogy „kevesek, ti”, akkor ezzel egy elitista választást juttat kifejezésre:

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

(*Paradicsom*, II, 10–14)

Az angyalok kenyérére éhezők a közönség kivételesen művelt, a filozófiában és teológiában jártas rétegét alkotják. Hozzájuk fordulni, őket választani közönségül: nyilvánvalóan a szövegre vonatkozó választást fejezi ki. A *Paradicsom*nak tehát az angyalok kenyérét kell nyújtania az erre éhezőknek, vagyis filozófiai és teológiai igazságokkal kell tudásszomjukat kielégítenie. S a *Paradicsom* a legmagasabb költői nyelvet alkalmazva meg is teszi ezt.

Amennyiben a fenti sorok valóban Danténak a közönséggel kapcsolatos megfontolását fejezik ki, akkor példánk alapvetően az empirikus olvasóra vonatkozik, s azt illusztrálja, hogy a szerzőnek az empirikus olvasóról alkotott képe vagy hipotézise kihat magára a szövegre. Következésképpen már az empirikus olvasó képe is beépül a szövegbe, s már az empirikus olvasónak a megválasztása is poétikai döntés. Ezen az úton haladva az empirikus olvasó átalakul ideális olvasóvá, illetve átadja helyét az ideális olvasónak.

A számos eszköz közül, melynek segítségével egy szerző beemelheti elképzelt olvasóját a szövegbe, koncentráljunk most már kifejezetten a megszólításokra. Az olvasó megszólítását mint alakzatot a második személy, az imperativus, a *vocativus*, valamint az „olvasó” terminus explicit előfordulása jellemzi (mint a több helyen is megjelenő „gondold el, olvasó” fordulatban; például: *Pokol*, VIII, 94). Jegyezzük meg: az utóbbi szabály alól van kivétel. Ilyenkor az olvasóra a második személyű személyes névmás plusz a vonatkozó névmás, vagyis a „ti, akik” formula utal: „Ó, ti, kik éltek józan értelemben” (*Pokol*, IX, 61).

Mégis, az alábbiakban azt a tézist képviselem, hogy az „olvasó” terminus előfordulása lényegi feltétele annak, hogy az olvasó megszólításának alakzatáról beszélhessünk, s a kevés, igazán számításba vehető kivétel ezen az alapeseten élösködik. Pontosan ezzel függ össze az alakzat dantei formájának az aposztrofétól és a többi rokon alakzattól különböző újító jellege. Nemcsak formális konvencióról van tehát szó, hanem egy „szemantikailag terhelt” szövegelemről, melynek explicit jelenlétére az alakzat megvalósulásához abszolúte szükség van.

Az olvasó, „lettore” szó beletartozik a *legere-leggere*, a *lectio-lezione* és a *lectura-lettura* szavak családjába, melyek közül az utóbbi kifejezetten középkori neologizmus; pontosabban: az egyetemi oktatásban keletkezett kifejezés a szövegek kifejtésében követendő módszer megnevezésére. Gyakran használják „tan” vagy tanítás „értelemben”, ami átsugárzik a szócsalád többi tagjára is. S ez a technikai értelem erősen rányomja bélyegét arra, hogy e szavak, köztük maga az „olvasó”, milyen jelentéseket vesznek fel az *Isteni színjáték*ban. Az alábbi példában az olvasó *diák*, aki remélhetőleg levonja a tanulást a tanításból (melyet Dante költeménye közvetít a számára), s azt önmagának feldolgozza:

Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
 Di tua lezione, or pensa per te stesso [...].
 (*Inferno*, XX, 19–20)²¹

A következő sorokban pedig a „si legge” (olvas) és a „lettura” (olvasás) szavak hasonlóképpen technicus terminusként szerepelnek a „tanítják” és a „tanítás” értelmében:

Ma perché 'n terra per le vostre scole
 si legge che l'angelica natura
 è tal, che 'ntende e si ricora e vola,
 ancor dirò, perché tu veggì pura
 la verità che là giú si confonde,
 equivocando in sí fatta lettura.
 (*Paradiso*, XXIX, 70–75)²²

Következésképpen a Dante által megszólított olvasó nem a szélesebb értelemben vett „befogadó”, hanem valóban „olvasó”, mégpedig a szó egészen precíz középkori értelmében az: olvasópadjában ülve kezében tartja a könyvet, s betűzi a szöveget, ahogyan a következő példa szemléletessé teszi:

Most, olvasó, veszteg maradj a padkán,
 s figyelj reá, mi áll előtted itten
 hogy előbb víg légy, és fáradt csak aztán.
 Lakomázz rajta, mit elébed tettem:
 mert minden gondom egymagába tépte
 a roppant tárgy, melynek jegyzője lettem.
 (*Paradicsom*, X, 22–27)

A legkevesebb, amit a fentiekből leszűrhetünk, az, hogy Dante olyan olvasóhoz fordul, aki korábban nem létezett, így már ennél a történeti-faktuális körülménynél fogva is újítást jelentenek az olvasóhoz intézett megszólításai, és nem vehetők egy kalap alá a klasszikus szerzők aposztroféival. Történeti-faktuális körülményekre hivatkozni természetesen annyit jelent, mint empirikus szempontból vizsgálni az olvasó problémáját. S valóban, az iskola-padban fészkelődő olvasó, akire a költő rászól, hogy maradjon veszteg, közel áll az empirikus olvasóhoz, mert hiszen könnyű e képhez akár tényleges élményanyagot is asszociálni. Ám ismételjük meg: az empirikus olvasóról alkotott kép hatással van a szövegstratégia megválasztására, s ezáltal modelljévé válhat a szövegbe épített ideális olvasónak.

21 „Ha Isten adja és javadra léssen, / olvasó /, leckém, gondold el magadban”.

22 „De mert a földön az anygali néprül / azt tanítják, hogy lelkek ők, akikbe / emlék, akarat és észrevevés gyül,
 tovább szólok, hogy legyen földerítve / előtted a tan, melyet földi elmék / befognak többértelmű betűikbe.”

Az iskolapadban ülő olvasó megszólítása azt a funkciót tölti be, hogy felhívja figyelmét a szöveg bizonyos tulajdonságaira. Így bármilyen érzékletes képpel is van dolgunk, a megszólítás nem irányul másra, mint magára a szövegre, illetve annak roppant és kimeríthetetlen tárgyára. Ez az önreferencialitás klasszikus esete.

Auerbach húsz, Spitzer tizenkilenc olyan helyet számolt meg az *Isteni színjáték*ban, ahol Dante közvetlenül megszólítja az olvasót. Ezek különböző típusokba sorolhatók, de úgy vélem, minden megszólítás ugyanazzal az önreferenciális struktúrával rendelkezik, mint amelyet az előbb idéztem. Érdekes ezt még két példán illusztrálni. A következő néhány sor azért nagyon érdekes, mert egyike annak a három esetnek, amelyben a „Komédia” szó a költeményre való referálás funkciójában előfordul:

De *itt* szólnom kell. Hát *Komédiámat*
hivom esküdve, olvasó, tanúmul,
ha nem igaz, akár ma sutba hányjad [...].
(*Pokol*, XVI, 127–129)

Itt olyan hihetetlen jelenet elbeszélésére (a Gerion hátán való utazás leírására) készül a költő, hogy teljesen kockán forog a szavahihetősége, tehát magára a műre kell megesküdnie, amelynek éppenséggel az elbeszél jelenet is része. Szintén az olvasó megszólítása ad keretet arra, hogy a költemény rejtett értelméről essék szó:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.
(*Inferno*, IX, 61–64)

Ez az *Isteni színjáték*ban az egyik olyan megszólítás (még hozzá a tizenkilenc közül a legelső), mely nem tartalmazza az „olvasó” kifejezést. Egyben feltűnő strukturális hasonlóságot mutat néhány, más dantei műben található aposztrofával, melyek közül feltétlenül *Az új életbeli canzoné*hoz áll a legközelebb: „Donne ch'avete intelletto d'amore”.

Az idézett tercina a költemény egészének jelentés-összefüggéseire utal, vagyis szemantikai síkon valósítja meg az önreferenciális funkciót, bizonyos fokig interpretációs kulcsot adva a mű olvasóinak a kezébe. Az olvasó, akit a tercina megszólít, *az ideális olvasó*: aki józan értelmű lévén, képes feltárni a fátyol mögött rejtőző igazságot, s a kulturális elíteltet testesíti meg. Akárcsak azok a hölgyek, akiket a fiatalkori *canzoné*ban szólított meg.

6. A METAFORA MINT METANYELVI FUNKCIÓ

Az *Isteni színjáték* alapvető metaforája az utazás, melynek szemantikailag meghatározó terminusa, az *út*, már az első sorban megjelenik. Jobban mondva, a komplex kifejezés, amelynek ez a szó a részét alkotja („*az emberélet útjának felén*”), az egész mű első önálló szemantikai egysége.

Az utazás-metaphora mindvégig a költemény narratív és poétikai szerveződésének domináló eleme marad. A hős elvétí a helyes utat a rengetegben, s miután egy hegy lábához érve három vadállat az útját állja, kénytelen kerülőutat tenni („Tenéked másik úton kell ma járni”, *Pokol*, I, 91), s Vergilius, majd pedig Beatrice vezetésével keresztül kell utaznia a túlvilág mindhárom birodalmán, hogy eredeti úti célját elérje.

De mi is volt az eredeti úti célja? Efelől Vergilius szavai igazítanak el: „Mért nem törekszel fel a szép halomra, / melyen kívül nem lehetsz üdvösséget?” („perché non sali il diletto monte / ch’ è principio e cagion di tutta gioia?” *Inferno*, I, 77–78)

Szinte teljes a kommentátorok egyetértése abban, hogy a szóban forgó hegy nem lehet más, mint a Purgatórium hegye, s hogy az idézett szavak a földi paradicsom tisztán szellemi gyönyöreire („tutta gioia”) vonatkoznak. Ám anélkül, hogy mindezt el kellene vetnünk, Guglielmo Gornihoz csatlakozva megfontolhatjuk, hogy Dante nem inkább a Parnasszusra céloz-e Vergilius szavaival. Gondoljunk arra, hogy a *Pokol* első éneke nemcsak a túlvilági utazás kezdetének az elbeszélése, hanem az elbeszélésnek is kezdete. Következésképpen nemcsak az út során kiállt megpróbáltatásokat ecseteli, hanem az írás félelmetes nehézségeit is, hiszen az írás éppúgy utazás, mint bármely valóságos vagy fiktív utazás is az.

A félelmet, mely az ének alapmotívuma, ezek szerint úgy is értelmezhetjük, hogy azt Dantében az írás várható megpróbáltatása, vagy a saját költői vállalkozása iránti kétség ébreszti fel. Ezt támasztja alá a 10. sor, amely szerint a költő *nem tudja elmondani*, hogyan került az erdőbe („Io non so ben ridir com’ i’ vi trovai”), és már előbb az ének második terzinája, amely szó szerinti értelemben is az *elbeszélés* szörnyűségeiről szól:

Ó, szörnyű elbeszélni mi van ottan,
s milyen e sűrű, kúsza, vad vadon:
már rágondolva reszketek legottan.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier ritrova la paura!
(*Pokol*, I, 4–6)

Ha mindez így van, akkor Vergilius a Parnasszusra ígéri Dantét felvezetni, ahogyan – a *Purgatórium* XXII. éneke szerint – már egyszer Statius is felvezette oda. „Te mutattad meg – mondja Statius – a Parnasszus ormát” (*Purgatórium*, XXII, 64).

Az előbbi *metatextuális* hipotézist Gorni úgy foglalja össze, hogy „felmenni a hegyre: talán a költészet-csinálás metaforája”, költőnk pedig nem juthat fel oda másképpen, mint az *Isteni színjáték* megírásával (GORNI 2002: 49). Példánkban a szöveg a vezető metafora értelmezéseinek keresztül szól önmagához.

III. A SZERZŐ ALAKJA

1. AZ IMPLICIT SZERZŐ INKARNÁCIÓI

1.1. A SZEREPLŐ DANTE ÉS A KÖLTŐ DANTE

Az egyik legelső dolog, ami feltűnik az *Isteni színjáték* olvasójának, az, hogy a szerző mennyire előtérbe helyezi magát, s milyen autoritást követel magának. Ez lényeges különbség a klasszikus és a középkori epikus hagyománnyal szemben, beleértve az *Aeneist* is, melyet Dante bevallottan követendő mintának tekint. Az eposzokban a szerző nem pályázik más szerepre, mint a háttérben meghúzódva lejegyezni és megörökíteni azokat a nagy tetteket, melyeket hősei végrehajtottak. *Megtörtént események* elbeszélőjének tekinti magát, és semmiképpen sem lép fel úgy, mint a történet kitalálója.

Ám Dante korára más hagyományok is beértek. A trubadúrok már mesterségükre büszke dalnokként jelennek meg szerzeményeikben. A szerzői szerep még inkább kidomborodik a kor új udvari műfajában, a XII. században megszülető verses udvari regényben. Chrétien de Troyes például gondot fordít arra, hogy kiderüljön: ő az elbeszélő. Regényeinek prologusaiban felsorolja korábbi érdemeit és műveit, mintegy megrajzolva saját szerzői profilját. Követőjénél, Wolfram von Eschenbachnál hasonló tendenciákat figyelhetünk meg.

Dante közvetlen örököse ennek a hagyománynak, ami abból is látszik, hogy számos tematikus elemet átvész belőle (így mindjárt az utazást, az eltévedést az erdőben, a vadállatokkal való találkozást stb.). A döntő mozzanat, persze az, hogy ő is ugyanolyan lényeges szerepet tulajdonít a maga szerzőségének, mint az udvari regények írói. Ha tehát, mint Franco Suitner rámutat, az *Isteni színjáték* epikai elemeinek nincs sok közülük a Dante által jól ismert középkori hősi énekekhez, annál több szál fűzi őket „a regény sokkal modernebb elbeszélésmódjához”. Suitner joggal teszi hozzá, hogy Dante ezzel a művével sokkal szélesebb közönséget kívánt elérni, mint a lírai költemények, „s e cél elérésének abban a korban is az volt a legjobb módja, ha az elbeszélés művészetének »legmodernebb« formáit vették igénybe” (SUITNER 2010: 53).

A középkori regény hagyományát Dante egyetlen, de döntő ponton újította meg: nemcsak művének szerzőjeként, hanem annak főszereplőjeként is előtérbe lép. Pontosabban fogalmazva, az elbeszélő a fikció szerint önmagának a történetét beszéli el. A szubjektivitás, az individualitás és a személyiség történetének nagy fordulópontja ez. De maradjunk a szűkebb értelemben vett narratológiai szempontnál. Olyannyira hangsúlyos a szerzőnek és a szereplőnek ez az azonossága és az azonosságon belüli különbsége, hogy nagy körültekintéssel kell meghatározni, adott esetben a szerzőről, vagy a szereplőről beszélünk-e. A Dante-kritika éppen ezért régóta különbséget tesz Dante, a költő és Dante, a szereplő között.

Az első személyű elbeszélés persze épp elég e distinkció megtételéhez, és Dante – mint ő maga jól tudja – nem az első, aki „az önmagáról való szólást” („lo parlare di sé”, *Vendégség*, I, ii) megengedhetőnek tartja és gyakorolja. Az ő esetét az teszi sajátossá, hogy a költőhöz és a szereplőhöz strukturálisan hozzátartozik két különböző narratív szint. Már *Az új életben* is megfigyelhető ez. Észre kell vennünk, hogy a fiatalkori regény két történetet beszél el, jóllehet ezek összefonódnak: Dante szerelmének történetét és Dante költészetének a történetét. Az utóbbi, legalábbis részben, nem más, mint magának a könyvnek a története. *Dante* a költemények szerzőjeként éppúgy *szereplő*, ahogyan Dante a szerelmi történet hőse is az.

Az *Isteni színjáték* struktúrája bonyolultabb, ám jóval több eszközt kínál ahhoz, hogy felismerjük: a költemény egyszerre története a szereplő Danténak, a költő Danténak és – éppen önreferenciális műveleteinek sokaságánál fogva (önkommentárok, előreutalások, visszautalások stb.) – saját létrejöttének. A szálak kibogozásához számos jelzést kapunk. Ilyen jelzés, hogy az egyes epizódok szereplői milyen minőségében szólítják meg Dantét, illetve ő milyen minőségében fordul hozzájuk. Például nem lehet kétség afelől, hogy Beatrice a *szereplőt* szólítja meg, amikor purgatóriumbeli találkozásuk pillanatában nevének nevezi őt (*Purgatórium*, XXX, 55). És afelől sem lehet kétségünk, hogy a *költőt* szólítja meg, amikor felszólítja víziójának a feljegyzésére és elmondására (*Purgatórium*, XXXII, 104; XXXIII, 52–57). Nem árt leszögezni, hogy Dante, a költő ebben az esetben is *szereplő*. Annyit kell csak pontosítanunk, hogy az utazóhoz képest egy másik történetnek vagy egy másik narratív szintnek a szereplője.

Neve abban az egyetlen, előbb említett esetben fordul elő, amikor Beatrice megszólítja:

Dante, bár elhagy, aki támogasson,
ne sírj azért, kár volna sírni máris,
mert más tőr kell, hogy mára megrikasson.
(*Purgatórium*, XXX, 55–57)

Már-már arra kell gondolnunk, hogy Beatrice *kiszól* a költeményből, s a valóságos Dantéhoz, a szerzőhöz fordul. Nincs mese: az utazó, a költő, a szerző ugyanazt a nevet viseli. A szövegből való ilyenfajta kiszólások azt jelentik, hogy a szereplő átlép egyik világból a másikba, jelen esetben a fiktív világból a valóságosba. Egy pillanatra keresztveződik két világ. Talán hasonló dolog történik azokban a később vizsgálandó esetekben, amikor Dante megszólítja, sőt *leírja* olvasóját (például amikor felszólítja, hogy maradjon veszteg az olvasópádban, *Paradicsom*, X, 22).

A narratológiai elméletek Gérard Genette nyomán, aki a terminust a klasszikus retorikából vette át, az ilyenfajta keresztveződéseket a *metalepszisek* közé sorolják (GENETTE 2006: 85), megkülönböztetve egyebek mellett a külső és a belső metalepsziseket (vagyis egyrészt a fikció és a valóság közötti, másrészt az elbeszélés egyes hierarchikus szintjei közötti keresztveződéseket vagy határátlépéseket). Ez a posztmodern irodalomban különösen gyakori alakzat zavarba ejtő módon felmondja egyiket vagy másikat az elbeszélésre vonatkozó általános megállapodások közül, sőt – mint mások már rámutattak – tipikusan

önreferenciális. „A metalepszis alakzata – olvashatjuk például a vonatkozó irodalomban – olyan elbeszélői megoldás, amely a végsőig fokozza az önreferencialitást” (KINDT 2007. In BENE–JABLONCZAY 2007: 136).

Értelmezhető-e Dante megszólítása Beatrice részéről metalepszisként? Ha igen, akkor mindenképpen külső metalepszisről kell beszélnünk, bár a narratológusok általában tagadják, hogy első személyű elbeszélésekben lehetséges lenne a metaleptikus határátlépés. A probléma egyik kutatója például egyetlen kivételt lát ezalól: azt az esetet, amikor *Az eltűnt idő nyomában* egyik helyén (kétezer oldalnyi szöveg után) feltűnik a szerző neve: Marcel. Szerinte „ezen a ponton maga az igazi Proust, »a könyv szerzője« lép nyíltan szövegébe, és nagyon kétértelmű azonosság-különbséget teremt az elbeszélő és önmaga közt” (COHN 2007. In BENE–JABLONCZAY 2007: 115). Meg kell jegyezni: ha a szerző nevének ez a fajta előfordulása „külső metalepszis”, akkor Dante nevének az elhangzása is az, s így Proust esete korántsem az első és egyetlen kivétel.

Nem szeretném túlfeszíteni a húrt, és nem akarom mindenre ráhúzni a *metalepszis* fogalmát, ezzel is fokozva a modern narratológiai fogalmak amúgy is rohamos inflálódását. Mindenesetre a Dante-figura megkettőződése olyan elbeszélői struktúrát teremt, melyben lehetőségessé válnak, s olykor be is következnek a fikció egyes szintjei közötti határsértések.

Emellett fontos leszögezni, hogy a szereplő Dante és a költő Dante közti különbségtetés nem egyszerűen a Dante-kritika ötlete vagy konstrukciója, hiszen alapja benne van magában a szövegben, és a két figura párhuzamos az elbeszélés két különböző szintjével. Triviálisan igaz ugyanis a következő két megállapítás:

1) A Dante nevű hős, aki beutazza a túlvilágot, nem valóságos személy, és sohasem volt az, hanem az általunk olvasott *elbeszélés* fiktív szereplője. Ő az, akit első megjelenésekor Beatrice a nevén nevez, s ő az, akinek a nevét (a költeménynek azon az egyetlen helyén, ahol előfordul) „szükségből kell megnevezni”. (Hogy ezt „szükségből” kell megtenni, nyilvánvaló mentegetőzés, s annak a jele, hogy szokatlan esetről van szó. *Purgatórium*, XXX, 63.)

2) A Dante nevű költő szintén az *elbeszélés* fiktív világának lakója. Ő az, akit *canzonéinak* szerzőjeként és az édes új stílus híveként ismer fel Casella vagy Bonagiunta, s aki szemünk láttára próbálkozik azzal, hogy új nyelvet alkosson *kimondhatatlan* tapasztalatának elbeszéléséhez.

Dante megduplázódása az azonosság komplex játékát idézi elő. Az elbeszélő saját magáról *látszik* beszélni, de valójában saját magában egy másikról beszél, aki még nem rendelkezik az ő tapasztalatával, és aki *hősként* mást képvisel, mint ami önmaga. Grammatikai jele is van az azonosság problematikus voltának. Ennek következménye, hogy – mint erre később ki fogunk térni – bizonyos mértékig és bizonyos esetekben ambivalenssé válik a személyes névmások használata (például a *Paradicsom* XIX. énekében, ahol az „én” és a „mi” explicite felcserélődik).

Mindez nyitva hagyja az elbeszélő státuszának kérdését. Egyrészt felmerül a kérdés, vajon hogyan kapcsolódik az elbeszélő a Dante-kritikában elkülönített két Dante-figurához. Másrészt felmerül, hogy hogyan kapcsolódik az elbeszélő a szöveg valóságos szerzőjéhez (Dante Alighieréhez) és annak „implicit szerzőjéhez” („odaértett” szerzőjéhez”, „minta-szerzőjéhez”, „ideális szerzőjéhez”, „implikált szerzőjéhez”), melyet az irodalomtudományi

iskolák általános konszenzusának megfelelően ezúttal is posztulálnunk kell. További kérdés: vajon a szövegnek ez az „odaértett” szerzője megfeleltethető-e végső soron valamelyik figurának az *Isteni színjáték* két Dante-figurája közül? Nyilvánvaló, hogy az utóbbi kérdésre semmiképpen sem válaszolhatunk úgy, hogy a „költő Dantét” megfeleltetjük az „empirikus szerzőnek”. Még akkor is, ha ezt megtehetnénk, nyitva marad a kérdés, vajon melyik figurának felel meg a „szereplő Dante”. Ugyanakkor azt sem mondhatjuk, hogy a „költő Dante” az implicit szerzővel lenne azonos, vagy hogy a „költő Dante” és a „szereplő Dante” figurájában mintegy megkettőződne az implicit szerző. Legföljebb azt mondhatjuk, hogy mindkét figura az odaértett szerző felszíni lenyomata a szövegben. Dante költeményére éppúgy érvényes, mint bármely más irodalmi műre, hogy az implicit szerző egyrészt terméke a szövegnek, másrészt azonban a szöveg *mögött* búvik meg.

Ám eltekintve az implicit szerző árnyékképétől, melyik Dantéra referál az egyes szám első személyű személyes névmás? Abszurd lenne azt mondani, hogy két *különböző* személyre, vagyis hol a szereplőre, hol a költőre. Ez azonnal azzal a ténnyel szembesít minket, hogy a szereplő Dante és a költő Dante közötti különbség *nem* két dolog *reális* különbsége. Inkább logikai megkülönböztetésről van szó, ami az idő tengelyén válik láthatóvá, vagyis egy és ugyanazon személynek két időbeli állapotára és két minőségére vonatkozik. Az egyes szám első személy referenciájának ez a komplex volta már a *Pokol* első soraiban világossá válik. Dante szereplőként tévedt el a sötétlő erdőben, s költőként ígéri elmondani, amit ott talált:

Az emberélet útjának felén
egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,
mivel az igaz utat nem lelém.
Ó, szörnyű elbeszélni mi van ottan,
s milyen e szörnyü, kúsza, vad vadon:
már rágondolni reszketek legottan.
A halál sem sokkal rosszabb, tudom.
De hogy megértsd a Jót, mit ott találtam,
hallanod kell, mit láttam az uton.
(*Pokol*, XXX, 55–56)

Ezen a ponton felmerül annak a kiküszöbölhetetlen entitásnak a problémája, melyet „empirikus szerzőnek” nevezünk. Mi köze a tévelygő Danténak és a tévelygést elbeszélő Danténak ahhoz a Dantéhoz, akinek a képzeletében megszülettek? Kiküszöbölhetetlen ez az entitás, hiszen semmilyen „szövegközpontú” vagy „olvasóközpontú” interpretáció sincs abban a helyzetben, hogy zárójelbe tegye az *Isteni színjáték* megírásának történeti körülményeit és mindezzel együtt az *Isteni színjáték* íróját. Mi tehát a viszony öközte és az implicit szerző szövegbeli inkarnációi között? Erre a kérdésre sem adható olyan egyszerű válasz, hogy az implicit szerző valamelyik szövegbeli megjelenése közelebb állna az empirikus szerzőhöz, mint a másik. Már csak azért sem, mert semmiféle mérőeszközünk sincs ennek megmérésére.

Kérdésünk evidens módon az életrajzi tények szerepére és relevanciájára vonatkozik. Arra tehát, hogy az ilyen vagy olyan alakban megjelenő implicit szerző eleve kiveti-e magából az empirikus szerző figurájához kapcsolódó életrajzi elemeket, vagy éppenséggel magában foglal-e valamilyen fajtájú autobiografizmust. Van-e magának az autobiografizmusnak poétikailag konstitutív szerepe?

1.2. EGYES SZÁM ELSŐ SZEMÉLYŰ DISKURZUS ÉS AZ AUTOBIOGRAFIZMUS

Általános vélekedés szerint rég lejárt az irodalmi művek „referenciális” megközelítésének a kora, s magából a szövegből és az olvasói reagálásokból kiindulva kell őket magyarázni. Ennek fényében az életrajzi tények – pontosan úgy, mint általában a mű létrejöttének más történeti és szociológiai feltételei – másodlagos, „külső” tényezőnek minősülnek a magyarázat és az értelmezés alapvető feladatainak szempontjából. Így kevesen fogadnák el névértékben, amit az egyik, „Dante arcképének” szentelt újabb könyvben olvashatunk: „közelről és alapvető mozzanataiban megismerni életét műve megismerésének és kommentálásának nélkülözhetetlen feltétele” (BORSELLINO 1998/2007: 7).

De akárhogyan is vélekedjünk elméletileg, bizonyos, hogy a megbízható és történetileg igazolt adatok szegényessége folytán ez a feltétel nem teljesíthető. Természetesen tiszteletre méltó vállalkozás, ha időnként egy-egy irodalmár újraírja Dante életét, ebben az esetben azonban inkább a művek szolgálnak az életrajz alapjául, mintsem az életrajz a művek magyarázatának alapjául. Aki ezt szem elől veszi, könnyen hamis körbe kerül: a művekből rekonstruálja az életrajzot, s ennek segítségével magyarázza a műveket. Dante életrajzírói ezért kimondva vagy kimondatlanul azon az állásponton vannak, hogy Dante élete műveiben van, s ha élete kevésbé világítja meg műveit, az utóbbiak mindenképpen „jók arra, hogy kitöltsék egy fatálisan hiányos életrajz üres helyeit” (PASQUINI 2007: 7).

Valóban, Dante életműve – ellentétben sok más íróéval – különösen alkalmas arra, hogy ezt a műveletet elvégezzék rajta. Szinte erre predesztinálja az egyes szám első személyű diskurzus következetes alkalmazása, és az a tény, hogy költészete eleve életrajzi fogantatású. Művei az *Az új élettől* kezdve az *Isteni színjáték* számos jelenetig bővelkednek olyan részletekben, melyek nyilvánvalóan valóságos élettapasztalatot tükröznek. Sőt, referenciális szempontból messze túlmutatnak a költő személyes élettörténetén, és időnként a legkülönbözőbb kérdésekben (a politika- és vallástörténettől kezdve a mentalitás történetén át az étkezés történetéig) kitűnő történeti forrásnak bizonyulnak. Még akkor is így van ez, ha az életrajzi vagy történeti szempontból értékelhető referenciák csak nagyon ritkán esnek egybe valamilyen konkrét adattal vagy ténnyel.

Mindezt előrebocsátva meg kell itt állnunk, hogy jól megkülönböztessünk három dolgot: az egyes szám első személyű dantei használatát, az életrajzi narratívát mint referenciális beszédmódot, végül pedig az autobiografizmust mint egy szöveg formai elemét.

A *Vita nuovától* kezdve Dante minden szövegének lényeges jellemzője az egyes szám első személyű beszéd. *Lényeges jellemzője*, s nem grammatikai vagy stilisztikai jellegű járulékos tulajdonsága, hiszen nem küszöbölhető ki, s nem helyettesíthető a harmadik

személlyel anélkül, hogy meg ne változna a szöveg egészének az értelme. Danténak ez a legnagyobb újítása, még akkor is, ha az első személyű elbeszélést nem ő alkalmazta először. Az antikvitás nagy szerzői közül Ágostontól és Boethiustól, saját korának mesterei közül pedig Jean de Meung-tól és Brunetto Latinitól vehetett e téren példát. De – mint Giorgio Inglese kiemeli – a XIII. század második felének allegorikus-didaktikus költeményeiben (mint amilyen Brunetto Latini *Tesoretto*ja is) az *ént* mondó személynek nincs még valódi azonossága, s az *Isteni színjáték*ban történik meg először, hogy „a szerző-elbeszélő a maga teljes jogán szereplő személlyé válik”, úgy, hogy „ennek a személynek a lelkiállapotában tükröződik minden történés” (INGLESE 2002: 38).

E megállapítás messzire vezető következtetéseket tesz lehetővé. Ti. nem csekélyebbet állíthatunk, mint azt, hogy a szereplő Dante és a költő Dante *énjének* megalkotásával Dante nemcsak költői újítást hajtott végre, hanem *történeti* felfedezést tett. Felfedezése, ahogyan erre majd vissza kell térnünk, állomás a személyiség történetében, legalábbis a személyiség történetének egyedülálló dokumentuma.

Annak, hogy maga Dante is újításnak érezte azt, ahogyan az egyes szám első személyű diskurzust saját műveiben alkalmazza, ékes bizonyítéka, hogy *problémát látott benne*. Így részint a nagy példákra hivatkozva, részint pedig észérvekre támaszkodva igazolni igyekezett, „hogy az önmagunkról való szólás szükséges okok alapján megengedett” (*Vendégség*, I, ii.). Számunkra itt legfontosabb az Ágostonra való hivatkozás és az ehhez kapcsolódó érv, melyet hadd nevezzek „tanítási érvnek”. Ágostont, aki a *Vallomások*ban önmagáról beszél, az igazolja, hogy saját életével, mely „a nem jóról a jóra, a jóról a jobbra, a jobbról a legjobbra fejlődött”, „olyan példát és tanítást adott, amilyent más igaz tanú nem szolgáltatathatott volna”. Ennek analógiájára a dantei beszédmódot szintén a tanítás igazolhatja: „a rossz hírtől való félelem és az a vágy indít engem, hogy olyan tanítást adjak, amilyent más valóban nem adhat” (uo.).

A tanítási érv a *Vendégség*ben olvasható, de tulajdonképpen magában foglalja az *Isteni színjáték* alapsémáját, amely szerint az önmagáról beszélő hős története szerencsétlenül kezdődik, és szerencsésen végződik, vagyis a nem jótól a jóig és a legjobbig ível. Jegyezzük meg, hogy a tanítás *példaadás*, a példa pedig nem más, mint a hős élete, melyet a hős maga beszél el. Először jön tehát az élet, s csak utána a szavak. Ezt úgy is mondhatjuk, hogy a tanítás a példa révén a szereplő személynek a műve, s csak másodsorban a költőé, aki „én”-t mondva a szereplőre utal.

Itt mutatkozik meg a mélyebb összefüggés az egyes szám első személyű beszéd és az autobiográfia között. Dante egyes szám első személyben beszél, mert gondolkodása autobiografikus szerkezetű, amit két nagy befejezett költői művének, az *Az új életnek* és az *Isteni színjáték*nak az autobiografikus szerkezete hűen tükröz.

1.3. AZ AUTOBIOGRÁFIA „REALITÁSA”

Az autobiografizmus ezek szerint nem más, mint egy *struktúra*, amely az önmagával azonos személy időbeli kontinuitásához ad szilárd keretet. Ehhez képest másodlagos az autobiográfia „realitása”, vagyis az, hogy mennyiben reprodukál hiteles tényeket az *ént* mondó személy történetéből.

Mindamelletten lehetetlen számításon kívül hagyni, hogy a dantei szövegek sok reális önéletrajzi utalást is tartalmaznak. Talán többet, mint gondolnánk, bár szinte egyiket sem tudjuk teljes biztonsággal igazolni. Hogy mit tekintünk reális életrajzi utalásnak, az nagymértékben függ interpretációnktól, vagyis ismét olyan helyzetbe kerülünk, amely hermeneutikai döntést igényel filológiai jellegű kérdésekben. Az alábbi példák is ezt tükrözik, más szóval azzal a fenntartással kezelendők, hogy „életrajzi realitás” csakis egy adott olvasat, egy előzetes értelmezés fényében tulajdonítható nekik.

Az egyik majdnem biztosan önéletrajzi vonatkozású hely a *Vendégség* híres passzusa, ahol az elbeszélő elénk tárja száműzetésének viszontagságait. „Miután Firenzének [...] polgárai jónak látták édes kebléből kitaszítani engem [...], minden tájékra, ahol csak nyelvünket beszélik [...], zarándokként, mondhatnám kéregetve vetődtem el, akaratom ellenére mutatva a balszerencse sebét [...]. Valóban vitorla és kormány nélküli hajó voltam, amelyet különböző kikötőbe, öbölbe és partvidékre sodort a fájdalmas szegénység támasztotta szél” (I, iv). A vitorla és kormány nélküli hajó metaforája retorikai toposz ugyan, de különleges erejénél fogva alkalmas arra, hogy vezérelje interpretációnkat, s megerősítsen minket abban, hogy itt a művének fogadtatásáért aggódó szerző tollából reális életrajzi beszámolót olvasunk.

Különböznek ettől a költő tanulmányaira és olvasmányaira vonatkozó visszaemlékezések, például a következő: „elkezdtem hát olvasni Boethius kevesek által ismert könyvét, amelyben fogoly és száműzött létére enyhülést talált. Tudomást szereztem Tullius egyik könyvéről is, amelyben *A barátságáról* értekezik” (II, xii). Ennek a passzusnak az életrajzi olvasatát a dantei szövegkorpusz számos olyan helye erősíti meg, mely kétségtelenné teszi, hogy Dante valóban olvasta Boethius és Cicero szóban forgó munkáit.

Egészen konkrét személyes emléket látszik feleleveníteni az utalás arra az esetre, amikor a San Giovanni-keresztelőkápolnában Dante összetört egy keresztelőkutat, hogy kimentessen egy gyermeket. Az sincs kizárva, hogy azért szötte e személyes emléké a szövegbe, mert mentegetőzni akart az ellen a lehetséges vagy tényleges vád ellen, hogy a kutat készakarva törte össze, és szentségtörést követett el. Ha így lenne, akkor ez egyike lenne annak a kevés tanúbizonyoságnak, mely közvetlen bepillantást enged a költő életébe. Mindenesetre, a valóság a jellegzetesen dantei hasonlat egyik terminusaként tör be a költeménybe:

Nem látszott sem nagyobbak, sem kisebbnek,
mint az én szép szent János-templomomban
kútjai a keresztelő vizeknek.

(Egy ilyet én hagytam pár éve romban,
hogy kimentsek egy beesett fucskát;
csalódik, ki mást gondol honomban.)

(*Pokol*, XIX, 16–21)

Vegyük végül annak a két helynek az egyikét, ahol Dante „szent dalnak” nevezi az *Isteni színjátékot*:

Ha lesz egykor, hogy mint szivem kívánná,
 e Szent Dal, melynek ég s föld munkatársa
 s amely több évre tett engem sovánnyá,
 legyőzi a zordságot, mely kizárt a
 drága karámból, hol báránka voltam
 s szunnyadtam a gaz farkasok dacára:
 új gyapjam nő majd, melyet sohse hordtam:
 új hangot váltok, hogy otthon díszítem
 fejem' új lombbal, régi templomomban:
 mert ott léptem a Hitbe, melyet Isten
 számontart, s melyért Péter méltatott,
 hogy homlokomra koszorút feszítsen.
 (*Paradicsom*, XXV, 1–12)

Tágabb értelemben ezekről az emlékezetes sorokról is elmondható, hogy életrajzi realitást tükröznek, hiszen elkerülhetetlenül az a benyomásunk, hogy közvetlenül az empirikus szerző, vagyis az adott éneket komponáló Dante Alighieri vágyait és érzelmeit fejezik ki. Különösen érdekes és fontos ez a hely, hiszen a „szent dal” kifejezésben sűrűsödő fennkölt hivatástudat sajátosan elegyedik azzal, hogy a költő egyfajta, „pragmatikusnak” nevezhető célt tulajdonít költeményének. Eszerint nemcsak az emberiség tanításának célja vezérli, hanem az a hétköznapi pszichológiai motívum is, hogy költeményéért elnyerje a méltó jutalmat, a visszafogadást hazájába és a lombkoszorút, mellyel szülővárosa végre elismerné költői érdemeit.

A példák további szaporítása helyett szögezzük le még egyszer, hogy a dantei autobiografizmusnak nem az a fő kérdése, hogy a költő sorai mögött mennyire sejtethetünk valódi életrajzi tényeket. Ami fontos, az az autobiografizmus mint struktúra. Ahogyan a legutóbbi példában is látjuk, még a reális, személyes célt és vágyat kifejező életrajzi utalás is poétikai funkcióval bíró elemmé válik, mely maga alá rendeli a részlet kétségtelen referenciális jellegét. A „referencialitás” a szemünk előtt alakul át „önreferencialitássá”, hiszen a költő megvallott ambíciójában, hogy polgártársaitól elnyerje a babérmalát, benne foglaltatik az értékítélet saját teljesítményéről és a költeményről.

1.4. AUTOBIOGRAFIZMUS ÉS A SZEMÉLYISÉG AZONOSSÁGA

Ideje kimondani a tételt, melyet korábban már futólag említettem:

Az Isteni színjátékban szereplő „én” megfelel egy történeti felfedezésnek, mert a személyiség történetének, legalábbis nyugat-európai fejlődésének lényeges fordulópontját jelzi, és a személy önazonosságára vonatkozó kérdésfeltevés első világos megjelenését dokumentálja.

Hogy ezt megértsük, gondoljunk mindenekelőtt arra, hogy milyen szerepet játszik az *Isteni színjátékban* a szereplők metamorfózisának – állattá, növényé, kővé – való átváltozásának témája. (Főleg a *Pokolban*, ahol a metamorfózis egyben a bűnhődésnek is egyik formája, mint például az öngyilkosok ligetében, ahol a bűnösök cserjévé átváltozva szenvednek: „emberek voltunk, s fává kelle lennünk”, „uomini fummo, e or siam fatti sterpi”, *Pokol*, XIII, 37). Az átváltozások súlyosan vetik fel általában véve a tárgyak, az emberek esetében pedig különösképpen a személyek azonosságának a problémáját, egy olyan problémát, melyről az irodalmi hagyomány Dante előtt nem vett tudomást, s melyet a pokolbeli bűnösök átváltozásairól a költő maga sem érint.

Ám van a költeménynek egyetlen szereplője, aki utazása során, a földi paradicsomból a paradicsomba emelkedve szintén lényegi átváltozáson megy át, s akinek esetében lényeges, hogy ez mit jelent önzonosságának, a különböző állapotokon keresztüli kontinuitásának szempontjából. Ez a szereplő nem más, mint Dante, aki az égbe való felemelkedését így beszéli el:

S olyaná lettem fényüktől egészen
 bensőmben, mint Glaukon a fű izére,
 már tenger-istenné változni készen.
Per verba nincs mód, nyelv hogy elbeszélje
 ez emberiből-kinövést; a példa
 elég, kinek kegy adta, hogy megérje!

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
 qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
 che 'l fé consorto in mar de li altri dei.
 Trasumanar significar *per verba*
 non si poria; però l'empio basti
 a cui esperienza grazia serba.
 (*Paradicsom*, I, 67–72)

Figyelemre méltó, hogy az égbe emelkedést leírandó, Dante az Ovidiustól kölcsönzött klasszikus átváltozási jelenetet használja hasonlóképpen. Már Glaukosz esete is az emberiből az istenibe való átmenetet jelzi, még fontosabb azonban, hogy a Dante-szereplő felemelkedésének leírására a költő új szót alkotott, az emberföldről való válást kifejező „trasumanar” terminust, mely ráadásul egyedül ezen a helyen fordul elő. Az egyszeri előfordulás is jelzi, hogy egészen kivételes, radikális, kvalitatív átváltozásnak vagyunk tanúi.

Az átváltozás azzal történt meg, hogy Dante ivott a Léthe vizéből, mely a bűnnek még az emlékét is törli (*Purgatórium*, XXVIII, 128), és az Eunoé vizéből, amely viszont visszaidézi a jócselekedetek emlékét (*Purgatórium*, XXVIII, 129). Ezután „új emberré” válva („rifatto”, *Purgatórium*, XXXIII, 142) alkalmassá vált arra, hogy a csillagokhoz röpjön.

Látható, hogy itt az új emberré válást az emlékezetnek legalábbis részleges megszakadása, diszkontinuitása teszi lehetővé. Az idézett részlet tehát pontosan azt a lelki képességünket

hozza játékba, amelyben az újkori filozófia jóval később megtalálta a személy időben megmaradó azonosságának részleges vagy kizárólagos alapját. Locke óta a mai napig megkezdhetetlen a kérdés, hogy tudatunk egysége és ezzel önmagunknak mint személynek az azonossága mennyiben függ emlékeink folyamatos meglététől. Dante, aki a Léthe vizének hatására elfeledte régebbi tetteit, legalábbis minden bűnét, vajon ugyanaz a személy-e, mint azelőtt volt?

Az *Isteni színjáték* alapfeltevése szerint a paradicsom köreit bejáró Dante radikális megváltozása és emlékezetének megszakadása ellenére ugyanaz a személy, mint aki útjának elején eltévedt a bűn erdejében, és a költő Dante, aki elbeszéli az utazást, ugyanaz a Dante, mint aki bejárta a túlvilág mindhárom birodalmát, s ivott a Léthe vizéből. Mondhatnánk, hogy ezen a ponton áthatolhatatlan válaszfal van Dante személyiségelmélete és a modern filozófia személyiségelmélete között. De mondhatnánk azt is, hogy Dante egyszerűen következetlen, hiszen a költő Dante nagyon is fel tudja idézni tévelygését és egész utazását. (Sőt, ha valamit elfelejtett, akkor az nem más, mint a legfőbb jó víziója: „mikor vágyát közelítve kémlí, / oly mélységekbe száll az emberelme, / hogy az emlék nem tudja utolérni”, „*appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire*” *Paradicsom*, I, 8–9.)

E két utóbbi észrevétel néhány megszorítással érvényesnek tekintendő. Kétségtelen, hogy a mű egész felépítésével és logikájával nem egyeztethető össze, hogy az elbeszélő ne emlékezzen korábbi önmagára. A költőre bízott feladat egyenesen szükségessé teszi az emlékezést, a korábbi tapasztalat és a költő jelenlegi üzenete közötti összefüggést („minden látást mondjon el az ének!”, „*tutta tua vision fa manifesta*”, *Paradicsom*, XVII, 129, ill. 128). Másrészt nem tagadhatjuk, s erre most röviden ki kell térnünk, hogy valóban komoly szakadék van aközött, ahogyan a modern filozófia tárgyalja a személy problémáját, és aközött, ahogyan azt Dante látja. Már azt is nagyon nehéz megítélni, hogy a költő alkotott-e valamilyen átfogó fogalmat a személyről. A „*persona*” szó, mely jelen van a szótárában, hol a három isteni személyre, hol az emberre, az erkölcsi tulajdonságok hordozójaként értett jellemre, hol pedig egyszerűen a testre vonatkozik, ahogyan például Francesca da Rimini híres jelenetében olvashatjuk: „*Szerelem [...] társamat vágyra bújtá testemért*” („*Amor prese costui de la bella persona che mi fu tolta*”, *Pokol*, V, 100–102). A halhatatlan lélek esszencialista felfogásának talaján, melyet Dante legtöbb elődjéhez és kortársához hasonlóan magáénak vallott, lehetetlen lett volna egy olyan artikulált személyiségelmélet kidolgozása, melynek keretei közt egyáltalán felvethető a személy azonosságának a kérdése. Ezt támasztja alá a dantei túlvilágot benépesítő mitikus alakok, történeti személyek és kortársak sokasága, akiknek földi drámáját és túlvilági sorsát az elbeszélő egyébként oly nagy realizmussal ábrázolja. Néhány kivételtől (talán Francescától vagy Odüsszeuszétól) eltekintve legtöbbjük azonossága egyszer s mindenkorra adott, hiszen jellemüket a túlvilágra is magukkal vitt örök tulajdonságaik örökre meghatározzák. (Még Beatricére is érvényesek Hegel emlékezetes szavai az *Isteni színjáték* alakjairól: „Itt az emberi érdekek és célok minden egyedi és különös mozzanata eltűnik minden dolog végcéljának abszolút nagysága előtt, egyúttal azonban az, ami egyébként a legmulandóbb és legfutólagosabb az élő világban, objektívan a legbensejében feltárva, értékében és értéktelenségében a legfőbb

fogalom, Isten által megítélve tökéletesen epikailag áll előttünk. Mert amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve”, HEGEL 1980: 313).

Mégis igaz, hogy az *Isteni színjáték* összes szereplőjével szembeállítható, egyetlen és különleges eseként, Danténak, a szereplőnek és Danténak, a költőnek a figurája. A Dante-figura és az összes többi szereplő különbsége mutatja meg legélesebben, hogy mi a helye az *Isteni színjáték*nak a személyiség történetében.

1.5. A DANTE-FIGURA SZEMÉLYISÉGE

Az alábbiakban fel szeretném használni Paul Ricœur útmutatását arra vonatkozóan, hogy – mint máshol korábban felvettem (KELEMEN 2007: In KELEMEN–FERRARI–HARMATI 2007: 103–109) – a személyi azonosság modalitásainak megvilágításához kiváló lehetőségeket kínál a szépirodalom, mely az ilyen vizsgálatok „roppant nagy laboratóriuma” (RICOEUR 1990: 176). Ez az útmutatás arra bátorít, hogy az *Isteni színjáték*ot is megpróbáljam ezzel a szemmel olvasni. Egy olyan mű, mint az *Isteni színjáték*, mely felépít egy teljes, fikatív világot, s annak szabályai szerint mozgatja alakjait, valóban kísérleti terep, s adott esetben kiváló lehetőséget kínál ahhoz, hogy tanulmányozzuk a személyi azonosság modalitásait, az én felépítését vagy a *mátság* szerepét az én konstitúciójában. Másképp fogalmazva úgy is lehet olvasni, mint egy teljesen végigvitt gondolatkísérletet, amelyhez hasonlókkal gyakran találkozunk a modern filozófiában.

A személyi azonosság kérdésében a leghíresebb gondolatkísérlet a Derek Parfit-féle teletranszporterhez kapcsolódik, amely testem tökéletes másolatát összes tapasztalatom és emlékem megőrzésével egy másik (az aktuálistól) különböző világba röpíti. Ettől kezdve két példányban létezem: melyikkel vagyok azonos, melyik vagyok önmagam? Elképzelhető továbbá, hogy testem a másolás pillanatában megsemmisül, s a másolat létezik tovább. Én vagyok-e az? Végül az is elképzelhető, hogy több példányban készül rólam másolat, ami azonosságom kérdését, legalábbis mennyiségileg, még bonyolultabbá teszi.

Az *Isteni színjáték* Dante-szereplője sok tekintetben olyan helyzetben van, mint a teletranszporter által máshová röpített másolatom. Dante, a szereplő és Dante, a költő, ugyanúgy, mint én és a másolatom, két különböző világban létezik, s éppen ez a két Dante-figura megkülönböztetésének az alapja. Míg az előző a *túlvilágon* vándorol, és a *túlvilági* lelkekkel kommunikál, addig az utóbbi *ezen a világon* mondja el történetét, itt írja költeményét, hozzánk szól, az élőkkel kommunikál.

A két figura kétségtelenül azonos a szemünkben, de a kérdés az, hogy van-e a költemény szerkezetében olyan mozzanat, amely azonosságukat komolyan megalapozza.

A válasz az elbeszél utazás jellegében keresendő. A *túlvilág* többi, „ércszoborrá merevedett” alakjával ellentétben, akiknek a története egyetlen jellegzetes pillanatba sűrítendő, Dante, a szereplő belső fejlődésen megy át: utazásának története fejlődéstörténet. A magyar Dante-kritikusok közül ezért volt igaza Fülep Lajosnak, aki az *Isteni színjáték*ot egyenesen *A szellem fenomenológiájához* hasonlította („a lírai szellem *Phänomenologie*-jét” látta benne)

(FÜLEP 1974b. In FÜLEP 1974a II: 89), őelőtte pedig Péterfy Jenőnek, aki a költeményt fejlődési regényként jellemezte. „Az énekek egymásutánja – írta Péterfy – 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” (PÉTERFY 1886: 34). A fejlődés dialektikus jellegében, vagyis abban, hogy a hős a végén „már nem az, aki az elején volt”, de állapotai folyamatosan összefüggnek egymással: ebben rejlik a Dante-figura személyazonosságának a kulcsa.

A túlvilág ércszoborrá merevedett figuráinak önazonosságához nem fér kétség, hiszen annyira nyilvánvaló, hogy örökkön-örökké ugyanazt az esszenciát nyilvánítják meg. Önazonosságuk nem jelent sokkal többet, mint a dolgok numerikus azonosságát, mely minden individuális létező létének az alapja. Persze, egy ember sohasem csak „dolog”. Amellett, hogy „ugyanaz” marad az időben („medesimo”, „même”, „idem”), egyben „önmaga” is („sé”, „soi”, „ipse”), s éppen e két pólus egyensúlyát példázzák a túlvilág *fix állandóságot mutató*, minden körülmények között azonos és újraazonosítható *jellemei*. A „jellem” az alapszó, mely alkalmazható rájuk.

A Dante-figurának az a különlegessége, hogy a két pólus nincs egymással egyensúlyban, s dominál benne az „ipse” típusú azonosság. Az ő esete a személy időben való fennmaradásának alapvetően más, és történetileg nézve, újszerű formáját képviseli. Ennek modelljéül az *adott szó megtartása* kínálkozik, ami nem más, mint az önmagunkhoz való hűség. A személy elsősorban „önmaga” („sé”, „ipse”), s az a tény, hogy „önmaga”, nem redukálható arra, hogy „ugyanaz”. Szakadás támad tehát az „önmagának lenni” („ipséité”) és az „ugyanannak lenni” („mêmeté”) között: az előbbi mintegy „megszabadul” az utóbbtól.²³

Mint látható, az elméletet, melynek keretében értelmezni próbálom a személyazonosságnak a Dante-figurában megjelenő modalitását, és ennek korszakos újdonságát, Ricoeurtól veszem kölcsön, de nem azért, mert úgy vélem, hogy Dante Ricoeur előfutára, az *Isteni színjáték* pedig Ricoeur elméletének az igazolása volna. Egyszerűen úgy tűnik, hogy ebben a keretben nagyon jól megvilágítható az *Isteni színjáték* Dante-figurájának eredeti volta.

A tanítási érv, mellyel Dante az önmagáról való beszédet igazolta, az *Isteni színjáték*-ban is működik, s elsőrendű szerepet játszik a Dante-féle „én” konstitúciójában. Dante a szereplő és Dante a költő arra van kiszemelve, hogy a példa erejével és rendkívüli tapasztalatával az emberiséget tanítsa. Ezen a ponton máris túllépünk a személyiségnek az „idem” értelmében vett azonosságán, s belépünk abba a normatív dimenzióba, melynek modellje az adott szó megtartása. Az adott szó: kötelezettségvállalás, melynek érvényesége a pszichofizikai azonosságon („idem”) túlmenő kontinuitást hoz létre a személy történetében. Azt is mondhatnánk, hogy a személy szélső esetben akkor is „önmaga” lehet, ha nem marad „ugyanaz”, vagyis megváltoznak pszichofizikai tulajdonságai (például ha megváltozik jelleme, vagy tudata egy másik testbe költözik). Ez felelet lehet az olyan zavarba ejtő kérdésekre, mint amilyeneket a Parfit-féle teletranszportáció vet fel: ha személyem a teletranszportáció pillanatáig meglévő emlékeivel „szétágazik”, ki vagyok én?

23 „l'ipséité s'affranchit de la mêmeté” RICOEUR 1990: 143.

Kire referálnak a teljesen azonos tulajdonságú és azonos emlékekkel rendelkező személyek, amikor azt mondják: „én”? Válaszul azt kell megfontolnunk, hogy személyemnek a „megduplázás” („megtriplázás” stb.) nyomán keletkezett példányai a teletranszportáció révén más-más környezetbe („világba”) kerülnek, már pedig az adott szó mindig egy konkrét személynek szól, a vállalt kötelezettség érvénye egy adott világon belül áll fenn. Tehát – kivéve, ha velem együtt nem duplázódik meg világom is – az a „példányom” lesz „önmagam”, amelyik továbbra is abban a világban létezik, amelyben az adott szavam érvényesen számon kérhető. Vagyis az a „példányom”, amelyiknek *normatív kontinuitása* az „elágazásom” (a teletranszportáció pillanata) előtti énemmel megmarad. Hangsúlyozni kell: a normatív kontinuitás feltétele az, hogy az adott világban meglegyenek azok a személyek, akiknek az adott szó betartásával tartozom. Ezáltal a „*másik*” lényeges szerepet kap énemnek mint „önmagamnak” a konstitúciójában.

Ezek után a tétel erejével fogalmazhatjuk meg a következő állítást:

Az Isteni színjátékban a normatív kontinuitás biztosítja a szereplő Dante és a költő Dante, a holtak világában utazó és az élő Dante személyének azonosságát. Dante figurájában a személyi azonosság második formája, az „idem”-ről megszabaduló „ipseité” fogalmazódik meg.

A Dante figurájában elgondolt személy azonosságának normatív kontinuitása abból a feladattól származik, melyet Beatrice a szereplő Dantéra ró a túlvilágon, s melyet költeményének megírásával Danténak, a költőnek lesz kötelessége a földi életben elvégezni. De miközben a feladat *érvényessége* konstituálja az „ipseité”-t, éppen a feladat követeli meg, hogy a „mémété” meggyengüljön, sőt szűnjön meg. Annak ugyanis, hogy Dante el tudja végezni a feladatát, az a feltétele, hogy először mennyiségi-fokozati, majd pedig radikálisminőségi értelemben feladja a „mémété” értelmében vett önazonosságát. Valóban, a szereplő Dante, miközben tapasztalatai énekről énekre bővülnek, fokozatosan megváltozik, hogy végül a földi paradicsomban megszabaduljon régi (bűnös) önmagától, s ez jogosít fel minket arra, hogy az *Isteni színjátékot*, néhány korábbi kritikust követve, fejlődési regényként értelmezzük.

A Dante-figura autobiografikus struktúrája és személyes azonossága túlterjed az *Isteni színjáték*on, s a *Vita nuovától* kezdve átfogja az egész dantei szövegekörpuszt. A műveken átívelő személyazonosság kifejezetten az „ipseité” formáját viseli magán, hiszen alapját az ígélet és a feladat normatív egysége alkotja, ahogyan erre élesen rávilágít az *Az új élet* utolsó passzusa és az *Isteni színjáték* közötti összefüggés. Az előbbi lényegében egy ígélet, az utóbbi pedig az adott szó megtartása.

Ennek megfelelően a *szövegekörpusz egészén* belül van egy szál, mely az egyes részleteket narratív és fejlődéstörténetileg is összeköti egymással. A *Vendégség* autobiografikus mozzanatai, melyek magukban is fejlődéstörténetként értelmezhetők, közvetlenül kapcsolódnak az *Az új élet*ben megkezdett szálhoz, ahogyan viszont a Beatricével való találkozás purgatóriumi jelenete hallgatólagosan a *Vendégségre* utal vissza. A dantei életművön belüli intertextualitás ennek az összefüggésnek „külső” vagy „technikai” megnyilvánulása.

1.6. A MEGTÉRŐ FIGURÁJA

A szereplő Dante arculatának egyik konstitutív eleme a *megtérő* alakja. A *conversio* ezért egyike azoknak a nagy motívumoknak, melyek az *Isteni színjátékban* tematikus és poétikai szinten is központi szerepet játszanak.

Tematikus szempontból, „referenciálisan” a költeménynek azokra az epizódjaira kell emlékeztetnünk, melyekben megtért személyekről, illetve megtérés-történetekről olvashatunk. Leghíresebb Statius esete a *Purgatóriumban*, aki a történet szerint a Krisztus születését megjövendölő Vergilius hatására titokban megtért kereszténynek:

Úgy tettél, mint kik sötét éjbe mennek
s fáklyát visznek, de nem látják a fényt,
csak az utánuk jövő örül ennek.
„Új század száll – daloltad – új remény ég;
új nemzedék jön, égből ereszkedvén;
igazság és aranykor visszatér még!”
Általad lettem költő és keresztény [...].
(*Purgatórium*, XXII, 68–73)²⁴

De emlékeztethetnék Traianus esetére is, akiért Gergely pápa járt közben, hogy lelkét „támassza föl Isten”, s „aztán élve megtérésre vonja” („per suscitarla, / sí che potesse sua voglia esser mossà”; *Paradicsom*, XX, 110–111).

Tekintsünk most el az ilyen epizódokat elbeszélő részletektől, s vizsgáljuk meg a megtérés tematikájának poétikai funkcióját. A motívumnak a Dante-figura felépítésében és egyáltalán az egész költemény poétikai strukturálásában játszott szerepét Freccero olyan fontosnak tekintette, hogy az *Isteni színjáték* poétikáját egyenesen a „*conversio* poétikájának” (FRECCERO 1986) nevezte. Ez összefügg egy, a maga idejében újítónak tűnő, ma pedig igazoltnak látszó filológiai szemléletváltással.

Emlékezzünk arra, hogy a Dante-kutatók többsége sok időn át teológiai és filozófiai szempontból tomistának tekintette a költőt. Annak ellenére, hogy persze senki sem tagadta a sokféle hatást a műveiben (így többek közt az arab filozófia vagy a misztikus szerzők hatását), alapvetően Aquinói Szent Tamás követőjének vélték. Ezzel szemben Freccero szerint az *Isteni színjáték* alapszerkezetének meghatározásában az ágostoni ihletés a döntő.

Való igaz, Dante már a *Vendégségben* hivatkozik Ágostonra annak a fontos kérdésnek a taglalása során, vajon szabad-e önmagunkról beszélni. („Ez a meggondolás indította

24 Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro a sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,
quando dicesti: „Secol si rinova
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenine scende da ciel nova”.
Per te poeta fui, per te cristiano [...].

Ágostont a *Vallomások*ban arra, hogy magáról beszéljen, mert életének alakulása [...] olyan példát és tanítást adott, amilyent más ily igaz tanú nem szolgáltatathatott volna”, I, ii.) A hivatkozásból kiviláglik, hogy Ágostonra a költő mindenekelőtt úgy tekintett, mint egy rendkívüli tanulságokkal szolgáló szellemi önéletrajz szerzőjére.

Tekintsük ezek után, a Freccero-féle olvasatot követve, a *Pokol* két bevezető énekét. Az itt leírt szituáció és Ágostonnak a *Vallomások* VII. könyvében elbeszélte helyzete meglepően hasonlít egymásra, sőt a hasonlóságok mellett feltűnő egyezésekre is bukkanunk. Az egyezések mind nyelvi, mind strukturális szempontból szembeötlők.

A szereplő Dante, miután eltévedt egy sűrű erdőben, megpillant egy hegyoldalt, melyre megpróbál feljutni. Tudjuk, hogy ez a Purgatórium hegye. Útját állja azonban a három vadállat, s tőlük való félelmében visszahull a mélybe.²⁵ Végül a harmadik állat, a nőstényfarkas annyira megbénítja, hogy elveszíti „a magasság reményét”. Ezek után a következő sorokat olvashatjuk:

És mint ki lesné kocka nyereményét
 ha jó a pillanat, mely vakra forgat,
 búsán átkozza játékos merényét:
 olyanná tön engem e nyugtalan vad,
 mely újra elűzött a magasságtól
 ama vidékre, ahol a nap hallgat.
 (*Pokol*, I, 55–60)²⁶

Amit olvasunk, az egy megtérési történet, mégpedig egy sikertelen megtérés története: olyan, mint amilyenről a *Vallomások* VII. könyve is szól. Ágoston ugyanúgy hanyatlik vissza a mélybe, mint Dante, s ő is a maga (képzeltbeli) szörnyeivel küzd:

Arra törekedtem, hogy értelmem élességét a mélységből kiragadjam, de lesüllyedtem ismét. Gyakran törekedtem, de újra meg újra visszahanyatlottam.

(VII, iii, 182)

²⁵ A prólógus énekeinek megírásakor Ágostonnak ez a passzusa is Dante szeme előtt lebeghetett: „Más dolog valami erdős magaslatról látnunk a békesség hazáját, de az utat meg nem találunk hozzá, és hiába iparkodunk feléje mellékösvényeken, hol cselekvő, kősa szövevények bujkálnak, vezérükkel, a sárkánnyal és oroszlánnal; és ismét más dolog megmaradnunk a mennyei császár gondviselésével védelt odavezető úton [...]” (AUGUSTINUS 1982: VII, xxi, 211).

²⁶ Babits itt nem követi hűen az eredetit. A minket érdeklő sorok (58–60, illetve 58–61) Danténál a következőképpen hangzanak:

Tal mi fece la bestia senza pace
 che, venendomi incontro, a poco a poco
 mi ripigneva là, dove 'l sol tace.
 Mentre ch' i' ruinava in basso loco [...].

[...] de nehézkességem csakhamar ismét elvont tőled, és nyögve hanyatlottam képzelet-szörnyeimhez.

(VII, xvii, 203.)²⁷

Az erdő, ahol Dante eltévedt, maga a halál: „a halál sem sokkal rosszabb” (tant’è amara che poco più è morte”; *Pokol*, I, 6). És Beatrice is azzal kéri Vergiliust Dante megsegítésére, hogy „nem látod, amint küzd a zord halállal”? („non vedi tu la morte che ’l combatte?”). Ezt úgy kell olvasnunk, hogy a bűnök erdejében tévelygő Dante éppúgy a halálán van, ahogyan a pokol küszöbére érő Ágoston is lelke haláláról beszél:

Már-már a pokol küszöbére léptem. [...] Sok súlyos gonoszság tetézett az áteredő bűn bilincsen kívül. Benne, Ádámban mindnyájan meghalunk. És Krisztusban meg nem bocsátottál még semmit közülük. Nem oldotta még föl keresztjén a bűneimmel magamra vont veled való ellenséges viszonyt. Hogyan is oldhatta volna föl keresztjén? Rajta – ez volt a véleményem – csak látszat-teste vérzett. Amilyen hamisnak ítéltem teste halálát, olyan igaz volt a lelkemé, és amilyen igazi volt teste halála, olyan hamis volt a lelkem élete [...].

(V, ix, 138)

A mélységből csakis a holt régi *én* helyébe lépő újjászületett *én* tud felemelkedni. Röviden szólva éppen ez a felemelkedés a megtérés. Tudjuk, a szereplő Dante esetében ez hosszú utazást jelent. A „nem jótól” a legjobbhoz vezető útján be kell járnia a túlvilág három birodalmát, s ez – a fikció szerint – reális utazás, hiszen a pokolban, a purgatóriumban és a paradicsomban eléje táruló látvány, bár különböző értelemben, mégis megkérdőjelezhetetlen realitással bír. Az *Isteni színjáték* túlvilága független az utazótól. Ahogyan ma mondanánk, a megfigyelőtől független „objektív külvilág”.

Vajon Ágoston esetében is így van? A kérdésre az a válasz, hogy a *Vallomások* hőse *önmagában*, saját lelkében viszi végbe az utazást:

Intést kaptam ebből, hogy térjek magamba és azért vezetésseddel bensőm mélységébe léptem [...].

(VII, x, 196)

Olyan utazás ez, melyhez nincs szükség fizikai mozgásra, sem kocsira sem hajóra:

És hogy eljussak idáig, nem volt szükségem kocsira, hajóra, még annyi lépés sem kellett, amennyivel a háztól ülőhelyemig eljutottam. Hogy ne csak elinduljak, hanem meg is érkezzek oda, mást nem jelentett, mint az indulás akarását, de erős és elszánt, teljes akarását.

(VIII, ix, 233)

²⁷ Ezen a helyen a „ruebam in ista cum gemitu” mondatot Dante szinte szó szerint idézi: „i’ rovinava in basso loco” (*Inferno*, I, 61).

Felmerül a kérdés, hogy az előbb mondottakkal ellentétben nem lehet-e Dante utazását is így érteni? Végző soron igen. Dante lényegében Ágoston útját ismétli meg. A lélek benső világában egy metaforikus értelmű utazást visz végbe. A *conversio* nem is mehet végbe máshol, mint a lélekben. Ez egyben az *itinerarium mentis in Deum*, melynek fázisairól San Bonaventuránál olvashatunk (SZENT BONAVENTURA 1991b).

Ám erre az alapstruktúrára ráépül az a rendkívül sokrétű, minden részletében kidolgozott költői világ, melyben a hős megtérési szándéka – a segítségére siető vezetők közreműködésével – végül szerencsésen megvalósul. Ez nem egy csapásra, hanem folyamatszerűen megy végbe. A történet fő színtere a purgatórium, ahol Dante nagyrészt még mindig Vergilius vezetésével halad fokról fokra fölfelé, de *conversiójának* fő ágense, sőt mondhatjuk célja is: Beatrice. Dante *őhozzá* tér meg a földi paradicsomban, hogy immár az ő vezetésével jusson el a *visio dei*ig.

Abból, hogy hosszú út vezet ideig, s hősünk megtérése nem villámcsapásszerűen bekövetkező váratlan esemény, még nem következik, hogy a fordulat ne lenne radikális. Az *Isteni színjáték* Dante nevű hőse folytonos fejlődésen és átalakuláson megy át, mígnem személyisége tökéletesen kicserélődik. Végül is *ezt* jelenti a *conversio*. Vagyis: a korábbi *én* halálát és egy új *én* születését.

Meg lehet mutatni, hogy Dante, a költő a személyiségnek ezt a fejlődését és átalakulását tartalmilag is ábrázolja, mégpedig minden bizonnyal elsőként a világirodalomban. Ezzel – mint a fejezet előző pontjaiban részletesen láthattuk – a szó szoros értelmében történeti jelentőségű felfedezést tett a személyiséggel kapcsolatban. Ugyanakkor a szóban forgó folyamat állomásait különféle szimbolikus jelekkel érzékelteti. Ehelyütt essék szó a személyiség átváltozásának szimbolikus kifejeződéseiről.

A purgatóriumba való belépéskor a hős homlokára – a hét főbűnt jelképezvén – hét *P* betű kerül, melyek közül egyet minden kör után letöröl az illetékes angyal. Világos, hogy ez a purgatóriumi történet lényegét jelképezi: vagyis Dante fokozatosan megszabadul bűneitől. Csak az összes bűnét levetközve kerülhet Beatrice szeme elé.

Ám nem elég a bűnöktől megszabadulnia. Magától a bűnös személyiségtől is meg kell szabadulnia, hogy új személyllyé változzék át, aki csakis az erény emlékét őrzi, és büszke értelmét aláveti az erény vezetésének (ellentétben a *Pokol* legnagyobb hőseivel, mint amilyen például Odüsszeusz). A földi paradicsomba lépve ebben az átváltozásban lesz segítségére Matilda, aki őt a Léthe és az Eunoé partjára vezeti, hogy igyék a két folyó vizéből. A felszínen tehát ismét egy szimbolikus történést látunk. A bűntől való megszabadulást kiegészíti a bűn emlékének eltörlése és a jótettek emlékének felidézése. Inni a két folyóból a feledés és az emlékezet összjátékát jelenti:

egyik a bűn emlékét törli, másik
ráemlékeztet a feledt erényre.

(*Purgatórium*, XXVIII, 128–129)²⁸

28 Da questa parte, con virtù discende
che toglie altrui memoria del peccato;
dall'altra, d'ogni ben fatto la rende.

Ennek az összjátéknak az eredménye, hogy az utazó, megtérvén Beatricéhez, immár megkezdheti útjának harmadik szakaszát, s felrepülhet az égbe. Ekkorra már az Eunoé habjaiból kilépve teljesen új ember vált belőle, teljesen „újjáalakult”. Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a megújulásnak, az új emberré válásnak ez a motívuma a szöveg kitüntetett pontján tűnik fel, ugyanis ez a motívum zárja a *Purgatóriumot*:

[...] e szent habokból kiérve
 új ember lettem, mintha új gallyat hoz
 az új tavasz az újuló növényre:
 tiszta, s röpdülni kész a csillagokhoz.
 (*Purgatórium*, XXXIII, 142–145)²⁹

De eközben megtörtént a találkozás Beatricével. Vessünk egy pillantást a találkozás jelenetére, melyben Dante *conversiója*, a prólógusban leírt bukás után, beteljesedik. A jelenet középpontját Beatrice Danténak szóló szemrehányásai alkotják, melyekből megtudjuk, hogy korábban milyen bűnök erdejében tévelygett a költő:

De amikor *második korszakomba*
 elértem én és életet cseréltem:
 elvált és tőlem máshoz tért naponta.
 Amint húsból a szellemig felértem
 és nőtt az erény bennem és a szépség,
 láttam, hogy mind kevésbé hevül értem
 és hamis út felé fordítja léptét
 csalfa képeit követvén a Jónak,
 amellyek máshogy adják, mint ígérték.
 (*Purgatórium*, XXX, 124–132)³⁰

Dante bűne, röviden szólva, az volt, hogy hamis javakért elhagyta Beatricét, pontosabban: elhagyta mindazokat a javakat, melyeknek szimbóluma Beatrice. Most azonban, pokolbeli és purgatóriumbeli útjának tanulságait levonva, megbánja bűnét:

29 Io ritornai da la santissima onda
 rifatto sí come piante novelle
 rinovellate di novella fronda,
 puro e disposto a salire a le stelle.

30 Sí tosto come in su la soglia fui
 Di mia seconda etade e mutai vita,
 questi sí tolse a me, e diessi altrui.
 Quando di carne a spirto era salita,
 e bellezza e virtù cresciuta m'era,
 fú' io a lui men cara e men gradita;
 e volse i passi suoi per via non vera,
 imagini di ben seguendo false,
 che nulla promession rendono intera.

És sírva mondtam: „Rossz utakra csaltak
a jelenvalók, csalfa kéjeikkel,
mióta tőlem arcod eltakartad.”

(*Purgatórium*, XXXI, 34–36)³¹

Minden megtérés-történetnek van egy tőle elválaszthatatlan pedagógiai dimenziója. Ágostonénak is van, s mint láttuk, Dante éppen példamutató volta miatt hivatkozott a *Vallomások*ban önmagáról beszélő Ágostonra. Ezzel összhangban a költő saját *conversióját* is példaértékűnek tartja, ahogyan ezt az *Isteni színjáték* számos helye mutatja. A megtérés feladatvállalást foglal magában, az élmény és a belőle származó tanulság elmondásának kötelességét. Az *Isteni színjáték* egy megtértnek a beszámolója azokról az élményekről, melyeknek éppen azért lett a részese, hogy elmondhassa őket, ahogyan erre a *Purgatórium* utolsó énekében Beatrice figyelmezteti a költőt (XXXIII, 52–54).

Térjünk vissza ahhoz a felismerésünkhöz, hogy a szereplő Dante *személyiségként* válik ki azoknak a túlvilági lelkeknek a háttéréből, akik megmaradnak annak, amik életükben voltak, mert sorsuk egyetlen pillanatba összesűríthető. Az ő különlegessége lényegi összefüggésben van azzal, hogy története egy *conversio* története. Természetes, hogy ebben az esetben viszont felmerül a személyiség azonosságának modern problémája. Miután Dante ivott a feledés vizéből, s régi, bűnös énje meghalt, hogyan maradhatott meg önmaga? Hogyan lehet a *conversio* után ugyanaz a személy, mint korábban volt?

Vannak jelei annak, hogy Dante a problémát érzékelt, s ez egyik alapja annak az állításnak, hogy a költő nagy felfedezést tett a személyiséggel kapcsolatban.

Az egyik sokatmondó jel a következő. A szereplő Dante *tudja*, hogy miután ivott a Léthe vizéből, csak azzal a feltétellel *értheti meg* az őt korholó Beatricét, hogy *emlékszik* önmagára, beleértve régi, bűnös énjét. S valóban, Beatrice kénytelen ezt elismerni:

„Mit tünődöl?

felelj! Még nem osztok el sötétebb
emlékeid a léthei erőtől.”

(*Purgatórium*, XXXI, 10–12)³²

Beatrice csakis az önmagával azonos Dantéhoz fordulhat szavaival, s az önmagával azonos Dantét vezetheti tovább az üdvözüléshez vezető úton.

31 Piangendo dissi: „Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose.

32 „Che pense?
rispondi a me; ché le memorie triste
in te non sono ancor da l'acqua offense”.

1.7. EGYES SZÁM ELSŐ SZEMÉLY – TÖBBES SZÁM ELSŐ SZEMÉLY

A személyiség fejlődésének és radikális megváltozásának ez a komplex képe néhol közvetlenül tükröződik a névmások használatában, mégpedig éppen a szöveg kitüntetett helyein. Például feltűnő párhuzamot találunk a *Pokol* első sora, valamint a *Paradicsom* utolsó énekének egyik utolsó terzinája között:

Nel mezzo del cammin di *nostra* vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.
(*Inferno*, I, 1–3)³³

Quella circolazion [...] *mi* parve pinta de la *nostra* effigie [...].
(*Paradiso*, XXXIII, 131)³⁴

A párhuzamot az biztosítja, hogy az egyes szám első személyű visszaható névmás között („*mi* trovai”; „*mi* parve”), amely mindkét esetben a sor elején helyezkedik el, valamint a rá következő többes szám első személyű birtokos névmás között („*nostra* vita”; „*nostra* effigie”), hasonló reláció áll fenn. Az egyes szám első személyű és a többes szám első személyű alak mindkét helyen egyszerre utal a beszélőre (Dantéra) és egy kollektív szubjektumra, pontosabban magára az emberiségre (a „*nostra* vita” az emberiség útja; a „*nostra* effigie” az emberiség képe). E grammatikai párhuzam a költemény alapkoncepcióját fejezi ki: a hős, aki „én”-t mond, egyszerre „én” és „mi”: önmagával azonos individuum, személy, de egyben „más” is, az emberiség képviselője.

Ugyanezt az összefüggést mutatja az a szuggesztív kép, melyet a Jupiter egében látunk. Az üdvözültek serege az igazságosságot és a birodalmat jelképező Sas képében rendeződik össze, mely egy önálló individuum jegyét viseli magán, és megszólal:

Mert láttam s hallám csőrét nyitni, mintha
beszélne – *s* *minket* és *mienket* értett,
mikor az *ént* és az *enyémet* mondta.

ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e „*io*” e „*mio*”,
quand'era nel concetto e „*noi*” e „*nostro*”.
(*Paradicsom*, XIX, 10–12)

33 „Az emberélet útjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, mivel az igaz utat nem lelém.” Szó szerint: „A (*mi*) *életünk* útjának a felén sűrű erdőben találtam *magamat* [...]”.

34 „S ama körforgás [...] a mi képünknek festődött keretté”. Szó szerint: „Úgy tűnt *nekem*, az a körforgás a *mi* képünk”. Mindkét terzinában a kurziválás tőlem származik.

Az egyes szám és többes szám első személyű személyes, illetve birtokos névmás ugyanúgy, mint az előző esetben, egyszerre referál tehát egy egyénre és az egyének összességére. Egyértelműen mondhatjuk, hogy a Sas – amellet, hogy az igazságosságot és a birodalmat szimbolizálja – az emberiség képe, mely egyszerre fogható fel egyetlen, magasabb rendű individuumként és különálló egyedek összességeként.

A Sas megnevez néhányat az őt alkotó lelkek közül (így a pogány Traianust és Ripheust), de ez nem jelenti, hogy az egyes lelkek *individualizálva* volnának. Egyedül a Sas viselkedik úgy, mint egyedi vonásokkal rendelkező, önálló létező, hiszen csak *ő beszél*. Ő beszél, de a *sokaság hangján és a sokaság szavaival* szólal meg, hiszen amit mond, azt a lelkek egyszerre mondják, mintha egy kórus éneklését hallanánk. Mindenesetre egyetlen *beszédaktusnak* vagyunk tanúi, melyet cselekvő szubjektumként a Sas hajt végre.

A Sas beszédaktusa révén a részek egyetlen cselekedetet hajtanak végre. A részek összeolvadnak az *egészben*. Ez Dante koncepciójának a magva az igazságosságról, melyre máshol kell kitérnünk. Mindamellett érdemes megállnunk annál a különféle érzéki tapasztalatokat tükröző szép hasonlatánál, mely önmagában is tanúsítja, milyen következetesen gondolta végig a rész és az egész összefüggését az emberi közösségben:

Mint sok parázból csak egy meleg árad,
 úgy itt e képnek a sok szerelemből
 egy dala gyült csak, mely lelkembe szállott.
 „Örök virágok az örök Örömből!
 Kiknek illata” (szómat én így öltöm)
 „ezerből egy lesz, s egyként lehelem föl [...].

Cosí un sol calor di molte brage
 si fa sentir, come di molti amori
 usciva solo un suon di quella image
 ond'io appresso: „O perpetui fiori
 de l'eterna letizia, che pur uno
 parer mi fate tutti vostri odori [...].
 (*Paradicsom*, XIX, 19–24)

A Sas kétségkívül a kollektív individuum „politikai filozófiai” vagy „társadalomfilozófiai” értelmét jeleníti meg képszerűen. De a fogalom lélekfilozófiai szinten is értelmezhető. A két értelmezési keret között szoros kapcsolatot teremt a „*potenciális értelemről*” szóló arisztotelészi-averroeszi eredetű tanítás, melyet Dante *Az egyeduralomban* igen eredeti módon gyúr a maga képére.

Okfejtése szerint az embereknek, ellentétben az állatokkal (és az angyalokkal), van olyan tulajdonságuk, mely nem egyedenként illeti meg őket, hanem mint sokaságot, s ez „a *potenciális értelem* révén felfogó lét”. A potenciális értelem sem az egyes emberben, sem az emberek bármely részközösségében nem valósulhat meg teljesen. Így tehát „az emberi nemnek az a sokasága, amelynek révén egész képessége valóra válhat” (*Az egyeduralom*, I, iii), nem

lehet más, mint az „emberi nem egyetemessége”, azaz „az összességében tekintett emberi nem”. A Sas példája nyomán magát az egész emberiséget is úgy kell elképzelnünk, mint egy sajátos realitással bíró egyedet, mely egy *csak rá jellemző* cselekvésnek a szubjektuma (uo.).

Mint látható, a „potenciális értelemről” Dante, Averroeszhez hasonlóan, olyan fogalmat alkot, mely nyilvánvalóan azt implikálja, hogy az egésznek elsőbbsége van a részzel, a nemnek pedig az egyénnel szemben. Dante „averroizmusa” sokat vitatott kérdés, s nehéz biztosat állítani felőle. Mindenesetre a sokaságról mint a potenciális értelem megvalósításának feltételéről értekezve a költő maga jegyzi meg, hogy „ezen a véleményen volt Averroes a lélekről szóló kommentárjában” (*Az egyeduralom*, I, iii).

