

SALLAY GÉZA

A Dante-életmű néhány fontos kérdéséről

(Egy megszületendő magyar Dante-kommentár reményében)¹

Csupán bizonyos problémafelvetéseket szeretnék előterjeszteni, mert önmagában véve rendkívül hálátlan feladatnak érzem egy másfél évtizedet meghaladó munkának az elindítása alkalmából eligazítást vagy tájékoztatást tartani. Minden inkább lehetséges egy ilyen esetben, mintsem normatív szándékkal előállni, hiszen szinte teljesen fel kellene mérni a felmérhetetlent, ami aligha lehetséges. Márpedig a Dante-irodalomra mind terjedelmében, mind mélységében ez a jellemző. Emellett nem lezárt, s persze nem is lezárható. Igaz, efféle igény szerencsére nincs is. Az egész Dante-irodalom, Dante-kritika állandó mozgásban van, nem csak minden kor szembeesíti magát Dantéval, hanem a legkülönbözőbb kritikai irányzatok is sorra megkísérlik módszertani fegyvertáraik hatékonyságát Dante elemzésén keresztül megmérni. Emellett rendkívüli jelentőségű az egyéni vállalkozások hozzájárulása a dantei mű megértéséhez, amelyek nagyon sokszor korok, irányzatok, iskolák megkötöttségei nélkül is számottevő eredményeket tudnak felmutatni a különböző tudományterületek igen széles skáláján. Csak ezek belátása után vethetjük fel azt a kérdést, hogyan is értsük, hogy létre akarunk hozni egy magyar Dante-kommentárt. E tekintetben prelimináris feladatnak tekinthetjük, vélhetjük a magyar Dante-irodalom áttekintését, amely, reméljük, egyre gazdagabb lesz az elkövetkezendő években. De nemcsak átnéznünk kell, hanem azonosítanunk is kell

¹ A Magyar Dantisztikai Társaság 2004. április 16-án elhangzott vitaindító előadása

benne azokat a mozzanatokot, amelyek eredeti, egyéni hozzájárulást jelentenek az univerzális Dante-irodalomhoz, és így kihagyhatatlan helyük van egy magyar Dante-kommentárban. S mindezt úgy kell tennünk, hogy a magyar és külföldi érdeklődő felismerje és belássa ennek jogosultságát. Ez önmagában is komoly és egyre inkább szervezett munkát igénylő feladat. Hangsúlyoznám ezt a mozzanatot; akkor tudunk a siker reményével szembenézni ezzel a feladattal, ha nagyon szervezett, nagyon szorgalmas, azaz állandó munkát fektetünk majd be megoldásába. Egy dolgot világosan kell látni: az, hogy magyar, nem jelenthet provincializmust, röghöz kötöttséget, mindenáron való magyarkodást, mert eleve kudarcra van ítélve. Ugyanakkor a maga normális dimenziói között nem képtelen és megvalósíthatatlan feladat egy európai szintű magyar és magyar nyelvű kommentár létrehozása. Ez annál is inkább időszerű, mert két hét múlva hivatalosan is az Európai Unió – és kultúrközösség – tagjai leszünk. Dante műve *par excellence* az a mű, amely már a kortársak szerint is kommentálást igényel. Sőt, nem csak a kortársak szerint, hanem Dante szerint is: itt vannak előttünk *Az új élet* című művében nyújtott *ön*-kommentárok, vagy a *Vendégség* kommentár-részei. Másfelől gondoljuk meg, hogy Dante 1321-es halála után, Jacopo és Pietro, Dante két fia már 1322 és 1341 között elkészíti a maga kommentárjait. Graziano Bambaioli kommentárja 1324-ben, Jacopo della Lanáé pedig 1324 és 1328 között készül. Guido da Pisa műve, az *Expositio Inferni Dantis* pedig 1323-1328-as keltezésű. Tehát a mű hozzáférhetősége után szinte azonnal megindult a kommentátorok tevékenysége. Hogy ez miért van így, abban – azt hiszem – az játszik hihetetlenül nagy szerepet, hogy elképesztően egyetemes a dantei mű. De elég, ha csak a Színjáték *jellegrére* gondolunk. Ennek a műnek az alapjellegzetessége, hogy a nyelvi, nyelvészeti jellegű megnyilvánulásoktól kezdve a bonyolultabb történelmi, szociológiai, morális, etikai és szaktudományos

