

HOFFMANN BÉLA

**Pokol, V. ének**  
**(Néhány interpretációs kérdés**  
**az eredeti mű és a Babits-fordítás tükrében)**

*Előzetes*

I/1. *Előzetesként* legyen szabad hangsúlyozni, hogy ha elfogadjuk, hogy a kommentár mindig értelmezés, megértési kísérlet, s hogy a megértés mint olyan nem tud nem az egészre, a teljesre irányulni, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy a kommentár nem támaszkodhat csakis az első olvasatra, pontosabban szólva az olvasásnak a szövegben való folyamatos előrehaladására, melynek során az olvasó különböző jelentésekkel ruházza fel a szöveget. Minthogy alapvetően elbeszélő jellegű művel állunk szemben, amelyben a szó megszlik az elbeszélő, a főhős és a többi szereplő között, vagyis amelyben a nézőpontok részint egymásra íródnak, részint pedig el is különülnek egymástól, hogy a világlátás erkölcsi, ideológiai, lélektani stb. eltéréseit felrajzolják, és amelyben a narratori, a hősi és a szerzői szó hármasságát szükségképpen és minden körülmények között szem előtt kell tartanunk, a konkrét szövegrészt mint a hősnek a már önmagánál lévő narrátor-hős elbeszélésében kibomló útját az ének egészén túl a mű egészébe, a minduntalan ismétlődő motívumok rendszerébe is be kell kapcsolni. Ezért a kommentárnak mindig előre és hátra is kell tekintenie, ha valóban értelmezés is akar lenni. Emellett az interpretáló ismeretanyagát mozgósító intertextuális kapcsolódásokat is fel kell használnia, továbbra sem feledvén, hogy az értelmezés során minduntalan a *rész és egész* kérdésével találja magát szemben.

I/2. Jelen tanulmány tárgyát a *Pokol V. éneke* babitsi fordításban adott azon passzusának értelmezése és részleges kommentálása képezi az olvasóknak számára, amely a mű hőséneke találkozását „írja le” Francescával és Paolóval, a bujálkodók körében szenvedő szerelmespár-

ral. Egyúttal azonban jelezni fogjuk mindazokat az eltéréseket, amelyek az eredeti szöveg ismert értelmezési változatainak nemegyszer erőteljesen ellentmondanak. Annyit előre bocsáthatunk, hogy az értelmezés alapvető gondolatai lényegében ugyanott vetődnek fel, mint az eredeti esetében, még ha természetük olykor gyökeresen különbözik is egymástól. Figyelmünket elsősorban az *Ámorral kezdődő két első tercínára, a pietà* szó értelmezhetőségére, az *ájulás természetére* és – ezzel szoros összefüggésben – az *írás mint olyan problémájára* fordítjuk. A konkrét vizsgálódás előtt azonban szükséges még egy rövid kitérőt tennünk az *intertextuális* és az ún. *biográfiai* mozzanatok kérdése felé, minthogy az e kérdésre adott válaszok meghatározóak lesznek az értelmezés lehetséges irányaira nézve is.

I/3. Eszerint választ kell adnunk a szerző egyéb írásaiban felbukkanó ún. *biográfiai mozzanatok bevonásának vagy mellőzésének* kérdésére az interpretációt illetően. Ebben a tekintetben az a meglátásunk, hogy az irodalmi hőst a szöveg maga teremti meg, s hogy az írói életrajz adataival nem igazolhatók a szöveg jelentései mint realizált intenciók. Ám mindez nem áll ellentmondásban azzal a ténnyel, hogy a *Színjáték* valóságos történelmi szereplői, az irodalmi és mitológiai hősök nevei arra ösztönözzenek bennünket – éppen mivel maguk is szöveggé, megfejtendő és interpretálandó fogalmakká válnak –, hogy ezt a mű előtti *megírt* világot is – persze korántsem teljességgel – a mű részeként kezeljük. Különösen pedig azért, mert ez az ún. mű előtti világ csupa *könyvből* áll maga is: a *Színjátékban* lévő célzások más, teljességgel szerteágazó tematikájú írásokra, irodalmi stílusokra, szerelem-értelmezésekre vonatkoznak, amelyekről mi, olvasók is csak belőlük, rajtuk keresztül szerezhettünk tudomást. Miután a *Színjáték* a hős valós személyekkel folytatott egy-egy párbeszéde, sőt, egy alkalommal önmegnevezése révén is lehetővé teszi a hős azonosítását – vagyis, megerősít egy olyan olvasói elvárást, amely szerint az utazó nem más, mint Dante, a költő –, e tény egyenesen felszólít minket a Dante-név kibontására, értelmezésére. De melyik Dantéra? Nos, természetesen a műben az írás által fejlődésében megteremtett Dante hős nevének értelmezé-

sére és az írás által megformált narrátor-Dante alakjáéra. Az ún. biográfia bevonásának kritikai gyakorlatával szemben joggal hangsúlyozza Derla, hogy a *Színjáték* olyan fikció, „amely az utazás szükségességét, s mindenekelőtt pedig az Utazó prófétai küldetését törvényesítő ideális életrajzból táplálkozik”<sup>1</sup>. Az általunk vizsgált énekekre nézve mindez azt jelenti, hogy a hős átadta magát természetere diktálta vágyainak, de ezt nem kell lefordítanunk, konkretizálnunk a költő életrajzi momentumaira<sup>2</sup>. Hasonlóképpen áll e kérdéshez Cosmo<sup>3</sup> és Barbi<sup>4</sup> is, akik úgy vélik, hogy a hős eltévelyedése az embernek pusztán önmagában való eltévelyedését jelenti teológiai-morális vetületben, illetve hogy az vallási-morális természetű. Álláspontunk szerint a mű világa a maga intertextuális kapcsolódásaival és utalásaival kellő indoklást nyújt a hős zavarának értékeléséhez: elegendő jóformán csak Beatrice szemrehányásaira, a túlvilági utazás szükségességét indokoló szavaira utalnunk ahhoz, hogy annak tükrében a hős eltévelyedettségének jellegét, a szereplő személyes érintettségét alapjaiban ragadhassuk meg, ahogy a Forese Donatival folytatott eszmecsere, valamint Marco Lombardo, Vergilius és az utazó között a *Purgatóriumban* zajló beszélgetés is mintegy visszafelé világítja meg a hős pszichikai állapotát és önismeretének fokát a bujálkodók körében, vagyis az utazásnak ezen az adott pontján. Mivel a *Pokol V. énekében* a hős viselkedése, reakciója, a *pietà* szó többféle jelentéslehetősége és az *ájulás* természetere nehezen értelmezhető, természetes és jogos az olvasónak az a lépése, hogy a *Színjátékban* a Francesca által említett ominózus Dante-verset – Beatrice szemrehányásának figyelembevétele mellett – újraolvassa, vagyis hogy „kilépjen” a műből, illetve, hogy azt a mű részeként kezelje és rögzítse is annak helyét (XX. passzus) *Az új életben*. Ez utóbbi azért fontos, mivel – Beatrice szavai

---

<sup>1</sup> L. Derla, *L'altro Virgilio dantesco*. „Testo” 1995, 50. (A fordítás e tanulmány szerzőjétől)

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> U. Cosmo, *Guida a Dante*. Torino 1947, 65., vö: L. Derla, i. m. 50.

<sup>4</sup> M. Barbi, In: L. Derla, i.m. 50.

szerint – az eltévelyedésre csak az ő halála után került sor (XXIX. paszszus). Ebből nyilvánvaló, hogy a fikció szerint az adott Dante-vers nem képezi kritika tárgyát Beatrice részéről, vagyis a szemrehányások csak az utazó hős életének azt a szakaszát illetik, amely 1290-től, Beatrice halálától 1300-ig, vagyis a dantei utazás évéig tart. Azt, amelyben például a költő megalkotja *tenzonéit* Donátival, „elvétvén” a *komikus-realista* verseléssel a *stil nuovo* költészetének tárgyát és hangját. A tisztulás útján járó utazó be is ismeri és meg is bánja morális eltévelyedésüket, melynek intellektuális, írásban is rögzült stílárius nyomai joggal használhatók az értelmezés során. Vagyis, ha stilisztikai eltévelyedésre is utalunk, mint Contini<sup>5</sup> teszi, ezalatt korántsem *A nemes szív és a szerelem egy* kezdetű versre gondolunk.<sup>6</sup> Kissé előre sietve hangoztatjuk, hogy – meglátásunk szerint – a *Színjáték* azon énekeiben, amelyek a költészet kérdéseit és a költők rangsorát feszegetik, sem a narrátor Dante, sem pedig később Beatrice szájából nem esik szó a *stil nuovó*ról mint stílárius tévelygésről. Márpedig ha Contini észrevétele jogos volna, a „megigazult” hősnek, aki e szemszögből nézve, úgymond, nem is más, mint a szerző maga, a visszatekintésben erre sort kellett volna kerítenie. Ugyanakkor indokolatlannak tetszik az utazó reakcióinak értelmezése szempontjából az olyan versekre való hivatkozás, amelyek még Beatrice halála előtt születtek (*A sajjó szerelem – Versek*, LXVIII.<sup>7</sup>), mint-hogy ellentmondásba kerülnek az angyali Hölgy által mondottakkal. De áll ez azokra is, amelyek – már amennyire a kronológiai besorolások pon-

---

<sup>5</sup>G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia* In: Ua., *Varianti e altra linguistica*. Torino 1970, 352.

<sup>6</sup>Nem kétséges, hogy a hős eltévelyedtségére adott válasz fontos, mind-azonáltal a *Színjáték* szerzői intenciója korántsem ebben ragadható meg, hanem abban, hogy célja a ráeszméltetés az emberiség eltévelyedtségére és arra, hogy az igaz út meglegyelhető a kegyelem (pietas) és az isteni szeretet (Ámor) közbenjáró segítségével révén.

<sup>7</sup> A zárójelben lévő római számok a Società Dantesca Italiana kritikai kiadásának (szerk: Michele Barbi) jelzéseivel azonosak

tosságában bízhatunk –1300 után láttak napvilágot (*A fájdalom elszánást nyújt szívemben – Versek, CVI.*), vagy a szabad akaratot valóban tehetetlenségre kárhóztató *A szerelemmel növekedtem fel (Versek, CXL.)* kezdetűre. Az értelmezésbe ezért csakis azok a versek vagy egyéb írások vonandók be, amelyekre a *Színjáték*ban utalás történik. De a legfőbb érv talán az, hogy Francesca *nem ezekre a művekre* hivatkozik, s így azokkal érvelni az ominózus esetben azt jelenti, hogy a fikció által kizárt szempontokat vonunk be, s hogy Dantét mint empirikus szerzőt a maga összes művével együtt és a *Színjáték* által létrejövő szerzőt teljességgel azonosítjuk.

A hős „biográfiai” előtörténete *el nem mondott elmondásának* van egy a műbe magába beépített kritériuma is, amelyet – ismereteim szerint – a kritika figyelmen kívül hagy. Mindez az elbeszélői nézőpont azon meghatározottsága révén igazolható, hogy a fikció szerint narrátorunk már ivott a két patak vízből, s ennél fogva a rossz emléke kitörlődött belőle, illetve a léleknek azon hajlandósága, hogy eltévelyedtségének természetét egyáltalán megidézzé, megfogyatkozott: innen az ún. dadogás az *I énekben*, innen a pusztá utalás a tudattalanul élt életre anélkül, hogy ennek konkretizálásra sort kerítene. Az eltévelyedtség konkrét felidézése esetén a szövegnek ezen utólagos állítása – hogy a személyesen elkövetett vétek emléke elhomályosult benne – hiteltelenné válna, s ellentmondásba kerülne az előzetesen fejtegetettekkel. Ez aligha lehetséges és megengedhető. A hős eltévelyedtségének kifejtetlensége, viszonylagos homályban hagyása megfelel tehát *a szerző intencióinak. A narrátor célzásai viszont az olvasót a művön kívüli egyéb szövegekhez vezetik.*

A konkrét elemzés előtt tekintsük át az ének kritikai fogadtatásának főbb vonalait.