Talán megengedhető, hogy az „averroizmust” tágabb tipológiai fogalomként kezeljük, mely jól leír egy történeti korszakokon átívelő konstans szemléletmódot. Herder évszázadok múlva ebben az általánosabb értelemben nevezheti majd averroistának Kantot, aki azt tanította, hogy az emberi képességek a *Gattung*, vagyis az összemberiség szintjén fejlődnek ki, s ezért a történelem célja a *nem* önmegvalósulása, nem pedig az egyének boldogsága. Goethe hasonló szellemben mondatja Fausttal, hogy tulajdon énjét az emberiség énjévé többszörözve („mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern”) az egész emberiség sorsát kívánja átélni.

Ahogy később látni fogjuk,³⁵ ez a tágabb keret teszi lehetővé azt is, hogy ötletszerű asszociációknál többet ígérjen az olyan – egészen más feltételeket tükröző – művek összehasonlító elemzése, mint példának okáért az *Isteni színjáték* és a *Faust*.³⁶

2. AZ IMPLICIT SZERZŐ KÉPMÁSAI

2.1. AZ IMPLICIT SZERZŐ KERESÉSE

Értelmező munkája során a befogadó abból a hipotézisből indul ki, hogy a szöveg, melyet olvas, egyetlen intencióra visszavezethető egységes egésznek alkot, és ekként hordoz valamilyen értelmet. A hipotézis persze megkérdőjelezhető, többek közt azon az alapon, hogy a szövegek határai konvencionálisak. Ezt mutatják például az intertextualitás tényei. Mégis nehéz úgy olvasnunk, hogy – legalábbis regulatív hipotézisként – ne alkalmazzuk ezt a feltevést. Egyetlen intencióra visszavezetni a szöveget: annyit tesz, hogy az empirikus szerzőre vonatkozó gyér vagy akár bőséges ismereteinktől függetlenül szerzőt tulajdonítunk neki, melyet az egység végső garanciájának tekintünk. Mivel a munkát az empirikus szerzőre vonatkozó ismereteinktől függetlenül végezzük el, s mivel akkor is elvégezzük, ha semmi ismeretünk nincs az empirikus szerzőről (ennek szélsőséges esete a palackba zárt

35 Ld. e könyv harmadik részének IV. fejezetét.

36 A hazai Dante-kutatók közül Pál József mutatta meg, hogy az *Isteni színjáték* magyarázatához releváns a szereplő Dante és Faust történetében mutatkozó megfelelések és ellentétek vizsgálata (PÁL 2009: 61–65).

üzenet), a szövegnek tulajdonított szerző alakja merőben hipotetikus lesz, miként végső soron a szöveg egységére vonatkozó elképzelésünk is az.

E hipotetikus figura megkonstruálásakor mi másból indulhatunk ki, mint a szövegben található jelzésekből? Furcsa módon nem kell attól tartanunk, hogy a szövegben nem találunk ilyen jelzéseket. Pontosabban *nem tartunk* ettől, mert hiszen befogadói elvárásunknak része, hogy vannak ilyen jelzések, olvasói stratégiánknak pedig része, hogy ezeket keressük. Vagyis keressük azokat az önreferenciális szöveghelyeket, melyek segítségével meg tudjuk alkotni magunknak a szöveghez rendelhető implicit szerzőt.

Természetesen meglehetősen bizonytalan ennek az entitásnak az arculata. Végeredményben együtt változik magának a szövegnek az interpretációjával. Az implicit szerző alakja és a szövegnek tulajdonított értelem ugyanannak az értelmező aktusnak a terméke.

Az *Isteni színjáték* bővelkedik a szerzőre vonatkozó jelzésekben, ami egyenes következménye a szöveg egész szerkezetét alakító önreferenciális stratégiának. A jelzések sokfélék, ilyenek például a költő küldetéséről és feladatáról vagy a költői hírnévről szóló részletek. De az olvasó, a természetes befogadói elvárásnak megfelelően, az implicit szerző vonásait elsősorban a mű szereplőihöz igyekszik kötni. E célból több szereplő is szóba jöhet. Mint láttuk, nem járánk jó nyomon, ha a szerzőt teljes egészében valamelyik Dante-figurával azonosítanánk, de az sem kétséges, hogy mind a szereplő Dante, mind a költő Dante vonásai relevánsak számunkra. Legfőbb jelölt a posztra Odüsszeusz, akiről sokan megállapították már, hogy a költő önarcképe. Nagy autoritása miatt hadd idézzem itt Lotmant: Odüsszeusz „Dante dupluma” (LOTMAN 1992b. In LOTMAN 1992a: I. 455). Néhányan ugyanolyan fontosnak, vagy még fontosabbnak tartják Aeneast, s felmerül a Dante–Vergilius párhuzam fontossága is.

Kezdjük az utóbbival. Menyiben kell reális önéletrajzi megnyilatkozásként, s menyiben az ideális autobiografizmus szintjén értelmeznünk az alábbi szavakat, melyeket a szereplő Dante a felismerés pillanatában Vergiliushoz intéz?

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.
 (*Pokol*, I, 82–87)

„O delli altri poeti onore e lume,
 vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
 che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
 Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
 tu se' solo colui fa cu' io tolsi
 lo bello stilo che m'ha fatto onore.
 (*Inferno*, I, 82–87)

Nem lehet vitás, hogy Dante, az empirikus szerző valóban szerette, elmélyülten olvasta és tanulmányozta az *Aeneis*t, ahogyan az *Isteni színjáték* majdnem minden sora tanúsítja. Ezt tehát maga Dante mondja. Ugyanebből az okból a „mesterem”, „szerzőm” megszólítás hasonlóképpen erősen életrajzi jellegű, miközben már a szerzői *image* építésének is az eszköze. Üzenete egyértelmű: az *Isteni színjáték* logikailag feltételezett szerzője az ókor legnagyobb bölcsének és költőjének a tanítványa, aki mindenki által csodált zengzetes stílusával („che m’ha fatto onore”) teljes mértékben méltó példaképéhez.

A megszólítás szó szerinti értelméből kiderül, hogy a szereplő Dante úgy fordul Vergiliushoz mint *szerezhöz*. De Vergilius már ebben a pillanatban is *szereplőként* lép fel. Az ő figurájában tehát szintén meg kell különböztetnünk a szereplőt és a szerzőt, bár világos, hogy e kettősségnek más a súlya nála, mint Danténál. Dante mint szerző azt a művet alkotta, melyet mi olvasunk most, Vergilius pedig azt a művet alkotta, melyet valaha Dante olvasott, és utánoz a művében. Tovább színezi a képet, hogy a cselekmény néhány fordulópontján Vergilius kifejezetten a hajdani költő minőségében lép fel, az önidézésnek ugyanazokat a technikáit alkalmazva, mint Dante. Odüsszeust például így bírja szóra:

Ó, ti, egy tűzben egyesítve ketten
 ha örömet tehettem nektek élve,
 ha bármilyen kis örömet tehettem
 nagy verseimben titeket dicsérve,
 ne menjetek tovább [...].

O voi che siete due dentro ad un foco
 s’io meritai di voi mentre ch’io vissi,
 s’io meritai di voi assai o poco
 quando nel mondo li alti versi scrissi,
 non vi movete [...].

(*Pokol*, XXVI, 79–82)

Annak jelzésére, hogy Vergilius ezúttal kifejezetten úgy lép fel, mint költő, elég lenne a hivatkozás saját művére, de ennél többet tesz, hiszen a *captatio benevolentiae* fordulata a 80. sorban („s’io meritai”) az *Aeneis*ből vett szó szerinti idézet („si bene quid di te merui”, *Aeneis*, IV, 317)

Vergilius ily módon kettős értelemben lesz Dante mestere és vezetője. *Szerzőként* a költő Dantéé, aki tanítványként tanulmányozza és utánozza művét. *Szereplőként* a szereplő Dantéé, aki mint kísérőjét követi őt utazása során a fiktív világ valóságában.

A Dante-figura és a Vergilius-figura viszonyának teljes leírásához számításba kell még vennünk az *Isteni színjáték* olvasóját. Az olvasó szemszögéből nézve a szereplő Vergilius és a költő Dante között jön létre párhuzam. Ahogyan Pasquini mondja, „a mester és a tanítvány bizalmi viszonya »a valóságos utazás« során valamilyen módon ahhoz a viszonyhoz hasonlít, mely a költő Dante és olvasója között áll fenn »a textuális utazás« során” (PASQUINI 2007: 91). Ezt a megállapítást ugyanakkor szigorítanunk kell, ugyanis

a Vergilius és Dante közötti viszonyt szigorú értelemben az a viszony felel meg, mely az *Isteni színjáték* szerzője és ideális olvasója között áll fenn. Arra az olvasóra kell gondolnunk, akit a szöveg logikailag feltételez, s aki a túlvilágról visszatért költő profetikus üzenetének befogadója.

Aeneas figurája nyilvánvalóan elválaszthatatlan Vergiliusétól, kézenfekvő tehát feltételeznünk, hogy az *Isteni színjáték* szerzője és Aeneas között fontos és jelentőségteljes párhuzam van. Egyébként a szöveg a költeményben regisztrálható többi párhuzam közül a Dante és Aeneas közötti párhuzamot jelzi legnyíltabban, éppen azért, hogy tagadja azt: „nem vagyok Aeneas, se Pál”, „Io non Enea, io non Paulo sono” (*Pokol*, II, 32). Egy ilyen tagadás evidens módon azon az előzetes feltevésen nyugszik, hogy Dante Vergilius általi invitálása az útra („javadra váland, ha most követsz”, „per lo tuo me’ penso e discerno che tu mi segui”; *Pokol*, I, 112–113) eleve feltételezi, hogy Dante Aeneashoz mérhető.

Vajon a tagadás veendő-e komolyan, vagy annak előfeltevése? Az utóbbi feltevést, hogy ti. Dante és Aeneas alakja között szoros kapcsolat van, feltétlenül el kell fogadnunk. Danténak éppolyan kivételként adatott meg, hogy élő emberként jár a túlvilágon, mint Aeneasnak és Pál apostolnak, akiknek – mint a Birodalom és az Egyház megalapítóinak – különleges szerep jutott a gondviselés tervének beteljesülésében. Hozzájuk hasonlóan Dantét is különleges feladatra szemelték ki. Az *Isteni színjáték* egész világa erre az alapvető feltevésre épül.

Akkor hogyan értsük a tagadást? Könnyű és helyénvaló úgy válaszolnunk, hogy retorikai tagadással van dolgunk. A szereplő Dante az előtte álló példátlan út miatti félelmét és szorongását fejezi ki, ahogyan pár sorral lejjebb meg is mondja: „se del venire io m’abbandono, temo che la venuta non sia folle” („ha mégis ily útra térek, félek, hogy balga lennék, balga bátor”, *Inferno*, II, 34–35). Emeljük ki máris a későbbiek szempontjából: a költő attól fél, hogy útja *bolond (folle)* utazás lesz.

De a tagadás itt nem csak retorikai erővel bír. Dante *valóban* azt mondja, és szó szerint úgy is érti, hogy ő *nem* Aeneas (és *nem* Pál). *Nem* azonosítja magát a gondviselés küldte trójai hőssel, akinek igaz történetét Vergilius már megírta. Következésképpen a II. ének 32. verssorát úgy kell értenünk, hogy Dante *annak ellenére* szemeltetett ki a rendkívüli utazásra, *s annak ellenére* méretett rá a sorsszerű feladat, hogy ő *nem* Aeneas (és nem Pál).

2.2. ODÜSSZEUSZ: AZ IMPLICIT SZERZŐ JELE

Aeneas és Odüsszeusz mítosza egymásra helyeződik. Azon az úton, melyet a gondviselés kijelölt a számára, hogy megalapítsa Rómát, Aeneas érinti Odüsszeusz kalandjainak minden állomását. A két figura már csak ezért is ellenképe egymásnak. Utazásuk egyidejű, és ellentétes irányú. De mindkét utazás horizontális mozgás.

Dante a két mítoszt különböző okokból nagyon különbözően építi be művébe.

Narratív szempontból az első különbség az, hogy míg Odüsszeusz tényleges szereplője az *Isteni színjáték* egyik epizódjának, Aeneas nem az. A *Pokol* nyolcadik körében, a csalók között Dante és Vergilius személyesen találkozik Odüsszeusszal, aki maga meséli el nekik

történetét. Vele ellentétben Aeneas másodlagos szereplő, aki *személyként az Isteni színjáték*-ban csak utalások révén van jelen (kivéve a pokol tornácát, ahol az utazó az antik árnyak csoportjában Hektor mellett megpillantja őt, *Pokol*, IV, 122).

Az elbeszélés síkján további, s elvi szempontból még lényegesebb különbség, hogy Dante szemében az *Aeneis* igaz történet, melyen egy jottányit sem lehet változtatni, s a költő nem is változtat rajta. Szögezzük le még egyszer: ez a történet *már meg van írva*. Aeneas pontosan ugyanazokon a dolgokon ment keresztül, s pontosan ugyanazokat a cselekedeteket hajtotta végre, melyeket Vergilius hitelt érdemlően elbeszél. Odüsszeusz történetét viszont Dante elejétől végéig újraköltötte. Úgy kezelte a történetet, mint ami *nincs megírva*. Új bevezést és új kezdetet adott neki.

Ez külsődleges történeti szempontból annak köszönhető, hogy Dante nem olvashatta az *Odüsszeiát*, s csak a római irodalom klasszikus szövegeiből (*Aeneis*, *Metamorphoses*, *Akhilleidész*) merített, vagyis a latin költők interpretációján átszűrte másodlagos ismeretei voltak Odüsszeusz utazásáról és jelleméről. Ésszerű persze feltennünk, mint más esetekben is, hogy sok különféle szűrőn keresztül további kisebb-nagyobb súlyú információk és információtöredékek jutottak el hozzá, melyek alakították Odüsszeuszról alkotott képét, és azt az üzenetet, melyet az Odüsszeusz-történetről kialakított saját verziójával kívánt eljuttatni hozzánk. A Dante-kritika újabb és újabb adalékokkal szolgál e tekintetben, s ezek fényében úgy tűnik, hogy Dante sokkal többet tudott a homéroszi eposzok tartalmáról, illetve az Odüsszeusz figurájához tapadó szimbolikus jelentésekről, mint amit szokásosan feltételezünk (ld. erről újabban: CERRI 2007). Másrészt a saját verziójához is voltak források. Maria Corti bebizonyította, hogy „Dante a mítosz szintjén nem talál ki tematikusan semmit” (CORTI 1993b. In CORTI 1993a: 113).

Mindez figyelembe veendő. De hadd játsszunk el egy gondolattal. Hogyan írta volna meg Dante a maga történetét Odüsszeuszról, ha első kézből ismerte volna a homéroszi epizódokat? Válaszunk nem lehet kétséges. Ha a homéroszi eposz ismeretében is a maga verzióját írta volna meg, ha tehát akkor is Odüsszeusznak és társainak a Herkules oszlopain túli utazását választotta volna témául, akkor annak pluszjelentése volna a számunkra. Ám az is nyilvánvaló, hogy bárhogy is dolgozta volna fel az anyagot, megőrizte volna elbeszélői hangját és elbeszélői módszerének az *Isteni színjáték* többi énekében megfigyelhető sajátosságait, nem utolsósorban pedig azt a képet a tudás iránti vágyról és a cselekvési motivációkról, melyen a *Pokol* XXVI. éneke nyugszik.

Főként pedig megőrizte volna azokat a jellegzetességeket, melyek megkülönböztetik az *Isteni színjáték* regényszerű formáját az antik eposztól (hierarchikus-architektonikus szövegstruktúra *versus* szerves részegységek),³⁷ az egyirányú keresztény-modern időt a körkörös görög időtől (elkárkozás vagy megváltás *versus* visszatérés a kiindulópontozhoz, FRECCERO 2001), valamint saját elbeszélésének térbeliségét a homéroszi tértől (a dantei hős és maga Dante vertikális mozgása *versus* a homéroszi hős horizontális mozgása).³⁸

37 Lukács György rámutatott, hogy az *Isteni színjáték* „történetfilozófiai átmenet a tiszta eposziatól a regényhez”, illetve „az eposz és a regény feltételeinek az egyesítése” (LUKÁCS 1968b. In LUKÁCS 1968a: 69).

38 A homéroszi Odüsszeusz, illetve a dantei Odüsszeusz és Dante utazásának térbeliségéről ld. LOTMAN 1992b. In LOTMAN 1992a: 448–463.

Végül is vigyáznunk kell arra, hogyan választjuk meg az összehasonlítás síkját. Még akkor sem korlátozhatjuk figyelmünket a *Pokol* egyetlen énekére, ha elemzésünk közvetlen tárgya természetesen nem lehet más, mint a szóban forgó énekben elbeszélte történet. Akárhogyan is írta, vagy írhatta volna meg a maga verzióját Dante, az *Isteni színjáték* egésze és nem egy része hasonlítandó össze a homéroszi eposszal. S ha különböző okokból elfogadjuk, hogy a pokolbeli Odüsszeusz „Dante dupluma”, akkor az *Isteni színjáték* hőse, és nemcsak pokolbeli inkarnációja hasonlítandó össze az *Odüsszeia* hőisével. Odüsszeusz, mint a szereplő Dante inkarnációja, *jele* – persze az összes közül az egyik legszignifikánsabb jele – a szöveg implicit szerzőjének.

Ebből a szempontból legfontosabbak számunkra azok a jelzések, melyek az Odüsszeusz-figura szemantikai konnotációiból olvashatók ki. Ezekben a nyílt tengeren ismeretlen égtájak felé haladó hajós vonásaira ismerünk.

2.3. A HAJÓZÁS METAFORÁJA

A hajózás az *Isteni színjáték* egyik uralkodó metaforája (az utazás mellett), hiszen a „tenger” és a „hajó” szemantikai jegyei az egész költeményt átfogó önálló jelentéssíkot hoznak létre, mely a dantei szövegkorpusz tágabb körére is kiterjed. Mint már előrebocsátottam, a metafora ismételt előfordulásaiából az önidézetek egészen sűrű hálója szövődik, mely tematikusan Odüsszeusz alakját fogja körül.

A jelentéselemeknek ez a homogén szintje részint a tengeri kalandot explicite tematizáló narratív egységekből (így magából az Odüsszeusz-epizódból), részint a költői diskurzus más elemiből épül fel, s a Greimas-féle strukturális szemantika terminusát kölcsönvéve, szemantikai izotópiát alkot.³⁹ Ily módon a szöveg horizontálisan távoli, tematikusan egymástól független pontjai és vertikálisan egymásra rétegződő síkjai egyazon jelentésegység részeként, „szemémáiként” kapcsolódnak össze. Például horizontálisan egymáshoz kapcsolódnak és izotóp jelentéssíknak tekintendők azok a hajózással kapcsolatos képek, melyek a szöveg olyan kitüntetett helyein térnek vissza, mint a *Pokol* I., a *Purgatórium* I. és a *Paradicsom* I. és II. éneke, vagyis az egyes *canticák* előhangjai.

Mindhárom helyen Dante jelenik meg a hajós képében, és – amit nem lehet figyelmen kívül hagyni – két különböző funkciójában.

Az első emlékezetes hasonlat szerint a „sötét erdőben” tévelygő Dante a hegy (a meg nem nevezett Purgatórium) lábához ér, s úgy tekint vissza a kiállt útra, „mint ki tengerről jött” („uscito fuor del pelago alla riva”, *Pokol*, I, 22–27). A következő ének is úgy írja le őt, hogy küzd a zord halállal a hullámban, „mely nagyobb, mint tengerek” („[...] la morte che 'l combatte su la fiumana ove 'l mar non ha vento”, *Pokol*, II, 106–108). Ily módon tehát a *Pokol* első sorainak erdő-képe (*Pokol*, I, 1–3), a háborgó tenger képébe megy át, az erdőben eltévedt Dante pedig a hajótörést szenvedő Danteként lép elénk.

Fontos, hogy ezen a ponton azonnal rögzítsünk két dolgot: a) a *hajótörött a szereplő Dante*; b) a *Pokol* igazi nagy hajótöröttje: Odüsszeusz.

39 GREIMAS 1966. Ld. a *L'isotopie du discours* c. fejezetet. 69–98.

Kezdetről fogva létrejön tehát a kapcsolat az általunk vizsgált szemantikai szinten a hajós-metaphora és Odüsszeusz története között, a szereplő Dante és a görög hajós között. A képzelt hajótörésből menekülő Dante, akárcsak Odüsszeusz, olyan utat tett meg, melyről senki sem tért vissza élve.

Az átmenet a bevezető erdő-metaphora és a rákövetkező hajós-metaphora között váratlan és meglepő, hiszen a távolság, melyet köztük észlelünk, nagyfokú szemantikai diszkrpanciát teremt. De éppen ez ösztönöz minket arra, hogy a hajózás szemantikai síkján keressük a további kapcsolódási pontokat. A hajótörés, mely itt a lelki eltévelyedtség halálos veszélyét jelzi, óhatatlanul felidézi a *Vendégség* olvasójában, hogy a hajózás metaforája a korábbi műben a száműzött bolyongásainak leírására szolgál.

Álljunk meg itt, s lássuk a *Vendégség* ide vonatkozó passzusát: „Valóban vitorla és kormány nélküli hajó voltam, amelyet különböző kikötőbe, öbölbe és partvidékre sodort a fájdalmas szegénység támasztotta tikkasztó szél”. („Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade”, *Vendégség*, I, iii.) Az *Isteni színjáték* hajótörött szerző-figurája ezek szerint a *Vendégség* tengeren hányódó száműzöttjének a megfelelője.

Tudható, hogy az utóbbi kép előzménye Ágostonnál olvasható, aki a hajózás metaforáját már igen részletesen kidolgozta annak illusztrálására, hogy milyen utakat járhatnak be a filozófusok. A *Vendégség*ből vett passzus azokra a tévelygő filozófusokra emlékeztet, akiket Ágoston úgy ír le, mint a tenger közepén cél nélkül hányódó hajósokat (ÁGOSTON 1989b. In ÁGOSTON 1989a: S 9). Az ágostoni előzmény megerősít minket abban, hogy a hajózás metaforája nem általában az életre („az emberéletre”: „la nostra vita”) vonatkozik, hanem azoknak a sorsára, akik bonyolult morális és filozófiai problémákkal küzdenek (ma úgy mondanánk: akik értelmiségi pályákat üznek).

Mi újat hoz a metafora kiterjesztése a *Purgatórium* és a *Paradicsom* bevezető énekeire? A *Purgatórium* kezdete közvetlenül a *Pokol* I. és II. énekeiből ismert háborgó tenger képét folytatja:

Immáron jobb vizek fölé evezni
emel vitorlát elmém kis hajója,
s a szörnyű Tengert maga mögé veszti [...].

Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sí crudele [...].
(*Purgatórium*, I, 1–3)

Ezúttal, a *Pokol* bevezetésével ellentétben, a *költő Dante* bont vitorlát. De igen szoros párhuzam van a két figura között. Míg a szereplő Dante úgy néz vissza a kiállott útra, mint aki a háborgó tengerről menekül, addig a költő Dante úgy kezd új feladatába, a *Purgatórium* megéneklésébe, hogy a *Pokol* énekeit hagyja szörnyű tengerként maga után. A párhuzam aláhúzza, hogy mindketten *utazók*, egész pontosan *hajósok*, s hogy a szöveg tengerén éppoly veszélyes az utazás, mint a „valóságban”.

A *Paradicsom* „második előhangjában” szintén a *költő Dante* jelenik meg hajósként. Ez a hely tartalmazza a metafora legteljesebb kibontását, s újdonsága referenciális szempontból abban áll, hogy egyszerre utal a szerzőre és az olvasóra, vagyis meghatározza, hogy az implicit szerzőhöz ideálisan milyen olvasó tartozik. A szerző ezt mondja magáról:

Senkise szállt még más e vízre, mint én [...].
(*Paradicsom*, II, 7)⁴⁰

Alighanem ez az egyik legnyilvánvalóbb az összes olyan mozzanat közül, mely közvetlenül az implicit szerzőre vonatkozatható. A költő a maga utazása során teljesen új utakon jár, vagyis újító módon olyan művet ígér olvasójának, mint amelyet öelőtte senki sem alkotott. Emlékezzünk: ez az ígéret már az *Új élet* végén elhangzott, vagyis a dantei életműnek konstans eleme az újításra való törekvés. De ez nem pusztán az empirikus szerző valahai személyes ambíciója. Mondhatni: az újítás parancsa Danténál poétikai szabály. A fentebb idézett sor szembetűnően visszautal a szereplő Dante képzelt hajótörésére, amikor olyan útról tért vissza, „melyen még élve senki sem jutott túl” („lo passo / che non lasciò già mai persona viva”, *Pokol*, I, 26–27).

Íme: egy újabb párhuzam a szerző Dante és a költő Dante között; olyan párhuzam, melynek poétikailag sokatmondó értelme van. Mindketten járatlan úton haladnak. De a párhuzam ellentétes irányú: a költő Dante olyan útnak *fog most nekivágni*, amelyen még nem járt senki, a szerző Dante viszont olyan utat *járt be*, melyen öelőtte még nem járt senki. A két utazás természetesen lényegileg összefügg, hiszen a szövegben megteendő utazás a már megtett utazás megismétlése lesz, vagyis a megírandó mű újdonsága *tárgyi* természetű, alapja a valóságban van.

A metafora teljes kifejtése az univerzumot is magában foglalja. Szembetűnő, hogy éppen a hajózás képe adja meg a keretet a világrend alapelveinek, így az isteni elrendelés és a szabad akarát, az anyag és a forma viszonyának magyarázatához, melyet a költő mindjárt a *Paradicsom* első párbeszédében ad Beatrice szájába:

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

.....
E rendbe símul, különbözőve 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.

⁴⁰ L'acqua ch'io prendo già mai non si corse [...].

[...] Le cose tutte quante
 hanno ordine tra loro, e questo è forma
 che l'universo a Dio fa somigliante.
 Qui veggion l'alte creature l'orma
 de l'eterno valore, il quale è fine
 al quale è fatta la toccata norma.
 Ne l'ordine ch'io dico sono accline
 tutte nature, per diverse sorti,
 più al principio loro e men vicine;
 onde si muovono a diversi porti
 per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
 con istinto a lei dato che la porti.
 (*Paradiso*, I, 103–114)

E fantasztikusan modern kép szerint a hajózás tere maga a lét, melyen hajók sokasága – megannyi egyedi létező – halad valamilyen irányba. Ahogyan már a kép ágostoni formája sugallta, mindegyiküket a maga kikötője, vagyis céljának beteljesülése felé sodorja sorsa. Dante, a szerző és a költő, a lét hajósainak egyike, kiválik közülük, s új és ismeretlen égtájak felé indul. A paradicsomi vizeken hajózva is a felfedező Odüsszeuszhoz hasonló, de a görög hőssel ellentétben magas pártfogókra számíthat: „Minerva küld szelet, múzsák mutatnak / Göncölt, s Phoebus hajt, a rudat feszítvén”; „Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse” (*Paradicsom*, II, 8–9). Más szóval, hajóját a bölcsesség és a költői ihlet hajtják kedvező szelekkel jó irányba.

Minden részlet a kivételesen ihletett költő, a *poeta vates* képét sugallja, akinek a mű és tárgya (*poderoso tema*) erején felüli kihívást jelent. Még mindig a hajós metaforájánál maradva:

Nem oly út az, hogy kis ladik szaladjja
 s nem való magát-kímélő hajósnak,
 hol bátor bárkám hasít be a habba.

non è pareggio da picciola barca
 quel che fendendo va l'ardita prora,
 né da nocchier ch'a sé medesmo parca.
 (*Paradicsom*, XXIII, 67–69)

2.4. ODÜSSZEUSZ TÖRTÉNETE

A Dante által elbeszélrt történet két ponton különbözik a homéroszi történettől: az elején és a végén. Annál a pontnál kezdi az elbeszélést, hogy Odüsszeusz és csapata elhagyja Kirkét. Folytatni pedig úgy folytatja, hogy Odüsszeusz a hazafelé vezető út helyett egy

újabb, utolsó kalandra indul; túlhalad Herkules oszlopain, s a végtelen óceánon hajózva, egy hegy lábánál hajótörést szenved.

Az olvasók és kommentátorok túlnyomó többségének figyelmét az elbeszélés második része kötötte le, holott – mint Giorgio Padoan figyelmeztetett rá – „az az annyira fontos és biztos adat”, amely szerint Dante éppen az adott ponton veszi fel a Vergiliustól és Ovidiustól ismert történet szálát, szintén érdekes kérdéseket vet fel (PADOAN 1977b. In PADOAN 1977a: 178, 19. lábjegyzet).

De lássuk először Odüsszeusz utolsó útját. Ahelyett, hogy magunk is hajótörést szenvednénk az interpretációk tengerén, csak az epizód lehetséges megközelítéseinek alaptípusait vegyük szemügyre.

A *referenciális olvasás* keretében például azt mondhatjuk, hogy ez az ének a nagy visszhangot kiváltó korabeli hajózásokat, így a Vivaldi testvérek Gibraltáron túli útját örökíti meg (mely útról a hajósok soha nem tértek vissza). Ehhez kapcsolódva általánosabb síkon fel lehet vetni, hogy Odüsszeusz alakjában a költő először fogalmazta meg a nagy felfedezőknek és a kíváncsiság vezérelte utazóknak, a tudás hőseinek a prototípusát. „Felfedezte a felfedezőt” (NARDI 1942b. In NARDI 1942a: 99), úgyszólván előrevetítette Kolumbusz utazását, s ezáltal az újkor előhírnökévé vált. A referenciális olvasat persze bővíthető, hiszen joggal feltételezhetjük, hogy Dante nem egyszerűen bizonyos *események* visszhangját örökítette meg, hanem a XIII. század utolsó évtizedeiben jelentkező, s az őt különösképpen lenyűgöző szellemi tendenciákra reflektált. Ebben az esetben Odüsszeusz nemcsak a „földrajzi felfedezőnek”, hanem a tágabb értelemben vett tudományos kutatás úttörőjének, a gondolkodás hősének a prototípusa. Dante – mondja Maria Corti – „Odüsszeuszról kortársat csinált, aki mind saját korának bátor hajósaival, mind a XIII. század értelmiségijeivel rokonságban van” (CORTI 1993b. In CORTI 1993a: 129).

Más, *történeti-flológiai* típusú megközelítésben, viszont azt lehet mondani, hogy Odüsszeusz, mint az *Isteni színjátékban* szereplő sok más ókori hős, az antikvitás iránti reminiscenciák kifejeződése, s az éneknek a homéroszi verziótól való eltérését a Dante rendelkezésére álló források hiányosságai magyarázzák.

Az *allegorikus értelmezés* stratégiája szerint Odüsszeusz sorsa egy magasabb morális igazság allegóriájaként azt fejezi ki, hogy az emberi megismerésnek tilos az eleve megsabott határokon túllépnie, s a tudás csakis az erény vezetésével válhat a javunkra. A hajótörés a tilalom áthágásának, a vezető nélkül működő ész önhittségének, a túlzásba vitt kíváncsiságnak vagy *curiositas*nak a büntetése. A szerző morálisan negatív ítéletet mond hősről, s osztja a latin és középkori irodalomban általánossá vált felfogást, amely szerint Odüsszeusz a csalárdság mintaképe („fandi fictor” – ahogyan Vergiliusnál olvashatjuk). Fő ereje a retorikában van. Erről tanúskodik társaihoz intézett mesteri beszéde, mely a rászedés és a manipuláció iskolapéldája (PADOAN 1977b. In PADOAN 1977a: 196). Az ének végső elemzésben a retorikáról szól, és annak szigorú elítélését foglalja magában.

Odüsszeusz pozitív megítélésével kapcsolatban létezik egy eléggé általános értelmezési típus, melyet *empatikusnak* neveznék. Ennek fényében ellentét van Odüsszeusz végzete és egyéniségének nagysága között. Bruno Nardi hasonlatával élve, alakja „az érzelmeknek a zenei diszsonanciához vagy szinkontraszthoz hasonlítható ellentétéből táplálkozik”

(NARDI 1942b. In NARDI 1942a: 94). A költő rokonszenvezik hőseivel, aki iránt az olvasó rokonszenvét is felkelti. Érzelmi állásfoglalása alapján Odüsszeuszot pozitív hősnek formálja meg, s eme értékítélete felülkerekedik azokon az erkölcsi és vallási elveken, melyekkel a túlvilág morális rendjét elméletileg megindokolja. Más szóval, állásfoglalása megsérti azt a „hivatalos kódot” vagy szabályt, amely megkívánja, hogy hőst a pokol valamelyik körében helyezze el. Ha így fogjuk fel, akkor lényegében az implicit szerző és az empirikus szerző közötti összeütközésről kell beszélnünk. Ahogyan Maria Corti mondja, „a mű általános struktúrájának a szerzője”, aki a műben „éni mond”, egyet kell, hogy értsen a büntetéssel, de „Dante, az ember” mégsem teheti, hogy „ne riadjon vissza”, s ne „érezze” azoknak a gondolkodóknak a vonzerejét, akiket Odüsszeusz képvisel (CORTI 1982: 97).

Ezen a vágányon haladva egy olyan erősebb értelmezési lehetőség is adódik, hogy Dante mintegy *malgré lui*, s a mű explicit vagy „hivatalos” ideológiája ellenében kötelezi el magát a tudomány és az ész autonómiája mellett, s Odüsszeusz iránt azért tanúsít szimpátiát, mert ennek az elvnek a megszemélyesítője. Persze, ebben az esetben Dante már semmiképpen sem lehet más, mint a mű implicit szerzője.

Mindezeket az interpretációkat és számtalan verziójukat az esetek döntő többségében a történet befejező részével szokták igazolni. Érdemes feltennünk a kérdést, hoz-e valami újat a fentiekhez képest, ha azon is elgondoljuk, hogy miért éppen a Kirkétől való szökéssel kezdődik a történet. Előbb azonban jegyezzük meg, hogy az itt felsorolt értelmezési alaptípusok nincsenek egymással kibékíthetetlen ellentétben, és kivétel nélkül belül vannak az „interpretáció határain”. Persze van köztük jelentős hangsúlybeli különbség. A legfontosabb kérdés az, hogy az epizódban vajon a tudás önértéke, vagy a tudás (morális és vallási szempontú) korlátozásának szükségessége jut-e uralkodó pozitív értéként kifejezésre. Vagy az ének a két válasz közti választás dilemmáját fejezi ki?

Az utóbbi lehetőséget Bán Imre, az *Isteni színjáték* egyik figyelmes magyar olvasója így fogalmazza meg: „Dante önmaga lelki nagyságát, olthatatlan tudásvágyát, a hit és tudás dilemmájával gyötrődő magatartását kölcsönözte” alakjának (BÁN 1988b. In BÁN 1988a: 145). A kommentár félreérthetetlenül azt mondja, hogy Odüsszeusz Dante hasonmása, s az Odüsszeusz alakjában kifejezett dilemma a szerző dilemmája. A megfogalmazás olyan pszichológiai fogalmakat használ, melyeket egy pszichológiailag reális személyre, az empirikus szerzőre, „Dantéra, az emberre” kell vonatkoztatnunk.

Ezen a ponton vessünk egy pillantást a dantei történet kezdetére. Itt tulajdonképpen csak az első sor az érdekes, vagyis maga az a tény, hogy Odüsszeusz a Kirkétől való menekvéssel kezdi történetét: „Elhagyva Círcét, aki visszatarta / több mint egy évig [...]” („Quando / mi diparti’ da Circe, che sottrasse me più d’un anno [...]”, *Pokol*, XXVI, 90–92g). Az elbeszélés láthatólag *in medias res* kezdődik, vagyis Odüsszeusz – sok más epizódtól eltérően – nem alkalmaz semmilyen retorikai eszközt, például a megszólítás és a *captatio benevolentiae* bevett formuláit. Ez kétségtelenül külön hangsúlyt ad ennek a szöveghelynek.⁴¹

⁴¹ Úgy tűnik, elsőként Gorni elemezte az Odüsszeusz-epizódot a történet kezdetének szemszögéből (GORNI 2009b. In GORNI 2009a).

Azt hiszem, nincs szükségünk semmilyen bonyolult interpretációs feltevésre, s beérhetjük azzal, hogy megfigyeljük a felszíni struktúrát. Odüsszeusz elbeszélésében a következő részek különíthetők el: elhajózás Kirké szigetéről – a választás motívumai – megérkezés Herkules oszlopaihoz – buzdító beszéd a társakhoz – kihajózás a nyílt óceánra – hajótörés. A szekvencia legfontosabb mozzanata Odüsszeusz beszéde, s nincs is olyan olvasata az éneknek, amely ne ezt helyezné a középpontba:

„Ó, társak, bár veszélyek ezre víjja
sziveteket, mégis Nyugatra hágtok:
ha látásokból, bármi sok a híja,
Őriztek” – szóltam – „még egy csöppnyi 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!”

„O frati”, dissì, „che per cento milia
perigli siete giunti all’occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de’ nostri sensi ch’è del rimanente,
non vogliate negar l’esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza”.
(*Pokol*, XXVI, 112–120)

A történet felszíni struktúráját könnyen felismerhetően egy sor opposzió alkotja. Ezek közül alapvető az az ellentét, mely az Odüsszeusz által említett értékek és a Kirké szigetén történtek között, más szóval a morális és az intellektuális tökéletességért folytatott harc és az állati lét között áll fenn. Figyelemre méltó, hogy egyedül Odüsszeusz beszédében történik említés arról, hogy mi történt a szigeten. A „fatti non foste a viver come bruti” sor – miközben tagadhatatlanul magában foglalja mindazokat a filozófiai jelentéseket, melyeket hajlamosak vagyunk neki tulajdonítani – egyúttal egészen konkrét értelmet hordoz, s elengedhetetlen szerepet játszik a cselekmény szövésében. Hiszen Kirké varázsolta disznóvá Odüsszeusz társait, s ők voltak azok, akik úgy „tengtek, mint az állat”. Továbbá Odüsszeusz mentette meg őket, s neki köszönhetően vehették vissza emberi alakjukat. Pontosan erről számol be Macareus az ovidiusi *Metamorphoses*-nek abban az epizódjában (*Metamorphoses*, XIV, 435–440), ahonnan Dante elindítja a maga történetét.

A szóban forgó opposzió terminusai tehát a következők:

Odüsszeusz által hangoztatott értékek VERSUS állati lét Kirké szigetén
 Odüsszeusz, a (megmentő) hős VERSUS Kirké, az elveszejtő boszorkány

Annak, aki úgy véli, hogy manipulatív beszédével Odüsszeusz rászédte, és tudván tudva halálos kalandba vitte társait, feltétlenül számolnia kell ezzel. Vegyük még figyelembe, hogy Odüsszeusz nyugatra hívja társait, vagyis a „nap útján” („di retro al sol”) kívánja vezetni őket, mely az *Isteni színjáték* számos más helyén is a megismerés, a tudás és az ész jelképe, az intellektuális fény forrása. A teljesen nyilvánvaló behelyettesítések révén a következő oppozíciókhoz jutunk:

humanitás VERSUS állatiság
 ész VERSUS érzékiség

Mindezzel egybevágunk azok a motívumok, melyeket Odüsszeusz annak magyarázatául hoz fel, hogy Kirkét elhagyva miért vállalkozott újabb kalandra, s miért nem tért meg végre Ithakába:

Se kis fiam, se vénségtől elernyedte
 atyám, se nőm, akinek örömére
 őriznem kellett köteles szerelmet,
 le nem győzhetett, lelkem szenvedélye:
 látni világot, emberek hibáját,
 erényüket, s okólni, mennyiféle.

né dolcezza di figlio, né la pieta
 del vecchio padre, né 'l debito amore
 lo qual dovea Penelopè far lieta,
 vincer poter dentro me l'ardore
 ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto,
 e delli vizi umani e del valore.

(*Pokol*, XXVI, 94–97)

Rendkívül fontos hely ez, mert itt Odüsszeusz saját magáról beszél. Nem azért hivatkozik a nagy és önmagukban nemes motívumokra és értékekre, hogy ezek segítségével megtévessze társait, hanem azért, hogy *saját* választását indokolja. Azoknak az értékeknek a nevében kívánja meggyőzni őket, melyeket saját cselekvésének vezérelvéül fogadott el.

Másrészt kétségtelenül elvakultan cselekszik. Nemes ideáljait az atyai, a fiúi és a hitvesi szeretet ellenében követi. Emiatt valóban szembe lehet őt állítani a *kegyes* Aeneasszal. Ez az egyik alapja annak az allegorikus interpretáció-típusnak, amely szerint Odüsszeusz története morális példabeszéd, s fő jelentése az, hogy a vezető nélkül maradt ész óhatatlanul az önhittség bűnébe sodorja az embert, és katasztrófához vezet. Az énekben van egy másik támpontja is ennek az interpretációnak. A szerzői hang már az elbeszélés bevezető részét

alkotó kerettörténetben explicité kimondja a morális tanulságot, hogy eszünk használata során fékre, és az erény vezetésére van szükségünk, nehogy Odüsszeuszhoz hasonlóan rossz útra térjünk, és elkárhozzunk. Ez a hatásos szöveg hely támpontul szolgál ahhoz az értelmezéshez, hogy Dante érzelmileg azonosul Odüsszeusszal, miközben morálisan elítéli:

Haj, sírtam akkor és most újra sírok,
s rá gondolván, mit láttam, szorosabbra
vonom, okulva azon, amit írok,
lelkem fékét, ne menjen rossz utakra [...].

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio
perchè non corra che virtù nol guidi [...].
(*Pokol*, XXVI, 19–24)

De jegyezzük meg: a szerző együttérzése nem pszichológiai értelemben vett érzelemnyilvánítás. Dante sajnálkozása intellektuális természetű: a nagy ember pusztulásának és a veszendőbe ment értékeknek szól. Jegyezzük meg azt is, hogy a *pietas* és az ész konfliktusával kapcsolatban a történet nem azt mondja, hogy Odüsszeusz *megtagadta* a *pietast*, hanem azt, hogy a megismerés erősebb szenvedélye *legyőzte* benne a *pietast*. A „győzelem” harcot feltételez, jelen esetben ellentétes, de egyaránt jó irányú motívumok és szenvedélyek harcát. Dante kevés szóval is egy igazi és mély konfliktust ábrázolt. Ez teszi Odüsszeuszát élő és emberi figurává, akinek a pusztulása *tragikus*.

Az *Isteni színjáték* Dante szándékának és magyarázatának megfelelően „komédia” („rosszul kezdődik és jól végződik”). De Odüsszeusz éneke arról tanúskodik, hogy a költő előtt nem volt ismeretlen a „tragédia” klasszikus és ma is érvényes mélyebb értelme. A tragédia a nagy formátumú hős szükségszerű pusztulása, mely egy érvényes eszme nevében elkövetett bűnnek a következménye. A tragédiához tragikus vétség kell. Odüsszeusz bűne tragikus volt. Tulajdonképpen ez az egyetlen olyan éneke az *Isteni színjátéknak*, mely ezt az összefüggést tiszta formában mutatja. Ez az egyik oka annak, hogy minden korok olvasóit oly nagy csodálattal tölti el.

2.5. A HAJÓS ÉS A FILOZÓFUSOK

Az ének tragikus értelmezése akkor is tartható, ha Odüsszeusz alakjában, Maria Cortit követve, Dante kortársát látjuk, aki a XIII. század nagy értelmiségijeivel tart rokonságot. Odüsszeusz célja a tapasztalás: „divenir del mondo esperto” (*Inferno*, XXVI, 96), olyanná válni, mint azok, akiket Boethius de Dacia „sapientes mundi”-nak nevezett. Ez a célkitűzés nem más, mint az empirikus tudományé, mely nem lehet meg az ész autonómiája és a *curiositas* szenvedélyének engedelmeskedő elfogulatlan kutatás nélkül.

Az ész, a tudás és a filozófia autonómiájának követelményét már a XIII. század második felében megfogalmazták a „latin averroisták”, avagy jobban mondva, a „radikális arisztotelianusok”. Boethius de Dacia 1265 körül a *Nikomakhoszi Etika* tanait visszahangozva azt tanította Párizsban, hogy a gondolkodás és a spekuláció az emberhez illő legmértöbb tevékenység, mely egyben a legnagyobb boldogságnak is a forrása. A legfőbb jó tehát, mely egyáltalán lehetséges az ember számára, nem más, mint megismerni az igazságot és cselekedni a jót. A megértésre törekvés és a spekuláció nem bűn, ezért eleve a filozófusok osztályrésze, hogy ők legerényesebb emberek. („*Summum bonum, quod est homini possibile, est cognitio veri et operatio boni et delectatio in utroque*”; „*quia in intellegendo et speculando non est peccatum, in simpliciter enim bonis non est possibile excessus; actio autem philosophi est speculatio veritatis; ide philosophus est facilius virtuosus quam alius*”. *De summo bono*, 8. és 20. tétel) (D'AQUINE – DE DACIE 2005: 158). Ezek és a hozzájuk hasonló állítások jellemző módon megtalálhatók azon a 219 tételből álló listán, melyet az Étienne Tempier nevéhez fűződő 1277-es párizsi elitelő határozat tartalmaz. (Például: „nincs kiválóbb állapot, mint a filozofálás” [1.], „a világ bölcsei a filozófusok és senki más” [2], „csak abban kell hinni, ami nyilvánvaló” [4.], „az ember nem érheti be a tekintéllyel” [5] stb.) (TEMPIER 1984: 477–478). Mindebből látható, hogy azok az elvek, amik Odüsszeuszt sarkallják utolsó útján, valóban Dante korának legradikálisabb nézeteit tükrözik, melyeket nem véletlenül üldözött és ítelt el oly szigorúan az egyházi hatóság.

Hasonló nézeteket vallott Brabanti Siger, akinek tragikus sorsa mély nyomot hagyott Dante lelkében. Erről tanúskodik az *Il fiore* egyik szonettje, melyben a költő így idézi fel a viterbói pápai udvarban gyilkosság áldozatává vált filozófus emlékét:

Mastro Sighier non andò guari lieto:
a ghiado il fe' morire a gran dolore
nella corte di Roma, ad Orbivieto.
(*Il fiore*, XCII, 9–11)⁴²

Siger az *Isteni színjáték*ban is megjelenik, mégpedig a paradicsomban, ahol Aquinói Tamás néhány más nagy bölcsnek és gondolkodónak a kíséretében dicséretben szól róla. A jelenet, melyet Dante a radikális arisztotelianusok e leghíresebb képviselőjének szentel, így vagy úgy kihat az *Isteni színjáték* egészének az értelmezésére:

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.

42 Rossz véget ért Sighier is: a rút kard
levágta, fájdalmas-kínos halált halt:
elérte Orivetóban az udvar.
[*A virág* (2012)]

Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,
 è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri
 gravi a morir li parve venir tardo:
 essa è la luce eterna di Sigieri,
 che, leggendo nel Vico de li Strami,
 silogizzò invidiosi veri.

(*Paradicsom*, X, 133–138)

Rejtélyesnek látszik, és sok spekulációra adott okot, hogy Dante hogyan tulajdoníthatott Tamásnak pozitív véleményt Sigerről. És hogyan lehetséges, hogy a renitens értelmiséginek, az arab filozófusok követőjének a paradicsomban jelölte ki a helyét? Valójában egyik mozzanat sem rejtélyes. Egyszerűen el kell fogadnunk, hogy Dante valóban azt akarta mondani, amit mond, s amit szavai *prima facie* jelentenek, függetlenül attól, hogy mennyire felelnek meg a filozófiatörténeti tényállásnak.

Válasszuk szét, hogy mit mond Tamás és Siger viszonyáról, s hogy mit mond magáról Sigerről. Azzal, hogy az epizódban Tamás dicsérő szavakkal illeti Sigert, Dante nyilvánvalóan azt kívánja érzékeltetni, hogy Tamás akceptálta Siger filozófiáját, és összeegyeztethetőnek vagy kibékíthetőnek tartotta a sajátjával. Ez ellentmond a szigorú értelemben vett történeti igazságnak, hiszen Tamás bírálója volt Sigernek. Minden jel szerint ellene írta *De unitate intellectus* ('Az értelem egysége') c. munkáját, s „averroistának” is ő bélyegezte a brabanti mestert. Lehetetlen, hogy a költő erről ne tudott volna. A Siger filozófiájáról alkotott pozitív vélemény szigorúan véve tehát az *övé*, és nem Tamásé. Ha ezt kifejezetten annak ellenére tulajdonította Tamásnak, hogy tudomása volt az ő Siger elleni fellépéséről, akkor szándéka nem lehetett más, mint azt hangsúlyozni, hogy van egy magasabb szempont, amely szerint az egymással vitatkozó filozófiai álláspontok egységbe hozhatók egymással. Ez tökéletesen megfelel annak, hogy művében általában is igyekezett létrehozni a különböző gondolkodási tendenciák szintézisét.

De a kérdés voltaképpen nem az, hogy Tamás miért dicséri Siger filozófiáját, hanem inkább az, hogy milyen alapon kerül Siger azoknak az illusztris tudósoknak és bölcseknek a körébe (Albertus Magnus, Petrus Lombardus, Bölcs Salamon, Boethius stb.), akiket Tamás a *Paradicsom* X. énekében sorban bemutat. Legjobban úgy válaszolhatunk erre, hogy a csoport Sigertől függetlenül is meglehetősen heterogén, s egységét csakis a vitathatatlan tekintélyű Tamás biztosítja. Tamás a tudás harmonikus egységének a szimbóluma. Az általa emelt építményben minden részmozzanatnak, így Siger racionalizmusának is megvan a maga helye. A helyzet legjobb leírása végül is az, hogy Tamás (akinek néhány tételét a párizsi határozat szintén elítélte) *kezeskedik* Sigerért. *Garantálja*, hogy a filozófus elítélt tételei nem eretnekek. Akik elfogadják, hogy a filozófiának a maga területén megvan a saját kompetenciája, s akik az ész hőségének, Odüsszeusznek a sorsát tragikusnak látják, nyugodtan hivatkozhatnak Tamás jóváhagyására.

Mindez elegendő a Siger-epizód rejtélyének feloldásához. Természetesen figyelembe lehet és kell venni, hogy Siger álláspontja egyes kérdésekben módosult, s közeledett

Tamáséhoz, sőt – ahogyan Fernand van Steenberghen feltételezi – talán ő maga is hatott Tamásra (STEENBERGHEN 1977: 137. Idézi CORTI 1982: 99). Utolsó írásaiban feladta a Tamás által leginkább támadott elméletét, az averroeszi monopszichizmust, de abban a kérdésben, mely minket itt érdekel, nem visszakozott. Mint a kérdés magyar kutatója, Borbély Gábor hangsúlyozza, „Sigernek a filozófia autonómiájára, s így a filozófiai kijelentéseken gyakorolt nem-filozófiai kritika irreleváns voltára vonatkozó meggyőződése az évek során a legkevésbé sem változott” (BORBÉLY 1993. In AQUINÓI 1993: 31). Viszont nehéz lenne igazolni, hogy Tamás dicsérő szavai azt fejezik ki, hogy Dante mintegy *méltányolta volna* ezt a fejlődést vagy közeledést. Bár valószínű, hogy ismerte Siger írásait, kérdéses, vajon volt-e módja annak a kutatásnak elvégzésére, melynek alapján *filológiai*lag indokolni lehet Tamás és Siger együttes szerepeltetését a paradicsomban.

Magáról Sigeréről az epizód azt közli, hogy nagy és jelentős gondolkodó volt, aki életében a halálra várt, s akinek a párizsi iskolákban hirdetett tanai *igazak* voltak, de ellenállást váltottak ki. Mindez elég világos. Csak az a kérdés, hogy mit jelentsen az, hogy amíg élt, a halálra várt („a morir li parve venir tardo”).

Maria Corti hívta fel a figyelmet, hogy erre a kérdésre Siger utolsó műve alighanem egyértelmű választ ad. A *De anima intellectiva* című, befejezetlen szöveg azon a ponton szakad félbe, ahol a filozófus arra buzdítja olvasóját, hogy olvasson és kutasson, mert az a fajta élet, amelyben nem lehet szellemi tevékenységet folytatni, olyan, mint a halál és a sír: „cum vivere sine litteris mors sit et vilis hominis sepultura” (idézi CORTI 1982: 101). Siger élete olyan volt, mintha már halott lenne, hiszen megfosztották az intellektuális élet lehetőségétől, az olvasástól és a kutatástól. Ez az intelem visszhangzik Dante sorában.

Hozzáteszem: nem egyszeri egybeesésről van szó, hanem az arisztotelészi tanítás közös visszhangjáról, amely egyébként más dantei helyeken is észlelhető. A *Vendégségben* például ezt olvashatjuk: „Tehát, ha élni az ember számára azt jelenti, hogy létezni, az ész használatától eltérni pedig egyenlő a létezésről való lemondással, s így a halállal” (IV, vii).

Dante tehát nemcsak azt üzeni, hogy a vezető nélküli ész halálba visz, hanem azt is vallja, hogy nem használni az ést: az ember számára annyi, mint a halál.

A fiatal Dante környezetét erősen áthatotta ez az utóbbi gondolat. Fő tolmácsolója Guido Cavalcanti volt, akit Boccaccio úgy jellemez, mint „a világ legkitűnőbb logikusainak és természettudósainak egyikét” (egli fu un de' migliori loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale). Sokatmondó, hogy a *Dekameron* éppen egy olyan történetben örökíti meg őt, melynek éppen az a csattanója, hogy az oktanok és esztelenek a halottakhoz hasonlóak. „Magatok vagytok oktanok, ha nem értettétek meg [...], eme sírok a halottak házai, mivelhogy ezekben nyugosznak és lakoznak a halottak, s mikor ő azt mondja, hogy ez a mi otthonunk, azt akarja mondani, hogy mi és a többiek buták és tanulatlanok vagyunk hozzá képest és a többi tudós emberhez képest; és rosszabbak vagyunk a halottaknál, és ennél fogva, ha itt vagyunk, otthon vagyunk” (*Dekameron*, Hatodik nap. Kilencedik novella) (BOCCACCIO 1963: II, 31).

2.6. EGY MÁSIK ÉN: CAVALCANTI

Cavalcanti, mint ismeretes, kivételesen nagy szerepet játszott Danténak mint embernek és költőnek az életében. Ennek valójában kevés megfogható nyoma van. A legfontosabb *Az új élet* első szonettjéhez fűzött kommentár, ahol a költő „legelső barátjának” („primo de li miei amici”) nevezi őt, hozzátéve, hogy „barátkozásunk csak akkor mélyült el igazán, amikor megtudta, hogy én voltam az, aki a szonettet küldtem neki” („E questo fu quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li aveva ciò mandato”, *Az új élet*, III).

Kezdetről fogva irodalmi barátságról van tehát szó, mely a költői célok és elvek közös voltán alapszik. Emellett Guidónak, az epikureista és averroista filozófusnak az eszmei hatása is rendkívüli volt Dantéra. Nyilván hozzájárult ahhoz, hogy Dantében érdeklődés támadt az arisztotelészi *De Anima* radikális kommentárjai iránt, vagy azok iránt a filozófusok iránt, akik a földi életben lehetséges boldogságról, vagy az észről mint a legfőbb jóról elmélkedtek. Ennek fényében valóban feltűnő, hogy az *Isteni színjátékban* két említésen kívül nem esik róla szó. Az ő képmását Dante sehol sem örökíti meg, s erre aligha elegendő az a magyarázat, hogy a túlvilági utazás fiktív időpontjában még életben volt („Mondd meg amaz elbukottnak, / hogy a fiában fenn még él az élet”; „O direte dunque a quel caduto / che 'l suo nato e co' vivi ancor congiunto”, *Pokol*, X, 110–111).

Ám Guido pontosan e hiány révén van jelen mindenütt. Ez a hiány, a megjelenésére vonatkozó be nem teljesült elvárás állandóan figyelmeztet annak a költőnek és filozófusnak a létére, aki nélkül Dante nem lett volna ugyanaz a Dante, mint akinek ismerjük. Ráadásul a hiány csak látszólagos. Ha személyében Guido nincs is megidézve, ideálisan jelen van.

Az Isteni színjáték kétszer utal rá. Ez az apjával, Cavalcante de' Cavalcantival folytatott párbeszéd:

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

„Da me stesso non vegno:
colui che attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno.”
(*Pokol*, X, 61–63)

Az öreg Cavalcanti tüzes sírban bűnhődik Epikurosz hívei között, „akik azt mondják, hogy testtel vész a lélek” („che l'anima col corpo morta fanno”, *Pokol*, X, 15). Tudjuk, Guido is az epikureus filozófusok sorába tartozik. Dante azonnal szembeállítja magát velük, mondván, „nem magától” jött e helyre, hiszen Vergilius, vagy (a 60. sor értelmezésétől függően) Beatrice személyében magasabb kísérője van. Drámai kifejezése ez annak, hogy Guido és Dante útjai már elváltak egymástól. Míg az előbbi még mindig kizárólag

az ész erejében bízunk, ahogyan Odüsszeusz tette, addig az utóbbi elismeri, hogy van egy magasabb instancia az ész fölött.

Félreismerhetetlen a párhuzam Guido és Odüsszeusz között, s Dantét ugyanaz a viszony fűzi mindkét figurához. Mindkettő bizonyos értelemben Dante saját korábbi énjét képviseli, amelyen ő már túllépett.

Guido tehát intellektuálisan, *szövegként* van jelen Danténak, az implicit szerzőnek a szövegében. Viszonyuk: szövegek közötti viszony. Amikor Francesca elmeséli, hogyan esett szerelembe, s hogyan vitte halálba a szerelem, történetének magyarázatául egy szerelem-elméletet fejt ki, ahogyan Odüsszeusz is egy elméletre hivatkozva („seguir virtute e canoscenza”) magyarázza vállalkozását az utolsó útra.

Francesca tételei a következők: a szerelem a nemes szívek képessége („Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende”, *Inferno*, V, 100); a szerelem ereje olyan nagy, hogy nem maradhat viszonzatlanul („Amor, ch'a nullo amato amar perdona”, 103); a szerelem szenvedélye halálos („Amor condusse noi ad una morte”, 106). Mint sok más esetben, ezúttal is többféle forrást sejtethetünk az egyes tételek mögött. Például a 100. sor Guinizelli-utalása mellé felvehetjük a sorba, többek közt, Andrea Cappellano értekezését a szerelemről (*De Amore*).⁴³ Mégis, a pokolbeli szélvész, mely a szerelem irracionális, fékevesztett erejének a metaforája, elsősorban talán a „Donna me prega”-t juttatja emlékezetünkbe. Cavalcanti költeményében a halál szinte a szerelem elkerülhetetlen következményeként jelenik meg:

Di sua potenza segue spesso morte [...].
(*Donna me prega*)

Ugyanakkor az is lehetséges, hogy – mint Gennaro Sasso feltételezi – Francesca öngazoló elmélete a maga egészében a „Donna me prega” szerelemfilozófiájára épül.⁴⁴ Francesca elmélete ebből a canzonéból táplálkozik, és Francesca veszte az e canzonéba foglalt nézetek kudarcát szimbolizálja.

Az elbeszélő mindamellettt együtt érez hőseivel. A szánakozás hangja az egész történetet áthatja:

Francesca, bánatod reám oly
érzéseket hoz, hogy a könny erőtet [...].

Francesca, i tuoi martíri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.
(*Pokol*, V, 116–117)

⁴³ 1185. Ld. CAPPELLANO 1947, Capellanus (2012).

⁴⁴ SASSO 2008. Ld a *Francesca da Rimini* c. fejezetet: 173–196.

Amíg az egyik lélek ekként szóla,
 a másik zokogott, hogy úgy éreztem
 mint akinek elhal egész valója,
 és mint valami holttest, földre estem.

Mentre che l'uno spirto questo disse,
 l'altro piangea; sí che di pietade
 io venni men cosí com'io morisse.

E caddi come corpo morto cade.
 (*Pokol*, V, 139–142)

A szereplő Dante együttérzése és ájulása – ha lehet ilyet mondani – „elméleti” vagy „intellektuális” jellegű, ahogyan Odüsszeusz iránti szánalma is az („mi dolsi, e ora mi ridoglio”). Más szóval: attól függetlenül, hogy az előbbieik fényében a szereplő Danténak milyen érzelmeket tulajdonítunk, a jelenet az együttérzés nyelvén fejezi ki a szerző pozitív állásfoglalását egy olyan felfogás iránt, melynek motívumait megérti, de már nem vallja magáénak. A nyelv, melyen Francescáról és Odüsszeuszról beszél, szoros rokonságot teremt a két szereplő között. S ez a rokonság nem egyszerűen tragikus sorsuk hasonlóságában áll, hanem abban, hogy hasonló ok idézte elő tragédiájukat. Az egyik esetben az ész önállóságába, a másik esetben a szerelem ellenállhatatlanságába vetett hit.

2.7. A DANTE-FIGURA ÉS ODÜSSZEUSZ

A hajózás metaforája, mint láttuk, azt a jelentést hordozza, hogy Dante képletes hajótörése megfelel Odüsszeusz hajótörésének.

A két hajótörött között az a különbség, hogy Odüsszeusz odavész, Dante pedig megmenekül. Vergilius biztatására Dante az út elején úgy felelt, hogy fél: utazása „bolond utazás” lesz (*Pokol*, II, 34–35). Odüsszeuszé valóban az volt („az evezőket / bolond repülés szárnyaivá tettük”, „dei remi facemmo ali al folle volo”, *Pokol*, XXVI, 125).

Dante képletes hajótörése és megmenekülése az *Isteni színjáték* kezdete, vagyis annak a vándorútnak a kezdete, melyet Dante a túlvilág három birodalmán át meg fog tenni, hogy Isten színe elé érjen.

Ennek a fényében mi a kapcsolat a két hajózás között? Két választ adhatunk. Az egyik az, hogy a két hajóút *ugyanannak* a hősnek két lehetőségét képviseli. Vagyis Dantéval pontosan ugyanaz történhetett volna meg, mint Odüsszeusszal, ha nem részesült volna különleges kegyelemben. Erre kell gondolnunk, amikor a „sírtam akkor és most újra sírok” sort olvassuk.

A másik – teljesebb – válasz az, hogy a pogány Odüsszeusz hajóútja a keresztény Dante hajóútjának az *előképe*. Itt kell aláhúznunk, hogy a történetnek mennyire *strukturális eleme*, hogy Odüsszeusz az antik pogány hősök világába tartozik. Dante őhöz való viszonya annak a modellnek felel meg, melyet a középkori keresztény világ gondolkodói az ókori

kultúrához való viszonyuk értelmezésére alkalmaztak. Az antikvitás értékeit úgy fogták fel és úgy gondolták megőrzendőnek, hogy azok a keresztény értékekhez vezető lépcsőfokok, illetve a keresztény értékek előzetes megfelelői. Odüsszeusz és Dante, a pogány hős és az *Isteni színjáték* keresztény hőse között ezek szerint tipológiai viszony van.

Ezek után is többféle értelmezése van Dante képletes hajótörésének. A morális értelmezés szerint a költő, miután Beatricét elhagyta, a bűn állapotába került, s majdnem elveszett. Ezt sugallja a költemény számos öntelmező helye, így Beatrice korholó beszéde (*Purgatórium*, XXX, 103–145). De kézenfekvő arra gondolunk, hogy Dante mint költő és filozófus került válságba. Alighanem a hajótörés pszichológiailag színezett morális magyarázata is a költői válság kifejezése, mely csak komoly megújulás árán oldható meg.

Ha így van, akkor megint a szerző szövegkorpuszán belüli utalásrendszerbe ütközünk. Amikor Beatrice kiejti Dante nevét (*Purgatórium*, XXX, 55), akkor – ahogyan korábban már szó volt róla – a név a szereplő Dantéra vonatkozik, de úgy, mint korábbi műveinek, *Az új életnek* és a *Vendégségnek* a szerzőjére. A szemrehányás, hogy Dante „hamis út felé fordítja léptét / csalfa képeit követvén a Jónak” (*Purgatórium*, XXX, 130–131), szólhatna akár Odüsszeusznak is, aki túlságosan bizván az észben, rossz útra tévedt. Fel kell tételeznünk, hogy a szemrehányás okául a *Vendégség* szolgál, ahol Dante a filozófia „nemes hölgye” kedvéért elhagyta az *Az új élet* Beatricéjét, s gondolati útvesztőbe került.

A hajótörés ezek szerint jelentheti azt, hogy a *Vendégséget* Dante nem fejezte be, vagy nem tudta befejezni. Talán Beatrice szemrehányása konkrétan vonatkoztatható a hajózás metaforájának arra a változatára is, mely a *Vendégség* II. értekezését vezeti be: „az idő sürgeti hajómnak a kikötőből való kibocsátását; ezért kifeszítem az ész vitorláját vágyam szelének és tengerre szállok a szerencsés utazás és a dicséretes és üdvös révbe jutás reményével [...]” (*Vendégség*, II, i). Itt nagyon fontos jelzés számunkra „az ész vitorlája” kifejezés. A *Pokol* felől olvasva arra kell gondolnunk, hogy az *ész* vitorláját kifeszítő hajós szenvedett hajótörést.

Az az állítás, hogy Odüsszeusz Dante hasonmása, úgy értendő, hogy Odüsszeusz „Dante egyik fele”, vagy Dante egyik „én”-je. Ebben a viszonyban benne foglaltatik a dantei életmű két szakaszának egymáshoz való viszonya. Odüsszeusz a *Vendégség* Dantéja. John Freccero ezt úgy fogalmazta meg, hogy Odüsszeusz „a zarándok életének egyik pillanatát jelképezi” (FRECCERO 2001: 359). Hozzáteszem: ha a *Vendégség* a hajótörés, akkor az *Isteni színjáték* a menekvés; a „megváltó” mű abban az értelemben, hogy megvalósul benne Dante hatalmas költői ambíciója.

IV. A KÖLTŐ KÜLDETÉSE

1. DANTE, A TANÍTVÁNY

1.1. „MESTEREM, MINTAKÉPEM”

Dante e jól ismert szavakkal Vergiliust szólítja meg első találkozásuk pillanatában. Érdemes előjáróban a teljes szöveggörnyezetet idéznünk, mely meglepően sok explicit és implicit felvilágosítással szolgál:

„Vergiliusz vagy hát s ajkadról omla
ama hatalmas ének égi vize?”
feleltem s szégyen szállt a homlokomra.
„Ó, minden költők dicsősége, dísze,
ki könyved oly buzgón szereti régen,
legyen mostan kegyedben némi része.
Mesterem, mintaképelem vagy te nékem,
te vagy csupán, kitől örökbe kaptam
a zengzetes szót, mely ma büszkeségem,
(*Pokol*, I, 79–87)⁴⁵

Az itt olvasottak elsődleges és nyilvánvaló jelentése az, hogy Dante úgy tiszteli Vergiliust, mint hű tanítvány szeretett és kiváló mesterét. Művét hosszú időn át lelkesen tanulmányozta („vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore”), „forrásként” használta („quel Virgilio, e quella fonte”), nagy sikerrel utánozta („lo bello stilo che m'ha fatto onore”).⁴⁶ Tehát mindjárt a költemény elején *irodalmi előfutáraként* mutatja be a római költőt.

Hozzá való tanítványi viszonyát más helyeken, így a Statiuszal való találkozás epizódjában is megerősíti:

45 „Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte
che spandi di parlar sí largo fiume?”
rispuos' io lui con vergognosa fronte.
„O de lí altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

46 Ha megengedhető a „fonte” szó mai jelentésének belevetítése Dante szövegébe.

Ők elől mentek, én pedig magamban
utánuk, édes szavukat figyelve
mely verseimet megihlette hajdan.

(*Purgatórium*, XXII, 130–132)⁴⁷

Mindezzel teljes összhangban van, hogy a pokol és a purgatórium köreiben Vergilius lesz a vezetője, miközben az *Isteni színjáték* sok részlete és egész koncepciója hűen tükrözi az *Aeneis* beható ismeretét és ihlető hatását.

Vergiliust a bevezető jelenetben a fikció szerint a szereplő Dante szólítja meg: a találkozásukat elbeszélő sorok az ő szájába vannak adva. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy valójában a költő Dante beszél, hiszen ezek a sorok arra szolgálnak, hogy bemutassák, egyúttal pedig létrehozzák a Dante és Vergilius közötti irodalomtörténeti viszonyt. E viszony megkonstruálása lényeges része annak, hogy Dante megkonstruálja önmagát mint szerzőt: egészen pontosan mint az *Isteni színjáték* szerzőjét. Nem lehet kétséges, hogy ez egyike azoknak a pontoknak, ahol a szöveg implicit szerzője közvetlenül megjelenik a szöveg felszínén, s igen éles megvilágítást kap az empirikus szerzőtől való különbsége.

Abban a képben, melyet Dante a bevezető jelenetben és a költemény egészében rajzol Vergiliushoz való viszonyáról, érthető és váratlan motívumok keverednek. Váratlan például, hogy a megváltás útját kereső tévelygő keresztényként épp egy pogány költőt választ irodalmi őseül és vezetőjéül. Választását másrészt érthetővé teszi a Vergilius alakja köré fonódó jól ismert középkori legenda, mely a bölcs, a nagy tudós, sokszor pedig a próféta és a mágus vonásaival ruházta fel a költőt, hiszen már Lactantius, Nagy Konstantin és Ágoston tanúsága szerint is úgy volt interpretálható negyedik eclogája, hogy megjövendölte Krisztus eljövételét: „Ultima Cumaei venit iam carminis aetas; / magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / Iam nova progenies caelo demittitur alto” (*Bucolica*, IV, 4–7).

Dante nem mulaszthatta el, hogy a középkori hagyományt a lehető legteljesebb mértékben ki ne aknázza. S valóban, az *Isteni színjáték* intertextuális szövetében – szinte szó szerinti idézet formájában – ez a szál is jelen van:

„Új század száll” – daloltad – „új remény ég;
új nemzedék jön, égből ereszkedvén;
igazság és aranykor visszatér még!”

(*Purgatórium*, XXII, 70–72)⁴⁸

Az idézetek és a visszautalások finom és bonyolult játékát figyelhetjük meg itt. A híres sorokat nem maga Dante, hanem Statius idézi, aki ily módon a Vergilius-követő Dante alakját mintegy *megkettőzi*. Hiszen ahogyan Dante mondhatta magáról, hogy

47 „e ascoltava i lor sermoni ch’a poetar mi davano intelletto”.

48 „Secol si rinova;

torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova”.

Vergiliustól „kapta örökbe a zengzetes szót”, úgy mondhatja el Statius is, hogy Vergilius mutatta meg neki „a Parnasszus ormát” („tu prima m’invīasti verso Parnaso”, *Purgatórium*, XXII, 64); sőt, hogy az *Aeneis* „dajkája” volt és „anyja” volt neki. („Del Eneide dico, la qual mamma fummi, e fummi nutrice poetando”, *Purgatórium*, XXI, 98). Mindketten Vergiliusnak köszönhetik tehát költői létüket. De ez, ismétlem, nem mást jelent, mint azt, hogy Dante Statius szerepeltetésével is a saját költészetének vergiliusi származását erősíti meg.

Ugyanakkor Statius nemcsak költő mivoltát köszönheti a nagy példaképnek, hanem azt is, hogy (habár titokban) megtért kereszténynek:

„Általad lettem költő és keresztény [...]”
(*Purgatórium*, XXII, 73)⁴⁹

Nem lehet kétséges: Statius a vergiliusi prófécia hatásának tulajdonítja megtérését, s Vergiliusban a *prófétát*, a *jós költőt* csodálja. Kettejük párbeszédének lényeges eleme, hogy Vergilius nem tudta, hogyan lett Statius keresztény, s az utóbbi kifejezetten az *ő kérdésére* válaszolva mondja el történetét. Az egész epizódnak egyébként éppen az a dramaturgiai funkciója, hogy prófétaként, a jövő öntudatlan hírnökeként mutassa be a *IV. ecloga* szerzőjét, aki nem lévén tudatában jóslatának, egy nála nagyobb erő öntudatlan eszközeként írta költeményét. Dante egy szuggesztív hasonlat segítségével közli ezt velünk:

Úgy tettél, mint kik sötét éjbe mennek
s fáklyát visznek, de nem látják a fényét,
csak az utánuk jövő örül ennek.
(*Purgatórium*, XXII, 67–69)⁵⁰

Vergilius próféta-mivolta nemcsak Statius szavaiból olvasható ki, hiszen – mindjárt a *Pokol* bevezető jelenetében – az ő szájából hangzik el az egész költemény legerősebb és legtalányosabb jóslata: a prófécia az Agár eljövételéről. Ugyanakkor az *Isteni színjáték* Vergilius-képének nem kevésbé fontos eleme, hogy a költő az *Aeneis*ben Róma gondviselés irányította, providenciális történetét énekelte meg. Egyszerű képletbe foglalva azt mondhatjuk, hogy Vergilius a *IV. ecloga* és az *Aeneis* szerzőjeként, Krisztus megjövendőelőjeként és Róma énekeseként lett az *Isteni színjáték* oly fontos szerepet betöltő figurájává.

Mindez világossá teszi, hogy az *Isteni színjáték* Vergiliusához lényegileg tartozik hozzá a prófétai vonás. Amit Dante *profetizmusának* szokás nevezni, szorosan kapcsolódik Vergilius figurájához, illetve Dante és Vergilius viszonyához.

49 „Per te poeta fui, per te cristiano!”

50 Facesti come quei che va di notte
che porta il lume dietro e sè non giova
ma dopo sè fa le persone dotte.

1.2. „KÖLTŐ VALÉK”

Feltűnő, hogy az első felismerés pillanatában Dante erről szót sem ejt, s úgy szólítja meg Vergiliust, mint *költőt* („minden költők dicsősége”) és mint a szép stílus („lo bello stile”) mesterét, melyet őtőle tanult el. Néhány sorral följebb maga Vergilius is *költőként*, az *Aeneis* szerzőjeként azonosítja magát:

Költő valék és versben elregéltem
mint menekült, míg nagy Ilion égett,
Anchises jámbor magzata az éjben.
(*Pokol*, I, 73–75)⁵¹

Nem lehet eléggé hangsúlyozni a bevezető jelenet Vergiliust bemutató strófáinak a fontosságát. Kellő figyelemmel olvasva őket meglepő „hiányt” vagy „egyoldalúságot” fedezhetünk fel bennük, s épp ez a hiány adja kezünkbe a kulcsot ahhoz, hogy megértsük: az *Isteni színjáték költői mű*, és *költői műként* olvasandó. Dante, az empirikus szerző talán öntudatlanul adja a kezünkbe a kulcsot, de Dante az ideális szerző szükségképpen birtokában van.

Eddig talán csak Auerbach tulajdonított jelentőséget annak a ténynek, ami magától értetődőnek látszik, bár egyáltalán nem az: Dante Vergiliust köszöntve a „költőn” kívül minden más minősítést mellőz. Ez annak a jele, hogy Vergilius művét mindentől függetlenül elsősorban *művészi mércének* tekintette. Az alakjához tapadó próféta- és váteszi vonásokkal együtt is a költőt látta vagy akarta láttatni Vergiliusban, és önmagáról is azt állította, hogy *költőként* vált a követőjévé. Úgy tűnik, pontosan ezt állítja Auerbach is, amikor leszögezi, hogy „Dante a tiszta költői kifejezés művészetét tanulta meg Vergiliustól” (AUERBACH 1970b. In AUERBACH 1970a: 27).

1.3. „TE VAGY CSUPÁN”

Auerbach kijelentése az adott helyen sugallni kívánt szerzői önképet tükrözi, vagyis azt a módot, ahogyan Dante a szövegben megkonstruálja magát. Ennek a képnek van egy olyan eleme, melyre még nem fordítottunk figyelmet: Dante úgy üdvözli Vergiliust, mint *egyetlen* mesterét, vagyis azt állítja, hogy *kizárólag* Vergilius volt az irodalmi előfutára („te vagy csupán, kitől örökbe kaptam a zengzetes szót”).

Ez felveti a következő két problémát. Először is, az empirikus szerző oldaláról nézve hamis azt mondani, hogy a költői mesterséget *egyedül* Vergiliustól tanulta, hiszen ez nem felel meg sem az ismert életrajzi tényeknek, sem a Vergilius és Dante költészete közötti valóságos kapcsolatnak, sem a duecento irodalomtörténetének, amelynek a – *De vulgari eloquentia*

51 Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne da Troia,
poi che 'l superbo Ilion fu combusto.

második könyvében és a *Purgatórium* egyes énekeiben – éppen Dante volt az első krónikása. Másodsor, ez az állítás ellentmondáshoz vezet az *Isteni színjáték*on belül is, mert nem egyeztethető össze azzal, ahogyan Dante Brunetto Latinit, vagy a költemény néhány más szereplőjét jellemzi. (Egyébként Dante más helyen Arisztotelészt is hajlamos „mesterének” nevezni: „mesterem, Arisztotelész mondja az *Etika* első könyvében [...]” *Vendégség*, I, ix.)

Az első probléma feloldásául azt mondhatnánk, hogy éppen az életrajzi és történeti tényeknek való ellentmondás emeli ki, hogy a Vergiliusszal való első párbeszédben az *Isteni színjáték* ideális, implicit szerzője határozza meg magát, vagyis a szöveghelynek nincs empirikus vonatkozása. A szerző egy bizonyos tekintetben joggal mondhatja, hogy Vergilius volt az egyetlen mestere, ő pedig Vergiliusnak az egyetlen örököse. Mégpedig azért mondhatja, mert ő is olyan, az egész közösség sorsát átfogóan érintő, magasztos politikai, morális és filozófiai üzenetet közvetítő műnek a szerzője, mint amilyen az *Aeneis*. Magasabb síkon, világtörténeti nézőpontból ez végül is megfelel a tényeknek. Az ideális szerző az adott helyen azt nyilvánítja ki, hogy az ő történeti horizontjában egyetlen olyan költői mű van, amely magas célkitűzéseit tekintve előzménye lehetett az *Isteni színjáték*nak (vagy ezen célkitűzéseinél fogva az *Isteni színjáték*hoz hasonlítható), s ez nem más, mint Vergilius eposza.

Megpróbálhatjuk alkalmazni ezt a gondolatmenetet a második problémára is. A szereplő Dante utazása során több olyan költővel és művésszel találkozik, akiknek költői felfogása hasonlított az övéhez, s egyben-másban mesterei voltak. Ők azonban – mint a fiatal Dante is – körülhatárolt témákról daloltak: a fegyverekről, a szerelemről és az erényről. Legalábbis, ahogyan a *De vulgari eloquentiában* olvashatjuk, „a kiváló férfiak köznyelven csupán ezekről szereztek költeményeiket. Bertran de Born a fegyvereket, Daniel Arnaut a szerelmet, Giraut de Bornelh az egyenességet, Cino da Pistoia a szerelmet és az ő barátja az egyenességet énekelte meg. [...]”. Az itáliaiak közül azonban a fegyverekről még senki költeményt nem szerzett” (*A nép nyelvén való ékesszólásról*, II, ii.). Az *Isteni színjáték* túllép a költészetnek ezen a felfogásán, s miután egészen más poétikára épül, mint a fiatal Dante és az általa csodált többi köznyelvi költő szerzeményei, nincs ellentmondás a Vergiliusszal folytatott párbeszéd és az *Isteni színjáték* más helyei között.

Az első problémához visszatérve, a „te vagy csupán” állítást néhány kommentátor, különösen a legutóbbi években, abból a negatív szempontból tartotta fontosnak megvizsgálni, hogy Dante *kit zár ki* ezzel saját intellektuális történetéből. S itt újra Guido Cavalcanti problémájába ütközünk, akinek az emlékét a költő szinte elfojtotta magában. Így tehát – mint Gennaro Sasso mondja – „az, hogy minden dokumentált bizonyíték ellenében Vergilius és az *Aeneis* jegyében rekonstruálta irodalmi ifjúságát, annyit jelent, mintha az azt felelevenítő lapokról minden más nevet ki akarna törölni, mégpedig elsősorban Guido Cavalcantiét” (Sasso 2002: 10). A *Pokol* X. énekének azok a sorai, amelyek szerint Guido megvetette Vergiliust („ez biztatott itt, ki iránt Gidód / tán megvetés volt, mit szívében rejtett”, *Pokol*, X, 62–63)⁵² egyenesen azt látszanak igazolni, hogy

52 „colui che attende là, per qui mi mena / forse Guido vostro ebbe disdegno”. (Van olyan olvasat, amely szerint Guido Beatrice iránt érzett megvetést.)

a két név kizárja egymást.⁵³ Vergilius hívéül szegődni annyi, mint megtagadni Guidót; Guido emlékét őrizni annyi, mint elzárni az utat Vergiliushoz. Radikálisan fogalmazva: vagy Guido a költő vezetője, ahogyan ifjúsága idején az volt (s ahogyan neve is sugallja!), vagy pedig Vergilius, ahogyan az *Isteni színjáték*ban látjuk. Ezt a radikális értelmezést ajánlja Gorni, aki szerint az öreg Cavalcanti kérdése a *Pokol*nak ugyanezen a helyén („hol van fiam, s mért nem jön szinte véled?”)⁵⁴ nem egyszerűen azzal a jelentéssel bír, hogy „miért nem kísért el téged ide is a fiam”, hanem azzal, hogy „Vergilius helyett miért nem Guido a *vezetőd*” (GORNI 2009c. In GORNI 2009a: 96).