kérdések széles skáláját öleli fel a maga filozófiai, vallási és teológiai kivételéseivel egyetemben. Így a kommentár lényegében nem egy – mondjuk így – a filológusok által kitalált szükségszerű hozzátoldás, hanem magának a műnek a jellegéből következik. Ezt, vagyis hogy kommentár nélkül nem közelíthető meg valójában, már a kortársak is tudták. Ezen túlmenően maga a művészi, mesterségbeli megvalósulás is kezdettől fogva kommentárt igényelt, mindenképp az az allegorikus-szimbolikus rendszer, amely nem külsődleges felépítményként telepedett rá a műre, és nem is praktikus jellegű szerkezeti támpont-rendszerként épült bele, mint valamiféle prefabrikált váz, hanem együtt született magával a művel, s a mű alap-ihletéséből jött létre. Ennyiben elszakíthatatlan a jellegzetes középkori *forma mentis*-től és világerzéstől. Mint egyetlen lehetséges kifejezési formától, egy olyan egység valós megjelenítésétől, amely egység egyidejűleg a maga konkrétságában soha nem létezett, nem létezhetett, csak időbeli folyamatában, a rész-egységek állandó el-lentmondásosságában. A művészetnek és a művésznek az a formája és megformálása, amely a Színjátékban előttünk áll, teszi a művet páratlanná és időfelettien időszerűvé. Meglátásom szerint éppen ebből következik – és a kritikai irodalomban is egyre nyilvánvalóbbá válik –, hogy felesleges azt a kérdést feltenni, vajon Dante műve középkori-e vagy sem, illetve mennyiben az, avagy hogy mennyiben nem. A válaszunk: *az is, meg nem is*. Illetve: még az is, de már nem is. Meggyőzőbb megközelítés az, hogy a középkor végén és egy új kor küszöbén áll. De ez önmagában még semmit nem határoz meg konkrétan. Petrarca például saját magáról mondja, hogy két kor választó mezsgyéjén állónak érzi magát. Márpedig a Dante és Petrarca közötti különbség, mondjuk úgy, világtörténeti méretekben is erősen mérhető. Művészileg szintén. A *Színjáték* az a különös *hic et nunc*, a jelen pillanat, amelybe összesűrűsödik mindaz, ami volt, illetve lehetett volna. Ennek a különös *hic et nunc* pillanat-

nak az eredménye egy hatalmas utópia, amely nem a múltra épül, mert annak a múltnak vége, hanem a kezdetekhez, az eredethez való visszanyúlásra, visszatérésre és egy sajátos jövőbe feszülésre, amelynek motorja a kezdetekben, az eredetben van; de a jövő formája még megragadhatatlan: egysége és beteljesülése csak Dantéban és legnagyobb művében valósul meg. Az allegória és a szimbólum feltárása azért szükséges és nélkülözhetetlen, de ugyanígy művészete titkának felfejtése is, mert csak ezen keresztül közelíthetjük meg a sajátos jellegét. E tekintetben is egy különleges, *hic et nunc* pillanat szemtanúi vagyunk; a vulgáris nyelvű irodalom egyetemessé válásának a tanúi, hiszen az Dante személyében nyeri el egyetemes érvényét és értékét. Gondoljunk *Az új élet* XXV. fejezetére! A *Dicatore di amore in lingua volgare*, amelyik szemben állt a *Dicatore d'amore*-val, amely „certi poete in lingua latina”-ként jelentkezik, nos, ez a különbség és szembenállás szerveződik *poetává* Dante személyében: a „dicatore d'amore” „poetá”-vá válik, vulgáris nyelven író *poetává*. Nem csak legitimizálja Dante a vulgáris nyelvű költészetet és költőjét, hanem egyenrangúvá teszi és annak tekinteti – saját magán keresztül – a legnagyobb latin klasszikusokkal; gondoljunk a *Pokol* IV. énekére, ahol Dante olyan írókhoz csatlakozik, mint Homérosz, Horatius, Ovidius, Lucanus, Vergilius. Ugyanazok a költők, akikre *Az új élet* előbb említett fejezetében is hivatkozik. Így születik meg benne az a gondolat a művészetről, amely szerint a költészet, a *poesia* tulajdonképpen semmi más, mint *lettera retorico-metaforica*; vagy más kifejezéssel szólva: *fictio retorica musicaque poita*. Ha még hozzátesszük azt, hogy ezekhez a költőkhöz a későbbiek folyamán, még ugyanabban az énekben hozzáveszi Orpheust és Linust, mintegy a „teológiai” költők képviselőiként, akkor válik világossá, miért és minek alapján nevezi és tekintheti ezt a vulgáris nyelvű művet, a *Színjátékot poema sacro*-nak, szent poémának „...al quale han posto e cielo e terra...”, vagyis, amelyben

és amelynek létrejöttében ott az ég és föld együtt. A *poema sacro* forrása a világ és a túlvilág, a test és a lélek együtt. Hangsúlyoznunk kell ezt az együttességet, mert ez az együttesség áll a dantei allegória elemzésének alapjában is, mégpedig azért, hogy a dantei allegóriában a betű szerinti értelem az addigiaknál sokkal nagyobb jelentőséget és súlyt nyer. Olyannyira így van ez, hogy elég, ha csak – s ezt szeretném is idézni –, a *Convivióra* vagy a *Cangrande della Scallához* írt levélre gondolunk:

Dico, si come nel primo capitolo è narrato, questa 'sposizione conviene essere litterale e allegorica. E acciò dare a intendere si vuol sapere, che le scritte si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. Uno si chiama litterale, e questo è quello che non va oltre a ciò che suona la parola fittizia, si come nelle favole dei poeti. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna. Si come quando dice Ovidio, che Orfeo faceva con la cetra mansuete le fiere, e li albori e le pietre a sé muovere. Che vuol dire come lo savio uomo con lo strumento della sua voce faccia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua volontade coloro che non hanno vita di scienza ed arte e coloro che non vita ragionevole alcuna, sono quasi come pietre. E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mostrerà. Veramente li teologi in questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.²

² Vö. Dante Alighieri, *Vendégség*, in. *Dante összes művei*, Magyar Helikon, Budapest 1962, 185-186.