## II. Kritikai fogadtatás

A történet mindmáig az egyik legnépszerűbb a *Színjáték* énekei közül. Ez vonatkozik úgy a kritika érdeklődésére, mint az olvasókéra. Bizonyos, hogy mindez nagyrészt a téma *látszólagos* egyszerűségének, az embert ál-

talában is érintő és megérintő problematikának, az általánosba torkolló egyedi tapasztalatok súlyának és az eset életszerűségnek köszönhető. Ez a tény világosan mutatkozik meg majd például a pszichológizáló értelmezésekben. Ám hogy a dantei ábrázolás milyen jelentésgazdag, arról tanúbizonyságot azok a szerteágazó értelmezések tesznek, *amelyeken mintegy lemérhetők* a gondolkodás történetének civilizációs és kulturális aspektusai, korhoz kötöttségük, a különféle irodalom-felfogások egymástváltásai, a világszemléletbeli eltérések, a humán tudományos ismeretek fejlődése és a moralitás minduntalan felvetődő és újrafogalmazódó kérdései is. Egyáltalán nem túlzás azt állítani, hogy a tanulmányokban az értelmezések a legteljesebb mértékben elágaznak, vagyis „nemcsak az, hanem annak az ellenkezője” is megtalálható bennük. Röviden, szükségképpen elnagyoltan és bizonyára jogosulatlanul tetsző elhagyásokkal – ezúttal a történetiség mellőzésével – csoportosítjuk őket:

Az *I. csoportba* sorolt kritikusok Francesca alakjának *moralizáló és pszichológizáló* értelmezését adják, s többnyire a *szerelem énekeként* aposztrofálják a történetet. Ezek a megközelítések a Francesca személyiségét teljesen beborító szerelemzés mellett gyilkosa iránt érzet intenzív gyűlöletével is számolnak (Parodi<sup>8</sup>), ahogy Busnellinél<sup>9</sup> például ő a bujaság és a kétségbeesett bosszúittaság alakja, míg másutt hősnője a szerelemnek (Trombatore<sup>10</sup>), szemben De Sanctissal<sup>11</sup> és Crocéval<sup>12</sup>, akik benne az emberi törekenység, a képzelet, az érzelem hősét látják. A romantikus kritika a bűntelenül bűnös asszony heroikus képét festi meg róla, akinek vétékét megneemesíti a szenvedély, s még Isten is megadja neki, hogy együtt

---

<sup>8</sup> E. G. Parodi, *Francesca da Rimini*. In: *Poesia e storia nella Divina Commedia* (a cura di G. Folena e P.V. Mengaldo), Vicenza 1965, 46-47.

<sup>9</sup> Id. *Enciclopedia dantesca* (dir. U. Bosco), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1971, III. vol. (FR-M), 4-5.

<sup>10</sup> i. m. 5.

<sup>11</sup> i. m. 3.

<sup>12</sup> i. m. 5.

maradhasson Paolóval (Foscolo)<sup>13</sup>. Valósággal az emberi jogok avagy a természeti törvények diadalát, az embernek Isten fölött aratott győzelmét ünnepli benne (Romano, Corradini<sup>14</sup>), mely értelmezést aztán Barbi határozottan elutasít, míg D'Ovidio<sup>15</sup> arra hívja fel ezen kritika figyelmét, hogy az immoralist nem szabad összetéveszteni az ábrázolás szépségével.

A II. csoport pedig a Dante-reakciókra, a *pietas*<sup>16</sup> fekteti a hangsúlyt, gyakorta meg sem különböztetve hőst és narrátort, s a történetet a *pietas énekeként* is aposztrofálja. Eszerint a szenvedély és a bűntudat között vergődő nő váltja ki Dante együtterzését (De Sanctis<sup>17</sup>), míg Boccaccio<sup>18</sup> és Buti<sup>19</sup> Dante morális ítéletét hangsúlyozza a bujaság bűnöseivel szemben, s azt, hogy *pietas* az élőkre vonatkozik, akiknek üzen, mintegy óvatosságra intve őket. Pagliaro<sup>20</sup> szerint ahogy megismerjük az antik hölgyek és lovagok történetét, azzal párhuzamosan nő Dante részvéte az elkerülhetetlen büntetés miatt. Parodi pedig úgy látja, a rehabilitáló szándék elvetése mellett Dantéban azért van szájalom irántuk, mivel emberi értékelés szerint aki vérevel fizetett bűnéért, az rendesen megfizetett.<sup>21</sup> Sapegnónál<sup>22</sup> ugyanakkor a *pietas* mint zavarodottság határozódik meg, s mélyebb textuális és intertextuális összefüggésekre utal.

---

<sup>13</sup> i. m. 3.

<sup>14</sup> i. m. 5.

<sup>15</sup> i. m. 4.

<sup>16</sup> A hazai italianisztikában ebben a tekintetben ld. Madarász Imre, *Dante-tanulmányok*. Hungarovox, Budapest 2000, 65. (A szerző szerint Dantéban a moralista ítéssz és a szerelmes költő csap össze Francescáék sorsa láttán), valamint Bán I., *Dante tanulmányok*. Budapest 1988, 131-132.

<sup>17</sup> Id. *Enciclopedia ...* i.m. 3.

<sup>18</sup> i. m. 2.

<sup>19</sup> *Commento di F. Buti, sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri* (a cura di C. Giannini), Pisa 1858, 163-164.

<sup>20</sup> i. m. 7.

<sup>21</sup> E. G. Parodi, *Francesca da Rimini* In: *Poesia e storia...* i.m. 41.

<sup>22</sup> i. m. 7.

A III. csoportot azok alkotják, akik az előző problematikával is összefüggésben a szerelem-elmélet kérdéseivel és az *írással* is operálnak. Így Crescini<sup>23</sup> az udvari irodalom pusztító hatását hangsúlyozza, s Torraca<sup>24</sup> cáfolja a *ratto* (egy csapásra) kitételrel a szerelem és a nemes szív azonoságát, míg Barbi<sup>25</sup> szerint Dante zavara (*pietà*) az általa is vallott udvari és lovagi szerelem-doktrinából származik. De részben ide helyezhetjük Morandit<sup>26</sup> is, aki Dante szándékait úgy határozza meg, mint levenni a bűnt Francescáról és áthelyezni a könyvre. Nardi<sup>27</sup> úgy ítéli meg, hogy Francesca védekezik és vádol, s hogy Dantéban ott él korai költészetének emléke. Dante eszerint a szerelmesekkel együtt vétkezett, amikor a szerelem végzetességének doktrínáját vallotta, amellyel elfedte a kifinomult érzékiséget. Catalano<sup>28</sup> szerint a középpontban az érzeki és a spirituális szerelem között feszülő ellentét áll, míg Casella<sup>29</sup> megállapításában a gond ott jelentkezik, hogy a szerelem fatális törvénye a vallási szintről világi szintre degradált törvényként leplezi le magát. Contini<sup>30</sup> rámutat, hogy Francesca a *stil nuovo* morálja mögé rejt a kerítőt (Galeottó), s hogy a Francesca-történet Dante irodalmi palinódiája volna. Az új kritikai tendencia (Del Vecchio, Curato)<sup>31</sup> Foscolót, De Sanctist, Barbit modernizálva azon az állásponton van, hogy Francesca krízisbe sodorja a szerző emberi és költői tapasztalatát. Matarrese<sup>32</sup> észrevétele szerint Dante művészetében három költői szakasz különböztethető meg: a fiatalkori *stil nuovónak*

---

<sup>23</sup> i. m. 4.

<sup>24</sup> i. m. 4.

<sup>25</sup> i. m. 6.

<sup>26</sup> ld. *Enciclopedia ...* i.m. 4.

<sup>27</sup> i. m. 6.

<sup>28</sup> i. m. 8.

<sup>29</sup> i. m. 6.

<sup>30</sup> i. m. 13.

<sup>31</sup> i. m. 9.

<sup>32</sup> i. m. 9.



az udvari tematikába torkolása, a *posttil nuovónak* az érzelmek szenvedélyes hangsúlyával megírt komikus és a tárgyában, hangzásában kemény, a lírai én fájdalját felpanaszló (*petrose*) versei, valamint a *Színjáték* keresztényiségében megújult költészete. Vagyis költői-szerelemelméleti fogytékosság állhat a hős zavara mögött. A biográfiai mozzanat bevonását láthatjuk Montaniránál<sup>33</sup> is, aki szerint a fiatalkori *canzone*, *A sajjó szerelem* (*Versek*, LXVIII.) abszolutizálja a szerelmet, amely paradox elégtétel a halállal, a pokollal szemben, túl minden racionális elgondoláson. Padoan<sup>34</sup> is kapcsolódik ehhez, amikor a fiatalkori irodalomra, s a *Versekben* *A fájdalom elszánást gyújt szívemben* (*Versek*, CVI.) költeményre valamint a *Szerellemmel nővekedtem én fel* (*Risposta di Dante a Messer Cino* (*Versek*, CXI.) kezdetűekre utal. Frasso meglátása szerint Dante, a szerző morálisan elítéli Francesca és Paolo szerelemfelfogását, s a *Purg.* XVII-XVIII.-ban pedig saját és mások ezen doktrinális alapon nyugvó költői gyakorlatát is.<sup>35</sup>

### III. Az V. ének kommentálása

Ezt az éneket tehát köztudottan – Francescára építve – szívesen nevezik egyszerűen csak a szerelem énekének, avagy a részvét dalának (*Il canto della pietà*). Ha a szerelem éneke kitévelt elfogadjuk, úgy azt csakis abban az értelemben tesszük, hogy *tematikailag* valóban minden körülötte forog, s hogy korántsem Francesca sorsáról szól az ének, *hanem és elsősorban* olyan könyvekről és versekről, amelyek tárgya a szerelem (gondoljunk Guinizzelli, Dante verseire, a breton lovagtörténetre, a klasszikus szerelmi történetekre, melyeket mind-mind könyvek hagytak az utókorra). S mindez egy olyan műben, melyben az utazás és az írás maga, vagyis az írás megszületése is – a fikció szerint – a szerelem, *Ámor* következményeként nyer bizonyosságot. A szerelem éneke elnevezés egyébként is

---

<sup>33</sup> i. m. 9.

<sup>34</sup> i. m. 11.

<sup>35</sup> G. Frasso, *Purgatorio XVI-XVIII: una proposta di lettura*. Contesti Della Commedia, Lectura Dantis Fridericiana 2002-2003, 77.

eufemisztikus volna, amennyiben ebből az is következne, hogy az I. ének párducát a szerelem allegóriájának kellene tartanunk, holott az a csábításé. S a hőst, minthogy nagy hatással van rá, szinte eltéríti, időlegesen eltéríti útjából. Ráismer vonzerejére, amit korábban megtapasztalt maga is. De erre utal, vagyis ezzel áll összhangban a narrátor Dante szava is a *Pokol* XVI. 106-108. sorában:

Egy kötelem volt, kötözve derékon:  
azzal akartam meghurkolni *hajdan*  
a párducot, mely tarka és csalékony.<sup>36</sup>

Nos, minthogy a testi vágy bűnösei között vagyunk, inkább nevezhetnénk az éneket a *szerelmi csábítás énekének*.

A második esetben, a *pietas énekének* meghatározása szerint vagy az utazó viszonyulása áll a középpontban, amely kimerül a hősnek a látottak iránt érzett szánalmában, vagy mint Boccaccio állítja, Dante szánalma az élőkre vonatkozik. Tehát két nézőpont áll itt egymással szemben. Amennyiben a hős reakcióit érintik az észrevételek, úgy az utóbbiak álláspontját az V. ének nem látszik igazolni. Ha a szerzői intencióra, a *Színjáték* egészére vonatkoznak, akkor viszont jogosak, hiszen a mű azért fordul az eltévelyedett világhoz, hogy tudtára adja mindazt, amit az út során tapasztalt, és amelyet neki az Úr éppen a *pietas és a szeretet nevében* nemcsak lehe-

---

<sup>36</sup> Ez az I. ének párducára mint a csábítás allegóriájára utal: a kéjvágyat a szerzetesi hármás fogadalom (tisztesség, alázatosság, szegénység) első eleme révén kísérelte meg – sikertelenül – legyűrni. Az alázatossággal a szellem gögjét (*Pok.* IV. 100-102), a szegénységgel a *hatalommal járó mohóságot* (*Purg.* XX. 10-12., lásd: *átkozott légy, ősi szukafarkas* - Kardos Tibor, *Utószó* In: *Dante összes művei*. Magyar Helikon, Budapest 1962, 982.). De a Forese Donatival történő találkozás a léha firenzei nők felemlgetésével már a *párduc-név* jelentése kibontásának feleltethető meg.

tővé, de kötelességévé is tett. Az *írás aktusa, az odafordulás tehát maga a pietas és a szeretet* következménye.