Semmi sem zárja ki ezt az értelmezést. Csak azt nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a „te vagy csupán” jelentése nem merül ki abban, hogy Dante megtagadta a hatást, melyet Guido Cavalcanti gyakorolt költői és gondolkodói fejlődésére. Amikor mindent és mindenkit zárójelbe tett, aki valóban szerepet játszott saját intellektuális történetében, akkor irodalmi szempontból léptéket és dimenziót váltott. Gesztusával kinyilvánította, hogy csakis Vergiliushoz méri magát, s csakis a vergiliusi mércét tartja a maga számára mérvadónak. E mércének megfelelően a világirodalom kapuja nyílt meg előtte. Így anélkül, hogy rendelkezett volna a „világirodalom” fogalmával, önmagát és művét abszolút tudatosan világirodalmi dimenzióba helyezte, mely számára persze nem lehetett más, mint az antikvitás nagy költői hagyománya.

Legjobb igazolása ennek a Homérosszal és a római költészet legnagyobb alakjaival való találkozása a pokol tornácán. Szimbolikus szinten két mozzanatnak van itt különleges jelentősége. Egyfelől Dante Vergilius kíséretében találkozik a költőkkel, ami világosan jelzi, hogy *Vergilius* vezeti be őt a világirodalomba. Másfelől Homérosz és társai nyájasan befogadják őt maguk közé, ami egyértelműen azt fejezi ki, hogy Dante bebocsátást nyert a világirodalomba:

És megtisztelni engem minden eszköz
megragadtak, maguk közé bevéve,
hogy hatodik lettem ily szellemek közt.
(*Pokol*, IV, 100–102)⁵⁵

Mind az öt költő, aki Dantét fogadja, ókori; de ő, aki hatodikként csatlakozik hozzájuk, már a maga korának, egy új és modern költészetnek a képviselője.

Ez a rendkívüli öntudattal megírt jelenet konstruálja meg valójában az *Isteni színjáték* szerzőjét.

53 Ez nyilvánvalóan csak akkor érvényes, ha ezt a meglehetősen kétértelmű helyet úgy értelmezzük, hogy Guido megvetésének tárgya Vergilius, s nem Beatrice, ahogyan más olvasatok sugallják.

54 „mio figlio ov' è? E perché non è teco?”

55 E più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer della loro schiera,
sí ch'io fui sesto tra cotanto senno.

1.4. „SZIVEMBE VÉSVE HORDTAM ATYAI KÉPÉT”

Azok közül az epizódok közül, melyek ellentmondásban vannak a „te vagy csupán” tétellel, vagy legalábbis ellentmondani látszanak annak, számunkra a *Pokol* XV. éneke a legérdekesebb. Brunetto Latinivel való találkozását Dante itt két szinten is – verbálisan és a szereplők viselkedésének rajzában – kifejezetten úgy írja le, mint mester és tanítvány egymásra találását. A jelenet atmoszféráját az a kétségbevonhatatlan autoritás határozza meg, melyet a nagy tanító minden körülmények között (a pokolban is) megőriz, s melynek elismerésével a jó tanítvány egész életében tartozik neki. Nem véletlen, hogy Vergilius – miként Beatrice a *Paradicsom* Sas-epizódjában (XVIII–XX. ének) – teljesen háttérben marad. Nem közvetít a két szereplő között, és nem fűz kommentárt a látottakhoz-hallottakhoz. A két tekintély nem kerülhet olyan helyzetbe, hogy elhomályosítsanak egymást: két dudás nem fér meg egy csárdában.

A szereplő Dante mesterének nevezi Brunetto Latinét („mesterem”, „lo mio maestro”, 97), aki a maga részéről a régi tanítvány iránti baráti érzelmének ad hangot, és kétszer is úgy szólítja meg őt, hogy „Ó, fiam” („O figliuol”, 31 és 37). Ám a beszélgetésnek mindenekelőtt az a készséges és tisztelettudó viselkedés kölcsönöz erős érzelmi színezetet (a költemény többi énekében leírt megrendítő találkozásokhoz képest is), melyet Dante idős és szeretve tisztelt tanítójával szemben tanúsít: „fenn maradv a úton mentem, meghajolva mélyre” (*Pokol*, XV, 44–45).⁵⁶ A mesterhez való tanítványi viszonyt jól érzékelteti, hogy Dante mindvégig a „voi” megszólítást használja (vagyis „önöző” formulával él: „Ser Brunetto, hát ön itt van?”; „Siete voi qui, ser Brunetto?”, 30), míg Brunetto Latini a „tu” megszólítással (a „tegező” formulával) fordul hozzá. Megjegyzendő, hogy Brunettón kívül Dante csak Farinatát és az öreg Cavalcantit illeti a „voi” formulával, és persze őst, Cacciaguidát. Az utóbbival való találkozását elbeszélve nyíltan meg is említi, hogy az „önözés” a rendkívüli tisztelet jele, hiszen először Julius Caesart szólította így a római nép. („Az »*ön*«-nel kezdtem, melynek hangja rávall, / hogy hajdan tiszteletből mondta Róma”, „Dal ’voi’ che prima a Roma s’offeríe, [...] ricominciaron le parole mie”, *Paradicsom*, XVI, 9–11).

Mіндеzen túl ne feledjük a tanítványi hálának és szeretetnek azt a kivételesen megragadó kifejezését, melyet az alábbi sorok foglalnak magukban:

56 Io non osava scender de la strada
per andar per di lui; ma ’l capo chino
teneva com’ uom che reverente vada.

„ha kedvem szerint menne” – mondtam ekkor –
 „ön még fönn élne, fönn a földi sorban
 és várná mostan szép derűs öregkor.
 Mert mindig a szivembe vésvé hordtam
 atyai képét ama nyájas szemmel,
 amint tanított, fönn a régi korban,
 hogy örökíti meg magát az ember,
 s ezt illik, hogy nyelvem hirdesse sírva,
 amíg rám nem borúl a síri szender.
 (*Pokol*, XV, 79–87)⁵⁷

A hála és szeretet olyan foka jut itt kifejezésre, mely csak tényleges személyes emlékekből származhat, s ezért úgy érezzük, hogy nem a szereplő Dante, és nem is a mű implicit szerzője szól hozzánk, hanem Dante, a történeti személy, aki saját közvetlen tapasztalatairól számol be. Ugyanakkor nem kerülheti el figyelmünket, hogy Dante és Brunetto Latini viszonya és az a mód, ahogyan ez a viszony a szövegben megjelenik: a szereplő Dante és Vergilius viszonyára hasonlít. Sőt, ha igaz, hogy Dante verseit Vergilius (és Statius) szavai ihlették meg (*Purgatórium*, XXII, 129), akkor Brunetto Latini szintén ösztönözően hatott műveinek megírására, s akár az *Isteni színjáték* megszületésénél is bábáskodhatna. Hiszen magára a nagy műre is gondolhatunk, amikor ezt olvassuk:

S ha ily korán nem estem volna sírba,
 munkádra, látva hogy az ég akarja,
 tán én volnék, ki báborítani bírna.
 (*Pokol*, XV, 58–60)⁵⁸

A Dante–Vergilius és Dante–Brunetto viszony közötti párhuzam emocionális szempontból éppúgy fennáll, mint intellektuális szempontból. Vergilius – akihez Dante úgy fordul, mint „édes atyámhoz” (lo dolce padre mio”; *Purgatórium*, XXVII, 52), s akitől úgy búcsúzik, mint „lelkem édes atyjától” („dolcissimo patre”, *Purgatórium*, XXX, 50) – ugyanolyan apafigura, mint Brunetto Latini. Felmerül a gondolat, hogy egyfajta érzelmi transzferről

57 „Se fosse tutto pieno il mio dimando”,
 rispuos’ io lui, „voi non sareste ancora
 de l’umana natura posto in bando;
 ché ’n la mente m’è fitta, e or’ m’accora,
 la cara e buona imagine paterna
 di voi quando nel mondo ad ora ad ora
 m’insegnavate come l’uom s’eterna:
 e quant’io l’abbia in grado, mentr’ io vivo
 convien che ne la mia lingua si scerna.

58 E s’io non fossi sí per tempo morto
 veggendo il cielo a te così benigno,
 dato t’avrei a l’opera conforto.

van szó, vagyis egy valóságos személy iránti érzelmek tevődik át Vergiliusra mint a szerző olvasmányainak alapján konstruált irodalmi figurára.

Ez persze spekuláció. A fontos az, hogy a „te vagy csupán” tétel ellenére a mester figurája a költemény néhány más szereplőjében is megtestesül, akiknek a vonásai Vergiliusban összegeződnek. Brunetto Latini mellett ilyen szereplő Guido Guinizelli. Dante neki is szellemi apaságot tulajdonít: „atyámnak” hívja, s úgy üdvözli, mint „annyi jobbnak atyját, akik a szerelmet édes és könnyű rímekkel siratják” („il padre mio / e de li altri miei miglior che mai / rime d’amore usar dolci e leggiadre”; *Purgatórium*, XXVI, 97–100). Egy irodalmi iskola, a „dolce stil nuovo” fejének tekinti tehát, amivel implicite saját elődjének, „mesterének” ismeri el.

A Brunetto-epizódot sokszor a Dante száműzetésére és politikai sorsára vonatkozó jóslat miatt szokták idézni, amely szerint mindkét ellenséges párt, a fehér guelfek és a fekete guelfek táborára egyaránt üldözni fogja őt („s még mindakét párt éhes lesz nevedre”; „che l’una parte e l’altra avranno fame di te”, *Pokol*, XV, 71). Ám hangsúlyozni kell, hogy a jóslat két részből áll, hiszen Brunetto Latini egy füst alatt a költő dicsőségét is megjövendöli („Számodra nagy hírt tart a sorsnak marka”; „La tua fortuna tanto onor ti serba”, XV, 70).

A jóslatnak ezt a részét mind tárgya (Dante jövője „érvényesülése”, pályáján elért hírneve), mind jellege érdekessé teszi az itt tárgyalt probléma szempontjából. Jellemét tekintve ugyanis nem kivételes beavatottságot feltételező profetikus jövőbelátással, hanem tapasztalaton alapuló előrejelzéssel van dolgunk, még akkor is, ha Brunetto Latini, az asztrológia tudója, a csillagokra hivatkozik:

„Csak csillagod kövessed jó hiszemben”
 – felelt – „előtted a Hír réve nyílv,
 ha jól ismertelek meg életemben.
 (*Pokol*, XV, 55–57)⁵⁹

Félreérthetetlenül a gondos és tapasztalt tanár hangja ez, aki jól ismeri növendéke tehetségét, és megalapozottan jósolja meg, hogy amennyiben tanácsát megfogadja, nagy sikerek várnak rá az életben.

1.5. „MINT JÓ TANULÓ”

A főntebbi helyeken, ahol Vergilius és Brunetto Latini a „mester” vonásait viselik magukon, Dante, a szereplő logikusan a *tanítvány* képében jelenik meg. De általában is jellemzi őt a tanítványi szerep, meglehetősen ellentétben a költő Dante prófétai és váteszi elhivatottságával.

Ennél fogva az *Isteni színjáték* szinte töretlenül végigolvasható *didaktikai vagy pedagógiai költeményként*. Evidens, hogy a költeményt az általa kifejezett általános filozófiai és morális

⁵⁹ „Se tu segui tua stella,
 non puoi fallire a glorioso porto,
 se ben m’accorsi nella vita bella.”

igazságokra gondolva tankölteménynek nevezzük, illetve néhány kutató javaslatát követve fejlődési regényként jellemezzük. „Didaktikai költeményen” azonban mást értek. Míg az előbbi jellemzések *tartalmi* jellegűek, addig az utóbbi terminus arra utal, hogy a *cselekmény* szintjén igen gyakran találkozunk olyan jelenetekkel, melyek effektíve pedagógiai szituációkat írnak le, s a résztvevőket is az ehhez illő szerepekben, vagyis az iskolai viselkedés és szóhasználat kívánalmai szerint ábrázolják. A legtöbb párbeszéd Dante és Vergilius között tipikusan ilyen szituációkban zajlik, s ezt a szöveg valamely eleme sokszor külön is jelzi.

Jó példa erre Vergilius nagy ívű beszéde, melyben a pokol morális rendjét magyarázza. A megszólítással („Fiam”, „Figliuol mio”, *Pokol*, XI, 16) jelzi, hogy formális előadás következik, s szövegéből mindvégig kiérződik a kioktató tanári hang. Egy helyen rendre utasítja diákját, hogy ne kalandozzon el figyelme, vagy ne forgasson a fejében szokatlan (más szóval eretnek) gondolatokat, végül számon kérő hangsúllyal emlékezteti az arisztotelészi *Etika* megfelelő passzusaira:

„Mért lopakszik
elméd szokotról nem szokott utakra
vagy lelked mindig másfelé tolakszik?
Nem emlékeznél már ama szavakra
mikkel leírja Etikád a három
állapotot, melyet sújt ég haragja?
(*Pokol*, XI, 76–81)⁶⁰

Az *Etikára* való hivatkozás itt nyilvánvalóan az iskolai előadás szabályait követi, melyek megkövetelik a tanár mondanivalójának a vonatkozó alapszövegekkel való alátámasztását. Néhány sorral lejjebb Vergilius a filozófia általános tanítására hivatkozik („a bölcsészet jegyzi [...]”; „Filosofia nota [...]”, 97), majd pedig Arisztotelész *Fizikájára* és a *Genezisére*. Mindkét utóbbi hivatkozás szinte pontos helymegjelölést tartalmaz. A költő azt mondja, hogy a tanítás, melyről beszél, megtalálható a *Fizika* első lapjain: „s ki előtt nyitva áll a fizikája / s figyel: nem sok lapot fordítva tudja [...]” („e se tu ben la tua Fisica note, / tu troverai non dopo molte carte [...]”, 101–102). A *Teremtés könyvéről* ugyancsak azt mondja, hogy üssük fel rögtön az elején: „s a *Genezist* mindjárt elől kinyitván [...]” („se tu ti rechi a mente / lo *Genesi* dal principio”, 106–107). Nem lehet véletlen, hogy pontosan ebben a kontextusban tűnik fel ismét a mester és a tanítvány képe. Ezúttal a természet a mester és a művészet a tanítvány: „a művészetnek fő szabálya” „természetet követni mint tanítvány” („che l’arte vostra / segue [...] come ’l maestro fa il discente”, 103–104).

60 „Perché tanto delira”

disse, „lo ’ngegno tuo da quel che sòle?
o ver la mente dove altrove mira?

Non ti rimembra di quelle parole,
con le quai la tua Etica perratta
le tre dispizion che ’l ciel non vole?

Beatrice Dantéhoz intézett beszédei hasonló jellegűek, sőt – mint már sokszor hangsúlyozták – még inkább jellemző rájuk a magiszteri előadás formális struktúrája (gondoljunk a szabad akaratról szóló fejtegetésére a *Paradicsom* IV. és V. énekében, mely szinte példatára a szillogisztikus érvelés módusainak). Ez olyan fokozati különbség, mely teljes összhangban van a Vergilius- és a Beatrice-figura allegorikus jelentésével. Ha Vergilius az ész és a filozófia megszemélyesítője, Beatrice pedig a hit és a teológiáé, akkor természetes arra gondolnunk, hogy szerepük, a túlvilágon elfoglalt helyük, előadási stílusuk és érvelési módjuk a fakultások hierarchiáját tükrözi. Ebből a szempontból az a tény, hogy Vergilius vezetői és pedagógiai feladata a pokolra és a purgatóriumra korlátozódik, míg Beatrice a paradicsomban kíséri és oktatja Dantét, egyszerűen azt fejezi ki, hogy a teológiai fakultás magasabb helyet foglal el az oktatás rendjében, mint az *ars* fakultás.

A *Purgatóriumban* leírt pedagógiai szituációk jelentősen különböznek az első és a harmadik *cantica* hasonló célzatú jeleneteitől. A *Pokolban* csak Dante, az átutazó lehet Vergilius tanítványa. Az alvilág lakóiról elképzelhetetlen lenne, hogy felvegyék ezt a szerepet, hiszen örök kárhozatra ítéltetvén, rajtuk már nem foghat semmiféle tanítás. A *Paradicsomban* ellenkező okokból ugyanez a helyzet, mert az üdvözült lelkeknek nincs többé szükségük tanításra. A *Purgatórium* átmeneti világa mindezzel ellentétben nemcsak bővelkedik a pedagógiai szituációkban, de strukturálisan szükségessé is teszi őket. Ez szigorúan véve a valódi purgatóriumra, vagyis a vezeklők hét körére (X–XXVIII. ének) érvényes, ahol a vezeklés teljes ciklusa (vezeklés, a bűn alóli feloldozás és a következő körbe való továbbhaladás) magában foglal egy általános meditációt a vezeklők szemei előtt megjelenő épületes példákkal kapcsolatban, melyek a kérdéses bűnnel ellentétes erényt és a megbüntetett bünt illusztrálják. (Az első kört idézve ilyenek az alázatosságot bemutató eleven kariatidák a X. énekben, vagy a kevélység miatti bűnhődést szemléltető padlórajzok a XII. énekben, melyeket az *ekphrasis* nagy világirodalmi példáiként tarthatunk számon.) A példákban levont tanulságok nevelő hatásukkal előkészítik a lelkeket a továbbhaladásra, míg teljesen megtisztulva és átalakulva méltókká nem válnak arra, hogy elnyerjék örök helyüket a paradicsomban. Ha a pokol a modern korok büntetőtáboraira emlékeztet, akkor a purgatórium ebből a szempontból úgy tekintendő, mint egy túlvilági átnevelő tábor.

A költemény „didaktikai” jellegéről alkotott képünket azok a jelenetek teszik teljessé, melyekben Szent Péter, Szent Jakab és Szent János a hit, a remény és a szeretet mibenlétéről faggatják a költőt (*Paradicsom*, XXIV, XXV és XXVI). Dantének lényegében a teológiai felkészültségéről kell számot adnia, mielőtt fölemelkedhetne az Első Mozgatóhoz. Faggatására szabályos vizsga-szituációban kerül sor: *baccalaureatus*ként áll Szent Péter elé, aki a disputát vezető magister szerepében kérdezi őt a hitről. A kérdésre érvekkel kell válaszolnia, nem azért, hogy *eldöntse*, vagyis a helyes választ megadva lezárja („terminarla”) a disputát (hiszen ez a magister feladata),⁶¹ hanem azért, hogy érvelési készségéről tegyen tanúbizonyságot:

61 A *questio*, majd *disputatio* néven ismert oktatási formának ezt a szakaszát *determinációnak* nevezték. Ld. erről Mandonnet Le Goff által idézett leírását (LE GOFF 1979: 128–132). Dante nem vállalhatja magára a *determináció* (*determinatio magistrale*) feladatát, s ez különösképpen kiemeli tanítványa pozícióját.

Mint a zord Mester elé a jelölt jön
 és fegyverkezik a kérdésre némán,
 hogy bizonyítsa, nem hogy benne döntsön:
 Úgy – hallva a leckét, mit szava mért rám –
 érvekké fegyverkeztem: hogy feleljek
 ily kérdezőnek ily kérdésre méltán?
 (*Paradicsom*, XXIV, 46–51)⁶²

Érdemes még egy példát idéznünk, ahol Dante a jó tanuló módján felel Szent Jakab vizsgakérdéseire:

Mint jó tanuló, kész, hogy megragadjon
 minden kérdést, jó benyomást teendő
 és hogy tudása rejtve ne maradjon:
 „remény” – siettem szólni [...].
 (*Paradicsom*, XXV, 64–67)⁶³

Dante számadásai a hitről, a reményről és a szeretetről, melyeket vizsgáztatói ujjongva fogadnak, mindenekelőtt persze a *beavatási* ceremónia részei. Az ajkáról elhangzott minden válasz eleve helyes, azt tanúsítva, hogy a különleges kegy folytán, melyben részesült, a kiválasztottak közé tartozik („a szent Kegye ajkad’, amint nyitni kellett, akként nyitotta”, „la grazia la bocca t’aperse come aprir si dovea”, *Paradicsom*, XXIV, 118–120). Ez azonban nem feledtetheti, hogy vizsgáztatásának jelenetei, a korábbi példákhoz hasonlóan, *referenciálisan* az iskolák valóságát idézik. A példák arról tanúskodnak, hogy Dante realizmusa és valóságismerete kiterjed az oktatás korabeli intézményeire, szabályaira és szereplőire. Ezért nehéz elképzelnünk, hogy a párizsi utazására vonatkozó boccacciói híradásnak ne lenne valamilyen alapja. Eltekintve azonban az életrajzi találgatásoktól, annyi bizonyos, hogy az *Isteni színjáték szerzőjének* fontos volt, hogy a szereplő Dante úgy jelenjen meg, mint *iskolázott* személy, aki a magistereket hallgatván sok időt töltött az iskolapadban (a „*padkán*”, „sopra ’l tuo banco”, *Paradicsom*, X, 22).

62 Sí come il baccellier s’arma e non parla
 fin che ’l maestro la question propone,
 per approvarla, non per terminarla,
 Cosí m’armava io d’ogni ragione,
 mentre ch’ella dicea, per esser presto
 a tal querente e a tal professione.

63 Come discente ch’a dottor seconda
 pronto e libente, in quel ch’elli è esperto
 perchè la sua bontà si disasconda;
 „spene” diss’io [...].

2. DANTE, A TANÍTÓ

2.1. „EMELD HÁT SZEMED”

A fönti vizsgálódás fényében sem lehet kétséges, jobban szokva vagyunk ahhoz, hogy Dantében inkább a tanítót lássuk, mintsem az iskolapadban ülő diákokot. Már az aposztrófék, az olvasóhoz intézett megszólítások is arra emlékeztetnek, ahogyan a tanár a magyarázat egy-egy különlegesen nehéz pontjára felhívja a figyelmet, hogy a diák jobban tudja követni az előadást, és megértse az elsajátítandó anyagot: „Ha Isten adja és javadra léssen, / olvasó, leckém, gondold el magadban”. „Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto / di tua lezione, or pensa per te stesso” (*Pokol*, XX, 19–20).

Arra, hogy a költő sokszor pontosan úgy fordul olvasójához, mint a mester a diákhoz, s tipikus tanári fogásokat alkalmaz, lássunk néhány további példát.

Tipikusan a figyelem felkeltését szolgálja az a híres és sokat vitatott megszólítás, mellyel a költő a mű mélyebb tartalmára figyelmeztet („Ó, ti, kik éltek józan értelemben lessétek [...]”; „O voi ch'avete li'ntelletti sani, mirate [...]”, *Pokol*, IX, 61–63). Máshol, épp ellenkezőleg, azzal kelti fel az olvasó figyelmét, hogy mondandójának könnyen érthető voltával kecsgetti:

Itt élesítsed, olvasó, merészen
szemed az Igazságra: gyenge fátyol
borítván, áthatolnod könnyül észen!
(*Purgatórium*, VIII, 19–21)⁶⁴

A legszelesebb kontextusú aposztrófé a *Paradicsom* X. énekében található. Itt a teremtés rendjét csodáló költő egész konkrétan a diákjának magyarázó tanár képében fordul az olvasóhoz:

Emeld hát vélem, olvasó, a helyre
szemed a szent körök közt rátalálni,
ahol két mozgás egymást metszi szelve;
s kezdjed a Mester csodáját csodálni,
ki úgy szereti művét önmagában,
hogy sohsem akar tőle szeme válni.
[...]

⁶⁴ Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo e' ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro e' leggiero.

Most, olvasó, veszteg maradj a padkán,
 s figyelj reá, mi áll előtted itten,
 hogy előbb víg légy, és fáradt csak aztán.
 Lakomázz rajta, mit elébed tettem:
 mert minden gondom egymagába tépte
 a roppant tárgy, melynek jegyzője lettem.
 (*Paradicsom, X, 7–27*)⁶⁵

Dante a napba szállva arra a pontra függeszti tekintetét, ahol az Aequator és a hozzá képest ferde síkban elhelyezkedő Zodiákus mozgása metszi egymást, s felszólítja olvasóját, hogy csodálja meg ő is a csillagok mozgásának tökéletes rendjét, és próbálja megérteni az e rendben megnyilvánuló isteni bölcsességet. Számunkra most nem az asztronómiai magyarázat tartalma az érdekes, hanem a magyarázat magiszteri hangja. Dante – jó tanár módjára – nem besulykolja a látottak magyarázatát, hanem mintegy *rávezeti* a hallgatót, hogy önmaga értelmezze őket. Az étkezési metafora segítségével, mely a klasszikus tradíciónak megfelelően nála is gyakran kapcsolódik a megismerés témájához, azt mondja tehát, hogy a szellemi táplálékot immár a hallgató rendelkezésére bocsátotta, de azt most saját magának kell bekebeleznie („*omai per te ciba*”); a kapott útmutatás alapján neki kell a megértés munkáját elvégeznie.

2.2. „QUANDO AMOR MI SPIRA, NOTO” („MIT A SZERELEM SUGDOS, MEGŐRZÖM”)

A tanítói hang az egész költemény alaphangja. Az *Isteni színjáték* poétikájának része, hogy Danténak – a szereplőnek és a költőnek – a tanítás a küldetése. Ám tanítói feladata természetesen túlmegy a mester és diák viszonyának azon az iskolai modelljén, melyre eddigi példáink vonatkoztak, s hangja átcsap a próféta hangjába. Danténak, a természet rendjéről és az isteni bölcsességről szerzett tapasztalat „jegyzőjeként” („*scriba*”) az egész emberiség számára kell üzenetet vinnie, ahogyan erre Beatrice a Földi Paradicsom allegorikus jelenetsorában figyelmezteti („*megírni bűnös világod javára / majdan, amit látsz, most*

65 *Leva dunque, lettore, a l'alte rote
 meco la vista, dritto a quella parte
 dove l'un moto a l'altro si percuote;
 e lí comincia a vagheggiar ne l'arte
 di quel maestro che dentro a sé l'ama,
 tanto che mai da lei l'occhio non parte.*

[...]

*Or ti riman, lettor, sovra 'tuo banco,
 s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.*

*Messo t'ho innanzi: omai per te ciba;
 ché a sé torce tutta la mia cura
 quella materia ond' io son fatto scriba.*

hatolj be mélyen!"; „in pro del mondo che mal vive, [...] ritornato di là / fa che tu scrive”, *Purgatòrium*, XXXII, 103–105).

A „jegyző” (vagy „írnok”) főnév és a „jegyezni” ige, melyek a költemény poétikáját tartalmazó kulcsfontosságú helyeken fordulnak elő, önmagukban is jelzik, hogy a tanítást hordozó üzenet forrása túl van a költő tudatos szándékán és akaratán. Ez könnyen visszavezethető a „dolce stil nuovo” poétikájára, melyet már a *Donne ch'avete intelletto d'amore* kommentárjából is kiolvashattunk („a nyelvem szinte magától kezdett beszélni”). Nem véletlen tehát, ha a Bonagiuntával való találkozás jelenetében, ahol explicite megfogalmazódnak a *dolce stil nuovo* elvei, a toszkán költő éppen a *Donne ch'avete* szerzőjeként azonosítja Dantét:

De mondd: *azt* merhetem-e látni benned,
ki amaz újdón éneket dalolta:
„Hölgyek, akik értitek a szerelmet...?”
(*Purgatòrium*, XXIV, 49–51)⁶⁶

Dantének a Bonagiunta kérdésére adott válasza lényegében a *dolce stil nuovo* meghatározását tartalmazza:

„I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando.”
(*Purgatorio*, XXIV, 52–55)⁶⁷

Figyelemre méltók, és elméleti szempontból is árulkodók a meghatározásban szereplő igék: „*spira*” („lehel”, „áraszt”, „ihlet”, „megihlet”, „inspirál”), „*noto*” („feljegyzem”), „*ditta*” („diktál”). A „*spira*” esetében az „inspirál” jelentés emelendő ki, valamint az a tény, hogy Dante azokon a helyeken, ahol explicite idézi a Szentháromság doktrínáját, a *spira* igével írja le a három isteni személy viszonyát és cselekvését (*Paradicsom*, X, 2; X, 51; XXXIII, 120). Ennek alapján lehetséges a szövegnek egy olyan olvasata, amely szerint a *spira* alanya a Szentlélek attribútumaként értett *Amore*, és nem *Ámor*. Ebben az olvasatban a *dolce stil nuovo* poétikája átmegegy az isteni inspiráció poétikájába.

Ami a *noto* jelentését illeti, feltűnő, hogy az ige az „Ötszázttizenöt” eljövételét megjósoló prófécia kontextusában (*Purgatòrium*, XXXIII, 43), ezúttal felszólító módban, ismét előfordul:

66 Ma di' s'io veggio qui colui che fore
tasse le nove rime, cominciando
„Donne ch'avete intelletto d'amore”.

67 „Mit a Szerelem sugdos” – válaszolta
ajkam – „megörzöm én és szót a szóra
írom, amint ő bellül mondja tollba.”

Te csak jegyezd, mint ajkaim kimondják,
a szót azon élet élőinek, mely
a halál felé járja a bolondját.

(*Purgatórium*, XXXIII, 52–57)⁶⁸

Ezen a ponton *profécia* és *küldetés* szorosan összekapcsolódik. Dante küldetése az, hogy leírja a világ állapotát, a korrupt pápaság és a császárság jövőjét, és *lejegyezze* Beatrice jóslatát. A tudósítás – húzzuk alá – a *földi* világnak szól, az *élők* okulását szolgálja. Egészen evidensen látható itt a túlvilági utazás fikciójának kettős jelentése. Egyrészt Dante személyes sorsa áll előttünk: az utazás az *ő* menekvését szolgálja, és az *ő* üdvözülését teszi lehetővé. Másrészt még *élőként*, tényleges üdvözülése előtt, vissza fog térni a földre, mégpedig pontosan azért, hogy visszatérte után („ritornato di là”; *Purgatorio*, XXXII, 105) beszámoljon útjáról. Merőben egyéni tapasztalata, melyet kifejezetten Beatrice közbenjárásának köszönhet, a költemény megírásával általános érvényű válik, s minden keresztény számára példaként szolgál. Az utazás *példaszerűsége*, a hős alakjának *exemplum*-volta lép tehát előtérbe.

A *ditta* ige jelentését szintén a további kontextus világítja meg. A *dolce stil nuovo* meghatározásához – mintha a meghatározás önmagában nem volna elég – Dante (immár Bonagiunta szájába adva) hozzáfűz egy kommentárt:

„O frate, issa vegg’io”, diss’elli, „il nodo
che ’l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo.
Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette [...].
(*Purgatorio*, XXIV, 55–61)⁶⁹

A *ditta* alanyát – aki az édes új stílus költőinek diktál vagy tollba mond – Bonagiunta *dittator*nak nevezi. A szó – mint már korábban megfigyelték – a dantei szövegcsoport egészében ezen az egyetlen helyen fordul elő olaszul, s latin megfelelője, a *dictator* is csak egyetlen helyen, *Az egyeduralom* egyik passzusában tűnik fel, ahol „Isten predikátumaként” „a Szentírás ihletésére utal” (MINEO 1992: 196) („unicus tamen dictator est Deus”, *Monarchia*, III, iv).

Az a tény, hogy a *dittator* terminust Dante ennyire kivételesen és ilyen kitüntetett helyeken alkalmazza, s az a jelentés, amellyel *Az egyeduralomban* nyíltan felruhazza, azt

68 Tu nota; e sí come da me son porte
cosí queste parole segna a’ vivi
del viver ch’è un correre a la morte

69 „Ó, testvér, most rálátok a csomóra,
mely a Jegyzőt, Guittonét, s engem, édes
új stíletektől messzetarta!” – szóla. –
„Hogyan követte tollatok beszédes
sugalmazója szavait szorosan [...].

sugallja, hogy költészetének éppúgy Isten a „diktálója”, mint a Szentírásnak, vagy mint Mózesnek, Dávidnak, Jónak, Máténak és Pálnak, akik által a Szentlélek szól („qui loquitur in illis”).⁷⁰ Adalékként ez is alátámaszthatja azt a tézist, hogy a Bonagiuntával folytatott párbeszéd többet tartalmaz, mint a *dolce stil nuovo* poétikáját. Vagyis: magában foglalja az utalást az isteni inspiráció poétikájára.

2.3. „MINDEN LÁTÁST MONDJON EL AZ ÉNEK”

A költő feladatának meghatározása szempontjából kétségtelenül a Cacciaguida-epizód a legerőteljesebb, ahol a költő öse lelkére köti Danténak, hogy semmitől sem visszariadva teljesítse küldetését.

Amikor Cacciaguida megjósolja a költő száműzetését, azt is előrejelzi, hogy meg fog undorodni a pártharcoktól, s magából csinál majd pártot magának. A jóslatnak ez az eleme nyilvánvalóan arra a konkrét tényre vonatkozik, hogy Dante szakítani fog (illetve szakított) a fehér guelfekkel, akikkel kezdetben még együtt küzdött azért, hogy visszatérhessenek Firenzébe. De okunk van a jóslatot úgy olvasni, hogy Cacciaguida egy általánosabb léthelyzetet ír le, hiszen egészen pontosan így fogalmaz: „becsületedre vál, hogy magadból csinálsz pártot magadnak” („sí ch’a te fia bello averti fatta parte per te stesso”, *Paradicsom*, XVII, 68–69).

Más szóval Dante magára maradása nem egyszerűen az adott politikai konstelláció függvénye, hanem egy becsületére váló, morálisan példamutató választás következménye, melynek – mai szemmel olvasva – paradigmaticus jelentősége van a politika és az értelmiségi mindenkori viszonya szempontjából. A választás és a helyzet paradigmaticus volta magában foglalja minden idők kivetett vagy disszidens értelmiségijeinek alapvető dilemmáját, melyet a költő teljesen nyíltan megfogalmaz. Vigyáznia kell, hogy ha már elveszti hazáját, versei miatt egyéb kárt ne lásson (*Paradicsom*, XVII, 110–111); s el ne veszítse jó híret a jövőendő nemzedékek szemében, „kiknek e máj kor lesz majd a *hajdan*” („che questo tempo chiameranno antico”, *Paradicsom*, XVII, 119–120). Problémája az, hogy munkája és küldetése érdekében, amely miatt üldözést szenved, nem kényszerül-e kompromisszumokat kötni azokkal, akik befogadják és támogatják, s vajon nem válik-e így „az Igazság gyáva hívévé” („al vero tímido amico”; *Paradicsom*, XVII, 118). Hiszen ha mindazt elmondaná, amit a túlvilág három birodalmában megtudott, „sokaknak vásnék el a szája” („ho io appreso quel che s’io ridico, a molti fia sapor di forte agrume”, *Paradicsom*, XVII, 116–117).

Tehát a bűnökről és gáztettekéről, melyeket vándorútja során megismert, kockázatos szólnia, már csak azért is, mert csupa olyan lélekkel találkozott, kinek „híre sok van” („son di fama note”). Mindannyian azokhoz az uralkodó csoportokhoz és pártokhoz tartoznak, melyeknek jóindulatától függ személyes egzisztenciája. Ime, Cacciaguida válasza, melyet teljes egészében idéznünk kell:

⁷⁰ „[...] mert ez esetben nem Mózes, Dávid, Jób, Máté, se nem Pál ellen követik el a bűnt, hanem a Szentlélek ellen, aki általa [helyesen: általuk] szól.” *Uo.*

„Csak a büntudat, csak
 a maga vagy a mások szégyenének
 tudása érzi fullánkját szavadnak.
 Ne hódolj a hazugság szellemének:
 akinek viszket, az csak hadd vakarja!
 és minden látást mondjon el az ének!
 Hangod talán először megzavarja
 a szájnak ízét, de jól megemésztve
 éltető táplálékká gyűlik alja.
 Kiáltásoddal mint szél sodra léssz te,
 mely mindig a tetőket sújtja jobban:
 s ez jó alap lesz hírnevedre nézve.
 Azért kellett neked e csillagokban
 s a Hegyen és a Bús Völgyben mutatni
 csupa oly lelket, kiknek híre sok van,
 mivel csak akkor tud a példa hatni
 és megnyugtatni, ha gyökere annak
 nem ismeretlen és nem földalatti
 s érve nem tűnik föl bizonytalannak.”
 (*Paradicsom*, XVII, 124–142)⁷¹

Már tudjuk, hogy ez a felszólítás az önmagából pártot csináló költőhöz szól. Magányossága, függetlensége, elhatárolódása minden párttól: kivételességének a jele; meghatározó jegye annak a kitüntetett helyzetnek, mely méltóvá teszi küldetésére.

71 „Ciscienza fusca

o de la propria o de l'altrui vergogna
 pur sentirà la tua parola brusca.
 Ma non di men, rimossa ogni menzogna,
 tutta la tua vision fa manifesta;
 e lascia pur grattar dov'è la rogna.
 Ché se la voce tua sarà molesta
 nel primo gusto, vital nutrimento
 lascerà poi, quando sarà digesta.
 Questo tuo grido farà come vento,
 che le più alte cime più percuote;
 e ciò non fa d'onor poco argomento.
 Però ti son mostrate in queste rote,
 nel monte e nella valle dolorosa
 pur l'anime che son di fama note,
 che l'animo di quel quel ch'ode, non posa
 né ferma fede per esempio ch'àia
 la sua radice incognita e ascosa
 né per altro argomento che non paia.”

A történeti Dante évszázadokon át a meg nem alkuvó, hajthatatlan akarat mintaképének számított. Ezt a hírnevét Cacciaguida fenti beszéde maximálisan igazolja. A beszéd úgy hangzik, mint Dante önmagához intézett biztatása, hogy költőként és értelmiségiként legyen következetes, maradjon hű a rábízott (az önmagára mért) feladathoz, s ne fogadjon el soha semmilyen kompromisszumot, ahogyan feltehetőleg politikusként sem tett ilyet. Mindennek megvan a pszichológiai, sőt szociológiai realitása. De, e realitásokon túl, Cacciaguida szavait akként is kell tudnunk olvasni, hogy magukban foglalják az *Isteni színjáték* önértelmezését, amely szerint a költemény üzenete *rendkívüli*, és az a kép, melyet a világról (az *evilágról* és nem a *túlvilágról!*) rajzol, *igaz*. A feladat rendkívüli volta és a költemény *igazsága* eleve kizárja a kompromisszumokat, s bár sokak érdekeit sérti, megalkuvás nélküli bátorságot követel.

Különös figyelmet érdemel, hogy Dante, a szereplő a túlvilág három birodalmában („e csillagokban s a Hegyen és a Bús Völgyben”) szinte kizárólag hírességekkel és hatalmasságokkal találkozik. Olyanoknak a lelkével, akik szociológiailag szólva a nemesség, a papság és városi vezető rétegek legmagasabb köreihez tartoznak.

Valóban, Dante szemei előtt a kor uralkodó osztályainak képviselői vonulnak el. Úgy tűnik, ez a szerző szerint is külön magyarázatra szorul. Magyarázata abban áll, hogy nem a véletlen műve, hanem szándékos elrendezés következménye, hogy meghatározott társadalmi státuszú szereplőkkel találkozunk. Kiválasztásuk a példázat törvényszerűségeinek, a példabeszéd műfaji követelményeinek engedelmeskedik. Egy történet ugyanis annál inkább példaértékű, annál inkább alkalmas a kellő tanulságok levonására és bevésésére, minél „nagyobb hírű”, vagyis minél magasabb társadalmi státuszt élvez a történet szereplője. Kétségtelenül ez a szöveg öninterpretációjának egyik legérdekesebb pontja.

A feladat, hogy Danténak le kell jegyeznie és el kell mondania látomását, több helyen is elhangzik, de különböző hangsúlyokkal. A különböző helyeken a feladat általános meghatározásához más-más tartalmak kapcsolódnak. Míg Beatrice a földi paradicsomban azt a feladatot róttá Dantéra, hogy az egyház züllöttségét és a császári hatalom közeli helyreállítását írja meg (az „ötszáztizentöt” eljövetele), addig Cacciaguida a Mars egében azt köti a lelkére, hogy az uralkodó osztályok bűneit tárja fel. A világ romlottságának ostorozása az egyik esetben tehát inkább „politikai-morális”, a második esetben inkább „társadalmi leleplezést” jelent.

Persze Dante a *Paradicsomban* a legvégsőbb kérdésekre vonatkozó üzenetek továbbítását is feladatul kapja, olyan üzenetekét, melyek az ész elégtelenségéről szólnak. Ezek közé tartozik Beatrice figyelmeztetése, hogy a predesztináció titka felfoghatatlan a halandók számára:

És a halandó földnek, visszatérvén
jelentsd ezt, hogy göggyében ne törjön
ily cél felé [...].

(*Paradicsom*, XXI, 97)⁷²

72 E al mondo mortal, quando tu riedi,
questo rapporta, sì che non presumma
a tanto segno più mover li piedi.

Minden esetben világos azonban, hogy az isteni inspirációjú költemény célja és funkciója teljes egészében földi. Címzettje a földi emberiség, s a költő kiválósága azon méretik meg, hogy lelke mennyire képes leírni, amit látott (*Pokol*, II, 8); vagyis mennyire tudja itt a földön, az élők nyelvén visszaadni túlvilági keretbe foglalt evilági tapasztalatát.

3. HÍRNÉV ÉS MŰVÉSZET

3.1. A KÖLTŐ HÍRNEVE

Atyai tanítója, Brunetto Latini a földi életben arra tanította a költőt, hogyan szerezhet magának örök hírnevet („hogy örökíti meg magát az ember”), a túlvilágon pedig meg is jósolja neki az eljövendő dicsőséget. Dante ezt nyilvánvalóan költeményének („munkájának”, „opera”, *Pokol*, XV, 60) köszönheti majd, pontosabban annak, hogy költeményével méltón be fogja teljesíteni a rábízott feladatot. Sok más hely is bizonyítja, hogy a költői hírnév problematikája elválaszthatatlan attól a képtől, melyet az *Isteni színjáték* szerzője önmagáról és küldetéséről alkot. Érdeemes lesz tehát áttekintenünk, hogy a szerző figurájának megkonstruálásában mi a helye és szerepe a személyes hírnév és a hírnév utáni vágy motívumának.

Közvetítőleg jegyezzük meg: Dante jól tudja, hogy a hírnév éppannyira társadalmi attribútum, mint amennyire egyéni, vagyis nemcsak személyükben, hanem társadalmi státuszukat illetően is megilleti az embereket. Pontosán így kell értenünk Cacciaguidának azt a kijelentését, hogy a túlvilági vándor csupa olyan lélekkel találkozik, kinek „híre sok van” („son di fama note”). Szereplőként maga Dante is közéjük tartozik.

Ez a társadalmi vonatkozás érdekesen merül fel a *Vendégségben*. A két ok közül, melylyel az önmagáról szóló beszédet indokolja, Dante elsőként jó hírének védelmét említi. Fejtegetése arra az igen érdekes pszichológiai megfigyelésre támaszkodik, hogy a személyes ismertség kisebbiti a híres emberek becsét. Mivel, ahogyan mondja, „szinte minden itáliai lakos” megismerte őt bolyongásai során, személyének a megbecsülése és műveinek az értéke egyaránt csökkent. Ezt helyreállítandó kényszerül arra, hogy önmagáról beszéljen, s hogy írásának nagyobb méltóságot és tekintélyt szerezzen.

Az önmagunkról való beszéd másik indoka (vagyis az, hogy saját példánk által másokat tanítunk) elválaszthatatlan az előbbtől: „a rossz hírtől való félelem és az a vágy indít engem, hogy olyan tanítást adjak, amilyent más valóban nem adhat” („Movemi timore d’infamia, e movemi desiderio di dottrina dare la quale altri veramente dare non può”, *Vendégség*, I, 1). Ez a rendkívüli mondat azt sugallja, hogy a költő egyenesen a hírnév miatt, legalábbis jó hírnevének a védelmében, szánta el magát arra, hogy tanító művet alkosson, méghozzá olyat, amely egyedülálló tanítást tartalmaz. Nem hasonlít-e ez arra a motívumra, amely a *Paradicsomban* olvasható vallomás szerint az *Isteni színjáték* megírásában is szerepet játszott?

Nincs okunk kételkedni abban, hogy mindaz, amit az *Isteni színjátékban* a költői hírnévről és dicsőségről olvashatunk, közvetlenül kifejezi Danténak mint szerzőnek

a személyes érzelmeit, költői öntudatát és az irodalmi pályával kapcsolatos elvárásait. Csakis így értelmezhető az a sorai, melyekben elárulja reménykedését, hogy az *Isteni színjáték* jutalmaképpen visszatérhet Firenzébe, s elnyerheti a költőknek kijáró babérkoszorút. Ám azt is hangsúlyozni kell, hogy a kivételes költői teljesítménnyel kiérdemelt halhatatlanság klasszikus toposz, mely az antikvitástól kezdve mindig is része volt annak, ahogyan szövegeikben a szerzők megjelenítették önmagukat. Elég azokat a nagy ókori költőket említenünk, akikkel a vándorló Dante maga is találkozik a pokol tornácán, s akiket az érvényes kulturális kódoknak engedelmességgel „a legmagasabb ének mesterének iskolájába” sorol („la bella scuola di quel signor dell’altissimo canto”, *Pokol*, IV, 94–95). Példaképeinek megnyilatkozásai közül ebben az összefüggésben éppúgy idézhetjük a horatiusi „*non omnis moriar*”-t,⁷³ mint Ovidius hivalkodását, hogy már életében olyan hírnévre tett szert, mint mások haláluk után („tu mihi [...] vivo sublimis dedisti nomen, ab exequiis quod dare fama solet”).⁷⁴ Megjegyzendő, hogy Ovidius e szavai más költőknél szinte szó szerint ismétlődnek, azt mutatva, hogy római költészetben általános toposszá vált a költőt már a halála előtt övező hírnév motívuma.⁷⁵

A hírnévvel járó dicsőség az önmagukat affirmáló, saját kreativitásuk tudatában lévő nagy egyéniségek öntudatának forrása, akik ezt kiválóságuk és munkásságuk jutalmaként élvezik, és el is várják, hogy részesüljenek belőle. Az *Isteni színjáték*ban Dante kiváltképpen a költőknek és a művészeknek tulajdonít ilyen öntudatot. Ennek megfelelően, és jellemző módon, a purgatórium első körének bemutatása során tér ki a művészet problémájára, s fejti ki, szinte egy összefüggő elmélet keretében, a műalkotások megítélésére, illetve a mű és az alkotó viszonyára vonatkozó esztétikai nézeteit.⁷⁶ Ugyanis ebben a körben vezekelnek a gőgösök, a hírnevükre bűnös mértékben büszke lelkek, köztük a művészek. A jelenet főszereplője Oderisi da Gubbio, a híres miniatúrafestő. Az ő szájába adja Dante a művészek hírnevének változékonyságáról, a földi hírnév csalékony voltáról és a kevélység bűnéről szóló mondanivalóját.

A kevélység az első a főbűnök sorában. Sokatmondó, hogy – a második körbe tovább lépve – maga Dante is ebben a bűnben marasztalja el magát, megvallva, hogy halála után inkább az első körben, a gőgös lelkek között kell majd vezekelnie, mintsem a másodikban, ahol az irigyek bevarrt szemmel, vakon szenvednek:

⁷³ *Ad Melpomenen, Carminum Liber Tertius, XXX.* In HORATIUS 1961.

⁷⁴ „[...] te már életemben nagy nevet adtál, / s ezt csak a síron túl szokta megadni a hír”. (GAÁL László fordítása. *Tristia*, IV, 10). In OVIDIUS 2002.

⁷⁵ Ld. például Martialis köszöntő szavait, melyeket epigrammagyűjteményének élén intéz az olvasóhoz: „Hic est quem legis, ille quem requiris / toto notus in orbe Martialis, / argutus Epigrammaton libellis: / cui, lector studiose, quod dedisti / viventi decus, atque sentienti, / rari post cineres habent poetae”. „Ad lectorem”. *Epigrammaton Liber I, i.* (MARTIALIS 1980). „Hát imhol van, akit nem únsz, akit vágysz: / mindenhol csoda-hírű Martialis / szikrázó epigramma-gyűjteménye; / oly hírnév koszorúzza, oly dicsőség /, már éltében, amit nagyon kevésszer / nyert el holta után egy-egy poeta.” (Weöres Sándor fordítása. In SZEPESSY 1958).

⁷⁶ Ld. a „*Purgatórium* 12: a művészi alkotások mibenléte” c. fejezetet e kötet második részében.

„Az én szemem is lesz még itt bevarrva,
de nem soká: mert nem forgatta” – mondtam –
„sokszor el a rút irigység hatalma.
Más bűnért égek én aggodalomban,
az alábbi kör kínjaitól félve,
miért szivemben már előre gond van.”
(*Purgatórium*, XIII, 136–141)⁷⁷

A költemény több más helyén, így többek közt a földi paradicsomban is (ahol Beatrice súlyos szemrehányásokkal illeti őt), szóba kerül Dante bűne. Mindig kérdéses, hogy az adott helyek mennyire értendők szó szerint. Mégis úgy vélem, a most említett epizód jelentése elég egyértelmű, mert nem az a lényeges benne, hogy Dante beismeri és megbánja bűnét, hanem az, hogy annak megvallásával besorolja magát a többi kevély lélek, azaz a művészek közé. Eszerint az *Isteni színjáték szerzője egyike azoknak, akik kivételes alkotásaik révén méltán szereztek maguknak dicsőséget, függetlenül attól, hogy bűnös mértékben elhatalmasodott rajtuk a hírnév utáni vágy.*

A purgatórium első párkányán lejátszódó találkozások légkörét az a ki nem mondott, de annál élesebb ellentét hatja át, mely a háttér és a szereplők között feszül. A háttér nem emberkéz-faragta műalkotások fantasztikus díszletei alkotják. A párkány sziklafalán (X. ének) és padozatán (XII. ének) a valósághoz tökéletesen hű szobrok és rajzok, az alázat és a megbüntetett gőg didaktikus célzatú illusztrációi láthatók, melyek „látható beszéd” gyanánt (X, 98; „visibile parlar”, X, 95) a művészet legtökéletesebb fokát képviselik. Vagyis azt a tökéletességet, mely a természethez való megtévesztő hasonlóságban, az abszolút realizmusban gyökerezik:

Hol van a véső, hogy vonalat-árnyat,
vagy ecset, ílyet, hűn utána húzzon,
milyet bármely nagy művész megcsudálhat?
Élő az élő. Holt a holt a rajzon;
többet valóság látója se lát [...].
(*Purgatórium*, XII, 64–68)⁷⁸

77 „Li occhi”, diss’io, „mi fieno ancor qui tolti,
ma picciol tempo, ché poca è l’offesa
fatta per esser con invidia vòlti.

Troppa è più la paura ond’è sospesa
l’anima mia del tormento di sotto,
che già lo ’ncarco di là mi pesa”.

(Ld. még: XI, 118–119.)

78 Qual di pannel fu maestro o di stile
che ritrasse l’ombre e ’ tratti ch’ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?
Morti li morti e i vivi parean vivi [...].
non vide mei di me chi vide il vero.

Ez előtt a háttér előtt zajlik tehát Dante és Oderisi párbeszéde, melynek során a miniatúrafestő, a gőgös művészeket alázatra buzdító általános intelmként, a hírnév hiábavalóságáról szóló főbb toposzokat idézi fel:

Ó, embergőgök hiúsága! véges
 hír , mely mindjárt meghal, ha elhanyaglott
 barbár kor nem tér vissza kútfejéhez!
 Lám, festészetben Cimabue tartott
 minden teret, és ma Giotto kiáltják:
 s amannak híre éjszakába hajlott.
 Így Gidó Gidót, egymást sorba váltják
 a költők; s él már tán, ki úgy kinyomja
 mindkettőt, mint fészekbül a madárkát.
 Szélre hasonlít, lenge fuvalomra
 e földi hírnév – mely nevét cseréli
 a tájjal, amint erre fúj vagy arra.
 Több híred lesz tán, ha vénségben éri
 húsod a halál, mint ha amidőn még
 ajkad a *pacit* és *papit* beszél,
 ezer év múlva? mely oly kis idő még
 az örökhöz, mint a leglassubb égkör
 forgásához, míg pillád emelődnék.
 (*Purgatōrium*, XI, 91–108)⁷⁹

79 Oh vana gloria de l'umane posse!
 com' poco verde in su la cima dura
 se non è giunta da l'etati grosse!
 Credette Cimabue ne la pittura
 tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
 sì che la fama di colui è scura.
 Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
 la gloria de la lingua; e forse è nato
 chi l'uno e l'altro caccerà del nido.
 Non è il mondan rumore altro ch'un fiato
 di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
 e muta nome perché muta lato.
 Che voce avrai tu piú, se vecchia scindi
 da te la carne, che se fossi morto
 anzi che tu lasciassi il 'pappo' e 'l 'dindi',
 pria che passin mill'anni? ch'è piú corto
 spazio a l'eterno, ch'un muover di ciglia
 al cerchio che piú tardi in cielo è torto.

A fenti beszédben valójában a példák az érdekesek, hiszen dióhéjban mintegy magukba foglalják Dante korának művészet- és irodalomtörténetét, s egyáltalán azt a gondolatot, hogy a művészetnek *története* van. Éppen ebben áll az ember alkotta műalkotásoknak az isteni műalkotásokkal, vagy egyáltalán azokkal a műalkotásokkal szembeni tökéletlensége, melyek egyedül a természethez mérhetők. Az ellentét, amelyről az előbbieken során szó esett, nem más, mint az időtlen műalkotások tökéletessége és az emberkéz alkotta, szükségképpen időben élő művek tökéletlensége közötti ellentét, mely minden művészt alázatra kell, hogy intsen. Dante azt sugallja, hogy időben létezni, történelemmel bírni fokozatiságot, viszonylagosságot involvál, így Giotto Cimabuéhoz képest, az egyik Guido pedig a másik Guidóhoz képest mondható híresnek, s nevezhető nagy művésznek vagy költőnek.

Nem mulaszthatjuk el, hogy emlékeztetőül megjegyezzük: a két Guidón Guinizellit és Cavalcantit kell érteni. Vagyis az *Isteni színjáték* azon kevés helyeinek egyike van szemünk előtt, melyek explicite Dante „első” barátjára vonatkoznak. A harmadik költő, aki már megszületett, és el fogja homályosítani hírüket, természetesen maga Dante lesz. Vajon mi mással vívhatná ki ő ezt a helyet, mint az *Isteni színjátékkal*?

A szereplő Dante, akárcsak korábban Brunetto Latini, a költő Dante dicsőségét jósolja meg. A készülő mű önmagáról és szerzőjéről szól; az idézett helynek rendkívül erős az önreferencialitása.

3.2. A MŰVÉSZ ÉS A MŰVÉSZET

A költő profetikus küldetésstudata (a „szereplő költőé” és a történeti Dantéé) nem korlátozódik saját költői feladatáról vallott felfogására. Hasonlóan magas elképzelést alkotott általában a művészet céljáról.

Érdemes itt visszatérnünk a *Purgatórium* művészeti tárgyú énekeiből kiolvasható esztétikai koncepcióra, melynek egyik eleméről, a természet és a művészet viszonyára vonatkozó realista követelményről föntebb már volt szó. Ehhez tegyük hozzá a következőket.

Az az esztétikai ideál, melyet a purgatóriumi műalkotások önmagukban kifejeznek, s mely metatextuális szinten nyíltan meg is fogalmazódik, nem más, mint a valósághoz való maximális hűség elve, melyet manapság naturalizmusnak is nevezhetnénk. Isten pontosan ebben a tekintetben – vagyis *realizmusával*, sőt *naturalizmusával!* – múlja felül a földi művészeket, úgy hogy alkotásai láttán „nemcsak Poliklét, / de a Természet szégyenben maradna” („che non pur Policleto / ma la natura li avrebbe scorno, *Purgatórium*, X, 32–33).

Dante azt sugallja, hogy különösképpen a képzőművészeti alkotások alkalmasak a természet utánzására, az esztétikai mimézis eszményének hiánytalan megvalósítására. Tudatában van annak, s esztétikailag messzemenően ki is használja, hogy a vizuális észlelés más érzékszervi benyomásokat is fel tud kelteni. Más szóval, a természet vizuális tükrözésének eszközei képesek a valóság egészének a képét visszaadni. (Legalábbis így van ez isten tökéletes alkotásainak az esetében. A purgatóriumi epizódban a domborművön látható kórus valóban énekelni látszik; a tömjénfüst pedig az orrnak nem, de a szemnek

valódi; *Purgatórium*, X, 58–63). Így rövid úton eljuthatunk ahhoz a paradoxonhoz, melyet Dante láthatólag nem vél annak, vagyis ahhoz a következtetéshez, hogy a művészi reprezentáció ideális esetben már nem is utánczás, hanem maga a valóság.

Természet és művészet viszonyának ez a felfogása egyébként túlmegy az esztétikai értelemben vett műalkotások problematikáján, s rávilágít Dante világgképének egyik alapvető összetevőjére. Feltűnő például, hogy Beatrice szépségét a költő pontosan azokban a terminusokban („természet és művészet”, „natura o arte”) jellemzi, mint amelyek segítségével a főttebbi helyeken esztétikai felfogását fogalmazta meg: „[...] olyan testnek voltam viselője, / hogy soha szebbet Természet s Művészet nem alkotott” („Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle membra in ch'io / rinchiusa fui, *Purgatórium*, XXXI, 49–51).

Témánk szempontjából nem lehet túlbecsülni annak a jelentőségét, hogy a purgatóriumi műalkotások valójában nem léteznek. Ezek (Akhilleusz pajzsához vagy Adrian Lewerkühn szimfóniájához hasonlóan) „műalkotások a műalkotásban”, melyeket Dante verbálisan alkotott meg s állít a szemünk elé. Voltaképpen metaleptikus hatással van dolgunk: az önreferencialitásnak azzal az esetével, amikor a nyelvi aktus révén a beszélő nem referál valamire, hanem a fikción belüli világok határait átlépve létrehozza azt, amire referál.

Az olvasó figyelme óhatatlanul ráirányul arra a nyelvre, amelynek a révén ez az effektus létrejön. Dante, miközben igyekszik megőrizni a vizuális nyelv sajátosságait, lényegében *elbeszéli* a látottakat, s nem is tehet mást. A szobrokat és képeket úgy tárja elé, hogy részletesen elmondja, illetve egyetlen jellegzetes drámai mozzanatba sűríti az általuk ábrázolt jeleneteket. Nyilvánvaló, hogy megvoltak ehhez a mintái. Az ő számára, akárcsak kortársai számára, a vizuális művészet bizonyos értelemben elbeszélő művészet volt, a szónak abban az értelmében, hogy a képekre hárult az ismert történetek megjelenítésének feladata. Talán a képi ábrázolás ilyen narratív felfogását fejezi ki a „storiare” ige, mely a Traianus és az özvegy jelenetéről szóló dombormű leírásában fordul elő. („Itt a császár alakja volt kivágva (*storiata*) / dicsőn a sziklából” [„Quiv' era storiata l'alta gloria del roman principato” – X, 73–74.) Dante kétségtelenül tudatában volt a képek nyelvi természetének és a bennük rejlő narratív potenciálnak. A Traianusnak szentelt domborművet nem véletlenül nevezi „látható beszédnek” („visibile parlare”, *Purgatórium*, X, 95). Még akkor is így van, ha a kifejezés közvetlenül azt hivatott érzékeltetni, hogy a dombormű isteni csoda, mert nemcsak a pillanatot ragadja meg, mint az emberek művei, hanem kifejezi a császár és az özvegy közti dialógus szukcesszív mozzanatait is.

Az itt tárgyalt énekekben kifejtett esztétikai koncepció másik elemét kifejezetten a művészet céljára vonatkozó elgondolás alkotja. Ez a márványpadlón lévő képek leírásából, illetve az azokat kísérő esztétikai és morális kommentárokból olvasható ki (*Purgatórium*, XII, 16–72). A képekben nyilvánvalóan az a lényeges, hogy *mit ábrázolnak*, s hogy az általuk ábrázolt tárgy *példaszerű* voltából morális tanulság vonható le. A purgatóriumi epizód azt sugallja, hogy a műalkotásoknak általában is az a célja, hogy a szemlélő számára *példát* nyújtsanak, s morális tanítást közvetítsenek a számára. Az epizód végén megjelenő angyal a látottakon meditálva le is vonja az általános igazság erejével bíró következtetést:

„Jertek, itt közel a lépcső,
és könnyü, könnyü lesz feljutni itt ma!
Kevés, ki a hívást meghallja és jó:
ó, Emberfaj’ pedig röpülni lettél:
mért lesz kis széltől röptöd rögtön késő?”
(*Purgatórium*, XII, 94–97)

Kétségtelen, hogy a művészeti tematika – bár a *Purgatórium* egészében jelen van – a kevélységnek szentelt három énekben dominál. Ez önmagában kapcsolatot teremt a költő (az *Isteni színjáték* szereplőként értett költője) és a művészet mibenlétére és céljára vonatkozó esztétikai elmélet között. Hiszen lehetetlen nem látnunk, hogy a Dante-figura könnyen azonosítható a purgatórium szóban forgó énekeiben szereplő kevély művészekkel.

Ugyanakkor felmerül a kérdés: miképpen lehetséges, hogy az *Isteni színjáték*, vagyis a kevélység főbűnében vétkes Dante műve, a Szentírással versenyezzen? Talán megkockáztathatjuk a következő választ.

Danténak a művészekre vonatkozó negatív morális ítélete nem terjed ki magára a *művészetre*. A költő – annak szellemében, hogy „a művészet isten unokája” (*Pokol*, XI, 105) – különbséget tesz az esendő, hiú, bűnös művészek és az örök művészet között, melynek végső oka isten. Az *Isteni színjáték* egyenrangú lehet a Szentírással vagy a purgatóriumban látható isteni alkotásokkal annak ellenére, hogy szerzője osztozik a művészek bűnében.

A művészet problémája éppen azért állhat az első főbűnt ostorozó énekek középpontjában, mert a művészet és a gőg tematikája közötti kapcsolat pontosan fordítottja annak a viszonynak, amely az egyes művészek és a kevélység bűne között áll fenn. Míg az Oderisi-epizód a művészi hiúságot a kevélység tipikus eseteként mutatja be, addig a dom-borművek a sziklafalon és a rajzok a márványpadlón azt a magas morális funkciót illusztrálják, mellyel Dante felruhazza a művészetet.

Ha a műalkotásoknak az a céljuk, hogy *példaként* szolgáljanak az emberek okulására, akkor azt mondhatjuk, hogy a purgatóriumi szobrok és rajzok két szinten is betöltik a példa szerepét. *Referenseik* az általuk felidézett történetek szintjén a lélek megtisztulását segítő példázatok. Az *önreferencia* szintjén (önreferáló *jelként* vagy *szöveggként* tekintve őket) példák annak a felfogásnak az igazolására, hogy a művészi alkotások feladata a tanítás, az igazság megmutatása. Azoknak a példáknak a sorába tartoznak, amelybe beletartozik maga az *Isteni színjáték* is.

4. AZ ÍRÁS

A költő küldetésének része és beteljesítésének eszköze az írás. Elemzéseink nem lennének teljesek, ha nem térnénk ki nagyon röviden arra, hogyan jelenik meg a szövegben a költő mint az írás szellemi és fizikai aktusának szubjektuma. A költemény világát megalapozó fikció szerint Dante *jegyzőként*, *írnokként* lejegyzí az utazása során szerzett tapasztalatait, ahogyan a *dolce stil nuovo* szellemében fogant költeményeiben is csupán azt követte

tollával, amit a Szentlélek lediktált neki. Erre utal a „nota”, a „scriba” és a többi hasonló jelentésű kifejezés, melynek előfordulásait más összefüggésben már vizsgáltuk.

Érthető tehát, ha Danténak arra is van gondja, hogy – már a *Pokol* invokációjától kezdve, ahol eleve eldől, hogy milyen szerepet tulajdonít magának, és milyen státuszt szán költeményének – mintegy írás közben jelenítse meg magát:

Ó, Múza, nagy szellem, tiéd ez új dal,
ó lélek, aki írod, amit láttam,
nemességed elválik majd ezúttal!

O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitade.
(*Pokol*, II, 7–9)

Sokatmondó az a tény, melyre már Ernst Robert Curtius felhívta a figyelmet (CURTIUS 2010: 363): a múzsákhoz intézett fohászban, vagyis egy olyan konvencionális helyen, ahol a klasszikus poétikai előírások szerint az „énekelni” igének kellene állnia, az „írni” ige szerepel. E paradigmaticus oppozíció („írásbeliség” mint megjelölt pólus *versus* „szóbeliség” mint jelöletlen pólus) még hangsúlyosabbá teszi, hogy a költemény *írásmű*, s mint ilyen olvasásra és nem szóbeli befogadásra van szánva.

A költő „jegyző”-szerepének egy másik szintje az írásnak azzal a rég óta csodált képességével kapcsolatos, hogy megőrökíti az elszálló szót, a tetteket és az emberek híréit. Legyen elég erre egy példa: a költő azzal bírja szóra Guido Guiniccit (Guinizellit) a *Purgatóriumban*, hogy megígéri, nevét „papírra teszi”, s megőrzi az utókornak („accio ch'ancor carte ne verghi”, *Purgatórium*, XXVI, 64).

„Papírra tenni” („vergare”, a papírt megvonalmazni, vonalakkal tele róni): ez a kifejezés már az írás fizikai aktusára és fizikai eszközeire vonatkozik. Az ilyen típusú utalások is igen gyakoriak az *Isteni színjátékban*: „csak hogy több papir fogyjon a világba” („per danno de le carte”, *Paradicsom*, XXII, 75), „nem írta tinta” („né scrisse incostro”, *Paradicsom*, XIX, 8), „ugrik a tollam és nem írom” („salta la penna e non lo scrivo”, *Paradicsom*, XXIV, 25) stb.

Végezetül említsük meg az egyik legmarkánsabb példát, mely – a dolog természeténél fogva – az önreferencialitásnak is klasszikus esete:

Helyem ha volna írni róla hosszabb,
írnék, olvasó, az édes italról,
melytől nincs mód, hogy betellve bucsuzzak:
de mivel kötést tettem én e Dalról,
e Másodikról, lapjaim kimérve,
művészet féke nem hagy írnom arról.
(*Purgatórium*, XXXIII, 136–141)

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantere' in parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
me, perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren dell'arte.

A szöveg ezen a kitüntetett helyen, a *Purgatórium* végén, egész konkrétan utal saját megírásának aktusára, illetve ennek az aktusnak szellemi és fizikai körülményeire. Betelt – fizikai értelemben – a *Purgatóriumra* szánt „összes papírlap” („tutte le carte”), mégpedig ama – szellemi természetű – ok miatt, hogy a költemény megkomponálásában művészi arány-érzéknek kell érvényesülnie, s nincs „több hely az írásra” („piene son tutte le carte”).

V. AZ OLVASÓ ALAKJA

1. MINTÁK ÉS ELŐZMÉNYEK

Történetileg és szociológiailag azonosítható közönség, vagyis „empirikus olvasók” nélkül nincs irodalmi mű. Erre a végső realitásra vezethető vissza mind az empirikus szerző elképzelése a maga lehetséges olvasójáról, mind pedig a szöveg által posztulált „ideális olvasó”.

Hogy a szövegben megjelennek-e, s mennyire jelennek meg a lehetséges olvasókra (befogadókra) vonatkozó megfontolások és elvárások, az nyilvánvalóan annak a társadalomnak a valóságától függ, melynek részeként a szöveg megszületett. Ilyen kérdés persze aligha merül fel az organikusán zárt közösségek esetében. A homéroszi eposz, de még az athéni tragédia is olyan helyzetet feltételez, melyben a mű *közönsége* lényegében egybeesik az adott történeti *közösség* egészével, mű és közönség természetes harmóniában van egymással.

Kérdésünknek olyan helyzetre vonatkoztatva van értelme, melyben problematikus a mű és a befogadó, a művész és a közönség viszonya. Nem nehéz igazolni, hogy az ókorban ez a fordulat a klasszikus görög korszakról a római korszakra való átmenet során, a birodalmivá szerveződő Róma társadalmilag differenciált kulturális közegeiben következik be. A római irodalom aranykorában váratlanul tör fel a felismerés, hogy a költőnek léte függ attól, van-e közönsége, s hogy ezért olvasóit meg kell hódítani, számon kell tartania. Horatius, Ovidius, Propertius vagy Martialis rendkívüli törődést mutat aziránt, hogy műveiket kik és hányan olvassák. Költői céljaiktól függően különbözőképpen, de nagy tudatossággal azonosítják olvasóik típusát és azok szűkebb vagy tágabb körét.

Bár többnyire megegyeznek abban, hogy az olvasók sokaságával büszkélkednek, közönségükről alkotott képük sokszor az ő esetükben is egy-egy szöveg határain belül érvényes. Például Horatius egyfelől híresen elhatárolja magát a profán tömegetől („Odi profanum vulgus [...]”),⁸⁰ másfelől azonban maga is rátart arra, hogy verseit a világnak mind a négy táján ismerik.⁸¹ Természetesen ez nála is visszahat a szerzői önképre. Egyik esetben a műzsák papjaként a költő szakrális szerepét vindikálja magának, s verseinek abszolút újdonságát hangsúlyozza („carmina non prius / audita Muasarum sacerdos / virginibus puerisque canto”),⁸² a másik esetben azt tartja a szerepének, hogy az olvasót gyönyörködtesse és

80 *Carminum Liber Tertius*, I. In HORATIUS 1961.

81 *Carminum Liber Secundus*, XX. In HORATIUS 1961.

82 „Még soha nem dalolt / dalt zengek én, a Múza papja / ifju szüzek s fiuk új hadámak”. (Illyés Gyula fordítása, *Carminum Liber Tertius*, I.) In HORATIUS 1961.

tanítsa („omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando periterque monendo”).⁸³

A középkori hanyatlás évszázadai után, melyek során az egykori nyugati birodalom területein teljesen megszűnt az olvasóközönség, a XII., de inkább a XIII. századtól kezdve a római kori fordulattal analóg fordulat játszódott le, melynek döntő lökést adott, hogy napirendre került a vulgáris nyelvek irodalmi felhasználásának a kérdése, és megjelentek az új Európa nemzeti irodalmainak első csirái. Amikor ugyanis eltűnt az igen szűk latin nyelvű művelt réteg, amely a késői antikvitásban még olvasta a görög és latin szerzőket, a latin úgy maradt fenn az írás egyedüli nyelveként, hogy nem voltak anyanyelvi beszélői. Vagyis létezett továbbra is egy tudós nyelv, de nem létezett irodalmi nyelv: nem létezett a kultúra nyelve. Erich Auerbach, miután lépésről lépésre rekonstruálta az új olvasóközönség kialakulásához vezető folyamatot, arra a számunkra nagyon fontos megállapításra jutott, hogy egy művelt közönség akkor jelenhet meg *társalmi réteggént*, amikor „az anyanyelv ismét a kultúra lényeges és sajátos eszközévé válik” (AUERBACH 2007b. In AUERBACH 2007a: 233).

Az új irodalom kellett, hogy számíthasson, a kora-középkori előzmények ellenére, egyfajta potenciális közönségre, de inkább az a helyzet, hogy azt megteremtette. A folyamat nem korlátozódhatott arra a területre, melyet ma szoros értelemben irodalomnak tekintünk, hanem kiterjedt az írásbeliség és a kultúra szélesebb körére. A városokban, a fejedelmi udvarokban és az egyetemek körül formálódott az a befogadói réteg, amelyhez a virágzó középkor egyre nagyobb számban vulgáris nyelven írt irodalmi, filozófiai és teológiai szövegei szóltak. Ez a réteg léténél fogva, de nyelvi, társadalmi, kulturális tagoltsága és változékonysága okán is, felvetette a szerző és az olvasó viszonyának kérdését, melyre a szerzők csakhamar reflektálni kényszerültek.

Dante ennek a folyamatnak nem egyedüli szereplője volt, de kétségtelenül főszerepet játszott benne. Az olvasókhoz intézett megszólításokon kívül, melyek az *Isteni színjáték*-ban oly jelentős szerepet kapnak, számos más eszközt talált arra, hogy explicite azonosítsa üzeneteinek címzettjét, és tisztázza viszonyát hozzá. Ez műveinek nem külsődleges stilisztikai jegye, hanem lényegi vonása: tágabb értelemben annak a jele, hogy a szöveg lehetőség-feltételét alkotó társadalmi feltételrendszer és annak értelmezése belekódolódott a szöveg formális struktúrájába. A világot, melyből lehetséges olvasóközössége rekrutálódott, Dante problematikusnak látta, és az valóban problematikus volt, hiszen politikai, kulturális és morális viszonyait instabilitás, forrongás és változékonyság jellemezte, ahogyan ezt Cacciaguidának a régi Firenzét dicsőítő és a jelen erkölcsseit ostorozó beszéde kiválóan érzékelteti (*Paradicsom*, XVI).

83 „Osztatlan tetszést az arat, mi a hasznosat, édest / jól elegyítve tanít, s közben komoly élvezetet nyújt.” (Muraközi Gyula fordítása, *Ars poetica*, Epistolarum Liber Alter, 345.) In HORATIUS 1961.

2. AZ OLVASÓ MINT VENDÉG

Lássuk ezek után azokat a legfontosabb helyeket, ahol megjelenik Dante tényleges vagy remélt olvasója, illetve ahol a szöveg jelentéséhez hozzátartozik, hogy számításba kell vennünk a szöveg által posztulált olvasót.

Az olvasó többnyire a vendég, az útitárs vagy a hajós alakját ölti. Mivel az étkezés fogalmköre az antik és bibliai hagyománytól kezdve igen alkalmas arra, hogy a megismerés, a tanulás és a szellemi gazdagodás metaforájaként szolgáljon, szinte természetes, hogy műve és olvasója viszonyának leírásakor Dante a végsőkig igyekszik kiaknázni az ebben a metaforában rejlő lehetőségeket, ahogyan éppenséggel a *Vendégség*ben látjuk.

A mű első paragrafusában (I, i) a következőket olvashatjuk:

[...] kevesen maradnak, akik a mindenkitől áhított kincsnek, a tudásnak birtokába juthatnak, és szinte megszámlálhatatlan azoknak a száma, akik valamely akadály miatt erre az eledelre hiába éheznek. Óh, boldogok azon kevesek, akik annál az asztalnál ülnek, ahol az angyalok kenyerét eszik, és szerencsétlenek mindazok, akiknek étele a birkáéval közös! Tekintve, hogy minden ember természeténél fogva barátja embertársának, s minden barátjának fájdalmat okoz a szeretett barát hibája, azok, akik ily magasztos asztalnál étkeznek, nem nézhetik szájalom nélkül a többieket, akik állati táplálékot, füvet és makkot eszegetnek. Minthogy a könyörületesség a jótékonyság anyja, azok, akik tudnak, mindig bőkezűen juttatnak gazdagságukból az igazán szegényeknek, s mintegy élő forrás vizével oltják el a természetes szomjúságot, amelyről beszéltem. Én tehát, bár nem ülök a boldog asztalnál, mégis elmenekülve a köznép legelőjétől, az ott ülők lábainál felszedetem azt, ami tőlük lehullik, ismerem is azok nyomorúságos életét, akiket magam mögött hagytam, és könyörületre indítva annak édességétől, amit lassacskán összegyűjtögetek, nem feledkezem meg róluk, s amit számukra tartogatok, már jó ideje a szemük elé is tártam a nyomorúságosoknak, s iránta vágyakozásukat erősen felébresztettem. Meg akarok tehát most nekik teríteni, és egyetemes vendégséget akarok szerezni nekik abból, amit már megmutattam, és abból a kenyérből, amely szükséges az ilyen ételhez, hogy elkölthessék. Ez az a lakoma, amely méltó az ilyen kenyérre, ilyen étellel, amelyről tudom, hogy eddig hiába szolgáltam fel. Ehhez ne üljön oda senki, akinek nem megfelelőek a szervei, akinek nincs se foga, se nyelve, se ínye, sem pedig a bűnök elkövetője, mert az ilyennek tele van a gyomra ellentétes hatású mérges nedvekkkel, úgyanynira, hogy az ételt soha nem tartaná meg. De jöjjön bárki, aki családi vagy állampolgári gondok miatt maradt éhen, és üljön oda az asztalhoz a többi hasonló sorstársával; lábaikhoz telepedjenek le azok, akiket lustaság akadályozott, s így magasabb ülőhelyre nem érdemesek: mind amazok, mind ezek vegyék az én étkeket a kenyérrel, amely az étel élvezetét és megemésztését biztosítja.

Lényeges, hogy a *Vendégség* befejezetlenségében is enciklopédikus jellegű, tudományos és filozófiai tanításokat közvetítő mű. A szellemi éték, melyet a szerző a lakomájára meghívottaknak kínál, kifejezetten intellektuális természetű. A fenti sorokat ezért úgy kell

olvasnunk, hogy a költői művek és elbeszélések olvasóinál, egyáltalán az olvasók korabeli típusánál jóval tágabb kört írnak le. Dante *nemcsak irodalmi, hanem filozófiai közönséget kívánt teremteni*. Az olvasó alakjára irányuló kérdésünkbe így majd azt is bele kell foglalnunk, hogy Dante a maga korának filozófiai kontextusához képest milyen közönséghez fordult, s mi a jelentősége annak, hogy közönségét éppen az adott módon képzelte el.

Előbbi idézetünk metaforikus szerkezete a következő oppozíciókból épül fel: *tudók* versus *tudatlanok*; *sokak* versus *kevéssek*; *gazdagok* versus *szegények*; *angyalok kenyere* (*emberi táplálék*) versus *állati eledel*. Ezekhez még hozzáadódik a *búza* és az *árpa* oppozíciója, mert a költőnek mentegetőznie kell lakomájának azon „lényegbeli fogyatékkossága” miatt, hogy művét nem latinul, hanem népnyelven írta: „Jelentősnek kell lennie a mentségnek, amikor az étkei miatt oly nemes, a meghívottak előtt oly tiszteletreméltó lakomához árpa- és nem búzakenyeret szolgának fel” (I, x).

Nyilvánvaló, hogy a felsorolt ellentétpárok egy társadalmi helyzetet határolnak körül, s pontosan ez a társadalmi helyzet alkotja azt, ami ebben az esetben „a metafora alapjául” szolgál: a tudás olyan, mint a jó eledel, mégpedig mind minősége tekintetében, mind pedig abban a tekintetben, hogy a *gazdagok* és *kevéssek* osztályrésze. Ez utóbbiaknak jut az „angyalok kenyere”.

Az „angyalok kenyéréen” (vö. Zsolt 77, 25; Bölcs 16, 20) Dante máshol a teológiát érti, itt azonban egyszerűen a „jó ételt”, az „emberi élelmet” érti rajta, szembeállítva azt az állati eledellel, „a füvel és makkal”. A metaforát persze metaforaként kell értenünk. Nem mondhatjuk tehát, hogy a költő szó szerint az állati nyomorban élő éhezőkhez, azaz a minden műveltség híján lévő írástudatlanokhoz fordul mint közönséghez. De mondhatjuk, hogy egy széles és bizonyos értelemben tanulatlan közönséget kíván megszólítani.

Ha nehéz is megmondani, hogy jelen összefüggésben mit jelentsen a „tanulatlan”, annyi bizonyos, hogy potenciális olvasóit Dante nem az egyetemi és egyházi berkekben, s nem a latint, az írásbeliség hagyományos nyelvét használó elit tagjai, egyszóval nem a professzionista értelmiségiek közt keresi.

Ellenben mindenkire számít, aki értelmi és erkölcsi elvárásainak eleget tesz, köztük is főleg azokra, akik a szellemi javakban önhibájukon kívül nem részesülhettek. A szöveg teljesen világos a tekintetben, hogy kikre gondoljunk: azokra, akik társadalmi okokból nem sajátították el a tudományt. Dante köztes helyet jelöl ki magának az angyalok kenyéréen élők és az erre éhezők között (nem ül „a boldog asztalnál”), de „a köznép legelőjétől” is eltávolodott, amivel a mások által felhalmozott tudás közvetítőjének és terjesztőjének a szerepét vállalja magára („az ott ülők lábainál felszedegetem azt, ami tőlük lehullik”). A *Vendégséget* tehát a szó szoros értelmében *népszerűsítő* műnek szánja, mely *sokak* számára *hasznos* olvasmány lesz majd.