A harmadikat erkölcsi értelemnek nevezi, de szól még a misztikus vagy érzékfelletti (*anagogikus*) értelemről is, de ezt a kettőt nyugodtan kihagyhatjuk, mert Dante a maga gyakorlatában – ahogy tulajdonképpen a kommentárok és a kritikai értékelések is – a betű szerinti és az allegorikus értelemre helyezi a hangsúlyt, anélkül, hogy megpróbálná minden egyes ponton, minden egyes elemzett résznél ezt a négyfokozatú allegorikus szisztémát érvényesíteni vagy kibontani. Nem is feltétlenül szükséges, hiszen időnként ez zavarokhoz is vezet. Arra azonban figyelniünk kell, hogy a betű szerinti értelem mennyire lényeges és mennyire fontos:

È impossibile però che in ciascuna cosa naturale ed artificiale è impossibile procedere alla forma senza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee satare. Si come impossibile la forma de loro evvenire se la materia cioè lo suo subietto non è digesta ed apparecchiata. E la forma dell'arca venire se la materia, cioè lo legno non è prima disposta ed apparecchiata. Onde con ciò sia cosa, che la litterale sentenza sempre sia subietto e materia dell'altre. Massimamente dell'allegorica. Impossibile è prima venire alla conoscenza dell'altre che alla sua.³

S a továbbiakban:

È impossibile però in ciascuna cosa naturale ed artificiale, è impossibile procedere se prima non è saldato lo fondamento, si come nella cosa e si come nello studiare. Onde con ciò sia cosa, che il dimostrare sia edificazione di scienza, e la litterale dimostrazione sia fondamento dell'altre; massimamente dell'allegorica. Impossibile è ad altre venire prima che a quella.⁴

³ Dante Alighieri, *i.m.*, 186.

⁴ Dante Alighieri, *i.m.*, 186.

Amit itt ír, abban megerősíti azt is, amit *Az új élet* XXV. fejezetében mondott, vagyis hogy a költőre jellemző egyik köteles tulajdonság az, hogy akármilyen képeket, hasonlatokat használ is, akármilyen sajátos megközelítéseket hoz is létre dolgok és dolgok, személyek és dolgok, személyek és mitológiai alakok között, mindig meg tudja indokolni, racionálisan be tudja bizonyítani, hogy kapcsolat áll fenn aközött, amit ő, mint betű szerinti alapot illetve mint hivatkozási vagy utalási alapot használ aztán fel a betű szerinti értelemre túl.

È però se li altri sensi dal litterale sono meno intesi, che sono si come manifestamente pare, irrazionabile sarebbe procedere ad essi dimostrare se prima lo litterale non fosse dimostrato.⁵

Tehát az allegóriában Danténál a betű szerinti értelemre különös hangsúlyt kell fektetni, nem csak kritériumnak kell tekinteni, hogy csak olyan allegorikus magyarázatokat vagy megközelítéseket fogadjunk el hitelesnek vagy legalábbis valószínűsíthetőnek, amelyek a betű szerinti értelemről valóban kibonthatók, valamilyen módon benne vannak. Ez a probléma különösen akkor vetődik fel, ha különféle ezoterikus Dante-értelmezésekkel vagy megközelítésekkel találjuk magunkat szemben vagy olyanokkal, amelyekből kiderülhet, hogy az a filológiai bizonyíték, amely a szöveg, a betű szerinti szöveg valóságos megértésén és összefüggésein alapul, nem bizonyítja kellőképpen az arra vonatkozó és az abból levont különféle hermetikus és ezoterikus megállapításokat. Ebben a tekintetben különösen ajánlanám figyelmükbe mindahányunknak egy már jó ideje megjelent, viszonylag nem túlságosan ismert könyvet, amelynek

⁵ Dante Alighieri, *i. m.*, 187.

címe a *L'idea deforme*; ez a könyv egy bolognai tudományos szeminárium-sorozat összefoglalása, amelyhez a bevezető tanulmányt Umberto Eco, a záró tanulmányt pedig Alberto Asor Rosa, tehát az esztétika és az olasz irodalomtörténet-írás két kiemelkedő alakja írta. Jellemző módon a *L'idea deforme* egyébként maga is egy anagramma, ami kis fricska akar lenni a túlságosan is heves anagramma-vadászoknak; az anagramma nem más, mint az *i fedeli d'amore* anagrammája, amely köré összeesküvő csoportot, amolyan szektagyülekezetet, különleges kora-előtti „szabadkőműves” csoportosulást kerítettek egyes, nem is kis jelentőségű szerzők. Ez a mű azért érdekes, és azért hívom fel rá a figyelmét mindenkinek, mert aki a munka előkészítésében részt vesz, annak számára nagyon hasznos volna megnézni olyan szerzők műveit és tevékenységét is, mint Gabriele Rossetti, Guénon, Arou, Luigi Valli vagy Benini. S mindezt nem az egyes konkrét elfogadható vagy nem elfogadható részeredményeikre tekintettel, hanem módszereik érvényességét, hatályosságát és hitelességét illetően, ha magyarázatot akarunk kapni arra, hogy munkáik azért nem tekinthetők valójában tudományos megközelítésnek, mert épp az a kritérium hiányzik belőlük, amelyre Dante is felhívta a figyelmet. Jelesül, hogy a betű szerinti értelemben benne kell lennie annak a csírának, amelyből az allegorikus vagy a betű szerint valón túllépő bármely szintű értelmezés szárba szökkenhet.

