

HOFFMANN BÉLA

**A Pokol XVIII. éneke**  
**A Gonoszság bugyrai - Malebolge**

**Nyolcadik kör: alattomos csalók, csalárdok, hazudozók. Első bugyor: kerítők (Caccianemico) és csábítók (Jaszón). Második bugyor: öntetszelgő talpnyalók (Interminelli) és hízelgők-hitegetők (Thaisz)**

*A Gonoszság bugyrai és Gérüonész alakja*

A nyolcadik kör bűnöseit tíz egymás körül gyűrűző, koncentrikus kört formáló és egymástól elválasztott árok (bugyor) fogadja be, mely árkok – mint az amfiteátrumokban a nézősorok – föntről lefelé fokozatosan szűkülnek. Ám a porond helyén egy mélységes kút tátong, amelynek pereménél az árkokon átívelő “természet alkotta” sziklából képződött hidak mintegy küllőszeren futnak össze. A tíz bugyor bűnöseit tehát *egyetlen kör, vagyis alapvétek közösíti*: az, hogy valamennyien csalárdok-csalók voltak. Akik, hogy céljaikat elérhessék, megbontván az ember és ember közötti *természetes* köteléket, az értelem adományával *tudatosan* visszaélve fordultak azok ellen, akik bizalmatlanságukat fejezték ki elképzeléseik láttán. A tíz különféle árokban történt elhelyezésük az azonosságukban meglévő *különbségüket* hangsúlyozza. Az azonosság embertársaik módszeres és tudatos becsapásán, az alkalmazott módszerek célirányosságán alapul, amely a bírvágyból és az *én* mindenek fölé helyezéséből táplálkozik, míg különbségüket a célok eléréséhez foganatosított eljárásaik “szinessége” biztosítja, amely egyúttal árnyalja is bűnösségük fokozatait és súlyát. Az elbeszélő és a szereplő Dante, valamint Vergilius nyelvében gyakorta megnyilvánuló irónia és szarkazmus a vétkesekkel történő érintkezés vagy azok jellemzése során éppen az értelem adományával különösen *nyelvi szinten* visszaélő lelkek megnyilatkozásaira valamint a bűnösök értékhiányos gondolkodására valló tetteire irányul mint olyan fegyverre, amellyel azok végeredményben önnönmaguk ellen is vétettek, hiszen pokolbéli helyük az ész bűnös használatának következménye, ami egyúttal jelzi is, hogy mindenféle vétek önmagunk ellen forduló vétek is egyben.

A tíz árokban, lefelé haladva, a következő bűnösök szenvednek: 1. *kerítők* és *csábítók*. 2. *hízlegők* és *hitegetők*. 3. *simoniákusok*. 4. *jósok*. 5. *csalók*. 6. *képmutatók*. 7. *tolvajok*. 8. *hamis tanácsadók*. 9. *viszályszítók*. 10. *hamisítók*.

Erről a rendszerről már a XI. énekben (22-27.) hírt ad nekünk Vergilius, aki a szereplő Danténak elmagyarázza azokat a kritériumokat, amelyek a pokolban a bűnök megítélésének és a vétkesek elhelyezésének alapjait képezik, mondván: „Minden, égben-gyülölt bűn célja dőre/bántás; s e bántás módját aki kérdi:/feloszlik ketté, cselre és erőre.// De mert a cselet csupán az ember érti,/a csalókat az Úr jobban gyűlölte,/mélyebbre tette, s rájuk több kint mért ki”. Ugyanakkor (55-60.) utal a hazugok és csalók sokszínű „családjára” is: .../ azért a másik körben leli fészket// a színlelés, s ki hizelegve tapsolt,/a simonia, rablás, hamisítás,/ csalás, lopás és még több mocskosabb folt.// (Babits Mihály fordítása) A még több mocskosabb folt általánossága a *hamis tanácsadók* (nyolcadik bugyor, XXVI. ének) és a *viszályszítók* (kilencedik bugyor, XXVIII. ének) bűneiben konkretizálódik.