Olvasóiról egyébként *szociológiai* szempontból is egészen konkrét leírást ad, amikor a világi társadalom jól azonosítható rétegeihez sorolja őket: „ezek a nemeslelkűek: hercegek, bárók, lovagok és számosan másfajta nemesek, férfiak és nők egyaránt szép számmal vannak, s csupán a népnyelvet beszélik, nem literátorok” (I, ix). Ebben a szociológiailag nagyon is releváns jellemzésében egyaránt figyelmet érdemel, hogy a különböző világiak közös vonásaként Dante azt emeli ki, hogy „nem literátorok”, és hogy hangsúlyozottan említi közöttük a nőket.

Semmi kétség afelől, hogy azokat a személyeket nevezi nem literátoroknak, akiket a középkori társadalom „laikusként” állít szembe a „klérikusokkal”, ezeknek a terminusoknak különböző – egyházi és műveltségi – értelmében. A két terminus jelentését és használatát illetően irányadó Ruedi Imbach elemzése, aki rámutat, hogy a klérikusok „klerikalizmusának” van egy egyházi, egy politikai és egy tudományos aspektusa, hiszen a „klerikalizmus” jelentheti először az egyház egyszerű azonosítását a klérussal; másodsor az egyház, pontosabban a pápaság szellemi és politikai szupremáciáját; végül pedig azt, hogy minden tudás a teológia szolgálatába állítandó (IMBACH 1996: 14–15).

Amikor Dante bejelenti, hogy művét a laikusoknak ajánlja, akkor nyíltan elhatárolja magát a klérikusok különféle típusaitól és egész társadalmuktól. Mégpedig rendkívül polemikus formában teszi ezt. Művét – mint mondja – „a nem olasz nyelven író literátorok” eleve nem tudnák használni, ami pedig „nyelvünk literátorait” illeti, „ezer közül egy nem látta volna értelmes hasznát, mert el sem fogadta volna, hisz annyira rabjai a kapzsiságnak, hogy minden lelki nemességtől távol tartja őket, ám ez a nemesség áhítozik legjobban az én ételemre. És ezek gyalázatára mondom, hogy nem is szabad literátoroknak nevezni őket, mert nem önmagáért szerzik meg a tudományt, hanem pénz és méltóság elnyerése érdekében” (I, ix).

A passzus kemény kritikával illeti mind az egyházi, mind a népnyelvű világi klérikusokat, s teljesen világos, hogy a lehetséges olvasóréteg határainak megjelölése mellett arra is szolgál, hogy leírjon egy műveltségi állapotot, és kifejezzen egy műveltségeszményt. Bepillantást enged tehát egy olyan városi társadalomba, melyben már kialakult az értelmiségi életforma, s az értelmiségi foglalkozások megélhetést biztosítanak azoknak, akik ezeket hivatásszerűen űzik. (Ilyenek a jegyzők, a tanítók, a különféle tisztségek viselői, az egyetemi magiszterek, a politikai hatalmak szolgálatában álló pamfletírók és „publicisták” stb.) A tudást ők eszközértéke miatt szerzik meg, illetve – ahogyan Dante látja és mondja – az irodalmat „úrnőből utcai nővé tették” („la letteratura l’hanno fatta di donna meretrice”, I, ix). A költő eszményképe ezzel szemben az öncélú tudás, melyre minden embernek joga van, már csak azért is, mert „minden ember természetesen vágyik a tudásra” („tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere”, *Vendégség*, I, i). A „nemesség” és „nemeslelkűség” fogalomköre ebben az összefüggésben elveszti közvetlen szociológiai vonatkozását, vagyis nem elsősorban a feudális értelemben vett nemességre utal, hanem mindazokra, akik társadalmi hovatartozásuktól függetlenül, a természetes emberi vágyak engedelmeskedve törekednek a tudásra. A „nemeslelkűség” legtöbb helyen valóban annyit tesz, mint „a tudás önmagáért való szeretete”.

3. A NŐ MINT OLVASÓ

A korabeli műveltségi állapotok előbbi, szinte dokumentumértékű leírásába Dante nem véletlenül foglalja bele a nőket. S itt szükségképpen eszünkbe kell jusson, hogy a költő – már a „Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet” kezdetű canzone tanúsága szerint is – kezdetről fogva olvasói között tartotta számon a nőket, akiket a művelt közönség legfontosabb

részének tekintetett („mintha a hölgyekhez beszélnek [...], de nem akárkihez, hanem csak a műveltekhez”; *Az új élet*, XIX).⁸⁴

A társadalomban elfoglalt helyük következtében a nők szinte definíció szerint képviselték a nem latinul olvasóknak azt a rétegét, amely a nemeslelkűség okán, és nem megélhetési vagy hivatási kényszerből érdeklődik az irodalom iránt. Arra, hogy ezt általános érvénnyel ki merjük mondani, nem utolsósorban Auerbach tekintélye bátorít, aki Anglia esetében megállapította, hogy az új irodalmi közönség kialakulásának első szakaszában „az angol-normann feudális arisztokrácia nőtagjai közül került ki a népnyelvű irodalom támogatóinak legnagyobb része” (AUERBACH 2007b. In AUERBACH 2007a: 263).

Danténál a női olvasó alakjának prototípusát Francesca da Rimini képviseli.

A kommentátorok többnyire egyetértenek abban, hogy Francesca és Paolo epizódja legalább annyira értelmezhető az általuk kedvelt szerelmi történetek, egyáltalán a népszerű udvari irodalom kritikájaként („Galeottónk lett a könyv s írója”; „Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse”), mint tragédiájuk elbeszéléseként, amelyhez szükségképpen vezetett a rajtuk elhatalmasodó szerelmi szenvedély. Pontosán ezért kell viszont hangsúlyozni, hogy a ró-luk szóló ének egyben *az olvasó éneke*. Ebből a szemszögből nézve történeti dokumentum, hiszen egy már viszonylag megszilárdult laikus olvasói réteg meglétét tanúsítja, melynek soraiban ott található, és jelentős szerepet játszanak a nők. Korántsem véletlen tehát, ha Dante a két szereplő közül Francescát beszélteti, s ily módon éppen egy nő alakjában jeleníti meg az olvasót:

Egy nap, miketten, egy könyvet lapozva,
 olvastunk benne Lancelotto rejtett
 szerelméről, nem is gondolva rosszra.
 Szemet ez gyakran szememen felejtett
 s arcunk az olvasásba belesápadt;
 de főleg egy pont lett, amely megejtett.
 Szent mosolyáról olvasván a vágynak,
 mely csak egy csókra szomjazik bolondul,
 ez, aki tőlem többet el se válhat,
 ajkon csókolt, remegve izgalomtul.
 Így Galeottónk lett a könyv s írója.
 Aznap többet nem olvasánk azontúl.
 (*Pokol*, V, 127–138)⁸⁵

84 „e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine.”

85 Noi leggevamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse;
 soli eravamo e senza sospetto.
 Per più fiare li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu che ci vinse.

Francesca és Paolo az itt leírt jelenetben ártatlanul, „gyanú nélkül”, mondhatni az olvasás kedvéért, vagy – ahogyan a szöveg mondja – „szórakozásból”, „kedvtelésből” („per diletto”) olvas. Talán ez a világirodalom első olyan szövege, mely egy történetben drámai szerepet juttat az olvasásnak, s ez által témává teszi az olvasás aktusát és funkcióját.

Ha eltekintünk a kibontakozó szerelmi száltól, akkor világosan előttünk áll egy olvasói típus és egy olvasási model. Ez az olvasó *hangosan*, másokkal *közösen*, *szórakozásból* olvas. Számára az olvasás udvari szórakozási forma, gáláns társasági esemény,

Figyelemre méltó még, hogy az epizódban szerepel a *lectura* („lettura”) kifejezés: „Szemet *ez* gyakran szememen felejtett / s arcunk az olvasásba belesápadt” („Per piú fiata li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso”) (*Pokol*, V, 130–131).

A terminusnak itt nincs technikai jellege. Jelentése az egyetemeken kialakult technikai értelméhez képest kitágult, és félreérthetetlenül a könyvek laikus használatára utal. Érdekes jele ez annak, hogy mennyire elterjedt az olvasás szokása. A népnyelven való olvasás jelölésére is szükség volt immár egy szóra, melyet a klérikusok tudós neologizmusainak a területéről kölcsönöztek. Másrészt talán azt is mondhatjuk, hogy a *lectura*-jellegű, figyelmet és elmélyedést igénylő olvasási mód túllépett a klerikusok körén, és elterjedt a társadalom laikus, de művelt rétegeiben.

4. „Ó TI, KIK ÉLTEK JÓZAN ÉRTELEMBEN”

Mint a föntiekben láttuk, az olvasó alakját Dante gyakran azzal a céllal jeleníti meg, hogy meghatározza az adott szöveg történetileg azonosítható valóságos közönségét. Ennek körét a *Vendégségben* igen tágan határozta meg. De vajon milyen képet alkotott közönségéről az *Isteni színjátékban*?

Erich Auerbach az olvasóhoz intézett megszólításokat elemezve arra a következtetésre jutott, hogy az *Isteni színjáték* is hasonlóan széles közönség számára íródott, sőt a költeménynek *minden* keresztény a címzettje (AUERBACH 2008b. In AUERBACH 2008a: 315). Szerinte a költő az önmagára vett váteszi szereppel rég túllépett azon, hogy bizonyos típusú olvasók jóindulatát, egy konkrét publikum pozitív reakcióját biztosítsa magának.

Sok minden szól ez ellen. Giuseppe Petronio hamisnak tartotta, hogy Dante megkülönböztetés nélkül minden keresztényhez szólt, s nemcsak egy meghatározott művelt közönséghez. Ő, Auerbachhal ellentétben, meg volt győződve Dante kulturális arisztokratizmusáról (PETRONIO 1966). Úgy ítélte meg, hogy ez mind költői felfogásának, mind az olvasóról alkotott képének konstans eleme volt, s így közönsége sem lehetett más, mint a kiválasztottak zárt körét alkotó kulturális elit. Mindezt szerinte maguk a *Vendégség*

Quando leggemmo il disiato riso
 esser basciato da cotanto amante,
 questi, che da me non fia diviso,
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno piú non leggemmo avante.

főntebb idézett, jól ismert passzusai is bizonyítják, nem beszélve *Az új élet és az Isteni színjáték* számos perdöntő helyéről.

Egyfelől mindenki (minden keresztény), másfelől az elit: oly nagy a két álláspont közötti különbség, hogy felmerül a kérdés, a két szerző ugyanazokat a szövegeket tartja-e szem előtt, illetve ezek interpretálása során ugyanazokat a fogalmakat használja-e. Nem lehet kétséges, hogy *Az új élet* korszakának egész termése, és egyáltalán az *édes új stílus* poétikája, kulturális értelemben arisztokratikus, elitista felfogást tükröz. Petronio mégis láthatóan túloz, amikor ezt Dante összes művére, így a *Vendégségre* is kiterjeszti. Éppen az a feltűnő, hogy Dantében különböző elképzelések élnek üzenetének címzettjéről, sőt egyes esetekben kérdéses, hogy valóban egy konkrét, létező közönségre gondol-e. A kérdés mindenesetre az *Isteni színjátékot* illetően is rendkívüli módon foglalkoztatja. Olyannyira, hogy az olvasó alakjáról alkotott képe egyenesen poétikai jelentőséggel bír, vagyis része a költemény alapjául szolgáló poétikának.

Az ebből a szempontból releváns szöveghelyek igencsak próbára teszik interpretációs képességünket. Lássuk a „józan értelműekhez” szóló megszólítást és a beléje foglalt fátyol-metaforát. Ez némelyek szerint az egész mű értelmezési stratégiája szempontjából perdöntőnek számít:

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

O voi ch'avete li'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

(*Pokol*, IX, 61–63)

A szöveg nyilvánvalóan önmagára irányul: az elbeszélő, az elbeszélés menetét megszakítva, arra figyelmeztet, hogy az előző és az utána következő jelenet egy mélyebb értelmet, egy rejtett tanítást hordoz („la dottrina che s'asconde”), melynek megfejtéséhez különös figyelemre van szükség. Egyúttal úgy látszik, hogy az egészséges, józan értelműekhez fordulva („li'ntelletti sani”), a kivételes képességű, kiváltságos olvasókra szűkíti le a megszólítottak körét.

A kommentárok többsége e részlet magyarázatakor azzal foglalkozik, hogy mi is a szóban forgó rejtett tanítás. Vajon milyen tan rejtőzik a „különös” verssorok fátyla mögött, s mit jelent ezek „különös” („strani”) volta? Erre leggyakrabban azt a választ kapjuk, hogy a figyelmeztetés egész egyszerűen a történetet allegorikus jellegére vonatkozik, pontosabban arra, hogy ezúttal különösképpen fontos és szükséges, hogy a szó szerinti jelentés mögött allegorikus értelmet keressünk. A sorok pedig azért mondhatók „különösnek”, mert szokatlanok és nehezen érthetők.

Ezt az általánosan elfogadott magyarázatot erősíti, hogy az allegorikus jelentésre vonatkoztatva Dante máshol is alkalmazza a fátyol-metaforát:

Itt élesítsed, olvasó, merészen
szemed az Igazságra: gyenge fátyol
borítván, áthatolnod könnyű léssen.

Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero,
chè 'l ver è ora ben tanto sottile,
certo, che 'l trapassar dentro è leggero.
(*Purgatorio*, VIII, 19–21)

A megszólítás, bár nem határozza meg a címzettek körét, itt is arra figyelmezteti az olvasót, hogy az „igazság” a felszín mögött rejtőzik, melyen éles tekintettel át kell áthatolnia. Dante a *Vendégség*ben is ugyanennek a metaforának a segítségével fejt ki a „négy értelemről” szóló tanítását, ezen belül a betű szerinti jelentés és az allegorikus jelentés megkülönböztetésén alapuló jelentéseméletét. Míg a betű szerinti jelentés a „költött szavak betűjéhez” kapcsolódva „a költők meséiben” jelenik meg, addig az allegorikus jelentés „ezen mesék takarója alatt rejtőzik”, s „valójában szép hazugságba öltöztetett igazság.” („L'uno si chiama litterale, e questo è quello che non si estende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna”. *Vendégség*, II, i).

Jogos feltennünk, hogy a rejtőzködés és a fátyol („takaró”, „köntös”) metaforája kapcsolatot teremt az olvasót aposztrofáló szöveghelyek és a Dante által követett jelentésemélet között.

5. EXCURSUS

5.1. MODELL-OLVASÓ, LOGIKAI OLVASÓ: ELMÉLETI KITÉRŐ

Bár az ezoterikus hagyománynak ma nincs különösebb szerepe a Dante-kutatásban, nem árt emlékeznünk arra, hogy a rejtett tanra és az elfátyolozott értelemre való utalás a kapaszkodója azoknak, akik szerint az *Isteni színjáték* kódolt üzenet ezoterikus tanokat valló titkos társaságok számára. Ez jó alkalmat ad arra, hogy közbeiktassunk egy kitérőt, s az olvasó alakjának vizsgálatát kiegészítsük egy elméleti és egy történeti megfontolással.

Az empirikus olvasó és az ideális szerző megkülönböztetését alkalmazva észre kell vennünk, hogy korántsem világos, milyen fogalomképzés útján jutunk el az utóbbinak a fogalmához, és így sokszor összemosódik, hogy milyen entitásra utalunk a segítségével. Például Umberto Eco, aki az ideális olvasót („implicit olvasó”, „virtuális olvasó” stb.) „modell-olvasónak”⁸⁶ nevezi, egyfelől úgy fogalmaz, hogy az nem más, mint „egyfajta típusolvasó”.⁸⁷ Ez a megfogalmazás azt sugallja, hogy a fogalmat a típusalkotás és az általánosítás művelete révén

⁸⁶ Eco 1994: 19–21. A könyv magyar fordítói a „mintaolvasó” kifejezést használják (Eco 1995: 26–27).

⁸⁷ (Eco 1995: 16) „Questo tipo di spettatore (o di lettore di un libro) lo chiamo Lettore Modello – un lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare” (Eco 1994: 11).

nyerjük, melynek során az empirikus olvasóból indulunk ki, elvonatkoztatva annak konkrét pszichológiai tulajdonságaitól. A modell-olvasó ugyan nem az empirikus olvasó, mégis nehéz ebben a perspektívában megkülönböztetnünk őt az empirikus olvasók általánosított vagy tipizált alakjától. Másfelől Eco úgy is fogalmaz, hogy a modell-olvasó „a szövegbeli utalások összessége”.⁸⁸ A szöveg ugyanis „olyan termék, melynek interpretációs sorsa saját generatív gépezetének kell, hogy része legyen”⁸⁹, illetve „olyan szintaktikai-szemantikai-pragmatikai mű, melynek előlegezett interpretációja saját generatív tervének része”.⁹⁰ Ennek alapján inkább fogalmi konstrukcióról kellene beszélnünk, s nem típusalkotásról. Mindez azt jelenti, hogy a szöveg *előírja*, vagyis már az empirikus olvasó közbelépése előtt tartalmazza saját interpretációit: a modell-olvasót, mint a szöveg előlegezett interpretációjának ideális végrehajtóját nem lehet szociológiai vagy pszichológiai típusként azonosítani, hanem a szövegből kell megkonstruálni. Látnunk kell, hogy a fenti meghatározások nem ugyanarra a fogalomra vonatkoznak, s keveredik bennük egy empirikus elem (az olvasó empirikus általánosítás révén megalkotott figurája) és egy logikai elem, melyhez a fogalmi konstrukció révén jutunk.

Az empirikus és fogalmi-konstrukciós elemek következetesebb szétválasztásának érdekében javasolom bevezetni a „típus-olvasó” és a „logikai olvasó” fogalmát, melyek közül csak az utóbbiról mondható, hogy „a szövegbeli utalások összessége”. Azonnal felmerül a kérdés: vajon Dante olvasója típus-olvasó vagy logikai olvasó? Típus-e vagy fogalmi konstrukció? A *Vendégség* többször idézett helye nyilvánvalóan a mű empirikus olvasóinak tipizált alakját rajzolja meg. A szerző pedig, aki lakomára hívja és az „angyalok kenyerével” kínálja közönségét, az empirikus szerző számos vonását ölti magára, s egy, a kor realitása-inak fényében értelmezendő kulturális programot fejt ki.

Félretéve az „ezoterikus Dantéval” (GUÉNON 1995b. In GUÉNON 1995a) kapcsolatos tartalmi kérdéseket,⁹¹ világos, hogy az ezoterikus interpretáció által feltételezett olvasó nem más, mint egy *típus-olvasó*: konkrétan az ezoterikus tanokba beavatottak köre, akikhez az üzenet tulajdonképpen szól. A költemény értelme (allegóriáinak és szimbólumainak kibetűzése, a túlvilági utazásnak tulajdonított jelentés stb.) mármost teljes egészében attól függ, hogy kinek vagy minek (templomos lovagnak, rózsakeresztesnek, netán szabadkőművesnek stb.) képzeljük ezt az olvasót.

A szövegnek ez a fajta megközelítése tipikusan referenciális, hiszen empirikus-történeti kérdés, hogy a hozzárendelt típus-olvasó létezett-e, vagy sem. Az értelmező a szövegen túlmutató, faktuális hipotézist alkot a költemény címzettjeiről, s ennek függvényében dönt a belekódolt üzenet tartalmáról. A példa ennek ellenére általánosítható: az olvasóra vonatkozó feltételezés minden esetben együtt jár azzal a stratégiával, melyet a szöveg magyarázata során alkalmazni kívánunk. A nem-referenciális megközelítések esetében ez az összefüggés a jelentés síkján valósul meg: a jelentéstulajdonítás aktusa egybeesik a szöveg logikai olvasóként értelmezett ideális olvasójának azonosításával.

88 Eco 1995: 27 („un insieme di istruzioni testuali”, Eco 1994: 20).

89 „il testo postula la cooperazione del lettore come propria condizione di attualizzazione”, perché „un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo” (Eco 1991: 54).

90 „un artificio sintattico-semantico-pragmatico la cui interpretazione prevista fa parte del proprio progetto generativo”, i. m. 67.

91 Ld. A „rózsakeresztes” Dante c. fejezetet: KELEMEN 1999: 120–137.

5.2. EMPIRIKUS OLVASÓ: TÖRTÉNETI KITERŐ

Dante olvasója annak a fordulatnak a szülötte, ami az írás és olvasás kultúrtörténetében a XI. század vége és a XIV. század között zajlott le. Ennek során jött létre az a fajta írásmód és szövegszerkesztési módszer, mely lehetővé tette – először csak a latin nyelvű könyvek esetében –, hogy a *ruminatió*ról, a hangos vagy félhangos olvasásról áttérjenek a csendes, vagyis a kizárólag szemmel történő olvasásra. (Például: szóközök, központozás, a szöveg bekezdésekre és fejezetekre bontása, az oldalak áttekinthető elrendezése, oldalszámozás, jegyzetek beszúrása stb.) A könyv fogyasztója így képessé vált arra, hogy intim viszonyt alakítson ki a könyvhöz, s azt egyénileg tanulmányozza. Az olvasás nyilvános aktusból privát aktussá válik. Ebben és sok más dologban döntő szerepet játszott a XIV. századra megszilárduló skolasztikus módszertan, mely forradalmasította a könyv helyét, szerepét és használatát az egyetemeken, majd innen kiindulva a laikus polgárság – a kereskedők és kézművesek – körében.

Dante a „lettore” szót a „lector” terminusnak abban az értelmében használja, mely beletartozik a *legere-leggere*, a *lectio-lezione* és a *lectura-lettura* szavak családjába. Mindezek a szavak a tanítás (felolvasás, előadás és magyarázat), illetve a tanulás és olvasás különböző formáit jelentik egyszerre. A „lectura” azonban kifejezetten a kor technikai jelentéssel bíró neologizmusa, mely az egyetemi oktatásban keletkezett, s a nehezebb szövegek kifejtésének bizonyos fajtáját, illetve egy szöveg kommentár és magyarázat segítségével történő olvasását jelölte (HAMESSE 2000). Magába sűrítette tehát a szöveg felolvasás általi elemzésének és olvasás általi elmélyült tanulmányozásának a jelentését.

A szónak ezt a jelentését és az olvasásnak ezt a modellét Dante erőteljesen szem előtt tartotta. Logikus tehát, ha az általa megszólított olvasók egyik típusa a *diák*, akinek az *Isteni színjáték*ból leszűrt *leckén* (lezione) kell rágódnia (*Pokol*, XX, 19–20). A „si legge” és a „lettura” szavak a fentebbiekkel összhangban a „tanítani” és a „tanítás” technikai értelmében fordulnak elő a következő helyen:

Ma perché 'n terra per le vostre scole
 si legge che l'angelica natura
 è tal, che 'ntende e si ricorda e vola,
 ancor dirò, perchè veggi pura
 la verità che là giù si confonde,
 equivocando in sí fatta lettura.
 (*Paradiso*, XXIX, 70–75)⁹²

E példák szintén azt mutatják, hogy Dante olvasója nem a széles értelemben vett „befogadó”, hanem valóban „olvasó”, mégpedig a szó egészen precíz értelmében az. Csendben és befelé fordulva gondolkodik a könyvön, melyet olvasópadjában ülve elmélyülten

⁹² „De mert a földön az angyali népről / azt tanítják, hogy lelkek ők, akikbe / emlék, akarat és észrebevés gyűl, / tovább szólok, hogy legyen földerítve / előttd a tan, melyet földi elmék / befonnak többértelmű betűikbe.”

tanulmányoz (*Paradicsom*, X, 22–23). A könyvnek ez a használata nyilvánvalóan elengedhetetlen feltétele az egyéni tanulásnak.

A legkevesebb, amit a mondottakból leszűrhetünk, az, hogy Dante olyan olvasóhoz fordul, aki nem sokkal korábban még nem is létezett. Ennek az olvasónak sok minden köszönhető. A csendes olvasás nagymértékben kitágította a privát lelki szférát, azt a benső teret, melyben önálló gondolatok és érzelmek születtek. Némelyek talán joggal látnak közvetlen összefüggést ezen olvasási modell elterjedése és a heterodox eretnekmozgalmak tömeges megjelenése között a XIII. és XIV. században. Ahogyan Paul Saenger írja, „a pusztán szemmel folytatott olvasás és a csendes írás kivonta az egyén gondolatait a közösségi szankciók alól, s kialakította azt a közeget, amelyben a 13. és 14. századi új egyetemi és világi eretnokségek megfogantak. Ezek az eretnokségek a magányosan olvasott *tractatusok* intellektuális kifejezőeszközének útján terjedtek” (SAENGER 2000. In CAVALLO–CHARTIER 2000: 149).

Ha az egyetemekről származó új olvasási modellnek ilyen történeti hatásai lehettek, akkor nehezen eshet túlzásba az, aki a Dante nevéhez fűzhető irodalmi és filozófiai fordulatot is összefüggésbe hozza ezzel a modellel (anélkül persze, hogy arra redukálná). A dantei fordulat mind irodalmi, mind filozófiai tekintetben a laikus kultúra győzelemre vitelét jelenti. Ehhez természetesen arra volt szükség, hogy mind az írástudás, mint az egyéni csendes olvasás elterjedése elérjen egy bizonyos kritikus szintet a városi polgári rétegekben. Saenger viszont azt állítja, hogy az írásbeliség egy sor olyan vonása, mely a biztonságos csendes olvasást lehetővé teszi, a fennmaradt szövegek tanúsága szerint egészen a középkor végéig, „különösen Itáliában”, csak tökéletlenül volt meg (SAENGER 2000. In CAVALLO–CHARTIER 2000: 151). Itt pusztán annyit mondhatunk, hogy Dante példája ellentmond ennek.

Az új olvasási módnak és az új olvasónak két laikus modellje alakult ki. Az egyik a városi polgárság köreiben elterjedt népnyelvi könyvekkel, a másik az udvarokban és az arisztokrácia köreiben olvasott irodalmi alkotásokkal van kapcsolatban. Danténál mindkét modellre bőven találhatunk példát: elég a laikus olvasó *Vendégségbeli* jellemzésére vagy Francesca és Paolo olvasói kalandjára emlékeztetnünk.

6. „ÓH, TI KIK APRÓ CSÓNAKOKBAN ÜLTÖK”: AZ OLVASÓ MINT HAJÓS

Úgy tűnik, a *Paradicsom* szerzőjeként Dante leszűkíti várható közönségét. Távól attól, hogy minden keresztényt olvasói közé számítson, egy kevésszámú elitet szólít meg, ahogyan Petronio is állította. Ez magától értetődően következik az új *cantica* tárgyából és a költő megváltozott célkitűzéséből:

Óh, ti, kik apró csónakokban ültök,
 s figyelni vágyva édes énekekre
 hajóm után, mely zengve száll, röptök,
 jobb lesz, ha visszatértek révetekbe!
 Ne szálljatok ki! Mert majd elveszítvén
 tán engem, elmaradtok tévelyegve...
 Senkise szállt még más e vízre, mint én;
 Minerva küld szelet, múzsák mutatnak
 Göncölt, s Phoebus hajt, a rudat feszítvén.
 De kevesek ti, akik angyaloknak
 régen éheztek égi kenyérére,
 mellyel itt élnek, de jól sohse laknak,
 bocsássátok a sósvíz tengerére
 bárkátok bátran [...].

O voi che siete in piccioletta barca,
 disiderosi d'ascoltar, seguiti
 dietro al mio legno che cantando varca,
 tornate a riveder li vostri liti:
 non vi mettete in pelago, che', forse,
 perdendo me rimarreste smarriti.
 L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
 Minerva spira, e conducemi Apollo,
 e nove Muse mi dimostran l'Orse.
 Voi altri pochi che drizzaste il collo
 per tempo al pan de li angeli, del quale
 vivesi qui ma non sen vien satollo,
 metter potete ben per l'alto sale
 vostro navigio [...].

(*Paradicsom*, II, 1–13)

Dante, mint emlékszünk, a *Vendégség*ben azt a képet alakította ki magáról, hogy vendégeinek a másoktól felcsipegetett tudás morzsáit osztogatja. Most viszont – olyan vizekre híva olvasóit, melyeken előtte senki sem hajózott – kivételes tudást vall magáénak, melyet csak az arra érdemesek képesek tőle elsajátítani, vagyis azok az olvasók, akik már fiatal koruktól kezdve elmélyült teológiai és filozófiai stúdiumokat folytattak, és az óta is folyton új tudásra éheznek.

Az olvasónak ezt a portréját ki kell egészíteni azzal, hogy éhsége nem más, mint a természetes tudásvágy, mely minden emberben megvan. Ez mindig csak egyedi esetekben elégíthető ki, de sohasem véglegesen: akik a földön az angyalok kenyérével élnek, azok „jól sohse laknak”.

Hogy ezt helyesen értsük, segítségül kell hívnunk a *Vendégségből* ismert elméletet, amely szerint a tudás iránti vágyakozás minden más vágytól különbözik abban a tekintetben, hogy kielégíthetlensége nem vezet boldogtalansághoz. Az ismeretek szüntelen bővítésére törekedni nem bűnös dolog, nem tökéletlenség. Éppen ellenkezőleg: „a tudás lelkünk végső tökéletessége, amelyben felülmúlhatatlan boldogságunk rejlik” („la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti”; I, i). A tudás végtelenül halmozható, akár csak a gazdagság, ám ellentétben a gazdagsággal, az új tudás megszerzésének aktusa minden egyes esetben boldoggá tesz: „[...] bárhogy is vesszük a tudomány iránti vágyakozást, akár általánosan, akár különösen, elnyeri a tökéletességet. Éppen ezért tökéletes és nemes a tudomány tökéletessége, s a reáirányuló vágy révén nem veszti el a tökéletességét, mint az átkozott gazdagság” (IV, xiii).

A fenti sorokat természetes úgy értenünk, hogy a költemény célközönsége iránti kulturális elvárást fogalmazzák meg, s ebből kifolyólag a *Paradicsom típus-olvasóját* írják le. E kézenfekvő megállapítás szerint a költő a mű különleges nehézségeire, tárgyának és a feldolgozás módjának komolyságára, spekulatív jellegére, a benne előforduló teológiai és filozófiai fogalmak bonyolultságára hivatkozva arra figyelmeztet, hogy a *Paradicsom* énekeit jóval kevesebben lesznek képesek megérteni, mint a *Pokol* vagy a *Purgatórium* énekeit.

De vajon e sorok úgy funkcionálnak-e, mint egy mai könyv fülszövege, mely praktikusán eligazítja a vásárlót arról, hogy érdemes lesz-e az olvasásba belevágnia? Feltételezhetjük-e, hogy Dante kortársa, vagy akár egy mai olvasó, miután eljutott eddig a pontig, a szerző intelmének hatására fogja mérlegelni, hogy becsukja-e a könyvet, vagy haladjon tovább? S feltételezhetjük-e, hogy Dante kortársa, egy trecento korabeli olvasó, aki a költeményt tartalmazó kódex birtokosa volt, nem tartozott eleve a legmagasabb elitbe?

Ha mindezt nem ésszerű feltételezni, akkor a típus-olvasó megszólításának retorikai fordulata inkább arra szolgál, hogy az olvasandó szöveg sajátosságaira hívja fel a figyelmet, s útmutatást adjon arra nézve, hogyan kell olvasni a művet. Ezen a ponton megváltozik a perspektíva. Ha ugyanis az olvasás módjára vonatkozó jelzéseként olvassuk a típus-olvasóhoz intézett figyelmeztetést, akkor az olvasó szükségképpen átalakul a szöveghez hozzárendelt „logikai olvasóvá”. Az utóbbinak a tulajdonságai hozzátartoznak a szöveg jelentéséhez, és – az empirikus szerző által előre nem látott módon – a jelentéssel együtt változnak az időben, messze eltávolodva a típus-olvasótól. Az olvasó megnevezése és megszólítása (bárhogy is képzeljük el ezt az olvasót) olyan szimptomatikus szövegelemként értékelendő, melyben a szövegnek a szöveg által előlegezett interpretációja, vagyis a szöveg öninterpretációja kerül felszínre. Az „olvasó” neve az a hely, mely megnyitja a további jelentések perspektíváit. Így az interpretáció mikéntjéről való döntés az értelmező szubjektum tudatából, illetve a típus-olvasó átlagolható, tipikus reagálási módjaiból áttevődik a szövegbe, a szövegbeli utasításoknak abba a rendszerébe, melyet itt logikai olvasónak hívunk.

Ezáltal relevanciáját veszti a Dante közönségének arisztokratikus jellegére, szűkebb vagy tágabb voltára vonatkozó kérdés, mint ahogyan a „kevesek ti” megszólítás sem

fogható fel már pusztán mennyiségi meghatározottságként. Így Auerbachnak is igazságot szolgáltatathatunk: az *Isteni színjáték*nak – logikai értelemben – bármely keresztény, sőt bármely ember az olvasója lehet.⁹³

7. DANTE, AZ OLVASÓ

Az a hang, mely *ént* mond az *Isteni színjáték*ban és más szövegekben, olvasóként is jelentkezik, és figyelemre méltó olvasói tapasztalatokról számol be. Feltehető, hogy e beszámolókat Danténak mint olvasónak a közvetlen élményanyagát tükrözik. Ezt a benyomást keltik például a *Pokol* XI. énekének korábban kommentált sorai (ld. IV. 1.5.), melyek érzékeltesen állítják elének az Arisztotelész *Etikájába* és *Fizikájába* vagy a *Genezis*be belelapozó költőt („e se tu ben la tua Fisica note, / tu troverai non dopo molte carte”, 101–102; „se tu ti rechi a mente / lo *Genesi* dal proncipio”, 106–107).

Álljunk meg még egyszer ennél a jelenetnél. Figyelemre méltó, hogy Vergilius a *te Etikádat* említi, mintha Dante saját példányára célozna. Éppen csak emlékezett a könyvre, hasonlóan ahhoz a tanárhoz, aki a szöveget kötelező olvasmányként írta elő, s elvárja annak tökéletes ismeretét: „Nem emlékeznél már ama szavakra, / mikkel leírja Etikád a három állapotot [...]?” („Non ti rimembra di quelle parole, / con le quai la tua Etica pertratta / le tre dispizion?”, *Pokol*, XI, 76–81). Néhány sorral lejjebb ugyanez ismétlődik meg a *Fizikával* kapcsolatban. Itt is a *te Fizikádról* van szó („se tu ben la tua Fisica note”, 101), vagyis konkrétan Arisztotelész *Fizikájának* arról a példányáról, melyet Dante talán ténylegesen birtokolt, de mindenképpen sűrűn lapozott. A birtokviszony jelzése mindkét esetben éppúgy sugallhatja azt, hogy Vergilius a könyvnek a Dante birtokában lévő példányáról beszél, mint azt, hogy a költő teljesen magává tette a beléje foglalt tanítást.

Hasonló következtetésre jogosítanak fel Dante beszámolóit arról, hogyan olvasta Vergilius műveit. Mesterének szövegei mindig a keze ügyében lehettek, és nyilván igaz, hogy minden részletüket nagy buzgalommal, hosszan és elmélyülten tanulmányozta (*Pokol*, I, 83–84). Ezt árulják el a Vergilius szájába adott szavak is: „te, ki nagy versem könyv nélkül tudod” („e così 'l canta / l'alta mia tragedia in alcun loco: / ben lo sai tu che la sai tutta quanta”, *Pokol*, XX, 114).

Vajon szó szerint kell-e értenünk, hogy Dante kívülről tudta az *Aeneist*, vagy legalábbis sok részt fel tudott volna mondani belőle? A válasz feltehetően igen. Elég arra gondolunk, hogy a kor olvasói sokszor rákényszerültek hosszú szövegek memorizálására, s a hányatott sorsú Dantéra ez különösen jellemző lehetett. Az iskolai tanulás módszere is az olvasásnak ezt a módját erősítette, ideális esetben az olvasott szöveg teljes elsajátítását, tökéletes emlékezetbe vésését eredményezve.

⁹³ Nyilvánvaló, hogy Dante olvasói közül sem a típus értelmében, sem logikai értelemben senkit sem lehet kizárni. Teljes hermeneutikai vaktságot tükröz az a nézet, amelyet annak idején például Papini fogalmazott meg: „ahhoz, hogy teljesen megértsük Dantét, katolikusnak, művésznek és firenzeinek kell lennünk” („Per intender pienamente Dante ci vuole un cattolico, un artista e un fiorentino”). PAPINI 1933: 14.

Az olvasó Dantét a *Vendégség* második traktátusa örökíti meg a leghívebben, ahol a költő beszámol ifjúkori olvasmányairól és arról a rendkívüli hatásról, melyet Boethius és Cicero művei (Boethius: *A filozófia vigasztalása*; Cicero: *A barátságáról*) gyakoroltak rá (II, xii). A részlet érdekessége mindazonáltal legalább annyira adódik a Dante olvasói attitűdjéről árulkodó bekezdésekből, mint abból, hogy milyen könyvekről esik benne szó és milyenekről nem.

A költőt először az motiválhatta, amit ma *escapizmusnak* neveznénk, hiszen először vigaszt keresett a könyvekben, és lelki fájdalmait akarta feledtetni az olvasással. Gondoljunk azonban bele, hogy a szubjektum olyan elhárító stratégiáit, mint az *escapizmus*, mennyire előmozdíthatja a begyakorlott csendes olvasás, mely nagyban hozzájárul a privát benső tér kiszélesítéséhez. De persze ugyanez teszi lehetővé az egyéni tanulást is, melynek ízére Dante csakhamar rákapott. Beszámolójából az tűnik ki, hogy az olvasás olyan intellektuális fejlődést indított el benne, melynek köszönhetően feltárult előtte a könyvek tisztán szellemi haszna és a belőlük szerezhető tudás magasztos volta. A könyvek más célú használatát felváltotta a tanulás kedvéért való olvasás: „Én, aki vigasztalást kerestem, nem csupán könnyeimre találtam orvosszert, hanem adatokat szerzőkről, tudományos nézetekről és könyvekről: amelyek alapján meg tudtam ítélni, hogy a filozófia, ezen szerzők, tudományok és könyvek asszonya, magasztos dolog” (II, xii).

Mindezt úgy tekinthetjük, mint egy egészen ritka, sőt egyedülálló tanúságtételt azokról az olvasási attitűdökről, melyek a laikus kulturális elitet jellemezték akkor, amikor éppen csak terjedőben voltak az új olvasói szokások. Ami viszont magának Danténak az olvasói figuráját illeti, óvatossá kell lennünk az interpretációval. Megnyilatkozásai szerint Dante tisztában volt az olvasás különböző funkcióival. Tudta: olvashatunk azért, hogy eltereljük figyelmünket a valóságról; olvashatunk azért, hogy intellektuális örömet szerezzünk magunknak; és olvashatunk azért is, hogy pusztán szórakozzunk. Mindezeket a célokat másodlagosnak, sőt elvetendőnek tartotta. Francesca és Paolo története egyenesen arról győz meg minket, hogy morálisan elítélte a pusztán kedvtelésből való olvasás szokását („noi leggevamo per diletto”), ahogyan az az udvarokban dívott. Erről a szokásról ugyanaz volt a véleménye, mint „a kedvtelésen vagy hasznosságon alapuló filozófiáról”. Ez utóbbi nem igazi, hanem „járulékos” filozófia („non è vera filosofia ma per accidente”, III, 11, 9), ahogyan azok a filozófusok sem igazi filozófusok, akik nem a tudás kedvéért tanulnak. („Né si dee chiamare vero filosofo colui che è amico di sapienza per utilidade”, III, xi).

Az olvasó Dante figurájába alighanem azt az olvasót kell belevetítenünk, aki a tudás kedvéért olvas, mégpedig – ahogyan ma mondanánk – „autodidakta” módon. Ilyennek ismerjük meg Dantét a *Vendégség*ből. Autodidakta voltáról tanúskodnak, többek közt, megértési nehézségei, melyekről hüén beszámol: „Jóllehet első olvasásra nehezen hatoltam értelmükbe, végül is annyit megértettem belőle, amennyit grammatikai jártasságom megtehetségem egy kis segítsége lehetővé tett” (II, xii).

A *Vendégség*ben elbeszélte történet szerint Dante intenzív és fanatikus módon vetette rá magát a könyvekre, olyannyira, hogy az olvasás a szeme világát is komolyan fenyegette: „sok olvasással nagyon megerőltettem a szememet, s a látó szellemeket annyira elgyengítettem, hogy a csillagokat bizonyos szürkeség árnyékolta be szemem előtt” (II, ix).

Szuggesztíven hat ránk a könyvek értelmével küszködő és a szemét fájlaló olvasónak ez a képe, de talán ebből is egy további információt érdemes kihámozunk: a sok olvasás *sok* könyv elolvasását, az elolvasott könyvek halmozását jelenti. Ez a mennyiségi aspektus is egy új olvasói magatartás jele, hiszen az olvasó mindig *új* könyv elolvasására törekszik, ahelyett, hogy a régi és ismert könyveket bújná.

Az olvasás végezetül írásra ösztönöz:

Amikor úgy éreztem, hogy az első szerelmem emlékétől elszakadva emennek a hatása alá kerülök, szinte elképedve nyitottam ajkamat szóra, s mondtam el az itt közölt dalt, s képes beszédben számoltam be állapotomról. Ugyanis erről az asszonyról, akibe bele-szerettem, nem lett volna helyes népi nyelven nyíltan énekelni: mert a nem eléggé fogékony hallgatók nem értették volna meg egykönnyen a képbe nem öltöztetett szavakat, és nem adtak volna hitelt az igaz jelentésnek másként, mint képletesnek, mert inkább elhitték, hogy hajlamos vagyok egy valóságos nő iránt érzett szerelemre, semmint erre (II, xii).

Azt állítva, hogy „szinte elképedve” („quasi meravigliandomi”) szerezte a „Ti, harmadik Ég értő mozgatói” kezdetű canzonét, Dante újra megpendíti az öntudatlan alkotás motívumát. Ugyanakkor egy igen érdekes érvet is felhoz az allegorikus szólásmód védelmében, arra hivatkozva, hogy a közönség azt jobban érti, mint a szó szerinti beszédet. Az érvet éppenséggel saját olvasói tapasztalatából szűrhetette le.

Azt ugyanis, hogy miért beszél allegóriákban, s miért kölcsönzi egy nő alakját a filozófiának, csakis egy tapasztalt olvasó magyarázhatja azon a módon, ahogyan ő magyarázza. Saját olvasói tapasztalata sugallhatta, hogy a hallgatók (az itt hallgatóknak nevezett olvasók) befogadó képességére hivatkozzon, kijelentvén, hogy „hihetőbb” és „érthetőbb” a filozófia szeretetéről úgy beszélni, mint egy nő iránti szerelemről.

VI. ÖNREFERENCIALITÁS A SZÖVEGEN BELÜL (ÖNREFERENCIALITÁS A NYELVBEN)

1. A KIMONDHATATLAN POÉTIKÁJA

1.1. KIMONDANI A KIMONDHATATLANT

Az önreferencialitást eddig abból a szempontból vizsgáltuk, hogy a költemény hogyan beszél önmagáról, létrejöttének folyamatáról, formális értelemben vett szerzőjéről és lehetséges olvasójáról. Láttuk: az egyébként minden irodalmi műre jellemző önreferencialitás Dante esetében azért oly rendkívül fontos, mert egészen explicit formában van jelen a szövegeiben, és valódi költői effektust hordoz.

Nyilvánvaló, hogy az önreferencialitás alapvetően nyelvi természetű, pontosabban magának a nyelvnek a természetéből fakad. Ezért tehát redundáns „nyelvi önreferencialitásról” beszélni. Mégis érdemes külön tanulmányozni azt az esetet, amikor az önreferencia aktusa kifejezetten a nyelven belül megy végbe, a szónak abban az értelmében, hogy egy-egy szöveghely nem egyszerűen a műre, az elbeszélésre és annak komponenseire, hanem ezen belül magára *a mű nyelvére* irányul.

Danténál az így értett „nyelvi önreferencialitás” is teljesen explicit módon mutatkozik meg. Ez minden bizonnyal összefüggésben van azzal, hogy a költő állhatatosan törekedett az allegória megújítására, és folyamatosan napirenden tartotta a nyelvi kifejezés lehetőségeire vonatkozó kérdést. Röviden szólva, a nyelvi önreferencialitás tudatos kiaknázása, az allegória poétikája és a kifejezhetőség problémája szorosan összefügg egymással, s így is kell vizsgálnunk őket. Ahogyan már korábban is hangsúlyoztam, az önreferencialitás, az allegória és azoknak az eszközöknek a kutatása, melyek újszerű tartalmak kifejezésével a nyelv határait tágítják: egyazon poétika aspektusai.

A szövegen belül az új nyelvi eszközök szükségességének tudata és az irántuk való igény igen sokszor a kimondhatatlanság, az *ineffabilitas* toposzához kapcsolódva fejeződik ki. A „kimondhatatlan” motívuma mélyen gyökerezik az antik irodalomban és a bibliai hagyományban. Az utóbbi esetben elég a korintusiaknak írt második levélre hivatkozni, melyet a paradicsomi utazást elképzelve Dante különösképpen szem előtt tartott: „És tudom, hogy ez az ember – testben-e, nem tudom, testestül-e, nem tudom, csak az Isten tudja – elragadtatott a paradicsomba, és titokzatos szavakat hallott, amelyeket embernek nem szabad kimondania” (2Kor 12, 4).

Amikor tehát egy költői mű szerzője az általa tapasztalt és elbeszélt dolgok kimondhatatlan voltára hivatkozik, akkor többnyire egy konvencionális retorikai eszközzel él, amivel az a célja, hogy elnyerje az olvasók jóindulatát (*captatio benevolentiae*), és felkeltse a figyelmet költeményének tárgya iránt. Ezzel szerénységét, illetve a tárgyalandó téma

különleges és rendkívüli voltát demonstrálja. Egyrészt saját nyelvi és értelmi képességeinek elégtelenségét hívja mentségül, másrészt pedig azt a tényt, hogy – mint éppen Dante mondja – a rá mért feladat teljesítése „nagy és nehéz”, erejét meghaladó munkát igényel (*Az egyeduralom*, I, i).

Nem véletlen, hogy a kimondhatatlanság toposza igen gyakran a költemények előhangjaiban vagy az istenekhez és a múzsákhoz intézett invokációkban fordul elő. Így van ez mind a hagyományban, mind magánál Danténál.⁹⁴ Ám ami Dantét illeti, különbséget kell tennünk azon esetek között, amikor a költő a „kimondhatatlant” konvencionális jelentésben használja, és azon esetek között, amikor tárgyának kimondhatatlanságára hivatkozva arra figyelmezteti olvasóját, hogy egy egészen új költői és gondolati dimenziót tár fel előtte.

Dante ugyanis messze túllép azon, hogy a kimondhatatlanság toposzát pusztán retorikai eszközként alkalmazza. Poétikája ezért bizonyos vonatkozásban a „kimondhatatlan poétikája”. Ez közvetlenül összefügg a költeményben ábrázolt fiktív világ ama alapfeltevésével, hogy az elbeszélőnek olyan rendkívüli tapasztalatban volt része, melyre az emberi történelem során rajta kívül senki más nem tehetett szert. Kötelessége, hogy erről hírt adjon. De élménye elmondható-e, kimondható-e, közölhető-e?

Ismét egy paradoxonnal állunk szemben. A költemény alapfeltevése, vagyis az a lehetséges világ, melybe az olvasó bele van vonva, önmagában véve paradox. Máshol azt mondtuk, hogy az *Isteni színjáték* olyan történetet beszél el, melyet nem lehet elbeszélni. John Freccero, kifejezetten a *Paradicsom* világára értve, úgy fogalmazott, hogy Dante „azt akarta költőileg reprezentálni, ami *per definitionem* reprezentálhatatlan” (FRECCERO 1989b. In FRECCERO 1989a: 278). Most ugyanezt úgy kell mondanunk, hogy Dante (empirikus szerzőként vagy implicit szerzőként?) a kimondhatatlant akarja kimondani, a közölhetlent akarja közölni.

A lehetetlent akarja tehát? Vajon létezik olyasmi, ami *elvileg* kimondhatatlan?

1.2. EXCURSUS

Mielőtt rátérnénk erre a kérdésre, s megvizsgálánk a „kimondhatatlan” különféle változatait, szükséges tennünk egy kitérőt, melynek az lehetne a címe, hogy „Vissza a referenciális olvasathoz!” Frivolnak tetszhet ugyanis a *kimondhatatlant* pusztán úgy tekinteni, mint az önmagába záruló költői szövegen belüli poétikai effektust. Hiszen nyugodtan feltételezhetjük, hogy az *Isteni színjáték* fiktív világának kimondhatatlansága a költőnek a való világról való tapasztalatát tükrözi.

Nincs elcsépeltebb közhely, mint valamilyen szörnyűségre azt mondani, hogy az Dante tollára méltó. Kultúránkban a borzalom legmagasabb, *kimondhatatlan* fokát Dante pokla jelképezi. Lehetséges, hogy Dante képzelete a pokol leírásában mindannyiunk képzelőerjét és a történelmi valóságot is felülmúlta? Azt hiszem, nem ez a pszichológiai magyarázat

⁹⁴ A kimondhatatlanság toposzának Danténál és a klasszikus hagyományban regisztrálható előfordulásait, valamint más toposzokkal való kombinációit részletesen ismerteti, LEDDA 2002: 13–57.

a helyes, hanem sokkal inkább az, hogy a pokolbeli világ dantei leírása a költő realizmusát tükrözi. Vagyis el kell fogadnunk, hogy a *Pokol* a maga egészében és számtalan epizódjával valóságos történelmi tapasztalatot örökít meg. Azok a tortúrák és kínok, melyeket a költeményben a kárhozott lelkek elszenvednek, annak a képei, hogy az emberek mi mindent képesek elkövetni az emberekkel szemben. *Ez az*, amit „szörnyű” („è cosa dura”, *Pokol*, I, 4), sőt nem is lehetséges elbeszélni.

Amire itt ki akarok lyukadni, nem más, mint az, hogy a szöveg önreferencialitásának elemzésére irányuló minden igyekezetünk mellett természetesen legitim dolog az *Isteni színjáték* referenciális olvasata. Referenciálisan olvasni egy költői szöveget nemcsak azt jelenti, hogy valamely konkrét empirikus vagy történelmi tény leírásaként értelmezzük, hanem azt, hogy a világról alkotott általános emberi tapasztalat nyomait próbáljuk felfedezni benne. Márpedig az a kimondhatatlan, amiről Dante beszél, része az általános emberi tapasztalatnak. Része és *modellje* annak. Ezért lehetséges, hogy Dante pokla, az emberekkel szemben elkövethető borzalmak szimbólumaként, a történelmi kronológiától függetlenül úgy éljen képzeletünkben, mint a bűn, a bűnhődés és a szenvedés rémséges színtere.

Danténál a tapasztalat *kimondhatatlansága* és a kimondhatatlan *tapasztalata* olyan élményekre utal, melyek túlmennek az emlékezeten, a nyelv, a képzelőerő és a hihetőség határain. Az elbeszélő egy helyen egyenesen úgy szól az olvasóhoz, hogy amit lát, annyira hihetetlen, hogy magára a *Komédiára* esküszik meg, hogy igazat mond („*Komédiámat* hívom esküdve, olvasó, tanúmul”; „e per le note di questa comedia, lettor, ti giuro”, *Pokol*, XVI, 127–128).

A legnagyobb kollektív traumák emlékét őrző szövegekben, így mindenekelőtt a holokausztról szóló visszaemlékezésekben a kimondhatatlan tapasztalatának ugyanezek az ismérvei térnek vissza állandóan és tipikusan. A túlélők azzal szembesültek, hogy amit átéltek, nem tudják mások számára elmondani, mert a rendelkezésükre álló nyelv és a képzelet segítségével képtelenség azt felidézni. Egy korai visszaemlékezés szerzője ezt így fogalmazta meg: „Még alig érkeztünk meg, magunkkal hoztuk az emlékeinket, eleven tapasztalatainkat, és csillapíthatatlan vágyat éreztünk, hogy elmondjuk, amint volt. És mégis, az első napoktól lehetetlennek látszott, hogy áthidaljuk az űrt, amit felfedeztünk a rendelkezésükre álló nyelv és a majdnem valamennyiünk testében folytatódó tapasztalat között. Beletörődjünk abba, hogy ne próbáljuk megmagyarázni, hogyan jutottunk idáig? Alig kezdtünk mesélni, máris fulladoztunk. Nekünk magunknak is *elképzelhetetlennek* tűnt, amit mondani akartunk. Az idővel csak nyilvánvalóbb lett ez az aránytalanság az átéltek és a felidézésük között” (ANTELME 1972: 5. Idézi GYÖRGY 2010: 91–92). György Péter ehhez azt a kommentárt fűzi, hogy amit a visszatérőktől hallani lehetett, „az messze túl volt az igaz vagy hamis határán” (GYÖRGY 2010: 93).

Nyilvánvaló, hogy ilyen esetekben a „kimondhatatlan” szó szerinti értelemben kimondhatatlan, s nem lenne helyénvaló költői fogásról, nyelvi alakzatról vagy toposzról beszélni. Hasonlóképpen, ha megengedjük, hogy érvényes olvasat a *Pokol* referenciális olvasata, akkor van szó szerinti értelme, történelmi megfelelője annak, amit Dante – a szenvedés képeit elénk tárva – kimondhatatlannak nevez.

1.3. A KIMONDHATATLAN ÉS A NYELV TERMÉSZETÉRE VONATKOZÓ KÉRDÉS

A nyelvfilozófia egyik makacsul visszatérő, manapság is vitatott kérdésébe ütköztünk. Sokak számára triviálisnak tűnik az a válasz, hogy *vannak* dolgok, melyeket nem lehet kimondani. A mindennapi élet körében maradványként ilyenek a privát élmények és tapasztalatok, vagy egyszerűen az egyedi dolgok, melyekhez az érzéki bizonyosság híres hegeli elemzése szerint egyáltalán nem férhetünk hozzá nyelvünk szükségképpen általánosító kifejezőeszközeinek a segítségével. „Nem is lehetséges – mondja Hegel –, hogy valaha is kimondhatnánk egy érzéki létet, amelyet *gondolunk*”.⁹⁵ Tegyük ehhez hozzá Wittgenstein tételét, mely a filozófus korai művében, a *Logikai-filozófiai értekezés*ben olvasható: „Kétségtelenül létezik a kimondhatatlan. *Ez megmutatkozik, ez a misztikum*”.⁹⁶

A kérdéssel, a zseni természetéről elmélkedve, Kant is foglalkozott, aki *Az ítélőerő kritikájában* többek közt ezeket írja:

[...] a zseni tulajdonképpen abban a szerencsés – semmilyen tudomány által nem megtanítható és semmiféle szorgalommal nem megtanulható – viszonyban áll, hogy egyfelől egy adott fogalomhoz eszméket talál, másfelől pedig ezekhez az eszmékhez meglegli azt a *kifejezést*, amely által az elmének az eszmék kiváltotta szubjektív hangoltsága, mint egy fogalom velejárója, másokkal megosztható. Az utóbbi tehetség volta-képpen az, amit szellemnek hívunk; mert kifejezni és általánosan megoszthatóvá tenni a megnevezhetetlent, mely egy bizonyos megjelenítésnél az elme állapotában fellép: ez – történjék a kifejezés akár nyelvben, akár a festészetben, akár plasztikában – megköveteli a képességet a képzelőerő gyorsan tovatűnő játékának felfogására és egy olyan fogalomba való egyesítésére, amely a szabályok kényszere nélkül megosztható (s amely éppen ezért eredeti, és egyúttal egy új szabályt tár fel, melyet nem lehetett kikövetkeztetni előzőleg meglévő elvekből vagy példákból) (KANT 1997: 49§ 244).

Úgy tűnik, Kant szerint is vannak kimondhatatlan, azaz „megnevezhetetlen” dolgok, de ezek nyelvi vagy művészi eszközökkel valamilyen módon mégis megragadhatók, legalábbis a zseninek megvan ehhez a képessége. A kimondhatatlan az elme gyorsan tovatűnő élménye, melynek másokkal való megosztásához a képzet és a fogalom spontán együttműködésére és teljesen eredeti közlési aktusra van szükség. Ez utóbbi semmilyen szabályra sem támaszkodhat, így nem is tanulható, ám új szabályok megalkotásához vezet.

Másfelől, a kimondhatatlan létezésével szemben azt a megfontolást hozhatjuk fel, hogy ami létezik a számunkra, azáltal létezik, hogy nyelvileg preformáltuk. Vagyis ami létezik, az nyelvünk által publikusan hozzáférhető, beleértve a privát élményeinket.

95 HEGEL 1973: 59 [„so ist es gar nicht möglich, dass wir ein sinnliches Sein, das wir *meinen*, je sagen können” HEGEL 1986: 85].

96 WITTGENSTEIN 1963: § 6.522. [„Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das *Mystische*”, WITTGENSTEIN 1978].

Ez a következtetés éppen a késői Wittgenstein privát-nyelv argumentumából adódik,⁹⁷ s elvezet – az *ineffabilitással* szembeállítva – az „egyetemes kifejezhetőség” elvéhez. Az utóbbi John Searle megfogalmazásában így hangzik: „minden kifejezhető, amit gondolunk”.⁹⁸

Ezek az utalások történeti szempontból anakronisztikusak, de segíthetnek abban, hogy meghatározzuk Dante pozícióját a „kimondhatatlannal” kapcsolatos különféle felfogások között. Forduljunk tehát még egyszer a fiatal Wittgensteinhez, aki nemcsak állította, hogy létezik a „kimondhatatlan”, de – ahogyan a *Logikai-filozófiai értekezés* sokszor idézett utolsó tétele sugallja – eleve meg is tiltotta, hogy megpróbáljunk túllépni rajta: „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” („Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”, WITTGENSTEIN 1963: § 7).

Dante ambíciója ennél jóval több volt. A költő logikailag megfordította a dolgot, mert úgy vélte, egyenesen *kötelessége*, hogy beszéljen arról, amiről nem lehet beszélni. Ez pedig azt jelentette, hogy meg kellett próbálkoznia azzal, hogy alkalmassá tegye a nyelvet a kimondhatatlan kimondására. Hasonló dolgok járhattak Kant fejében, amikor azon elmélkedett, hogy miben áll a zseni különleges képessége. Bármennyire kockázatos párhuzamot vonni az újkori német filozófus zseni-elmélete és a középkori olasz költő poétikája között, észre kell vennünk: Kant pontosan azt tekintette a zseni teljesítményének, mint amit Dante tűzött ki célul maga elé: egy rendkívüli élményvilágot tükröző költői kifejezés megalkotását, mely nem támaszkodhat semmilyen előzetes szabályra, és maga válik szabállyá, egy egészen új nyelv forrásává. Más szóval a soha-nem-mondottnak a mondását.

A kimondhatatlan problémája ily módon a nyelv természetére vonatkozó kérdéssé alakul át.

1.4. A KIMONDHATATLAN ÉS A *VOLGARE ILLUSTRÉ*

Tudjuk, a nyelv természetére vonatkozó kérdés Dantét kezdettől fogva foglalkoztatta. Mi másról szólnak *A nép nyelvén való ékesszólásról* szóló traktátus, vagyis a *De vulgari eloquentia* első könyvének bevezető paragrafusai? De nemcsak ezekre a kifejezetten „nyelvfilozófiai” paragrafusokra kell gondolnunk (ahol a szerző Ádám nyelvről, a nyelvi változásról, a „*forma locutionis*”-ról, a Babel utáni nyelvek és a munkamegosztás viszonyáról, illetve más hasonlóan lényeges problémákról elmélkedik), hanem az összes olyan paragrafusra, mely a *volgare illustré*, a „kitűnő népnelv” problémáját tárgyalja. Mert ez utóbbiaknak sem az a kizárólagos jelentősége, hogy felvetik az *olasz* irodalmi nyelv kérdését, illetve programot adnak és követelményeket fogalmaznak meg a népnyelvi irodalom művelői számára. Ahogyan az *Isteni színjáték* jelentősége sem korlátozható arra, hogy megvalósult benne a népnyelvi irodalom programja, és évszázadokon át követendő mintának számított mind az irodalom, mind a köznyelv szintjén.⁹⁹

97 WITTGENSTEIN 1998. Ld. a 243. és a rá következő paragrafusokat (WITTGENSTEIN 1998: 88–102).

98 „whatever can be meant can be said” (SEARLE 1969: 68).

99 Dante értékelése persze változó volt a „nyelvi vita” évszázados története során. Ettől eltekintve még ma sem fölösleges hangsúlyozni, hogy nyelvi-nyelvészeti elgondolásainak pusztán irodalomtörténeti szempontú vizsgálata könnyen vezet nemcsak leszűkítő, hanem lekicsinylő értékelésekhez, ahogyan például Crocénál látjuk. Ld. CROCE 1921: 14.

A *volgare illustré*t Dante elméleti gondolkodóként és a nyelvvel kísérletező költőként kutatja. Kissé leegyszerűsítve, a *De vulgari eloquentia* tudós szerzőjét és az *Isteni színjáték* költőjét ugyanaz a cél vezérli: egy új nyelv felfedezése. A kutatás az újíto gondolkodó és az avantgárd költő műve, aki az *Isteni színjáték*ban nemcsak arra vállalkozik, hogy a gyakorlatban, vagyis költészetében, kamatoztassa a *De vulgari eloquentia* elméleti felismeréseit, de arra is, hogy azokat *doktrinálisan* összegezze és továbbgondolja. Ez az egyik oka annak, hogy az *ineffabilitas* – mint *toposz* és mint feladott *probléma* – tematikusan állandóan jelen van a költeményben.

A *volgare illustré*val kapcsolatban alapvetően két kérdés merül fel. Először is: hol keresendő, milyen anyagból alkotható meg ez a nyelv? Másodsor: mire való, milyen célt kell szolgálnia?

A *De vulgari eloquentia*ban folytatott kutatás az első kérdésre irányult. Azt kellett tehát tisztázni, hogy hol található meg a *volgare illustre* alkotóelemei. A válasz – mint emlékszünk – az volt, hogy a *volgare illustre* olyan, mint a párduc, amely „szagát mindenütt otthagyja, de sehol sem mutatkozik”, mert „minden latin városé, bár mégis mintha egyiké sem volna” (I, xvi). Más szóval, a *volgare illustre* ideális nyelv, melynek elemei elszórtan sokfelé megtalálhatók, de a maga egészében sehol sem léteznek.

A második, logikailag előbbre való kérdést Dante már a *Vendégség* egyik passzusában felvetette,¹⁰⁰ mégpedig abban a szűkebb összefüggésben, hogy mi a népnyelv teljesítőképessége a latinnal szemben. A költő itt így ír arról a választásáról, hogy nem latinul, hanem népnyelven kommentálja *canzonéit*: „ezt a nagyságot adom barátomnak, a népnyelvnek, amennyiben eddig titokban és lehetőségben meglévő tökéletességét sajátos működésében teszem megvalósulttá és nyilvánvalóvá, ez pedig a lélekben fogant fogalmak kifejezése” (I, x). Figyeljük meg: Dante a *lehetőség* és az *aktualitás* terminusaiban jellemzi a népnyelvet, s a következő rendkívül fontos megállapításokat teszi:

- a) A népnyelv *potenciálisan* tökéletes.
- b) A népnyelv működésében válik *valóságossá* és lesz látható, vagyis azáltal, hogy *használjuk* (ezt teszi Dante).
- c) A népnyelv működése az, hogy fogalmi szintű ítéleteket fejez ki.

Az utóbbi ponttal összhangban kissé lejjebb azt mondja, hogy a népnyelv által „fennkölt, újkeletű fogalmak szinte éppoly szabatosan és szépen jutnak kifejezésre, mint magán a latin nyelven” (I, x). Az a tény, hogy Dante e helyen még szűkebb kontextusban okoskodik, nem fedheti el szemünk előtt, hogy kérdése lényegében ugyanaz, mint amire az általánoság sokkal magasabb fokán majd az *Isteni színjáték*ban fog válaszolni; vagyis: *potenciálisan* és *aktuálisan* mit képes egyáltalán kifejezni a nyelv?

100 Itt emlékeztetni kell arra, hogy a *De vulgari eloquentia* programját Dante már a *Vendégség*ben előlegezte: „Erről részletesebben lesz szó egy könyvecskében, melyet Isten segítségével szándékoztam írni *A nép nyelvén való ékesszólásról*” (I, v).

Azt is mondhatnánk, hogy maga az *Isteni színjáték* lesz a válasz. Az *Isteni színjáték* ugyanis az a hely, ahol a nyelv potencialitásai a nyelv működésében aktualizálódnak: az a hely, ahol a szerző kipuhatólja a nyelvében benne rejlő lehetőségeket, s a nyelvet *használva* nyelvet *alkot* „újkeletű fogalmak” kifejezésére.

1.5. A „KIMONDHATATLAN” TOPOSZA

A fentiek ellenére is igaz, hogy a nyelv elégtelenségének emlegetése vagy a kimondhatatlanra való hivatkozás sokszor nem jelent többet, legalábbis látszólag, mint a retorikai konvenciók betartását. Különösen kitűnik ez akkor, amikor a költő a költemény valamely kiemelt helyén (a *canticák* előhangjaiban és a műzsákhoz intézett invokációkban) egy pozitív vagy negatív élmény legfelső fokát, a félelem, a megdöbbenés és az öröm intenzív lelkiállapotát kívánja érzékeltetni. Természetesen ezekben az esetekben sem szabad elfelejteni, hogy a toposz, legyen bármennyire konvencionális, a nyelvről szól, éppenséggel arról, hogy mire képes vagy nem képes a szóbeli kifejezés.

Már a *Pokol* legelső sorai az élmény nyelvi visszaadásának nehézségeit ecsetelik. Az elbeszélői hang azt mondja, hogy amit olvasni fogunk, egyszerre teszi próbára a költőt és a nyelvet, mert olyan dolgokról lesz szó, melyeket „nehéz elmondani”:

Ó, szörnyű elbeszélni mi van ottan,
s milyen e sűrű, kúsza, vad vadon:
már rágondolni reszketek legottan.
(*Pokol*, I, 4–6)¹⁰¹

Ez meglehetősen konvencionális fogás az olvasó figyelmének felkeltésére. Ugyancsak a szuperlatívuszt kifejező konvencióval találkozunk akkor, amikor a földi paradicsomban tapasztalható „kimondhatatlan gyönyörökről” („ineffabili delizie”, *Purgatórium*, XXIX, 29) olvasunk, vagy arról a „kimondhatatlan vígságról” („ineffabile allegrezza”; *Paradicsom*, XXVII, 7) esik szó, melyet az univerzum látványa kelt az utazóban. A szuperlatívuszt jelzésére szolgáló toposz ilyen esetekben a *leírás*t helyettesíti. A beszélő felmenti magát az alól, hogy ábrázolja a borzalmas vagy nagyszerű látványt, s mint az alábbi esetben is, az olvasó bizalmára apellál:

Mily önmagában-lángoló parázsú
lehetett a Nap, ahová kerültem,
színtelen, csupán fénybe vont varázsú;

¹⁰¹ „Ahi quanto a dir qual era è cosa dura /esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!”. Jegyezzük meg: „è cosa dura” nemcsak azt jelenti, hogy „szörnyű elbeszélni”, hanem azt is, hogy „nehéz elbeszélni”.

ars, – toll és láng, – bár egy se volna hűtlen,
 nem mondhatnám el, hogy képzelni tudnád,
 csak hinni, s látásáért égni tűzben.
 (*Paradicsom*, X, 40–45)

Számolnunk kell természetesen más konvenciókkal is: minden, ami az emberi mértéket meghaladja – isten, a végtelenség, az örökkévalóság – hagyományosan a „kimondhatatlan” dolgok körébe sorolandó. (Például: „lo primo e ineffabile Valore”, „a Fő erő, a Megnevezhetetlen”, *Paradicsom*, X, 3.)

1.6. A KIMONDHATATLAN ÉS A NEHEZEN MONDHATÓ

Ám bármiről legyen is szó – a tapasztalat rendkívüliségéről, egyáltalán az élmény pozitív vagy negatív értelemben vett felülmúlhatatlanságáról –, a kimondhatatlanság toposza valamilyen módon, nyíltan vagy rejtve, mindig összekapcsolódik a költői öntudat kifejeződésével, melynek egy-egy helyen szintén topikus jellege van.

Ezeket a helyeket azt olvassuk, hogy a költő *új és soha* nem látott dolgokat *új módon* mond el, vagy kíván elmondani, ahogyan a tolvajok kígyóvá változását ecsetelő jelenetben sem mulasztja el tudtunkra adni. A pokol nyolcadik körének hetedik bugyrában annak vagyunk a tanúi, hogy a hatlábú hüllőtől gyötört Agnél testrészei „sohasem látott tagokká” változnak át („membra che non fur mai viste”, *Pokol*, XXV, 75). Az átváltozások „perverz képének” (XXV, 78; „l’*imagine perversa*”, XXV, 77) hosszú részletezése után bukkan fel ismét a kimondhatatlanság, illetve a nehezen-mondás toposza:

s ha tussom
 e hetedik szemét rajzára rossz volt,
 az újdonság legyen mentségre jussom.
 (*Pokol*, XXV, 142–144)¹⁰²

Ennek szó szerinti jelentése az, hogy az újat-mondás a költő *mentsége* az elbeszélés gyengéire.¹⁰³ Sugallt jelentése pedig az, hogy inkább *érdeme*, hiszen értjük jól: most is, mint mindig, a mondható határait kívánja tágtáni.

A leírt látvány és a költői megformálás nyújtotta újdonság, melyet a költő magának vindikál, bizonyítékot követel. Legalábbis úgy tűnik, a bizonyítás kényszere motiválja azokat a sorokat, melyek közvetlenül utalnak a jelenet irodalmi forrásaira:

¹⁰² „Così vid’io la settima zavorra / mutare e trasmutare; e qui mi scusi / la novità se fior la penna abborra”.

¹⁰³ Itt most eltekintek el attól, hogy az újdonságra való hivatkozás szintén kipróbált retorikai eszköz. Külön kérdés, hogy „az újdonság toposzának”, melyet Dante szintén sokszor használ, mi a helye a tekintélyelvű középkori gondolkodásban. Dantéra alkalmazva: azon helyek közül, ahol arra hivatkozik, hogy teljesen új dolgokkal foglalkozik, melyek tekintendők úgy, hogy egy konvenciót követ, s melyek értelmezendők úgy, hogy valóban vakmerően újít?

Némuljon most Lucanus régi rajza
 szegény Sabellusról s Nassidiusról:
 füleljen erre, amit ajkam aja.
 Némuljon, akikről Ovidius szól,
 hogy Cadmus kígyó, forrás Arethusa
 lett költeményben, engem az nem unszol.
 (*Pokol*, XXV, 94–99)¹⁰⁴

A *Pokol* XXV. éneke, ahonnan az idézetet vesszük, egyike azoknak az epizódoknak, ahol a költő legerősebben támaszkodik antik forrásaira, itt nevezetesen az ovidiusi *Metamorphosesra* és Lucanus *Pharsaliájára*.¹⁰⁵ A fenti sorok egyik funkciója éppen az, hogy megnevezzék azokat a szerzőket, akik a költő fantáziáját elindították, s akiktől nemcsak az átváltozások témáját kölcsönözte, hanem átvette az átváltozások leírásának szinte minden részletét, beleértve azok lexikai és narratív elemeit.¹⁰⁶ Így tehát a szöveg meta-szintjén tudatosított és láthatóvá tett irodalomtörténeti kapcsolat egyik szép példájával állunk szemben.

Ám abban a tényben, hogy a szöveg explicite hivatkozik forrásaira, a költői versengés szándéka is kifejezésre jut. Elképzelhető, hogy a versengés, az *aemulatio* szintén nem több mint toposz. Nyilvánvalóan *az* is. Ennek ellenére úgy vélem, a szöveg, annyi más szöveghelyhez hasonlóan, elsődlegesen önmagára reflektál, s valóban azt mondja, amit mondani látszik, vagyis hogy mind tárgyát, mind költői erejét tekintve felülmúlja a modelljéül szolgáló nagy antik költeményeket. Hogy is lehetne másként, ha arra gondolunk, hogy Homérosz és társai – köztük Ovidius és Lucanus! – már a limbusban maguk közé fogadták a költőt, aki ily módon bárkinek méltó versenytársa lehet.

A költő tehát komolyan gondolja, hogy versenyre kél elődeivel. Ezt egy további érdekes mozzanat igazolja. A fenti idézetben Dante szimbolikus értelemben elnémitja Lucanust és Ovidiust („némuljon most Lucanus régi rajza”). Ám egy helyen magát Vergiliust is csöndre inti, méghozzá nem szimbolikus, hanem *valóságos* módon, s egy olyan gesztus kíséretében, mely akár udvariatlanságot vagy tiszteletlenséget is kifejezhet:

én, hogy mesterem figyelne,
 orrom alá támasztám újjamat.
 (*Pokol*, XXIV, 44–45)¹⁰⁷

104 Taccia Lucano omai là dov' e' tocca
 del misero Sabello e di Nasidio,
 e attenda a udir quel ch'or si scocca.

Taccia di Cadmo e d'Areusa Ovidio,
 ché se quello in serpente e quella in fonte
 converte poetando, io non lo 'nvidio.

105 Az éneknek az antik forrásokhoz való viszonyát természetesen bőségesen tárgyalja a szakirodalom. A kérdést legutóbb egyik kitűnő tanulmányában behatóan és új szempontok bevonásával Draskóczy Eszter elemezte. Ld. DRASKÓCZY 2011.

106 Draskóczy ezekre a vonatkozásokra is részletesen kitér (DRASKÓCZY 2011).

107 „acciò che 'l duca stesse attento, mi puosi 'l dito su dal mento al naso”.

Vergiliusnak tehát pisszennie sem szabad, aminek az elbeszélte epizód logikáján belül megvan a jó oka. (Danténál ez mindig így van. Bármilyen további jelentést is kíván kifejezni, a leírt helyzetek és viselkedési reakciók általában beleillenek a narráció menetébe.) Mégis feltűnő, hogy a vándor feljogosítva érzi magát arra, hogy elhallgattassa mesterét. Nem kerülhetjük meg a következtetést: Vergilius ehelyütt egy sorba kerül Ovidiusszal és Lucanusszal, s Dante a mondható határainak tágításában vele szemben is versenyképesnek tartja magát.

Felmerül azonban a kérdés, vajon hol a határ aközött, hogy a költő egy-egy motívumot konvencionálisan, a retorika eszköztárából vett toposzként alkalmaz, és aközött, hogy azt egy lényegi üzenet kifejezésének eszközévé teszi. A kimondhatatlan motívuma valóban elbírja mindazt a terhet, hordozza valóban mindazt a poétikai és filozófiai mondanivalót, melyet szerintünk már az eddigi elemzések szerint is hordoznia kell? Van az *ineffabilitás*nak olyan értelme, mely vélhetően a „kimondhatatlan poétikájának” a magvát alkotja?

1.7. KÉTFÉLE KIMONDHATATLAN

A pozitív válasz lehetőségeit kutatva már a *Vendégség*ben jó nyomra bukkanunk. Árulkodó ugyanis, hogy Dante szerzői önkomentárjaiban milyen részletesen és artikuláltan foglalkozik az *ineffabilitással*. Kitér annak különféle okaira, fajtáira és megnyilvánulásaira, mint például a második *canzoné*hez („*A Szerelem, mely szólogat szivemben*”) fűzött kommentárjában, ahol kétféle kimondhatatlanságról ejt szót: „Ez az egyik elmondhatatlan jellege annak, amit tárgyul választottam, folytatólagosan pedig a másíkról szólok [...]. Ez a másík kimondhatatlanság, szóval a nyelv nem tudja nyomon követni a gondolatot”. („E quest'e' l'una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l'altra [...]. E questa è l'altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo 'ntelletto vede completamente seguace”, III, iii, 14–15).

A magyarázat a *canzone* következő soraira vonatkozik:

Nem zeng szavánál más szó édesebben,
s lelkem hallgatja, érzi és letörve
szól: „Jaj nekem, hogy nem tudok belőle
tovább suttogni semmiféle szépet!”
S valóban: hagynom kell a szép beszédet
– a róla hallott híreket mesélvén –
abban, mihez értelmem vajmi gyenge,
sőt, mit megért az elme,
még abban is: nem tudnám semmiképp én
föltárni, nincs erő rá rímeimben,

hogy őt dicsérjék. – Így hát gyöngeségén
pironkodják értelmem s véle nyelvem,
mert amit Ámor sugdos, arra végképp
erőtlenek, hogy rendre elbeszéljék!

(„*A szerelem, mely szólogat szivemben*”, 5–18)¹⁰⁸

Itt valóban azt olvassuk, hogy a költőnek két dolog miatt is pironkodnia kell, hiszen *értelme* és *nyelve* egyaránt erőtlenek ahhoz, hogy tolmácsolják a szívében hangzó szavakat, melyekkel Ámor a hölgy szépségét zengi. Jegyezzük meg, a költő állítása ennél erősebb, mert nem pusztán saját *személyes* gyengeségére vonatkozik, hanem a *mi* értelmünk és a *mi* nyelvünk, vagyis *általában* az emberi értelem és nyelv elégtelen voltára („di ciò si biasmi il debole intelletto / e 'l parlar nostro”, 16–17). Mindamellet nem hiszem, hogy a kimondhatatlanság toposza többet jelentene itt, mint a hölgy dicséretének meglehetősen konvencionális kifejezését.

Ám olvassuk tovább a *canzone* magyarázatát:

Majd, amikor azt mondom: *Sőt, mit megért az elme*, arra célzok, hogy nemcsak az értelmemmel fel nem fogott, hanem a megértett dolog elmondására is képtelen vagyok, mert nyelvemben nincs meg a szükséges ékesszólás annak elmondására, amit a gondolat róla tartalmaz; ebből látható, az igazsághoz képest keveset fogok róla elmondani. Ebből nagy dicsőség származik rá, ha jól megnézzük a dolgot, viszont az ő dicsőítése a főcélunk; az a {szónoki művészetből születő}¹⁰⁹ beszéd mondható szintén a legsikerültebbnek, amelyben minden rész a főcél szolgálgja. [...] mondom tehát, ha fogyatékoság van rímeimben, vagyis szavaimban, amelyek őt tárgyalni hivatottak, ezért az értelem gyengeségét és a nyelv korlátozottságát kell hibáztatni, amelyet annyira meghalad a gondolat, hogy tökéletesen nem tudja követni, különösen ott, ahol szerelemből születik a gondolat, mert a lélek itt mélyebben szántóan alkalmazza az észet. [...] értelmünk annak a képességnek a hibájából, amelyből meríti, amit lát,

108 Csorba Győző fordítása. *DŐM*, 220

Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice „Oh me lassa! Ch'io non son possente
di dir quel ch'odo de la donna mia!”
E certo e' mi conven lasciare pria,
s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei,
ciò che lo mio intelletto non comprende,
e di quel che s'intende
gran parte, perché dirlo non savrei.
Però, se le mie rime avran difetto
ch'enteran ne la lode di costei,
di ciò si biasmi il debole intelletto
e 'l parlar nostro, che non ha valore
di ritrar tutto ciò che dice Amore.

109 A fordításból kimaradt: „che vegna da la fabrica del retorico”.

vagyis egy organikus képességnek, a fantáziának a hibájából bizonyos dolgokhoz nem tud felemelkedni [...]. Azonkívül értelmünk minden működésének nem mi, hanem az egyetemes természet szab határt, szélesebb elménk működési területe, a gondolkodás, semmint a beszéd, illetve a beszéd, semmint a jelbeszéd tekintetében. Tehát ha gondolatunk, akár eljut a tökéletes megismeréshez, akár nem, mindig meghaladja a kifejezőképességet, nem érhet minket szemrehányás, mivel nem mi vagyunk az oka (III, iv).¹¹⁰

Ennek olvastán könnyen támad az a benyomásunk, mintha a költő túl nagy feneket kerítene annak a ténynek, hogy a dalában elhangzó szavak nem méltók a hölgy szépségéhez („le mie parole essere minori che la dignitate di questa”, III, iv). De nyilván nem is az a szándéka, hogy egy ilyen elcsépelet közhelyet magyarázgatson, hanem sokkal inkább az, hogy az alkalmat megragadva egy általános elméletet fejtsen ki a gondolat és a kifejezés viszonyáról, illetve az értelmi és a nyelvi képesség határaitól. Hogy ez a célja, jól látható abból, hogy mondanivalóját általános érvényű tételszerű kijelentésekben fogalmazza meg.