Ebben a vonatkozásban tehát egy újabb kérdéssel találjuk magunkat szemben. Mégpedig azzal, hogy végtére is milyen elképzelés hordozza Dante művének alapját. Azt hiszem, nyugodtan lezögeghetjük, hogy ma már nem vitatható – és nem is vitatják az autentikus Dante-kutatók –, hogy ez az alap-elképzelés egyrészt Dante különleges hivatás-tudatán, küldetés-tudatán alapszik, mégpedig egy kettős küldetés-tudat alapján: a politikai reformerén és a vallási prófétáén. Ez a kettős tevékenység szinte elválaszthatatlanul

egységet képez Dantében, mégpedig azért, mert úgy érzékeli, hogy a világ bajai pontosan abból fakadnak, hogy a két terület, a politika, a hatalom, a világi terület és a vallási-lelki terület nem különül el egymástól eléggé; a két területnek megfelelő hagyományos intézményrendszer nem Isten által kiszabott feladatát teljesíti, hanem beleavatkozik a másik dolgaiba, kölcsönösen akadályozván nemcsak önmagukat, hanem a másikat is feladata és hivatása teljesítésében. S ezt Dante úgy értelmezi – elég, ha csak a *földi Paradicsom* rendkívül intenzív allegorikus és szimbolikus rendszerére utalunk – mint egy második bűnbeesést. Az első bűnbeeséstől a krisztusi áldozat mentette meg elvileg az emberiséget. Az egyéni üdvözülés lehetőségét és útját megvalósította, megnyitotta, de nem nyitotta meg – s ezt a nagyon lényeges észrevételt a kommentárookban és az értelmezésekben szerintem kellő súllyal kell érvényre juttatni – a kollektív üdvözülését. Vagyis Dante nem elégedett meg az egyéni üdvözüléssel. A kollektív üdvözülés lehetőségét nem tartotta kizártnak: éppen ennek érdekében cselekedett. Márpedig ez a kollektív üdvözülés lehetősége a *földi Paradicsom*, az elveszett Éden visszaszerezésében áll. A *földi Paradicsom* strukturálisan is azért foglal helyet a *Purgatórium* hegyén, mert így kerül a legközelebb az égi *Paradicsom*hoz. Másrészt viszont a *Purgatórium*, amely a holt lelkek tisztulásának a helye, egyben jelképesen a földi életben is elérhető tisztulás lehetőségét mutatja be, melynek révén nem csak a halott lélek, de az élő ember – aki átmegy egy ilyen tisztulási folyamaton –, az emberiség, az emberi nem is eljuthat az elvesztett *Paradicsom*-ba, ahonnan a lélek számára a későbbiekben az út már teljesen szabad és akadálymentes a mennyei *Paradicsom*ba. Ez tehát az élő, kollektív emberiség kollektív megváltásának a gondolata, amely két fokozat elérését „írná elő”. Az egyik a *földi Paradicsom*, azaz földi élet tökéletessége az egész emberiség számára, amelyben az emberi nem legjobb tulajdonságai a béke állapotában fejlődhetnének ki –

ebben is találunk egyfajta averroista gondolatot és mellézköngét, ami Danténál gyakorta tapasztalható, még ha emiatt nem nevezzük is őt averroistának –, a másik pedig a mennyei Paradicsom, ahová viszont a lelkek fognak eljutni. Ennek a két célnak az érdekében alapvetőnek tekinti a császárságot és a pápaságot, tehát az államot és az egyházat. Igen ám, de az államot is másként képzei el. Szakrális jellegűnek tekinti, amennyiben az állam, a császárság, a Birodalom közvetlenül Istentől kapja auktoritását, s a császár közvetlenül Istentől kapja vezetői megbízását. Az *egyeduralom* című tanulmányában világosan kifejti, hogy a császár feladata elvezetni az élő emberiséget az örök béke kikötőjébe, ahol kibontakozhat és megvalósulhat az emberi nem minden jó tulajdonsága. Mégpedig minek alapján? Az emberi ész, a filozófia és a kardinális erények, vagyis a morális erények gyakorolása révén. A másik feladatot az Egyházra, a pápaságra bízta, hogy lelkiekben vezesse el az emberiséget a túlvilági üdvösség állapotába. Mégpedig minek alapján? A Szentírás és a teológia tanításai alapján és a teológiai erények gyakoroltatása révén. De nem avatkozhat be egyik intézmény a másik intézménybe, párhuzamosan kell haladniuk, párhuzamosan kell erősíteniük egymás munkáját e cél érdekében. Ennek a teocentrikus szemlélettel szembeni polemikus magatartásnak a jeleit és bizonyítékait nem kell felsorolni, mert akik egy kicsit is foglalkoztak a középkor ezen időszakával, azok világosan látják a dantei állásfoglalás pontosságát. Amire utalunk – és ez kiderül a *földi Paradicsom* nagy allegorikus és szimbolikus rendszeréből –, hogy a második bűnbeesés bekövetkezett. A második bűnbeesés tulajdonképpen az volt, amikor Constantinus császár által a nyugatrómai Birodalom az Egyházra bízott. Dante még nem tudta filológiai érvekkel bizonyítani ennek az adománylevélnek a hamis voltát. Lorenzo Valla ezt megtette. Dante eleve abból indult ki, hogy jogilag nem volt átruházható a Birodalom a pápaságra, és a pápaságnak nem volt joga