Meglátásunk szerint a hősnek a holtakhoz való viszonyában valóban megjelenik a szánalom, de az sokkalta gazdagabb jelentésmezővel bír az egyszerű együttérzésnél. Aligha hihető, hogy az ének lényege ez volna: Dante, a hős részvétellel tekintett embertársai kínjaira. Ha ez volna a központi kérdés, s ha ugyanakkor igaz, hogy a részvét és együttérzés a keresztény ember lelki tulajdonsága, akkor erről a Dantéről jóformán semmit sem tudunk meg. Csak azt, hogy a szánalom még eszméletvesztést is eredményezett. Ha elfogadjuk azt a pszichoanalitikus magyarázatot, hogy az ájulás a *feldolgozhatatlan kikerüléseként való megoldását* – meglátásom szerint álmgoldását – is jelentheti (és amit a későbbiek, azaz Beatrice korholásai maguk nyilvánvalóvá is tesznek: vagyis, hogy ha a szituációt nem tudom kiküszöbölni, akkor a tudatomat iktatom ki, hogy megszüntessem azt az elviselhetetlen szituációt és élményt, amelybe csöppentem), akkor feltehetőleg inkább a *gyöttrődés éneke* áll előttünk. Vagyis a *pietas* problémájában nem pusztán a sajnálat emocionális mozzanatát kell látnunk, hanem olyan momentumnak kell tekintenünk, amelynek irányultsága *nem annyira az éntől a látottig (sajnálat), hanem inkább a látottól az énhez (gyöttrődés) vezet*. De mindezek ily módon kifejtve is inkább csak sejtések, mint hiteles igazolások: ez utóbbiakért a szöveghez kell fordulnunk.

Nos, az ötödik énekben Dante-hős már nem tévelygő ember, *de eltévelyedett, aki útmutatásra szorul*. Ezért kell megismernie a jó mellett a rosszat is. A kedvezményezettnek nem egyszerűen csak be kell járnia és megismernie a túlvilági birodalmakat, hanem mindent *meg is kell értenie* ahhoz, hogy majd híven beszámolhasson a tapasztaltakról. Az isteni kegyelem erejéből. (Ellentétben majd Ulyxessel, aki a rosszat is önnön akaratából vágyott megismerni). Az ének történései, az okok feltárása azért is fontos, mivel közük van az elbeszélő-hős történetéhez, *aki más lesz, mint aki volt*. Ebbe a folyamatba kell beilleszkedniük. Hol is tart egyelőre hősünk? A

kezdet kezdetén. Hiszen *csak a Purgatórium XXXI. 34-36.-ban* jut el a megértést követő megbánás verbális megfogalmazásáig:

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

Hogy ebben a tercinában az *Ámor által sugallt belátásról van szó*, már az is jelzi, hogy Dante szinte változtatás nélkül ismétli meg azokat a szavakat, amelyeket Beatrice szemrehányó monológiában intézett hozzá, éppen mivel támogatottja eltévelyedett egykor, s mert lelkének jóra való hajlandósága ellenére sem hallotta meg az erény szavát, aminek következtében, a kegyelem erejétől segítve kellett útra kelnie. Hütlensége *szimbolikus*an az égi eszmény elhagyásának felelt meg, s mint látható, az eltévelyedés a fikció szerint *nem a fiatalkori, Az új élet* című művet megelőző *életszakaszra* vagy írásokra vonatkozik, hanem, úgymond, a Hölgy halálát követő időszakra. Némileg ismét előre szaladva hangsúlyozzuk, hogy Beatrice részéről tehát *Az új élet* adott időszakát (XXIX. passzus), vagyis a dantei *dolce stil nuovót*, a költői *gyakorlatot* alapvetően *nem éri semmiféle szemrehányás*. Ellenkezőleg: sokkalta inkább arról van szó, hogy a *nemes szív* és *Ámor* egymásban-valóságát és egymás-feltételezettségét valló hős morálisan helyes elmélete önmagára nézve a gyakorlatban megdőlt. Vagyis *annak ellenére és ellenében* tévelyedett el egykor. A szerelem tárgyának elvétele azért volt lehetséges, mert a szerelem megszületését és a nemes szívet ösztönösen *azonosította* egymással, *s a szív nemességét nem tartotta állandó művelésre, ápolásra szoruló*nak.

De lássuk Beatrice szemrehányását:

Egy darabig csak jött, amerre mentem,  
fiatal szemem igaz útra vonta,  
míg földi arcommal előtte lengtem.

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 kevésbbé hevül értem  
*és hamis út felé fordítja léptét*  
*csalfa képeit követvén a Jónak,*  
amellyek máshogy adják, mint ígérték.  
S semmit sem ért kikérni titkos szónak  
erejét sem, hogy tán álmában intsem,  
mert oda se nézett a Sugalónak.  
Oly mélyre süllyedt: láttam, íme nincsen  
eszköz üdvére más, mint megmutatni  
a veszett népet az örök bilincsből.

(*Purg.* XXX. 121-131.)

Beatrice szemrehányása tehát visszavezet bennünket az *I. énekben* tett narrátori vallomáshoz, amely szerint a hős álomban, tudattalanul, evilágiságba vetetten, horizontális életet élt, hűtlenné válva gyermekkori és ifjúkori eszményéhez, azaz megfeledezett a földi létben útmutató *Szentírás* szem előtt tartásáról. Szimbolikusan mindez azt jelenti, hogy a gyermek és ifjú még *ösztönösen* választja és követi, mintegy *látván maga előtt* a helyeset: az igazat, a szépet és a jót, azaz Beatricét. A felnőttet azonban a világ letéríti erről a belső, emelkedő lelki útról a külső útra, *elhomályosítván látását*. Vagyis a felnőttnek a látás bizonyossága nélkül, *szabadon*, kompenzáció nélkül (a Hölgy üdvözlétére akár hiába várva) kellene őt akarnia és követni.

Az *V. énekben* azonban a hős megismerő tevékenységében a tudatosulási folyamat kezdetét egyelőre még csak a *tudat felkavartsága*

jelzi. Ez a látottaktól (a híres lovagok) a gyöttrő zavarodottságig (72.), a párbeszédtől az értetlenséggel vegyes balsejtelemig (73-113), majd a számára megemészthetetlen és elhárított következtetésig, vagyis az ájulásig vezet. A tudatosulás útjának kezdeti szakaszán tehát három állomás található.

\*

Az *első* (a 72. sorig) az erőszakos halált halt szerelem bűnöseinek megismerésével zárul (Semiramis, Dido, Cleopatra, Helena stb.), amire a narrátor így emlékszik: *érezem, szememben részvétkönny remeg: pietà mi vinse, e fui quasi smarrito*, vagyis parafrázissal: *'legyűrt a gyöttrő száanalom, s szinte minden erő elszállt belőlem'*. Ebben a mondatban – ahogy egyhelyütt írják – a *pietà* fogalmában az élőknek a holtakkal, emlékükkel szemben tanúsítandó tisztelete ütközik meg nyomorúságos helyzetük és kínjaik láttán, s okoz gyöttrő száanalmat a nézőben, míg a *smarrito*-ban az előbbieket következményeként egyszerre adott a néző értetlensége, ijedelmé és mély zavarodottsága. Mindazonáltal a száanalomnak ez a foka a könyvekből ismert jelentős figurák iránt nem magyarázható pusztán csak azzal, hogy a szerelem, a vágy hatalma még őket is, eme nagyszabású egyéniségeket is elragadta. Inkább arról van szó, hogy a hős tetteik és helyzetük megértési kísérletek örönnön tapasztalata vezérli: a következményekkel való szembesülés a *megélt élet emlékét* villantja fel a hős előtt, melynek során a kárhozat veszélyének tette ki magát. A hősben, ebben a megírt énben felidéződik tehát a az erdő közelségének, a párdúcnak az emléke, amelyre a Beatricének tett vallomása mellett a *Purg XXIII. énekében* a 115-117., a Forese Donatival folytatott életvitelére utaló sor is céloz: *Ha visszaidézed,/ hogy éltünk együtt, én veled, s te velem,/ az emléket ma is súlyosnak érzed (Se tu riduci a mente l'qual fosti meco, e qual io teco fui, lancor fia grave il memorar presente)*. A hős tehát látván a kéjvágy bűnöseit, megsejti – *anélkül, hogy az a tudati valóságának szintjére érne* –, hogy e hely akár az ő helye is lehetne. Ez zava-

rodottságának fő oka. Ha nem fogadjuk el ezt az értelmezést, úgy tűnik, meg kell maradunk a lapos közhelynél: szánta őket, mert jó szívű keresztény volt. S ekkor ugyanezt a kijelentést kell tennünk majd mindvégig, s az ének utolsó sorát illetően is.

\*

A második rész (73-113.) Francesca és Dante párbeszédét öleli fel a költő elgondolkodásáig, s Vergilius kérdéséig. A távoli idők nagy és bűnös szerelmeseit megidéző első rész után a szerző, mintegy aláhúzva ezen érzület hatalmának időtlenségét, saját korából idéz.

Előzetesen annyit: a hős gyötrődése abból fakad, hogy az általa is osztott Guinizzelli-féle szerelemfelfogást hallja viszont a tragikus sorsú Francescától. Elfogja a balsejtelem, hogy ennek a szerelemfelfogásnak, amelyet az írás tesz közkinccsé, köze lehet a szereplők tragédiájához. A vágy, amely Francesca szavai szerint nagy sebességgel (*ratto*) csap le az úgymond nemes szívre, Dante-hősünk előtt a *stil nuovo* tiszta szentimentalizmusát, életszerűségét látszik cáfolni az első pillanatra. Ez Dante balsejtelve, s ezért faggatózik később már-már kóros kíváncsisággal, tudni akarván, hol fogant meg a *prima radice*, vagyis *dőre vágyunk csírája*, amely – hite szerint ekkor még – a szépséges érzületet az érzékiség lángjának martalékává tette. De nézzük az elejéről:

És kezdtem: "Mester, ama szeretőket  
hadd szólítsam meg, kik ott messze járnak  
s úgy látszik, a szél viszi könnyen őket."  
S felelte: "Lesd ki, mikor erre szállnak,  
és kérjed ama szerelem nevében,  
amely röptíti őket - erre várnak." (73-78)

Francesca és Paolo, akár a többiek, ki van szolgáltatta a vihar, a széllelkések kénye-kedvének: ahogy egykor a vágy *könnyűszerrel*, a

legcsekélyebb ellenállás nélkül ragadta el őket, olyannyira tehetetlenek most a vihar hatalmával szemben. Ez a kép tehát a bűnnel analóg formában (*contrapasso per analogia*), vagyis a szenvedély vihára és a pokolbéli orkán megfeleltetésében vizualizálja a büntetést. Ugyanakkor a *contrapasso* analóg jellege külsődlegességgként mutatkozik meg: a forma azonos ugyan, de a vágy *a szerelmesek örökös együttléte ellenére sem* teljesezhetik be többé, vagyis tartalmát illetően a látszólagos analógia fejtetőre áll: az együttlét alakzata (analógia) az együttlét lehetetlenségét mondja ki. A babitsi *röpíti őket* már-már örömteli képet rajzol elénk, s ezáltal megsemmisíti a Danteszöveg figuralitása és grammatikalitása közötti feloldhatatlan feszültséget. A fordításban nem elég hangsúlyos, hogy *ők ketten*, a többi szereplőtől eltérően, *együtt* (*'nsieme*), szoros közelségben prédái e viharoknak. Az olasz szöveg parafrázisa inkább ez lehetne:

Majd szóltam: „ Poéta, szívesen beszélnék  
ama *kettővel*, kik *együtt* haladnak,  
s bizony, látszik, könnyű prédái a szélnek”.

Nem a spirituális-lelki érzületként *is* felfogott és felemelő szerelem mint olyan hajtja őket, hanem a vágyként értett Ámor, hiszen ellenkező esetben örvendhetnének is azon, hogy mégis, minden körülmény ellenére *is* együtt vannak, együtt maradtak, és akkor a szenvedésben volna még valami az érzület édességéből. De ez elentmondana egyfelől a pokolbéli büntetés kívánalmainak, az örök bűnhődésnek és az isteni igazságnak, amely szerint a bűnösnek bűnhődnie kell, másfelől pedig Francesca e szituációt követő szavaainak, amely a múltjukat idézi meg, midőn *a boldog időkre emlékszik a nyomorúságban*. A szerelem tehát szenvedésbe fordul át. A szereplők egymás-közelsége *is* a büntetés része, s nem valamiféle kedvezmény: jelzi e vágy erejét, s a beteljesedés lehetetlenségéből faka-



dó szenvedést: a szerelmi vágy mint csillapíthatatlan étvágy nyomorúságukat tovább fokozza. Baranyi Ferenc<sup>37</sup>vágynak is fordítja a *per quello amor* passzust (*ama szerelem* – Babits). Miféle szerelem is ez az az *ama szerelem*? A kitétel, vagyis *Vergilius szava* jelzi, hogy ez a szerelem valamiben eltér a *stil nuovo* Ámor-fogalmától vagy, ellenkezőleg, a fogalom maga korántsem nyugszik valamiféle általánosan elfogadott értelmezésen, azaz a jelen esetben a szerelem testiségére, a szenvedély intenzitására, az érzéki mozzanatra esik a hangsúly, amely a házasságtörés bűnéhez vezetett. Ez egyébiránt nyilvánvaló a hősök pokolbéli elhelyezésében is: a bujálkodók, a test bűnösei között vagyunk, azok között, akiket a narrátor-hős ekképpen határoz meg: *ki vétkezik a húsban / és kéjt keres, bár abból kára volna. (che la ragion sommettono al talento /39./)*. Azaz valójában akik a gondolkodást alávetik akarásuknak, a testiség étvágyának, a testi vágyának. De ezt igazolja a 103-104. és a 105-106. sor *szemantikai párhuzama*, *ismétlésjellege* is, igaz főképpen az eredetiben:

Dante (103-104)

*prese costui de la bella persona*

che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende

Babits

társamat vágyra bujt testemért, mely  
oly csúf halált halt -rágondolni félek.