Ami valamennyi bűnös tetteben közös, az nem más – bármire irányult is álnokságuk –, mint az, hogy szándékaik mögött mindig az igazságnak, a tényeknek a meghamisítása búj meg, amelynek dantei megítéléséről, vagyis az embert az állattól megkülönböztető értelemnek a csalás és a hazugság szolgálatába állításáról már maga a pokolbéli struktúra is tanúságot tesz: az álnokság bűnösei a nyolcadik és a kilencedik, vagyis az utolsó körben kaptak helyet, mintegy az ötödik zsoltárban felhangzó (5, 5-7; 10.) hitvallásnak megfelelően: „Te nem olyan Isten vagy, akinek az álnokság tetszik. A rossznak nincs maradása előtted, az elvakultak nem állhatnak meg színed előtt. A gonosztevőket gyűlöled mind, és megsemmisíted a képmutatókat. A véres kezű, az álnok ember irtózatos az Úr szemében. A vérszopó és álnok embert utálja az Úr. Szájukban nincs igazság, szívükben gonoszat forralnak... Torkuk nyitott sír, nyelvük hízlegésre hajlik” (Gál Ferenc fordítása). De, amint Giacalone (40-41.) megjegyzi, a túlvilág képét elénk állító középkori képzőművészeti alkotások (Cimabue, Giotto, a Pisanók hasonló tárgyú művei, a népi ábrázolások, a miniaturák avagy Coppo di Marcovaldo *Utolsó ítélet* című képsorozata a firenzei Szent János Keresztelőkápolnában) és az antik irodalom ábrázolásai (Ovidius *Átváltozások*) eszmei-költői forrásul szolgálhattak mindazokhoz a rémisztő és groteszk-bizarr

dantei látomásokhoz, amelyek a bugyrokban az olvasó elé tárulnak. Mindazonáltal Dante alkotói fantáziája teljességgel szuverén és autonóm marad, amiről nem elsősorban a bűnösök kínjait bugyrokként jelző helyzetleírásának, testi pozícióinak rendkívül gazdag változatai tanúskodnak, mint például természetellenes testi deformáltságuk, hihetetlen alakváltozásaik, megjelenésük lángnyelvek formájában avagy ürülékbe, szurokba merített mezítelenségük stb., hanem mindenekelőtt az, hogy helyzetük mindig *egyénített*, vagyis az alattomoság megnyilvánulásának különféle formáihoz kapcsoltnak *jelentéshordozókká* válnak a bűn megnyilvánulási formája képi *analógiájának* avagy éppen *fonákjának* olvasata révén, valamint annak köszönhetően, hogy a XVII. énekben Gérüonész felbukkanásával szimbolikus értelemben már megadatik az olvasó számára a *Gonoszság bugyraiban* foglalt bűnök sajátos jellegének képi „leírása”, mindaz tehát, amellyel mintegy a figura lehetséges jelentéseinek kibontásaként szembesülhet: Gérüonész színei és formai sokrétűsége a maguk *képszerű* mivoltában előlegezik meg a bűnök sokszínűségét és formai változatosságát, vagyis narratív funkcióra tesznek szert, és ilyenképpen felülírják az énekek formális struktúráját.

Bár nem itt van a helye Gérüonész jellemzésének, nem tehetjük meg, hogy futólagosan és ismételten ne utaljunk rá: előbb van meg a bűnök szimbolikus rendszere, mint azoknak a tíz bugyorban sorra kerülő strukturális osztályozása és ábrázolása. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a szörny identitásának meghatározatlansága, vagyis alakjának skorpió- és kígyóformája, az áldozatok megragadására alkalmas mancsai és az igaz embernek tetsző arca mint a külső megjelenésben megmutatkozó „*kettősség*”, valamint a tarka sokszínűség a csalárdság formai sokszínűségét és a kétszínűséget mint a bűnösök alaptulajdonságát szimbolizálja, míg színes testének dús mintázata, redői és csomói agyafűrt és tekervényes gondolkodásukra utal, melyeknek jóvoltából a jelzett alaptulajdonság életvezetésükben formai változatosságot nyer. A külső részletek *az egész elé nyomulnak*, minduntalan a helyébe lépnek, és mindegyikük sorra eltakarja az egység valóságos természetét. Gerüonész szépnek, kápráztatónak mutatja magát, ahogy a hazugság is, mivelhogy kelendő kíván lenni: az arc színlelt nyíltsága (becsületesség) és a színparádé (szépség) a csalás eszköze. Alakjában az igaz és a szép fejtetőre állítása, a *színről színre látni* (vedremo *faccia a faccia*, Pál I. levele a korinthusbeliekhez,

13, 12) megfordítása-kifordítása áll előttünk. Innen nézve válik sokatmondóvá, hogy a XVI. énekben az olvasói ráhatás eszközeként az elbeszélő esküt tesz mindannak hitelességére, amit látott (Gérüonészt) és amit éppen mondandó, mivel hihetetlennek tűnhet föl, hogy az igazság sokszor hazugságnak tetszik, azaz „hazug arca” van. Ez a *faccia di menzogna*, amelyben az igazat nem ismerik fel az emberek, mintegy ellenpontja Gérüonész igaz emberre valló arcának (*faccia d'uom giusto*), amelyet szintűgy nem ismernek fel, s így az a tetszetős hazugsággal csapja be és veszi hatalmába a világot. (Pok. XVI. 124. és XVII. 10.)