Elmélete, melynek elemei persze megtalálhatók korának más filozófusainál is, ezek után abban foglalható össze, hogy ha az ember az értelem és a nyelv segítségével bizonyos igazságokat kíván megragadni és kifejezni, mind szubjektív, mind objektív szempontból korlátokba ütközik, mert sem az egyén pszichológiai képességei, sem pedig általában az emberi képességek nem elegendők ehhez. Objektív oldalról, az „egyetemes természet” szabta korlátok felől tekintve az értelem elégtelenségének oka abban rejlik, hogy a dolgok megismeréséhez szüksége van a fantáziára, vagyis az érzéki képességre, mely hozzáférhetővé teszi számára a láthatót („amelyből meríti, amit lát”). Márpedig a fantázia nem tudja segíteni abban, hogy bizonyos magasabb rendű dolgokhoz (így például az anyagtól elkülönült szubsztanciákhoz) felemelkedjen. Ugyanakkor a megismerő képesség eme gyengeségétől függetlenül magának a nyelvnek is megvannak a maga korlátai. Természetéből következik, hogy lehetetlen a segítségével minden felismert igazságot kifejezni. Az emberi kifejezőképesség szükségképpen elmarad a gondolat mögött.

Szemel láthatólag ez Dante legerősebb tétele. Ebbe az általános elméleti keretbe illesztve a *kimondhatatlan* már nem a retorika konvencionális eszköztárának része, hanem azt a jelentést veszi fel, melyet majd az *Isteni színjáték* néhány kulcshelyén tulajdoníthatunk neki.

110 „Poi quando dico: *E di quel che s'intende*, dico che non pur a quello che lo mio intelletto non sostiene, ma eziandio a quello che io intendo sufficiente [non sono], però che la lingua mia non è di tanta fecundia che dire potesse ciò che nel pensiero mio se ne ragiona; per che è da vedere che, a rispetto de la veritate, poco fia quello che dirà. E ciò risulta in grande lode di costei, se bene si guarda, ne la quale pincipalmente s'intende; e quella orazione si può dir bene che vegna da la fabrica del rettorico, ne la quale ciascuna parte pone mano a lo principale intento. [...] nostro intelletto, per difetto de la virtù da la quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire [...]. Dunque se 'l pensiero nostro, non solamente quello che a perfetto intelletto non viene ma eziandio quello che a perfetto intelletto si termina, è vincente del parlare, non semo noi da biasimare, però che non semo di ciò fattori.”

1.8. A KIMONDHATATLAN ÉS A MISZTIKUS

Ilyen kulcshely a *Paradicsom incipitje* és *fináléja*, vagyis első énekének bevezető terzinái és majdnem teljes egészében az utolsó ének.

Lássuk először az előbbi. Első látásra azt állapíthatjuk meg, hogy a *Pokol* és a *Paradicsom* kezdete között feltűnő hasonlóság van. Az elbeszélő én a *Paradicsom* elején – éppúgy, mint a *Pokol* első soraiban – arra hivatkozva érzékelteti élményeinek rendkívüli voltát, hogy nem lehet őket elbeszélni:

Én jártam, hova legtöbb hull a lángból
 s láttam, mit sem tud, sem bir elbeszélni,
 ki visszatér e magasabb világból.
 Mert mikor vágyát közelítve kémli,
 oly mélységekbe száll az emberelme,
 hogy az emlék nem képes utolérni.
 (*Paradicsom*, I, 4–7)¹¹¹

Ugyanakkor a két hely legalább két ponton nagyon is különbözik egymástól. Először abban, hogy a *Paradicsomban* a visszatérő nem mondja, hogy *nehéz*, hanem azt, hogy *lehetetlen* elmondania, mit látott a magasabb világban. Másodsor pedig abban, hogy magyarázatot is ad arra, miért nem lehet élményeit elbeszélni. Magyarázata bizonyos mértékig *hasonló* ahhoz, melyet a „*A szerelem, mely szólogat szívemben*” kezdetű *canzone* kommentárjában láttunk, és teljes mértékben *azonos* azzal, amelyet a tizenharmadik (Cangrande della Scalához írt) levélben olvashatunk.

A levélben a költő így kommentálja a *Paradicsom* főnti sorait:

Miután pedig elmondotta, hogy a *Paradicsom* ama helyén volt, azzal folytatja még, hogy elmondja, látott némely dolgokat, melyekről beszélni nem tud az, ki onnét lejött. És megadja az okot is, amikor így szól, hogy az értelem annyira elmerül benne, mint kívánságában, és ez az Isten, s hogy az emlékezet követni őt nem képes. Ennek megértésére pedig tudni kell, hogy az emberi értelem ebben az életben ama egytermészetűség és rokonság miatt, amely a testtől elválasztott, tisztán értelmi lényhez fűzi, ha

111 Nel ciel che piú de la sua luce prende
 fú'io, e vidi cose che ridire
 né sa né può chi di là sù discende;
 perché appressando sé al suo disire,
 nostro intelletto si profonda tanto,
 che dietro la memoria non può ire.
 (*Paradiso*, I, 4–9.)

felemelkedik, oly magasra emelkedhet, hogy az emlékezet visszatérése után gyöngye lesz ahhoz, hogy fölérje azt, ami az emberi mértéket túlhaladta.¹¹²

Az az állapot, melyet a levél itt leír, az önkívület, az *excessus mentis* állapota, melynek jellemzését a költő a misztikus irodalomból meríti, és olyan szerzőktől kölcsönzi, akikre néhány sorral lejjebb valóban hivatkozni is fog (Pál apostol, Richardus de Sancto Victore, Clairvaux-i Bernát, Szt. Ágoston).

Mint említettem, a *Vendégség canzonéjának* magyarázata és a *Paradicsom incipitje* nagyon hasonlít egymáshoz, mégis vannak köztük lényeges különbségek. Az előbbi szerint értelmünk nem tud bizonyos magasságokba felemelkedni, mégpedig azért nem, mert a magasabb valóság megismerésében nem számíthat az érzékek támogatására. Az utóbbi szerint képesek vagyunk – legalábbis Dante! – magasabb szférába szárnyalni, ám ekkor a lélek önkívületi állapotba, az *excessus mentis* állapotába kerül. A *Vendégségben* a költő lényegében egy ismeretelméleti tételt alkalmaz a megismerés fokainak a viszonyáról, a *Paradicsom* bevezető terzináiban viszont a misztikus tapasztalatra hivatkozik. Eszerint az elme elszakad a testi valóságtól, kilép önmagából, miközben – Richardus de Sancto Victore szavaival – „a feledés és az elidegenedés (*alienatio*) leple” elrejtje előle „a külső dolgok emlékét” (SANCTO VICTORE 1988. In RÉDL 1988: 302). Az emlékezetvesztés tulajdonképpen kétszeres, hiszen önkívületében az elme megfelelkezik önmagáról, de később a látomásra sem emlékezik vissza. Egy másik hely ezt az állapotot így érzékelteti:

Mint a felhőkbelől, nem férvén azokba
kicsap a tűz, ha megnőtt s lángra éledt,
s magát hajlama ellen földre dobja:
lelkemben éppúgy megnővén az élet
e táplálékon, kicsapott magából,
és meg se tudom mondani, mivé lett.
(*Paradicsom*, XXIII, 40–45)¹¹³

112 *Tizenharmadik levél*. In *DÓM*, 517.

„E poi che disse che fu in quel luogo di Paradiso, con la sia circonlocuzione prosegue affermando di avere veduto cose ineffabili, però che l'intelletto tanto in Dio, suo desiderio, si profonda, che la memoria in niun modo può seguirlo. A bene intender le quali cose convien sapere che l'intelletto de' mortali, così è con la sostanza separata simile e affine, tanto, quando si eleva, assurge in alto, e ogni umano uso trascende, che al suo ritornare la memoria vanisce” (*Epistole*, secondo il testo curato da Ermenegildo Pistelli per l'edizione della Società Dantesca Italiana, 1921. In: *Enciclopedia dantesca*. 4. *Biografia, Opere, Bibliografia*, XIII, 374–375).

113 Come foco di nube si diserta
per dilatarsi sì, che non si cape
e fuor di sua natura in giù s'atterra;
la mente mia cosí, tra quelle dape
fatta piú grande, di sé stessa uscío,
e che si fesse rimemprar non sape.

Lapozzuk fel ezek után a *Paradicsom fnáléját*. Az utolsó ének újra a látomás leírhatatlan és felidézhetetlen voltát hangsúlyozza:

Innen kezdve látásomat hiába
 vágyom leírni: gyenge lesz az ember
 szava rá, és emlékezete kába.
 Mint akit elfog álomteli szender,
 s ébredve megmarad a *benyomása*,
 de másra emlékezni nem bir, nem mer:
 úgy tűnt el az én lelkem látomása;
 valami édes megmaradt belőle
 máig; s ki merne emlékezni másra?
 (*Paradicsom*, XXXIII, 55–63)

Emeljük ki, hogy itt is, mint a korábban idézett részletekben, a paradicsomban szerzett tapasztalat közölhetetlenségét elsősorban a misztikus élménnyel együtt járó emlékezetvesztés magyarázza. Vagyis lényegében *pszichológiai* magyarázatot kapunk, mely aligha fedi le az *ineffabilitas* tisztán nyelvi aspektusait. Végül az ének legvégén is ugyanez a pszichológiai motívum kap hangsúlyt abban a gondolatban, hogy a képzelet nem képes megtartani a látomást („a szárnyaló kép erejét veszttette”; „a l’alta fantasia qui mancò possa”, *Paradicsom*, XXXIII, 142).

Dante ugyanakkor egyáltalán nem vonja vissza *Vendégség*beli elméletét arról, hogy „kétféle kimondhatatlanság” létezik. Jól látható ez a XIII. levél előbbi passzusának folytatásából. Dante ugyanis a „láttam, mit sem tud, sem bir elbeszélni” sort a következőképpen kommentálja:

Látott, amint elmondja, némely dolgokat, melyeket elmondani nem tud, és visszatérve nem is képes elmondani. De mégis szorgalmasan meg kellene jegyezni azt, amit mond, hogy ti. nem tud és nem is képes [nescit et nequit].¹¹⁴ Nem tud, mert megfeledkezett róla, nem képes, mert ha meg is emlékezik, és emlékezetében tartja azt, amiről beszélni akar, de a szó ahhoz nem elegendő [*sermo tamen deficit*]. Mert sok dolog van ugyanis, amit értelmünkkel meglátunk [*per intellectum videmus*], de amelyek kifejezésére szó nincs. Eleget utal erre könyveiben Plato, midőn hasonlatokat alkalmaz. Sok dolog volt ugyanis, amit értelme fényében meglátott, de amiket tulajdon szavával kifejezni nem volt képes.¹¹⁵

114 „Vidit ergo, ut dicit, aliqua ’que referre nescit et nequit rediens’”, *Epistole*, XIII. In: *Enciclopedia dantesca*, 4, 375.)

115 *Tizenharmadik levél*. In *DÖM*, 518.

(Egli vide adunque, come dice, *alcune cose che non sa né può ridire chi di là ritorni*: e veramente si vuol con sottile ingegno osservare perché egli dica „non sa, né può”. *Non sa* perché dimentico; non può, perché, s ericorda, e nella mente conserva il contenuto delle cose vedute, non gli basta la parola a narrare. Molte sono infatti le cose che l’intelletto nostro comprende, ma che la lingua non può descrivere per difetto di segni vocali; come ben dimostra Platone nei libri per l’assunzione de’ metaforismi; molte cose infatti il lume intellettuale gli dichiarò, ch’ei non poté descrivere con appropriato discorso”, *Epistole*, XIII. In: *Dante Tutte le Opere*, 1190.)

Nem lehet ennél félreérthetlenebbül megfogalmazni, hogy a paradicsomi tapasztalat közölhetetlenségének van egy másik, *nem pszichológiai* oka, mely közvetlenül a nyelv természetével függ össze. A *nem tud*, azaz a *nescit* az emlékezet korlátja, de ettől függetlenül és ezen túl ott van még a *nem képes*, azaz a *nequit*, ami magában a nyelvben lévő korlát. S ez a korlát akkor is fennállna, ha a tapasztalat alanya legyőzné az emlékezet gyengeségét. A kimondhatatlan immanensen a nyelv sajátja. Ezt nevezhetjük a *sermo deficit* tételének, mely az írott nyelvre éppúgy érvényes, mint a szóbelire:

Azért *ugrik* a tollam és nem írom,
mert durva színt ad arról már az emlék,
nemhogy a szó még, ajkon és papíron.
(*Paradicsom*, XXIV, 25–27)¹¹⁶

A *sermo deficit* legemlékezetesebb, s talán legköltőibb megfogalmazását az égbe emelkedés epizódja kínálja:

S olyanná lettem fényüktől egészen
bensőmben, mint Glaukos a fű ízére,
már tenger-istenné változni készen.
Per verba nincs mód, nyelv hogy elbeszélje
ez emberiből kinövést; a példa
elég, kinek kegy adta, hogy megérje!
(*Paradicsom*, I, 70–72)¹¹⁷

E sorok mintegy az egész műre jellemző paradoxont – a kimondhatatlan elmondásának paradoxonját – illusztrálják. Miközben a szerzői hang azt mondja, hogy nincsenek szavak az emberen túlba tett minőségi ugrás leírására, valójában elbeszéli, *szavakba foglalja* ezt az ugrást. S ha itt a kimondhatatlan kimondásának paradoxonjáról beszélünk, akkor *ez szó* szerint értendő, ha meg akarjuk érteni Dante szándékát és teljes tudatossággal végigvitt költői programját. Ez pedig nem más, mint a rendelkezésére álló nyelv meghaladása és gazdagítása olyan eszközökkel, melyek alkalmasak teljesen újszerű mondanivalójának közlésére. A *nyelv* effektív *működésében* és *működtetésében* mutatkozik meg poétikájának a nyelv megváltoztatását, a *sermo deficit* orvoslását célzó kísérletező jellege. Ehelyütt is radikálisan újít a hangzás, a prozódia, a szókincs és a szóalkotás szintjén. Egy szusszal alkalmaz latinizmust (*per verba*) és képez egészen meglepő új szót (*trasumanar*), melyhez a *significar* ige

116 Però salta la penna e non lo scrivo;
ché l'immagine nostra a cotai pieghe,
non che l' parlare, è troppo color vivo.

117 *Trasumanar significar per verba*
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.

belső rímmel kapcsolódik. Az *r* hang halmozása pedig tovább erősíti benyomásunkat, hogy szinte elértük a nyelvi kifejezőképesség határait.

Az epizódnak lényeges elemét alkotja az átváltozások nagy antik tárházából származó Glaukos-hasonlat. A motívum közvetlenül utal az égbe szállás pillanatában bekövetkező átváltozásra (az átlépésre az emberfölöttibe), de a költő külön is gondoskodik arról, hogy ez a kapcsolat nyilvánvalóvá váljon az olvasó előtt, hiszen aláhúzza: az utalás a *példa* erejével bír, s arra szolgál, hogy orvosolja a *sermo deficitet*, kimondja a kimondhatatlant. (Akár azt sem zárhatjuk ki teljesen, hogy az emberin túllépés *per verba* el nem beszélhető tapasztalata egy tudatmódosító szerek hatására beállt állapotnak felel meg, ahogyan Barbara Reynolds értelmezi az utalást arra, hogy Glaukos átváltozása „a fű ízére” [„nel gustar dell'erba”] következett be.)¹¹⁸

A tizenharmadik levélnek egyik kulcsmozzanata a Platón-hivatkozás. Az emlékezés és a feledés nagy filozófusának említése mindenképpen helyénvaló ebben a kontextusban, de mint láttuk, a platóni tanítást Dante kifejezetten abból a – mondjuk így – módszertani szempontból tekinti mintának, hogy hogyan lehet kezelni a nyelv elégtelenségéből fakadó problémákat.

Végeredményben a Glaukos-hasonlatot is vehetjük úgy, mint Platón példájának a követését, aki hasonlatokat alkalmazott sok olyan dologra, „amit értelme fényében meglátott, de amiket tulajdon szavával kifejezni nem volt képes”. Íme, tehát egy meggyőző példa arra, hogy a szavak hiánya mégis orvosolható, és csökkenthető a szakadék a mondható és a nem mondható között.

Összefoglalásképpen azt mondhatjuk, hogy mind a *Paradicsom* fentebb idézett helyein, mind a tizenharmadik levélben két felfogás kapcsolódik össze, mely két ellentétes tételben fogalmazható meg. Egyrészt bizonyos tapasztalatok kifejezésére elégtelen a nyelv, s tapasztalataink közlésére törekedve beleütközünk a *sermo deficit*-be. Másrészt a nyelvi kifejezés lehetőségei növelhetők, a *sermo deficit* orvosolható. *E két tétel együttesen alkotja a kimondhatatlan poétikáját.*

A kimondhatatlan poétikája nem a nyelv elégtelenségébe való belenyugvást sugallja, hanem ellenkezőleg: a nyelv kreatív megújítására ösztönöz. A maga speciális helyzetében Dante az allegorikus kifejezésformát állítja e cél szolgálatába.

2. A KIMONDHATATLAN ÉS AZ ALLEGÓRIA

2.1. AZ ALLEGÓRIA A KIMONDHATATLAN KIFEJEZÉSE

Ezzel visszaérkeztünk a kimondhatatlan poétikájának ahhoz a mozzanatához, mely a dan-
tei allegorizmus logikai kiindulópontját alkotja. Felállíthatjuk a következő tételt:

Az allegória a kimondhatatlan poétikájában rejlő paradoxon kiküszöbölésének eszköze.

¹¹⁸ Az érdekes felvetést ld. REYNOLDS 2008: 459.

Más szóval, az allegória szolgál eszközüül ama pragmatikai ellentmondás feloldására, mely az élmény kimondhatatlanságát hangsúlyozó meta-állítások és a cselekmény elbeszélését realizáló beszédaktusok között feszül. Hiszen, legalábbis pragmatikai szempontból, valóban ellentmondás van abban, hogy a költő – miközben azt állítja, hogy tapasztalatai közölhetetlenek – száz énekben beszéli el túlvilági utazását, s minden beszédaktusával a kimondhatatlant mondja ki.

S az ellentmondás feloldásához nem elegendő a fikcióra való hivatkozás. Nem elég ugyanis azt mondanunk, hogy Dante túlvilága fikció, és így nem csoda, ha a szöveg erről az általa teremtett világról mindent elmond. Ez az érv azon a leegyszerűsítő képen alapszik, hogy egy szövegben az van, amit a szöveg mond, és bármi van is benne, azon túl nincs semmi kimondhatatlan. Ennyivel beérni az *Isteni színjáték* esetében annyit tesz, hogy nem számolunk az egyes *canticák* különböző fokú és típusú realitás-effektusaival, vagy a fikción belüli fikciókkal.

Például egészen más realitás-igénye van a *Pokol*nak és a *Paradicsom*nak. A *Pokol* a fikción belül közvetlen realitás-effektussal rendelkezik: tájai földi fogalmakban, fizikailag írhatók le, és Dante realizmusának illusztrációjaképpen sokszor földrajzilag is azonosíthatók. A lelkek valóban ott szenvednek, ahol az utazó találkozik velük. Ezzel szemben – s persze megint ide kell értenünk, hogy a fikción belül vagyunk – a *Paradicsom* világa teljesen irreális az érzékelés számára, s csakis *jel*ként érzékelhető. Például természetesen fikció az, hogy a szereplő Dante az egekben jár, de ehhez a fiktív világhoz képest további fikció, pontosabban leleplezésre váró látszat, hogy az üdvözült lelkek egy-egy csillag egében tartózkodnak.

Attól a pillanattól kezdve, hogy belépünk a szöveg teremtette lehetséges világba, és elfogadjuk annak kiinduló feltevését, el kell fogadnunk az összes ebből adódó következményt. Tehát nemcsak azt kell elfogadnunk, hogy *Dante, a szereplő* járt a paradicsomban, hanem azt is, hogy onnan visszatérve *Dante, a költő* valóban „nem tudja” és „nem képes” élményét elbeszélni. A kimondhatatlan tehát részét alkotja ennek a világnak, s részét alkotja az a küzdelem is, melyet az útvjáról visszatérő költő a kimondhatatlan kimondásáért folytat. Más szóval, a költeménynek tárgya többek közt az is, hogy az ideális szerző a maga fiktív világában hogyan *próbálja mondani*, és hogyan *mondja* a kimondhatatlant. Ennek viszont *valóságos* hatása van az *Isteni színjáték* szövegére, melyet mi magunk empirikus olvasóként aktuálisan olvasunk. Az ideális szerző harca a kimondhatatlanért jól tükröződik a költemény olyan poétikai jellemzőiben, mint amilyenek többek közt a messzemenően kiaknázott figurális vagy tipológiai jelentés-összefüggések, illetve a költői allegóriákba átcsapó teológiai allegóriák.

2.2. AZ ALLEGÓRIA KÖLTŐI ÉS ELMÉLETI TEMATIZÁLÁSA

Az allegória nemcsak eszköz az *ineffabilitas* és más poétikai problémák megoldására, hanem Dante elméleti reflexióinak is állandó tárgya. E reflexiók, a kimondhatatlanra vonatkozó fejtegetésekhez hasonlóan, jelen vannak mind az *Isteni színjáték* metatextuális helyein, mind elméleti írásaiban. Ami a költeményben olvasható reflexiókat illeti, tételszerűen kijelenthetjük:

Az allegória kérdésének a költemény általi tematizálása és a költeményben történő explicit kifejtése szintén a kimondhatatlan poétikájának a következménye.

Mielőtt megvizsgálánk a költeményben található néhány metatextuális reflexiót, lássuk, hogy Dante hogyan közelíti meg a kérdést tisztán elméleti síkon. Azok közül a helyek közül, ahol elméletileg foglalkozik az allegória kérdésével, messze a legfontosabb a *Vendégség* második traktátusának sokat elemzett első paragrafusa és a Cangrande della Scalához intézett levél. A *Vendégség* ide vonatkozó híres passzusa a következő:

[...] az írásműveket legfeljebb négyféle értelemben lehet értelmezni és kell magyarázni. Az egyiket betű szerintinek hívjuk, ez az a jelentés, amely nem terjed túl a költött szavak betűjén, ez van meg a költők meséiben. A másodikat allegorikusnak nevezzük, s azt a jelentést értjük rajta, amely ezen mesék takarója alatt rejtőzik, valójában szép hazugságba öltöztetett igazság. [...] A teológusok ezt az értelmet valóban másként fogják fel, mint a költők, ezúttal azonban a költők eljárását szándékozom követni, s az allegorikus jelentést aszerint tekintem, ahogyan a költők használják (II, i).

A továbbiakban Dante harmadik értelemként az erkölcsi, negyedik értelemként pedig a misztikus vagy anagogikus értelmet említi, majd leszögezi, hogy mindig a betű szerinti értelmet illeti meg az elsőség. A Cangrande della Scalához írt levélben némileg másképpen fogalmaz. Kijelenti, hogy műve „sokféle értelmezésű”, de a morális és anagogikus értelmet az allegória alá foglalva, lényegében csak a betű szerinti és az allegorikus értelmet különbözteti meg. Ugyanakkor nem tér ki a költői és a teológiai allegória megkülönböztetésére sem.

Eltételezve most az e fogalmakkal kapcsolatos minden más problémától, érzjük be azal, hogy felidézünk: „költői allegórián” Dante azt érti, amit maga a szöveg mond a szó szerinti jelentésén túl, vagyis amit a *szavak* jelentenek allegorikusan („allegoria in verbis”). „Teológiai allegórián” pedig azt érti, amit a *szavak* által jelölt *dolgok* mondanak számunkra azáltal, hogy önmagukban is hordoznak jelentést (Szt. Ágoston szavaival ez az „allegoria in factis”). A középkori exegetikai tradíció ismeretes módon a Szentírás esetében követelte meg a teológiai allegória vezérfonalának alkalmazását, míg a profán szövegek értelmezéséből kizárta azt, ahogyan például Szent Tamás is tette.

Nem meglepő ezért, ha Dante úgy nyilatkozik, hogy *canzonéinak* magyarázatában a költők eljárását követi. Mit jelent azonban, hogy a Cangrande della Scalához írt levélben figyelmen kívül hagyja a kétféle allegória közti distinkciót? És mire következtethetünk abból, ahogyan a levélben meghatározza a költemény allegorikus értelmét? Sok mérvadó kommentár szerint Dante itt a teológiai allegóriát ajánlja az *Isteni színjáték* értelmezési elvéül, s ezzel a költeményt – *canzonéival* ellentétben – mintegy a Szentírás rangjára emeli. Legalábbis a Szentírást választja követendő mintául. Azt, hogy valóban ilyen rendkívüli státuszt igényel művének (vagy hogy a mű vindikál magának ilyen magas státuszt), az *Isteni színjáték* több önértelmező helye megerősíti. Ezek közül az a két hely a legszembetűnőbb, ahol a szöveg „szent dalként” referál önmagára (*Paradicsom*, XXIII, 62; *Paradicsom*, XXV, 1–2).

Az allegóriának mint költői kifejezési eszköznek és mint világértelmezési elvnek a problémája szoros összefüggésben van a *Paradicsom* strukturális felépítésének a kérdésével. Világosan mutatja ezt a Piccardával való találkozás jelene, melyben Beatrice elmagyarázza, hogy mi az üdvözült lelkek látszólagos és „valóságos” helye a paradicsomban.

2.3. AZ ALLEGÓRIA PROBLÉMÁJA ÉS A *PARADICSOM* STRUKTURÁLIS FELÉPÍTÉSE

Ebből két dolgot tudunk meg.

Először is: az üdvözült lelkek, érdemeik kisebb vagy nagyobb voltától függetlenül, mind egy helyen, az *Empireum*-ban vannak, s ily módon istentől egyenlő távolságban helyezkednek el. Ez azért van így, mert az égi igazságosság nem engedheti meg, hogy fokozati különbség legyen az egyesek boldogsága közt (amit az istentől való távolság különbözősége idézne elő). Még akkor is így van, ha különben a paradicsomban is létezik (morális és nem társadalmi értelemben vett) hierarchia, s ezért nem olvadhat egymásba minden érdem és érték („életük különbözőképpen édes, / amint az Örök Ihlet reájuk száll”; „differenemente hanno dolce vita, / per sentir più e men l’eterno spiro”, *Paradicsom*, IV, 35–36).

Másodszor megtudjuk, hogy a morális hierarchiának – ha nem is a boldogság fokában, de valamilyen más módon – mindenképpen ki kell fejeződnie:

Itt mutatkoztak, nem minthogyha ép ez
lenne a nékik rendelt hely; de jelnek,
hogy szerényebb üdv köti őket éghez.
(*Paradicsom*, IV, 37–39)¹¹⁹

Az a tény tehát, hogy a lelkek más-más csillag egében jelennek meg, az égi hierarchiában elfoglalt helyüket jelzi. Az utazó egy látszatvilágba lép. Nem lehet eléggé hangsúlyoznunk, hogy amit *lát*, a költemény világán belül is irreális: fikció a fikcióban. Fogalmazzunk másképp. Az utazó a *jelek* világába lép, melyek csupán utalnak az igazi valóságra. Szemiotikai természetüket tekintve ezek *dologi jelek*: isten a dolgok, a térbeli konfigurációk nyelvén mondja el, milyen morális rend uralkodik a paradicsomban. A lelkek látszólagos lokalizációjának jelentése van, ahhoz hasonlóan, ahogyan más nyelven kívüli tények és események is lehetnek jelentéshordozók.

Ékes példája ez annak, amit „allegoria in factis”-nak nevezhetünk. Úgy tűnik, Dante azt akarja mondani, hogy az utazó előtt feltáruló látvány ugyanazoknak az elveknek a segítségével érthető meg, mint a Szentírás történetei, vagyis úgy tekintendő, mint egy ezekhez hasonló ténybeli (vagy teológiai) allegória.

119 Qui si mostrano, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far segno
de la celestial c’ha men salita.

Vajon miért éppen a dolgok és a térbeli konfigurációk áttételes nyelvén kell az égi rendnek kifejeződni? Erre az alábbi választ kapjuk, s éppen ez a magyarázat teszi az itt vizsgált epizódot jelen témánk szempontjából különösképpen relevánssá:

Így kell beszélni emberi kebelnek,
 mely csak jelekből s érzésekből érzi,
 ami méltó tant majd elméje nyerhet.
 (*Paradicsom*, IV, 40–42)¹²⁰

A magyarázat, mint látjuk, abban áll, hogy az emberi elme *eleve, természetes konstitúciójánál fogva* csak az érzékek révén képes intellektuális tartalmakat befogadni. Szinte minden kommentátor megemlíti, hogy Dante itt azt az arisztotelianus-tomista elvet ismétli, amely szerint semmi nincs az értelemben, ami nem volt meg előbb az érzékekben. Ám ez az elv arra is jó, hogy megindokoljuk vele a jelek szükségességét, hiszen – ahogyan Dante már máshol (például a *De vulgari eloquentiában* (I, iii)¹²¹ vagy a *Monarchiában* (II, ii)¹²² kifejtette – a jelek nélkülözhetetlen *érzéki* kifejezései a gondolatoknak. Egy ennél specifikusabb szinten ugyanez az elv szolgál az allegóriák indoklásául:

Azért az Irás is leszállva tér ki
 értelmetekhez, ha kezet, ha lábot
 tulajdonít az Úrnak, – s máshogy érti.
 A Szentegyház is így rajzolja Gábort
 emberi arccal, és Mihályt, s ki által
 a bús vakságból Tóbiás kilábolt.
 (*Paradicsom*, IV, 43–45)¹²³

Érdeemes e terzinákat abban a megvilágításban is olvasnunk, hogy közvetlenül árulkodnak a Dante által követett értelmezési elvekről. Nyilvánvalóvá teszik, hogy Dante valóban az

120 Cosí parlar conviensi al vostro ingegno,
 però che solo da sensato apprende
 ciò che fa poscia d'intelletto degno.

121 A jel „természeténél fogva érzékelhető, amennyiben hang, és értelem szerinti, amennyiben vele tetszés szerint lehet valamit kifejezésre juttatni.” („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.”)

122 „Isten akarata önmagában véve láthatatlan, de Isten láthatatlan dolgai az általuk véghezvitt dolgok révén láthatók az értelem számára [...], s semmi csodálatos nincs benne, ha Isten akarátat különféle jelekből kell felfednünk, hiszen a kívülről az emberi akaratot is csak jelekből ismerheti meg.” „[...] Nec mirum si divina voluntas per signa querenda est, cum etiam humana extra volentem non aliter quam per signa cernatur.”

123 Per questo 'a Scrittura condescende
 a vostra facultate, e piedi e mano
 attribuisce a Dio, ed altro intende;
 e santa Chiesa con aspetto umano
 Gabriele e Michele vi rappresenta,
 e l'altro che Tobia rifece sano.

allegória teológiai formájára gondolt, amikor a Cangrande della Scalához írt levélben az olvasó figyelmébe ajánlotta a költemény allegorikus értelmezésének kulcsát. Az a tény, hogy a *Szentírás*t idézi példaként, aligha jelent mást, mint azt, hogy a lelkek látszólagos lokalizációja a csillagokban pontosan olyan allegória, mint amilyenek a Szentírás allegóriái.

A *Szentírás* azért szól allegóriákban hozzánk, mert értelmünkhöz és felfogóképességünkhöz kell alkalmazkodnia. *Le kell szállnia* hozzánk. Ez szoros értelemben a *kimondás* problémája lenne, de adott összefüggésben inkább a *megértés* problémájaként merül fel. Vagyis nem annyira a kifejezés lehetőségeit kutató *poétika*, hanem inkább a megértés feltételeit kutató *hermeneutika* körébe tartozik, melynek alapelveit akarja itt a mindenség titkait fürkésző költő tudunkra adni.

Ám nem nehéz belátnunk, hogy a hermeneutikai és a poétikai szempont nincs egymással ellentétben. Danténál a két szempont éppenséggel kiegészíti egymást, hiszen a költő szerint mind a kimondáshoz, mind a megértéshez ugyanazokra az eszközökre van szükségünk. Az allegória egyszerre eszköze az értelmezésnek és a költői kifejezésnek, legalábbis azon a magas szinten, melyet a „szent dal” képvisel. Az értelmezés eszközeként egy magasabb értelem befogadását, költői eszközként pedig egy különben kimondhatatlan értelem kifejezését teszi lehetővé.

Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint Dante két Platón-hivatkozásának összehasonlítása. Ahogyan korábban láttuk, a tizenharmadik levélben a költő Platón írói módszerét arra hozta fel példaként, hogy hasonlatok segítségével legyőzhetjük a nyelv elégtelenségét, és sokszor olyasmit is ki tudunk fejezni, amire nincs szavunk. A *Paradicsom* itt idézett helyén viszont arra figyelmeztet, hogy a platóni *Timaiosz*ban kifejtett tanítás allegorikusan értendő; vagyis, az allegorikus értelmezés segítségével értelmezhetjük helyesen a platóni elméletet. A szöveg ezen a ponton valóságos hermeneutikai értekezéssé válik, hiszen az a tény, hogy a lelkek (bár, mint láttuk, allegorikusan, és nem valóságosan) az egyes csillagok egében helyezkednek el, felveti a Platón-interpretáció kérdéseit:

Nem fedí hát, mit itt időzve lát-hall
 a lélek, a Timaeus-féle érvet:
 ki csak, amit mond, annyit ért szavával
 mondván, hogy csillagukba visszatérnek
 a lelkek [...]
 De meglehet, hogy mégsem a betűket
 kell nézni, hanem mit mögójük szántott
 kijátszani talán a nevetőket.
 Ha úgy érté, hogy dicsőséget, gáncsot
 visz vissza a hatékony égitestre:
 íjat tán némi igazra irányzott.
 (*Paradicsom*, IV, 49–60)¹²⁴

124 Quel che Timeo dell'anime argomenta
 non è simile a ciò che qui si vede,
 però che, come dice, par che senta.
 Dice che l'alma a la sua stella riede

Szó szerint (kozmológiailag értve) téves tehát a platóni tanítás, amely szerint minden lélek egy csillaghoz tartozik; ám legalábbis részben, *allegorikus* formában kifejez egy magasabb morális igazságot. Platón morális értelemben olyasmit mond, amit más eszközökkel talán nem lehet közölni.

Az epizód önmagában véve ékes bizonyossága annak, hogy a költő mekkora gondot fordít a művének tulajdonítható jelentések tisztázására. Vagyis teljes ellenőrzés alatt tartja a szöveget azzal, hogy állandóan mérlegeli az olvasó feltételezett reakcióit, és pontosítja a továbbítandó üzenetet. Az adott helyen különösen nagy ennek a tétje, hiszen – akár csak egy filozófiai és teológiai értekezés esetében – előre meg kell adni a választ a várható ellenvetésekre. Jelen esetben az eretnokség vádjára, mely amiatt érhetné Dantét, hogy a *Paradicsom* világmépének megkonstruálásával *látszólag* a lelkek és a csillagok kapcsolatának platóni elméletét teszi magáévá, mely ellentétes a lelkek teremtésére és üdvözlésére vonatkozó keresztény tanítással. Ez ellen ad védelmet az energikus figyelmeztetés az allegorikus értelmezésre („mégsem a betűket kell nézni”, hanem ami mögöttük van).

2.4. A KÖR NÉGYSZÖGESÍTÉSE

A költemény utolsó nagy víziójának, az istenlátás misztikus élményének leírásából sem maradhat ki az *ineffabilitas* mozzanata.

Idézzük fel a Szentháromság képét, ahogyan azt Dante Gioacchino da Fiore nyomán, a *Liber figurarum*-ban szereplő trinitárius körök ihletésére elképzei. Gioacchinónál három egymásba fonódó, különböző színű kör (zöld, kék, piros) jelképezi az Atyát, a Fiút, a Szentlelket, illetve a történelem három nagy korszakát. Dante fantáziája azonban messze felülmúlja ihletőjének elképzelését. Ő három azonos kerületű és átmérőjű, egymással egybeeső és egyszerre háromszínűnek mutakozó kört látat velünk („három kör” „háromszín és egy átmérőjű körben”, „tre giri di tre colori e d’una contenenza”). Ezek egymást tükrözik, „mint szivárvány a szivárványt” („com’iri da iri”, *Paradicsom*, IV, 116–118), miközben úgy tűnik, hogy a második körbe, bár annak színe változatlan, bele van festve az ember képe (a *mi képünk*, la nostra effige, IV, 131). A látomás tehát kibővül: a költemény utolsó fázisában az Inkarnáció jelenik meg képileg előttünk.

Ami a látványt illeti, a költő a lehetetlent kívánja tőlünk. Az általa rajzolt képet nem lehet vizuálisan megjeleníteni, s ő ennek nyilvánvalóan tudatában volt. Bizonyos, hogy a költeménynek ez az utolsó jelenete beletartozik azoknak a *lehetetlen képeknek* a sorába, mint amilyenek az Escher-féle ábrák: ugyanúgy ellentmond a tér törvényszerűségeinek, mint ez

[...]

E forse sua sentenza è d’altra guisa
che la voce non suona [...].

S’elli intende tornare a queste ruote
l’onor de la influenza e’l biasmo, forse
in alcun vero suo arco percuote.
(*Paradiso*, IV, 49–60)

utóbbiak. Dante tehát nem egyszerűen *nem-létező* képeket állít szemünk elé a nyelv eszközeivel, mint a *Purgatórium* X. és XII. énekében teszi, hanem olyanokat, melyek térben *nem is létezhetnek*, lerajzolhatatlanok. Ugyanakkor nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a *térbeli, vizuális lehetetlenséget* nyelvileg még mindig le tudta írni. Ebbéli erőfeszítése magára a leírásra irányítja figyelmünket, s itt is önreferenciális jelleget kölcsönöz nyelvi aktusának.¹²⁵

Dante pontosan ezzel a vizuális *képtelenséggel* akarta kifejezni az *egy* és a *három*, illetve az isteni és az emberi természet azonosságának értelmünkkel felfoghatatlan és éppen ezért nyelvünkkel is kifejezhetetlen voltát. Magától értetődően szövődik ebbe az immár megszokott kommentár a nyelv és a valóság közti mérhetetlen távolságról:

Mily kurta a szó ily elképzelésre!
s e rekedt dal, ahhoz mi tárva volt ott,
olyan hogy kevés becsülni „kevésre”.
(*Paradicsom*, XXXIII, 121–123)¹²⁶

A látomás felfoghatatlan voltát egy további, a dantei hasonlatok sorában meglepőnek tűnő hasonlat érzékelteti, mely a misztikus tartalmat egy racionális képpel kapcsolja össze. Eszerint a költő éppúgy nem tudja felfogni, hogy a három kör *egy*, s hogy az isteni és az emberi természet egységet alkot, ahogyan a mérnök vagy a geómetér sem képes rájönni a kör megmérésének módszerére:

Miként a mérnök, ki a kört szeretné
megmérni, töpreng, hogy titkába lásson,
de mérő elvét hasztalan keresné:
ollyá tett engem ez új látomásom
töprengve tudni, hogyan egyesüle
kör a képpel, [...].
(*Paradicsom*, XXXIII, 133–138)¹²⁷

A hasonlat „racionális”, szinte technikai jellegű, hiszen Dante – nagy leleménnyel – az Inkarnáció misztériumának felfoghatatlanságát („hogyan egyesüle kör a képpel”, „come

¹²⁵ Ezek a megjegyzések nyilvánvalóan továbbgondolást igényelnek. Az itt vázolt problémával, általános vonatkozásaival bővebben foglalkoztam a következő helyen: KELEMEN 2013.

¹²⁶ Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! E questo, a quel ch'ì vidi,
e' tanto, che non basta a dicer 'poco'.

¹²⁷ Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond' elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l' imago al cerchio e come vi s' indova

si convenne l' imago al cerchio”) egy olyan tudományos probléma megoldhatatlanságával szemlélteti, mint amilyen „a kör négyszögesítésének” mértani problémája.

De olyan nagy lelemény ez?

Természetesen a mérnök-hasonlathoz sem nehéz előzményeket találni. Maga a probléma, vagyis a „*pi*” problémája (és Arkhimédész ezzel foglalkozó könyve: a *De mensura circuli*) széleskörűen ismert volt a középkorban. A hasonlat ötlete pedig, mint Peter Dronke és mások rámutattak,¹²⁸ Alain de Lille szerzeményéből, a *Rhythmus de Incarnatione* című költeményből származhatott, amely arról szól, hogy a hét szabad művészet képtelen megfejteti az Inkarnáció titkát, s a mérnök is téved, amikor a földi dolgokat a mérhetetlennel méri, és a kört egyenes vonallá alakítja át:

Sue artis in censura
 geometra fallitur
 dum immensus sub mensura
 terrenorum sistitur:
 in directum curvatura
 circuli convertitur¹²⁹

Mintha a filológia minden lépése arra döbbsentene rá minket, hogy minden dantei hely, a költő minden hasonlata és metaforája egy korábbi szöveg valamely motívumának az újraírása, egy toposz újraalkalmazása lenne. Némileg ezt látszik sugallni Giuseppe Ledda nagy erudícióval megírt könyvének az istenlátásról és a mérnök kudarcáról szóló fejezete is, melyben a szerző, azt fejtegeti, hogy a himnusz-irodalomban igencsak elterjedt toposz a mértani problémák megoldhatatlanságával illusztrálni az Inkarnáció rejtélyének megoldhatatlanságát és az emberi értelemnek e rejtéllyel szembeni tehetetlenségét.¹³⁰

Így is van. S természetesen az is igaz, hogy Dante az utolsó látomás leírásában különös hangsúllyal hivatkozik az értelem, a képzelet, az emlékezet és a nyelv elégtelenségére, mint egyébként, Isten megismerhetőségét tárgyalva, minden teológus ezt teszi. De a források és toposzok problémája nem azonos a *jelentés* problémájával. Nem céloz ehelyütt a költemény utolsó látomásának az interpretálása, de felvetem, hogy a mérnök szerepeltetését a hasonlatban másképp is olvashatjuk, mint az értelem kudarcának illusztrációját. Dante olvasója tudja, ahogyan végtére maga Dante és korának többi tudósa is tudta, hogy a kör négyszögesítésének lehetetlen voltát, vagyis azt, hogy csak végtelen közelítéssel adható meg a kör sugarának és kerületének arányszáma, racionálisan be lehet bizonyítani, tehát értelemmel be lehet látni. Adott esetben egy bebizonyított matematikai lehetetlenségről,

128 DRONKE 1997: 151. A részleteket illetően ld. a „The Conclusion of Dante’s *Commedia*” c. fejezetet, 131–157.

129 A költemény a következő helyen olvasható: D’ALVERNY 1964: II. 126–128.

130 Ld. Giuseppe Ledda *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante* c. könyvében a „L’ineffabilità della *Visio Dei* e lo scacco del geometra” c. fejezetet (299–322), ezen belül az 50. jegyzetet (317).

és nem az értelem kudarcáról van szó. Dante ily módon az Inkarnáció ésszel fel nem fogható voltát egy racionális probléma terminusaiban ábrázolja.

Mindez persze csak egy interpretációs lehetőség. Ám ennek a lehetőségnek a megléte visz feszültséget a látomás rendkívül részletesen kidolgozott ábrázolásába. Ez ruházza fel költői erővel a hasonlatot, és emeli túl a közhelyszerűségen.

Érdemes arra is emlékeznünk, hogy a jelentés mindig a rész és az egész viszonyán belül vizsgálendő. Dante egyetlen hasonlatának a jelentése sem függ kizárólag a közvetlen kontextusban elfoglalt helyétől. Bármely forrásból is merítsen ihletet, módszerét egyedivé és eredetivé teszi az a sokrétű utalásrendszer, a képeknek az a részletesen kidolgozott sorozata, amelybe beilleszti a közkézen forgó retorikai elemeket, ezúttal a mérnök figuráját. Ha a mű egész kontextusát vesszük figyelembe, akkor a topikusnak tűnő mértani hasonlat az *ineffabilitás*ra való hivatkozások mindhárom *canticát* átfogó, egyfajta „paradigmatikus tengelyt” alkotó sorozatának a tagja, mely új mozzanatot visz a sorozatba, s jelentését a többi mozzanathoz viszonyított újszerűségéből nyeri. A költő ebben az esetben is a „ki-mondhatatlan poétikáját” valósítja meg, amely megköveteli az értelemmel felfogható és az értelemmel nem felfogható, a mondható és a nem mondható, az ábrázolható és nem ábrázolható közötti határvonal állandó elmozdítását.

MÁSODIK RÉSZ
LECTURA DANTIS

I. PURGATORIUM I 2: A MŰVÉSZI ALKOTÁSOK MIBENLÉTE

Narratív síkon az ének szorosan kapcsolódik a megelőző három énekhez, mely a költőnek és vezetőjének az igazi purgatóriumba való belépését és az első körben szerzett tapasztalatait írja le. A XI. és XII. ének között nincs is igazi határvonal. Pontosabban – egy máshol is alkalmazott technika szerint – a határvonal (legalábbis narratív szempontból) nem a két ének között, hanem az új éneken belül húzódik, hiszen az előzőben elbeszélte epizód tulajdonképpen még nem ért véget. Oderisi di Gubbio, a kevélységeért büntetett miniatúrafestő a nyakában lógó súlytól földig görnyedten még kíséri a költőt, aki majd csak Vergilius szokásos buzdítására lép tovább. A görnyedt testtartás, a fizikai, szellemi és erkölcsi értelemben vett *meghajlás*, amire Dante mint szereplő szintén rákényszerül (úgy mentek ketten, „mint az ökrök az igában” – 1), végig az ének fő motívuma lesz.

Oderisi persze már korábban elhallgatott, beszédét a költő közeli száműzetéséről szóló jóslattal zárva. A *Purgatóriumban* – a Corrado Malaspina szájába adott jóslat után (VIII, 133–139) – ez már a második profécia, s csakúgy, mint az előző, egy ének befejező részeként, vagyis kitüntetett helyen hangzik el. Pontosán ez az oka annak, hogy az Oderisivel való találkozás epizódja narratív szempontból átnyúlik a következő énekbe, s így máshol helyezkedik el a *gondolati és morális* struktúra, illetve a *narratív* struktúra által megkivánt határvonal. Mint más esetekben is, a szöveg különbözőképpen tagolódik az elbeszélés, a doktrína, a szemantikai egységek és a motívumok síkján, ami azt is jelenti, hogy a különféle vizsgálati szempontok szerint a költemény egészének a struktúrájához is más és más módon kapcsolódik.

Az utazók, miután elhagyják Oderisit, a következő körbe vezető feljáróig már nem találkoznak más vezeklőkkel. Épülésüket ezúttal a lábuk alatt, a sziklapárkány márványpadozatán látható képek szolgálják. Hasonlót már láttunk a X. énekben, ahol a purgatórium kapuján éppen túljutott utazót a sziklafalon látható domborművek, az eleven kariatidák várták, melyek az erényükért (alázatukért) megjutalmazott lelkek pozitív példáit nyújtották a meditáció számára. A purgatórium első körében megtett út tehát a következő szakaszokra oszlik: belépés a purgatóriumba (IX, 73–145), „az alázatosság képei” a sziklafalon (X, 1–139), találkozás a kevélység bűnéért vezeklő lelkekkel, köztük Oderisivel (XI, 1 – XII, 9), képek a márványpadlón (XII, 10–76). Ez utóbbiak a megtisztulás purgatóriumbeli törvényének megfelelően a pozitív példák ellenpontját alkotják, s a megbüntetett kevélység eseteit mutatják be.

Magának a XII. éneknek a narratív strukturája így adható meg: az utazók elhagyják Oderisit (1–9), a márványpadlón látható képek leírása (10–78), megérkezik az angyal,

aki letörli Dante homlokáról az első P-t (79–136). Mindennek alapján Croce szavaival azt mondhatjuk, hogy a *Purgatórium* XII. éneke, a tizedikhez hasonlóan, „strukturális” jellegű, szemben az *Isteni színjáték* számos olyan énekével, melyben a bűnhődő, vezeklő vagy üdvözült lelkekkel való találkozások erőteljes drámai hatást keltenek. Az ének „strukturális jellege” (ami semmiképpen sem vonja maga után, hogy ne lenne „költői” ereje) abban áll, hogy ez a *Purgatórium* első olyan éneke, melyben lezárul a vezeklés egy teljes ciklusa, és így világossá válik, mi a vezeklés, a bűn alóli feloldozás és a következő körbe való továbbhaladás általános szabálya. (A contrapasso elvének engedelmességet büntetést meditáció egészíti ki, melyhez a kérdéses bűnnel ellentétes erény, valamint a megbüntetett bűn három-három példája – vagy az őket illusztráló példák három-három típusa – szolgáltat anyagot.)

Dante egészen addig lépést tart Oderisivel (a teher alatt görnyedő alakhoz mélyen lehajolva), míg rá nem szól Vergilius, aki ezúttal nem az idő rövidségére hivatkozik, hanem arra, hogy a purgatóriumban mindenkinek a saját erejéből (saját vitorlájával és evezőjével) kell előre jutnia, „ahogy tellik tőle” (6). Vagyis mindenkinek magának kell a bűneiért vezekelnie, bár – mint majd számos esetben kiderül – a tisztító tűzben töltendő idő attól a buzgalomtól is függ, mellyel az élők a vezeklőkért imádkoznak. A „vitorla” és az „evezőlápát” terminusok Vergilius figyelmeztetését a költemény egyik átfogó szemantikai síkjához közelítik, melyet a tenger, a hajó vagy a hajózás képei uralnak (*Pokol*, II, 106–108; *Pokol*, XXVI, 91–142; *Paradicsom*, II, 1–16 stb.). Ennek nagyobb a jelentősége annál, hogy a költő szívesen alkalmaz egy jól bejáratott metaforát. A tenger és a hajóút konnotációi közül a purgatóriumban sem hiányozhat a veszély, bár itt már nyugalmasabb vizeken evezünk: („Immáron jobb vizek felé evezni / emel vitorlát elmém kis hajója [...]”, *Purgatórium*, I, 1–2).

Dante, miután vezetőjének sürgetésére elhagyja Oderisit és továbbindul, kiegyenesíti hátát. De – figyeljük meg! – csak fizikai értelemben egyenesedik fel:

megindulék, kiegyenesedve háttal
– mint járni szoktunk –; csak belül maradtam
lenyomva és terhelve, tele váddal.
(*Purgatórium*, XII, 8–9)

Nem nehéz felismerni e pontosítás morális és pszichológiai implikációkban gazdag metaforikus jelentését. Narratív síkon azonban az idézett sorokat szó szerinti jelentésükben kell vennünk: gondolatban Dante továbbra is meghajol, hasonlóan az első körben vezeklő lelkekhez, hiszen ő is bűnös, neki is a kevélység bűnétől kell megszabadulnia. A teher, amely rá nehezedik, úgy nyomja lelkét, mint ahogyan a sziklasúly görnyesztí Oderisit, és járását is ugyanúgy akadályozza, mint Oderisiét. Ezt igazolja később az a fizikai megkönnyebbülés, melyet akkor él át, amikor az angyal letörli homlokáról az első P-t: lába ezután „fájást sem érez, fáradást se restell” (120).

Mielőtt az angyal megérkezne, Danténak meg kell szemlélnie a lába alatt lévő tanító célzatú képeket. A költemény egyik olyan szakasz érkeztünk (13–75), ahol a költő közvetlenül is megfogalmazza esztétikai koncepcióját, illetve a vizuális művészetekről és

általában a vizualitás természetéről és szerepéről vallott felfogását. De maradjunk egyelőre a narratíva síkján. Az epizód ezen a síkon a következőképpen épül fel: Vergilius felhívja védencének figyelmét a lába alatt lévő képekre (16–18), ezt követi a képek fizikai helyzetének részletezése (16–24), maguknak a képeknek a leírása (25–63), majd a látottak esztétikai és morális értékelése (64–72).

Az epizód elején újra felbukkan az ének fő motívuma. Danténak – ezúttal Vergilius felszólítására („Nézz le, hol lábaid járnak [...]”; 13) – ismét le kell néznie a földre, hiszen csak így veheti szemügyre a márványpadló képeit. Fejét csak Vergilius kifejezett unszolására („Föl a fejjel; nézz szét!”, 77), az angyal közeledtekor emeli fel ismét, amikor a képeket már mind végignézte. A purgatórium első körében bolyongókat tehát nemcsak a nyakukban lógó valóságos sziklasúly és nemcsak a lelki teher kényszeríti arra, hogy görnyedten járjanak, hanem a képek elhelyezkedése is. A szituáció a dantei ironia egyik jellegzetes példája: a képek, melyeket csak szemlesütve, az alázatosság testtartásában lehet szemlélni, a megbüntetett kevélység híres eseteit ábrázolják.

Dante, mint a legtöbb esetben, ezúttal sem *kitalálja* a szituációt, hanem környezetének megfigyelhető vonásaiból indul ki, sőt – a tőle megszokott módon, egy finoman kidolgozott, több terzinát átfogó hasonlat formájában – részletesen leírja a valóságnak azt a darabját, mely fantáziájának tápot adott. A márványpadló képeihez azok az ábrázolások szolgáltak mintául, melyeket a középkori templomok padlósírajainak fedlapjain láthattak a költő kortársai és láthatunk még mi is.

Mint földbeásott sír a burkolatnak
 kövén, hogy emlék maradjon, kivésve
 földi kivoltát hordja a halottnak,
 [...]

 úgy, s több hűséggel minden csöpp izomban
 – több művészettel – láttam ott faragva
 – a hegyből ugró utat egy huzamban.
 (*Purgatórium*, XII, 16–18)

Dante tizenhárom képet mutat be, egy-egy terzinát szentelve mindegyiknek. A képek, a kevélyek három különböző kategóriájának megfelelően, három sorozatba rendeződnek (a megbüntetett bünt a példák három típusával illusztrálva), melyek közül mindegyik négy-négy esetet tartalmaz. A tizenharmadik terzina az előzőek összefoglalásaként olvasandó. Az egyes sorozatokban a még életükben megbüntetett hősökről szóló bibliai és mitológiai történetek váltakoznak.

Az első csoport hőseit (Lucifert, Briareust, az óriásokat, Nimródot), akik gőgös elbizakodottságukban isten (az istenek) ellen lázadtak, az istenség bünteti meg, a másodikba tartozókat (Niobe, Saul, Arachne és Roboám) saját lelkiismeretük bünteti, végül a harmadik csoport tagjait (Alkmaiónt/Eriphülét, Sennacheribet, Kúroszt, Holofernest) valamely ellenségük vagy áldozatuk sújtja büntetéssel. Az előzőket összefoglaló tizenharmadik példa Trójájé, melynek megbüntetésében isten, önmaga és az emberek egyaránt közrejátszanak.

Az egy-egy csoportba tartozó példák összetartozását külső formai jegyek is megerősítik: az első sorozat terzinái a „V” (= „U”) betűvel, a második és a harmadik sorozat terzinái az „O”, illetve „M” betűvel kezdődnek. A tizenharmadik terzina sorkezdetei ugyanezt a képletet ismétlik. Könnyű észrevenni az akrosztikont („VOM” = „UOM”, vagyis „uomo”, ember), mely nyilvánvalóan azt sugallja, hogy a bűn gyökere maga az „ember”. A példák sorából úgy olvasható ki az OMO szó, ahogyan az emberi arcra is rá van írva:

Gyöngyevesztett gyűrűk gödre a szemnek;
ki minden arcban azt olvassa: OMO,
itt jól láthatja alakját az M-nek.
(*Purgatórium*, XXIII, 31–33)

A képek tematikája nyilván azt a megfontolást tükrözi, hogy az ábrázolt történetek morálisan mennyiben instruktívak. Egyes témák azonban azért is érdekesek, mert szerepet játszanak a költemény egész architektonikájának a megteremtésében. Például Lucifer, Briareus vagy Nimród alakja – az *Isteni színháték* egyes részei közti szimmetriának megfelelően – visszautal a *Pokol* utolsó énekeire. Ezekkel a bűnösökkel, akiket purgatóriumi képek egy jellemző gesztusukban örökítenek meg, Dante a pokolban „személyesen” találkozott, legalábbis láthatta őket. Alakjuk tehát mintegy kétszeres vetületben jelenik meg előttünk: a szóbeli és a vizuális ábrázolás síkján.

A purgatóriumi kép Lucifert bukásának pillanatában ábrázolja:

Láttam egyrészt, legékesebb alakja
a Teremtésnek hogy zuhan az égből,
mint a villámok lecsapó szalagja.
(*Purgatórium*, XII, 25–27)

A villámként zuhanó Lucifer képe („vedea colui [...] giù dal cielo folgoregiando scender”) többek szerint Krisztus szavait visszhangozza: „Videbam Satanam sicut fulgur da caelo cadentem” (Lukács, X, 18). A *Pokol* megfelelő helyén a villám-hasonlat nem fordul elő, de Lucifer bukása, egy hosszabb történetbe ágyazva, s részben ugyanazokkal a szavakkal („giù dal cielo”), ott is felidéződik: „Ez oldalon bukott az égből ő le” („Da questa parte cadde giù dal cielo”, *Pokol*, XXXIV, 121).

Briareusról és Nimródról először a *Pokol* XXXI. énekében esik szó. Az előzőt, a Zeus ellen lázadó gigászok egyikét, Dante csak *szerette volna látni* (*Pokol*, XXXI, 98–99), helyette azonban Anteust mutatta neki Vergilius. Most, pótolva az elmulasztott alkalmat, a félelmetes óriásnak a képét láthatjuk, mely őt halálában ábrázolja. Nimródnak a *Pokol*ban a költő sokkal több teret szentelt (*Pokol*, XXXI, 46–81). Az óriást, akinek fő bűne az, hogy előidézte a bábeli nyelvezavart („az ő hibája, / hogy a föld nem maradt meg egy nyelv mellett!”, *Pokol*, XXXI, 77–78), úgy jellemzi ott, mint zavart, „bamba lelket” (*Pokol*, XXXI, 70), aki – a contrapasso elvének érdekes példajaként („nyelvi

contrapasso”) – azzal lakol, hogy elvesztette a nyelv és ezzel az ész képességét. Nimród alakjának a költemény egészét tekintve is igen fontos allegorikus jelentése van. A nyelv és a nyelv-nélküliség közötti oppozíció a bűne és bűnhődése közti kapcsolatot, illetve az emberinek az állatiba való visszahanyatlását fejezi ki. Pontosan erre a jelentésre utal vissza, illetve ezt a jelentést – bűn, büntetés, nyelvtelenség, állati zavarodottság kapcsolatát – foglalja össze hallatlan tömörséggel a purgatóriumi kép:

Láttam Nimródot, zavarba-alázott
szemekkel tornya alján nézni népét,
amely Sennaarban vele gögbe vásott.
(*Purgatórium*, XII, 34–37)

A „zavarba-alázottság” a sötétlő erdőben tévelygő Dante állapota is, melyről az egész költemény legelső terzinája tudósít. Figyelemre méltó, hogy főtebb a költő Nimród jellemzésére a *smarrito* kifejezést használja: („Vedeo Nembrót [...] quasi smarrito”): ugyanazt a szót, mellyel önmaga tévelygéséről szól („ché la diritta via era smarrita”, *Inferno*, I, 3). Ha Odüsszeusznak, a költő alteregójának a hajótörése azt a sorsot fejezi ki, mely Beatrice közbenjárása nélkül Dante osztályrésze lett volna, akkor Nimród alakja is figyelmeztetés: jelzése az elállatiasodás veszélyének, mely az elbizakodott, bűnös emberiségre leselkedik.

Közvetlenül azután, hogy Dante megszemlélte a képeket, megérkezik az angyal (mely sok olvasó szerint az *Isteni színjáték* legszebb angyala: a fehér ruhában érkező „Szép Teremtmény” arca „mint a hajnali csillag messze ragyogott”; 88–90). Narratív funkciója az lesz, hogy az első P eltörlésével feloldozza a költőt legnagyobb bűne, a gög alól, s ezzel lehetővé tegye útjának folytatását. Előbb azonban medítál a példákon, s levonja a látottakból az erkölcsi tanulságot:

„Jertek, itt közel a lépcső,
és könnyü, könnyü lesz feljutni itt ma!
Kevés, ki a hívást meghallja és jó:
Ó, Emberfaj’ pedig röpnülni lettél:
mért lesz kis széltől röptöd rögtön késő?”
(*Purgatórium*, XII, 94–97)

Az igazság kedvéért meg kell jegyezni, nem teljesen egyértelmű, hogy az iménti intelem az angyalnak vagy az elbeszélőnek tulajdonítandó-e. Mégis vegyük úgy, hogy az angyal beszél, hiszen – ahogyan mások is rámutattak – Dante szájából e szavak úgy hatnának, mint a X. énekben elhangzott erkölcsi korholás („Ó, gögös keresztények, balga népség” stb. X, 121–129) kissé redundáns megismétlése.

Közvetlenül azután, hogy az angyal letörlötte Dante homlokáról a P-t, szelídebbé válik a következő körbe vivő út is, s felhangzik a kórus („Spiritu pauperes beati”), mely (mint minden egyes kör megtétele után) beteljesíti a vezeklést és a levezeklett bűnnel

ellentétes boldogságot (ezúttal a lelki szegénységet) dicsőíti. Ezen a ponton Dante hangot vált, s a megszelídülő tájat egy újabb terjedelmes hasonlat segítségével írja le:

Mint ahol jobbról megy az út a Dombra,
 hol a Templom ül, mely a jól-vezérlett
 város fölött lenéz a Rubacontra;
 lépcsővel szelidül a meredélynek
 lejtője (még azt akkoriba vágták,
 mikor tiszta volt a Főkönyv s a Mérleg)
 úgy szelidül a part, mely ottan áthág
 a másik körbe; míg el jobbra-balra
 minden utat két magas sziklagát vág.
 (*Purgatórium*, XII, 100–108)

Mint annyi más esetben, a bonyolult, precízen megszerkesztett hasonlat egyik terminusában a költői realizmus pazar példájaként a természeti, politikai vagy történeti valóság egy-egy széles metszete foglaltatik benne. A „jól-vezérlett” város Firenze, a Rubacontra hídra néző templom a San Miniato, a tiszta Főkönyv és Mérleg (il quaderno e la dogia) a régi, korrupció-mentes boldog állapot jele. (Fölösleges hozzátennünk: Dante konkrét eseményekre és személyekre céloz).

Az éneket egy hasonlóan cizellált hasonlat zárja, mely érzékletesen írja le a költő Vergiliust megmosolyogtató gesztusát:

Mint ki valamit, amit bárki láthat,
 csak maga nem sejt, cipel a fején;
 mikor odamutat valaki, rákap
 kezével, úgy keresget a helyén,
 hogy megtudhassa, mi az? s megtalálja,
 mit szeme el nem ér; – úgy tettem én
 s jobb kezem újja homlokom husára
 tapintva: lám, már csak hat betű volt ott,
 miként a Kulcsos Angyal jegyze rája.
 (*Purgatórium*, XII, 127–135)

A gesztus és leírása újabb szép példája Dante költői realizmusának, mely mindig felülkerekedik, amikor hangját már talán fáradtnak vagy túlságosan moralizálóknak érezzük.

Az ének morális jelentését és a költemény egészének morális struktúrájában elfoglalt helyét két dolog határozza meg: egyrészt természetesen az, hogy tárgykörébe a legsúlyosabb bűn miatt elszenvedett büntetések tartoznak, másrészt pedig és főként az, hogy a főszereplő pontosan a szóban forgó bűnt veszi magára. Ezt – szinte körülölelve a XII. éneket – két hely explicite is tanúsítja. Egészen egyértelműek a következő éneknek a gőgösök vezeklésének helyére visszautaló sorai:

Más bűnért égek én aggodalomban,
 az alábbi kör kínjaitól félve,
 miért szivemben már előre gond van.
 (*Purgatórium*, XIII, 136–138)

De nem kevésbé egyértelműek Danténak a megelőző énekben olvasható szavai:

„Igaz szód int, hogy fölcsatoljam
 alázat övét, s gőgömből leszállni [...]”.
 (*Purgatórium*, XI, 118–119)

Oderisinek az emberi gőgöt ostromozó beszédére felelt így Dante, a gőg megnevezésére a daganat bibliai metaforáját használva (Eszter, XVI, 12). Azokat a kemény vádakot, melyekkel majd találkozásuk alkalmával Beatrice illeti őt (*Purgatórium*, XXX és XXXI) valójában az teszi érthetővé, hogy „Dante bűne” pontosan az a bűn, amiért a pokol és a purgatórium morális rendje szerint a legnagyobb büntetés jár, s ami alól csak a legigazabb bűnbánat következtében elnyert égi segítség oldozhatja fel a bűnöst. Dante – amikor halála után elhagyta Beatricét – gőgjében tévedt rossz utakra.

Ugyanakkor a gőg jellegzetesen a művészek bűne. A purgatórium első körében, melyet három összefüggő ének (X, XI, XII) ábrázol, Dante mindössze három, valaha élt lélekkel találkozik (XI), s csak kettővel folytat valódi beszélgetést. Közülük vitathatatlanul Oderisi a főszereplő. Ő a *művészi* hiúság megszemélyesítője, s ő bocsátkozik hosszú elmélkedésbe egyrészt Cimabue és Giotto, illetve Guido Guinizelli és Guido Cavalcanti viszonyáról (XI, 91–99), másrészt ezzel összefüggésben a földi hírnév mulandóságáról (XI, 91–108). Semmiképpen sem véletlen, hogy a kor nagy művészei éppen a hírnévről szóló általános fejtegetés kontextusában kerülnek szóba, bár a vonatkozó passzusok ettől független művészet- és irodalomtörténeti összefoglalásként vagy kritikai tanulmányként is olvashatók.

Mindezen túlmenően nyilvánvaló annak a jelentősége, hogy a művészeti tematika – bár erősen jelen van a *Purgatórium* egészében – a kevélységnek szentelt mindhárom énekben dominál. Ez nem azt jelenti, hogy Danténak a művészekre vonatkozó negatív morális ítélete magára a *művészetre* is kiterjeszhető. A költő ugyanis – annak szellemében, hogy „a művészet isten unokája” (*Pokol*, XI, 105) – különbséget tesz az esendő, hiú, bűnös művészek és az örök művészet között, melynek végső oka isten. A művészet problémája éppen azért állhat az első főbűnt ostromozó énekek középpontjában, mert a művészet és a gőg tematikája közötti kapcsolat pontosan fordítottja annak a viszonynak, amely az egyes művészek és a kevélység bűne között áll fenn. Míg az Oderisi-epizód a művészi hiúságot a kevélység tipikus eseteként mutatja be, addig a domborművek a sziklafalon és a rajzok a márványpadlón azt a magas morális funkciót illusztrálják, mellyel Dante felruházta a művészetet.

Dante nem létező képzőművészeti alkotásokat ír le, illetve „alkot” verbális eszközökkel, melyek – mint „műalkotások a műalkotásban” – a világirodalom olyan bravúros példáihoz foghatóak, mint többek közt Akhilleusz pajzsának vagy Adrian Leverkühn szimfóniájának a leírása az *Aeneis*ben, illetve a *Doktor Faustus*ban. A leírásai által keltett vizuális

effektus költészetének hallatlan felidézõ erejérõl tanúskodik. Teljesítménye természetesen elképzelhetetlen korának itáliai szobrászata nélkül: ábrázolásaihoz a templomkapukon, a templomi szószékeken és oltárokon látható kőbe vésett bibliai jelenetek kínálták a mintát, köztük talán, ahogy sokan gyanítják, a Nicola Pisano által megformált kárhozott lelkek, akiket – miközben istenhez fordulnak – ördögök löknek a szakadékba.

Miközben igyekszik megõrizni a vizuális nyelv sajátosságait, leírásainak módszerül Dante nem választhat mást, mint az elbeszélést. A szobrokat és képeket úgy tárja szemünk elé, hogy – mint a dombormûvek esetében – részletesen elmondja, vagy – mint a padlórajzok esetében – egyetlen jellegzetes drámai mozzanatba sűríti össze az általuk megörökített történetet. Ez nyilvánvalón összefügg azzal, hogy az õ számára a vizuális mûvészet bizonyos értelemben elbeszélõ mûvészet, hiszen – kortársaihoz hasonlóan – ezt tanulta azokból a tanulságos jeleneteket ábrázoló képekbõl, melyek a templomokban a hívók épülését szolgálták. A képi ábrázolás ilyen narratív, „történeti” felfogásának beszédes bizonyítéka a „storiare” ige, melyet a Traianus és az özvegy jelenetérõl szóló dombormû esetében használ: „Itt a császár alakja volt kivágva [*storiata*] / dicsõn a sziklából” („Quiv’ era storiata l’alta gloria del roman principato”, X, 73–74). De többet is mondhatunk. Dante ugyanis tudatában lehetett a képek eredendõ nyelvi természetének, amit igazolni látszik, hogy a Traianusnak szentelt dombormûvet a mai szemiotikusok legnagyobb örömére egyenesen „látható beszédként” („visibile parlare”, X, 95) jellemzi. Egy ilyen feltevésnek nem mond ellent, hogy egyébként a kommentárok szerint a „látható beszéd” terminussal arra kíván utalni, hogy a dombormû isteni csoda: isten alkotásaként nemcsak a pillanatot ragadja meg, mint az emberek mûvei, hanem kifejezi a császár és az özvegy közti dialógus szukcesszív mozzanatait is.

A purgatóriumi mûalkotások tanúsága szerint isten realista. Az az esztétikai ideál, melyet az eleven kariatidákról vagy a padlórajzokról szóló részletek önmagukban sugallnak, illetve a szöveg metaszintje explicit módon kifejezésre juttat, a maximális hûség a valósághoz. Isten e kritérium tekintetében múlja felül a földi mûvészeket, úgy hogy alkotásai láttán „nemcsak Poliklét, / de a Természet szegyenben maradna” (X, 32–33).

A mûvészet mimetikus jellege példaszerûen valósul meg a képzõmûvészetben, mivel a természet vizuális tükrözésének eszközei (legalábbis Isten tökéletes alkotásai esetében) a többi érzékszerv benyomásait is vissza tudják adni: a dombormûvön látható kórus valóban énekelni látszik; a tömjénfüst az orrnak nem, de a szemnek valódi (X, 58–63). A mûvészi reprezentáció ebben az ideális esetben már nem is utánzás, nem másodlagos a valósághoz képest, hanem annak megkülönböztethetetlen mása:

Hol van a vésõ, hogy vonalat-árnyat,
 vagy ecset, ílyet, hûn utána húzzon,
 melyet bármely nagy mûvész megcsudálhat?
 Élõ az élõ, holt a holt a rajzon;
 többet valóság látója se lát,
 mint én, ki rajt járok, s fejem lehajtom.
 (*Purgatórium*, XII, 64–69)

Meg kell jegyezni, hogy az előbbieken bemutatott esztétikai ideál túlmegy a képzőművészeti alkotások természetének és megítélésének a problémáján, s részét alkotja az egész költemény alapjául szolgáló gondolatoknak. Beatrice szépségét a költő pontosan azokban a terminusokban („természet és művészet”, „natura o arte”) jellemzi, mint amelyek segítségével a fentebbi helyeken esztétikai felfogását fogalmazta meg: „[...] olyan testnek voltam viselője, / hogy soha szebbet Természet s Művészet nem alkotott” (*Purgatórium*, XXXI, 49–51).

A purgatóriumi szobrok és rajzok két szinten is betöltik a példa szerepét. *Referenseik*, az általuk felidézett történetek szintjén a lélek megtisztulását segítő példázatok. Az *önreferencia* szintjén (önreferáló *jelként* vagy *szöveggként* tekintve őket) példák annak a felfogásnak az igazolására, hogy a művészi alkotások feladata a tanítás, az igazság megmutatása. Azoknak a példáknak a sorába tartoznak, mint maga az *Isteni színjáték*, mely a Beatricétől kapott feladat megvalósítása: „S megírni bűnös világod javára / majdan, amit látsz, most hatolj be mélyen!” (*Purgatórium*, XXXII, 104–105).

II. *PARADICSOM* 18–20: AZ IGAZSÁGOSSÁG PROBLÉMÁJA¹³¹

Dante teljes mértékben világos képet ad a túlvilág morális rendjéről, a bűnök és az erények hierarchiájáról. A morális rendnek tökéletesen megfelel a túlvilág három birodalmának geográfiai és kozmológiai struktúrája. Ez szabja meg az *Isteni színjáték* narratív struktúráját is, így mindenekelőtt a túlvilági utazás stációit és az énekek s a bennük elbeszelt történetek egymásra következtetésének ritmusát.

De ez a minden ízében aprólékosan kidolgozott rendszer, a bűnök és erények Arisztotelésztől és a keresztény teológiából kölcsönzött precíz felosztása kimeríti-e Dante világát? Joggal feltételezzük, hogy van mögötte egy további rendező elv, egy mélyebb és eredendőbb összefüggés. Ebbe az összefüggésbe nyújt közvetlen bepillantást az a kép, amely a *Paradicsom* XVIII., XIX. és XX. énekében, a Sással való találkozás jelenetében tárul elénk.

Mielőtt a három ének összefüggő olvasatára támaszkodva megpróbálnánk megragadni ezt a képet, idézzük fel először nagy vonalakban az elbeszélés menetét.

A XVIII. ének azzal kezdődik, hogy szünet áll be Dante és az őse közti drámai párbeszédben: Cacciaguida, aki éppen az imént jósolta meg a költő száműzetését („megízleled, milyen sós a mások kenyere”, XVII, 58), s figyelmeztette, hogy küldetését ennek ellenére hiánytalanul kell teljesítenie („tedd nyilvánossá teljes látomásodat”, XVII, 128), csendes meditációba mélyed. Miután Dante Beatrice biztatására ismét ő hozzá fordul, Cacciaguida felveszi a beszéd fonálát, hogy bemutassa az ötödik égben lakozó lelkeket, a hit harcosait (XVII, 28–51). Csak a kiváló harcosok fölött tartott szemle után jutunk tovább a hatodik égbe, az igaz lelkeknek otthont adó Jupiter egébe.

Miután az átmenet leírása majdnem húsz sort (hat terzinát) vett igénybe, lényegében az ének 70. sorában kezdődik az új epizód. Madárrajként felröppenő lelkek látványa fogadja a költőt, melyek folyton újrendeződve egy-egy aranyló fényben tündöklő betű formáját veszik fel, s összeolvasva őket, a *Bölcsesség könyvének* első versét adják ki: DILIGITE JUSTITIAM QUI JUDICATIS TERRAM („Szeressétek az igazságosságot, ti, akik ítélkeztek a föld fölött”; Bölcs 1,1). A vers utolsó (a „TERRAM” végén álló) „M” betűje egy ideig mozdulatlan marad, majd miután újabb fények szállnak rá, felül kidomborodva liliommá válik, végül pedig fokozatosan átrendeződve egy sas alakját

¹³¹ Amikor nélkülözhetetlen figyelembe vennünk a szöveg pontos eredeti értelmét, az idézeteket szó szerinti prózai fordításban közlöm, felhasználva SZABADI (1964) fordítását. Azokban az esetekben, amikor az érveléshez elegendő a szöveg általános mondanivalójára hivatkozni, a költőiség megőrzése érdekében továbbra is Babits Mihály fordítását adom meg.

veszi fel. (XVIII, 94–113). A következő két éneket nagyrészt a Sas Dantéhoz intézett szavai teszik ki.

Mai szemmel olvasva az a benyomásunk támad, mintha a Jupiter egén megjelenő betűket egy írásvetítő vetítené elénk, míg az „M” liliommá és sassá változása, az őt alkotó lelkek rajzásával és vakító szikrázásával szinte egy videoklipre emlékeztet. Dante nem először adja jelét hihetetlen vizuális megjelenítő képességének, amellyel csak a legmodernebb technikai eszközök birtokában tudnánk versenyre kelni. E képessége itt mindenekelőtt abban segíti, hogy érzékeltesse olvasójával: a vizuális jelek, a képek, és nem utolsósorban az írott szó olyan fontosak, hogy adott esetben mágikus erő, szakrális jelleg, kozmikus jelentőség tulajdonítható nekik. A jelenet szembeszökő bizonyítéka annak, hogy a költő világát – vagy ahogyan ő maga látta ezt a világot: a művének alapjául szolgáló városi kultúrát – immár áthatja az írásbeliség, s persze a képiség is, hiszen a jupiterbeli látvány nem más, mint betűk és képek mozgalmas egymásba alakulása. Az *Isteni színjáték* számos más helyén hasonlóan érzékelhető a vonzalom a betű iránt. Elég emlékeztetünkbe idéznünk a pokol kapujának „setét betűkből” rótt feliratát, melynek kozmikus jelentősége szintén tagadhatatlan. Mindezeknek a fényében elmondhatjuk: az égre rajzolódó, ezúttal *fénylő* betűk képe ahhoz a történeti kérdéshez is adalékul szolgál, hogy hogyan alakult az írásbeliség, a képiség és a szóbeliség viszonya a késői középkorban, s hogy e kifejezési módok milyen szerepet játszottak a középkori emberek mentalitásának és képzeletvilágának formálásában.¹³²

A betűket égre rajzoló madárraj víziójának nyilvánvalóan voltak irodalmi előzményei (BRANCA 1966. In KARDOS 1966: 366). Ez azonban nem nem kérdőjelezheti meg a dantei kép eredetiségét.

Térjünk rá ezek után az epizód fontosabb részleteire.

A Mars egéből a Jupiter egébe való felemelkedést a már ismert paradicsomi szituációnak megfelelően a költő abból veszi észre, hogy miközben megnőtt keringésének íve, s Hölgyének szeme még tisztábban és fényesebben ragyog, váratlanul az ég színe is megváltozik: vörösből ezüstös fehérbe csap át (XVIII, 52–69). A valóság költői megfigyelésének emlékezetes példája az a két hasonlat, mely az állapotváltozást érzékelteti. Az első szó szerint így hangzik: „S mint aki tudatára ébred annak, hogy erénye napról napra növekszik, abból, hogy egyre nagyobb örömet érez jócselekedetei miatt, úgy vettem észre én, hogy a föld körül az éggel együtt szélesebb ívben keringek, mivel még szebbnek, fényesebbnek láttam ama csodálatosat [Beatrice látványát].” (XVIII, 58–63) Ennek a helynek, ahogyan Babits fordítása mutatja, van konkrétabb, s talán még realisztikusabb értelmezése:

És mint a munkás, ha izomzatának
munkája folytán napról-napra érzi,
s mindig örül, hogy új ereje támad:

¹³² Arról, hogy az *Isteni színjáték* milyen adalékokkal szolgálhat az írásbeliség kultúrájának kérdésköréhez, ld. bővebben a *Dante és az írásbeliség kultúrája* c. fejezetet (KELEMEN 2002: 159–177).

akként éreztem akkor én, hogy égi
 keringésemnek íve nőtt az éggel,
 látva csodám hogy fényét megtetézi.¹³³

A második hasonlat (XVIII, 64–69) olyan távoli jelenségek között teremt rendkívül mérész kapcsolatot, mint egyfelől fiatal lányok arcán a szégyenpír és a fehérség váltakozása, s mint másfelől a Mars vörös egéből való átmenet a Jupiter fehérségébe:

S mint lányka arca lenge könnyüséggel
 cserél, levette szégyenszíne terhét,
 pirost fehérrel és rózsát a jéggel:
 úgy lobbantotta lángja győzedelmét
fehéren a hatodik égi csillag
 felém, melyben egyszerre bennetermék.¹³⁴

E szép babitsi sorokból hiányzik egy tartalmi mozzanat, mégpedig a „mérsékelt” jelző: Dantét „a *mérsékelt* fényű, ragyogóan fehér, hatodik csillag” fogadta magába. A Jupiter tehát „mérsékelt fényű” – illetve, ahogyan már a *Vendégségben* olvashatjuk – „mérsékletes alkatú csillag”, aminek az a magyarázata, hogy „a Saturnus jege és a Mars heve” között helyezkedik el (II, xiii). Egyébként a *Vendégségnek* ugyanezen a helyén a fehérség attribútuma is előfordul: a Jupiter „valamennyi csillag közül egyedül fehér, szinte ezüstös”. Ennek a jellemzésnek a hátterét a tudomány és az égbolt összefüggéséről, különösképpen pedig az egyes csillagok és a tudományok szoros kapcsolatáról szóló elmélkedés alkotja. A „mérsékletes alkat” és a fehér szín a Jupitert a tudományok közül a Geometriával rokonítja, mivel a Geometria „szintén két ellentétes dolog, a pont és a kör között mozog”, és „igen fehér”, mivel „a tévedés foltja nélkül való”.