elfogadni, mert ezzel elveszítette spirituális jellegét, és karnális egyházzá vált. A császárságnak pedig nincs joga beleavatkozni a pápaság dolgaiba, mint ahogyan a pápaságnak sincsen joga beleavatkozni a Birodalom dolgaiba. Ez a gondolat vörös fonálként húzódik végig az egész *Színjátékon*, és lépten-nyomon észrevehetjük Dante allegória- és szimbólum-rendszerében a *Sasnak* mint a Birodalom, az államiság jelképének, és a *Keresztnek* mint a lelki Egyház jelképének a felbukkanását. Dante szerint ezt a második bűnbeesést kell kiküszöbölni. De hogyan? Úgy, hogy kell egy olyan állam, amely megvalósítja ezt a követelményt, és kell egy olyan spirituális egyház és pápa, aki szintén ezt teszi. Hogyan? Nagyon egyszerű. Elég, ha arra gondolunk, hogy a *Pokol* II. énekében már megjelenik az *Agár (Veltró)* szimbóluma, allegóriája, amely szinte félreérthetetlenül egy világi, a dantei *Monarchiában* megfogalmazott uralkodó személyére utal. Ugyanakkor Beatricének a *földi Paradicsomban* elmondott próféciájában az a bizonyos sokat vitatott „*cinquecento dieci e cinque*” vagy DXV, vagy DVX nem lehet más, csak olyan isteni küldött, aki az Egyház dolgait fogja rendbe hozni.

Ennek megfelelően aztán a *Paradicsomban* rendbe nem hozott egyházi dolgok kritikája olyan özönnel jelentkezik, hogy megdöbbenetheti a jámbor olvasót. Tehát a két reform szempontjából a *Veltró* és a „*cinquecento dieci e cinque*” az eljövendő két emblemátikus figura: mind a kettő Isten akaratából – és Dante mint ezek profétája – szólal meg. Én a magam részéről nem tartom hihetőnek – minthogy a szövegből hitelesen kibontható nyomát nem látom –, hogy helyes lenne arra gondolni: a „*cinquecento dieci e cinque*” az a *Veltrónak* egy bonyolultabb formában kifejezett párja, vagyis, hogy az is egy világi uralkodó volna. Még kevésbé tartom valószínűnek azt, hogy itt Dante önmagára gondolt volna. (Az anagramma-hívők abból indulnak ki, hogy a DXV átalakítva a DVX formájává sok mindent jelölhet. Margherita Sarfatti például benne Duce alakját

vélte megfogalmazódni Olaszország számára.) A DXV esetében is, már ha megmaradunk ennél az eredeti formánál, Olschitól kezdve többen abból indultak ki, hogy ez nem lenne más, mint Dante a *Christi Vertagum*, azaz Dante Jézus Kutyája, Agara; ahol a *Veltro* is és a „*cinquecento dieci e cinque*” is Dante lenne. Nem. Inkább elfogadható az az értelmezés, hogy *Domini Christi Vertagum* lenne ez a „*cinquecento dieci e cinque*”. Tehát *Krisztus Agara*. Ám *Krisztus Agara* feltétlenül egy vallási személyre utal itt is, vagyis az Egyház, a pápaság és a vallás belülről való megújítójának személyére. Ez a motívum és mozzanat az, ami a *Színjáték* fő alapeszméje. Olyannyira így van, hogy ennek különféle részletei a *Paradicsomban* újra meg újra visszatérnek. Mégpedig nagyon érdekes módon. S erről a kommentároknak nem szabad megfélekedniük. Dante művében, a *Színjátékban* vannak visszatérő motívumok, amelyek megjelennek a *Pokolban*, a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban*. De ez nem hiábavaló ismétlés, mert valahányszor megjelennek, mindig azt a célt szolgálják Dante számára, hogy az első megjelenésnél lényegesen univerzálisabb értékű, magasabb értékű kifejeződése legyen a problémának. Gondolhatunk itt egyszerűen olyasmire, mint a politika kérdése, amely Dante számára nagyon fontos kérdés; a *Pokol* VI. énekében a színtér Firenze. A firenzei színtér a *Purgatóriumban* már teljes itáliai színtérré bővül a Sordello-epizódban. A *Paradicsom* VI. énekében pedig Justinianus révén univerzálissá bővül, és az univerzális Birodalom, az univerzális monarchia kérdésévé válik. Vagy gondolhatunk olyan esetekre is, mint például a szerelem kérdése. Mármint a művekben megjelenő szerelem kérdése. Ott van a *Pokolban* Francesca és Paolo. A Francesca- és Paolo-jelenet bizonyos túlhaladásaként jelenik meg a *Pugratóriumban*, a *Purgatórium* XXIV. énekében a Bonagiuntával való találkozásakor Dante sajátos, saját *dolce stil nuovó*jának értelmezése. A Francesca-jelenetben is megvan a *dolce stil nuovóra* utalás, a három *Amore* kezdetű tercinában. Kimu-