---

<sup>37</sup> Baranyi Ferenc, *Europarnasszus. Válogatott műfordítások*. K.U.K. Könyvkiadó, Debrecen 2001, 43.

illetve (105-106):

*mi prese del costui piacer sì forte,  
che come vedi, ancor non m'abbandona.*

szívemet is nyilával úgy találta,  
hogy látod, itt se hágy keserve még el.

Amíg az első (103.) sor (*társamat vágyra bujtá testemért*) Babitsnál megtartja az eredetit: *prese costui de la bella persona* ('szép testem, küllemem iránt a vágy elragadta' társamat), addig a 105. sorban *a szívemet is nyilával úgy találta el* szerepel a 'szépsége oly erősen magával ragadott' (*mi prese del costui piacer*) helyett, s ez elmosza a két szereplőben a szép ereje által fellobbant testi vágy kölcsönösségét, amit az olaszban az azonos szóhasználat és a hangzasegybeesések is nyilvánvalóvá tesznek. Ily módon az érzékiség Babitsnál az érzelmesség irányába mozdul el. Ugyanezen jelenségnek, vagyis a hangzásbeli közelségnek és azonos szintaktikai szerkezetnek – amely szintúgy a vágy kölcsönös intenzitását húzza alá – a negligálása figyelhető meg a 104. és 106. sorban is: az *il modo ancor m'offende* és az (*Amor*) *ancor non m'abbandona*, vagyis parafrázissal: hogy 'az ereje még most is legyűr (megsebez) engem', illetve 'még most is hatása alatt állok' kijelentések esetében. Babitsnál a *ragondolni félek* megoldást semmi sem indokolja, s az *oly csúf halált halt* passzus a gyilkosságra utal, amelyre ha Francesca rágondol, még most is megborzong tőle. Míg az itt se hágy keserve még el megoldás szerint a keserűség, a kín e szerelem velejárója volt, ami Franciscának a boldog időkre való kijelentésével kerül ellentmondásba.

Az értelmezések többségében vitatott a *che mi fu tolta*, és az *il modo ancor m'offende* kijelentés. Az 'l modo ancor m'offende szerkezet jelentését többnyire a gyilkosságra és nem a vágyra vonatkoztatja a kritikai iroda-

lom. Parodi<sup>38</sup> szerint az elkárhozottságát panaszolja fel Francesca. Márpedig ha Francesca valóban a lélek halálára célozna ezzel, vagyis arra, hogy a gyilkosság miatt nem volt ideje megbánni tettét, akkor a megbánás szükségességének elismerése az emlegetett *szép idővel* kerülne ellentmondásba. Ezért a *che mi fu tolta* – eltérően bizonyos értelmezésektől – kifejezetten a test, és *nem* a lélek halálára vonatkozik, s így a vágy örökös csillapíthatatlanságának kínjaira mint következményre, azaz a büntetésre utal. Meglátásunk szerint arról van szó, hogy – mivel a túlvilágon a lelkek az utolsó ítéletig testüktől megfosztva vannak –, a most már nem látható, vagy legalább is most csak árnytestként vagy szellemtestként megmutatkozó szépséges külleme ragadta el Paolót, s annak ellenére, hogy test nélkül vannak, a szerelem vágya, intenzitása okozza e rettenetes nyomorúságot. A *Pokol hőseinek testnélkülisége sehol sem ennyire funkcionális*, mint éppen ebben az énekben<sup>39</sup>, és persze a következő körben, azaz a *falánk dorbézoló*k körében. Ebből következik, hogy az *il modo* (vagyis a szerelem ereje, intenzitása) és a *si forte* (olyannyira erősen) is azonosak szemantikailag. Hogy az *ént* a szenvedéssé átnőtt vágy mennyire kitölti, mennyire beszippantotta, a *mi* névmásnak az adott igei formákkal való összefonódása (*m'offende, m'abbandona*) mintegy *láthatóvá* is teszi. A *m'offende* értelme-

---

<sup>38</sup> E.G. Parodi, *Francesca da Rimini*.(35-52) In: Ua., *Poesia e storia ...* i.m. 405.

<sup>39</sup>A halál után valamennyi lélek test nélkül marad. A törvény általános jellege, minthogy eltérő egyesekre vonatkozik, nem lehet tökéletesen igazságos. A testnélküliség általában véve nem büntetés, hanem törvény. De itt a törvény az esetükben mint *különös* is funkcionál. Az általános itt funkcionális, mivel a test bűnöseiről van szó, s ezért „perverz” büntetés ez. Az utolsó ítéletkor azonban helyrezerőkken a világ: az öngyilkosokon kívül a mi bűnöseink is visszanyerik testüket, s ez a büntetés mint a szenvedés még tökéletesebb formája jelenik meg: kiteljesedik. Az első a vágy csillapíthatatlanságának képtelenségét – Isten büntetése mellett – a testnélküliséggel is hangsúlyozza, a második és végső pedig a test visszanyerésével a vágy potenciális csillapíthatóságának lehetetlenségét húzza alá.

zése Dante szövegében meglátásunk szerint a vágy uralma alatt tart, legyűr, legyőz, játékszerévé tesz jelentéstartományban mozoghat. Parafrázissal: *(A szerelem) ragadta el ezt itt szép testem láttán / melytől megfosztattam; ereje még most is (megsebez) legyűr.* Valamint: *ennek szépsége oly erővel ragadott el, / hogy, mint látod, még most is foglya vagyok.*

Mihelyt a szél közelre hozta szépen,  
szóltam hozzájuk: "Ó, szomorú lelkek,  
jertek felénk, ha Más se tiltja épen." (79-81.)

Vagyis:

S amint a szél a párt felénk *terelte*  
már szóltam is: „ Ó, kíngyötörte lelkek,  
meséljete, ha Más nem tiltja nektek.”

*A szomorú lelkek, anime affannate* - ekképpen fordul hozzájuk az utazó. Nem szerelmes lelkeket, hanem szenvedő, boldogságuktól megfosztott gyötrődő lelkeket mond, amely azonnal kiváltja *Francesca* háláját.

Miként a gerle, melyet vágya kerget,  
száll egyenest a légen át az édes  
fészek felé s *szárnyat vigan emelget*:  
úgy e szerelmi pár felénk a vészes  
légben elválva Dido csapatától  
hálával jött a részvevő beszédhez. (82-88)

A hasonlatban a tudattalan és tudatos-tudati lét szembeállítására fogalmazódik meg. Amíg a madarak ösztönéletében (itt: a fészek nyugalalmát is kereső párosodás vágya) a célkitűző tevékenység nél-

küli célszerűség erkölcsi kérdéseknek nem alávethető mozzanata nyilvánul meg, addig a hőseinkre kirótt ítélet (lásd a *lég és a vészes lég különbségét* is) cáfolja a Francesca által lentebb kifejtendő elmélet felmentésre alkalmas voltát, ami az emberben lévő hasonló ösztönt az embert szeretni kényszerítő Ámor hatásával igazolva humanizálná. Vagyis a galamb-hasonlat *maga is contrapasso*: nem egyszerű párhuzamosság, hanem ellentét. *Amennyiben e képben párhuzamosság áll fenn, úgy az a szereplők bűnét rejtí, hiszen Francescáék az ösztönre, a természetes érzésre hagyatkoztak, s amennyiben ellentét, úgy benne a büntetés oka sejlík föl, vagyis az, hogy nem éltek a szabad akaratnak az adományával, amely az emberi létet a felelősség terhével is megkülönbözteti az ösztöneit követő állati léttől. Francescáék megítéléséhez ezt a különbséget kellene felismernie az utazónak, amire most még képtelen, de aminek felismerésére és belátására majd rákényszerül.* Fokról-fokra. Előzetesen csak annyit, hogy kezdetben csak a magyarázatok révén (Marco Lombardo, Vergilius),<sup>40</sup> az elmélet síkján, aztán meg az ember egészét átformáló megbánásban a Beatricével való találkozást követően. A *Purg.* XVII. 94-99. sorában a még mindig magyarázatra szomjúhozó, vagyis tudatlan Dante-hőshöz intézett vergiliusi tájékoztatásban ezt olvashatjuk:

*Az ösztönből tévedés nem eredhet;  
de lelki érzés tévedhet a tárgyban,  
Vagy: mert nagyon, vagy: mert gyengén szeretget.  
Míg a Fő Jó felé foly rendes ágyban,  
s mérsékeli magát a többiekben,  
nem lehet bűnös semmi céda vágyban.*

Hogy a megértés természete folyamatszerűen ábrázolt a *Színjátékban*, jelzi, hogy bár az utazó világos magyarázatot kapott az elő-

---

<sup>40</sup> Vö: G. Frasso, i. m.

ző énekben Marco Lombardótól a *szabad akaratra* nézve általában, mégsem jutott el egyelőre a megértésig (erre majd csak Vergliusnak a *szerelem természetére* vonatkozó szavai terelik rá a hőst a *Purg.* XVIII. énekében).<sup>41</sup> Látható tehát, hogy a *Purg.* XVI. éneke, vagyis az *ötvenedik* – különösképpen pedig kiegészülve az őt követő XVII. és XVIII. énekkel –, az utazó korábbi eltévelyedésére, a Francesca-jelenet értelmezésére, de az emberi magatartás morális megítélésére nézve is *középponti szerepet* játszik.<sup>42</sup> De nézzük a szöveget.

A *részvevő beszéd* a fészek melegségét, a legalább pillanatnyi megállást ígéri a párnak: a békét, amely hamarosan Francesca elbeszélésének egyik kulcsszava lesz. Az eredetiben a kitért és mozduatlan szárny képe is boldog siklást, határozott irányt jelez.

Ó, jóságos lény, nyájasszavu, bátor,  
ki eljössz égő legünkbe a földről,  
amely még nedves vérünk bíborától:  
ha nem volna imánk az égi körtől

---

<sup>41</sup> Aligha véletlen, hogy Beatrice a *Paradicsom* V. énekében (19-24), éppen az ötödikben újólággal visszatér a szabad akarattal való megajándékozottságra: „Isten kegyéből legnagyobb ajándék / mit jóságához méltóvá teremtén, / legbecsebbnek szánt az égi Szándék, / az akarat-szabadság: ezt jelentén / minden eszes teremtmény akaratja: / és más se kapta, mint eszes teremtmény...”

<sup>42</sup> Joggal utal Frasso e három ének gondolatiságának kontinuitására, amely a hős értelmezéséhez vezető útján morális-politikai, világszemléleti alapjaként a szabad akarat problematikáját állítja a középpontba. Meglátása szerint a jelzett ének igazolja a Francesca-féle szerelemfelfogás tarthatatlanságát, az elítélésük (s egyúttal az udvari szerlem költői praxisa elítélésének) elméleti alapjait) is. Ld. G. Frasso, i. m. 66; 77. A magunk részéről úgy véljük viszont, hogy itt a *dantei stil nuovo* szerelemelméletének Francesca féle félreértelmezése válik nyilvánvalóvá, de nem a költői praxisé. A vers legfeljebb a tétel kifejtetlensége miatt „hibáztható”.

elzárva, kérnök, legyen béke rajtad,  
ki szánod a *kínt*, mely ajkunkra föltör. (88-93.)

Francesca beszéde jelzi lelki érzékenységét, kifinomult neveltetését, s a kifejezés keresettsége utal arra a kulturális környezetre, amely viselkedésmintáiban az udvari költészet, a lovagi irodalom és az új versek hatásait viseli magán, s amely Dante közege is lehetett. Babits a *mal perverso* szerkezetet egyszerűen *kínnak* fordítja, ami vétükük következményére utal, amelyet azonban Francesca „perverz büntetésként” fogalmaz meg; de, mint látni fogjuk, olyanként, melynek inkább áldozata lett, semmint alanya volt. (Ezek a lelkek valamennyien szapulják Istent büntetésük miatt, s e büntetésforma valóban iszonyú, ám ha Francescáék esetében ez a bűnükre vonatkozna, akkor az belátást feltételezne Francescáék részéről, ami viszont ellentétbe kerülne a vétek elkerülhetetlenségéről vallott nézetével). Mindenesetre úton lévő hősünk az emberi törékenységre érez rá Francescáék sorsában.