Igen fontos, hogy a *Commediában* a „mérsékelt” („temprata”) jelző és a fehér szín ugyanúgy együtt tűnik fel a Jupiter jellemzőjeként, mint a *Vendégségben*. Ez a tény, miként általában a két szöveg asztrológiai tartalmának hasonlósága, szerves része a Sas-epizódot mozgásba lendítő allegorikus gépezetnek. Az előbbi megfeleltetéseket ugyanis erőltetés nélkül tovább vihetjük: az igazságosság, mely az uralkodásban és ítélkezésben kell, hogy

133 E come, per sentir piú diletanza
 bene operando, l'uom di giorno in giorno
 s'accorge che la sua virtute avanza,
 sí m'accors' io che 'l mio girare intorno
 col cielo insieme avea cresciuto l'arco,
 veggendo quel miracol piú addorno.

134 E qual è' trasmutare in picciol varco
 di tempo in bianca donna, quando 'l volto
 suo si discarchi di vergogna il carco,
 tal fu ne li occhi miei, quando fui vòlto,
 per lo candor de la temprata stella
 sesta, che dentro a sé m'avea ricolto.

megnyilvánuljon, s melyet a földön a Sast alkotó lelkek gyakoroltak, magán viseli a geometria tulajdonságait, hiszen mentes „a tévedés foltjától” és „mérésékelt”. Mérsékelt lévén köztes helyet foglal el (azaz a középet célozza meg!) két végpont között. Az efféle olvasatot az igazságosság „geometriai” jellegéről megerősíti, hogy epizódunk egyik későbbi helyén, nyilvánvaló utalással a *Példabeszédek*re, Isten úgy jelenik meg, mint geométer, „aki körzőjével kiszabta a világ végső határát” (XIX, 40–41).¹³⁵

A három énekre kiterjedő allegória nem minden részletében világos. A lelkek madár-rajja például „ötször hét” magán- és mássalhangzót rajzol az égre, de a szöveg csak a felirat első három betűjét említi explicit módon (XIX, 76–78):

Úgy láttam itt, hogy szent lények vegyülnek
s válnak el ismét, s dalolva s röpülve
majd *D*, majd *I*, majd *L* formába gyűlnek.

Itt tág tere nyílik a találgatásoknak. Van-e valamilyen jelentése a *DIL*-nek, s mi az? Egy szám? S ha igen, ez a szám lehetne vajon az ötszáz *plusz* egy *plusz* ötven, mely a Beatrice által jósolt „Ötszázttizenötlet” („cinquecento diece e cinque”)¹³⁶ való esetleges analógia folytán a *DVX*-ot jelentené? Egy vezért vagy fejedelmet, aki majd győzelemre viszi az igazságosságot? Az efféle találgatások¹³⁷ szükségképpen olyan megfejtésekhez vezetnek, melyeket Benedetto Croce *allogriás* interpretációnak nevezett, vagyis nem vezetnek sehová. Hasonlóan terméketlen lenne azon spekulálni, mi a funkciója annak, hogy átalakulásainak egyik fázisában az „M” a lilium alakját, az egyébként gyűlölt francia királyok jelképét is magára ölti.

Mindenesetre, ha vannak is a gépezetnek üresjáratjai, az allegória egészében véve érthető. Mindenekelőtt nem lehet kétséges, hogy bár a Sas konfigurációja a lelkek szabad röptéből jön létre, a képet Isten festi az égre, aki semmilyen mesternek sem tanítványa, és semmilyen modellt sem követ:

Aki ott rajzol, nem vezet senki:
csak Ő vezet; s a rajz, mit ő vonalzott,
fészkekben a sast formálva teremti [...].¹³⁸
(XVIII, 108–111)

135 „Ott voltam, amikor az eget megteremtette, / s az ösvíz színére a kört megvonta, / amikor a felhőket föl-erősítette, s az ösforrások erejét megszabta; / amikor kijelölte a tenger határát – és a vizek nem csaptak ki –, amikor megrajzolta a föld szilárd részét” (Péld, 8, 27–29).

136 Az utalás a *Purgatóriumban* olvasható híres és titokzatos jóslatra és annak erőltetett interpretációjára vonatkozik: „egy, kít Ötszázttizenötletnek írnak, / Istentől küldve, megölni a Szajhát [...]” (*Purgatórium*, XXXIII, 43). Valójában csak az ötszázttizenöt leírására szolgáló betűk felcserélésével kapjuk meg a *DVX*-ot.

137 Néhány lehetséges ötletet újabban Vittorio Sermoniti vizsgált meg (SERMONITI 1993: 303–304).

138 Babits fordításának első fele csaknem szó szerinti, de egészében véve gondolatilag is hű. A teljesen szó szerinti fordítás ez lenne: „annak, aki fest ott fenn, nincs vezetője, hanem ő vezet; rá vall az a teremtő erő, mely forma a fészkek teremtményei számára”. Sokatmondó, hogy Dante a „guidi” igét használja (Quei che dipinge lí, non ha chi 'l guidi; / ma esso guida), s lényeges is, hogy a „vezeti” igével fordítsuk. Istennek

Az égen látható felirat és a sas képe mintegy látható jele annak, hogy „a mi igazságunk az égtől van” (XVII, 116–117), vagyis hogy az igazságosság a maga elsődleges értelmében isteni természetű. A fogalom ebben az átfogó és elsődleges értelemben szerepel a pokol feliratán, mely azt hirdeti, hogy Isten a pokol megteremtésével az igazságosság követelményének engedelmességet („nagy alkotóm vezette az igazságot”, *Pokol*, III, 4). Más szóval: létrehozta azt a helyet, ahol a jutalmazás és büntetés disztributív igazságosságának elvét érvényesítve, a „fogat fogért” szabály szigorú betartásával, az elkövetett bűnök természetének és mértékének megfelelő büntetéssel sújtja a bűnösöket.

Dante ettől megkülönböztette egyrészt a törvényekben és törvénykönyvekben megtestesülő pozitív igazságosságot, másrészt az uralkodói erényként és politikai kategóriaként értett igazságosságot. Sőt azt is, amit ma társadalmi igazságosságnak vagy a társadalmi berendezkedés igazságos voltának nevezünk. Ez utóbbiról szól Martell Károly, amikor a társadalmi szervezet nélkülözhetetlenségét ecseteli, s azt bizonygatja, hogy az ember jóléte megköveteli, hogy ennek a rendnek a *polgára* (cive) legyen, s e renden belül mindenkinnek meglegyen a maga helye, amelynek megfelelő tevékenységet folytat (*Paradicsom*, VIII, 115–120).

A Sas-epizódnak főként az uralkodói erény értelmében vett igazságosság a témája. A XVIII. és XIX. ének ezért elsősorban politikai énekként olvasható, s a *Commedia* nagy történeti-politikai énekeinek a sorába illeszkedik, mint amilyen a *Paradicsom* Justinianus császárról szóló hatodik, illetve Martell Károlyról szóló nyolcadik éneke.

Könnyű felismerni, hogy az égi felirat utolsó „M”-je nem más, mint a földi monarchia monogramja, a belőle kirajzolódó sas pedig Róma sasa, melynek dicséretét korábban Justinianustól hallhattuk. Már Justinianus szavaiból is világossá vált, hogy a Sas egyszerre jelképe az impériumnak és az igazságosságnak, mert „nem követi híven a Sast, aki őt és az igazságot elválasztja egymástól” (VI, 104–105).

Dante sok helyen tudunkra adja, hogy igazi problémája az, hogy az egység és a harmónia, mely az isteni világrend sajátja, hogyan érvényesíthető a földön, az aktuális politikai viszonyok között. Az *egyeduralomban* például leszögezi, hogy „az emberi nem akkor hasonlít legnagyobb mértékben Istenhez, amikor a leginkább egységes” (I, viii). Ennek biztosítékát pedig az impériumban, a csak Istennek, s nem a pápaságnak alárendelt császári hatalomban látja. Az igazságosság az impériumot megillető politikai hatalom gyakorlásában valósul meg, ezért bármely tett, amely a birodalom, a császári hatalom megerősítésével jár együtt (mint például Constantinus adománya Szilveszter pápának, melynek következtében Róma az Egyházé lett) nélkülöz minden jogalapot, hiszen a császári hivatal „feladata éppen az, hogy az emberi nemet egyesítse” (III, x). A Sas is, mint látni fogjuk, alapvetően ennek a paradicsomi jelenetekben megrajzolt, hőn áhított egységnek az allegóriája.

nincs vezetője, viszont az embernek, mint magának Danténak, minden tevékenységében vezetőre van szüksége. Gondoljunk Odüsszeuszra: „lo ’ngegno affreno ch’i non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi” (*Inferno*, XXVI, 21–22). Érdeemes megjegyezni, hogy az idézett hely a *Purgatóriumban* tárgyalt (vizuális) esztétikai problémákhoz is visszavezet, melyeket az előző fejezetben vizsgáltunk. Isten művészként (a Sas megfestőjeként) is teremtő: nem modellt követ, hanem modellt alkot: formát a valóságos dolgok számára.

A Sas beszédének tartalmi-tematikus szempontból két súlypontja van. Az egyik Dante kétségének megválaszolása a Krisztust nem ismerő meg nem keresztelt jók túlvilági sorsát illetően (XIX, 67–90), a másik az igazságosság ellen vétők és az igazságosság terén érdemet szerzők negatív, illetve pozitív példáinak bemutatása. A negatív példák sorolása az éppen a pápai trónon ülő XXII. Jánossal kezdődik (XVIII, 124–136), majd az igazságtalan királyok elleni invektíva következik (XIX, 106–148), akiknek tettei még a pogányokat is megdöbbsentik („Mit mond a perzsa, királyaitokra [...]”, XIX, 112). Innentől kezdve az invektíva háromszor három terzinát felölelő *akrosztikon*ba szerveződik (három terzina kezdőbetűje „L”, háromé „V”, háromé pedig „E”; XIX, 114–141). A három betű összeolvasása nem mond semmit, de a tény megemlíthető, tekintettel a *Purgatórium* XII. énekének emlékezetes *akrosztikon*jára (XII, 25–63), melyet a költő szintén a negatív példák bemutatásakor alkalmazott, s mely az ismétlődő kezdőbetűk összeolvasásakor az „VOM” (ember) szót adja ki.

A pozitív példákat a Sas alkotórészeiként, mondhatni testrészeiként megnevezett lelkek képviselik (XX, 31–72), vagyis Dávid, a Sas szeme, valamint öt másik lélek, akik a Sas szemöldökének ívét alkotják. (Vigyázat: a Sast profilból szemléljük, ezért csak egyik szeme látszik.) Az öt között két pogány is van, Traianus, a római császár, és Ripheus, a trójai hős. Őket, eltekintve most annak különleges magyarázatától, hogy hogyan kerülhettek a mennybe, a költő – mintegy az előző invektívák folytatásaként – annak bizonyosságául állítja szembe a pápákkal és a keresztény királyokkal, hogy vannak pogányok, akik érdemesebbek lennének a kegyelemre, mint sok keresztény. („Sokan kiáltják majd Krisztus, Krisztus!”, akik a végítélet napján nem lesznek olyan közel hozzá, mint aki egyáltalán nem ismerte Krisztust”, XIX, 106–108.) Valljuk meg: a XX. ének pozitív és az előző két ének negatív példái alig jelentenek többet, mint egy száraz névsorolás, s nem tartoznak a *Commedia* költőileg legsikerültebb részei közé. Ugyanakkor nem tagadható Dante szatírájának ereje a XVIII. ének záró részében, ahol a költő XXII. János ellen intéz kirohanást, azzal vádolva a korrupt pápát, hogy Keresztelő Szent János képében a firenzei aranyforintot imádja, miközben mit sem tud Péterről és Pálról (XVIII, 134–136):

Elmondhatod: „Rajongok ama bölcsért,
ki a magányban szent varázst talált
és mártir lett egy édes-táncú hölgyért:
de nem ismerek sem halászt, se Pált.”

Az igaz lelkek csoportjával való találkozás felvet néhány kérdést, s mondandónk szempontjából talán egy fontos megfigyelésre is alkalmat ad. A kérdések közé tartozik, hogy a jelenetben van-e jelentősége a számoknak: a hatnak és az ötnek. Feltehetően van, hiszen a hatodik égben vagyunk, s a lelkek Dáviddal együtt hatan vannak. Az a tény pedig, hogy a Sas szemöldöke öt lélekből áll, túl sok további *ötös*srel rímel. Hogy csak a legfontosabbakra utaljunk: az égi feliratot öt szó alkotja, s „az ötödik szó *M*-jéből” alakul ki a Sas. Vittorio Branca, aki más példákat is felhoz, emlékeztet arra, hogy az öt a mikrokozmosz központi száma, és az emberi tökéletesség szimbóluma (BRANCA 1966: 370). (Ennek megfelelően felelteti meg Dante

a *Vendégségben*, Arisztotelészre hivatkozva, az értelemmel, vagyis a lélek legfelső képességével rendelkező embert az ötszögnek.)¹³⁹

Ezek az összefüggések, ha a költői effektushoz, az emberi sorsok drámaiságának rajzához érdemben nem is járulnak hozzá, minden bizonnyal sűrűbbé teszik a jelentések Dante által szőtt hálóját. Így kimondhatjuk talán, hogy az igazságosság pozitív példái egyben az emberi tökéletesség megtestesülései, s a Jupiter ege az emberi tökéletességnek az ege. Az sem lehet véletlen, hogy az üdvözült pogányok, akik kivételképpen vannak a paradicsomban, éppen azok közül valók, akik a földön igazságosságukkal tűntek ki.

Amit a fentiek mellett érdemes megfigyelnünk, az az, hogy ellentétben azokkal a tipikus szituációkkal, melyekben a túlvilág lakóival való találkozások lezajlanak, a költő ezúttal csak a Sással folytat párbeszédet. Márpedig a Sas (ellentétben alkotórészeivel, melyek egy-egy valaha élt földi ember lelkét képviselik) nem *egyetlen*, önmagában megálló lény, amelynek abszolút értelemben saját léte volna, hanem ha tetszik: rajz, vagy ha tetszik: lát-szat – sok önálló alkotórész konfigurációja, akár egy csillagkép. Másrészt, a lelkek, amelyek a Sast alkotják, vagy amelyeket a Sas csőre külön is megnevez, a konfigurációban elfoglalt helyüknél fogva maguk sem *különálló* egyedek. Ezt az a jelző is nagyon jól kifejezi, mellyel a XIX. ének első terzinájában illeti őket a költő: „l’anime conserte”¹⁴⁰. Vagyis nincsenek *individualizálva*, bármennyire is jelzi kiletüket némelyikük története. Ebben alighanem annak a fogalomnak a képi megfelelőjét kell látnunk, melyet Dante az igazságosságról, vagy az igazságosság végső alapjáról alkotott. A későbbiekben erre visszatérünk.

Előbb azonban meg kell vizsgálnunk Dante kételyét, mely a XIX. ének központi témája, és a Sas arra adott válaszát.

Rögtön azután, hogy szárnyait kinyitva a Sas teljes egészében alakot öltött, és elkezdett beszélni, Dante közbevág, és a korábbi énekekből megszokott bevezetések mellőzve, sőt Beatricét is megkerülve, egyenesen a Sashoz, pontosabban a Sast alkotó lelkekhez fordul kérdésével (XIX, 25–33):

Oldjátok meg [...] hosszú böjtöm,
mely oly soká tartott éhségben engem,
mert táplálékot nem talált a földön!
[...]
S tudjátok, mily vágy gyötör, hogy ihassák
füleim a szót, és hogy mint harapja
lelkem’ a kétely; mert már régen az rág.¹⁴¹

139 Mivel eltávolítva belőle az értelmet, csak érzékelő lény marad, s nem lesz többé ember, ugyanúgy, ahogyan az ötszög utolsó szögét elvéve megszűnik az ötszög, s csak négyszög marad (IV, vii).

140 „Egybegyült”, „egybesereglett”, de inkább: „egyesült” lelkek. Azt hiszem, nem túloz Babits, amikor a kifejezést „a lelkek testvérseregeként” fordítja.

141 Babits fordítása, főleg az első terzináé, csaknem szó szerinti. Tegyük hozzá: egy kicsit később a Sas is visszautal arra, hogy a költő „oly gyakran tett fel kérdést az élő igazságról” (XIX, 68–69). Meg kell jegyezni, Babits fordítása itt is telitalálat, bár túlfordításnak látszik: „amitől lelked gyöttri sűrű kétség”.

Feltűnő, hogy a korábbi epizódok megszokott rítusával ellentétben Dante ezúttal ki sem kéri Beatrice véleményét, sőt amióta szemei elől eltűnt Cacciaguida, hölgyére rá sem pillant. A Jupiter égének szentelt teljes három énekben a Hölgyn mintha ott se lenne. Narratív síkon tehát szembeszökő a törés az elbeszélés megszokott menetéhez képest, mégsem vonta magára a kommentárok figyelmét. Szinte egyedüli kivétel Chimenz, aki feltette a kérdést, vajon Beatrice háttérbe szorulása nem hordoz-e valamilyen „rejtett jelentést” (CHIMENZ 1964. In GETTO 1964: 395). Chimenz, néhány ironikus megjegyzéstől sem kímélve a mindenre magyarázatot kereső dantistákat, tagadta, hogy további mély értelmet kellene itt feltételeznünk, arra hivatkozva, hogy egyszer-egyszer Dante is követhetett el hibát, s megfélekedhetett arról a szabályról, melyet önmaga számára állított fel, vagyis hogy énekről énekre tiszteletét tegye Beatricének. Nyilván így van, ám ennél többet mondhatunk. Beatrice távolléte ugyanis lehetővé teszi, hogy ne kelljen az adott témával kapcsolatban valamilyen kommentárt vagy eszmefuttatást a szájába adni. Ha ugyanis a Hölgyn a Jupiter égében is megszólalna, elkerülhetetlenné válna, hogy állást foglaljon, netán kimondja a végső szentenciát az igazságosság kérdésében, s egyetértésével pecsételje meg mindazt, amit majd a Sastól fogunk hallani. Márpedig Dante önkínzó kételyét pontosan az a korának szellemét híven tükröző, „hivatalos” elmélet okozza, melyet a Sas intelmei foglalnak magukban.

A magam részéről éppen ezért nehezen tartom hihetőnek, hogy Dante feledékenységéből nem juttatja szóhoz Beatricét, legföljebb egyfajta freudi értelemben vett elfojtást írnék a számlájára, melynek segítségével elleplezi a meggyőző és megnyugtató válasz hiányát. Beatrice némasága nemcsak annak a jele, hogy – mint Chimenz is elismeri – Dantét a kétely oly régen, s oly mértékben nyomasztja, hogy türelmét vesztve fordul rögtön a Sashoz, hanem ugyanolyan mértékben annak is a tükröződése, hogy az igazságosságra vonatkozó kérdést lezáratlannak, s talán lezárhatatlannak tartja.

A kérdés, mely alapvetően érinti az igazságosság eszméjét, a Sas csőréből így hangzik (XIX, 70–78):

„Kit az Indus messze partja
szült, ahol senki a Krisztust valóban
nem mondja, írja, olvassa, se hallja:
minden szándéka s minden tette jóban
fárad, amennyi látást nyert az Égtől
és nincsen vétke példában, és szóban:
hitetlen hal meg s kereszt vize nélkül:
hol az igazság, mely őt elítélje?
S ha ő hitetlen, hogy róhatni vétkül?”

Válaszában a Sas megerősíti (XIX, 103–105), hogy aki önhibáján hívül, Krisztust nem ismerve, „hitetlenül” és „s kereszt vize nélkül” halt meg, az soha nem jutott fel, és soha nem juthat fel a mennybe, akár Krisztus előtt, akár ő utána élt:

„Nem járt e magasban
előbb vagy utóbb, mint meghalt a Krisztus,
csak aki hitt őbenne, az Igazban.

Ugyanezt Dante *Az egyeduralomban* is leszögezi, hozzátéve, hogy a hit segítsége kell ahhoz, hogy megértsük és elfogadjuk a Krisztust nem ismerők kizárását az üdvözült lelkek sorából, hiszen ezt az ítéletet az ész a maga korlátai között nem tekintheti igazságosnak: „senki, bár rendelkezék az összes erkölcsi és intellektuális erényekkel s légyen bár tökéletes természetes hajlamai és cselekedetei szerint, hit nélkül nem üdvözülhet, minthogy sohasem hallott Krisztusról. Ezt ugyanis az emberi értelem önmagában igazságosnak belátni nem képes, csupán a hit segítségével” (II, vii).

Nyilvánvaló, hogy az a fajta hit, mely ebben a passzusban (s persze nagyon sok más helyen) korrigálja az értelmet, s átlépi annak korlátait, nem más, mint a *vallási* hit. Itt kell azonban megjegyeznünk, hogy van néhány szöveghely, mely azt a benyomást kelti, mint ha Dante az értelem korlátairól szólva nem az értelem alárendelt voltára és a hit elsőbbségére vonatkozó szokásos tézist ismételné meg, hanem úgyszólván felfedez egy ennél jóval általánosabb problémát: a megértés, az elfogadás és az igaznak hívés közti összefüggés egészen modernül hangzó problémáját. Ilyen szöveghely a következő:

Látom, hogy amit mondtam, elhiszed te,
mert én mondom; de meg nem érti elméd,
s így van, bár tudva, mégis ködbe fedve.
Úgy teszel, mintha nevéte megfigyelne
valaminek jól; de a név nem önt fényt
mivoltára: s így magyarázni kell még.
(XX, 88–93)¹⁴²

A Sas szavait – a Sasét, aki persze a Birodalom jelképeként a földi igazságosság képviselője – úgy értelmezhetjük, hogy amennyiben elfogadjuk és elhiszük valakinek, akinek a tekintélyében megbízunk, hogy a dolog így és így áll, az még önmagában véve nem jelenti a dolog megértését. A hit forrása – vagy jobban mondva a „belief” értelmében vett „hívés” forrása – ebben az esetben csupán a tekintély, s nem az önálló mérlegelésen alapuló belátás. Pusztán verbális tudásról van szó, vagyis arról, hogy ismerjük ugyan a dolgok nevét, de nem ismerjük magukat a dolgokat (azok „lényegét” vagy „mibenlétét”).

A Sas szavainak háttérben felsejlik a hit két fogalma, a „hinni” két logikája közti különbség, mégpedig a „valamiben hinni” és a „valamit hinni” (valamit elhinni) közti

142 „Io veggio che tu credi queste cose / perch' io le dico, ma non vedi come; / sí che, se non credute, sono ascose. / Fai come quei che la cosa per nome / apprende ben, ma la sua quiditate / veder non può se altri non la prome.” [„Látom, hogy csak azért hiszed el ezeket a dolgokat, melyeket mondom neked, mert én mondom őket, habár nem érted mikéntjüket; ezért ha hiszed is őket, igazságuk rejtve van előtted. Úgy teszel, mint aki nevérl jól megtanul egy dolgot, de nem tudja megismerni annak mibenlétét (quiditate), ha azt valaki meg nem magyarázza”.]

distinkció. Az előbbi a teljes elkötelezettséget, az elfogadott nézetek felülvizsgálását kizáró meggyőződést (az ítélet „inkorrigibilitását”), vagyis a hit vallási formáját jelenti, az utóbbi pedig a *vélekedést*, melyet a tekintélyelv alapján átvehetünk másoktól, de az érzéki tapasztalat és az értelmi következtetés segítségével magunk is kialakíthatunk, vagy alátámaszthatunk. Világos, hogy a distinkció pusztá léte más megvilágításba helyezi a hit és tudás viszonyának azt a felfogását, melyen Dante műve – annak narratív struktúrája és filozófiai-teológiai tartalma – alapul. Ezen az úton, mely a távoli jövőben az újkori ismeretelmélet alapvető problémáihoz vezet el, természetesen nem haladhatunk tovább, hiszen – mint láttuk – Dante is inkább csak egy sejtést fogalmaz meg, amire alapozva aztán nem tesz fel újabb kérdéseket.

Visszatérve az epizód fő kérdésköréhez, le kell szögezni: a pogányokra vonatkozó szigorú törvény alól nincs kivétel. Még Traianus és Ripheus mennybemenetele sem tekinthető annak. Tulajdonképpen ők sem „pogányként haltak meg, hanem mint keresztények” (XX, 102–103). Traianust ugyanis, Nagy Gergely imáját meghallgatva, Isten egy rövid időre feltámasztotta. A római császárnak így alkalma nyílt arra, hogy mint Tamás írja, „elnyerje a bűnbocsánat és következképpen a büntetéstől való mentesség kegyelmét”, s második halála után¹⁴³ már ebben az állapotban jusson a mennybe. Tamás hozzáfűzte, s ez Dante számára nyilván mérvadó volt: a példából nem következik, hogy „általában is ez a kárhoozottakért való közbenjárás eredménye, hiszen a dolgok legtöbbször, az általános törvénnyel összhangban, eltérően történnek attól, mint ami különleges esetekben és privilégiumként van megengedve”.¹⁴⁴

Ami viszont Ripheust illeti, az ő esetében a Krisztus előtti, „implicit” hit csodájáról kell beszélnünk. Ő azért vált érdemessé arra, hogy Krisztus kereszthalála után a pokolból a mennybe költözzön, mert különleges kegy folytán előre megsejthette a megváltást, s közvetlenül beléplántálódott a három teológiai erény, melynek birtoklása pótolja a keresztséget (XX, 127–129). Alakjának megformálásához az *Aeneis* néhány soros epizódja szolgált forrásul, ahol a Trója pusztulásakor odaveszett hősök között bukkan fel. Dante nyilván azért jelölte ki helyét az igaz lelkek között a mennyben, mert Vergilius úgy jellemezte, mint „a jog s az igazság minden teucrok közt legtiszteltebb daliáját”¹⁴⁵ („iustissimus unus qui fuit in Teucris et servantissimus aequi”).¹⁴⁶

Ripheus, akárcsak Traianus, kivétel a szabály alól: érdeme az, hogy pogány volta ellenére előre ki lett szemelve a kegyelemre. Dante jól tudja, hogy mind a szabály alóli kivételeket, mind a szabályt, amely kizárja az ártatlanokat és erényeseket a paradicsomból, lehetetlen racionálisan összeegyeztetni az igazságosság követelményével. Ezt a megszokott módon az értelem elégtelenségével indokolja. Értelmetek – mondja a Sas – „csak annyira hatol be az örök igazságba, mint amennyit szemetek lát a tenger mélyéből” (XIX, 58–60). Minden további próbálkozás, hogy ezt a titkot megértsük, nemcsak fölösleges, hanem kárhooztatandó, mert hiszen – s itt a Sas hangja ellentmondást nem tűrően a rómaiaknak

143 „második halálakor már méltó volt arra, hogy erre a boldogságra jusson” (XX, 116–117).

144 AQUINÓI 1950: III. Kiegészítés a III. részhez. Qu. 71. Art. 5 (Válasz az 5. ellenvetésre).

145 *Aeneis*. II, 26–27 (VERGILIUS 1984a. In VERGILIUS 1984)

146 *Aeneis*. II, 26–27. In VERGILIUS (MCMXXXVII)

írt levélből vett figyelmeztetést visszhangozza – kik is vagyunk mi, hogy minderről ítéletet alkossunk?¹⁴⁷ („De hát, ki vagy te, aki ítélkezni merészelsz?” XIX, 79–80.)

A hit fényében az igazságosságot azonosnak kell tekintenünk Isten akaratával: „az ő-akarat önmagában jó, és sohasem kevesebb önmagánál, ami a legfőbb jó. Mindaz igazságos, és csak az igazságos, ami összhangban van vele; a teremtett jó nem korlátozza őt, mert amit magából kisugározva okoz, az a jó” (86–90). Látjuk: azon két alternatíva közül, hogy Isten azért akar valamit, mert az a valami természete szerint jó és igazságos, illetve valami azért jó és igazságos, mert azt Isten akarja, a Sas félreérthetetlenül a második lehetőségre apellál. Igazságos, hogy akik nincsenek megkeresztelve, legyenek bármennyire is bűntelenek és érdemdúsak, nem juthatnak a mennybe, mégpedig pontosan azért igazságos, mert Isten így akarja.

Formálisan ez a válasz Dante kérdésére.

A válasz nem tartalmaz semmi újat, hiszen már a *limbus*ban, a pokol tornácán tartózkodó lelkek is, akikkel a *Pokol* IV. énekében találkozunk, azért vannak e különleges helyen, mert (mint maga Vergilius, aki szintén „tagja e seregnek”, IV, 38–39) bűntelenek ugyan, de „Istent nem törvény szerint imádták”. Sőt, Vergilius már előbb, a *Pokol* első énekében (I, 124–126), a Dantéval való találkozás első pillanatában tisztázza, hogy e fogatékosság okán az előttük álló utazás során csak a túlvilág első két birodalmában tarthat vele, s nem kísérheti őt a paradicsomba:

Mert a Császár, kinek fenn áll hatalma,
általam (mert törvénye ellen éltem)
nem engedi, hogy nyílna birodalma.

A IV. énekben aztán Vergilius részletesen elmagyarázza, hogy a Krisztus előtt születettek közül, Ádámot és néhány más ótestamentumi személyt nem számítva, „teremtett lélek nem jutott a kegybe” (IV, 63). Nincs ami a hit hiányát, önhibájukon kívüli fogatékosságukat jóvátegye: mert „érdemük mind megtörik e hiányon” (IV, 36).

De a Sas szavait éppen ez az előzmény helyezi különleges megvilágításba, vagyis az a tény, hogy Dante egy már korábban végiggondolt és lezártnak látszó kérdést vesz elő. Hogy erre megint visszatér,¹⁴⁸ azt mutatja, hogy morálisan nyugtalanítónak tartotta a lelkek egész kategóriájának megfosztását az üdvözüléstől. Nem tudott végleg napirendre térni afölött, amit mi diszkriminációnak neveznénk, s ami valójában is az volt: a középkori életben megszokott diszkriminációk égi tükörképe (*Pokol*, IV, 43–45).

¹⁴⁷ Vö. „Ember ki vagy te, hogy vitába szállsz az Istennel?” (Róm 9, 20)

¹⁴⁸ Egyébként nem először és nem utoljára tér erre vissza. Vergiliusnak szinte állandó jelzője, hogy nem volt vétke, csak az, hogy nem volt keresztény: „Vergiliusnak vagyok; s hogy el ne nyerjem / a mennyet, csak hitem hiánya volt ok” (*Purgatórium*, VII, 7–8). „Lakom azokkal, kik az első Hármat / éreneyekből nem öltözék magukra, / bár bűntelen hordták a többi jármot.” (Vagyis míg a teológiai éreneyeket nélkülözte, követte az összes kardinális érenyt, uo. 34–36). S a *Paradicsom* XXXII. énekében az egész mű elméleti-teológiai vonulata ennek a problémának a taglalásával zárul, immár száraz, doktriner formában.

Arról, hogy mindez nem elvont teológiai kérdés volt a számára, hanem valóban kínzó morális probléma, a Sas-epizód több helye ugyancsak tanúbizonyságot tesz, hiszen láttuk: a Sashoz, illetve a Sas részeihez fordulva a költő még mindig arról a csillapíthatatlan éhségről beszél, melyet kétségének megoldatlansága kelt benne a megnyugtató válasz iránt.

A Sas formálisan megválaszolja kérdését, ám valójában csak azt sulykolja, aminek már a pokol tornácán is világossá kellett válnia: Isten úgy akarja, hogy a nem megkelesztettek ne üdvözüljenek. Ez a mi szemünkben természetesen csak látszata a válasznak, ami legföljebb a kérdező megnyugvását vagy meggyőzését szolgálja, s nem azt, hogy megmagyarázza, és racionálisan elfogadhatóvá tegye a kirekesztő ítélet igazságos voltát.

Egy költői mű esztétikai értéke, „művészi igazsága” természetesen nem abban áll, hogy a logikai bizonyítás kritériumaival mérhető racionális választ tud adni elvont fogalmakban megfogalmazott teológiai vagy filozófiai kérdésekre. S Danténak, a költőnek nem is vethető szemére, hogy kérdésére nincs ilyen válasza. Ezzel szemben annál inkább érdeme, hogy – ami nem volt nyilvánvaló a maga korában – újra és újra kimondja azt a kételyt és zavarodottságot, melyet egy könnyen elfogadhatónak látszó, a hit szempontjából pedig minden további nélkül elfogadandó teológiai tétel kelt benne. Mert hiszen mindenképpen hangsúlyoznunk kell, hogy az érdeemes lelkek egy egész csoportjának a kirekesztése a paradicsomból annyit tesz, mint az emberiség egy részét kivonni a jutalmazó igazságosság hatálya alól, melyet másfelől csakis egyetemesnek szabadna elgondolnunk. Ahogyan *Az egyeduralomban* explicite megfogalmazott averroista ihletésű tanítás szerint ugyancsak egyetemesnek kell elgondolnunk a „potenciális értelmet”, illetve „a *potenciális értelem* révén felfogó létet”, azt a legsajátabb képességét az emberiségnek, melyet létezésének céljaként kell kibontakoztatnia. Az egyetemességnek ez az eszméje ellentmondásban van az üdvözülés diszkriminatív felfogásával. Ráadásul ellentmondásban van magával az *Isteni színjáték* alapeszméjével és kiinduló hipotézisével, amely szerint a mű tárgya, allegorikus értelemben, az ember *mint olyan* megítélése az igazságosság mércéje szerint. Vagy ahogyan a Can Granda della Scalához írt levélben olvashatjuk: a mű tárgya „az ember, amint érdemeket szerezve vagy érdemtelenül, szabad akaratának megfelelően, a jutalmazó vagy büntető igazságosság alá van vetve” (*DÖM*, 511).

Dante tudatában volt annak a feszültségnek és repedésnek, melyet kételye a művét hordozó egész gondolati rendszer alapjaiban támaszt. S talán a túlinterpertáció veszélye nélkül azt is mondhatjuk, hogy tudatában volt, legalábbis a szöveg „ideális szerzője” tudatában van annak az ellentmondásnak, amely az egész emberiség céljának egyetemesége és az üdvözülés korlátozottsága között kétségtelenül fennáll. Ugyanakkor éppen ez a feszültség az egyik oka és magyarázata annak, hogy az *Isteni színjáték*nak korokon túlmutató üzenete van.

A fentiekből is kiviláglik, hogy strukturálisan és tematikailag (vagyis a filozófiai-teológiai problematika szempontjából), de talán még költőileg is szoros összefüggés van a Jupiter egének szentelt énekek és a pokol tornácán játszódó jelenet között. Ezen a ponton érdemes egy rövid kitérőt tennünk.

A két epizód közötti strukturális összefüggés az, hogy a „teológiai regény” cselekményében előre haladván mindkét esetben olyan pontra jutunk, ahol maga a helyszín készlet arra, hogy megálljunk a jó és erényes hitetlenek problémáján elmélkedni. A filozófiai-teológiai probléma az igaz lelkek egében az, hogy miképpen lehetséges, hogy az érdem nem kapja meg *jutalmát*; a pokol tornácán pedig az, hogy miképpen lehetséges, hogy a lelkeknek minden érdemük ellenére, önhibájukon kívüli okból *bűnhődniük* kell (még ha igen enyhe formában is: egy hiány formájában, s nem egy pozitív büntetés súlya alatt). A két ellenkező előjelű probléma szimmetrikusnak látszik, s költőileg hasonló következménnyel jár, hiszen mindkét esetben drámai ellentét keletkezik a hit között, melynek parancsa előtt a költőnek meg kell hajolnia, és meg is hajol, valamint az ész között, mely nem látja be annak az igazságos voltát, amit a hit elfogadni parancsol. S túl ezen, az emberi sorsok, melyeket az érdekes hitetlenek példái élénk tárnak, a szemlélődől mélyen átélt együttérzést váltanak ki, ami a hit és az ész ellentétét a hit és az emberiség konfliktusává tágítja ki.

Ám a Jupiter egében és a pokol tornácán felmerülő kérdés mégsem teljesen szimmetrikus. A limbusnak témánk szempontjából éppen az kölcsönöz jelentőséget, hogy Dante közbülső helynek tekinti a pokolbeli bűnhődés és a paradicsomi boldogság világa között. Vagyis – ellentétben a jó és a rossz, az erény és a bűn órá is jellemző dichotóm szembeállítással – egy sajátos feloldás, egyfajta „harmadik út” lehetőségét látja benne, mely bizonyos mértékig enyhíti a kínzó dilemmák szorítását. A „kín nélküli fájdalom” (IV, 28.) világa ez, ahol a lelkek „reménytelen kívánságban” (IV, 42) élnek, vagyis kielégítetlenül vágyakoznak az istenlátás állapotára.

Vessük közbe: Dante limbusának két előzménye van.¹⁴⁹ Az egyik a Lukács 16, 22-ig („Ábrahám kebele”) visszavezethető teológiai tanítás a pokol legfelső pereméről, melynek egyik részét a keresztény teológusok az eljövendő Krisztusban hívő, majd Krisztus eljövetele után a mennybe ragadott igaz zsidóknak („limbus Patrum”), másik részét a meg nem keresztelt gyermekeknek („limbus puerorum”) tartották fenn. A másik előzményt az elíziumi mezők vergiliusi leírása jelenti az *Aeneis* VI. énekében, mely a Dante-filológia sokszor ismételt megállapítása szerint döntően befolyásolta a költő elképzelését, ami már önmagában is meglepő újításnak hat. Dante limbusában ugyanis – ellentétben az összes mérvadó teológus véleményével, de Vergiliusszal egybehangzón – gyermekeken kívül felnőttek is vannak („gyermek, asszony, férfi volt tömérdek”, *Pokol*, IV, 29). Sőt: egyesek – a nagy szellemek – abban a külön kegyben részesülnek, hogy lelkük fényével bevilágítva a pokol éjszakájába, egy „nemes kastélyban” folytathatják magasztos témákról szóló eszmecseréiket. S nemcsak a görög-római antikvitás nagyjai találhatók itt, hanem néhány Krisztus után tevékenykedő mohamedán is, mint a tudós Avicenna és Averroesz, vagy mint a harcossal Saladin, aki egyenesen Jeruzsálemnek volt a meghódítója! Mind az elíziumi mezők vergiliusi mintájának átvétele, mind a limbus benépesítése nagy lelkületű pogányokkal: radikális szakítás a teológia egész hagyományával, beleértve Dante korának teológiai felfogását. Sokatmondó tény, hogy a XIX. századig nem volt egyetlen kommentátor sem, aki a limbus lakóit illetően ne határolta volna el magát Dantétól.

¹⁴⁹ A dantei limbussal összefüggő problémákról ld. PADOAN 1977c. In PADOAN 1977a: 103–124.

A Sas szavai a Jupiter egében és Vergilius szavai a pokol tornácán a lényeket tekintve egybecsengenek: pogányok számára nincs üdvözülés, mert az eredeti bűn súlya éppúgy nyomasztja őket, mint bárki mást, s a keresztség híján nem kaphatnak feloldozást. Ám igazságérzetünk sérülésére a pokol tornácának tanúsága szerint van némi gyógyír: a nagy lelkek nem osztoznak azoknak a sorsában, akik valóban bűnösök, s önhibájukból vannak a pokolban. Nem az utóbbiakra szabott fizikai kínok, hanem lelki kín gyötri őket. Értelmünket és igazságérzetünket persze ez sem elégíti ki, s nemcsak a mai olvasót, hanem az egykori túlvilági utazót sem. Dantéból már a pokol tornácán látottak is kiváltják azt a döbbenetet (*Pokol*, IV, 43–45), mely a Sashoz intézett szavainak alaptonusát adja:

Szava szívemet szorítva kinozta,¹⁵⁰
látva kivált, hogy hány nagy kincsu szellem
lebeg e tornácban, reményefosztva.

Térjünk vissza a Sas és az őt alkotó lelkek viszonyához. Azt láttuk, hogy a lelkek, még ha közülük néhány meg is van nevezve, nem *individualizáltak*, bizonyos értelemben csak a Sas viselkedik önálló és elkülönült létezőként, hiszen csak ő *beszél*. A szavakat, melyeket kiejt, a lelkek ugyan egyszerre mondják, de ezek úgy hangzanak, mintha egyedül ő szólalna meg. Az interpretáció metanyelvén úgy fejezhetjük ki magunkat, hogy a lelkek által külön-külön produkált, sok-sok egymásba olvadó hang egyetlen beszédaktus hangzó szubsztanciáját alkotja, amely beszédaktusnak a Sas a végrehajtója, cselekvő szubjektuma. A részek összeolvadnak az *egészben*. Ezt kiválóan érzékeltetik azok a különféle érzéki tapasztalatokból merített hasonlatok, melyek bevezetik a költő kérdését a Sashoz:

Mint sok parázból csak egy meleg árad,
úgy itt e képnek a sok szerelemből
egy dala gyűlt csak, mely lelkembe szállott.
„Örök virágok az örök Örömből!
Kiknek illata” (szómat én így öltöm)
„ezerből egy lesz, s egyként lehelem föl: [...]”¹⁵¹
(XIX, 19–24)

Az így létrejövő egységnek van egy egészen figyelemre méltó grammatikai jele a névmások használatában: „láttam és hallottam, hogy beszél a csőr, s hangjából *mi* és *mienk* hallatszik,

150 „Gran duol mi prese [...]”

151 Cosí un sol calor di molte brage
si fa sentir, come di molti amori
usciva solo un suon di quella image
ond'io appresso: „O perpetüi fiori
de l'eterna letizia, che pur uno
parer mi fate tutti vostri odori [...]”

miközben *én*-t és *enyémet*-et gondol” (XIX, 10–12).¹⁵² Példánkban az egyes szám első személyű és a többes szám első személyű személyes névmások referenciálisan azonosak, amit megerősít az egyes és többes számú birtokos névmások hasonló felcserélhetősége. Dante ebben igen eredeti nyelvi eszközt talált annak érzékeltetésére, hogy a Sas „én”-jében a sokaság vagy a közösség „mi”-je egyesül. A Sas „én”-je, mondhatni, „kollektív szubjektumként” viselkedik.

Néhány további kulcsfontosságú helyen hasonló összefüggést figyelhetünk meg a névmások egyes szám első és többes szám első személyű alakjai között. Ilyen hely a *Pokol incipitje*, melynek szó szerinti magyar fordítása ezt az összefüggést csak erőltetetten adja vissza: „Élet-ünk útjának felén sűrű erdőben találtam *magam* [...]”. (Vagy: „eszméltem *magamra*”) (*Pokol*, I, 1–2). Az eredeti szövegben viszont könnyen felismerhető, hogy az egyes szám első személyű visszaható névmás (*mi* ritrovai) és a többes szám első személyű birtokos névmás (*nostra* vita) kétszeresen is ugyanarra a szubjektumra utal: egyrészt a beszélőre, másrészt az egész emberiségre, melyet a költő a túlvilágon képvisel:

Nel mezzo del cammin di nostra vita¹⁵³
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Kézenfekvő, hogy a kollektív szubjektivitásnak az a koncepciója, melyet képszerűen a Sas jelenít meg, lélektudományilag is értelmezhető, hiszen felidézi *Az egyeduralomban* kifejtett elméletet a „potenciális értelemről”. „A *potenciális értelem* révén felfogó lét” különbözteti meg az embert az összes többi lénytől. Mivel az egyes emberben vagy az emberek bármely részközösségében a potenciális értelem nem juthat teljesen érvényre, szükség van arra, „hogy az emberi nemnek meglegyen az a sokasága, amelynek révén egész képessége valóra válhat” (I, iii). Ez a sokaság pedig csakis „az emberi nem egyetemessége”, azaz „az összeségében tekintett emberi nem” lehet, melyet éppenséggel a Sas példája nyomán egy sajátos realitással bíró kollektív szubjektumnak kell elképzelnünk. Az összeség *saját* rá jellemző tevékenysége révén valósítja meg „a *potenciális értelem* egész képességét” (uo.). A költő itt nyilvánvalóan elsőbbséget tulajdonít az összeségnek az egyénnel, és az egésznek a részel szemben.

A szálak – az emberi természetre, az értelemre és az igazságosságra vonatkozó kérdésfeltevések szálai – összeérnek. *Az egyeduralom*-beli tanítás szerint az ember céljának

152 ch'io vidi e anche udì' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e „io” e „mio”,
quand'era nel concetto e „noi” e „nostro”.

Babitsnál:

Mert láttam s hallám csóráit nyitni, mintha
beszélne – s *minket* és *mienket* értett,
mikor az *ént* és az *enyémet* mondta.

153 E sor Arany János ihlette babitsi fordításában („Az emberélet útjának felén”) pontosan ez az értelmezés rejlik.

megvalósulásához, vagyis képességének teljes kibontakozásához, szükség van a *nem* összevetésére, aminek viszont az a feltétele, hogy teljes összhang legyen az egyének és az emberiség részközösségei között: olyan összhang, amilyen a Sas csőrével „én”-t mondó lelkek tökéletes és *egy-hangú* közösségében uralkodik. A végső feltétel tehát az értelem és az emberi közösség *egysége*.

Dante gondolkodásának a középpontjában ez az egység-gondolat áll. Végső elemzésben ez alkotja az *Isteni színjáték*ban ábrázolt világ rendező elvét. A költemény ebből a szempontból olvasva az egyenletlenség és az egység, a széthúzás és az összhang, a viszály és a béke közti ellentét drámája. A narratív struktúrával ellentétben, amely három stációra osztja hősünk túlvilági útját, kétpólosú világ, jobban mondva a világ két állapota tárul elénk. Az egyik a viszály és a konfliktusok szabdalta aktuális világállapot, a földi élet, a másik egy harmonikus világ utópikus képe. Az egyik az igazságos világregend megbomlása, a másik az igazságos világregend képzeletbeli helyreállítása.

A túlvilágnak az a három birodalma, melyet a hős a három *canticában* bejár, ily módon nem a referencia és a gondolati-ideológiai tartalom, hanem a narratív struktúra szerint különül el egymástól. Anélkül, hogy rehabilitálnunk kellene a struktúra és a költészet crocei distinkcióját, el kell ismerni, hogy a Croce által strukturálisnak nevezett elemek, köztük a túlvilág és a túlvilági utazás leírása, csak felszíni keretül szolgálnak ahhoz, hogy tájékozódjunk a költemény világában, s felfedezzük annak rendező elvét.

Komolyan kell ugyanis vennünk, amit Hegel oly plasztikusan fogalmazott meg az *Isteni színjáték*ról: „amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve” (HEGEL 1980: III, 313). Ez azt jelenti, hogy tárgyát és gondolati tartalmát tekintve a költemény nem a pokolbeli bűnhődésről, a purgatóriumbeli vezeklésről és a paradicsombeli üdvözülésről szól, hanem az evilági élet ellentmondásokkal terhes konfliktusairól és a megbékélés utópiájáról. A hegeli képnél maradván: az evilág képét nyújtja az időbeliségtől absztrahálva, s annak kritikájaként egy vágyképet vetít elénk. Dante, mint Auerbach klasszikus könyvének címe is mondja, „a földi világ költője”.¹⁵⁴

Az egyes szereplők által elbeszélte drámai történetek, a bűnhődésként vagy vezeklésként rájuk mért szenvedések általában az evilági élet részei, míg a békét, boldogságot és harmóniát kifejező statikus állapotrajzok inkább az utópia világába tartoznak. Az evilági élet túlnyomórészt a *Pokol* és talán kisebbrészt a *Purgatórium* jeleneteiben, az utópikus álomvilág pedig túlnyomórészt és érthető módon a *Paradicsom* énekeiben jelenik meg. Kissé kiélezve, de a szellemeskedés vagy az ironia legkisebb szándéka nélkül, azt mondhatjuk, hogy Dante pokla nem más, mint az evilági élet. A *Pokol* énekeiben megrajzolt világ az egyének és a pártok által vívott kíméletlen érdekharok színtere, s a Dante által ábrázolt bűnök, miként a büntetések is, ennek a viszályok által szétszabdalt világnak a termékei. Ettől függetlenül a viszályok szítóinak külön helyük van a legutolsó bugyrok egyikében,

154 AUERBACH 1961 (*Dante als Dichter der irdischen Welt*). Azt, hogy Dante össze tudja kötni a transzcendencia nézőpontját a földi világ ábrázolásával, Auerbach a költő „figurális realizmusával” magyarázza. Ld. AUERBACH 1985b. In AUERBACH 1985a.

s nem véletlenül kapnak osztályrészül olyan borzalmas büntetéseket, mint Mohamed, aki széthasítva jár-ke (Pokol, XXVIII, 31), vagy mint Bertran de Born, aki „leszelt fejét hajánál fogva vitte”, s „kezében lógva” szólott, „mint a lámpa lángja” (Pokol, XXVIII, 121–122).

Persze a másik két *canticában* is bőven előforduló számos invektíva (mint éppenséggel a Sas invektívája a keresztény királyok ellen) szintén a való világ rajza, míg a valósággal szembeállított utópikus világállapotot, ahol az igazságosság uralkodik, a *Paradicsom* sok más énekét felülmúló intenzitással a Sas énekei mutatják be.

Pontosításul azt kell hozzáfűznünk, hogy az összhang és az egység eme rendjének meggyőző ábrázolása nem a Sas válaszaiban, az üdvözülés feltételeiről szóló fejtegetéseiben, s még kevésbé pozitív vagy negatív példáiban található meg. Hiszen, mint láttuk, a csőréből elhangzó szavak csak forma szerint, csak a tekintélyelv okán alkalmasak arra, hogy eloszlassák a költő kérdéseiből kiérződő kétséget, míg valójában nyugtalanságot keltenek. Az egyének közti teljes harmónia utópiája inkább a Sas képében fejeződik ki, többek közt azokban a lenyűgözően költői hasonlatokban és metaforákban, amelyek az összes érzéki modalitás igénybevételével a részekből összeálló *egész* magasabb egységét érzékeltetik.

HARMADIK RÉSZ

FILOZÓFIA, TÖRTÉNELEM, TEOLÓGIA

I. TILTÁS, HATÁROK, KIREKESZTÉS

Az *Isteni színjáték* – ahogyan sokan állítják – valóban a középkori élet legátfogóbb szintézise. Nem csoda hát, ha – híven tükrözve a középkori mentalitást – a tiltás, az elhatárolás, a megkülönböztetés, a kirekesztés és a kitasztás pontosan kidolgozott szemiotikáját is magában foglalja.

A tiltás a költemény morális rendjének tulajdonképpeni rendező elve. Ez evidensen következik egyrészt abból, ahogyan a keresztény tanítás fogja fel a törvény és a bűn, a tilalom és a bűnbeesés összefüggését, másrészt abból, hogy a világnak, melyben Dante élt, s melyet költeményében újraalkotott, lényegi jellemzője volt, hogy tilalmak sokasága kormányozta az emberek életét. A költő úgy írja le a túlvilági utazása során eléje táruló sorsokat, a bűn és a bűnhődés, a jutalmazó vagy büntető igazságosság példáit, mint az ilyen tilalmaknak való engedelmesség és ellenszegülés következményeit.

A morális rendet szerinte a tiltó parancsok nemcsak abban az értelemben alapozzák meg, hogy bűn tilosat tenni, hanem abban a még alapvetőbb értelemben is, hogy a cselekvések csak egy olyan világban ruházhatók fel morális értelemmel, melyet tilalmak bástyáznak körül. Az erről tanúskodó legfontosabb szöveghely a *Paradicsom* XXVI. éneke, melyben Ádám az eredendő bűnről és a paradicsomból való kiűzetéséről beszél:

Halld hát, fiam, nem épen a Tilos Fa
gyümölcse volt oka a Száműzésnek,
hanem csak az átlépés a Tilosba.
(*Paradicsom*, XXVI, 115–117)

Ádám bűne tehát nem tettének materiális, hanem szimbolikus aspektusával van összefüggésben. Nem egy önmagában véve is rossz cselekedet, a tiltott gyümölcs leszakítása, hanem a tiltás áthágása és semmibevétele jelenti a bűnbeesést.

Ez főbb vonalakban megfelel Aquinói Szent Tamás felfogásának, aki az eredendő bűn esetében szintén nem magát a tettet tartotta bűnösnek, mert – mint kifejtette – a tudás iránti vágy, s az a kívánság, hogy a tudás tekintetében istenhez hasonlítsunk, egyáltalán nem bűn. Ő elsősorban a tett elkövetésében megmutatkozó mértéktelenséget hangsúlyozta, ami abban áll, hogy Ádám túlságosan is akart istenhez hasonlítani. Bűne a határ túllépése, „il trapassar del segno”, ahogyan Dante is mondja. Ez pedig nem más, mint kevélység (ld. AQUINÓI 1950: II. CLXIII 1–2), ami az *Isteni színjáték* rendszerében is a fő bűn.

Az a gondolat, hogy a bűn a szimbolikus szférából eredeztethető, világosabban kiolvasható Pál meghatározásaiból: „A tilalom tehát alkalmat nyújtott a bűnnek arra, hogy fölébresszen bennem mindenféle kívánságot. Törvény nélkül ugyanis a bűn halott volna” (Róm 7, 8). A bűn gyökerének ez a magyarázata magában foglalja azt a jogelvet, hogy törvény nélkül nincs bűn, ahogyan ezt az apostol más helyen egész explicit formában is kimondja: „[...] a bűn, ha nincs törvény, nem számít bűnnek” (Róm 5, 13), „[...] a bűn a parancs által mutatta meg igazi bűn jellegét” (Róm 7, 13).

Ismeretes, hogy a *Paradicsom* itt tárgyalt epizódjában a nyelv eredetének kérdése is felmerül. Dante – Ádám szájába adva – a hagyományhoz és a *De Vulgari Eloquentiában* olvasható saját nézetéhez képest is új és igen eredeti elméletet fejt ki, amely szerint a nyelv nem isten adománya, hanem Ádám alkotása. A két téma nyilvánvalóan nem véletlenül kapcsolódik össze. Az első büntéppúgy az első ember követte el, mint ahogyan az első szót is ő ejtette ki. Más szóval: a bűn és a nyelv eredete ugyanaz.

A bűn és a nyelv között ily módon erős szimbolikus kapcsolat létesül. Ehhez hozzájárul, hogy amikor Dante megnevezi Ádám bűnét, akkor – ahogyan az előbb láttuk – a „segno” szót használja, mely az ő nyelvén is egyszerre jelent, többek között, „határt”, „mértéket” és „jelet”. Ádám tehát, Istennel szembeszegülve, úgy lépi át a határt, hogy semmibe veszi a jelet. Túlteszi magát azon, hogy isten jelként állította oda, és jelentéssel ruházta fel a fát.

A bűn és a nyelv összefüggése a költemény egészének interpretációját meghatározó más szöveghelyeken is feltűnik. Ezek közé tartozik a *Pokol* XXVI. énekének Odüsszeusz-epizódja. Itt röviden az epizód következő mozzanataira kell utalni: (1) Odüsszeusz a költő alteregója, (2) Odüsszeusznak, mint *fandi fictornak* a vétke egyben nyelvi véték, (3) Odüsszeusz, akit lángnyelv burkol a túlvilágon, a contrapasso elvének megfelelően a nyelvben vagy a nyelv által bűnhődik. (Lobogó lángként jelenik meg Dante előtt, „mint-ha nyelv volna, képes a szavakra”, *Pokol*, XXVI, 85–90.)

A szóban forgó összefüggés olyan erős, hogy az öngyilkosok (*Pokol*, XIII) és Nimród (*Pokol*, XXXI) büntetése is nyelvi természetű. Mindezekben az esetekben joggal beszélhetünk „nyelvi contrapassóról” (ld. KELEMEN 2004. In WITHALM–WALLMANNBERGER 2004). Az öngyilkosok, eldobva önmaguktól az életet, emberi lényegüktől fosztották meg magukat, s így a legsajátosabb emberi megnyilvánulás, a beszéd örök szenvedés forrása lesz a számukra. Fákká változnak, s minden szavuk a sebeikből felbukkanó vérrel együtt tör fel letört gallyaik helyén. („Ki voltál, kinek annyi sebből fájó beszéded vérrel így szivárogo?” – *Pokol*, XIII, 137–138) Nimród, aki gögijében rávette az embereket a bábeli torony építésére, zavart és értelmetlen beszédével elveszti emberi mivoltát. A rá mért büntetés kirekeszti őt az emberi közösségből. („Hagyjuk el őt, ne beszéljünk hiába! / mert néki minden nyelv oly érthetetlen, / mint másnak az övé: csak jár a szája!” – *Pokol*, XXXI, 77–81)

Odüsszeusz alakjának természetesen különleges fontosságot kölcsönöz az a tény, hogy magának a költőnek a hasonmását ismerhetjük fel benne. Nyilván nem véletlen, hogy a *Pokol* összes szereplőjével összehasonlítva éppen az ő történetében kapja a legnagyobb hangsúlyt a tilalom megszegésének, a határ túllépésének, a jel semmibe vételének

motívuma. Emlékeztetőül idézzük fel a történet vázát: Odüsszeusz, elhagyva Kirké szigetét, maradék társaival még egyszer útnak indul, s miután túlhalad a Gibraltári-szoroson, ahol Herkules Oszlopai jelzik a világ határát, az óceán közepén eléri a Purgatórium hegyét, melynek partjainál végzetes hajótörést szenved. Számunkra ezek a sorok a lényegesek:

s a szoroshoz értünk, mely arra fekszik,
hol Herkules emelte oszlopát,
hogy onnan már ne menjen senki messzebb.
(*Pokol*, XXVI, 106–109)¹⁵⁵

Közvetlenül a Herkules oszlopaire történő utalás után olvashatjuk Odüsszeusz híres beszédét, amellyel a meggyőzés e nagy művésze ráveszi társait a végső utazásra:

Gondoljatok az emberi erőre
nem születtetek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre!
(*Pokol*, XXVI, 119–121)¹⁵⁶

Ádám és Odüsszeusz között első pillantásra feltűnő a párhuzam. Ahogyan a tiltott gyümölcs leszakításával az első ember a tudást kívánja megszerezni, úgy a görög hős is a tudásvágytól hajtva hajózik túl a Herkules oszlopaival jelölt határon. Az Odüsszeusz-epizódnak közismerten kimeríthetetlenek az értelmezési lehetőségei, de szerencsére ezek kevésbé érintik az itteni vizsgálódást. Egyetlen észrevételt azonban érdemes tenni. Az Ádámmal való párhuzam fényében, és figyelembe véve az eredendő bűn Tamás-féle értelmezését, Odüsszeusz esetét Ádáméhoz hasonlóan úgy is felfoghatjuk, hogy a hős önmagában véve a tudás megszerzésére irányuló törekvéssel még nem követett el bűnt. Odüsszeusznak nem az a bűne, hogy – mint ő maga beszéli el – „lelkem szenvedélye: látni világot, emberek hibáját, / s erényüket, s okólni, mennyiféle” (*Pokol*, XXVI, 97–99), hanem az, hogy átlépi (mégpedig ő valóban szó szerinti értelemben is átlépi) a határt, s ezzel megszegi a tilalmat. Tehát az ő esetére pontosan azok a szavak illenek, mint Ádáméra: „il trappassare del segno”. Szemantikai szinten ezt alátámasztja, hogy abban a sorban (108), mely az át nem léphető határvonalra utal, ismét találkozunk különböző lexémákhoz kapcsolódva a „jel” vagy „jelzés” szemantikai tartalmával: „dov’ Ercole segno li suoi riguardi”. (A „segno” itt igei alakban jelenik meg: „segnò”, a „riguardi”-n pedig figyelmeztető feliratot, határjelzést kell

155 Io e ’ compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov’ Ercole segno li suoi riguardi

Acciò che l’uom piú oltre non si metta.

156 Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.

érteni). A sor szó szerinti értelme ezek szerint körülbelül így adható meg: „ahol Herkules beveste jelét (feliratát)”.¹⁵⁷

Biztosak lehetünk a Herkules oszlopainak tulajdonított jelentésben. Az oszlopok nemcsak határjelzésként, hanem figyelmeztető és tiltó jelként állnak ott: azért, „hogy onnan már ne menjen senki messzebb” (109). A jelzés semmibevétele az elkerülhetetlen, az Ádám büntetéséhez mérhető büntetést vonja maga után. Odüsszeusz és Ádám büntetése, akárcsak bűneik, strukturális megfelelői egymásnak: Odüsszeusz a Purgatórium lábánál szenved hajótörést, melynek tetején ott van a földi paradicsom, Ádám pedig a földi paradicsomból űzetett ki, elveszítve saját és minden leszármazottja halhatatlanságát (tehát szimbolikusan meghalt). Odüsszeusz útja ezek szerint kísérlet arra, hogy visszajusson oda, ahonnan az emberiség az első ember kiűzetésével elindult. Ezért volt tilos, hogy túlhajózzon Herkules oszlopain, s ezért lesz sorsa Ádám sorsának a megisméltése: hajótörése és pokolra szállása száműzetés a paradicsomból.

Mint eddig is hangsúlyoztuk, Ádám és Odüsszeusz bűne szimbolikus, ha tetszik, szemiotikai természetű: abban áll, hogy mindketten negligálják a jelet. Odüsszeusz esetében azonban a tiltás egy konkrétan térbeli, sőt a szó teljes értelmében földrajzi határ átlépésére vonatkozik. Ennek leírásában Dante tényleges hagyományt követ, ami további segítséget jelent az Odüsszeusz-epizód megértéséhez.

Herkules oszlopairól Sztrabóntól kezdve több antik és középkori szerzőnél lehet olvasni,¹⁵⁸ akik egy főníciai oszlopokkal díszített Herkules-templomról emlékeznek meg (kezdetben anélkül, hogy utalnának a szoroson való áthajózás tilalmára). Egyes arab források¹⁵⁹ a meredek sziklafalon álló rézsoborról is hírt adnak, mely egy aranyköpennyel borított, hosszú szakállú férfit ábrázol, aki kelet felé fordul, s a mögötte lévő szorosra mutatva tiltó mozdulatot tesz, azzal a jelentéssel, hogy „ne tovább”. A források szerint a sziklafalon egy felirat is látható volt, mely úgy szólt, hogy „non plus ultra”. Ez ugyanaz a kifejezés, melyet a 109. sorban Dante is használ: *più oltre non*.

Mint mindig, jelen témánk szempontjából is különbséget kell tennünk egyrészt a túlvilág leírása, másrészt azon földi történetek között, melyekről túlvilági találkozásai során Dante értesül. A pokol és a purgatórium különböző fizikai helyeinek ábrázolásához általában hozzátartozik határaik leírása és az e határokon való átkelés viszonyosságainak ecsetelése. A határok ugyan ezekben az esetekben sem nélkülözik a szimbolikus jelentést, mégis elsősorban „földrajzi” választóvonalakra emlékeztetnek, annak köszönhetően, hogy Dante részletesen kidolgozza a pokol és a purgatórium topográfiáját. A paradicsom ezzel teljesen ellentétes képet mutat. Mivel nem fizikai-térbeli hely, különböző köreit nem határok választják el egymástól vagy a purgatórium hegyén lévő földi paradicsomtól. Dante

157 Ennek felel meg Witte német fordítása: „Wo Herkules die Zeichen setzte”. Dante, *Göttliche Komödie* (aus dem Italienischen übertragen von Karl Witte), 101. Dante mesterének, Brunetto Latininak a *Tesoretto*-jában is az olvasható, hogy Herkules „jelzésként helyezte el oszlopait” („vi pose per segnale”), hogy mutassák az embereknek: itt véget ér a föld. Erről az összefüggésről ld. Singleton *Komédia*-kommentárját (SINGLETON 1989: 465).

158 A különböző antik forrásokról Maria Corti ad részletes ismertetést: CORTI 1993a. Ld. az „Il divieto ovvero la navigazione proibita” c. pontot, 122–124.

159 I. m. Ld. a „Canali di informazione arabo-castigliani” c. pontot, 124–126.

a földi paradicsomból önkívületben, egyetlen pillanat alatt röppent az égbe, „gyorsabban, mint égi villám helyiből lecsúsznék” (*Paradicsom*, I, 93).

Vegyük szemügyre a pokol- és purgatóriumbeli határok néhány típusát.

Mint mindenki tudja, azon a szemiotikailag kitüntetett határon, mely a poklot az élők világától elválasztja, egy kapun keresztül kell áthaladni, melyen egy felirat olvasható („Én rajtam jutsz a kínnal telt hazába [...]” stb. *Pokol*, III, 1–9). Ez, ellentétben a Herkules oszlopainál olvasható felirattal, nem *tiltó*, hanem *tájékoztató* tábla, mely (sok más hasonló funkciójú hirdetéssel) arról informál, hogy kik léphetnek be az adott területre, s mire számíthatnak ott (reményre nem). Egyúttal persze *határjelző* tábla, mint manapság a „Budapest határa”, az „Államhatár” és más hasonló feliratok.¹⁶⁰ A kapu azonban nem minden. Az igazi határ a klasszikus hagyományhoz híven az Acherón, melynek révésze, Kharón határőr is, aki szigorúan felügyel arra, hogy csak az arra jogosultak szálljanak csónakjába, s keljenek át a túlpartra. A vele való találkozás hasonló jelenetek sorát nyitja meg, melyekben szinte rituális monotoniaiával ismétlődik meg, hogy az őr, felismerve Dantében az élő, megtiltja neki a belépést („élő testű lélek hordd el magad”; *Pokol*, III, 89), Vergilius pedig a felsőbb akaratra hivatkozva kieszközli az engedélyt a továbbhaladásra:

De szól vezérem: „Cháron, mily beszéd ez?
Igy akarják ott, hol szigoru törvény,
bármit akarnak – és többet ne kérdezz!”
(*Pokol*, III, 94–96)

Ugyanez a ceremónia játszódik le a purgatóriumba való belépéskor. A purgatórium egészen más törvényű birodalmának is van őre: Uticai Cato, az életét a szabadságért áldozó római hős. Az ő tiszteletet parancsoló alakja ellentéte a mitikus és goromba Kharónénak, de szigorú és ébersége nem kisebb az övénél. A két utazónak arcra kell borulnia, és Vergiliusnak hosszú beszédet kell tartania, hogy bebocsáttatást nyerjenek. A beszéd egyike az *Isteni színjáték*ban olvasható retorikai remekléseknek: megvan benne a hallgatóra való hatás minden kipróbált eleme, a felsőbb parancsra való hivatkozástól a racionális magyarázaton át a kellő pillanatban elhelyezett *captatio benevolentiae*ig. Gyönyörű példa erre a hős szabadságszeretetére való hivatkozás:

Nézd el hát, hogy idejött vakmerőn:
szabadságért jött, s édes a Szabadság:
tudhatja, kinek holta Értte lőn:
tudhatod, kinek *nem drága* multság
volt egykor Uticában Értte veszned [...].
(*Purgatórium*, I, 70–74)

¹⁶⁰ Dante ebben az esetben is egy ismerős gyakorlatot követ. Az ő korában is általános szokás volt, hogy a házakon, különösképpen pedig a szakrális funkciójú épületeken, címerek és egyéb jelvények mellett feliratokat helyeztek el.

A nagy római nemes jellemére való apellálás mindamellet nem elég.¹⁶¹ Vergilius a szigorú őrléket azzal véli végleg meglágyítani, hogy emlékeztet a felesége, Marcia iráni szerelmére, s ígéri, hogy elviszi hozzá üdvözlétét:

az ő szerelméért hallgass meg engem
s hét országodon hagyj átmenni, kérlek:
viszek tőled köszöntést néki [...].
(*Purgatórium*, I, 81–83)

A purgatóriumbeli szituáció abban is hasonlít pokolbeli előzményére, hogy a határ jelzésének és a határon való átkelés szabályozásának funkciója mindkét esetben megkettőződik. Ahogyan az alvilágba vezető úton Dantének és Vergiliusnak előbb át kellett haladniuk a pokol kapuján, majd át kellett kelniük, Kharón ladikjába szállva, az Acheronon, úgy a purgatóriumba vivő úton Catótól kell bebocsátást kérniük, miközben a vezeklésre váró lelkeket isten angyala, a mennyei révész szállítja át a tengeren, s teszi partra a purgatórium szigetén. Ám még így is csak a hegy lábánál vagyunk. Ahhoz, hogy később az utazók bejussanak magába a purgatóriumba, megint egy határon és egy kapun kell átlépniük, ráadásul át kell esniük az örrel folytatott alkudozás más epizódokból már ismert ceremóniáján. Az őrléket ezúttal egy kardos angyal, aki a kapu nyitásakor a hét fő bűnt jelképező *P*-t karcolja Dante homlokára (melyet minden további kör átlépésekor egy angyal fog onnan letörölni). Itt tehát a bebocsátás ceremóniája kiegészül a *megbélyegzéssel*, a belépő fizikai *megjelölésével*.

A tiltás és a kirekesztés talán legparadoxabb példáját Dis város kínálja a pokolban. Az utazóknak a Styx sártengerén kell áthajózniuk a sánccal és árokkal körülvett óriási erődítményhez:

S a mély árokba, mely keríti minde
vigasztalan vidéket, behajózunk
(sánca, mint vasfal, tűnt a szemeimbe).
(*Pokol*, VIII, 76–79)

A város kapujánál (mely felidézi a pokol kapujának emlékét)¹⁶² várostromra emlékeztető szituáció alakul ki, csak fordított értelemben: itt a várvédők, a város démoni lakói azok, akik agresszív magatartást tanúsítanak a bebocsátást kérőkkel szemben. A kirekesztés

161 Nem tartozik szorosan ide, de megjegyzem: talán a dantei ironia és önironia példája, hogy a költő céloz rá: túl sok a szó. Cato ugyanis megelégedi a szónoklatot: „De hogyha Szent Hölgy küldött, égi lélek, / mint monddod: ennyi szót nem kéne tenned” (*Purgatórium*, I, 91–92, I, 70–74).

162 Makacskodásuk nem most van először;
kevésbé titkos kapun is csinálták,
melynek azóta zárja sincs, kigőzöl.

E felett láttad a halál irását
(*Pokol*, VIII, 124–127)

logikája úgy érvényesül, hogy teljesen megfordul. Az utazók olyan helyre kívánnak belépni, a haragvó védők pedig egy olyan hely kapuját csapják be a tárgyaló Vergilius orra előtt („[...] becsapták a kaput, elzárva tőle”, *Pokol*, VIII, 115), mely maga a borzalmak városa, tökéletes ellentéte a pokol tornácán, a limbusban meglátogatott nemes kastélynak. A bebocsátást kérők és az örök közötti alkudozás ezúttal teljes kudarccal zárul, hiszen Vergilius hiába biztatja pártfogoltját azzal, hogy „nincs őrség, sánc, mely tervemet lerontsa” (*Pokol*, VIII, 123), csak egy égből küldött angyal segítségével jutnak a falakon túlra.

A pokolnak és a purgatóriumnak, mint a fentiekből kitűnik, jellegzetes természeti határai vannak: a folyó és a tenger. Tegyük hozzá, a *Komédiában* leírt folyók közül többnek is van hasonló funkciója. Szép kis patak határolja a pokol tornácán lévő ősi kastélyt, ahová a Homérosz által vezetett költők kísérik Dantét, s a földi paradicsom közös forrásból eredő két folyója, a Léthe és az Eunoé, szimbolikus értelemben szintén határfolyó. Az ősi kastélyba, melynek idilli környezete feltűnően hasonlít a földi paradicsomban élénk táruló látványra, a következő módon jutnak be az utazók:

Ős kastély alá ért a kis sereg most,
 mely hétszer van kerítve, mint a börtön,
 s melyet körül egy szép kis csörgeteg mos.
 Ezen átmentünk, mint a kemény földön;
 s átnyitva e bölcsekkel hét kapukon,
 megálltam túl egy réten, üde zöldön.
 (*Pokol*, IV, 106–111)¹⁶³

Idilli helyen vagyunk, de a bejutás korántsem egyszerű. A szép kis patak nem egyszerűen körülöleli, hanem *védi* a kastélyt („difeso intorno d’un bel fiumicello”), s ha túlzás is azt mondani, hogy a kastély olyan, mint a börtön, mindenesetre hét *magas* fal veszi körül („cerchiato d’alte mura”), melyen hét kapu nyílik. A mérvadó kommentárok szerint a kastély az emberi bölcsességet, a hét fal a filozófia hét részét, a hét kapu a triviumot és a quadriviumot, a patak pedig az ékesszólást és a tapasztalatot szimbolizálja. Bármi is legyen a leírás allegorikus jelentése, egy falakkal és vizesárokka övezett középkori vár képe tárul elénk, melynek lakói – a bölcsek – a világtól elzárva élnek. Egyébként az allegorikus jelentés sem mond mást: a filozófia hét része (a fizika, a metafizika, az etika, a politika, az ökonómia, a matematika és a dialektika) falként zárja körül és védelmezi a tudás várát. Ezen a ponton is egy olyan világ képe tárul elénk, melyben a kirekesztés, az elzárkózás, a szétválasztás viszonyai a fizikai tér felosztásában éppúgy kifejezésre jutnak, mint

163 Venimmo al piè d’un nobile castello,
 sette volte cerchiato d’alte mura,
 difeso intorno d’un bel fiumicello.
 Questo passammo come terra dura;
 per sette porte intrai con questi savi;
 giugnemmo in prato di fresca verdura.

a társadalmi hierarchia különböző szimbolikus megjelenítési formáiban. A társadalmi tér közvetlenül leképződik a fizikai térben.

A földi paradicsomban csörgedező kétágú folyó szó szerinti vagy fizikai értelemben nem határvonal. Egy helyen azonban (Matilda feltűnésekor) kifejezetten azt sugallja a szöveg, hogy a kis folyó pontosan olyan határt képez, mint mások számára a Hellészpontosz:

Három lépés volt köztünk az erecske:
 de Hellespontus, melyen Xerxes átkelt,
 s mely még az embergőgnek egyre lecke,
 nagyobb panaszra nem költé Leándert,
 hogy Sestos s Abydos közt zúgva morgott,
 mint engem ez, hogy minden utat átszelt.
 (*Purgatórium*, XXVIII, 70–75)

A folyó határ-funkciója ennek ellenére tisztán szimbolikus: a költő régi és új énjét választja el egymástól. A feledés (Léthe) vize megszabadítja a bűntől (elfeledteti vele a bűnt), az emlékezés vize pedig (Eunoé) felerősíti (emlékezetébe idézi) az erényt. A határ átlépésével válik új emberré. A *Purgatórium* a szabadság canticája: annak története, hogy az utazó, bűneit lerázva, *szabaddá válik*; túllép azon a határon, amelyen belül *rab volt*.

A megkülönböztetés és kirekesztés formái és típusai közül, melyek az *Isteni színjáték* epizódjait strukturálják, teológiai szempontból kétségtelenül a keresztények és a nem keresztények oppozíciója a döntő. Köztük ugyanolyan elválasztó határ húzódik, mint amilyenekkel a föntiekben találkoztunk, s a keresztség ugyanúgy kapu egy másik világba, mint azok a kapuk, melyeken Dante Vergilius segítségével áthaladt. Nem véletlen tehát Dante szóhasználata, amikor a limbus vétek nélküli lakóinak bemutatásakor a hit kapujáról beszél:

[...] semmi vétek
 nem volt szivükben; ámde, mert a vámon
 nem mentek át, mely kapuja hitednek,
 érdemük mind megtörik e hiányon.
 (*Pokol*, IV, 34–36)¹⁶⁴

Dante persze ezen a ponton is újít, teológiailag, morálisan és költőileg. A *Paradicsom* XIX. énekében megrendítő szavak olvashatók arról a kétségről, hogy milyen súlyos kérdéseket vet fel a meg nem keresztelték kirekesztettsége. Vajon igazságos-e elítélni azt, akit „az Indus messze partja szült”, de különben „minden szándéka s minden tette jóban fárad”? „Ha ő hitetlen, hogy róhatni vétkül?” (ld. *Paradicsom*, XIX, 70–78)¹⁶⁵

164 [...] ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
 non basta, perché non ebber battesimo,
 ch'è porta de la fede che tu credi.

165 Ennek a kérdésnek részletes elemzését ld. „A *Paradicsom* 18–20. énekének elemzése” c. fejezetben.

Dante másik újítása a pokolra vonatkozó középkori elképzelésekhez képest abban állt, hogy a pokol tornácán a gyermekek mellett helyet talált az antik és az arab kultúra legnagyobb képviselőinek. Ez fontos és sokatmondó kompromisszum, mely azonban nem változtat az elkülönítés logikáján: a szóban forgó bölcsek egy számukra elkerített helyen tartózkodnak, ha az nem is maga a pokol.

A fönti struktúrától természetesen nagyon különböző struktúrát mutat a *Paradicsom*, melynek világa minden hierarchiát nélkülöz. Az üdvözült lelkek egyforma közel vannak istenhez, s nincsenek beosztva egy-egy számukra kijelölt helyre. Hogy látszólag különböző, vagyis alacsonyabb vagy magasabb körökben találkozunk velük, az csak allegorikus megjelenítése annak, hogy érdemeik nem egyformák:

Itt mutatkoztak, nem minthogyha ép ez
 lenne a nékik rendelt hely; de jelnek,
 hogy szerényebb üdv köti őket éghez.
 (*Paradicsom*, IV, 37–39)

Ellentétben azzal, hogy a pokolban a „szemet szemért, fogat fogért” elvnek megfelelően minden bűnnek megvan a maga büntetése, a paradicsomban nincs az érdemekkel arányban lévő jutalom, s mindenkinek ugyanabban a boldogságban van része. Egy olyan utópia allegorikus kifejezése ez, melyet más korokban úgy fogalmaztak meg, hogy „mindenki képessége szerint, és mindenkinek szükséglete szerint”; egy olyan utópiáé, mely érvényteleníti a tilalom, az elhatárolás és a kirekesztés pokolbeli logikáját.

II. AZ ÉTKEZÉSI METAFORA

Dante szinte kivétel nélkül alkalmazta, és a végsőkig kiaknázta az európai kultúrtörténetnek azokat a nagy metaforáit, melyek az ókortól napjainkig állandóan megújulva tovább hagyományozódnak. Ilyen az egész *Isteni színjáték*on végigvitt fény-metaphora; az út- és utazás-metaphora („Az emberélet útjának felén”, *Pokol*, I, 1), avagy a hajós és hajó-metaphora, mely utóbbinak csak egyik alkalmazása az Odüsszeusz utolsó útjáról szóló történet (*Pokol*, XXVI). S ilyen a tenger- és kikötő-metaphora (minden teremtés „száll, és száll a Lét nagy tengerében más-más kikötő felé”, *Paradicsom*, I, 113), a könyv-metaphora („emlékezetem könyve”, *Az új élet*, I.), nem utolsó sorban pedig az étkezési metaphora. A tradíciót és saját költői invencióját követve Dante számos helyen kihasználja a kulináris nyelvben rejlő lehetőségeket metaforikus többletjelentések képzésére.

Ez önmagában indokoltá teszi, hogy megvizsgáljuk: hogyan és milyen összefüggésekben folyomodik a költő a kulináris nyelvhez és terminológiához. Ilyen vizsgálatot végzett Rosa Elisa Giangioia (GIANGIOIA 2006), aki összegyűjtötte az *Isteni színjáték*ban megnevezett étkeket és azokat a szöveghelyeket, melyek közvetlenül vagy közvetve az ételek elkészítésére vonatkoznak, illetve összevethetők az ételek elkészítésének korabeli módjaival, illetve a fennmaradt receptekkel.¹⁶⁶ Vizsgálódásaiból könyvéből kiderül, hogy – mint egyébként várható – a kulináris nyelvnek és tematikának az *Isteni színjáték*ban is van referenciális használata, történetileg értelmezhető valóság-vonatkozása. Más szóval Dante műve bizonyos fokig adalékokkal szolgálhat azok számára, akiket az étkezés története érdekel, hiszen óhatatlanul tükröződik benne, hogy mit és hogyan ettek a kor emberei, milyen szerepet játszott életükben az evés és az ivás.

Az alábbiakban magam is megvizsgálom néhány kulináris vonatkozású dantei szöveghelyet. Ennek során szétválasztom a „külső”, „referenciális” aspektusokat és a jelentés-képzés „belső” világát, ahol a kulináris nyelv metaforikus használata dominál. E szétválasztás persze csak analitikusan érvényes, hiszen a referenciális aspektusok legtöbbször maguk is egy-egy hasonlat anyagaként különíthetők el, s a hasonlat egyik terminusaként (a „hasonlított” szerepében) jelenítenek meg történeti adalékként kezelhető, konkrét és reális élettényeket.

Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy az evést és ivást, önmagában véve, Dante viszonylag kevés helyen tematizálja, legalábbis nem mesél el valódi lakomákat, s ritkán ír le ételfogásokat. Ebben a korabeli irodalmat tekintve nem áll egyedül. Massimo Montanari,

¹⁶⁶ A szerző a korabeli források közül főleg a XV. századi Maestro Martino da Como *Libro de arte coquinariájára* és egy XIX. századi névtelen szerző *Liber de coquina* c. könyvére támaszkodik, valamint a Dantéhoz korban közel álló írók (Sercambi, Sermini, Sacchetti és mások) novelláskönyveire.

a táplálkozás kultúratörténése emlékeztet arra, hogy a XII–XIII. századi lovagregények, melyek Dante kultúrájának egyik forrását jelentik, tesznek ugyan említést lakomákról mint társasági eseményekről, de nem részletezik, hogy a résztvevők mit fogyasztanak. Legföljebb annyit mondanak erről, hogy finom dolgokat ettek mértékletesen (MONTANARI 1996: 73–74). Ekkor már a nemesi viselkedésnek egyik kritériuma a visszafogottság, mely az asztalnál a kifinomult viselkedésben, a formák betartásában, a minőségi ételek kedvelésében, nem pedig a régi nemességre jellemző nagyevésben nyilvánul meg.

Dante világában mindazonáltal jelentékeny helye van az evés-ivás tematikájának, már csak azért is, mert az egész középkor morális felfogása szerint, melyet az *Isteni színjáték* híven képvisel, az ételek és italok túlzott fogyasztása: bűn. Méghozzá a főbenjáró bűnök egyike, melynek elkövetőivel a pokol kárhózzottai és a purgatórium vezeklői között találkozunk. A „torok káros bűnével” („la dannosa colpa della gola”, *Pokol*, VI, 53) a mértékletesség, pontosabban és specifikusabban, az evésben és az ivásban gyakorolt mértékletesség erénye állítandó szembe, ahogyan az arisztotelészi és a keresztény etika tanítja. Ennek az erénynek a dicsőítése ugyanakkor azt is híven tükrözi, hogy Dante korában a magasabb körök egyre inkább finomabb és civilizáltabb szokásokat tettek magukévá, melyek terjedéséről Montanarinál olvashatunk.

Emellett más, radikálisabb ellentéttekkel is számolnunk kell. Mind a falánksággal, mind a mértékletes fogyasztással ellentétes ugyanis az ételek és italok élvezetétől való teljes tartózkodás, vagyis az aszkétikus világtagadást kifejező önsanyargatás, a kegyes célú böjtölés. Egy másik dimenzióban a falánksággal járó jóllakottság és a szűkölködés miatti éhezés is szembeállítható egymással még, akkor is, ha az éhezés nem bűn és erény kérdése, vagyis nem választott magatartásforma, hanem természeti és társadalmi okok által determinált állapot. Felállíthatjuk tehát a következő oppozíciókat:

falánkság VERSUS *mértékletesség ételben-italban*

falánkság vagy *mértékletesség* VERSUS *böjtölés*

(*falánksággal járó jóllakottság*) VERSUS *éhezés*

E három oppozíció a *Purgatórium* vonatkozó énekeiben (XXII–XXIV) működik struktúráló elvként, ami már a *Purgatórium* azon általános szerkezeti elvéből is következik, mely a vezeklők alakjának felidézése és a rájuk mért büntetések leírása mellett a szóban forgó bűnnel kapcsolatos pozitív és negatív példák didaktikus bemutatását, illetve az ezekből adódó morális tanulságok megfogalmazását is megköveteli.

A *Purgatórium* hatodik körében, ahol a torkosok vezekelnek, Dante és kísérői (Vergilius és Statius) két fára bukkannak. Az elsőnek, az élet fájának az ága „illatos, jó gyümölcscsel” van „telleve” („con pomi a odorar soavi e buoni”, *Purgatórium*, XXII, 132), csúcsára pedig „tisztá vizű permeteg sugároz” („cadea de l’alta roccia un liquor chiaro / e si spandeva per le foglie suso”, uo. 137–138). Ennek a leírásnak kifejezett célja, hogy érzékeltesse a gyümölcs kívánatos voltát, ami adott esetben a contrapasso elve szerinti bűnhődésnek is a forrása,

hiszen a bűnösöket egy hang arra figyelmezteti, hogy az edelre hasztalan sóvárognak („Di questo cibo avrete caro”, uo. 141). Ugyanez a hang sorolja a bűnösök épülését szolgáló pozitív példákat, melyekben a mértékletességre és az askétikus jámborságra való buzdítás motívumai egyaránt jelen vannak:

„Mikor Mária ment a mennyegzőre,
 másokra gondolt, nem a maga száját
 tömni, amely ma ügyetek védője”;
 [...] „Az ős Róma női nem kívánák
 a bort, csak tiszta vizet, s Dániel
 éhe csupán a Tudomány mannáját.”
 [...] „Ó, arany század, mért múltál te el?
 nektár lett szomjtól a hegyek patakja,
 s a makk éhségtől ízes edel.”
 „A Keresztelő, a pusztába’ lakva
 meg bírt a sáskán és a mézen élni:
 és ép ezért nőtt oly dicsőre, nagyra.”
 (*Purgatórium*, XXII, 142–153)

A fenti példák közül emeljük ki a Dániel prófétára vonatkozó utalást („e Daniello / dispregiò cibo e acquistò savere”, 146–147), akit a bibliai történet szerint Isten megjutalmazott a bölcsességgel, mert nem ült Nebukadnezár asztalához, hogy „ne szennyezze be magát a király ételivel és a borral”, s a neki szánt edel és borital helyett beérte főzelékkel és vízzel (Dan 1, I, 8, 12). Ez egyike azoknak a helyeknek, ahol Dante valamilyen szempontból összekapcsolja az étkezést és a megismerést, illetve a testi és a szellemi táplálkozást. Hasonló hely a Pier Damianinak (Damjáni Péter) szentelt ének, ahol Dante a következő szavakat adja a szent remete szájába:

„Itt a világot feledve
 úgy beleedztem a remeteségbe,
 hogy, minden étkem az olajfa nedve,
 s hőt-fagyot tűrve, elmélkedni unszolt
 lelkemnek minden kívánsága-kedve.”¹⁶⁷

Nem valószínű, hogy a Dánielre való hivatkozással Dante többet mondana, mint azt, hogy a tudás a mértékletesség jutalma, vagy hogy fontosabb a tudás, mint a testi jóllakás.

167 „Quivi

al servizio di Dio mi fe’ sí fermo,
 che pur con cibi di liquor d’ulivi
 lievemente passava caldi e geli,
 contento ne’ pensier contemplativi”.

(*Paradicsom*, XXI, 113–117)

Amikor Pier Damianit idézi, akkor az olívaolajjal kondírozott ételeket („cibi di liquor d’ulivi”) mint a szigorú böjt eszközt említi, mely megkönnyíti a kontemplációt, vagyis a tudás legmagasabb fokának elérését. Az előzőhöz hasonlóan ez a példa sem tűnik különösképpen relevánsnak egy, az étkezés és a megismerés kapcsolatára vonatkozó másik kérdés szempontjából, amely a testi éhség és a tudás iránti éhség közti párhuzamra, illetve e kétféle vágy kielégítésének azonos vagy különböző voltára vonatkozik.

Tulajdonképpen ez az utóbbi, belső összefüggés alkotja az étkezési metafora központi mozzanatát. Erre majd más szöveghelyekkel kapcsolatban kell visszatérnünk.

A második fa, mely a hatodik körben a vándorok útjába esik, annak a paradicsomi fának a magvából ered, amelyről Éva szakította le az almát. E fa lombjai közül is megszólal egy hang, mely a megbüntetett torkosság példáit sorolja, miközben a vezeklőknek újra tantaluszi kínokat kell kiállniuk, mert a fa gyümölcseire ezúttal is hiába áhítoznak.

Az epizód olvasása során a *falánkság–jóllakottság / éhezés* ellentéte kelti a legmélyebb benyomást. A vezeklők, köztük Forese csont-bőr voltát, akik éhségükben fogaikkal a levegőt őrlik („Vidi per fame a vòto usar li denti”, *Purgatòrium*, XXIV, 28), s az éhezés és a soványság többi borzalmas képét Dante a tőle megszokott láttató erővel jeleníti meg. Ezzel már túl is megy azon, hogy pusztán a túlvilági bűnhődés egyik elrettentő példáját állítsa elének. A falánkságról szóló énekek az *Isteni színjáték* legerrealistább részei közé tartoznak. Nem azért kötik le figyelmünket, mert a bűnösök egy kategóriájának bűnhődését ábrázolják, hanem azért, mert a bűnhődésen keresztül a középkor mindennapos valóságához tartozó rettenetes éhezést írják le, mégpedig érezhetően a költő közvetlen tapasztalata alapján.

Szemük fekete gödre mélyre tágult;
az arcuk sápadt, s bőrük mint silány zsák
csontjukon, a csont formái után nyúlt.

Nem szárította hajdan ily soványság
Erysichtonnak sem csontig a bőrét,
bár hiun hajtá enni bős kivánság.

[...]

Gyöngyvesztett gyűrük gödrei a szemnek;
ki minden arcban azt olvassa: OMO,
itt jól láthatta alakját az M-nek.¹⁶⁸

(*Purgatòrium*, XXIII, 22–33)

Nem véletlen, hogy éppen ezen a ponton, az extrém soványság jegyeinek leírásakor találkozunk az emberi arc formájának azzal az olvasatával, amely szerint arcunkra van írva, hogy: „ember”. Vagyis a két beesett szemgödör egy-egy „o”-t alkot, míg az orr a fölötté ívelő két szemöldökkel egy görögös „m”-et formáz, a három betű pedig összeolvasva az

168 Az idézet utolsó terzinája:

Parean l’occhiaie anella senza gemme:
chi nel viso de li uomini legge „omo”
ben avria quivi conosciuta l’emme.

„OMO”-t adja ki. Mintha azt mondaná Dante: „íme az ember”. A soványság, a kínzó éhség, az elesettség állapota maga az emberi állapot.

Ez a költői fogás felidézi a *Purgatórium* első körét (X–XII. ének), ahol a legfőbb bűnösök, a kevélyek vezekelnek. A XII. énekben a megbüntetett gög példáit soroló tizenhárom terzina sorkezdetei emlékezetes akrosztikont alkotnak, s szintén az „ember” szót („VOM” = „UOM”) tartalmazza (*Purgatórium*, XII, 25–63). Itt is nyilvánvaló az az értelmezés, hogy a példák magáról az emberről szólnak, ezúttal azt sugallva, hogy a rossz gyökere az ember. A két szöveghely sokszorosan felerősíti egymás hatását.

Ha az épületes példák, melyeket fentebb láttunk, a *falánkság/mértékletesség* tengelyén helyezkednek el, akkor az epizódban szereplő bűnösök viselt dolgainak és bűnhődésének ecsetelése a *falánkság/böjtölés* oppozíció tengelyén értelmezhető. A contrapaso elve ezúttal éppenséggel azt kívánja, hogy a falánkok böjtölve vezekljenek, mint a Tours-ból való IV. Márton pápa is, aki „böjtölve vezekli” („purga per digiuno”, *Purgatórium*, XXIV, 24) hírdet falánkságát.

A *Pokolban* Dante jóval szűkebb keretek között és a fentiekől különböző elvek szerint tárgyalja a falánkságot. A tivornyák hősei közül, akik a harmadik körben szenvednek, csak Ciaccót tünteti ki figyelmével (VI). Az ő neve valószínűleg csúfnév, és disznót jelent. Már ez is arra utal, hogy itt a következő oppozícióval kell számolnunk:

állati VERSUS *emberi*

Az *emberi* pólusa persze csak virtuálisan, s nem láthatóan van jelen, hiszen a pokol és a purgatórium világa strukturálisan különböző felépítésű. A pokolban – ellentétben a purgatóriummal – minden végleges. Mivel nincs mód arra, hogy a bűnösök vezeklésükkel megtisztuljanak bűneiktől, nincs szükség a tanító példákra. Nincs szükség sem a negatív példákra, melyek a szóban forgó bűn büntetését illusztrálják, sem a pozitívakra, melyek az azzal szembenálló erényt dicsőítik. Dante ennek megfelelően az ellenkező (az emberi) pólus felmutatása nélkül ábrázolja a falánkság elállatiasító voltát, amit összes taszító tulajdonságával – nagy hasával és hasából kimeredő karmaival – a mitológiai háromfejű eb, Cerberusz szimbolizál. Ez úgy ront a bűnösökre, zsíros pofájával úgy marcangolja őket, ahogyan ők falták a húst valaha:

Szeme vörös, sötét szakálla ronda,
két körmös kéz nőtt rengeteg hasából,
karmolja a lelkeket, falja, bontja.¹⁶⁹
(*Pokol*, VI, 15–17)

169 Dante eredeti kifejezései kegyetlenebbek Babitséinál: Cerberusz nyúzza („iscoia”), marcangolja, darabolja, tépi („isquatra”) a bűnösöket:

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti, iscoia ed isquatra.

A táplálékok közül Dante legtöbbször a kenyeret említi. Ez önmagában véve is egy egészen konkrét történeti tényt tükröz, hiszen a XI. századtól kezdve a kenyér lett a szegényebb rétegek fő táplálékává, s mint Montanari sok adattal bizonyítja, „minden más étel másodlagossá, járulékosná, a kenyér körítésévé” (*companatico*) vált.¹⁷⁰ A kenyér persze ősidőktől fogva gazdag metaforikus lehetőségeket rejt magában, s Dante is – mint látni fogjuk – számos jelentéshordozó oppozíció alkotóelemeként használja.

A kenyér témakörből egyelőre Cacciaguida híres jóslatát emeljük ki: „Majd meglátod, mily sós kenyér a másé” („Tu proverai sí come sa di sale / lo pane altrui” – *Paradiso*, XVII, 58). A mások „sós kenyérét”, mely majd a száműzöttnek lesz az osztályrésze, kézenfekvő metaforikusan értelmeznünk, ahogyan az olvasók évszázadok óta teszik. De a kifejezésnek – mint Giangoia rámutatott – valóságos alapja is lehet, hiszen a toszkán kenyér jellegzetesen sótlan: Firenzében, Itália többi részével ellentétben, mindig is só hozzáadása nélkül készítették a kenyeret, hogy az jobban érvényesülni hagyja a többi étel ízét (GIANGOIA 2006: 51). Dante, a firenzei számára a „sós kenyér” valóságosan is a Toszkánán kívüli régiók kenyere.

Hasonló valóság alapja van néhány olyan szöveghelynek, mely az ételek ízesítésére, fűszerezésére és elkészítési módjára vonatkozik. Például a vagyonukat könnyelműen elherdáló pazarlók között találkozunk a sienai Niccolòval, aki a drága keleti fűszerekkel készített ínycsikéket kedvelte: „messze keletig járt, / csakhogy átültethesse honni kertbe, / a szegfűszeg fűszernek drága titkát”.¹⁷¹ E rövid utalás háttérben ott van az egész középkor gazdaság- és kultúrtörténete.

A Márton pápáról és társairól szóló, előbb már említett epizód további érdekessége, hogy szintén megnevezve szerepe benne az az étel és ital, amelynek mértéktelen fogyasztásáért a bűnösöknek vezekelniük kell. Márton „a bolsenai ángolnát és vörösbort” (*l'anguille di Bolsena e la vernaccia*”, uo. 24)¹⁷² vezekli, míg messer Marchese azért vezekel, mert „borban ázott, bár szomjas sem volt”, „s jól nem lakott, bármennyit lakomázott” („Vidi messer Marchese, ch'ebbe spazio / giá di bere a Forlí con men secchezza, / e sí fu tal, che non si sentí sazio”, uo. 31–33).

Más epizódok azért érdemlik meg figyelmünket, mert különféle összefüggésekben és más-más funkcióval utalásokat találunk bennük az ételek elkészítési módjára. A pokolban vagy a purgatóriumban leírt tortúrák néha kifejezetten a kulináris tapasztalatokra emlékeztetnek. Például az ördögök éppúgy nyomkodják villáikkal és horgas botjaikkal a csalókat a forró szurokba, ahogyan a szakácsok főzik üstjeikben a húst („a nagy üstbe a kukták villával ép így nyomkodják a hust be”);¹⁷³ a *Cainában* bűnhődő árulók pedig

170 „A legjobb bizonyíték erre – teszi hozzá Montanari – a kenyérkísérő (*companaticus*) kifejezés elterjedése az újlatin térség nyelveiben”, ahol „leginkább elterjedt a kenyér kultúrája” (MONTANARI 1996: 61).

171 Babits fordítása túl explicit, de nem hamisítja meg a lényegét: „Niccolò che la costuma ricca / del garofano discovese / ne l'orto dove tal seme s'appicca”, *Inferno*, XXIX, 127–129.

172 A borok közül Dante egyedül ezt a ma igen elterjedt, a La Spezia melletti Vernacciából vagy Vernazzából (a Cinque Terre egyik falujából) származó borfajtat említi. A kor írói fehér borként említik. Boccaccio is kedvelte. Ld. GIANGOIA 2006: 16.

173 Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
fanno attuffare in mezo la caldaia
la carne con li uncin, perché non galli.
(*Inferno*, XXI, 55–57.)

úgy hevernek a Cocitus tavában jégbe fagyva („fitta in gelatina”, *Inferno*, XXXII, 60), ahogyan a hús- és haldarabok helyezkednek el a kocsonyában. (Már Landino kommentárjában olvasható, hogy a *Caina* jege „olyan, mint a kocsonya, mert ahhoz hasonlóan meg van fagyva, és hús és más szokásos dolgok helyett tartalmazza ezeket az árulókat”) (ld. GIANGOIA 2006: 23).

Térjünk rá a kulináris nyelv dantei használatának metaforikus aspektusaira, olyanféle vizsgálódásra téve kísérletet, melyet Ernst Robert Curtius történeti topikának vagy metaforikának (CURTIUS 2010; CURTIUS 1948), Hans Blumenberg pedig metaforológiának nevezett (BLUMENBERG 2006).

Induljunk ki abból az egyszerű és banális tényből, hogy már Dante egyik művének a címe is étkezési metafora: *Convivio*, azaz *Vendégség*. Ez önmagában is sokat mond abból a szempontból, hogy nála – ahogyan már az antik hagyományban is – az étkezés fogalomköre, legalábbis egyik alapvető használatában, a megismerés metaforájaként szolgál, vagyis a tudomány és általában a szellemi értékek „bekebelezését” fejezi ki. Emellett, ahogyan minden olvasó előtt világos, a „vendégség” vagy „lakoma” egy könnyen átlátható önreferenciális effektus következtében metaforája magának a műnek, illetve a benne kifejtett tanításnak is, melyet a szerző meghívására táplálékul magunkhoz veszünk. (Ahogyan persze a vitorlák kifeszítésétől a révbe éréig a hajózás is a mű megírásának metaforája, néha éppen az étkezési metaforával összekötve: „az idő sűrgeti hajómnak a kikötőből való kibocsátását; ezért kifeszítem az ész vitorláját és tengerre szállok a szerencsés utazás és a dicséretes és üdvös révbe jutás reményével vacsorám végeztével” *Vendégség*, II, i).

A mű első paragrafusai alaposan kibontják a metaforát, annak bizonyosságául, hogy egy metafora, legalábbis egy „élő” metafora, sohasem *egyetlen* szóhoz kapcsolódó „átvitt” jelentés, hanem – ahogyan majd jóval később Vico leszögezi – mindig egy történet. Dante itt ezt írja:

Kevesen maradnak, akik a mindenkitől áhított kincseknek, a tudásnak birtokába juthatnak, és szinte megszámlálhatatlan azoknak a száma, akik valamely akadály miatt erre az eledelre hiába éheznek. Óh, boldogok azon kevesek, akik annál az asztalnál ülnek, ahol az angyalok kenyerét eszik, és szerencsétlenek mindazok, akiknek étele a birkáéval közös! [...] azok, akik ily magasztos asztalnál étkeznek, nem nézhetik szájalom nélkül a többieket, akik állati táplálékot, fűvet és makkot eszegetnek (I, i).

Az idézett sorokból világosan kivehetők a következő tárgyi és fogalmi oppozíciók:

tudók VERSUS *tudatlanok*

sokak VERSUS *kevesek*

gazdagok VERSUS *szegények*

„angyalok kenyeré” (emberi táplálék) VERSUS állati eledel

Ezekhez később hozzá fog adódní egy további oppozíció:

búza VERSUS *árpa*

Világos, hogy a szóban forgó ellentétpárok egy társadalmi helyzet egy-egy dimenzióját jelölik ki, s hogy pontosan az általuk leírt társadalmi helyzet alkotja azt, amit ebben az esetben a metafora „alapjának” nevezhetünk: a tudás olyan, mint a jó eledel, még pedig *abban a tekintetben*, hogy a gazdagok és kevesek osztályrésze. A keveseknek a Bibliából vett, és az *Isteni színjátékban* szintén feltűnő kifejezéssel élve az „angyalok kenyere”¹⁷⁴ jut, míg a sokaságnak állati táplálékkal, „füvel és makkal” kell beérnie. Ebben a szembeállításban észre kell vennünk a nyilvánvaló utalást arra a *tényre*, melyet a kor nagy éhínségeiről szóló krónikák gyakran leírnak: az emberek sokasága kenyér helyett fűvön él, gabona helyett füvekből próbál kenyeret készíteni.

De olvassunk tovább:

Én tehát, bár nem ülök a boldog asztalnál, mégis elmenekülve a köznép legelőjétől, az ott ülök lábainál felszedetem azt, ami tőlük lehullik, ismerem is azok nyomorúságos életét, akiket magam mögött hagytam, és könyörületre indítatva annak édességétől, amit lassacskán összegyűjtögetek, nem feledkezem meg róluk. [...]. Meg akarok tehát most nekik teríteni, és egyetemes vendégséget akarok szerezni nekik [...] abból a kenyérből, amely szükséges az ilyen ételhez, hogy elkölthessék. Ez az a lakoma, amely méltó az ilyen kenyérré [...] (uo.).

Ha el akarjuk képzelni a Dante által leírt jelenetet, akkor egy reális élethelyzet tárul eléink: a lakomázók alamizsnaként szórják a maradék morzsákat a szegényeknek, akik ott ülnek lábainál. (Dante mintegy a lakomázók és a köznép között helyezkedik el; az előbbiektől felszedett morzsákat, vagyis a nagy *auctorok* könyveiből elsajátított tudást közvetíti a tudatlanoknak.) Figyeljünk fel arra, hogy az egyedül megnevezett eledel a kenyér, bár abból, hogy a metafora továbbviteleként szó esik a lakoma fogásairól, sejtethjük, hogy a lakomán más étkeket is felszolgálnak. Valójában a *Vendégség canzonéi* lennének az egyes fogások (*companatico!*), amelyekhez az őket kommentáló értekezések szolgálnak kenyérként: „Ennek a vendégségnek az étele tizennégy fogásra vagyis tizennégy, részint a szerelmet, részint az erényt tárgyaló éneke oszlik, amelynek értelmét e nélkül a kenyér nélkül homály árnyékolta be” (uo.).

Tegyük hozzá, Dante a lakoma ételei közül a *Vendégség* más helyein is egyedül a kenyeret említi, s minden további megkülönböztetést ezen belül hajt végre.

A metaforát úgy fejleszti tovább, hogy az írásával szemben emelhető ellenvetéseket elhárítani annyi, mint kenyerét megtisztítani foltjaitól (I, ii). Az egyik ilyen folt, hogy az értekezést népi és nem latin nyelven írta, ami „lényegbeli fogyatékoság”, hiszen ez azt jelenti, hogy

174 Zsolt 77 (25), Bölcs 16 (20). Ezekben a helyeken persze az „égi kenyérnek”, illetve az „angyalok eledelének” jóval konkrétabb a jelentése.

a kenyeret más gabonaféléből gyúrta, és nem búzából.¹⁷⁵ „Jelentősnek kell lennie a mentségnek – folytatja –, amikor az étkei miatt oly nemes, a meghívottak előtt oly tiszteletreméltó lakomához árpa- és nem búzakenyeret szolgáltatnak fel [...]” (I, x). Itt tehát a föntebb kiemelt oppozíciókhoz társul a búzakenyér és az árpakenyér oppozíciója, ami – mondanunk sem kell – szintén híven tükrözi az adott kor táplálkozási viszonyait. A középkor paraszti népessége árpából és más alacsonyabb rendű gabonafélékből készítette kenyerét, s csak Dante évszázadában – és éppen Siena és Firenze környékén, ahol a városok erős hatást gyakoroltak a mezőgazdaságra – kezdett terjedni a búza és a fehér kenyér (ld. MONTANARI 1996: 64).

Az étkezési metafora természetesen magában rejti azt a talán még alapvetőbb oppozíciót, melynek bizonyos vonatkozásait már korábban érintettük:

jóllakottság VERSUS *éhség*

Ebben a dimenzióban a metafora alapja az, hogy mind az ételre és az italtra, mind pedig a tudásra irányuló vágy ugyanolyan természetű, vagyis a tudás megszerzésére ugyanaz az éhség és szomjúság késztet minket, mint a táplálkozásra. Dante a *Vendégségben* Arisztotelész nyomán „természetesnek” nevezi a tudásvágyat: „*minden* ember természetesen vágyódik a tudásra” (I, i). Máshol a tudás iránti természetes szomjóról beszél („la sete natural”, *Purgatorio*, XXI, 1). Mindebben nyilván benne foglaltatik az utalás arra a hasonlóságra, mely az éhség szellemi és primér biológiai értelme között fennáll.

Ez a hasonlóság a *Paradicsomban* is megfogalmazódik. Amikor Piccarda a paradicsom morális rendjét magyarázza Danténak, vagyis a legmagasabb rendű tudásba avatja be, akkor a költő kérdésről kérdésre haladva a jóllakottság és az éhség váltakozását észleli magában.

S mintha egy étket jóllakás közönyje
néz, másikat még vágy les, hogy az ember
egyiket kérje, másikat köszönje:
úgy voltam, kérve szóval, lesve szemmel
tudni, mely szövet volt, hol a vetélőt
végső szálíig nem vitte türelemmel?¹⁷⁶

(*Paradicsom*, III, 91–96)

Annak a leírása, hogy egy kérdés megválaszolása egyszerre okoz kielégülést, s kelt vágyat egy újabb kérdés iránt, igazi intellektuális lakoma benyomását kelti bennünk.

¹⁷⁵ „az én gabonából készült kenyér megtisztult első foltjától” (II. v).

¹⁷⁶ Ma sí com'elli avven, s'un cibo sazia
e d'un altro rimane ancor la gola,
che quel si chere e di quel si ringrazia,
cosí fec'io con atto e con parola,
per apprender da lei qual fu la tela
ondeg non trasse infino a co la spola.

De meddig lehet érvényes ez a metafora, ha egyszer az evés-ivásban tanúsított mértéktelenség a főbűnök egyike? Meddig lehet feszíteni a húrt, ha egyszer a tivornyák hősei és a torkosok a pokolban bűnhődnek, mint Ciacco, vagy a purgatóriumban vezekelnek csont-soványan, tantaluszi kínok közepette, mint Forese vagy Buonagiunta da Lucca? Milyen természetű az a kielégülés, mely egyik oldalon az evés-ivással, a másik oldalon pedig a szellemi táplálék megszerzésével jár együtt?

Szembetűnő, hogy a *Pokolban* bűnhődőknek és a *Purgatóriumban* vezeklőknek a történeteiben, mint például Márton pápáéban, már nem a kenyér játssza a főszerepet. Az az éhség, melyet a purgatóriumban vezeklők éreznek, maga a nyers, fiziológiai éhség, s már nem azonos a tudásszomjjal vagy a tudás iránti éhséggel.

Meg kell tehát különböztetnünk kétfajta éhséget, egy negatív és egy pozitív jelentéssel bírót. Az egyik az a fajta éhezés, amelytől vezeklésül állatias falánkságuk miatt, Forese és társai szenvednek; a másik a tudás folytonos gyarapítására ösztönző, új és új kielégüléssel járó intellektuális vágyakozás. Az előbbinek felejthetetlen példáját Dante szeretett mesterének, Brunetti Latininek a jóslatában látjuk, amelyből itt két mozzanat érdekes a számunkra. Az egyik az, hogy a költő és a firenzeiek konfliktusáról szólva és a költő kiválóságát ecsetelve Brunetto Latini az ehető dolgok köréből meríti hasonlatát: nem érhet édes füge „fanyar kökénnyel egy bokorban” („tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttare al dolce fico”, *Pokol*, XV, 65–66). A másik az, hogy a költő jövődő hírét megjósolva Brunetto Latini azt is előre látja, hogy az ellenséges firenzei pártok *éhezni* fognak Dantéra. Vagyis maga Dante jelenik meg az *éhezés tárgyaként*:

La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame
di te; ma lungi fia dal becco l'erba.
(*Inferno*, XV, 70–72)

E sorok értelme látszólag az, amit Babits fordítása sugall: az ellenséges pártok egyaránt a maguk soraiban akarják tudni a költőt, de ő nem csatlakozik egyikükhöz sem („még mindkét párt éhes lesz nevedre, / hanem a fütől messze marad ajka”). Valójában az ellenkezőjéről van szó: az ellenséges pártok, a fekete és a fehér guelfek egyaránt arra *éheznek*, hogy *felfalják*, tönkretegyék a költőt, aki azonban meg fog menekülni: száműzetése okán messze lesz tőlük.

Az idézet a firenzei pártok mindent felfalni kész, Cerberuszéra emlékeztető mohóságáról szól, melyet Dante annyi más helyen is kárhoztat.

Témánk szempontjából Ugolino gróf története is releváns. Ő is azok között van, akiket a kocsonyában lévő húsdarabokhoz hasonlóan találunk jégbe fagyva („ghiacciati in una buca”, *Inferno*, XXXII, 125), s őt is állati falánkság és csillapíthatatlan éhség vezérli, amikor Ruggieri érseknek a fejét kannibáli dühvel harapdálja.

Az epizódnak a többi, *Commediabeli* epizóddhoz hasonlóan két része van: a hős földi történetének elbeszélése, valamint túlvilági helyzetének leírása, vagyis ebben az esetben

annak bemutatása, ahogyan Ugolino éppen falatozik. Dante hihetetlen költői leleménnyel a kenyér-motívummal vezeti be a jelenetet, mintegy megfordítva a kenyérrrel kapcsolatos minden szimbolikus és szakrális jelentést:

És mint kenyerét a legéhesebbik
 koldus ha rágná: ez úgy rágta társát
 nyakban, hol az agy a gerincre fekszik.
 Tideusz mérges fogai se vásták
 Menalippusz koponyáját vadabbul,
 mint ez annak tarkóját és mi-mását.
 (*Pokol*, XXXII, 127–129)¹⁷⁷

Amit látunk, az minden kétségen kívül lakoma, evési jelenet, melynek borzalmas részleteit Dante a rá jellemző realiztikus eszközökkel tárja elénk.¹⁷⁸ A leírás az olvasóban Cerberusz alakját is felidézti: az ő állati vonásai tűnnek fel újra a fogaival ellenségét tépdő Ugolino képében. Jegyezzük meg, az állatiasság általában a bűnnek – az esztelenséggel magyarázott bűnnek – a jegye. Ám a bűnösök bizonyos kategóriáinak esetében a szöveg ezt külön is explicitté teszi, s nyilván nem véletlen, hogy ilyen kategória a falánkoké, vagy a Cocitus tavában sínylődőké, akikhez Ugolino is tartozik. Ugyanabban az énekben, melyben kezdetét veszi a gróf története, olvassuk a következő sorokat:

Ó, Nép, mely mindennél lejjebbre szállott
 olyan helyen vagy, melyről szólni is rossz,
 mért nem lettél inkább juh, kecske, állat!¹⁷⁹
 (*Pokol*, XXXII, 13–15)

Ugolino földi története abban áll, hogy Ruggieri érsek a pisai toronyba zárva kiéhezettette őt és fiait. A fiúk, miután felajánlották apjuknak, hogy éhét csillapítandó egyen húsuból,

177 E come 'l pan per fame si manduca,
 cosí 'l sovran li denti a l'altro pose
 là 've 'l cervel s'aggiunge con la nuca:

178 Dante realizmusát kiválóan érzékeltetik azok a sorok, amelyek Ugolino aktusát egyszerre ábrázolják civilizált, higiénikus emberi viselkedésként (megtörli száját) és a vadállati kegyetlenség megnyilvánulásaként (ellenségének hajában törli meg száját):

Felemelé a szörnyű lakomátul
 száját a bűnös, megtörölve szépen
 a fej hajában, melyet rága hátul.
 (*Pokol*, XXXIII, 1–3.)

179 Oh sovra tutte mal creata plebe
 che stai nel loco onde parlare è duro,
 meí foste state qui pecore o zebe !

Mint látjuk, az eredetiben csak két konkrét állatnév szerepel (juh, kecske): a fordításban az „állat” szó Babits hozzátétele. Ez ugyan szájbarágós kiegyesítés, de pontosan megfelel az eredeti szöveg intenciójának.

sorban elpusztulnak, végül Ugolino is követi őket. A történet azzal a híres sorral zárul, hogy „többre ment az éhség, mint a bánat!” (*Pokol*, XXXIII, 75) Vajon ez azt jelenti-e, hogy Ugolinót az éhség ölte meg, s nem a bánat; vagy azt, hogy az éhség a bánat ellenére arra készítette őt, hogy egyen fiainak a testéből? A kommentátorok többsége úgy véli, hogy a mondat szándékosan kétértelmű, s mindkét értelmezést megengedi.

Ehhez az értelmezési problémához a következő megfontolást szeretném fűzni. A sor valóban kétértelmű. De mit szólunk a tágabb kontextushoz? Ennek fényében megkockázthatjuk azt az állítást, hogy nagyon erős kapcsolat van a között, hogy Ugolino a túlvilágon azzal áll bosszút ellenségén, hogy koponyájából lakmározik, és a között a lehetőség között, hogy a börtönben valóban rákényszerült arra, hogy fiai testéből egyen. Mi más magyarázhatná Ugolino emberevő dühét a túlvilágon, mint az eredeti történetnek ez a kannibáli értelmezése?

Az *Isteni színjáték* sokat vitatott profécija, mely az Agár eljövételére vonatkozik, szintén kapcsolódik az evés fogalomköréhez. Az Agárról, mely majd megöli a Dante útjában álló nőstényfarkast (vagyis eltörli a kapzsiságot és az arany iránti éhséget), Vergilius ezt mondja:

Ez nem kíván földet, sem ércet enni,
hanem erényt, bölcsességet, szerelmet
s Feltro s Feltro között fog megjelenni.

(*Pokol*, I, 103–105)¹⁸⁰

E három sorban két sokat vitatott, megfejthetetlennek látszó talány van: ki az Agár és mit jelent, hogy Feltro és Feltro között fog megjelenni (pontosabban megszületni)? A „feltro”-t illetően (melyet néha azért írnak nagybetűvel, mert földrajzi névként értelmezik) legutóbb felmerült, hogy induljunk ki a szónak a papírgyártásból ismert technikai jelentéséből. A XIII. század során az itáliai papírmalmokban a következő eljárást alkalmazták: egy dézsa papírpépbe belesüllyesztettek egy mintát, majd a pépet egy filcrétegre („feltro”) terítették, hogy felszívja belőle a nedvességet. Erre egy újabb filcréteget fektettek, s miután ily módon több filc- és pépréteg került egymásra, az egészet összepréselték a maradék nedvesség eltávolítására. Ezt követően a papír-íveket kiakasztották száradni. Ami tehát „feltro s feltro között” van (kisbetűvel), az nem más, mint papír, a papíron pedig többnyire betűket találunk. Erre az összefüggésre Barbara Reynolds hívta fel a figyelmet, aki a *Vendégség* egyik szöveghelyéből¹⁸¹ és a „feltro” előbbi, Dante kortársai által bizonyára jól ismert jelentéséből kiindulva, arra következtet, hogy az Agár egy igazságos császárra vonatkozik, aki majd betartatja a törvény betűjét, s egyensúlyt teremt az Egyházi és a Polgári Jog, vagyis „feltro s feltro” között. (REYNOLDS 2006: 120–121)

S itt nem tekinthetünk el a szövegben szereplő „cibare”, „enni” igétől, vagyis attól, hogy az Agár jellemzésekor Dante explicite az étkezési metaforát alkalmazza. Úgy vélem, a két

¹⁸⁰ „Questi non ciberà terra né peltro, / ma sapienza, amore e virtute, / e sua nazione sarà tra feltro e feltro.”

¹⁸¹ „Mi másról igyekszik jobban gondoskodni mindkét Jog, az Egyházi és a Polgári egyaránt, mint arról, hogy gátat vessenek a kapzsiságnak, amely a vagyon felhalmozásával egyre növekszik. Bizonyára nagyon is világossá teszi ezt mind az egyik, mind a másik Jog, ha szövegük elejét elolvassuk” (IV, xi). Mint látjuk, itt ugyancsak az a kérdés, hogy hogyan győzhető le a kapzsiság, melyet a *Commediában* a farkas szimbolizál, a választ pedig a két törvénykönyv szövege adja meg.

rejtély nem oldható meg külön-külön, s csak akkor tudjuk megoldásukat összekapcsolni, ha – elfogadva a „feltro s feltro között” Reynolds-féle értelmezését – azt is felismerjük, hogy az idézett sorok központi eleme az étkezési metafora. Az Agár nem kincset és gazdagságot, hanem bölcsességet, szeretetet és erényt, *szellemi táplálékot* fog magához venni, amit Dante máshol az angyalok kenyerének nevez. Ha a nőstényfarkas a kapzsiság szimbóluma – ha tehát szimbólum és nem reális létező! –, akkor az Agárban is, mely majd elúzi őt, miért kell többet látnunk, mint szimbólumot? Ha konkrétan gondolt is valakire Dante (a császárra, Can Grande della Scalára, önmagára, stb.), sohasem fogjuk megtudni, mi járt a fejében. De nem is fontos. A lényeg az, hogy az Agár a szellemi javak szimbóluma, melyek egyszer legyőzik a kapzsiságot, az állati falánkságot.

A mondottak egy további kérdéshez vezetnek, pontosabban visszavezetnek ahhoz a kérdéshez, hogy milyen természetű a különféle javak iránt érzett éhség, s milyen természetű az a jóllakottság és kielégülés, melyet az evés-ivásnak, a gazdagság megkaparintásának és a szellemi táplálék elsajátításának köszönhetünk. Dante láthatóan érzékeli az ezzel kapcsolatos problémát, s a *Vendégségben* nagy gondot fordít arra, hogy tisztázza az ezen esetek közötti különbségeket. Válasza röviden az, hogy a gazdagság felhalmozása folyton ugyanannak a dolognak a növekedését jelenti, ami mindig új vágyakat éleszt, és sohasem vezet kielégüléshez. Ezzel szemben a tudomány iránti vágy az új dolgok megismerésével minden egyes esetben kielégül, s így nem *növekedést*, hanem *kitágulást* jelent. „Mert az, ami valóban növekszik, mindig egy, a tudásvágy nem mindig egy, hanem sok, ha beteljesül az egyik, jön a másik [...]” (IV, xiii). Megkockáztatom úgy fordítani Dante gondolatát, hogy a „növekedés” és a „kitágulás” megkülönböztetésével a mennyiségi és minőségi végtelen közt tesz különbséget: az anyagi gazdagság halmozásának mennyiségi, a megismerésnek pedig minőségi szempontból nincs korlátja. Ezzel megoldja azt a problémát is, mely abból a tételből fakad, hogy a tökéletesség nem más, mint vágyaink kielégülése, ami viszont a tudásvágyra alkalmazva azzal a következménnyel járna, hogy a tudásra való törekvést is ugyanúgy kellene megítélnünk, mint a gazdagságot. De – mint látjuk – Dante éppen az ellenkezőjét kívánja mondani, vagyis azt, hogy a megismerés kimeríthetetlen, s nem a tökéletlenség jele, hogy a tudásvágy minden megismerési aktust követően csillapíthatatlanul újraéled.

Vajon ugyanaz marad-e az álláspontja az *Isteni színjátékban* is? Egy híres helyen arra inti olvasóit, hogy a *Paradicsom* csak kevesekhez szól, mégpedig azokhoz, akik ifjúkoruktól kezdve eszik az angyalok kenyerét, amelyen itt az isteni tudományt, a teológiát és filozófiát kell érteni:

De kevesek ti, akik angyaloknak
régen éheztek égi kenyerére,
mellyel itt élnek de jól sohse lagnak,
bocsássátok a sós víz tengerére
bárkátok bátran [...].

Paradicsom, II, 10–12)¹⁸²

182 „Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo [...]”

Világos, hogy Dante itt leszűkíti lehetséges olvasóinak a körét. De vajon magának a tudománynak a természetéről, az iránta érzett éhségről és a vele való jóllakottságról más mond-e ahhoz képest, mint amit a *Vendégség*ben mondott? Egy elterjedt értelmezése szerint igen, hiszen – mint olvashatjuk – a földi életben az angyalok kenyere táplálja ugyan az embereket, de jól sohasem lakatja őket. Sok kommentátor úgy érvel, hogy ez annyit tesz, hogy a megismerés folyton újabb vágyak stimulálásával állandó kielégítetlenséget szül, frusztrációhoz vezet, s a tökéletlenség jele.

Én nem vagyok biztos abban, hogy ez a hely más konklúziót sugallna, mint a *Vendégség*. Amit Dante mond, csak ismétlése annak, amire a *Convivió*ban rámutatott, vagyis hogy a megismerés során az emberek tudásvágya sohasem csillapodik, s nem teszi hozzá, hogy ez a kielégítetlenség a tudomány iránti vágyat a kapzsisághoz, vagy a megismerést a vagyon halmozásához tenné hasonlatossá. Az étkezési metafora egy másik helyen abban a formában fordul elő, hogy a táplálék, melyet lelke ízlel, egyszerre lakatja jól, és teszi éhessé:

S míg így bámulva nyeltem boldog étkét
a lelki lakzinak, mely jóllakatva
veri és költi a sziveknek éhét [...].
(*Purgatórium*, XXXI, 127–129)¹⁸³

Úgy tűnik, az *Isteni színjáték*ban csakúgy, mint a *Vendégség*ben a tudás pozitív értéknek számít, mert miközben teljesen kielégíti lelkünket, mindig új vágyat kelt bennünk maga iránt.

183 „Mentre che piena di stupore e lieta / l'anima mia gustava di quel cibo / che, saziando di sé, di sé asseta [...]” Bár Babits fordítása nem pontos, kifejezi a lényegét.

III. DANTE ÉS AZ EURÓPAI HAGYOMÁNY

Ha Európát valóban sajátos történeti és szellemi entitásnak, egy évszázadokon átívelő hagyomány letéteményesének foghatjuk fel, akkor aligha kétséges, hogy a kéteurós érme olasz változatán látható arckép ennek az entitásnak egyik meghatározó jelképe. Az *Isteni színjáték* egyike annak a néhány nagy és emblematikus műnek, melyet „mi európaiak” magunkkal vinnénk – ahogy mondani szokás – egy lakatlan szigetre is, s melyet európai örökségünk részeként mindenképpen magunkkal viszünk a harmadik évezredbe.

Az alábbiakban Dante „európaiságáról” szeretnék néhány észrevételt tenni. Joggal látjuk-e benne az „európaít”? Költészetében és filozófiájában milyen nyomai vannak annak, amit manapság oly sajátos értékhangsúllyal nevezünk „európainak”?

Az *Isteni színjáték*ot lapozgatva négyszer bukkanunk az „Európa” szóra, első látásra jobbra földrajzi értelemben. Bevezetőül érdemes a négy előfordulás közül a két igazán érdekeset megemlíteni. Az elsőnek a helye Justinianus császár beszéde a *Paradicsom* VI. énekében, melyről érdemes tudnunk, hogy a legterjedelmesebb azok közül a beszédek közül, melyeket Dante az *Isteni színjáték* valamely egyedi szereplőjének a szájába ad:

„Mióta Konstantinus szembevitte
a Nappal a sást, mely Laviniának
férjét hajdan a Nap útján követte:
száz s még száz évig Isten madarának
ott kelle lengni Európa szélén,
a hegyek mellett, hol bölcsője támadt.
S azóta, a szent szárnyak árnya védvén,
világ kormányja kézrül-kézre kél-száll,
míg végre, váltakozva, elnyerém én.”
(*Paradicsom*, VI, 1–6)

A másik érdekes szöveghely, ahol az „Európa” szó előfordul, egy olyan élmény leírását tartalmazza, amilyenről manapság az úrhajósok tudnának beszámolni. Dante a Kristály-égből tekint a Földre, s az alábbi fantasztikus látvány tárul szeme elé:

„S láttam Cadixon *túl*, mely tájra szédült
bolond Ulysses; és *innen* a partot,
melynek Európa édes terheként ült.

És még több látványt is élémbe tartott
 földünk kis kertje; de lábam alatt már
 a Nap több mint egy csillagnyit kanyargott.”
 (*Paradicsom*, XXVII, 79–87)

A két idézet Keleten és Nyugaton – Konstantinápolytól az Atlanti-óceánig – pontosan kijelöli Európa földrajzi határait. A földrajzi megjelölésen túl azonban fontos többletjelentésük is van. A nyugati határ az a vonal, melyen Odüsszeusz – a történet dantei változatában – vesztébe rohanva vakmerőn túllépett. Az előbb idézett helyen, a *Pokol* XXVI. énekét követően, másodszer esik szó Odüsszeusz utolsó utazásáról, ami még inkább megerősíti, hogy a költemény egész konstrukciója és mondanivalója szempontjából mekkora jelentősége van a homéroszi történetnek, pontosabban a történet *Isteni színjáték*beli újraértelmezésének. A korábbi énekkel való kapcsolatot az is jelzi, hogy a költő mindkét esetben ugyanazt a jelzőt alkalmazza Odüsszeuszra (itt: „bolond Ulysses”; amott: „és az evezőket / bolond repülés szárnyaivá tettük”, *Pokol*, XXVI, 124–125). Emeljük még ki, hogy pontosan ezen a helyen, ahol Odüsszeusz alakja újra felbukkan, idéződik fel a kontinens nevét magyarázó mítosz: Európa elrablásának története. Nem gondolhatunk másra, mint arra, hogy Európa fogalma és Odüsszeusz kalandos utazása valamilyen alapvető értelemben összetartozik. Mindezzel ellentétben a keleti határ kijelölésekor Dante nem mitikus emlékekre, hanem egy pontos történeti eseményre hivatkozik: Nagy Konstantin tettét idézi, aki Bizáncot tette meg a birodalom fővárosának. Európa ebben az esetben a maga történetével azonosul, s ez – mint a későbbiekben is hangsúlyoznunk kell – nem más, mint Róma története.

A mondottak pontos jelentését körültekintően kell mérlegelni, hiszen nem téveszthetjük szem elől, hogy Dante, a középkor és a kereszténység legnagyobb költője, a több ezer éves európai történelem sok más nagy szelleméhez hasonlóan, legfőljebb homályosan lehetett tudatában annak, hogy egy sajátos „európai” hagyománynak az építőmestere, s még kevésbé volt ilyesmi a szándékában. Az *Isteni színjáték*ban ábrázolt világ teljesen monolit: a föld és a túlvilág a maga három tartományával, a pokollal, a purgatóriummal és a paradicsommal, egyetlen kozmikus rendet alkot, mely egyetlen intellektuális és morális rendet határoz meg. Ennek egyetlen rendezője pedig nem más, mint a jó és a rossz, a keresztény és a nem-keresztény (a megkeresztelték és nem megkeresztelték) szigorú dichotómiája.

Dante, kortársaihoz hasonlóan, földrajzi értelemben is alig látott túl Európán, hogy legalább ezzel meg tudja különböztetni a maga világát a földkerekség más tájaitól. Elképzelése szerint a földgömb déli felét az óceán tölti ki, melyből – éppen a Jeruzsálemmel ellentétes ponton – a Purgatórium hegye emelkedik ki, míg az északi félgömbön egyetlen szárazföld van, mely Európa, Afrika és Ázsia akkor ismert részeit foglalja magában. Az ismert világ határain Herkules oszlopai állnak, melyeken túllépni – ahogyan Odüsszeusz tragikus végű utazása is figyelmeztet erre – halálos bűn.

Másfelől persze vitathatatlan, hogy Dante abszolút módon részese egy hagyománynak, s a hagyományhoz való tartozásának teljesen tudatában van. Költői, filozófiai és politikai munkái arról tanúskodnak, hogy a középkor embereiben sohasem hunyt ki a saját világuk

és a görög-római világ közötti kontinuitás tudata. Az előbb idézett szöveghelyeken túl már a *Pokol* egyik első éneke is sokat elárul ebből. A pokol tornácán (a IV. ének híres és megdöbbentő jelenetében) Dante a „költők legmagasabbjával”, Homérosszal találkozik, akinek a társaságában ott találja Horatiust, Ovidiust és Lukánuszt. S persze Vergiliust, aki már korábban kísérőjéül szegődött, hogy végigvezesse a poklon és a purgatóriumon. A jelenet csúcspontján az ókor nagyjai maguk közé fogadják a költőt:

„Most egymással pár szót beszélgetének
 – mesterem nyájasan mosolygott ekközt –
 s nyájasan fordultak felém a vének.
 És megtisztelni engem minden eszközt
 megragadtak, maguk közé bevéve,
 hogy hatodik lettem ily szellemek közt.”
 (*Pokol*, IV, 100–103)

Nem lehet kétséges: az ötökhöz való csatlakozását leírva Dante mintegy programszerűen nyilvánítja ki, hogy az antik hagyomány emblematikus alakjait példaképül és követendő mércéül választja (ahogyan ezt más helyen, Vergiliushoz szólva, nyíltan ki is mondja: „Mesterem, mintaképem vagy te nékem”, *Pokol*, I, 85). Nem kevésbé nyilvánvaló, s az epizódban ez a megdöbbentő, hogy nem a régi nagyok szerény követőjének, hanem közéjük valónak, velük egyenrangúnak tünteti fel magát: hatodiknak a legnagyobb szellemek közt, akik nyájas társalgásukkal minden módon megtisztelik őt. A költői öntudatnak ez a leplezetlen kinyilvánítása abszolút újdonság: annak a világnak – a „mi Európánknak” – az előlegezése, melyben a gőg (Dante megvallott vétke) főbűnből kimondatlanul is bocsánatos bűnné (öntudattá, büszkeséggé) válik, s melynek hősei a szabadon cselekvő és gondolkodó, büszke és öntudatos individuumok. Fontosabb azonban a pokol tornácán folytatott társalgás első jelentése, vagyis az, hogy a költő elkötelezi magát az antik hagyomány iránt. További hangsúlyt ad ennek, hogy a jelenet végén Dante egy kevésbé költői névsorolvasás során számos más antik figurát említ, akiknek – mint olvashatjuk – oly nagy a híre, hogy:

most is büszkén mondom: láttam őket!
 (*Pokol*, IV, 120)

Az árnyak között Aeneastól és Hektortól kezdve a Tarquiniust elűző Brutusig és Ceasarig keverten szerepelnek mitikus hősök és valóságos történelmi személyek, nem beszélve a filozófia, a költészet és a tudomány számos kiemelkedő alakjáról, mint például Arisztotelészről (a „Tudók vezérééről”), akit a „Bölcselő Család” körében mindenki csodál:

„Mind őt csodálák, mind csak őt dicsérik;
 láttam közöttük Plátont, Szókratészt,
 kik többieknél közelebb kísérik.”
 (*Pokol*, IV, 133–135)

A görög és római nevek között arabokat is találunk: Szaladint, Avicennát és Averroëszet, ami – a mű sok más részlete mellett – Dante európaiságának a kérdését a moszlim világhoz való viszonya szempontjából is felveti. Nem hagyhatjuk számításán kívül, hogy a pokol tornácának sajátos strukturális funkciója van az *Isteni színjáték*ban, mivel Danténak helyet kell találnia a túlvilágon a történelem és a kultúra meg nem keresztelt nagy alakjainak. Az idézett névsort mindazonáltal joggal hozhatjuk fel annak további bizonyítékaként, hogy a költő mintegy programszerűen szólít fel minket az antik tradíció elfogadására. Ez persze komoly mértékben *kulturális* (filozófiai és irodalmi) elkötelezettség. Mégis joggal állíthatjuk, hogy a görög-római világgal való kontinuitás vállalásának elsődlegesen politikai és – mondjuk így – történetfilozófiai jelentősége van. S ezen a ponton kell még egyszer visszatérnünk Justinianus beszédéhez.

A beszéd jelentőségét terjedelme is mutatja. Mint említettem, az *Isteni színjáték* szereplői által elmondott beszédek közül ez a leghosszabb, 142 sorával kitölt egy teljes éneket. Tartalma nagyrészt abból áll, hogy Justinianus elmondja Róma történetét Aeneastól Nagy Károlyig. Már ebből a rövid összefoglalásból is kiderül három nagyon fontos mozzanat: hogy a történetnek részét alkotják a mitikus kezdetek; hogy a bizánci császár maga is rómaiként beszél; s hogy Nagy Károly birodalomalapítása még mindig Róma történetének része (ami csakis azt jelentheti, hogy Nagy Károly császárrá koronázása Dante szemében a birodalom valóságos újraalapításának számít). Tegyük hozzá ehhez egy negyedik mozzanatot: az üdvtörténetit. Krisztus születése – mint szintén Justinianus beszéde sugallja – nem véletlenül esik a római történelem idejére, ezen belül is Augustus korára:

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

Ráadásul, ahogyan a *Purgatórium* egyik helyén olvashatjuk, Krisztus nemcsak a római császárkorban születik, hanem – annak az erős sugalmazásnak az értelmében, melyet a földi Róma és az égi Jeruzsálem megfeleltetéséből szűrhetünk le – maga is *római, polgára* (cive) Rómának: „ama Rómában fogsz lakni vélem – mondja Beatrice Danténak –, melynek polgára Krisztus, mindörökre!” („E sarai meco senza fine cive / di quella Roma onde Cristo è romano”, *Purgatórium*, XXXII, 107–108).

Összetartozik tehát mítosz és történelem, Róma és Bizánc, Róma és a Német-római Szent Birodalom, végül pedig Róma történeti és üdvtörténeti szerepe.

A mondottaknál semmi sem világít rá jobban arra, hogy az antik világgal való kontinuitás a szó teljes értelmében *történeti* kontinuitás. De persze *politikai* is, hiszen Róma történetének a jelenig tartó (és a túlvilágon is folytatódó) megszakítatlansága adja a kulcsot a kor legfőbb világpolitikai kérdésének megoldásához, vagyis annak eldöntéséhez, hogy a császárság és a pápaság közti harcban melyik oldalon az igazság. A császárnak a pápától való függetlenségét, a világi főhatalom autonómiáját, vagyis azt, ami későbbi korokban az egyház és az állam szétválasztását, a modern Európa egyik alapvető aspirációját és vívmányát fogja jelenteni, a római örökség legitimálja.

Dante a császári oldalon áll, s tevékenyen kiveszi részét az Itáliába vonuló VII. Henrik melletti propaganda-hadjáratból. Ez a politikai állásfoglalás nem kis szerepet játszik *Az Isteni színjáték* születésében. Szisztematikus kifejtésére és indoklására azonban a költő politikai filozófiai értekezésében, a *De monarchiában* kerül sor.

Utóbbi művében is hangsúlyos szerepet kap a római történelem, melyből levezethető a császár igényének legitimitása a világi főhatalom kizárólagos birtoklására. Az érvelés menetéből emeljük ki egy témánk szempontjából különösen érdekes passzust, melyben újabb – és számunkra egészen furcsa – összefüggésben esik szó Európáról. Dante három feleségét tartja számon Aeneasnak: a trójai Creúsát, a karthágói Dídót és az albai Lavíniát, akik – miután a házasságok is nemesítenek – három földrész nemességét ajándékozzák a hősnek: Ázsiát, Afrikát és Európát. S íme, a Lavíniának szentelt kérdéses passzus: „E legutolsó felesége Itáliából, Európa legnemesebb vidékéről való volt. Így hát [...] ki az, aki még nincs meggyőződve arról, hogy a római nép atyja és következképpen maga a római nép a legnemesebb volt a földön?” (*Az egyeduralom*, II, ii, 201–204) Aeneas három földrészből táplálkozó nemessége, ezen belül Lavínia itáliai származása volt tehát az alapja annak, hogy a trójai hős leszármazottai jogosan szereztek meg az uralmat a világ fölött.

Nyilvánvaló, hogy a költő császárpártisága egy szélesebb értelemben vett univerzalizmus megnyilvánulása, melyet úgy is értelmezhetünk, mint maradiságot: a késő középkor új európai tendenciáival való szembeszegülést. Dante érzekelte és mélyen elítélte, hogy a császárság és a pápaság egyre anakronisztikusabb harcának hátterében egy új erő van születőben: a nemzetállam, mely egyelőre a gyűlölt francia királyok törekvéseiben volt megragadható. Mondhatnánk, hogy a modern Európa egyik vonását Dante nem értette meg. Tudnunk kell azonban, hogy a világi főhatalmat gyakorló világcsászárság ügye mellett első sorban azért szállt síkra, mert benne látta az egyetemes béke egyetlen biztosítékát. Joggal mondja róla Babits (Cs. Szabó Lászlóval vitatkozva), hogy „inkább volt a világ békéjének és egységének vallásos hitű rajongója, semmint valamely állam vagy nép imperializmusának előharcosa” (BABITS 1978b. In BABITS 1978b: II. 702). Univerzalizmusa nem uniformizáló és nem homogenizáló, hanem egységesítő természetű: így tehát nem anakronisztikus az európai egység gondolatának a kifejeződését, más szóval Dante európaiságának egyik aspektusát látnunk ebben. A második világháború előtti években Babits ezt így fogalmazza meg: „számunkra, kik ma az európai egység gondolatával küzdünk, különösen érdekes nyomon követni ennek az egységgondolatnak fokról-fokra való hódítását e nagy középkori lélekben” (BABITS é. n.: 179).

Azok között a kérdések között, melyekben Dante „európai terminusokban” vagy valamilyen európai perspektívában gondolkodik, feltétlenül említést érdemel a nyelv-probléma. *Az új étellel és az Isteni színjátékkal* a költő nyelvet teremtett. *A nép nyelvén való ékesszólásról* szóló értekezése pedig, melyben Európa nyelveit és Itália dialektusait próbálja leírni, arról tanúskodik, hogy felfedezte Európa új, még csak születőben lévő nemzeti nyelveinek hatalmas civilizációs, kulturális és nem utolsó sorban politikai jelentőségét. Európa nyelveit földrészünk égtájai szerint három csoportba sorolta, s – ahogy ma mondanánk – egy-egy alapnyelvre vezette őket vissza. Ezeket „akár jövevényekként érkeztek ide Európába, akár pedig mert itt születtek”, az emberek magukkal hozták. Az európai nyelvek sokasága

azzal magyarázható – s ez nem más, mint a történeti-genetikus nyelvészet alaptételének felfedezése –, hogy „egy és ugyanazon nyelvből [...] különféle köznyelvek eredtek”, így például a Duna torkolatától a nyugati végekig elnyúló területen előbb egyetlen nyelv volt, amely azután „a szlávok, magyarok, teutonok, szászok, angolok és sok más nép révén különféle népi nyelvekre oszlott” (I, viii). Az utóbbi megállapítást kommentálva hogyan is kérhetnénk számon a magyar téves besorolását. Annál figyelemre méltóbb viszont, hogy Dante megállapítja, és helytálló példákkal igazolja az Európa nyugati felét elfoglaló román nyelvek rokonságát.

Umbero Ecoval együtt elmondhatjuk,¹⁸⁴ hogy az az Európa, melyet magunkénak mondunk, a lakói által beszélt sokféle nyelv Európája, pontosan úgy, ahogyan a lakói által lakott városok Európája. Megváltozott formában, de ugyanazokat a nyelveket beszéljük, amelyekről már Danténak is tudomása volt (vagy amelyeken maga is írt vagy beszélt: az *Isteni színjáték* szövege egyedülálló módon ma is érthető szöveg!) S ugyanazokat a városokat lakjuk, bár annyiszor feldúlták és szétbombázták őket, melyeket Dante kortársai is laktak, s melyekben Dante is járt vagy járhatott volna (mi magunk ma is bejárhatjuk szeretett-gyűlölt Firenzéjének utcáit, ahová a száműzött annak idején annyira vágyott visszatérni).

Az eddigiekből a kellő óvatosság mellett levonható az a következtetés, hogy Danténak volt valamilyen Európa-tudata. Talán megvolt benne a csírája annak az Európa-eszmének, ami még ma is a mienk. Európán persze sok mindent lehet érteni. Érthetjük rajta – öntetszelgő módon – a racionális kutatás, a modernitás, a tolerancia, az emberi jogok, az erkölcsi autonómia, a szuverén nemzetállam bölcsőjét stb. S érthetjük rajta – önostorozó módon – a vallási és politikai türelmetlenség; az osztály-, a faji, a nemzeti, a gyarmati és az etnikai elnyomás; a totalitarizmus és a holokauszt szülőhelyét.

Ám Európa elsősorban mégis csak az, aminek már Dante is sejtette: saját mítikus és tényleges története és e történet folytonosságának tudata a kezdetektől fogva. Az európaiak a maguk folytonosan átértelmezett mítoszainak és történeteinek hőseiben ismernek önmagukra: Szophoklész és Freud Oidipuszában; Homérosz, Dante és Joyce Odüsszeuszában; Dante pokolra vetett Brutusában és az újkori forradalmak zsarnokgyilkos Brutusaiban.

Dante, a görög hősbe önmagát vetítve, újraköltötte az Odüsszeusz-mítoszt, hogy figyelmeztesse kortársait: a csak önmagában bízó ész, melyet nem vezet az erény, szükségképpen hajótörést szenved. Mi viszont nem tudjuk Dante mítoszáat anélkül olvasni, hogy át ne értelmezzük, ahogyan ő is átértelmezte Homérosz mítoszáat. „Lelkem szenvedélye: – mondja az ő Odüsszeusza – látni világot, emberek hibáját, s erényüket, s okólni, megnyíféle (*Pokol*, XXVI, 97–99). Az idézett jelenetben olvashatjuk a hős híres, sokat idézett beszédét is, mellyel rávette társait a veszedelmes útra:

184 Eco érdekes megfontolása szerint földrészünk elhivatottsága a soknyelvűség, ami azonban nem a soknyelvűség totális győzelmét jelenti, hanem azt, hogy „a soknyelvű emberek Európájának lakói” „úgy is megértik egymást, ha mindenki a saját nyelvén beszél”, mert megértik a szellemet és kulturális univerzumot, „melyet őseinek és hagyományának nyelvén minden beszélő kifejez” (Eco 1998: 331).

„Gondoljatok az emberi erőre:
nem születtetek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre!”
(*Pokol*, XXVI, 118–120)

Tudjuk, ezzel az Odüsszeusz szájába adott retorikai remekművel a költő szándéka az volt, hogy illusztrálja az önmagukban helyes elvekre hivatkozó, de másokat pusztításba vivő csalárd beszéd erejét. Mégsem tudjuk a fenti sorokat nem „európai szemmel olvasni”, ahogyan fordításában Babits is tette.¹⁸⁵ Nem tudjuk úgy olvasni őket, hogy ne kössük össze Odüsszeusz alakjával a Vivaldi testvérekét (Ugolinóét és Valdinóét), akik Dante életében, a XIII. század utolsó éveiben, a Gibraltáron túlra hajóztak, és onnan soha vissza nem tértek. A maga korában nagy visszhangot kiváltó kaland kétségtelenül az európai expanzió egyik első jele volt már. Vajon megsejtette ezt Dante? Vajon ez a sejtése fejeződik ki Odüsszeuszának szavaiban? Kérdésünkre Bruno Nardi, az egyik legnagyobb Dante-kutató igennel válaszol: szerinte Dante „felfedezte a felfedező alakját” (NARDI 1942b. In NARDI 1942a: 94).

A sokféle érvényes interpretációs lehetőség közül ezt sem zárhatjuk ki.

¹⁸⁵ Az igazat megvallva, Babits „túlfordít”, az eredetiben nincs szó „haladásról”. Dante sorai így hangzanak: „Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza”. De „követni az erényt és a tudást”: ennyi is elegendő ahhoz, hogy a szóban forgó modernizáló, „európai” olvasatot elfogadjuk az egyik lehetséges olvasási módnak.

IV. DANTE ÉS AVERROËS, GOETHE ÉS HEGEL

Dante és Goethe főművét gyakran hasonlítják össze. Ez a *Faust*nak kezdettől fogva elkerülhetetlen sorsa volt, hiszen már első olvasóit is az *Isteni színjáték*ra emlékeztette. Nem akármilyen olvasókról volt szó: a fiatal Fichterről, Schellingről, Hegelről, illetve az ő barátaikról és tanítványaikról, akik az 1790-es *Faust*-töredéket „*divina Tragoedia*”-nak nevezték. S valóban, a későbbi mű még csak körvonalazódó koncepciója is sejteni engedte szerzőjének azt a nem mindennapi ambícióját, hogy egészében ragadja meg a világtörténelem lényegét. *Faust* alakjában Goethe az emberiség képviselőjét kívánta megrajzolni, pontosan úgy, ahogyan az *Isteni színjáték* túlvilági utazója, a „szereplő Dante” („Dante personaggio”) az emberiséget képviseli.

Bő egy évtized múlva, 1802-ben jelent meg Schelling Dante-tanulmánya (SCHELLING 1971b. In SCHELLING 1971a: 1188–1206). Ez a híres és klasszikus írás mintegy szentesítette a német Dante-kultuszt, s kijelölte azt a rendkívüli helyet, melyet az *Isteni színjáték* a romantika óta a német kultúrában is betölt. Ám Schelling közvetlen témánk, a Dante–Goethe viszonynak is szentelt egy rövid, de annál fontosabb passzust. Ezzel veszi kezdetét a Goethe és Dante közt vont párhuzamok sora, melyek – mint többek közt Kuno Fischer, Friedrich Gundolf és Karl Vossler Goethének vagy Dantének szentelt könyvei tanúsítják – végigvonulnak a XIX. és a korai XX. század német nyelvű kritikai irodalmán, és az olasz Dante-irodalomból sem hiányoznak. (Az utóbbira Arturo Farinelli összehasonlító elemzése a legfontosabb példa a XX. század első éveiből, melyben a Dante utóéletével foglalkozó, főként hispanistaként és germanistaként ismert szerző Dantének Goethére gyakorolt feltételezett hatását is részletesen tárgyalja [FARINELLI 1922].)

Annak ellenére, hogy ilyen tisztas hagyományra tekinthetünk vissza, felmerül a kérdés: van-e értelme annak, hogy az *Isteni színjáték*ot és a *Faust*ot egymáshoz hasonlítsuk? Nem kisebb irodalomtörténész tagadta ennek a lehetőségét, mint Erich Auerbach, aki kétségeit igen szigorúan fogalmazta meg: „A *Színjáték* és a *Faust* egymáshoz közelítésének és összehasonlításának tendenciájával szemben sohasem elég a legnagyobb világossággal megismételnünk, hogy a két mű abszolúte összehasonlíthatatlan, és nincs semmi közük egymáshoz” (AUERBACH 1970b In AUERBACH 1970a: 46).

Auerbach többek közt a következőképpen érvel. Míg *Faust* új és új utakat próbál ki önmaga keresésében, addig Dante egyetlen szűk ösvényen vezetettik Isten látásához, s erről letérve elkárhozna. Míg *Faust* az *istenit* önmagában és a földi cselekvésben érzékeli, addig Dante minden cselekvésen túl találja meg az isteni rendet. S míg a *Faust* szereplői és

jelenetei az egyén szellemi történetének és az élők életének mozzanatai, addig a *Színjáték* szereplői és jelenetei örök és objektív adottságok.

Mindez kétségtelenül igaz. Ám észre kell vennünk, hogy ezek az érvek, illetve az érvelés alapjául szolgáló szembeállítások eleve összehasonlításon, vagyis egy komparatív vizsgálaton alapulnak. A két mű kivételes jelentősége eleve kiprovokálja belőlünk, hogy megpróbáljuk egymás fényében olvasni őket. Persze így sem tekinthetünk el attól, hogy abban a fél évezredben, mely Dante és Goethe korát elválasztja, nem kisebb társadalmi, kulturális és világnézeti változásokra került sor, mint a reneszánszra, a reformációra és a felvilágosodásra, s ugyancsak erre az időszakra esik Amerika felfedezése, az angol és a francia forradalom, nem utolsósorban pedig az ipari forradalom. Újra felmerül tehát a kérdés, hogy az általánosságokon túl ígér-e valamilyen termékeny felismerést két olyan műnek az összehasonlítása, mely egészen más tapasztalatok alapján, nagyon is eltérő poétikai és filozófiai elvektől vezérelve, annyira különböző világokba kalauzol minket.

De ha volna is értelme az összehasonlításnak, egyáltalán elvégezhető-e? Maga Goethe „inkommenzurábilis” műnek nevezte a *Faustot*. S ebben, ha nem is kell szó szerint vennünk, sok tekintetben, főként pedig műfaji szempontból, igaza volt. Mások az *Isteni színjátékot* nevezték példa nélkülinek, azaz összehasonlíthatatlannak. Schelling például úgy vélte, hogy Dante költeményét lehetetlen műfajilag besorolni, hiszen az se nem dráma, se nem lírai költemény, se nem epikus mű. Így hát külön nemnek kell tekinteni, melyben egybeesik a példány és a típus.

A kérdés majdhogynem a logikai paradoxon formáját ölti. Össze lehet-e hasonlítani két, önmagában összehasonlíthatatlannak minősített entitást? Azt hiszem, az *Isteni színjáték* és a *Faust* esetében van értelme annak, hogy ezt mégis megpróbáljuk. Kérdésünk ugyanakkor figyelmeztet valamire. Arra nevezetesen, hogy magának az összehasonlításnak a szempontjait és síkjait is különös gonddal kell megválasztanunk.

Vegyük azt a meghatározást, mellyel az első olvasók jellemezték a *Faustot*: „*divina Tragoedia*”. A *Faust* mindkét részének a címe (*Der Tragödie erster Teil*, *Der Tragödie zweiter Teil*) tanúsítja, hogy Goethe tragédiának tekintette művét (ahogyan a *Commedia* cím tanúsítja, hogy Dante komédiának tekintette a magáét). Ám azoknak a fejében, akik a „tragédiához” hozzáfűzték a „divina” jelzőt, nyilván megfordult, hogy meghatározásuk jóval több, mint szellemes célzás arra, hogy Goethe műve Dantééval vetekszik. A kifejezés ugyanis egyszerre tartalmaz összehasonlítást és szembeállítást. Mindkét mű „divina”, de az egyik „commedia”, a másik „tragoedia”.

Ez a műfaji problémához vezet minket, bár a „komédia” és a „tragédia” terminusok túlmutatnak a műfaji diskurzuson, és általános kategoriális jelentéssel telítődnek. Dante és Goethe tudatosan és következetesen alkalmazta e terminusokat. Az olasz költő a komédiát és a tragédiát egy narratív és egy nyelvi kritérium segítségével különböztette meg egymástól. Narratív szempontból az előbbit azzal jellemezte, hogy rosszul kezdődik, és szerencsés véget ér; a nyelv, a *modus loquendi* szempontjából pedig azzal, hogy a felsőbb rendű tragikus stílus helyett hol a középszerű, hol az alacsonyabb rendű népnyelvet használja.¹⁸⁶ Más szóval, a komédia nyelvezete különféle beszédmódok *keveréke*. Ez nem más,

¹⁸⁶ Dante, *Can Grande della Scala úrnak*. In *DÖM*, 381.

mint a híres *plurilinguismo*, melynek első és utánozhatatlan példája éppen az *Isteni színjáték*. Dante a maga kritériumai szerint *komédiát* írt. Vajon hasonlóan sikeres-e Goethe meghatározása saját művéről? A *Faust* egyértelműen tragédia-e? Schelling szerint nem az, hanem éppenséggel komédia. „A Faust – mondta Schelling – sokkal inkább nevezhető arisztophaneszi értelemben vett komédiának”, és „inkább tekinthető költői értelemben isteninek, mint Dante költeménye” (SCHELLING 1986: 30).

S valóban, ahogyan később mások is sokszor megállapították, szoros értelemben a *Faust*nak csak az első része tragédia, míg a maga egészében véve nem az. Sőt, alapvető célkitűzése egyenesen kizárja a tragikus jelleget. Hiszen *tragikus* csakis az egyének sorsa lehet, és nem az összemberiségé, amelynek történeti útját – legalábbis annak fő csomópontjait, a görögséget, a középkort és a modernitás kezdeteit – Faust végigjárja.

A *Faust* inkább úgy határozható meg, mint a különböző műfaji sajátosságok, strukturális szempontból elsősorban a drámai és az epikai elemek szintézise. Ez a műfaji sokrétűség egy olyan, a danteihez fogható „plurilinguizmust” is magával hoz, mely a tragikustól a szarkasztikusig, az emelkedettől a közönségesig, a tudományostól a misztikusig, a drámatól a líraiig minden nyelvi réteget egyesít, és néhány más mozzanattal együtt valóban rokonítja a *Faustot* az *Isteni színjátékkal*.

A két mű, sematikusán összefoglalva, az embernek a bűn és az erkölcsi bukás állapotától a megtisztuláshoz és a megváltáshoz vezető útját mutatja be. Mindkét költemény egyetlen személy sorsában ábrázolja ezt az utat, s mint Schelling mondja, egyetlen alakban „kapcsolja össze egészé” a maga korának „legvégletesebb törekvéseit” (uo.). Különbségüket is, mely túlzás nélkül világtörténetinek nevezhető, ennek a két központi figurának a különbségében ragadhatjuk meg. Dante passzív befogadó, akinek a víziójában mintegy *feltárul, megmutatkozik* az igazság. Faust viszont cselekvő, drámai hős, aki azzal az üzenettel búcsúzik tőlünk, hogy „szabadság, élet nem jár, csak azoknak, kiknek naponta kell kivívniuk”:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.¹⁸⁷

Eltekintve most attól a vitától, hogy a Margit általi megváltás mennyire mond ennek ellent, Faust – az angyalok kara szerint – a megváltást is a szüntelen munkálkodásnak köszönheti:

*Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen.*¹⁸⁸

Másrészt nem véletlen, hogy mind Danténak, mind Faustnak van *vezetője*. Ez a hasonlóság azonban újabb különbséget, sőt ellentétet takar (melyet, szinte váratlanul, a *Faust* utolsó

187 GOETHE 1974a: II. 225. („Szabadság, élet nem jár, csak azoknak, / kiknek naponta kell kivívniuk”, GOETHE 1974b)

188 GOETHE (1974a). II. 236. („Ki holtig küzdve fáradoz, / az megváltást remélhet”, GOETHE 1974b: 415.)
(A két sor kurziválása magától Goethétől származik.)

jelenete fog feloldani). Dantét az ókor és a maga világának allegorikus jelentést hordozó, az ész és a hitet képviselő figurái vezérlik: Vergilius, Beatrice, Szt. Bernárd. A filozófiai és a teológiai igazság teljes és egyértelmű *pozitivitása* áll az ő oldalukon. Faust esetében a vezető analóg szerepét az ördög játssza el, aki maga a *negativitás*, „a tagadás lelke”. Kell-e ennél nagyobb ellentét? Van ennél élesebb, s egyben ironikusabb kifejezése annak, hogy mi választja el egymástól Dante középkori világát a modern világtól? Attól a modern világtól, melynek ellentmondásait Goethe Mefisztó szerepeltetésével, filozófus kortársai pedig, köztük Kant és Hegel, a történeti rossz dialektikájának leírásával fogalmazták meg?

Ezt a képet azonban finomítanunk kell: nem önmagában véve a *pozitív* és *negatív* elv szerepcseréje fejezi ki a modernitás ellentétét a középkorral, hanem Mefisztó alakjának ironikus kétértelműsége. Hogy Mefisztó Faust másik énjét testesíti meg, és „örökké rosszra tör, s örökké jót mivel”: nos, ezek a kettősségek a Dante-figura esetében elképzelhetetlenek lennének.

Vessünk most egy pillantást a *Faust* záró jelenetére, melyben a bűnbánó nők egyikében Margitra ismerünk. Faust mennybemenetelekor Margit azt kéri a Mater Gloriosától, hogy hadd mutassa Faustnak az utat (hadd „tanítsa őt”), hiszen vakítja még a fény:

Vergönne mir, ihn zu belehren,
Noch blendet ihn der neue Tag.¹⁸⁹

A Madonna pedig úgy válaszol, hogy ha magasabb szférába emelkedik, s Faust megpillantja őt, akkor követni fogja:

Komm! Hebe dich zu höheren Sphären;
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.¹⁹⁰

Tudjuk, Goethe a halála előtti napokban jegyezte be a kéziratba „a bűnbánó nő” („Una Poenitentium”, „Die eine Büsserin”) mellé azt, hogy: „név szerint egykor Margaréta” („sonst Gretchen genannt”). Az az információ, hogy ez a bejegyzés utólag, még hozzá egy legvégső mérlegelés eredményeként született, természetesen Goethére, az empirikus szerzőre vonatkozik, s csak találgatni lehet, hogy mi volt vele a célja. Vajon nem bízott abban, hogy olvasói (az „empirikus olvasók”) e nélkül az utalás nélkül, mely kétségtelenül megkönnyíti az értelmezést, azonosítani tudják a bűnbánó nőt Margittal? S emiatt attól tartott, hogy nem jut el hozzájuk egy fontos üzenet? Nehéz feltételezni, hogy csak most, az utolsó pillanatban döntötte volna el, hogy a beszélő nem más, mint Margit. Ez az összefüggés alapvetően kihat az egész mű jelentésére és lehetséges interpretációira, és más szöveghelyek fényében, illetve az ideális olvasó perspektívájából szemlélve, teljesen egyértelműnek látszik.

189 GOETHE 1974b: II. 240. [„Hadd legyen én útmutatója, / az új nap kápráztatja még” (GOETHE 1974b: 420).]

190 GOETHE 1974b: II. 240. [„Jöjj! szállj magasabb régiókba! / Amint megsejt, siet feléd” (GOETHE 1974b: II. 420).]

Az így adott plusz hangsúly nyilván a „belehren”, az „útmutatás” mozzanatának szól. Margit – akiben az „örök asszonyi” („das Ewig-Weibliche”) ölt alakot – a mennybemene-
tel pillanatában azt kéri tehát, hogy ő vezethesse tovább a Mefisztó gyámságából imént kiszabadított Faustot. Lehetetlen nem arra gondolnunk, hogy Margit ezúttal pontosan azt a szerepet játssza, mint a Dantét vezető Beatrice.

Vajon ebből kiindulva nem bukkanunk-e más párhuzamokra? Nincs-e általában véve is szoros megfelelés a *Faust* zárójelenete és a *Paradicsom* utolsó énekei között? Annak idején Arturo Farinelli erre a kérdésre igennel válaszolt. Szerinte a könyörgő szavak, melyeket Margit Faust lelki üdvéért intéz a Mater Dolorosához, Szent Bernárd imájára emlékeztetnek, aki a *Paradicsom* XXXIII. énekében Szűz Mária közbenjárását kéri Dante érdekében, hogy adassék meg neki a legfőbb jó látása. A *Faust* befejezésében pedig, mely nem más, mint a mindenható és örök szerelemhez intézett himnusz, Dante lírájának legszebb akkordjai csendülnek fel. „Mindebből semmi sincs Dantéban” – vetette ellen Benedetto Croce, aki egyrészt azt is tagadta, hogy Goethe Dante hatása alatt komponálta volna meg a jelenetet, másrészt azt is, hogy a goethei és dantei finálé között valamilyen általánosabb szellemi kapcsolat létezne. „A német költő könnyed, aforisztikus-parabolisztikus tónusával határozott ellentétet képez az olasz költő hatalmas erőfeszítése, aki a legvégső szellemi feszültségben a kifejezhetetlent igyekszik megragadni és kifejezni” (CROCE 1934b. In CROCE 1934a: 55). (Közbeszúrom, hogy Croce szerint a *Faust* utolsó jelentének megalkotásakor Goethe fantáziájára sokkal inkább hathatott egy képzőművészeti minta, mint a *Paradicsom*. Ez Carletto Caliori egyik képe lenne, mely a „Mater Gloriosát” ábrázolja a „Magna Peccatrix”-szal és a „Poenitentes”-ekkel.)¹⁹¹

A vita rendkívül tanulságos, hiszen kiváló példája azoknak az eseteknek, melyek eldöntése nem tényszerű adatoktól függ, hanem egy adott olvasásmódtól. Azt hiszem, ettől függetlenül igaz, hogy a két költemény összevetését nem az egyes részletek szintjén kell elvégezni. Valójában két út áll előttünk. Mindkettő járható, de hogy melyiket választjuk, nagymértékben függ filozófiai orientációnktól.