tathatók a *stil novista-elméletek* megjelenései, de ezek a megjelenések nemcsak az *amor cortese* és az *amor sensuale* antikvitásbeli formáival kontaminálódnak, hanem beszivárognak Francesca esetébe is. Amikor Dante meghallja Francesca beszédében a három „Amore-tercinát”, nem véletlenül teszi fel a kérdést, hogy „egyáltalán hogyan jutottatok el oda, hogy felismertétek, hogy itt szerelemről van szó?”. És akkor jön Galeotto, Ginevra és Lancelot. S ez mire döb-benti rá Dantét? Arra, hogy az őáltala is vallott *stilnovista* szerelem-elméleti mozzanatok kontaminálódhatnak az *amor cortese* és a lova-gi regények szerelmi motívumaival, amelyeket pedig korábban már elítélt.

Ez a ráeszmélés és rádöbbenés, amely sokkal nagyobb mérték-ben indítja meg, mint a „*cavaliere e dame antiche*” látványa, akik a *Po-kol* V. énekében keringenek a forgósélben. Annyira megdöbben, hogy szinte eszméletét veszti, és szinte holttestként zuhan a földre. Ez a motívum ebből a szempontból újból előjön a *Purgatóriumban*, egyrészt a Bonagiunta Orbicciani da Lucca-jelenetben, de ott már sokkal magasabb szinten és sokkal inkább megérlelten. Dante tény-leges *dolce stil nuovói* költészetének az alaptétele, a „*Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet (Donne, ch'avete intelletto d'amore)*” című canzone. E kérdésre még visszatér a Guinnizzelli-epizódban is. An-nál a Guinnizzellinél, aki szintén a *Purgatóriumban* van, akinél bi-zonyos *excessus*-t érzett a szerelem értelmezésében és érzésében, és neki is meg kellett tisztulnia, noha éppen ő volt az, aki *canzonéjának* záró strófájában éppen az égbe viszi a költő lelkét, aki a hölgyét kö-vetve kerül oda, és azt vallja Istennek, hogy *olyan angyali külseje volt és olyan angyali megjelenése volt, mintha valóban a Te országodból lett volna, és nem hiszem, hogy bűnt követtem el azzal, hogy őt szerettem és ide jutottam*. Mégis az volt. De nem csak ők szenvednek tűzben, nem csak Guinnizzelli és Arnaldo Daniello, a „nagyok”, hanem Dante maga is kénytelen átmenni egy tűz-függönyön, mielőtt a föl-

di Paradicsom kapujához ér. Tehát Dante úgy érezte, hogy neki magának is meg kell tisztulnia, még a *dolce stil novista* szerelemértelmezése után is. Nem véletlenül bukkan fel ez a motívum Beatrice megjelenésekor is a földi Paradicsomban.

Ennek az útnak és a már korábban is jelzett problematikáknak a bemutatása rendkívül lényeges, mert segítik a dantei értelmezés világosságát, másrészt elvezethetnek Dante belső, gondolati, emberi és művészi logikájának a kirajzolásához.

Van még egy másik hozzáfűznivalóm a dantei alapgondolat jellegéhez. Mégpedig az, hogy ma már nem lehet tagadni a *Színjáték* alapvetően vallásos-katolikus jellegét és Dante eretnek-ellenességét. Tudjuk, hogy ebben a kérdéskörben évszázadokon keresztül igen komoly viták folytak pro és kontra. Mégsem megnyugtató a megoldása Dante vallásosságának; már csak azért sem, mert még Dante korában is meglehetősen labilisak voltak az ortodoxia és a heterodoxia határai. Az averroizmus megítélése sem volt egyértelmű, és Dante szimpátiái és vonzalmai – vagy antipátiái – meglehetősen tág határok között mozogtak. Gondoljunk csak olyan figurákra, mint Averroës, és helyére a *Színjátékban*, vagy Gioacchino da Fioréra és helyére, valamint Sigieri da Brabantéra és helyére és az ezzel kapcsolatos problematikára. Ugyanakkor eretnek-ellenességét világosa mutatja – nyílt eretnek-ellenességét például – állásfoglalása Matteo d'Acquaspartával vagy Ubertino da Casaléval, a ferences mozgalom e két „véglétével” szemben. Az egyik a megalkuvó, a teljesen megalkuvó, a másik pedig a túlzott és szinte eretnkségbe hajló spirituális szárnynak a képviselője. Gondoljunk az egész szegénység-probléma megítélésére. Én úgy érzem és úgy látom, hogy a kommentárunkból, amelyet el fogunk készíteni, megfelelő helyet, módot és hangsúlyt kell adnunk Dante valódi vallásos érzületének kimutatására és bemutatására. Ez rendkívül összetett és bonyolult feladat, amelyben a régi és az új, „modernség” felé mutató mozza-

natok olyan együttese szerepel, amely szinte páratlan volt a maga korában, és amely együttség nagy mértékben hozzájárult Dante érzés-világának a modern költészet részéről és az úgynevezett „modernista” költők által történt elismeréséhez, elfogadásához is.