### A XVIII. ének

A *Pokol* struktúrájának tekintetében a XVIII. ének már a maga számszerű besoroltsága folytán is figyelemreméltó. Vele és általa lépünk be a *pokol* második felébe, amely annak felső szintjeit az alsóktól, az alattomos, álnok csalók, hazugok és az árulók lakhelyétől elválasztja: vagyis amíg *formálisan* a harmincnégy énekből az első tizenhetet a második tizenhétől magával együtt különíti el, addig *funkcionálisan* ennek a határvonalnak a gondolati túoldalát is megjelöli.

Mindazonáltal ez a határ nem mentes némi paradoxitástól. Bár kétségtelen, hogy a XVIII. ének valóban a *Gonoszság bugyrainak* topográfiai leírásával indul, ám *tematikai-narrációs* szempontból nézve már a XVI. énekben kezdetét veszi a még meg nem nevezett Gérüonész „jóvoltából”, akinek felbukkanására csak a XVII. énekben kerül sor, mikor is „felúszik a nyolcadik körből” a hetedik kör harmadik gyűrűjébe, hogy aztán majd utasaival onnan visszaereszkedjék. A szerző előbb írja le tehát a hatást, amelyet egykoron rá a szörny gyakorolt (s ily módon jelenlévővé teszi a még ismeretlent, vagyis az olvasói érdeklődés várakoztatásának fogását alkalmazva, mintegy bevonja őt saját egykori várakozásába), mint Gérüonész küllemét (XVII. ének), hogy aztán a XVIII. ének kezdetén már a *Gonoszság bugyrainak* leírásával folytassa, továbbra is ébren tartva ezáltal az olvasónak a kör azon bűnöseit illető kíváncsiságát, amelyet éppen őrzőjük félelemkeltő mitológiai figurája táplál. A XVII. ének hibrid jellegét az mutatja, hogy úgy vagyunk *tematikailag* az uzsorásoknál, hogy a velük párhuzamosan felbukkanó Gérüonész alakja révén már az *új tematikához* is elértünk. Ami az uzsora-tematikát és a csalókéét összekötheti, az nem más, mint az *álnokság*

megnyilvánulásának két különböző formája: bár a rászoruló tisztában van azzal, hogy az uzsorakamat nem kedvező számára, a kényszer mégis odahajtja, hisz az uzsorás az adott kölcsönrel *pillanatnyilag* valóban kisegíti őt. Vagyis az uzsorás a maga *igazi arcát* nem leplezve, *nyíltan csalja* meg reményeiben a kiszolgáltatottat, minthogy elesettségét kihasználván képes erőszakot alkalmazni vele szemben, míg a csalárdok tetteinek erőszakos mivolta embertársaik makacs félrevezetésével és *rejtetten* zajlik le. Minthogy tehát az álnokság a dantei Gérüonész alakjának döntő tulajdonsága, fölbukkanása az uzsorások helyszínén szimbolikusan jelzi az alattomoság két formájának *érintőleges* közelségét.

Ha a kör mint pont, központ ideális kiterjedése a teremtett világ maga, melyben Isten szeretete, hatalma és igazsága működik (Jelképtár, 128., Canettieri, 163-174.), úgy a *Gonoszság bugyrainak topográfiai rajza* sokrétű jelentéskapcsolódást eredményez az égi renddel. Mindenekelőtt a tíz paradicsomi ég körének *negatív lenyomataként* áll előttünk – már amennyiben az Empireumot mint különleges szférát amolyan speciális tizedik körként-éggként is értelmezhetjük, ahogy Dante maga is teszi egy másik művében (*Vendégség*, II. 260, 290.) –, melyről az isteni rend fénye a morális rendtelenség rendjének fényeként verődik vissza, s teszi láthatóvá az ítéletben az Úr hatalmát és – ezúttal már nem a bűnösök –, hanem az *igazság szeretetét*. A kör és a forgás, örökös mozgás mint Isten szeretetének következménye e szintéren a büntetésből eredően a *fonákját* mutatja: a körforma megmarad ugyan, ámde örök mozdulatlanságában az Istenből kiáradó szeretet és adomány elherdálására emlékeztet. A mozdulatlan körök az adománynak csak az emlékét idézik föl, minthogy ellentétben állnak a szeretet által mozgatott égi körökkel és a kozmikus renddel, vagyis olyannyira mozdulatlanok, amennyire jelenlegi lakói egykor „mozdulatlanok” maradtak a jó iránt és amilyen közönnyel viseltettek a beléjük ültetett szeretni tudás képességével szemben. E mozdulatlan körökön belül a bűnösök ugyan mozognak, de körkörös vagy esetlegesen iránytalan mozgásuk „helyben járásra”, azaz lényegi mozdulatlanságra redukálódik a célirányosság hiánya, vagyis az értelmetlenség által. Az örökös ismétlődés amolyan *álrefrénként* működik, mivel nem jár számukra jelentéstopplettel, míg az empirikus olvasó benne a törvény erejét pillanthatja meg. A hely leírása egyszerre tárja az olvasó elé a precizitást, az ámulatot keltő szimmetriát mint a teremtő