Az első, inkább „historicistának” nevezhető utat azok választhatják, akik hisznek a nagy történeti narratívákban, s úgy gondolják, hogy – legalábbis az európai kultúrában – van a szellemi fejlődésnek egy folyamatosan megtartott (előrehaladó) iránya. A nagy, reprezentatív, kanonikus alkotások ebben a keretben úgy tekintendők, mint ennek a fejlődésnek egymást követő és egymásból következő állomásai: például a *Faust* (inkább ideálisan, mintsem a konkrét irodalmi hatás értelmében) az *Isteni színjáték* problematikájának továbbvitele és elmélyítése. A második, „strukturálistának” nevezhető utat azok választják, akik a vizsgált műalkotást egy kulturális rendszeren belül, annak elemeként próbálják megérteni. Ez utóbbi esetben a nagy és reprezentatív művek összehasonlító vizsgálatának arra kell irányulnia, hogy megértsük, az egyik és a másik milyen helyet foglal el, és milyen

191 A kép valamikor a velencei Chiesa del Soccorso oltárát díszítette, majd a Muranói Múzeumba került. A mondottakkal kapcsolatban Croce megjegyezte, mégpedig joggal, hogy ugyanúgy nem biztos, hogy velencei látogatása során Goethe látta-e vagy sem a képet, mint ahogyan azt sem tudjuk, mennyire mélyedt el a *Paradicsom* utolsó énekeinek olvasásában. Mindenesetre – mint Croce mondja – a *Faustnak* „több szellemi kapcsolata van a festménnyel”, mint a *Paradicsom* énekeivel (CROCE 1934b: 54).

szerepet játszik, az adott kulturális rendszerben. Lényegében tehát *a saját rendszerükön belül elfoglalt helyüket és szerepüket* kell összehasonlítani.

Mint említettem, a magam részéről mindkét utat járhatónak tartom, vagyis ma sem tartom elvetendőnek a kulturális alkotások „evolucionista” vagy „historicista” tanulmányozását, illetve diakronikus szinten való összehasonlítását. Például azt hiszem, hogy a nagy irodalmi művek, minden olyan sajátosságukon túl, mely esztétikailag jellemzi őket, egyúttal „felfedezések” a létezés valamely aspektusával kapcsolatban, s ezek a felfedezések akkumulálódnak a történelemben. Az *Isteni színjáték* felfedezett valamit az emberről, s része annak, amit a személy, sőt „egyenesen a modern személyiség történetének” nevezhetünk. Mivel ugyanez elmondható a *Faust*ról, a két művet össze lehet – „historicista” módon – úgy is hasonlítani, mint ennek a történetnek két állomását.

A most bemutatandó vizsgálódás során azonban egyfajta „strukturalista” megközelítést fogok alkalmazni, s az *Isteni színjátékot* és a *Faustot* annak a hipotézisnek az alapján hasonlítom össze, hogy a *Faust* a maga történeti és kulturális kontextusában ahhoz hasonló helyet foglal el, mint amelyet az *Isteni színjáték* foglal el a maga rendszerében. Ehhez önként adódik az a kiindulópont, hogy mindkét mű rendkívül sokrétű gondolati tartalmat hordoz, magába sűríti egy világtörténeti korszak legfőbb filozófiai, vallási és tudományos eszméit, és mind tartalmában, mind formájában kifejezi – legalábbis azzal az igénnyel lép fel, hogy kifejezze – az adott kor világgépének alapjait. „Kifejezni saját korát”: ez mind Dante, mind Goethe számára sokkal többet jelent: azt, hogy az egész emberiség sorsát mutatják be, mégpedig egy reprezentatív személy útjának az ábrázolásával. Mindkét mű magyarázatának, értelmezésének és értékelésének alapkérdése tehát az, hogyan oldják meg a művészi forma és a gondolati-fogalmi tartalom, a költészet és a filozófia viszonyának problémáját. Ennek esztétikai aspektusát – vagyis azt, hogy hogyan válik az egyik és a másik esetben a filozófia költészetté – itt nem tárgyalhatjuk.

A probléma helyütt irodalomtörténeti és filozófiatörténeti kérdésként merül fel. Vajon mi a viszony az *Isteni színjáték* és a középkori filozófia között? Vajon mi a viszony a *Faust* és a felvilágosodás, illetve a *Faust* és a klasszikus német filozófia között?

Kiinduló hipotézisünk szerint *a két mű saját korához való viszonya analóg egymással*, és éppen ez magyarázza rokonságukat. Ez utóbbi állítás korántsem magától értetődő. A Dante-kutatás évszázados hagyománya szerint az *Isteni színjáték* filozófiai alapja a tomizmus. Az utóbbi évszázad német filozófusai pedig, köztük Simmel, Rickert és Cassirer, a *Faust*ról írva elsősorban a Goethe és Kant közötti összefüggést hangsúlyozták. (Ez jellemezte például az 1932-es Goethe-centenárium idején megjelent tanulmányok többségét.) De ha eltekintünk attól, hogy mindkét költő valóban *up to date* volt, és mindkettőre hatott saját korának valamely nagy gondolkodója, vajon milyen rokonságot teremthet köztük egyikük tomizmusa, illetve másikuk kantianizmusa?

Mindkét jellemzés rendkívül egyoldalú. Dante esetében a kutatás ezen régen túllépett, s Bruno Nardi és mások munkáira támaszkodva bebizonyította, hogy a költő nem egyik vagy másik filozófusnak vagy teológusnak, és nem egyik vagy másik gondolkodói iskolának volt a követője, hanem Tamás arisztotelizmusától és a latin averroisták racionalizmusától kezdve az újplatonikusokon át a misztikus irányzatokig a középkor minden nagy

áramlatát szintetizálta. Ez egyébként az olvasók számára eleve evidens, hiszen a költőnek az a szándéka, hogy a különböző gondolatrendszereket összebékítse, a szöveg felszínén közvetlenül, tematikus formában is megjelenik. Elég a bölcsek seregére emlékeztetnünk, akiket a nap egében Tamás és Bonaventura – egymást is dicsérve – név szerint mutat be az utazónak (*Paradicsom*, X, 94–138; XII, 127–141).

Goethe esetében hasonló módon megalapozottan lehet amellest érvelni, hogy hosszú pályája során sohasem vált kizárólag ennek vagy annak a filozófiának a hívévé, hanem – mint talán leghatározottabban Lukács György (LUKÁCS 1969b. In LUKÁCS 1969a: I. 86) mutatott rá – lépést tartott a klasszikus német filozófia egészének fejlődésével, melynek minden fordulata az ő életében játszódott le. Elképzelései összhangban voltak Kant esztétikai és természetfilozófiai elveivel, ahogyan *Az ítélőerő kritikájából* megismerhette őket. Nem kevesebb rokonszenvvel fogadta a fiatal Schelling természetfilozófiáját. Történeti szemléletmódja pedig közeli párhuzamot mutatott a történeti dialektikának azzal a felfogásával, melyet a jénai csata ágyúdörgése közepette befejezett, és éppen a *Faust* első részével egy időben megjelenő monumentális hegeli mű, *A szellem fenomenológiája* fejtett ki.

De nem is lehetett másként sem Dante, sem Goethe esetében. Különben fel sem vehetnénk, hogy az *Isteni színjáték* és a *Faust*, lévén egy-egy korszak gondolati szintézisei, analóg helyet foglalnak el a maguk korának kultúrájában. Helyi értékük azért azonos egy adott rendszerhez képest, mert egyaránt magukba olvasztották a korszak legfőbb gondolati tendenciáit. De lehetséges-e egyáltalán annyiféle filozófiát – egyik esetben az arisztotelizmust, az újplatonizmust, a tomizmust, a joachimizmust és az averroizmust; a másik esetben a kantianizmust, a panteizmust, a schellingi azonosságfilozófiát és a hegeli dialektikát – egy és ugyanazon keretben, egy és ugyanazon műben egyesíteni? Ha absztrakt gondolati keretre, egy összefoglaló filozófiai rendszerre gondolunk, akkor nem lehetséges, mert az egyes filozófiák közötti ellentmondások létre sem engedik jönni az egységet. *A különböző filozófiák egyesítése csakis esztétikai formában lehetséges.* És pontosan ez volt az *Isteni színjáték* és a *Faust* megírásával elvégzendő feladat: esztétikai formában egységbe hozni a kor egészét reprezentáló tendenciákat.

Mindezt hadd mondjam ki ezúttal egy általános filozófiai tétel erejével, és hadd hagyjam más alkalomra az érvelést és bizonyítást.

Most pedig vizsgáljuk meg, hogyan függ össze az esztétikai formában létrehozandó szintézis feladata a megvalósítás módjával. Más szóval: hogyan függ össze a feladat azzal, hogy mind Dante, mind Goethe úgy döntött, hogy az emberi nem általános problematikáját egy reprezentatív személy sorsában konkretizálják?

Sematikusan fogalmazva ez mindkét esetben azt jelenti, hogy a nemet elméletileg a kollektív vagy az általános szubjektivitás alakjával ruházzák fel, melyet aztán művük főhősének megalkotásával egyéniesítenek.

Az a gondolat, hogy egy ember önmagában képviselheti az emberi nemet, természetesen messzire nyúlik vissza, hiszen ennek alapja megvan Krisztus képében. Ez a modell felismerhető a szereplő Dantében is mint individuális személyben, aki az összesség nevében járja be a túlvilágot. A kollektív szubjektum azonban több ennél. Nem egyszerűen az összes többi egyén nevében és érdekében cselekvő individuális személy, hanem

az individuumok sokasága, amely mint sokaság, egyedi arculatot ölt, s egyetlen személyként cselekszik. Legérzékletesebb példája ennek a lelkek sokaságából kirajzolódó Sas képe a Jupiter egében, amely egyénként szólal meg, és megszólalván „*minket és mienket értett*”, „mikor az *ént* és az *enyémet* mondta”:

ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e „io” e „mio”,
quand'era nel concetto e „noi” e „nostro”.¹⁹²
(*Paradicsom*, XIX, 10–12)

Rendkívüli figyelemre méltó, hogy Dante hogyan és milyen tudatossággal használja itt az egyes szám első személyű és a többes szám első személyű névmásokat. A 11. sor és a 12. sor egyes szám első személyű és többes szám első személyű személyes névmásai referenciálisan azonosak, amit az is megerősít, hogy az egyes és többes számú birtokos névmások hasonlóképpen felcserélhetők. Ez mintegy grammatikai jele a sok-sok egyedi szubjektum és a kollektív szubjektum egybeolvadásának. A Sas „én”-je nem más, mint a sokaság „mi”-je.

A modern filozófia nyelvén ezt „holizmusnak” neveznénk. Dante, legalábbis az itt leírt esetben, „a totalitás álláspontját” fejezi ki. Ennek, ahogyan *Az egyeduralomban* látjuk, egyaránt van politikai filozófiai és lélekképzési aspektusa. Úgy tűnik, a lélekképzési aspektus az elsődleges, hiszen az egész koncepció alapját a „potenciális értelem” arisztotelési fogalma, illetve e fogalom averroészi értelmezése képviseli, melyet az arab filozófus Arisztotelész *De animáját* kommentálva dolgozott ki. Averroës, legalábbis egy-két kijelentése szerint, úgy vélte, hogy a „cselekvő értelemmel” („intellectus agens”) szembeállított „potenciális” vagy „anyag értelem” „valamennyi ember számára egyetlen” („unicus omnibus hominibus”). Ez a monopszichizmus tétele, melyet aztán az 1260 és 1270 körül Párizsban tanító, sokáig „latin averroistákként” emlegetett radikális arisztotelianusok (köztük Boethius de Dacia és Brabanti Siger) tettek magukévá, s melyet Tempier püspök a híres 1277-es párizsi határozatban sok más tétel mellett elítélt. Arra kell itt emlékeztetnünk, hogy „a *potenciális értelem* révén felfogó léter” Dante az ember kizárólagos jellemzőjének tekinti (mely mind az állatoktól, mind az angyaloktól megkülönböztet minket). *Az egyeduralomban* többek közt ezt olvashatjuk:

És minthogy ez a képesség egy ember vagy az emberek valamely fent említett részleges közössége révén nem érvényesülhet teljesen, kell, hogy az emberi nemnek meglegyen az a sokasága, amelynek révén egész képessége valóra válhat. Aminthogy kell, hogy a létrejövő dolgokban is meglegyen a sokaság ahhoz, hogy a kezdeti anyag egész képessége cselekvő aktussá legyen, különben csak az aktustól elválasztott képesség maradna; ami pedig lehetetlenség. Ezen a véleményen volt Averroës a lélekről szóló kommentárjában.

¹⁹² Mert láttam s hallám csórét nyitni, mintha
beszélne – s *minket és mienket* értett,
mikor az *ént* és az *enyémet* mondta.

Fel kell tehát tennünk, hogy „van az emberi egyetemességnek valamely olyan saját tevékenysége, amelyre az egyetemesség egész sokaságában rendeltetett” (I, iii).

Más szóval Dante úgy véli, van olyan tevékenység, amelynek a szubjektuma az egyetemesség. Ennek ellenére nehéz állást foglalni abban a sokat vitatott kérdésben, hogy mennyire volt „averroista”. Szoros értelemben véve nyilván nem volt az, mint ahogyan joachimista sem volt, bár a kalábriai apátot, aki „jós lelkével a jövőbe látott” („di spirito profetico dotato”; *Paradicsom*, XII, 141), szintén a paradicsomban helyezi el, Bonaventura oldalán. Mindenesetre fontos adat, hogy az arab filozófus az előbbi hivatkozáson túl az *Isteni színjátékban* is feltűnik (*Pokol*, IV, 144), azoknak a nagy bölcseleőknek a családjában („tra filosofica famiglia”; *Inferno*, IV, 132.), akiknek túlvilági helye a pokol tornácán van egy „nemes kastélyban” (*Pokol*, IV, 106.). Brabanti Sigerrel viszont – Averroës keresztény követőjével, aki az 1277-es ítélet egyik legfőbb céltáblája volt – nem máshol találkozunk, mint a paradicsomban:

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)¹⁹³

De Siger, azaz Sigieri, az üldözött filozófus, nemcsak a paradicsomban van jelen. Sorsa, miképpen Dante egy ritkán idézett szonettje bizonyítja, különösen érdekelte a költőt:

Mastro Sighier non andò guari lieto:
 a ghiado il fe' morire a gran dolore
 nella corte di Roma, ad Orbivieto.
 (*Il fiore*, XCII, 9–11)¹⁹⁴

Mindezek az utalások mostani vizsgálódásunk szempontjából azért fontosak, mert az *Isteni színjáték* egyik alapproblémáját, mely összefügg a költemény célkitűzésével, összekötik a kor filozófiájával. Feltűnő ugyanis az analógia a Sas, a potenciális értelemmel

193 Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,
 è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri
 gravi a morir li parve venir tardo:
 essa è la luce eterna di Sigieri,
 che, leggendo nel Vico de li Strami,
 sillogizzò invidiosi veri.

194 „Siger mester nem örült sokáig. Nagy fájdalmára megölettem kard által Róma udvarában, Orvietóban”. (Continuit és sok más dantistát követve felteszem, hogy a *Fiore* Dante műve.)

felruházott emberi egyetemesség, és a cselekvő szubjektumként elgondolt emberi egyetemesség között.

Ám – mint korábban utaltam rá – az „averroizmus” címkéjét általánosabb értelemben, mintegy típusfogalomként is használhatjuk mindazoknak a nézeteknek a megjelölésére, melyek *ontológiai realitást* és ismeretelméleti elsőbbséget tulajdonítanak az összességnek az egyénnel és az egésznek a résszel szemben. Például, ha Herder „averroistának” bélyegezte Kantot,¹⁹⁵ azért tehette ezt, mert a königsbergi filozófus valóban úgy vélte, hogy a történelem célja a potenciális emberi képességek teljes kifejlődése, ami csakis az emberi *nem*, a *Geschlecht* vagy a *Gattung*, és nem az egyén szintjén válhat valóra. „Az emberben – hangzik a jól ismert kanti tétel – az észhasználatot célzó természeti adottságok csupán a nemben fejlődhetnek ki teljesen, nem pedig az individuumban” (KANT 1974b: 63). Ez eléggé averroista színezetű kijelentés. Herdernek tehát igaza volt. De csak bizonyos mértékig, hiszen hozzá kellett volna tennie, hogy a középkori arab gondolkodó és a königsbergi filozófus tanítása között mindenképpen elvi különbséget jelent az a tény, hogy az utóbbi *historizálta* a maga tételét és történetfilozófiai fogalmakban fogalmazta meg.

Az egyén és a nem közötti viszony értelmezésében a német klasszika nagy filozófusai és költői ezen a Kant által kijelölt történelemfilozófiai nyomvonalon haladtak tovább, mégpedig lényegében egymással párhuzamosan. Mindenekelőtt a korszak filozófiai és költői főművéről, a *Faust*ról és *A szellem fenomenológiájáról* mondhatjuk, hogy párhuzamosak, hiszen hasonlóságukat már csak külsődleges okokból is téves lenne azzal magyaráznunk, hogy Goethe mintegy költői formába öntötte volna Hegel absztrakt filozófiai elemzéseit. Egyébként annak a banális ténynek a fényében, hogy Hegel olvasta az 1790-es *Faust*-töredéket, Goethe viszont nem olvashatta *A szellem fenomenológiáját*, egy fokkal még mindig plauzibilisebb lenne a költőnek a filozófusra gyakorolt hatását feltételezni, mint megfordítva. Persze ebben az esetben is sokkal fontosabb a két mű közötti szellemi párhuzam, mintsem az, hogy hatott-e, és miben hatott az egyik szerző a másikra.

A szellem fenomenológiája annak a tapasztalatnak az elemzése, melyet a tudat – egyéni és általános tudatként – önmagáról szerez, miközben az egyén fejlődésében az érzéki észleléstől eljut a fogalmi gondolkodásig, a történelemben pedig felemelkedik a primitív kezdetektől a modern kor legmagasabb szellemi formáig. A két aspektust, az egyénit és általánost az köti össze, hogy a tudat fejlődése az egyénben rövidített formában az emberiség történetét ismétli meg. Ezt a fenomenológiai utat járja be Faust, ahogyan Mefisztó közvetítésével megtapasztalja az emberi lét lehetőségeit, és megkísérli meghódítani az emberiség legmagasabb erőit és képességeit. Számára az egyén önmegvalósítása nem más, mint *felemelkedni* az emberiséghez, és elérni az *emberiség csúcsait*: „Mi vagyok hát, ha nem

195 Herder ezzel szemben úgy véli, hogy csak az individuum a reális létező: „aki azt mondaná, hogy nem az egyes ember nevelkedik föl, hanem az emberiség, az számomra érthetetlenül beszélne, mert a nem [Geschlecht und Gattung] csak általános fogalom” (HERDER 1952b. In HERDER 1952a: II, 212). Hozzáteszem, néha Herder pozitíve is használta az „averroista” jelzőt: „Ha Averroës azt hitte, hogy az egész emberi nemnek csak *egy* lelke van, melyben minden individuum a maga módján, hol tevékenyen, hol szenvedőleg, osztozik, akkor ezt a költői nézetet a korszellemre alkalmaznám” (HERDER 1978b. In HERDER 1978a: 363).

lehet s szabad / az emberiség csúcsát elérnem?” („Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist, der Menschheit Krone zu erringen?”)

Talán kockázatos Faust eme aspirációjával kapcsolatban túl nagy jelentőséget tulajdonítani annak, hogy a szöveg egy-egy helyén milyen jelzőket használ a szerző. Mindenesetre feltűnő, hogy már az *Éjszaka* című bevezető jelentben – igaz, ironikus felhanggal – a megidézett Szellem „Übermenschnek” nevezi Faustot: „Emberfeletti ember, miért vacogsz tehát?” („Da bin ich! – Welch erbärmlich Grauen / Fasst Übermensch dich!”) Amire Faust törekszik, az hegeli nyelven úgy fogalmazható meg, hogy „általános egyénné” kíván válni. Hegel gyakran nevezte „általános egyénné” a történelemben megjelenő szellemet, ahogyan különféle alakzatokban egy magasabb rendű szubjektum szerepét tölti be (HEGEL 1976: 40). Szinte lehetetlen, hogy ez a fenomenológiai, mondhatni „averroesi” viszony, mely Faustot mint egyént az emberi nemhez fűzi és „általános egyénné” formálja, ne fejeződjön ki olyan nyelvi formákban, mint amilyenekre az *Isteni színjáték*ban láttunk példát. A *Faust* alábbi helyén – éppúgy, mint a már korábban idézett dantei helyeken – egyszerre van a személyes névmásnak egy közvetlenül egyedi és egy kollektív referenciája:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst geniessen,
Mit meinem Geist das Höchste und tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen haufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
und wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.¹⁹⁶

„Mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern” (Sárközi György fordításában: „Tulajdon énem így énjévé többszörözni”): íme, ez az a pont, ahol maga az emberiség ölti egy „általános én” formáját. Az egyes „Én” általános „Én”-né bővül, ami megfordítva azt jelenti, hogy magába fogadja az általános „Én” tapasztalatait.

A modern európai embert gyakran nevezik Spengler óta fausti embernek. Bizonyos, hogy ezt a figurát sokkal több dolog választja el az *Isteni színjáték* főszereplőjétől, mint amennyi összeköti vele. De nincs-e a figurának előfutára a költemény egy másik szereplőjében? Nyilvánvaló, hogy igenlő válasz esetén erre a szerepre Odüsszeusz a legfőbb jelölt. Nem itt a helye, hogy újra felvegyük az Odüsszeusz alakja körüli végtelen interpretációs vitának a szálait. Annyit azonban meg kell jegyezni, hogy bár rengeteget írtak e kérdéstről, még nem mondtak el mindent.¹⁹⁷ Az újabb szövegkiadásoknak és a szövegek figyelmes olvasásának köszönhetően ma már elég sokat lehet tudni arról, hogy (többek

196 GOETHE 1974a: I. 57; „Lelkem, mely a tudásszombjából kilábol, / ne zárkózzék el többé semmi jajtól, / s mit az emberiség még várhat e világon, / bensőmben mind, mind visszhangozzam attól, / értelmem járjon mélyben és magasban, / javát, baját keblembé átitassam / s így az emberiség énjét énemmel élve, / hulljak végül vele a semmiségbe” (GOETHE 1974b: I. 62).

197 Magyar szerzők és kollégák részéről is több fontos hozzájárulás született ehhez a vitához. Amit az Odüsszeusz-figura jelentéséről jelenleg el tudok mondani, az Hoffmannak Bélával írt közös cikkünkben olvasható (HOFFMANN–KELEMEN 2008).

közt Guido Cavalcanti közvetítésével) hogyan kapcsolódik Dante gondolkodása a XIII. század második felének filozófiai vitáihoz és olyan nagy filozófusaihoz, mint Boethius de Dacia és Brabanti Siger, akikről mint „latin averroistákról” már szó volt. E kapcsolatok fényében nemcsak Bruno Nardinak az a kijelentése sorolható az érvényes interpretációk közé, hogy Odüsszeusz alakjában Dante „felfedezte a felfedezőt” (NARDI 1942b. In NARDI 1942a: 99), hanem Maria Cortinak az az olvasata is, hogy Odüsszeusz nemcsak a „földrajzi felfedezőnek”, hanem a tágabb értelemben vett tudományos kutatás úttörőjének, a gondolkodás hősének a prototípusa, a XIII. század értelmiségijének a képmása (ld. CORTI 1993a: 128).

Mindig is sok fejtörést okoztak a *Paradicsom* Sigieri-epizódjának azok a korábban idézett sorai, hogy „mély bölcséletben járva a földön, csak a sírra várt ott” („che ’n pensieri gravi a morir li parve venir tardo”, *Paradicsom*, X, 133–138). Maria Corti rámutatott, hogy a filozófus *De anima intellectiva* című, befejezetlen könyve ennél a mondatnál szakad félbe: „cum vivere sine litteris mors sit et vilis hominis sepultura” (idézi CORTI 1982: 101). Sigitert megfosztották az írás és olvasás, vagyis az intellektuális élet lehetőségétől, ezért élete olyan volt, mint a halál és a sír. Ez visszhangzik a *Paradicsom* előbbi soraiban. De a *Vendégség*ben is hasonlókat olvashatunk: „[...] ha élni az ember számára azt jelenti, hogy létezni, az ész használatától eltérni pedig egyenlő a létezésről való lemondással, s így a halállal” („Dunque, se ’l vivere è l’essere [dei viventi e vivere ne l’ uomo è ragione usare, ragione usare è l’essere] de l’ uomo, e così da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto” *Convivio*, IV, vii, 12).¹⁹⁸

Dante üzenete tehát nemcsak az, hogy a vezető nélküli ész halálba visz, ahogyan Odüsszeusz bukása bizonyítja. Amikor a Sigieri-epizódban közvetlenül, az Odüsszeusz-epizódban pedig közvetve felidézi a filozófus alakját, azt is üzeni, hogy lemondani az ész használatáról annyi, mint meghalni. A XIII. századi értelmiséginek így megrajzolt képétől kétségtelenül vezetnek szálak a fausti emberhez.

198 A fiatal Dante közvetlen környezetében élénken jelen volt ez a sigieri gondolat, mint Boccaccio Cavalcantiról szóló novellája tanúsítja. A novella csattanója, melyet Betto Brunelleschi uram szájából hallunk, az, hogy a tanulatlan és buta emberek olyanok, mint a halottak. „Magatok vagytok oktalanok, ha nem értettétek meg [...]: eme sírok a halottak házai, mivelhogy ezekben nyugsznak és lakoznak a halottak, s mikor ő azt mondja, hogy ez a mi otthonunk, azt akarja mondani, hogy mi és a többiek buták és tanulatlanok vagyunk hozzá képest és a többi tudós emberhez képest; és rosszabbak vagyunk a halottaknál, és ennélfogva, ha itt vagyunk, otthon vagyunk.” (Gli smemorati siete voi, se voi non l’avete inteso. Egli ci ha detta onestamente in poche parole la maggior villania del mondo; per ciò che, se voi riguardate bene, queste arche sono le case de’morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che sono nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non litterati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra.”) *Dekameron*, Hatodik nap. Kilencedik novella.

V. A HIT EPISZTEMOLÓGIÁJA

1. A HIT AKTUSÁNAK LOGIKÁJÁRÓL

A hitaktus episztemológiájának egyik nagy kérdése, hogy tudás-igényeinket és hiteinket kifejező kijelentéseink egyazon kompetencia különböző fokozatait képviselik-e, vagy pedig két radikálisan különböző kompetencia megnyilvánulásai. A kérdés vizsgálatának logikailag hasznos eszköze, hogy megfigyeljük az ezeknek a terminusoknak megfelelő, vagyis a tudás- és hitaktusokat realizáló igék – mindenekelőtt a *vél*ni, *hinni* és *tud*ni – viselkedését bizonyos releváns kontextusokban. Aquinói Tamásnak a hitaktusra vonatkozó rendkívül finom elemzései is előfeltételezik a szóban forgó igék, illetve a velük képzett mondatok efféle elemzését, még akkor is, ha vizsgálódása nem irányul explicit módon ezeknek a kifejezéseknek logikai-grammatikai sajátosságaira. Mindenesetre érdemes emlékeztetnünk arra, hogy Tamás leírja a gyanakvás, a kétely és a vélekedés aktusát, szembeállítva ezekkel a hit aktusát, mely „különbözik minden értelmi aktustól, melynek tárgya az igaz és a hamis”.¹⁹⁹

A következőkben azt vizsgálom, hogyan merül fel a probléma Danténál. Előbb azonban érdemes egy vázlatos áttekintést adni a *hinni* és a *tudni* igék logikai viselkedéséről.

Az első tény, melyet intuitíve felismerünk, az, hogy a *hinnit* többféleképpen használjuk, s hogy a különböző használatok közötti logikai különbségnek – mint már Tamás is megfigyelte – az igevonzatokban megjelenő grammatikai jele van. Tamás három használati módot különböztetett meg, amikor feltette a kérdést, hogy jogos-e megkülönböztetni a hit aktusában a „hinni Istent”, „hinni Istennek” és a „hinni Istenben” formulákat, vagyis jogos-e ezek alapján háromféle hitaktusról beszélni. (AQUINÓI 1950: II, II, 2, 4.)

Az alábbiakban különböztessünk meg mi is három verziót, a Tamásétól némileg eltérő formában:

- (1a) *hinni valamiben*
- (1b) *hinni, hogy*
- (1c) *hinni valakinek*

¹⁹⁹ Quidam vero actus intellectus habent quidem cogitationem informem absque firma assensione, sive in neutram partem declinent, sicut accidit dubitanti; sive in unam partem magis declinent sed tenentur aliquo levi signo, sicut accidit suspicanti; sive uni parti adhaereant, tamen cum formidine alterius, quod accidit opinanti. Sed actus iste qui est credere habet firmam adhaesionem ad unam partem, in quo convenit credens cum sciente et intelligente, et tamen eius cognitio non est perfecta per manifestam visionem, in quo convenit cum dubitante, suspicante et opinante. (AQUINÓI 1950: II, II, 4, 1)

Egy másik intuitíve adott tény, hogy a *tudni*nak nincsenek a *hinni* itt felsorolt használataival párhuzamos használati módjai. Nincs két- vagy háromféle *tudni*. Ez fel fogja vetni a kérdést, hogy a *tudni* milyen viszonyban áll a *hinni* különféle verzióival. Vagyis: milyen eredményt ad a „*hinni valamiben*” és a „*hinni, hogy*” szembeállítás a *tudni*val? A hit és a tudás, illetve a *hinni* és a *tudás* problémájától ugyanakkor elválaszthatatlan a bizonyosság problémája, és az ilyen jelentésű igéknek éppenséggel az a funkciójuk, hogy kifejezzék a bizonyosság valamelyik fajtáját vagy fokozatát. A vizsgálatba ezért be kell vonni a következő formulák elemzését:

- (2a) *bizonyos, hogy*
- (2b) *bizonyos vagyok abban, hogy*
- (2c) *ő bizonyos abban, hogy*

A vizsgálódás bizonyos tesztek szisztematikus elvégzését jelenti, mint amilyenek például a következők (ahol a „*” jel azt jezi, hogy az adott mondat logikailag elfogadhatatlan):

- (3) (azt) hiszem, hogy van isten, de lehetséges, hogy nincs isten
- (4) (úgy) vélem, hogy van isten, de lehetséges, hogy nincs isten
- (5) * (azt) hiszem, hogy van isten, de nem lehetséges, hogy van isten
- (6) * hiszek abban, hogy van isten (hiszek istenben), de lehetséges, hogy nincs isten
- (7) * tudom, hogy van isten, de lehetséges, hogy nincs isten
- (8) * tudom, hogy van isten, de nem lehetséges, hogy van isten
- (9) * tudom, hogy van isten, de nem hiszem, hogy van isten
- (10) * bizonyos, hogy van isten, de lehetséges, hogy nincs isten
- (11) * bizonyos, hogy van isten, de nem hiszem, hogy van isten
- (12) * bizonyos vagyok abban, hogy van isten, de nem hiszem, hogy van isten

Ha az összes lehetséges kontextuson végig mennénk, azt találnánk, hogy a *tudom*, a *hiszem* és a *bizonyos vagyok abban* – néhány kivételtől eltekintve – majdnem mindig azonos módon viselkedik. Ezt mutatják fentebbi logikailag hibás példamondataink (5–12). A *tudni* és a „*bizonyos, hogy*” elsődleges jelentését tekintve mindegyik formula tartalmaz egy többé-kevésbé nyílt logikai ellentmondást, hiszen a „tudom, hogy p” összeegyeztethetetlen mind „p” *lehetőségének tagadásával*, mind pedig azzal, hogy *lehetségesnek tartom „p”* tagadását. Emellett az utóbbival, vagyis „p” lehetőségének a tagadásával, természetesen az „azt hiszem, hogy p” is összeegyeztethetetlen.

A *tudni* viselkedését példáinkban az határozza meg, hogy a *tudom* és a *bizonyos vagyok* stb. az episztemológiai elkötelezettség olyan maximumát fejezi ki, amely az ellenkező lehetőség számára semmilyen rést sem hagy.

Intuíciónk szerint kivételt képez (3), mely a többi mondattal ellentétben logikailag rendben lévőnek látszik. Itt a *hiszem* másként viselkedik, mint ahogyan a *tudom* viselkedik (7)-ben, illetve ellentétben áll azzal, amit a *tudom* (9)-ben jelent. Ezt nem az magyarázza, hogy a *hinni* és *tudni* ezekben az esetekben különböző kompetenciaterületeken

használtuk volna. Példáinkban ugyanis mindkét ige episztemológiai értelemben szerepel. Mindkettő episztemikus attitűd ige, s logikai viselkedésük különbségét az okozza, hogy az episztemológiai elkötelezettség, illetve a bizonyosság különböző mértékét fejezik ki.

Ha figyelembe vesszük a *vélni, vélekedni* igét is, akkor a bizonyosság – illetve, ahogyan Kant mondja – az igaznak tartás (das Fürwahrhalten) növekvő mértéke szerint a következő sort kapjuk: *vélni, hinni, tudni* (*Meinen, Glauben, Wissen*). A *hinni* a sor középső tagjaként szubjektíve elegendő, ám objektíve elégtelen bizonyosságot involvál, melynek tartalmát a „hívés” fogalomköre fedi. Ez a *hinni* nem más, mint a „*hinni, hogy*”.

Mint látjuk, a „*hinni valamiben*” nem szerepel a sorban. A fenti példák közül a *hinni*-nek ez a válfaja (6)-ban fordul elő. Intuíciónk azt súgja, hogy a mondat logikailag ellentmondásos, hiszen az adott állítással ellenkező lehetőség megengedése – ellentétben például (3)-mal – ellentmond annak, hogy a beszélő hisz az állítás igazságában. A „*hiszek abban*” épp olyan teljes elkötelezettséget, épp olyan maximális bizonyosságot fejezi ki a hit tartalmával kapcsolatban, mint a „*tudom*”. Ez a vallási értelemben vett hit.

Nem véletlenül a hitvallásnak is ez a formulája (Credo in Deum Patrem omnipotentem [...]), melyet Dante a legegységesebb formájában idéz:

Hiszek egy Istenben,
egyben, örökben, aki mozdulatlan⁷
egeket mozgat [...].
(*Paradicsom*, XXIV, 130–133)

A fentiek alapján tehát azt mondhatjuk, hogy a „*hinni valamiben*” nem a bizonyosság *fokát*, hanem a bizonyosság *jellegét* tekintve különbözik mind a „*hinni, hogy*”, mind pedig a *tudom* formulától. Az utóbbiakétől egészen különböző kompetencia-területhez tartozik, s Kanttal szólva *erkölcsi* bizonyosságot fejez ki, mégpedig a „bizonyos vagyok abban, hogy”, nem pedig a „bizonyos, hogy” értelmében (KANT 2004: B 857).

A mondottak összefoglalásaként a nyelvi-logikai tényekből azt szűrhetjük le, hogy a „*valamiben hinni*” aktusa a bizalom aktusa, s kérdéses, mennyire van episztemológiai vonatkozása. Alighanem ehhez hasonlóan kell elemezni a *hinni valakinek* verziót is, mely bizalmat fejez ki a hit tartalmának forrása iránt, s ebből a bizalomból fakadóan sugall erkölcsi bizonyosságot.

Mielőtt tovább lépnék, megjegyzem, hogy a következőkben a hit aktusáról szólva a „*valamiben hiszek*” értelmében vett hitről, illetve annak értelmezéseiről lesz szó.

2. A HIT AKTUSA A *HINNI VALAMIBEN* ÉRTELMÉBEN

A nyelv logikája történetileg stabil, amiből persze nem következik, hogy különböző korok gondolkodói egyformán értik vagy értelmezik a nyelvi-logikai tényeket. Hogy a középkoriak a hitet és a tudást radikálisan szembeállították egymással, nem jelenti azt, hogy ugyanilyen radikálisan két különböző kompetencia-területhez sorolták volna őket. Sokan

hajlamosak voltak arra, hogy a hit és a tudás viszonyát a megismerés dimenzióján belül vizsgálják, s a szerint különböztessék meg őket, hogy milyen forrásból származnak: vajon a természetes ésen vagy a kinyilatkoztatáson alapulnak-e.

Ezt látjuk Danténál is. A hitről szóló legfontosabb szöveghelyeken – például a *Paradicsom* XXIV. énekében – a hit aktusának leírásakor a költő jellegzetes episztemológiai fogalmakat használ. Az epizód, melyben Péter kikérdezi őt, azért is érdekes a számunkra, s azért is adhat alapot további általánosításokra, mert a benne szereplő technikai kifejezések révén tipikusan skolasztikus levegőt áraszt. Érdemes tehát az epizódot szoros olvasásnak alávetni. Először is jegyezzük meg, hogy a hit mibenlétére vonatkozó kérdésre a páli meghatározást kapjuk válaszul:

*a hit a remélt dolog, mint valóság;
a hit a láthatatlan bizonyosság [...].
(Paradicsom, XXIV, 64–66)²⁰⁰*

Feltűnő e sorokban a *sustanza*, az *argomento* és *quiditate* terminusok szerepeltetése. A hit tehát az alapja azoknak a dolgoknak, melyeket elérni remélünk, de egyben *bizonyíték* és *érv* is olyan dolgok létezése mellett, melyek itt a földön láthatatlanok a számunkra. Ugyanakkor a szöveg világosan látni engedi, hogy problematikus a hitet egyrészt *szubsztanciaként / alapként*, másrészt pedig *argumentumként / érvként / bizonyítékként* meghatározni. A két terminus összekapcsolásához tehát magyarázatra és értelmezésre van szükség:

„Helyesen bogozzák
ajkaid a szót, hogyha jól megérted,
mért mondja: *valóság és bizonyosság?*”²⁰¹

Ez persze nemcsak értelmezési, hanem egyúttal logikai-episztemológiai probléma, ahogyan jól látszik az érvelés további menetéből is, mely a tamási útmutatásokat követi:

És én feleltem: „A magas *miértek*
bár tékozolják fényeiket itt fenn,
még a földi szemekbe el nem értek:

200 fede è sustanza di cose sperate

e argomento de le non parventi;

e questa pare a me sua quiditate

Vö. „A hit szilárd bizalom abban, amit remélünk, meggyőződés arról, amit nem látunk. Őseink ebből merítették bizonyosságot. A hitből ismerjük meg, hogy a világot az Isten szava alkotta, vagyis a látható a láthatatlanból lett”. [Est autem fides sperandorum substantia rerum argumentum non parentum. In hac enim testimonium consecuti sunt senes. Fide intellegimus aptata esse saecula verbo Dei ut ex invisibilibus visibilia fierent.] (Zsid, 11, 1–3)

201 „[...] Dirittamente senti, se bene intendi perché la ripuose tra le sustanze, e poi tra li argomenti.”

s azért egyetlen lényegünk a hit lenn,
 amelybe égi remények fogóznak:
 és így van lényeg s *valóság* a hitben.
 S ez a hit alap az okoskodóknak,
 hogy ami láthatatlan, bizonyítsák:
 s *bizonyosság* a hitből így fonódhat.”
 S megint hallottam: „Ha ennyire tiszták
 volnának a tanok, földön tanulva,
 éhen vesznének ottlenn a szofisták.”
 (*Paradicsom*, XXIV, 70–81)²⁰²

Úgy tűnik, a „szubsztanciát” és az „argumentumot” („bizonyítékot”) a föntiekben különböző értelemben kell vennünk. A hit egy meghatározott ismeretelméleti modell keretében tekintendő bizonyítéknak. E modell szerint a földi és túlvilági élet különbsége a megismerési helyzet különbségében rejlik. A földi szemeink elől elrejtett dolgok közvetlenül láthatók és megismerhetők lesznek a túlvilágon, ahol maradéktalanul igazolódik az arisztotelészi és tamási tétel, hogy értelmi fogalmaink forrása az érzékelés („nihil in dictu, quod non fuerit prius in intellectu”). A földi létben a megismerésnek ezt a forrását pótolja a hit, ahogyan Tamás is mondani látszik: „az értelmet bizonyítékok vezetik rá arra, hogy elfogadjon bizonyos igazságokat. Ime ezért nevezük itt bizonyítéknak [argumentum] az értelem szilárd csatlakozását magát a nem evidens hitigazságokhoz”.²⁰³

Vajon találunk-e Danténál olyan epizódokat, melyek értelmezését a *hinni* valamelyik másik jelentésének a rekonstrukciója segíti? Erre a válasz: *igen*. A továbbiakban kiemelek egy helyet, ahol a *hinni* (1c) értelmét, vagyis a *valakinek hinni* formulát kell szem előtt tartanunk.

202 E io appresso: «Le profonde cose
 che mi largiscono qui la lor parvenza,
 a li occhi di là giù son sì ascose,
 che l'esser loro v'è in sola credenza,
 sopra la qual si fonda l'alta spene;
 e però di sustanza prende intenza.
 E da questa credenza ci conviene
 silogizzar, sanz' avere altra vista:
 però intenza d'argomento tene».
 Allora udi': «Se quantunque s'acquista
 giù per dottrina, fosse così 'nteso,
 non li avria loco ingegno di sofista».

203 per argumentum enim intellectus inducitur ad adhaerendum alicui vero; unde ipsa firma adhaesio intellectus ad veritatem fidei non apparentem vocatur hic argumentum (AQUINÓI 1950: II, II, 4, 1).

3. A „HINNI VALAKINEK” ÉS A „HINNI VALAMIBEN” A SAS BESZÉDÉBEN

Az *Isteni színjáték* egyik legintenzívebb helye, ahol a hitaktus episztemológiai aspektusairól is szó esik, a Sas epizódja (*Paradicsom*, XVIII–XX). A jelenetben súlyos problémák halmozódnak egymásra, mint például az isteni igazságosság, vagy az ész és a hit viszonyának a problémája. Ide tartozik az a kérdés, hogy mennyiben fogadható el isten akarata, mely racionálisan érthetetlennek, morálisan pedig egyenesen taszítóknak tűnik.

Tekintsük át a jelenet néhány mozzanatát. Mindenek előtt megemlítem, hogy a nem megkeresztelt és Krisztusban nem hívó, de éreynes lelkek túlvilági sorsával kapcsolatban Dante erős kételyének ad hangot: „S tudjátok [...] hogy mint harapja lelkem’ a kétely; mert már régen az rág” (*Paradicsom*, XIX, 31–33).²⁰⁴

Kételyét, mint tudjuk, az a doktrína váltja ki, hogy még a jó és büntetlen megkereszteltelenek sem üdvözülhetnek. Dante a Sas szájába adja, hogy csak az szállhat a Paradicsomba, aki hitt Krisztusban (al Paradiso „non salí mai chi non credette ‘n Cristo”; XIX 103–105); az *Egyeduralomban* pedig kijelenti: „senki, bár rendelkezék az összes erkölcsi és intellektuális erényekkel s légyen tökéletes természetes hajlamai és cselekedetei szerint, hit nélkül nem üdvözülhet, minthogy sohasem hallott Krisztrusról”. Ehhez azonnal hozzátesz egy mondatot, mely egyszerre fejezi ki zavarát és a hit elsőbbségét, mely segít megérteni az érthetlent: „Ezt ugyanis az emberi értelem önmagában igazságosnak belátni nem képes, csupán a hit segítségével” (*Az egyeduralom*, II, vii).

Lássuk, hogyan fogalmazódik meg meg a Sas jelenetében az igazságosság alapjait érintő probléma:

„Kit az Indus messze partja
szült, ahol senki a Krisztust valóban
nem mondja, írja, olvassa, se hallja:
minden szándéka s minden tette jóban
fárad, amennyi látást nyert az Égtől
és nincsen vétke példában, és szóban:
hitetlen hal meg s kereszt vize nélkül:
hol az igazság, mely őt elítélje?
S ha ő hitetlen, hogy róhatni vétkül?”
(*Paradicsom*, XIX, 70–78)²⁰⁵

²⁰⁴ „sapete qual è quello dubbio che m'è digiun cotanto vecchio.”

²⁰⁵ Un uom nasce a la riva

de l'Indo, è quivi non è chi ragioni
di Cristo, né chi legga, né chi scriva;
e tutti suoi voleri e atti boni
sono, quanto ragione umana vede,
sanza peccato in vita o in sermoni.

Muore non battezzato e sanza fede:

ov'è questa giustizia che 'l condanna?
ov'è la colpa sua, se el non crede?

A problémát, mindent egybevéve, össze lehet foglalni ebben az egyetlen kérdésben: hogyan lehetséges, hogy „emberszem ne lássa igaznak Isten igazát” („*parer ingiusta la nostra giustizia*”; *Paradicsom*, IV, 67–68)? Hogyan lehetséges tehát, hogy az isteni igazságosság igazságtalannak látszik?

A Sas válasza, ahogyan felszínesen tekintve Dantée is, úgy hangzik, hogy az, hogy az isteni igazságosság igazságtalannak tűnik, „a hitnek érve”, „és nem haeresis parázsa” („*è argomento di fede e non d’eretica nequizia*”; *Paradicsom*, IV, 68–69). Vagyis az érdekes és ártatlan lelkek kizárása a paradicsomból valóban igazságtalannak látszik, s nem is látszhat másnak, mint igazságtalannak; ami viszont némelyek szemében eretnek gondolat. Így az ortodoxiához csak akkor maradhatunk hűek, ha a hit aktusa révén mégis elfogadjuk igazságosnak, amit az ész nem fogad el annak. A megoldás itt is abban áll, hogy a hit felülbírálja az észet, és túllép annak korlátain.

Megjegyzem, könnyű észrevenni: Dante kételye nem múlik el véglegesen. A Sas epizódjában, ritka kivételként, nem jelenik meg Beatrice: a költemény egészében játszott szerepével ellentétben nem foglal állást a vitatott kérdésben, és a Sas szavaira sem üti a jóváhagyás pecsétjét. Az a tény, hogy nem lép közbe, annak a jele, hogy Dante nem tekinti az igazságosság kérdését lezártnak, s talán nem is tekinti lezárhatónak.

Félretéve ezt a nehéz és zavarba ejtő kérdést, kiemelem a XX. ének egyik részletét, ahol Dante nem az általános tételt ismétli az észnek a hittel szembeni alárendeltségéről, hanem felveti azt az egészen új problémát, hogy mi a viszony aközött, hogy elfogadunk és igaznak tartunk valamit, és aközött, hogy hiszünk valamit. Az alábbi sorok arra vonatkoznak, hogy elhihetjük-e, s ha igen, meg tudjuk-e érteni, hogy két pogány (Traianus és Rifeus) üdvözült:

Látom, hogy amit mondtam, elhiszed te,
mert én mondom; de meg nem érti elméd,
s így van, bár tudva, mégis ködbe fedve.
Úgy teszel, mintha nevét megfigyelnéd
valaminek jól; de a név nem önt fényt
mivoltára; s így magyarázni kell még.
(*Paradicsom*, XX, 88–93)²⁰⁶

A Sas itt gyakorlatilag szemrehányást tesz Danténak. Azzal vádolja, hogy olyasmit hisz el, amit nem ért, vagyis nem jó okkal hiszi azt, amit hisz. Ez a „*hinni valakinek*” aktusa. Dante a *Sasnak* hisz, nem pedig magában a Sas által kijelentett igazságban, melyet fel sem tud fogni („amit mondtam, elhiszed te, mert én mondom”). A „*valakinek hinni aktusa*”

206 Io veggio che tu credi queste cose
perch'io le dico, ma non vedi come;
sí che, se son credute, sono ascose.
Fai come quei che la cosa per nome
apprende ben, ma la sua quiditate
veder non può se altri non la prome.

valamilyen tekintélyt feltételez, akiben megbízunk, vagy akinek hitelt adunk, és pusztán erre hagyatkozni nem elegendő ok arra, hogy elhiggyünk valamit.

Mindebből az a következtetés adódik, hogy a hívő szubjektumnak akkor van jó oka arra, hogy higgyen valamit, ha túl azon, hogy megbízik a tekintélyben, saját autonóm értékelésére vagy ítéletére támaszkodik. Ez a következtetés talán benne van a szövegben, de nincs világosan kimondva. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy a szubjektumnak – önálló erőfeszítést téve a megértés aktusára, és egy magasabb erőtől megsegítve – a dolog lényegét kell felfognia, s magának a dolognak az igazságában kell hinnie.

Mint láttuk, a *hinninek* ez a típusa a hit forrása. Ez képvisel a *tudnitól* minőségileg különböző, illetve a vélekedésnél és a hiedelemnél magasabb fokú elkötelezettséget.

Ily módon visszajutottunk kezdeti distinkcióinkhoz. A Sas szavai a *hinni* különböző logikai használatait tükrözik. Az első – vagyis az „*azt hinni, hogy*” és a „*hinni valakinek*” – a *vélekedésnek* és a *hívésnek* felel meg, mely egyszerűen saját tapasztalatunkból vagy – a tekintélyvelvet követve – mások véleményéből származik. (Ez a Sasnak hívő Dante esete.) A második logika – a „*hinni valamiben*” – az abszolút elkötelezettségnek felel meg, mely kizárja az elfogadott vélemények és ítéletek felülvizsgálatát. (Ezt követeli a Sas Dantétól.) A Sas beszéde azért érdemel különös figyelmet, mert kifejezi azt a felismerést, hogy a *hinni*-nek logikailag több radikálisan különböző használata van, s hogy ezek a különbözőségek alapvető ismeretelméleti problémákat rejtenek magában, melyek kibogozása a következő századok gondolkodóinak lesz a feladata.

UTÓSZÓ

Ebben a könyvben az volt a fő célom, hogy feltérképezsem és bemutassam az *önreferencia*, illetve a tágabb, nem pusztán nyelvi értelemben vett *önreflexió* formáit Dante költői szövegeiben és más, filozófiai jellegű írásaiban. A második és harmadik részt alkotó tanulmányok kérdésfeltevésai látszólag távolabb esnek ettől, de nem hiszem, hogy ellentmondának a fő célkitűzésnek. Az a mód, ahogyan például Dante az isteni igazságossággal kapcsolatos saját kételyeire, a *Purgatóriumban* ábrázolt, nem-létező műalkotások jelentésére, illetve az isten alkotta realitás és az isteni művészet paradox viszonyára, vagy pedig a hit és a hívés egyes, logikailag megkülönböztethető eseteire reflektál, rendkívül tudatos, önmagát állandóan figyelő, ellenőrző és korrigáló írói és gondolkodói attitűdöt feltételez.

Elméletileg régóta tisztázott, hogy az emberi nyelvnek (értve ezen a természetes nyelvek összességét) kitüntetett sajátossága többek között az, hogy olyan üzenetek is alkothatók a segítségével, melyek „önmagukra irányulnak” (poétikai funkció), illetve az, hogy szerkezete és működése leírható saját eszközeivel (önmaga metanyelve lehet). Másképpen szólva: a nyelv mint szemiotikai rendszer strukturális felépítésénél fogva lehetővé teszi az önreferenciális nyelvhasználatot. A nyelvnek ezt a „magában való”, „an sich” tulajdonságát felismerni és e felismerést a művészi alkotó munkában programszerűen kiaknázni: ehhez a költészet és a filozófia történetének évszázadaira volt szükség.

Itt térek vissza a könyv fő téziséhez, melynek van egy strukturális és egy történeti aspektusa. Strukturális szempontból a tézis azt mondja ki, hogy Dante szövegeinek egyik generáló elve a szöveg önmagára irányultságának folytonos láthatóvá tétele, történeti szempontból pedig azt, hogy az így megmutatkozó önreferencialitás az ő írásaiban érvényesül először átfogó módon. Ami nemcsak azt jelenti, hogy először ő használta fel művei poétikai alapelveként ezt a nyelv természetéből fakadó inherens sajátosságot, hanem azt is, hogy éppen művei megalkotása révén (s nemcsak a nyelvre vonatkozó elméleti vagy filozófiai reflexióival) felfedezett valamit a nyelv, s tegyük hozzá: a személyiség természetével kapcsolatban. (Ezért is érveltem amellet, hogy az *Isteni színjátékban* szereplő „én” megfelel egy történeti felfedezésnek, mert a személyiség történetének egy nagy fordulópontját jelzi.)

Remélhetőleg néhány adalékkal és megfontolással sikerült tézisemet valamelyest alátámasztani.

A tudat lényegéhez hasonlóképpen hozzátartozik az önmagára irányulás, a reflektálás képessége, mely végső soron a nyelvben gyökerezik. A tudatnak ily módon strukturális eleme az öntudat. Egyszerűbben szólva, a tudat: öntudat. Az igazság, a megismerhetőség,

a világról való tudás problémája elválaszthatatlan az önreflexiótól, így a tapasztalat mindig a tudat önmagáról nyert tapasztalata is. Ha másról nem, akkor a történeti ismeretről bizonyosan elmondható, hogy önismeret, hiszen ahogyan Vico hangsúlyozta, a történelemben a nyelvvel és tudattal rendelkező ember saját alkotásait szemléli.

Mindez szintén felfedezés, méghozzá a modern filozófia felfedezése: azé a modern szubjektumfilozófiáé, melynek nyitánya Descartes *cogitója* volt. Descartes saját gondolkodási aktusának vizsgálatára szólította fel a tudatot, később Kant lefektette az ész önkritikájának elveit, Hegel pedig leírta a tudat önmagáról nyert tapasztalatát, melynek mozgása a világról nyert tudás bővülését közvetíti. A sort folytathatnánk többek közt Husserlrel, Freuddal és másokkal, de kérdésünk ehelyütt inkább az, hogy a sor visszafelé meghosszabbítható-e.

A könyv talán amellet is szolgál érvekkel, hogy az utóbbi kérdésre igennel válaszolhatunk.

A költő, aki az önreferencialitást poétikájának alapelvévé tette, az általa elbeszélte túlvilági történetben olyan szereplőnek mutatkozik, aki radikális személyiségváltáson megy át, s nem kevésbé radikális önreflexióra kényszerül. Drámai találkozásuk jelenetében (*Purgatórium*, 30, 31) Beatrice szinte terapeutaként bábáskodik afölött, ahogyan a szereplő Dante önmagába mélyed. Nem kételkedhetünk abban, hogy a költészet és a filozófia történetének azt a szálát tartjuk itt kezünkben, mely a *cogitóhoz*, az ész, a tudat és a lélek modern önvizsgálatához vezet.

Beszélhetünk-e a mondottak alapján Dante modernitásáról? Nem hiszem, hogy erre szükség lenne. A hétszázötven évvel ezelőtt született Dante felfedező volt, akárcsak kedvenc hőse, Odüsszeusz, s a középkor szülötteként hagyta ránk máig érvényes felfedezéseit.

BIBLIOGRÁFIA

I. HIVATKOZOTT DANTE-KIADÁSOK

- Allegórikus és tudós versek* (CSORBA Gy. és mások ford.). In KARDOS 1962.
- A nép nyelvén való ékesszólásról* (MEZEY L. ford.). In KARDOS 1962.
- Az egyeduralom* (SALLAY G. ford.). In KARDOS 1962.
- Az új élet* (JÉKELY Z. ford.). In KARDOS 1962.
- Az új élet – Vita nuova* (BARANYI F. ford.). Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.
- BARBI, M. (2005): *Vita nuova* secondo il testo curato da Michele Barbi. Edizione Nazionale 1932. In *Enciclopedia dantesca* 2005.
- BORZI, I. (a cura di) (1993): *Dante Tutte le opere*. Newton, Roma.
- CONTINI, G. (a cura di) (1995): *Rime*. Einaudi, Torino. (Első kiadás: 1939)
- Enciclopedia dantesca* (2005): 4. Biografia, Opere, Bibliografia. Biblioteca Treccani. (Edizione speciale). Mondadori, Milano.
- Isteni színjáték* (BABITS M. ford.). In KARDOS 1962.
- KARDOS T. (szerk.) (1962): *Dante Összes Művei*. Magyar Helikon, Budapest.
- Levél Can Grande della Scala úrnak* (Tizenharmadik levél, MEZEY L. ford.). In KARDOS 1962.
- MENGALDO, P. V. – NARDI, B. – FRUGONI, A. – BRUGNOLI, G. – CECCHINI, E. – MAZZONI, F. (a cura di) (1979): *Dante Alighieri Opere Minori*. Tomo II. Ricciardi, Milano–Napoli.
- NARDI, B. (a cura di) (1979): *Monarchia*. In MENGALDO – NARDI – FRUGONI – BRUGNOLI – CECCHINI – MAZZONI 1979.
- PARODI, E. G. (2005): *Il fiore* secondo il testo curato da Ernesto Giacomo Parodi per l'edizione della Società Dantesca Italiana 1922. In *Enciclopedia dantesca* 2005.
- PISTELLI, E. (2005): *Epistole* secondo il testo curato da Ermenegildo Pistelli per l'edizione della Società Dantesca Italiana 1921. In *Enciclopedia dantesca* 2005.
- SALVO, T. (a cura di) (1987): *La divina commedia di Dante Alighieri*. (Testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi, pubblicato da Mondadori, Milano 1965–67.) Zanichelli, Bologna.
- SHAW, P. (a cura di) (2009): *Monarchia* (Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana). Casa Editrice Le Lettere, Firenze.
- SIMON Gy. (2012): *A virág* (SIMON Gy. ford.). Eötvös József Kiadó, Budapest.
- SINGLETON CH. S. (ed.) (1989): *The Divine Comedy* translated with a Commentary by Singleton Ch. S. Princeton University Press, Princeton.
- SZABADI S. (2004): *Isteni színjáték* (Ford. és magyarázatokkal ellátta SZABADI S.) Püski, Budapest.

- Tutte le opere di Dante Alighieri* a cura di FREDI CHIAPPELLI (1965). Edizione del centenario. Mursia, Milano.
- Vendégség* (SZABÓ M. ford.). In KARDOS 1962.
- WITTE, K. (1945): *Göttliche Komödie aus dem Italienischen übertragen von Karl Witte*. Reclam, Leipzig.

II. HIVATKOZOTT SZAKIRODALMI ÉS KÖLTŐI MŰVEK

- ABRAMÉ-BATTESTI, I. (1999): *La citation et la réécriture dans la Divine Comédie*. Edizioni dell'Orso, Torino.
- ÁGOSTON, Szent (1989a): *A boldog életről. A szabad akaratról* (TAR I. ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- ÁGOSTON, Szent (1989b). *A boldog életről*. In ÁGOSTON 1989a.
- ANTELME, R. (1972): *Emberi fajtánk* (SZEGŐ Gy. ford.). In GYÖRGY 2010. Európa, Budapest.
- AQUINÓI Szent T. (1950): *S. Thomae Aquinatis Doctoris Angelici Summa Theologiae*. Marietti, Torino–Roma.
- AQUINÓI Szent T. (1993): *Az értelem egysége* (BORBÉLY G. ford.). Ikon, Budapest.
- AQUINÓI Szent T. (2005): *De beatitudine – Traité du bonheur*. In THOMAS D'AQUINE – BOËCE DE DACIE 2005.
- AUERBACH, E. (1961): *Dante, poet of the secular world* (translated by MANHEIM, R.). The University of Chicago Press, Chicago.
- AUERBACH, E. (1970a). *S. Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza* (traduzione dal tedesco di RUBERL, V.). De Donato, Bari.
- AUERBACH, E. (1970b): *Dante e Virgilio*. In AUERBACH 1970a.
- AUERBACH, E. (1985a): *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban* (KARDOS P. ford.). Gondolat, Budapest.
- AUERBACH, E. (1985b): *Farinata és Cavalcante*. In AUERBACH 1985a.
- AUERBACH, E. (2007a): *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (traduzione dal tedesco di CODINO, F). Feltrinelli, Milano.
- AUERBACH, E. (2007b): *Il pubblico occidentale e la sua lingua*. In AUERBACH 2007a.
- AUERBACH, E. (2008a): *Studi su Dante* (traduzione dal tedesco di BONINO, M. L., traduzione dall'inglese di DELLA TERZA, D.). Feltrinelli (negyedik kiadás), Milano.
- AUERBACH, E. (2008b): *Gli appelli di Dante al lettore*. In AUERBACH 2008a.
- AUGUSTINUS (1982): *Vallomások* (VÁROSI I. ford.). Gondolat, Budapest.
- BABITS M. (1978a): *Esszék, tanulmányok. II.* Szépirodalmi Kiadó, Budapest.
- BABITS M. (1978b): *Egy kis Dante-vita*. In BABITS 1978a
- BABITS M. (é. n.): *Az európai irodalom története*. Nyugat, Budapest.
- BÁN I. (1988a): *Dante-tanulmányok*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest.
- BÁN I. (1988b): *Dante Ulyxese*. In BÁN 1988a.
- BARAŃSKI, Z. G. (1996): *Sole nuovo, luce nuova. Saggi sul rinnovamento culturale In Dante*. Scriptorium, Torino.

- BARANYI F. (2003): *Szerellem és nemes szív – Olasz költők versei Baranyi Ferenc fordításában*. Hungarovoxx Kiadó, Budapest.
- BATTISTINI, A. (2009): *Il primo canto dell'Inferno*. [Előadás a római Casa di Dantéban, 2009. november 22.]
- BENE A. – JABLONCZAY T. (szerk.) (2007): *Narratív beágyazás és reflexivitás* (BENE A. és mások ford.). *Narratívák* 6. Jelenkor, Pécs.
- BLUMENBERG, H. (2006): *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok* (KIRÁLY E. ford.). Atlantisz, Budapest.
- BOCCACCIO, G. (1963): *Dekameron* (RÉVAY J. ford.). Európa, Budapest.
- BOETHIUS, de D. (2005): *De summo bono – Du souverin bien ou la vie philosophique*. In THOMAS D'AQUINE – BOÈCE DE DACIE 2005.
- BONAVENTURA, Szent (1991a): *Szent Bonaventura misztikus művei* (BARSÍ B. – VÁRNAI B. ford.). Szent István Társulat, Budapest.
- BONAVENTURA, Szent (1991b): *A lélek zárándok útja Istenbe*. In BONAVENTURA 1991a.
- BORBÉLY G. (1993): *Aquinói Szent Tamás: Az értelem egysége*. In AQUINÓI 1993.
- BORSELLINO, N. (1998, 2007): *Ritratto di Dante*. Laterza, Roma-Bari.
- BRANCA, V. (1966): *A Paradicsom XVIII. éneke*. In KARDOS 1966.
- CAPELANUS, A. (2012): *A szerelemről* (RAJNAVÖLGYI G. ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- CAPPELLANO, A. (1947): *Trattato d'amore. De amore libri tres; testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV*. A cura di Salvatore Battaglia. Perrella, Roma.
- CAVALCANTI, G. (1986): *Poesie*, a cura di De Robertis D. Einaudi, Torino.
- CAVALLO, G. – CHARTIER, R. (szerk.) (2000): *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban* (SAJÓ T. ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- CERRI, G. (2007): *Dante e Omero*. ARGO, Lecce.
- CHIMENZ, S. A. (1964): *Il canto XIX del Paradiso*. In GETTO 1964.
- COHN, D. (2007): *Metalepszis és mise en abyme* (VARGA Z. ford.). In BENE – JABLONCZAY 2007.
- CORTI, M. (1982): *Dante a un nuovo crocevia*. Sansoni, Firenze.
- CORTI, M. (1983): *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. Einaudi, Torino.
- CORTI, M. (1993a): *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*. Einaudi, Torino.
- CORTI, M. (1993b): *La 'favola' di Ulisse: invenzione dantesca?* In CORTI 1993a.
- CROCE, B. (1913): *Breviario di Estetica*. Laterza, Bari.
- CROCE, B. (1921): *La poesia di Dante*. Laterza, Bari.
- CROCE, B. (1934a): *Nuovi saggi sul Goethe*. Laterza, Bari.
- CROCE, B. (1934b): *La scena finale del Faust*. In CROCE 1934a.
- CROCE, B. (1981): *Lettere a Giovanni Gentile*. A cura di Alda Croce. Mondadori, Milano.
- CURTIUS, E. R. (2010): *Letteratura Europea e Medio Evo latino* (a cura di Roberto Antonelli). La Nuova Italia, Firenze. (Prima edizione: 1992). [Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Francke, Bern. 1948.]

- D'ALVERNY, M. Th. (1964): *L'homme devant Dieu, mélanges offerts au père Henri de Lubac*. Aubier, Paris.
- DAVIDSON, D. (1984a): *Inquiries into Truth and Interpretation*. Clarendon Press, Oxford.
- DAVIDSON, D. (1984b): *Radical Interpretation*. In DAVIDSON 1984a.
- DRASKÓCZY E. (2011): „*A soha nem látott átváltozások*” éneke, *imitatio és aemulatio a Pokol XXV. énekében*. Kézirat.
- DRONKE, P. (1997): *Sources of Inspiration: Studies In Literary Transformation 400–1500*. Edizioni di Storia e letteratura, Roma.
- ECO, U. (1991): *Lector In fabula*. Bompiani, Milano. [1979]
- ECO, U. (1994): *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Bompiani, Milano.
- ECO, U. (1995): *Hat séta a fikció erdejében* (SCHÉRY A. – Gy. HORVÁTH L. ford.). Európa, Budapest.
- ECO, U. (1998): *A tökéletes nyelv keresése* (GÁL J. – KELEMEN J. ford.). Atlantisz, Budapest.
- FARINELLI, A. (1922): *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*. Fratelli Bocca, Torino.
- FERRUCCI, F. (1999): *Le due mani di Dio. Il cristianesimo e Dante*. Fazi Editore, Roma.
- FOUCAULT, M. (2000): *A szavak és a dolgok* (ROMHÁNYI TÖRÖK G. ford.). Osiris, Budapest.
- FRECCERO, J. (1986): *Dante. The Poetics of Conversion*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- FRECCERO, J. (1989a): *Dante. La poetica della conversione* (traduzione di CALENDI, C.). Il Mulino, Bologna.
- FRECCERO, J. (1989b): *Introduzione al Paradiso*. In FRECCERO 1989a.
- FRECCERO, J. (2001): *Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé* (MÁTYUS N. ford.). In *Dante a XX. században*. Helikon, 2001/2–3.
- FÜLEP L. (1974a): *A művészet forradalmától a nagy forradalomig – Cikkek, tanulmányok II*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- FÜLEP L. (1974b): *Dante*. In FÜLEP 1974a.
- GENETTE, G. (1996): *Az elbeszélő diskurzusa* (SEPEGHY B. ford.). In THOMKA 1996.
- GENETTE, G. (2006): *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig* (VARGA Z. ford.). Kalligram, Pozsony.
- GENTILE, G. (1937): *La filosofia dell'arte*. Sansoni, Firenze.
- GETTO, G. (1964): *Lecture dantesche, Volume III, Paradiso*. Sansoni, Firenze.
- GIANGOIA, R. E. (2006): *A convito con Dante. La cucina della Divina Commedia*. Il leone verde, Torino.
- GMELIN, H. (1951): *Die Anrede an den Leser In Dantes Göttlicher Komödie*. In *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Weimar. 29–30.
- GOETHE, J. W. (1974a): *Faust I–II*. Reclam, Leipzig.
- GOETHE, J. W. (1974b): *Faust* (JÉKELY Z. – KÁLNOKY L. ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- GORNI, G. (2002): *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*. Franco Cesati, Firenze.
- GORNI, G. (2008): *Dante. Storia di un visionario*. Laterza, Roma–Bari.
- GORNI, G. (2009a): *Guido Cavalcanti. Dante e il suo „primo amico”*. Aracne, Roma.

- GORNI, G. (2009b): *Né Bice né Monna Vanna. Circe nel canto di Ulisse (Inferno XXVI)*. In GORNI 2009a.
- GORNI, G. (2009c): *Invenzione e scrittura In Boccaccio. Il caso Guido Cavalcanti*. In GORNI 2009a.
- GREIMAS, A. J. (1966): *Sémantique structurale*. Larousse, Paris.
- GUÉNON, R. (1995a): *Dante ezoterizmusa – Szent Bernát*. (BÓDVAI A. – OROSZ L. V. ford.). Stella Maris, Budapest.
- GUÉNON, R. (1995b): *Dante ezoteizmusa*. In GUÉNON 1995a.
- GYÖRGY P. (2010): *Apám helyett*. Magvető, Budapest.
- HAMESSE, J. (2000): *Az olvasás skolasztikus modellje*. In CAVALLO – CHARTIER 2000.
- HEGEL, G. W. F. (1973): *A szellem fenomenológiája* (SZEMERE S. ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- HEGEL, G. W. F. (1976): *Előadások a világtörténet filozófiájáról* (SZEMERE S. ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- HEGEL, G. W. F. (1980): *Eszttétikai előadások I–III*. (SZEMERE S. ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- HEGEL, G. W. F. (1986): *Phänomenologie des Geistes. Werke 3*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HERDER, J. G. (1952a): *Zur Philosophie der Geschichte*. II. Aufbau-Verlag, Berlin.
- HERDER, J. G. (1952b): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In HERDER 1952a.
- HERDER, J. G. (1978a): *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról és más írások* (IMRE K. – ROZSNYAI E. ford.). Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- HERDER, J. G. (1978b): *Levelek a humanitás előmozdítására*. In HERDER 1978a.
- HOFFMANN B. – KELEMEN J. (2008): Pokol XXVI. In *Quaderni Danteschi*. 2/2008. Anno 3. N. 4.
- HORATIUS (1961): *Quintus Horatius Flaccus Összes Versei – Quinti Horati Flacci Opera Omnia*. Corvina Kiadó, Budapest.
- IMBACH, R. (1996): *Dante, la philosophie et les laïcs*. Éditions Universitaires de Fribourg – Éditions du Cerf Paris, Fribourg–Paris.
- INGLESE, G. (2002): *Guida alla Divina Commedia*. Carocci, Roma [2009].
- KANT, I. (1974a): *A vallás a pusztán ész határain belül és más írások* (VIDRÁNYI K. ford.). Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- KANT, I. (1974b): *Az emberiség egyetlen történetének eszméje világpolgári szemszögből*. In KANT 1974a.
- KANT, I. (1997): *Az ítélőerő kritikája* (PAPP Z. ford.). ICTUS, Gödöllő.
- KANT, I. (2004): *A tiszta ész kritikája* (KIS J. ford.). Atlantisz, Budapest.
- KARDOS T. (szerk.) (1966): *Dante a középkor és a renaissance között*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- KELEMEN J. (1999): *A Szentlélek poétája*. Kávé Kiadó, Budapest.
- KELEMEN J. (2002): *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*. Atlantisz, Budapest.

- KELEMEN J. (2004): *Power and Language In Dante's Philosophy of Language*. In WITHALM–WALLMANNBERGER szerk. 2004.
- KELEMEN, J. – FERRARI, J. – HARMATI, G. (2007): *Le même et l'autre. Identité et différence* (Actes du XXX^{ème} Congrès International de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française). Eötvös University Press, Librairie Philosophique J. Vrin, Budapest–Paris.
- KELEMEN, J. (2007): „Mêmeté” et „ipséité” dans *La divine comédie*. In KELEMEN – FERRARI – HARMATI 2007.
- KELEMEN, J. (2013). *Meta-representations, self-referentiality, impossible pictures*. Előadás a CEU „Iconology Old and New” c. konferenciáján, Budapest, 2013. május 27–29.
- KINDT, T. (2007): *A szerződésszegés művészete* (BENE A. ford.). *A metalepszis és az elbeszélői megbízhatatlanság összehasonlítása*. In BENE – JABLONCZAY 2007.
- LAKI J. (szerk.) (1998): *Tudományfilozófia*. Osiris, Budapest.
- LEDDA, G. (2002): *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella „Commedia” di Dante*. Longo, Ravenna.
- LE GOFF, J. (1979): *Az értelmiség a középkorban* (KLANICZAY G. ford.). Magvető Kiadó, Budapest.
- LOTMAN, J. M. (1992a): *Izbrannyye stat' i v trech tomach*. Vol 1, Stat' i po semiotike i tipologii kultury. Aleksandra, Tallinn.
- LOTMAN, J. M. (1992b): *Put'es'estvie Ulissa v 'Boz'estvennoi komedii' Dante*. In LOTMAN 1992a.
- LUKÁCS Gy. (1968a): *Művészet és társadalom*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- LUKÁCS Gy. (1968b): *Az eposz és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika*. In LUKÁCS 1968a.
- LUKÁCS Gy. (1969a): *Világirodalom I–II*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- LUKÁCS Gy. (1969b): *Goethe: Faust*. In LUKÁCS 1969a.
- MANDELSTAM, O. (1992a): *Árnyak tánca. Esztétikai írások* (ERDŐDI G. szerk.). Széphalom Könyvműhely, Budapest.
- MANDELSTAM, O. (1992b): *Beszélgetés Dantéről* (ERDŐDI G. ford.). In MANDELSTAM 1992a.
- MARTIALIS (1980): *M. Valeri Martialis Epigrammaton Liber*. Università di Genova. Facoltà di lettere e filosofia, Genova.
- MINEO, N. (1992): *Dante*. Laterza, Roma–Bari.
- MONTANARI, M. (1996): *Éhség és bőség. A táplálkozás európai kultúrtörténete* (KÖVENDY K. ford.). Atlantisz, Budapest.
- NARDI, B. (1942a): *Dante e la cultura medievale*. Laterza, Bari.
- NARDI, B. (1942b): *La tragedia d'Ulisse*. In NARDI 1942a.
- OVIDIUS (2002): *Publius Ovidius Naso. Keservek (Tristia)*. Magyar Könyvklub, Budapest.
- PADOAN, G. (1977a): *Il pio Enea, l'empio Ulisse*. Longo Editore, Ravenna.
- PADOAN, G. (1977b): *Ulisse „fandi factor” e le vie della sapienza*. In PADOAN 1977a.
- PADOAN, G. (1977c): *Il limbo dantesco*. In PADOAN 1977a.
- PÁL J. (2009): *Dante – Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

- PAPINI, G. (1933): *Dante vivo*. Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.
- PASQUINI, E. (2007): *Vita di Dante*. RCS Libri, Milano. [2006].
- PÉTERFY J. (1886): Dante. *Budapesti Szemle* (48. kötet, 118–120. sz.).
- PETHŐ Á. (2003): *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda.
- PETRONIO, G. (1966): *Megjegyzések Dante és közönsége kapcsolatáról*. In KARDOS 1966.
- QUINE, W. V. O. (1998): *A világ empirikusan ekvivalens rendszereiről* (AMBRUS G. ford.). In LAKI J. 1998. *Tudományfilozófia*. Osiris, Budapest.
- REDL K. (1988): *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Gondolat, Budapest.
- REYNOLDS, B. (2006): *Dante. The Poet, the Political Thinker, the Man*. I. B. Tauris, London – New York.
- REYNOLDS, B. (2008): *Dante. A költő, a politikai gondolkodó, az ember* (SAJÓ T. ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- RICOEUR, P. (1990): *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris.
- SAENGER, P. (2000): *Az olvasás a középkor utolsó századaiban*. In CAVALLO – CHARTIER 2000.
- SANCTO VICTORE, R. de (1988): *A szemlélődés kegyelméről avagy a nagyobb Benjamin* (ADAMIK T. ford.). In Redl 1988.
- SASSO, G. (2002): *Dante, l'imperatore e Aristotele*. Istituto Storico Italiano per il medio evo (Nuovi Studi Storici), Roma.
- SASSO, G. (2008): *Dante, Guido e Francesca*. Viella, Roma.
- SCHELLING, F. W. J. (1971a): *Philosophie der Kunst* (Aus dem handschriftlichen Nachlass). In SCHELLING F. W. J. *Frühschriften*. Akademie-Verlag, Berlin.
- SCHELLING, F. W. J. (1971b): *Über Dante in philosophischer Beziehung*. In SCHELLING 1971a.
- SCHELLING F. W. J. (1986): *Dantéről filozófiai vonatkozásban* (ZOLATI DÉBES ford.). *Világosság*, Melléklet az 1986. júliusi számhoz.
- SEARLE, J. R. (1969): *Speech Acts. An Essay In the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, London – New York.
- SEGRE, C. – OSSOLA, C. (1997): *Antologia della poesia italiana*. (Biblioteca della Pléiade) Vol. 1: Duecento-Trecento. Einaudi, Torino.
- SERMONTI, V. (1993): *Il paradiso di Dante*. Rizzoli, Milano.
- SINGLETON, Ch. S. (1989): *Commentary. Inferno*. In *Dante Alighieri The Divine Comedy* translated with a Commentary by Singleton Ch. S.
- SPITZER, L. (1988a): *Representative Essays*. Stanford University Press, Stanford, California.
- SPITZER, L. (1988b): *The Addresses to the Reader In the "Commedia"*. In SPITZER 1988a.
- STEENBERGHEN, F. van (1977): *Maître Siger de Brabant*. Publications Universitaires. Vander-Oyez, Louvain-Paris.
- SUITNER, F. (2010a): *I poeti del medio evo*. Carocci, Roma.
- SUITNER, F. (2010b): *In alten mæren: storie antiche e io del poeta*. In SUITNER 2010a.

- SZEPESY T. (1958): *Latin költők antológiája*. Móra Ferenc Kiadó, Budapest.
- TEMPIER, É. (1984): A Tempier párizsi püspök által elítélt tételek 1277 (REDL K. ford.). *Magyar Filozófiai Szemle*. 1984/3–4.
- THOMAS D'AQUIN – BOËCE DE DACIE (2005): *Sur le bonheur*. Textes introduits, traduits et annotés par IMBACH, R. et FOUCHE, I. Vrin, Paris.
- THOMKA B. (szerk.) (1996): *Az irodalom elméletei. I.* Jelenkor–JPTE, Pécs.
- VERGILIUS, P. M. (1937): *P. Vergilii Maronis Aeneis*. Teubner, Lipcse.
- VERGILIUS, P. M. (1984a): *Vergilius Összes Művei* (LAKATOS I. ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- VERGILIUS (1984b): *Aeneis*. In VERGILIUS 1984a.
- VINCZE T. (2013): *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- WITTGENSTEIN, L. (1958): *Philosophische Untersuchungen*. Basil Blackwell, Oxford.
- WITTGENSTEIN, L. (1963): *Logikai-filozófiai értekezés* (MÁRKUS GY. ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- WITTGENSTEIN, L. (1978): *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- WITTGENSTEIN, L. (1998): *Filozófiai Vizsgálódások* (NEUMER K. ford.). Atlantisz, Budapest.
- WITHALM, G. – WALLMANNBERGER, J. (szerk.) (2004): *Macht der Zeichen Zeichen der Macht*. LIT, Bécs.

A KÖNYV NÉHÁNY FEJEZETÉNEK ELŐZŐ VÁLTOZATA KORÁBBAN A KÖVETKEZŐ HELYEKEN JELENT MEG:

TILTÁS, HATÁROK, KIREKESZTÉS

Power and Language in Dante's Philosophy of Language. In WITHALM, G. – WALLMANN-SBERGER, J. (szerk.) (2004): *Macht der Zeichen Zeichen der Macht*. Bécs, LIT.

DANTE ÉS AZ EURÓPAI HAGYOMÁNY

Dante és az európai hagyomány. *Magyar Tudomány*, 165: (5), 565–571. (2004)

AZ ÉTKEZÉSI METAFORA

Cibo e metafore del cibo in Dante. In MARIANACCI, D. A. – SCIACOVELLI, A. (szerk.) (2006): *Il cibo e le feste nella letteratura italiana*. Istituto Italiano della Cultura, Budapest. 43–52.

PURGATÓRIUM 12: A MŰVÉSZI ALKOTÁSOK MIBENLÉTÉRŐL

Eyes Down. In MANDELBAUM, A. – OLDCORN, A. – ROSS, Ch. (szerk.) (2008): *Purgatorio. A Canto-by-Canto Commentary*. University of California Press, Berkeley–London. 119–129.

PARADICSOM 18–20. AZ IGAZSÁGOSSÁG PROBLÉMÁJA

L'analisi dei canti XVIII–XIX del Paradiso. *Quaderni Danteschi*, 5: (5), 1–30. (2009)

DILIGITE IUSTITIAM

DANTE: *Isteni színjáték, Paradicsom XVIII–XX. Magyar Filozófiai Szemle*, 58: (3), 57–73. (2014)

A FILOLÓFIAI ÉS HERMENEUTIKAI ÁLLÍTÁSOK KÖZÖTTI ASZIMMETRIÁRÓL

Sull'asimmetria tra le affermazioni filologiche e quelle ermeneutiche. In VIGH É. (szerk.) (2011): *Leggere Dante oggi: Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*. Aracne, Roma. 97–103.

A filológiai és hermeneutikai állítások közötti aszimmetriáról (előzetes megfontolások egy Dante-monográfiához). *Magyar Tudomány*, 173: (1), 57–65. (2012)

A HIT EPISZTEMOLÓGIÁJA

Előadás formájában elhangzott az Ateneo Ponteficio *Regina Apostolorum* „L'epistemologia dell'atto di fede nel medioevo da Sant'Anselmo a Giovanni Capreolo” („A hitaktus episztemológiája a középkorban Szent Anselmustól Giovanni Capreolóig”) című konferenciáján, melyet a Hit éve alkalmából rendeztek. Róma, 2012. november 22.