A művészettel kapcsolatban már említettük azt, hogy a költészet terén létrehozta tulajdonképpen azt a sajátos motívumot, amellyel ő maga és a vulgáris nyelvű költészet a klasszikus nagyokhoz csatlakozik. Visszaállítja tehát a költészet fejlődésének azt a rendjét, amely gyakorlatilag a görögöktől kezdve saját napjaiig az emberi költészet, az emberi művészet egységes folyamatát jelenti; amely egységes folyamatban a kereszténység nem egyszerűen mint ellenség vagy bíráló elem van jelen, hanem mint befogadó és gazdagító elem, és éppen e befogadás és gazdagítás alapján válik ez a dantei szemlélet igazi és erőteljes összefogó szemléletté. De több is van itt ennél. Danténak ez a felfogása nem csak a költészetre vonatkozik; ez a történelemre nézve is adva van: a római Birodalom értékelésével. A római Birodalmat Trója örököséként kezeli: providenciális és üdvtörténeti szemszögből tekint rá. A szent római Birodalmat nem a maga történelmi valóságában fogadja el, hanem a missziós tudat betöltési lehetősége felől tekint rá, amelyet Isten bízott volna rá ennek a Birodalomnak a vezetőjére, aki várakozása szerint VII. Henrik lett volna, s akinek székét a *Paradicsomban* ő már előkészítette. Tehát Dante viszonya az antikvitáshoz nem csak a költészet, hanem történelem terén is más, mint elődeié volt. Egyik-másik vonatkozásban más kortársak vagy Dante elődei is kapcsolatban álltak az antikvitással, de nála ez szerves összefonódás, szerves összeépülés, amely az emberi kultúra addigi teljes egységének kibontását jelenti. Dante arra törekszik, hogy e kapcsolódással az emberiség addigi kulturális egységét megerősítse, hogy a maga művétől számítva és magától kezdve teremtsen a továbbiakra nézve kiindulási alapot a művészetek fejlődéséhez.

Még a bizonyos fokú allegorikus magyarázatoknál maradva, külön veszem azt a pontot, amelyik talán a legtöbb problémát okozta és okozza. Ez a Beatrice-kérdés. Beatrice kérdését máig nem érzem teljesen megoldottnak és feloldottnak, ha arra gondolok, hogy még egy Sapegno is – aki rendkívül széles látókörrel, nagy érzékenységgel és hihetetlen összeegyeztető-készséggel nyúl hozzá az előző kommentárok anyagához, és igyekszik abból egy olyan kommentárt létrehozni, amelyik kielégíti a legalapvetőbb igényeket – a teológia szimbólumának tekinti Beatricét. S ezzel nincs egyedül. Nem megnyugtató ez a megoldás, és nekünk ezzel majd foglalkoznunk kell; ha Beatricét egyszerűen a teológia szimbólumának tekintjük, akkor nem tudunk megmagyarázni egy sor problémát. Nem tudjuk megmagyarázni azt a problémát, hogy Beatrice miért nem a teológusok között szerepel. Egyrészt. Másrészt nem tudjuk megmagyarázni azt a motívumot, hogy Beatrice Dante kilenc éves korától miért jut el, és *hogyan* jut el addig a pontig, hogy nem csak a *földi Paradicsomban* megjelenve vezeti át Dantét a mennyei *Paradicsomba*, de a *mennyei Paradicsomban* is végeredményben Szűz Mária trónusáig. Azonkívül, ha Beatrice lenne a teológia, akkor miféle magyarázatot adhatnánk Szent Péternek arra a megnyilvánulására, hogy *„tre iate intorno a Beatrice si volse con canto tanto vivo che la mia fantasia non ridia”* („Háromszor láttam lengni s énekelni/hölgyem körül: hogy magamnak se bírjon/képzeletem arról képet ecsetelni). Ez a Szent Péter, aki maga így nyilatkozik: *„oh, santa suora”*, ez lenne Beatrice: *„santa suora mia, che si me pregò divota, per lo tuo ardente affetto, da quella bella opera mi dislege”* (Óh, szép nővérem! Oly buzgón lehelléd/felém imád, hogy vágy gyúlt íme bennem/elhagyni érted szent köröm szerelmét)⁶. Ezek megmagyarázhatatlanok abban az esetben, ha Beatrice a teológia szimbóluma lenne. Szerintem közelebb járunk a valósághoz,

⁶ Babits Mihály fordítása

ha arról az oldalról próbáljuk megközelíteni a kérdést, hogy Beatrice nem egyszerűen a teológia, és nem is egyszerűen az Egyháznak mint olyannak a szimbóluma, hanem az isteni Kinyilatkoztatásnak és az isteni Kinyilatkoztatásból táplálkozó *Sapienzának*, a Bölcseségnek a szimbóluma, mert ez a Kinyilatkoztatás, mint a *Sapienza* ilyen magas fokú formája válik allegóriaként, illetve szimbólumként képessé arra, hogy *hősnője* legyen Dante szerelmi költészetének *Az új élettől* kezdve egészen a *Paradicsomig*.

Tehát a Beatrice-kérdés feltétlenül megvizsgálandó. Mégpedig azért, mert ezzel összefüggésben két nagy probléma máig is abszolút megoldatlan. De teljes mértékben megoldatlan. Az egyik *Az új élet* és a *Vendégség* kapcsolata.