Hallani vágysz vagy szólni akar ajkad?  
beszélünk mi, vagy figyelünk igédre,  
amíg szél, mint most egy percre, hallgat (94 -96.)

Ott születünk, ahol a partvidékre  
leszáll a Pó és a tengerbe tér meg,  
hogy társaival békét lelne végre. (97-99.)

Nem kétséges, hogy a Babits-fordítás kifejezetten gyenge pontja az *Amorral* kezdődő első két tercina:

Szerelem, gyenge szívnek könnyü méreg,  
társamat vágyra bujtá testemért, mely  
oly csúf halált halt – rágondolni félek. (100 - 102.)

Ezzel szemben az olasz szöveg „pontos” nyersfordítása így szólna: *A szerelem, amely a nemes szívet azonnal magával ragadja / ragadta el ezt itt szép testem láttán, / melytől megfosztattam; ereje még most is legyűr.* Babits fordításában a szerelem könnyedén elbódítja azt, aki esendő, akiből hiányzik a megfontoltság, vagyis az akarat. E fordításban az út az érzelemtől a testi vágyig vezet. E tercina értelmezése során sajnos eléggé messzire kerülünk az eredetitől, mint-hogy hiányzik belőle a *dolce stil nuovo*i szerelemelmélet és a valóság összefüggésének az utazót is érintő mozzanata, s amely – Francesca szerint legalább is – sajátos módon hangolta rá a szívet és az értelmet erre az érzelmre, és amelynek nem kis szerepe van hűtlenségében, valamint számunkra az epizód értelmezésében. S így ez a fordításban nem terelheti Dante-hóst a kérdés tudatosítása felé. Vagyis ahhoz, hogy benne a *Szerelem és nemes szív egy* (*Amore e 'l cor gentil sono una cosa*) című, *Az új életben szereplő híres Dante-szonettnak, meg a Gunizzelli Al cor gentile (Nemes szívben)* című versének ismeretével, olvasói elfogadottságával és megvallásával áll szemben, azaz az *írás és a recepció hangsúlyozott szerepével*. Ugyanis az eredetiben Francescának az Ámorral kezdődő két tercinája jelzi, hogy ismeri a *stil nuovo* szerelem-felfogását, méghozzá a költői praxisból, vagyis Gunizzelli és Dante nyomán, aminek révén a hallgatót, vagyis Dantét azonnal részesévé is teszi önnön életének.

A vétkéért bűnhődő Francesca az első Ámor-tercinában *Az új élet* XX. passzusa alatt idézett Dante-vers kezdő sorára utal, így kívánván nyilvánvalóvá tenni az utazó számára, hogy a dolog szükségképpen és elkerülhetetlenül esett meg, azaz pontosan úgy, ahogy Dante is megírta a maga szonettjében, s ezzel kiváltja az utazó zava-



rát. Ez a zavarodottság egyrészt abból táplálkozhat, hogy az utazó hős felteszi magában, talán csak nem szolgált az adott vers e bűnös szerelem igazolásához? Ebben az esetben ugyanis az írás maga is vétkes volna Francesca sorsában. Vagyis a *stil nuovo* egyik alapverse kerülne Francescával együtt a „vádlottak padjára”. Francesca versértelmezése azonban szükségszerűen hibásnak minősül a *Színjátékban*, hiszen az isteni ítéletben éppen e szerelem vétkes volta nyer bizonyosságot, vagyis az, hogy ebben az esetben a szerelem és a nemes szív összhangja nem állott fenn, ahogy arra a vers maga is utal (s így egyik a másiktól elszakítva: / *mintha esze nélkül maradna elme*). Tehát a nemes szív és a szerelem szétválasztottságát *képtelenségként* állító és beállító versből Francesca téves következtetést vont le, s vele vélte magyarázni tettét, s nem a tettet vizsgálta ezen elmélet tükrében. Az rémíti tehát meg az utazót, hogy verséből ilyen következtetésre is lehetett jutni a tétel kifejtetlensége miatt. Másfelől bár a szerelembeesés leírása nyilvánvalóan hasonló a két szövegben, a versben mindazonáltal nincs szó arról, hogy mindez „egy csapásra” (*ratto*) menne végbe. Hogy Francesca rosszul interpretál, azzal is igazolható, hogy *Az új életben* ez a vers éppen a *Színjátékban*, a *Bonagiunta – passzusban* szintűgy idézett *Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet* kezdetű *canzone* után következik, mely költeményről a *Purgatóriumban* *maga is tisztuló* utazó elismerően szól, mintegy hangsúlyozva vele költészetfelfogásának és művészi praxisának újszerűségét, az ihletettség spontaneitását és őszinteségét. Ha a jelzett két versnek (azaz Dantée és Guinizzellié) lett volna szerepe Francesca tévútjában, úgy Bonagiunta és az utazó Dante szavai a *stil nuovo*t illetően érvényüket vesztenék. De ugyanezt húzza alá Guinizzelli költészetének purgatóriumbeli dicsérete is, holott az előd a buják között van (*Purg.* XXVI. 91-99.). Ha ebben a vers volna a bűnös, az utazó nem szólhatna dicsérően róla, minthogy a tisztulás útján halad maga is.

De a *stil nuovo* szerelemelméletének igazát éppen az „mondja ki”, hogy Beatrice szemrehányásaiban nyoma sincs efféle utalásnak: a szemrehányás nem vonatkozhat az adott versre. Az adott vers még arról tanúskodik, hogy az ifjú Dante lelkének diszpozíciója jóra hajló volt, vagyis termékeny talaj, ám később azt nem művelte „helyes tettekkel”, s a belé hulló jó magból így nem sarjadhatott ki az erényes élet virága. Másfelől a *Színjáték maga a bizonyíték*, amelyben maga a mű megszületése is a kegyelem és Ámor működésének, az utazót megnemesítő s őt az Istenhez felemelő Ámor hatásának köszönhető, s ez a *stil nuovo* elméletének a tematizálását is jelenti az új költői forma, az elbeszélés formája révén. Világos tehát, hogy amikor Francesca a *stil nuovo* két alapversét, újfajta költeményét, a doktrína két alapelemét említi meg önnön bukása, házasságtörése kapcsán, akkor teljes félreértésről van szó.

Ámde mivel Francesca éppen rájuk utal (s ez a szerző Dante intenciója), s nem egyéb verseire, a kritikának a *stil nuovo* felől kell értelmeznie a problémát. Az írás mindenesetre Francesca vallomásban úgy jelenik meg mint egy bizonyos réteg életének szabályozója és kultúrateremtő közege, de egyúttal jól jelzi azt a súlyt is, amelyet Dante, a szerző magának az írásnak tulajdonított.<sup>43</sup> Ennek fontossága nyilvánul meg Francesca sorsában és önértelmezésében is: szavai, beszédének stílusa és esete rámutat arra, hogy e divatos és általánosan vallott elméletnek a felszínénél ragadt meg, s ha ismeri is a verseket, az Ámor-fogalmat nem érti, illetve félreérti, azaz mint olvasó helytelenül interpretálja: a profán szerelemre vonatkozatható és kikerülhetetlen törvényt lát benne. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint maga a tett, amelyből kiderül, hogy a dantei *stil nuovo* szerelemfelfogása nem vált természetévé. Ráadásul a lovagi líra és kódex előírásait is átlépi, minthogy azok úgyszintén megkövetelik a hölgy birtokolhatat-

---

<sup>43</sup> Lásd erről az írás szerepének jellemzését in: Kelemen János, *A filozófus Dante*. Budapest 2002, 159-176.

lanságát.<sup>44</sup> Francesca nem érti tehát, hogy a *stil nuovo* hölgyével új perspektíva kerül a szerelmi lírába: megtéveszti, hogy az ábrázolás itt is – Marti szavait követve – stilizált és konvencionális, mint a lovagi lírában, de nem dekoratív a funkciója, hanem interiorizált, szubjektíven megélt érzés, és mégsem privát érzés, mint amott, hanem benne az abszolútum iránti feszültség nyilvánul meg, és a belső, az intellektuális, morális és valósi tökéletesedés útvonulát jelenti a hölgy hatásának köszönhetően.<sup>45</sup>

Az utazó zavarának másik indoka az, hogy bár a *stil nuovo* igazát hirdette, mégis eltévelyedett a reá törő vágyak miatt, ahogy erre Beatrice utal majd. Vagyis éppen úgy viselkedett, miként Francesca. Úgy tetszik, ő sem gondolta végig elméletét: bár a versek nem csábítanak rosszra, Francesca hivatkozik rájuk, mivel tudatából, ahogy ezen a ponton az utazó Dantéből is, hiányzik a helyénvaló és a bűnbe vivő szerelem megkülönböztetésének intellektuális végiggondoltsága. Arra, hogy Dante-hős számára *itt még jóformán minden tisztázatlan, a Purgatórium* egy másik passzusából következtethetünk (XVIII. 40-72.), amelyben Vergilius magyarázza el neki azt a tényt, hogy választásában az ember szabad:

S feleltem: "Hú figyelmem, s bölcs beszéded  
így a szerelmet megértetve vélem  
kétellyel még csak jobban telivé tett.  
Mert ha a vágy *kivülről* jó elébem,  
és a lélek nem jár a maga lábán,  
rosszban vagy jóban mi a bűn vagy érdem?"  
"Hallj hát, amennyit értelmed belát tán:  
a többit kérdjed" – szólt – „Beatricétől,  
mert a Hit dolga, túl az Ész világán.

---

<sup>44</sup> Az udvari költészetben D. De Rougemont szerint a szerelmen alapuló hűség a házasságéval és a beteljesüléssel állítatják szembe. D. De Rougemont, *A szerelem és a nyugati világ* (ford: Szoboszlai Margit). Helikon, Budapest 1998, 20-22.

<sup>45</sup> In: S. Guglielmino – H. Grosser, *Il sistema letterario*. Milano 1992, 574.

Minden lélek, mely a test tömegétől  
különbözik bár összekötve véle,  
saját hajlamot s ösztönt nyert az égtől:  
de csak működve tűn ki, hogy miféle,  
és a hatásban nyilvánul a hajlam,  
mint csak a lombban az, hogy a fa él-e?  
Azért nem sejtem, hogy első fogalmam  
honnan származik; sem hogy honnan ébredt,  
ami szivemben legmélyebb óhaj van.  
Miként ösztöne vezeti a méhet  
mézet csinálni; - ezt az ősi ösztönt  
nem éri ilymód sem gáncs, sem dicséret.  
S hogy összhang álljon ösztöneink közt fönt  
e legősibbel: adatott nekünk  
erő, mely lelkünk ösztönei közt dönt.  
Érdemet csak ezáltal nyerhetünk,  
ez a kútfeje bűnnek és erénynek,  
amint jobb vagy bal úton szeretünk.  
Minden bölcs, aki látta, hol a lényeg  
s igaz etikát hagyott a világra,  
e szabad erőt elfogadta ténynek.  
Hát hígyjed bár, hogy minden vágyad lángja  
külső hatásra szükségkép kigyúlad:  
*bölcs féket vetni van erőd a vágyra.*  
*És csak e szabadságon alapulhat*  
*minden erény; ezt, hogy Beatricédre*  
*figyelve majdan értsd őt, megtanuljad!"*

Vagyis zavarára az is magyarázat, hogy az eltévelyedés neki magának is jellemzője volt, mégpedig anélkül, hogy megértette volna annak *miértjét*. Tehát Dante, az utazó könnyen Francesca társaságában ocsúdhatott volna fel, ahogy Vergilius mondja is Catónak: „*Hát halljad: ez nem látta még az Estét, / de oly közel volt ahhoz balgaságban, / hogy perce volt csak, elkerülni vesztét* (Purg. I. 58-60).” A

Vergiliussal folytatott párbeszéd arról árulkodik, hogy Dante még utazásának ezen a pontján sem érti, *miképp* vezethet a szerelem jóra vagy rosszra, vagyis hogy nem minden szerelem egyformán jó. Eből következik a gondolat, hogy az ember kiszolgáltatott a szerelemmel szemben. Vagyis, ismételjük, ebben a tekintetben az eltévelyedett Dante alakja Francescáéval rokon. Nem véletlenül vágyott megtudni Francescától, hogy miképp fordult át vétekbe az, ami oly gyönyörűséges érzés volt.