Az új élet és a *Vendégség* kapcsolatának kérdésében Dante önmagával is ellentétben állni látszik, mert ez utóbbiban világosan megmondja, hogy ott folytatja, ahol *Az új életben* abbahagyta. De a *donna gentile*, a filozófia iránti szerelem. Ám *Az új élet*, ahogy ismerjük, nem úgy végződik, amint a *Vendégség* mondja. Ez egy áthághatatlan akadály, amelyet mi nem fogunk tudni megoldani, mert nem oldhatjuk meg. Egyszerűen nincsenek meg a Dante-kéziratok. Nem tudhatjuk, hogy volt-e két kiadása *Az új életnek*, vagy volt-e egy „ráfejelés” Beatricének, a mennybéli Beatricének a megjelenésével. Mindenesetre a *Színjátékhoz* szükségesnek érezhette Dante, hogy *Az új élet* ne ott végződjék be, ahol a *Vendégség* szerint befejeződött, mégpedig azért is, mert ez utóbbi annak a szellemnek a krízisét jelenti, kezdeti fokon, amely Danténak Beatrice és a *donna filosofia* iránt érzett szereleméből fakadt. A *donna filosofia* győzött, de a *Vendégség* II. canzonéjában válságba került az iránta táplált szeretet is.

És itt áll elénk a másik probléma, a *Pietra*-versek értelmezésének kérdése. Meggyőződésem szerint nem eléggé mélyen elemezték ezeket a verseket, s nem vették fel azokat a szálakat, amelyekben

Danténak a Pietra-versek *Vendégség*beli *donna* *filosofiája* iránt érzett csalódása fejeződik ki: ami miatt a költő félbehagyja művét, s visszatér a *Színjáték* ideájához. Ez pedig azt jelentené, hogy meg kell változtatni azt az igen elterjedt véleményt, hogy a Pietra-versek egy érzéki szerelemnek volnának megnyilvánulásai. Nem annak a megnyilvánulásai, hanem a csalódásai. Dante csatlakozásai a *femina asprává, durává* (*keményszívű, érzéketlen hölgygé*) vált *donna* *filosofiában*, amely és/vagy aki nem tudott megfelelni várakozásainak, s ennek megfelelő magatartást is tanúsított irányában. Emiatt Dante már a *Vendégség*ben is csak úgy tudott írni róla, hogy el kell hagynia az *édes szerelem költészetét*, és *kemény kíván lenni a szóban*, ahogyan a Pietra-versekben ezt láthatjuk is. E két motívum közül az elsőre egyáltalán nem fogunk tudni meggyőző választ adni szöveg hiányában, a másodiknál elmélyültebb elemzéssel megpróbálhatjuk tisztázni a Pietra-versek viszonyát, helyét a *Vendégség* vonatkozásában.

A *Vendégség* születési idejét nem hoznám itt fel, de a versek nem e mű számára íródtak: Dante már előbb megírt belőlül számosat, és utána képzelte el, hogy a *Vendégség* című művének teszi őket részeivé. Itt szintén van tennivalónk, és szerencsére úgy látszik, hogy ez nem oktalan. Ponor Thewrewk Aurél professzornak egyik megoldására utalok, aki csillagászati vizsgálatok alapján bebizonyította, hogy a Pietra-versek egyik leglényegesebbike jóval előbb született, mint ahogy azt a kritika neki tulajdonította, és az előbbre datálása, amely szerintem megcáfolhatatlan érveken nyugszik, bizonyítja, hogy a Pietra-versek csoportosításának és a kapcsolat-rendszere felállításának más módon kell végbemennie. Egy von Balthasar nevű kiváló protestáns teológus tollából való Dante-értékeléssel zárnám, amelynek nem annyira az első része az érdekes ("Dante a klasszikus kor és a kereszténység skolasztikus-misztikus szintézisét, a Birodalom szakrális és az Egyház ferences-

szellemiségű fogalmát testesíti meg”), hanem a záró mondata: “Műve nem summa, hanem oszthatatlan prímszám, s ez az a megfejthetetlen titok, amely oly erővel töltötte fel, hogy annak révén minduntalan megújúl a történelem folyamában.” Ez az „egy és oszthatatlan”, az „oszthatatlan prímszám”, vagyis maga Dante személye és maga a *Színjáték* valóban megfejthetetlennek tűnhet, ha nem kommentárokon keresztül közlelünk örök korszerűtlensége és ugyanabban a pillanatban örök korszerűsége titkához. E kettő teljesen együtt él, elszakíthatatlan egymástól, de költészete egységével és varázsával minden kor számára újabb és újabb költői és költészeti újdonságot, vonatkozást lehet felfedezni benne.

Ezzel szeretnék kedvet csinálni a munkához. Ne egyszerűen robotot lássunk benne, hanem számos felfedezés lehetőségét is, melyekért azonban meg kell verejtékezni. De azt hiszem, ismerve a jelenlévőket, hogy ettől nem fognak visszariadni, s a rendelkezésre álló hosszú idő alatt, ami rövidnek is fog bizonyulni bizonyos szakaszokban, valóban olyan munkát fognak tudni letenni az asztalra, amely számottevő lesz az egyetemes Dante-irodalomban is. Ezt kívánom mindazoknak, akik ezt meg fogják érni, és büszke leszek, ha ennek valamely fázisában egyáltalán részt vehettem magam is. Köszönöm!