Vagyis ha igaz is a *stil nuovo* megállapítása a szerelem és a nemes szív egymásban-valóságáról, e gondolat korántsem magától értetődő, s a lélek nemessége ilyen tekintetben sem születéstől való adottság, hanem kiművelés eredménye és a jó akarásának akarása. Hiszen az eltévelyedett Dante, éppen mivel eltévelyedett, a saját doktrínája értelmében még és már nem volt, nem lehetett „nemes szív”. Hiszen éppen ez váltja ki Beatrice közbenjárását. *Tehát nem a dantei stil nuovo kerül szembe a keresztény erkölccsel*, hanem, mondhatni, a gyönge ember.

Vagyis a Dante-hős, *a megírt én* ezen alakváltozatainak Ámor-felfogása a maga teljességére, igazára, azaz *világszemléleti és életvezetési azonosságára* csak ezen utazás során és a költői tudatosítás formájában tesz szert, vagyis az írás folyamatában és eredményeképpen, tematizáltan áll elénk a Színjátékban Beatrice szerelme-szeretete, közbenjárása révén. Mintegy a *stil nuovo* igazának bizonyítékaként a Hölgy valóban minden erények magasába, Istenhez emeli a hős lelkét, *a fikció tehát az elmélet igazolásaképpen lép fel*. A mű regényi mozzanatát maga ez az út jelzi, amely az eltévelyedettségből felocsúdó hőst a boldog szerelemhez vezet. Mert a *stil nuovo* Ámor-felfogása akár a *Paradicsom* záró sorából is levezethető, amely szerint *„/.../ folyton-gyors kerékként forgatott vágyat és célt bennem a Szeretet, mely mozgat napot és minden csillagot.”* Vagyis Ámor elárad a mindenségben az angyalok segédelmével, s az angyali Hölgy révén

érkezik el a jóra nyitott lélekhez, mely kész az erények gyakorlására, s ezt a diszpozíciót tevékenységgé formálja át. Az erényeket szerető lélek igazi szerelemre lobban, s többé le nem térne arról az útról, amelyre Ámor terelte. *Így és ebben az értelemben érvényes az a gondolat, hogy a szeretett lény Ámor hatására viszontszeretni vágyik.* Nos, Ámornak ezt a felfogását érti félre Francesca, amikor a tercínák második sorában egyöntetűen a testi szépség vonzása alá került szerelmesekre hagyatkozik.

Szerelem, szeretetnek szörnyű métely,  
szivemet is nyilával úgy találta,  
hogy látod, itt se hágy keserve még el. (103-105.)

A szerelem arra, akit szeretnek – a Babitsi értelmezés szerint – mint ragályos kór terjed át, s olyan mélyen megsebzi a szívet, hogy azóta is kín gyötri miatta Francescát. A szerelem itt szörnyű csapásként jelenik meg, melynek velejárója a keserűség, a kín (*itt se hágy keserve még el*), amelytől nem szabadulhat. A szerelem és a keserűség azonos gyökerűsége *itt* a fordításban csaknem a Cavalcanti-féle gyötrődést idézi, amely szerint a szenvedély egyenlő a szenvedéssel. Babitsnál Francesca, mintegy bepanaszolja a szerelmet: meg-részegítve a szívet, testi vágyat ébreszt; ragályos betegség, amely szenvedést okoz. A 105-107: *Amor... non mi abbandona* (szerelem... *itt se hágy keserve még el*) az olaszban a szerelem, avagy a vágy még mindig tart Francesca szívében, míg Babitsnál csak az a keserűség maradt meg a hősnőben, amelyet a szerelem a megszületésével magával okozott, s amelytől még most is szenved, s amely ismételten ellentmondani látszik a *boldog, a régi szép időknek*. A babitsi szövegösszefüggésben az *itt se hágy keserve még el* (vagyis a szerelembeesésé) és a *régi szép időkre* passzusok egymásra vonatkozása a régi szép időket a tett előtti időszakra látszik visszavezetni, ami nem tartható.

Az első (a 103.) sor nagyon költőien, de talán éppen ezért túlzottan áttételesen utal csak a kor szerelemfelfogásának doktrínájára, amelyet Dante a nyelv, a stílus szintjén is kifejezésre juttat, vagyis parafrázissal: *A szerelem, amely attól, akit szeretnek, viszontszerelmet követel.* A második és harmadik sor pedig, ahogy már láttuk, szinte teljességgel az előző tercina megfelelő sorainak *gondolati megisméltése*, s mintegy ily módon, a hangalaki azonosság és közelhangzás révén is aláhúzza a szerelemelmélet által hangsúlyozott sorsszerű kikerülhetetlenséget. Azaz: *ennek szépsége oly erővel ragadott el, / hogy, mint látod, még most is foglya vagyok.* Vagyis a *rágondolni félek* kijelentés a haláluk módjára látszik célozni, s nem a vágynak arra a mindmáig fennálló hatására, amely oly hirtelen csapott le rá (az *il modo ancora* és a *ratto*, az intenzitás és a heves elragadás összefüggése ez), míg *az itt se hágy keserve még el* a szerelmet mint keserűséghez vezető érzelmet jellemzi, ahelyett, hogy ismétlésszerűen az elsőt erősítené meg újonnan. Parafrázissal: *A szerelem, amely attól, akit szeretnek, viszontszerelmet követel / ennek szépsége által oly erővel ragadott el, / hogy, mint látod, még most is foglya vagyok.* Vagyis miközben Francesca a *stil nuovo* Ámor-fogalmát emlegeti, a vágyat a maga számára Ámorként fordítja le. *A szerelem, amely attól, akit szeretnek, viszontszerelmet követel* sor ismét visszavezet minket Gunizzelli *Al cor gentil rempaira amore* kezdetű verséhez és Cappellano *Amor, nil posset amori denegare* azonos jelentésű és problematikájú gondolatához mint a kellő műveltségűnek mutatkozó Francesca lehetséges olvasmányélményeihez. Ám amíg Francesca az Ámor fogalmat *félreértve* a maga esetében az elmélet és a praxis között mintegy összhangot lát, addig az utazó Dante a maga helyes Ámor-képe ellenére vét életvitelében, *nem értvén*, hogy ha a vágy kívülről jön és ha a lélek nem szabad, hogyan lehetne felelős az ember? Az utazó nemértése, zavarodottsága az elmélet szépsége és a megélt élet gyakorlata közötti disszonanciából ered, míg Francescából hiányzik e ké-

tely. Pedig nem kétséges, hogy a *De amore*, amely az udvari szerelemről beszél, nemcsak azt írja le, amint ezt Santagata<sup>46</sup> jelzi, hogy a fizikai vágy, a kielégülés vágya a másik szépsége láttán könnyen elfogja a naiv felet (*a szépnek nem sok kell ahhoz, hogy szerelmet ébresszen maga iránt valakiben, különösen akkor, ha az illető a „naiv” szerelmesek közé tartozik. A naiv szerelmes ugyanis azt hiszi, hogy a szeretett lényben nem kell mást keresnie, mint csupán a szépséget, a kellemest, a kedves bájt, az ápolat küllemet – a szerző fordítása*), hanem a bölcs magatartást, a szerelem megítélésének másik formáját is hangoztatja (*az érényes lélek olyat keres, akinek szerelme a lélek szépségétől ragyog: a bölcs szerelmes, legyen akár férfi, akár nő, ugyanis nem taszítja el magától a csúnyát, ha az belső értékekben gazdag - I. X. 18*).<sup>47</sup>

Igaz ugyan, hogy a XXCI. Regolában olvasható az *Amor nil posset amori denegare* (*A szeremet nem lehet nem viszonzni*) sor, de mindazonáltal nem tagadja meg az egyéntől a választás szabadságát (*Hangsúlyozom, a nő megkapta azt a képességet, hogy ha akarja, viszonzozza annak szerelmét, aki őt szereti, ám ha ezt nem teszi, nem tekinthetünk rá úgy, mintha igaztalanul járt volna el -I.-104*).<sup>48</sup> Ha a *De Amore* idézett sorait az értelmezés alapjának lehetne elfogadni Francesca szerelmének megítélésében, úgy besorolása aligha okozna gondot.

---

<sup>46</sup> <http://www.italica.rai.it/principali/dante/santagata/indice.htm>

<sup>47</sup>i. m. 10.: „Formae venustas modico labore sibi quarit amorem, maxim esi amorem simplicis requirit amantis. Simplex enim amans nil credit aliud in amante quaerendum nisi formam faciemque venustatem et corporis cultum”, illetve” morum probitas acquirit amorem in morum probitate fulgentem. Doctus enim amans vel docta deformem non reiicit amantem, si moribus intus abundet.”

<sup>48</sup> i. m.10.: „Vere profiteor in mulieris esse collocatum arbitrium postulanti, si velit, amorem concedere,et, si non concedat, nullam videtur iniuriam facere.”



Szerelem vitt kettőnket egy halálba,  
ki vérünk ontá, azt Kaina várja."  
A gyászos pár ily szavakat kiálta. (106-108)

A szöveg világosan utal a Gianciotto által elkövetett feleség- és testvérgyilkosságra, s arra, hogy a férj bűne sokkalta súlyosabb volt, ezért Lucifer közvetlen közelében, a bibliai Káinról, a testvérgyilkosról elnevezett bugyorban kell majdan szenvednie. Az előző tercinákkal egyetemben nyilvánvalóvá válik, hogy Francesca felfogásában, amely a *stil nuovo* költői gyakorlatából nyer megalapozottságot, a szerelem elkerülhetetlen, hiszen a nemes szívet magával ragadja az, ami szép, s maga sem képes nem szeretni. De nem áldozat-voltát hangsúlyozza, hanem a kikerülhetetlenséget. Az utazó lesz majd az, aki bennük az áldozatot fedezi fel, nem értvén, hogy nem az általa is osztott szerelemfelfogás és a keresztényi morál került egymással összeütközésbe, hanem az esendő ember, s ájul el valamiféle homályos önvád miatt is.

S míg hallgaték e gyötröttek szavára,  
lenéztem s ajkamon kitört a sóhaj  
s a költő kérdé: "Szivedet mi vájja?" (109-111.)

A tudatosítási folyamatban a *második állomást*, vagyis a közelmúlt történetéhez kapcsolódó mozzanatot a Francesca által elmondott, *Ámorral* kezdődő három tercinát követő sor jelzi, amikor is Dante lelkébe a balsejtelem, a gyötrődés, valamiféle szorongó félelem költözik be, s bennük a szív önnön vétkét véli felismerni: „S míg hallgaték e gyötröttek szavára, / lenéztem s ajkamon kitört a sóhaj/ s a költő kérdé: „szivedet mi vájja?” Pontosabban:...*lehorgaszottam a feje- met, s olyannyira a földre szegeztem tekintetemet...*(Quand'io intesi quell'anime offense / chinai 'l viso, e tanto il tenni basso...). A viselke-

désnek ugyanezen külső formáját látjuk viszont szinte azonos kifejezésekben adva abban, ahogy hősünk Beatrice előtt áll (*Purg.* XXXI. 64-66): *Quali i fanciulli, vergognando, muti / con gli occhi a terra ascoltando...* Vagyis: Szégyenkezve, némán, földre szegezett tekintettel hallgatva őt, mint a gyermek... A Dante-hős gyöttrődését, részvételtjes aggodalmát az váltja ki, hogy bár Francesca kultúrája, beszédmódja szerint a lélek jóra való hangoltságáról látszik tanúskodni, útja a bukásba vezetett, ahogy az övé is az erdőbe.

S felelvén néki, mondtam ekkor:

"Ó, jaj! /Hány édes gondolat vihette őket

a kínos útra, mennyi titkos óhaj!"

(112-114.)

Az eredetiben ismét feltűnik a *menare* (későlatin: *mināre* 'fenyegetve hajtani') ige, amely űzi, sodorja – ahogy Baranyi is fordítja –, erővel tereli a párt a kárhozatba, mint olyan erő, amely nem tűr ellenállást. Nem egyszerűen viszi őket, több ez annál. S nem véletlen, hogy ismét ebbe az igébe „botlunk”: az ismétlés a szerelmet (78. sor) édes gondolatokkal és erőteljes vágyakkal azonosítja immár (115.) A szerelem kényszerítő ereje, amelyre Francesca hivatkozott és az isteni ítélet kényszerítő ereje a büntetésben tehát egybeesik. Az eredeti *al doloroso passo* ('fájdalmas lépésre') is ezt jelzi: a váltást, a törést, ami az édesből keserűt, a szépből rútat, az ösztönre hagyatkozásból büntetést formált.<sup>49</sup> Az *édes gondolat* kitétel –, amely Gunizzelli és a *dolce stil nuovo* költészetének jellemző vonására utal – a *fájdalmas lépés* kifejezés szomszédságában, vagyis az utazó által is bűnösnek tartott tettel együtt mintegy hangsúlyozza hősünk szo-

---

<sup>49</sup> Így hát szerelem és halál, szerelem és szenvedés egy töről fakad. Ahogy a Trisztán Bédier-féle változatában olvashatjuk: („A szerelem vitt benneteket. / Mely mindig is veletek marad: / Halálotok ittátok / véle meg” – ford. Képes Júlia)

rongó értetlenségét az idézett gondolatok és Francesca esetének lehetséges összefüggése kapcsán.

\*

A harmadik állomás, a végállomás az általunk vizsgált énekekben az ájulásé. Mögötte az rejlik, hogy Francesca a *stil nuovo* szerelemelméletétől ismét az irodalom felé, egy másféle irodalomhoz, a breton lovagregényhez lép tovább, s azt úgy jellemzi, mint ami felfedte előttük egymás iránt érzett szerelmüket, s ily módon egymás karjaiba lökte őket. Vagyis ebben a tekintetben Francesca a *könyvet*, az írást egyfelől mint az *önmegértés eszközt* jellemzi, másfelől azonban az olvasást (a *lettura* szó használata ismételten aláhúzza az írásnak mint tekintélynek a gondolkodásban játszott szerepét) mint a szerelem beteljesülését közvetlenül előidéző okot, szituációt írja le. Vagyis Francesca szerint regényével a *szerző* ugyanazt a közvetítő szerepet játszotta közöttük, mint Galeotto Ginevra királyné és Lancillotto között. Ha Francesca kerítőként értelmezné a könyv szerepét, akkor tettét bűnös tettek kellene látnia, amelyre a regény ösztökélte. Márpedig Francesca értelmezése nem ez: e figurából hiányzik a bűntudat. Értelmezésében a mű csupán előhívta bennük érzelmeik megismerését és, úgymond, a *nemes szív* és a *szeretni tudás képességének* bizonyosságát.<sup>50</sup> Dantét, a hőst viszont megrémíti Francesca újabb irodalmi hivatkozása, minthogy az összefüggésbe hozza e bűnös szerelmet (s ebben a tekintetben a hősnék nem lehetnek kétségei, hiszen az elkárhozottak a jogtalannak nem tekinthető isteni ítélet által kijelölt helyen tartózkodnak) és az irodalmi művet.

---

<sup>50</sup>A szeretni tudó nemes szív meglétét ugyanis romba döntené valamiféle szennyirodalommal való kapcsolata. Ám a Francesca által idézett szöveg hely semmiképpen sem mutat egy efféle irodalom irányába. Már ez is mutatja, hogy helytelen volna a biográfiai szerző Dante vagy a neki tulajdonított pikánsabb, a *Színjátékban* nem említett versei felől közelíteni Francesca szavaihoz.

Dante mint hős *első pillanatra* értelmezheti úgy, hogy a könyv szerepe a kerítőéhez hasonló, hiszen helytelen szerelem bomlott ki általa, ahogy az *édes gondolatok* kifejezés is a Guinizzeli féle *stil nuovo* esetleges érintettségének felmerülését látszott igazolni kevéssel ezelőtt. Az ájulás a hős teljes összezavarodottságából, gondolatainak felkavartságából és a kérdéssel való szembesülés iránti félelméből következik: */.../ hogy úgy éreztem / mint akinek elhal egész valója, / s mint valami holttest, földre estem („io venni men cosí com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade” (141-142).*

Mindazonáltal ismételten le kell szögezni, hogy ha a szerzői intencióban valóban a *morális tekintetben bűnös* irodalom tetemre hívása szerepelt volna Francesca és Paolo esete kapcsán, akkor a *stil nuovo* két alapverse helyett a szerző szerepeltethetett volna más verset is Francesca olvasatában<sup>51</sup>. Ám ha mégsem így áll a helyzet, akkor nyil-

---

<sup>51</sup>Csak ekkor mondhatnánk – modern értelemben véve –, hogy a Francesca-jelenetben felidézett két vers kapcsán a szerzői *felelősség* kérdését veti fel Dante, a szerző. Annál is inkább, mivel a tudós költő nyilvánvalóan nem várt el semmi olyat önnön művétől, amit olvasói észrevehetnek benne, ő azonban nem. Aligha fogadná el „*a könyv önmagát írja*” nézetet az, aki precízen megadja a *Színjáték* négy lehetséges értelmezésének területét (Dante Alighieri, *Vendégség*. In: *Dante összes művei*. Magyar Helikon. Budapest 1962, 185-86., valamint *Tizenharmadik levél*. In: *Dante*, i.m. 508-9). Az *Új élet* és a *De Vulgari eloquentia* is tele van a versek racionális értelmezésével, teljes kibontásával, illetve a felfejthetőségük bizonyosságának tudatával. Mellőzve most a köznyelven való verselés dantei hangsúlyait, Dante szerint az érthetőség hiánya valójában vagy az olvasó műveltségének, vagy a költő szakmájának fogyatékosága: „...*megállapítom, a költők nem ok nélkül beszéltek így, tehát azoknak, akik rímeknek, sem szabad így szólniuk, hacsak erre magukban elégséges okot nem éreznek; mert nagyon is megszegyenülne az, aki retorikai képek és színek köntöse alatt úgy szedegetne rímbe miegymást, hogy aztán, ha megkérdeznék, szavai valódi értelmét e rongyokból kihántani nem volna képes.*” Tehát egyenesen a *beszédmód* mint olyan különíti el az irodalmi megnyilat-

vánvalóan más a problematika. Mégpedig az, hogy *a nemes szív és a szerelem azonossága* Guinizzellivel kezdve Dante, az utazó számára is egyelőre csak mind magától értetődő, ösztönösen egymáshoz tartozó evidencia van adva, és még nincs kellőképpen végiggondolva hatástörténetileg, vagyis *a praxis* felől. A jelzett versek *csak* állítják ezt az azonosságot, ám azt, hogy ez az azonosság milyen módon (vagyis hogy nem ösztönösen vagy születési privilégiumként mint *már eleve kész egység* van adva) teremődik meg, arról nem szólnak. Mint láthattuk, az utazó még nem teszi fel a kérdést arra nézve, hogy mindennemű szerelmszeretet jó-e önmagában, s hogy van-e szabadsága az embernek annak megválasztásában?

S újra megszólítám a szenvedőket  
s kezdém: „Francesca, bánatod reám oly  
érzéseket hoz, hogy a könny erőtet ... (115-117.)

---

kozást a többitől. Vagyis Dante szerint a ráció képes elfogni a művészi gondolkodás minden hozadékát (ezzel persze az egyetlen tökéletes interpretáció fogalma is felvetődik). Pontosabban szólva, az elméleti, filozófiai gondolkodás és a költészet Danténál nem kétféle gondolkodásforma, hanem *kétféle beszédmód*. Így aztán, ha az írás nem függetlenedhetik, nem idegenedhetik el szerzőjétől, akkor szerző és írása azonosak, vagyis a szerző felelős értük. Talán elegendő, ha az Ulysses-ének eme sorait idézem fel *Pok. XXVI. : Haj, sírtam akkor, és most újra sírok,/ s rágondolván, mit láttam, szorosabbra/ vonom, okulva azon, amit írok,/ lelkem fékét, ne menjen rossz utakra,/ nehogy kincsét önmaga elfecsélje / ha jó csillag, vagy még jobb Más megadta ...* Ezt támasztja alá az is, hogy – Derla szavaival szólva –, a költészet a filozófiához hasonlóan maga is képes az értelem teljességét birtokolni (*ratio atque oratio*), valamint hogy a kor szellemi univerzuma nem gyanítja még az esztétikának a tudás teljességéről való leválását (L. Derla, i. m. 53.).

De mondd: a sóhajok korában Ámor  
hogyan lett megismerni bátorítód,  
minő az édes vágy, a kétes mámor?" (118-120.)

Itt talán parafrázisra van szükség. E szerint amikor titkon szerettétek egymást, milyen jelekből és milyen körülmények között tette lehetővé Ámor, hogy megismerjétek, vajon a másokban is hasonló vágyak égnének? Vagy Baranyi pontos és szép fordításában:

*De mondd: az édes sóhajok korában  
Hogy fedte fel Ámor mesterkedése  
Mindazt, mi rejlett szívetekbe-zártan?*<sup>52</sup>

Látszik, hogy Dante számára ennek a letérésnek a megismerése mindennél fontosabb, s hogy ez gyötrődésének és aggodalmának oka.

És ő felelt: "Nincs semmi szomorítóbb,  
mint emlékezni régi szép időre  
nyomorban: ezt jól tudja bölcs tanítód. (121-123.)

De ha oly nagyon vágysz ismerni *dőre*  
*vágyunk* csiráját, úgy tesztek, habozva,  
mint aki szól és sír hozzá előre. (124-126.)

Babits az érték-semleges megalapozás, amely a meggyökerezést, a szerelem megkapaszkodását jelzi, vagyis a *prima radice* helyett a *dőre vágyunk csirája* megoldással azt jelenti ki, hogy Francesca, legalább is utólagosan, oktalannak és eszetlennek tartja azt, hogy engedett eme szerelmi vágnak, ám a szöveg többi része ezt *nem iga-*

---

<sup>52</sup> Baranyi Ferenc, i. m. 47.

zolja. Az eredetiben azonban a kicsírázásról esik szó, a kezdet kezdetéről, ami a könyv kiváltotta *hatással* lesz egyenlő. Amint a következő tercínának az eredetiben *gyanútlanok voltunk* sora is utal majd rá.

Egy nap, miketten, egy könyvet lapozva,  
olvastunk benne Lancelotto rejtett  
szerelméről, *nem is gondolva* rosszra. (127-129.)

Első pillantásra a szerelem megszületésének *folyamatát* véljük látni Francesca és Paolo történetére nézve, ám Francesca a *nem is gondolva* rosszra, vagyis a *legkisebb gyanú nélkül* (*sanza alcun sospetto*) a kijelentésével hangsúlyozza, hogy ha volt is bennük valamiféle érzés, az *aligha volt nevezhető szerelemnek*, s mint korábban már kifejezte, az villámcsapásként (*ratto*) érte. Amíg tehát Dante a *stil nuovo* elméletére tekintettel arra a folyamatra kíváncsi, amely idáig juttatta a hősöket, Francesca ilyenről nem számolhat be. A *prima radice* a könyv, melynek olvasása közben megkívánták egymást. Hiába hivatkozik Francesca a szép küllemükre, vagyis arra, hogy a szép a nemes szívet *azonnal* rabul ejti, mivel az *azonnal* (a *ratto*) ellentmondásba kerül azzal a ténnyel, amelyet Dante éppen az óál-tala ismert és idézett a *Szerelem és nemes szív egy* kezdetű szonettben ellenkezőleg ír le: a szép a szemén át a szívbe jut el, s vágyba ringatja azt, mely a *szívben addig ég-ég, míg a szerelem lelkét létre kelti*. Másfelől ellentmondásba kerül azzal is, ami a testi szépségüket és az általuk való hirtelen (*ratto*) szerelembeesést illeti, mivel szépségük a könyv olvasása előtt is fennállott, s mégsem történt meg addig a házasságtörés. Az elragadás villámszerűsége a folyamatosság helyett a pillanatot nevezi meg a kiindulópontnak. A *la prima radice del nostro amore*, vagyis parafrázissal *szerelmünk első hajszálgyökere* valójában nem a szerelem megkapaszkodására utal, hanem a vágy fellobbanására, hiszen a szikrát a könyv olvasása során az *egymáshoz való közelség* csilolta ki. A *stil nuovo* szerelem-felfogásának fél-

reértését mutatja Francesca azon kijelentése, hogy bár *gyanútlanok voltak* az olvasás előtt, a testi vágy hirtelen fellobbanását leküzdeni nem tudták: ezáltal a könyv szerepe elmozdul a Trisztán-történet szerelmi bájitalának, a viszonzszerelemre késztető varázsgyűrűnek a jelentése felé. Hiszen a mi szereplőink azt is mondják vele egyúttal, igaz, büntudat nélkül, amit Isolda mondott: „*Felség, esküszöm a Mindenhátóra, / én nem vágytam rá, s ő se rám, / de tán mert ittam, s ő is itta, lám le varázsital vétküink okozója.*”<sup>53</sup> Ahogy a regényben, úgy ebben az énekben is a szerelmi szenvedély *természete* körül forog a kérdés.

*Szemet ez gyakran szememen felejtett*  
s arcunk az olvasásba belesápadt;  
de főleg egy pont lett, amely megejtett. (130-132.)

Szent mosolyáról olvasván a vágynak,  
mely csak egy csókra szomjazik bolondul,  
ez, aki tőlem többet el se válhat,  
*ajkon* csókolt, remegve izgalomtul (133-136.)

Ezt a két lépést találjuk meg *Az új élet*<sup>54</sup> fejtegetéseiben, mégpedig a *Színjátékban* is idézett *Hölgyek, kik ösmeritek...* kezdetű *canzonében*: a felépítés azonos sorrendisége és persze a témaazonosság kívánczik e két tercínához, amennyiben a szerelem kútfeje ott is a szem. Célja a száj, azonban nem mint bűnös gondolat, nem a csók, hanem a Hölgy ajkáról elrebbenő üdvözlés, vagyis megszólítva lenni a tisztaság, a bölcsesség és szépség erénye által. Ironikusan mondhatnánk: Francesca, ha már ismeri *A nemes...* kezdetű Dante-verset, amely az említett költemény után következik *Az új életben*, igazán elolvashatta volna ezt is, hogy a szerző hozzá fűzött magyarázatáról már ne is beszéljünk.

---

<sup>53</sup> Majtényi Zoltán fordítása

<sup>54</sup> Dante Alighieri, *Az új élet* (Jékely Zoltán fordítása). In: *Dante...* i. m. 32.



Igy Galeottónk lett a könyv s írója.  
Aznap többet nem olvasánk azontúl.”

Amíg az egyik lélek ekként szóla,  
a másik zokogott, hogy úgy éreztem  
mint akinek elhal egész valója,  
és mint valami holttest, földre estem. (137-142.)

Ha ezen ájulás mögött a szellemi-lelki megrázkódtatás, részvét, a kárhozat még közeli fenyegetése és nem-értés zavarodottsága rejlik, természetesen még a tudati szintre nem kerülő megbánás felvetődése nélkül, úgy egy másik mögött, a *Purg.* XXXI. 82-90-ben már rábukkanhatunk:

Fátyol mögött is, s e tul-parti pontrúl  
régi magát, mint az, míg élt, a többi  
nőt: multa föllül bájjal a siron túl.

S érzém, hogy szívem bánat-csallán gyötri  
S ami legjobban csábitott kivúle,  
Azt kezdtem akkor legjobban gyűlölni.

S olyan önvádnak szoritott gyűrűje,  
hogy csak Az tudja, aki oka volt,  
*hogy mivé lettem elalélva tőle.*

Ez utóbbi sor olaszul (*che caddi vinto*) megidézi tehát a korábbi ájulást, de ezt követően azonban hősünk új lélekkel, megtisztultan tér öntudatra: egy másfajta életre születik újjá és újra a megbánás eredményeképpen, míg a Francesca-jelenet után ájulása csak menekvés kísérlet maradt a tudatosítás kényszere előtt. A hős ott még az út elején jár.

Nyilvánvaló, hogy a dantei *stil nuovo* Ámor-felfogásában olyan filozófiai fogalommal találjuk magunkat szemben, amelyben a nő az univerzum-felfogás szintjére kerül, s hatását az anygali aktivitás analógiájával írják le, amely Isten akaratát a mozgató értelem révén közvetíti. Ezen elmélet szerint a szerelmi érzés és az erkölcsi kötelesség nem keresztezhetik egymást, hiszen a szerelmessé válás a virtuálisan meglévő erényt magát aktualizálja, mozgósítja: csak a jóra hajlamos ember képes magába fogadni a hozzá Isten kegyelméből leszálló szeretetet. Ahogy Isten az ég (a Természet) mint eszközei révén behatol az anyagba, úgy gyűjt szerelmet a Hölgy (az anygali) a lélekben a bölcsesség és az általa vezetett, Istentől származó és néki tetsző erények iránt a nemes szívben és a művészeiben.<sup>55</sup> Ebben az értelemben interpretálható az elmélet azon kitétele, hogy az ezt megismerő ember nem tudja nem viszonzni maga is ezt az áradó szeretetet. Ebből születik a *Színjáték* is, amelyben ezen elmélet igazát a fikció szerint éppen Dante lehetővé tett útja jelzi. Műfajilag az út itt nem pusztán az alany és Ámor (Isten) közötti vezető lírai út, hanem olyan, amely a földi világon át kanyarogva méri le az embert, s ezzel szét is feszíti a korábbi tisztán privát viszony kereteit. A *Színjáték* nyelvi világának összetettségében a *stil nuovo* nyelve már csak egy regiszter. De nem az Ámor-fogalom változott meg. Az Ámor-fogalom kiteljesedett, mivel kifejtésének irodalmi, műfajilag determinált nyelve megváltozott. A *Színjáték* éppen e nyelvi megtalálásának útja is. A megfelelő lapokon, Marco Lombardo (*Purg.* XVI. 65-96), Vergilius szavai (*Purg.* XVII. 84-139, XVIII. 1-75) és Beatrice tevékenysége maga végzi el a *stil nuovo* Ámor-fogalmának elméleti, filozófiai-logikai és etikai kifejtését, gondolati feltöltését, valamint költészettanból világszemléleti és -értelmezési koncepcióvá szélesedését.<sup>56</sup> A *Színjáték*ban

---

<sup>55</sup> I. M. Marti, *Storia dello stil nuovo*. Lecce 1973, 162-165

<sup>56</sup> A *Színjáték* fényében Az új élet doktrinális versei meglehetősen fakónak tetszhetnek. A szerző precíz versértelmezései arról árulkodnak, hogy az adott versnyelv hordozta gondolatiság maradéktalanul átfordítható az információ, kommunikáció nyelvére. A lírai én vallomásában adott elméleti

a *stil nuovo* világszemléleti igazsága, ideológiai helyessége Beatricének, Ámornak a közbenjárása révén Istenhez emelkedő Dante sikeres figurájában a *téma* (a *gyakorlat*) *színtjén is bizonyosságot nyer*, ám nyelvi világa egyfajta stílusregiszterre szelődül, s részévé válva a verses elbeszélésnek beleolvad abba, mintegy kifejezve ezáltal, hogy annak a költészettárgyi anyagnak a feldolgozására már nem lehet alkalmas. Ámor vallomások vagy doktrinális formában való dicsérete, a lírai én és a teremtő szeretet közvetlen kapcsolódása áttételessé válik, és úgy teszi költészeti tárgygyá a *Pokol* és a *Purgatórium* birodalmában az elvétele nyomán támadt emberi nyomorúság, fájdalom, gáztett és alávalóság sokféleségét is, hogy *e hiányban is*, az elvesztegetettségében is róla szólhasson.

## Összegzés

a/ Az eltévelyedés a fikció szerint *nem a fiatalkori*, *Az új élet* című mű adott passzusát megelőző *életszakaszra* vagy írásokra vonatkozik, hanem, úgy mond, a Hölgyl halálát követő időszakra. Beatrice részéről tehát *Az új élet* ezen időszakát és benne a *dolce stil nuovo* dantei szemléletét és költői gya-

---

fejtegetések a *Színjátékban*, mint a különféle hősök világlátásának, életvezetésének a jellegzetességei, hála a *műnem-váltásnak*, alárendelődnek az elbeszélés műfajának, vagyis radikálisan megváltozik a szerepük: az ún. saját szónak, bahtyini értelemben, át kell magát verekednie az idegen szón, azaz mindig a másakra, a hallgató idegen szavára tekintő dialogikus természetű alaki szóként kell jelen lennie, s ily módon megteremtenie a regényi szót. Amíg *Az új élet* költői nyelvére az elmélet dominanciája és a retorikai szemlélet a jellemző, addig a *Színjátékban* már a műalkotás-lét poétikai szempontjai nyomulnak előtérbe a praxisban magában. Az elbeszélő hős nyilvánvaló módon nem nyilatkozhat a *Színjáték* óriási költői fölényéről, hiszen éppen az írás folyamatában áll benne, s csak ennek lezárásával tekinthetne vissza összevetőlegesen korábbi műveire. Ez az olvasó feladata és lehetősége.

korlátát, vagyis az *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* című versét nem éri szemrehányás. S mivel Beatrice alakja megkerülhetetlen autoritás, szavai nem írhatók felül. Emellett hangsúlyozandó, hogy csakis itt, ezen a ponton érkezik el a hős az ontológiai értelemben vett megértéshez, ami az előélet tudatosítását jelenti, s az utazót magát is visszavonhatatlanul átformálja. Minden korábbi ismeretszerzés csak afféle szellemi lepárlásnak bizonyult, mivel ha ismerethez is jutott általuk, azok személyiségét radikálisan még nem alakították át.

b/ Az új életben az *Amore e' l cor gentil sono una cosa* a *Donne ch'avete intelletto d'amore* kezdetű *canzone* után következik, amelyről a *Színjátékban* a *Bonagiunta – passzusban* esik szó. Erről a költeményről a *Purgatóriumban* a *maga is tisztuló* utazó – akinek homlokáról letörlik a különféle vétkeket szimbolizáló P betűket, hogy tovább haladhasson útján – Bonagiunta elismerő szavait követően, helyeslőleg szól. Minthogy a *stil nuovói* szerelem-elmélet tekintetében az idézett vers és az azt követő *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* között törés nem látható, ha ez az ominózus vers vitte volna tévútra Francescát, úgy Bonagiunta és az utazó Dante szavai a *stil nuovót* illetően érvényüket vesztenék. De ugyanezt húzza alá Guinizzelli költészetének purgatóriumbeli dicsérete is (*Purg.* XXVI. 91-99.). Ha tehát a verset vétkesnek lehetne tekinteni Francesca bűnében, úgy az utazó – a narrátori szó némasága mellett – nem szólhatna dicsézően az új költészetéről. Emellett feloldhatatlan ellentmondás keletkezne a Beatrice által mondottaknak (és a nem mondottaknak), illetve azok a hős költői praxisának időbehatároltságát jelző szavai és a fentiek között

c/ Ha azt állítjuk, hogy Beatrice szemrehányása nem vonatkozik az *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* kezdetű versre, s hogy ugyanakkor Francesca éppen ennek a költeménynek az állításaival kívánja magától értetődőnek beállítani tettüket az utazó előtt, akkor az itt keletkező ellentmondást fel kell oldani:

– *Ha a nemes szív és Amor egy és ugyanaz a dolog, úgy a nemes jelző nem csak a szív attribútuma, hanem Amore is. Vagyis a szerelem definíciójával állunk*

szemben: annak meghatározásával, hogy e mindenki által értett és ennek ellenére sem egyformán értelmezett fogalmat a maga számára világossá, pontosabban szólva, hogy a *stil nuovói* szemlélet alapjává tegye. *Mint*hogy minden definíció elkülönítés is egyben, nyilvánvaló, hogy a vers azt mondja ki: ezt és ezt tekinti szerelemnek, s azt és azt pedig nem. A nemes szerelemmel tehát ott áll szemben a nemtelen, vagyis a vétkező és vétkes, avagy a reflektálatlanul maradó, s ezért parttalan „szemlélet”. E definícióval Dante, a vers szerzője jelzi, hogy neki megvan a *saját* ítélete arról, hogy mit is szabad voltaképpen szerelemnek nevezni.

– A hasonlat, vagyis a *képtelenség* kifejezése, amely szerint ha valaki másképp kívánná értelmezni a szerelmet, s azt állítaná, hogy nem kell a szívnek nemesnek lennie ahhoz, hogy szerelmes legyen, illetve hogy a szerelem lakozhat nemtelen emberben is, az olyan, mintha kijelentenék: egymástól függetlenül is van ész és az elme. Látható, hogy a *képtelenség képe* valójában az első Ámor-tercina állítását megerősítő ismétlés.

Amikor a vers a nemes szív és Ámor elválasztását az ész és az elme elválásának példájával képtelenségnek állítja be, ezzel nem csak azt írja le, hogy miképp lakozik a szerelem, hanem kizárja azt is, hogy mindenféle testi viszony férfi és nő között ezzel a *stil nuovói* fogalommal legyen definiálható. Ugyanis a bűnös érintkezés a szívet megfosztaná jelzőjétől (mi-  
ben is nyilvánulna meg a szív nemessége?), s ezzel egyidejűleg az Ámor-értelmezés is elveszítené a nemes, értsd: erkölcsös és Istennek tetsző jelenségét (*Csak működésében nyilvánul meg, hogy milyen is a hajlam*). Természetesen Francesca és Paolo kapcsolata is szerelem, de nem az a fajta szerelem, amelyről a vers szól.

– Az utazó Dante zavarát döntően azonban az utazó morális állapota és a vers gondolatosságának szétoálásában jelölhetjük meg. Abban, hogy eltávolodott attól, amit versében leszögezett. *Beatrice szemrehányásának éppen ez lesz a tárgya.*