Istennek a pokolban is megmaradt nyomát, valamint az egész mégis csak hideglelős látványát, amely az igazságszolgáltatás eredményeként áll előttünk. De az isteni igazság végső kifejeződését, szilárdságát, a végleges büntetés stabilitását és megingathatatlanságát szimbolizálja a körök *kőbe vésettsége* is: a kő mint anyag vasszürke színe nem csak a szép láthatásától fosztja meg a bűnösöket, hanem maga is csak a megszüntethetetlen és könyörtelen kilátástalanságot ígérheti nekik ebben a sziklába vájt rideg és kemény börtönvilágban. Ugyanakkor e börtön színének monotonitása, egyhangúsága, vagyis maga a színtelenség azonnal kiáltó ellentmondásba kerül a helyet őrző Gérüonész pompázatos tarka színeivel, melyek most innen nézve mintegy a fonákjukról, a maguk lecsupaszítottóságában *hamis szépségként* mutatkoznak meg.

Bár a nyitás ünnepélyes tárgyszerűsége és a távolságtartó elbeszélői nézőpont erőteljes szakítást jelez úgy az előző ének tárgyával, a mese- és rémtörténetbe illő természetfeletti lénynek a feltűnésével, mint a hős és elbeszélő Dante beszédtónusának emocionális jegyeivel, a Gérüonész hátán történt *alászállás* témájának emlékét az első tercina (*az eredetiben*) még őrzi a maga *három ereszkedő* sorával, de különösen is az *első* sorral. A korábbi esemény hatása, annak emocionális nyoma ugyanis még nem kopott le az új éneket kezdő narrátori szóról: A *Luogo è in inferno* sorkezdet elsősorban a magánhangzótorlódással (*o-è-i-*), de az *in inferno* összetétellel is a dikció nehézségéhez vezet, vagyis a *versnyelvi hangzósság* a maga jelentésteremtő erejénél fogva a leírás tárgyszerűségével *egyidejűleg* az elbeszélőnek az emlék által kiváltott pillanatnyi állapotáról is informál minket, de egyúttal visszhangozza a szereplő Dantéban az utazást követő lehuppanás kiváltotta érzelmeket is. Vagyis ha az első tercina sorai metrikailag analógnak tekinthetők is az első és a negyedik szótagra eső főhangsúlyaikkal valamint a sorok további nyugodt jambikus ritmusával (Güntert, 247.), az első hangzó sor az indításban már-már kakofóniát teremt (*Luogo è in inferno...*), ami a legteljesebb mértékben funkcionális: amíg Vergiliusnál az *Est locus Italiae medio...* (Aeneis VII. 563) és az *Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt* (Aeneis, I. 530), avagy Ovidiusnál a fenséges tárgyhoz illő ünnepélyes hanglejtés jegyeit is magán viseli (*latin nyelven!*), addig itt a „rossz hangzás” éppenséggel harmonizál a tárgy (a *Gonoszság* bugyrai) magasztosságának hiányával, amelyről majd az ének váratlan és bizarr rímei is tanúbizonyságot tesznek.

Ugyanakkor az első három tercina a hangsúlyok szabályosságával kétségtelenül az epikai hagyomány vonulatába illeszkedik bele, és a szövegész „bevezető funkcióját” tölti be (Barchiesi, 170).

A narrátor azzal, hogy a megérkezés pillanatát (19. sor) e táj topográfiai leírása után helyezi el, azaz felcseréli az időbeli egymásutániságot, jelzi, hogy a megérkezés mozzanatának lényegi eleme *nem az idő, hanem a hely*: a látott és megtapasztalt első benyomások után szólhatunk csak egyáltalán megérkezésről mint valamiféle más és az újszerűség jelentésével terhes momentumról.

A XVIII. énekben az utazónak az első két bugyor bűnöseivel nyílik alkalma szembesülni. Az egyik és a másik bugyor is sajátos *hidat vagy időívet* képez annak köszönhetően, hogy a bűnök azonos fajtáit az ókori görög világból és Dante korából vett példák illusztrálják.

Az elsőben a korbácsos ördögök hajszolta és ütlegelte *kerítők és csábítók* haladnak. Vétkükről a szerző Dante erkölcsi ítéletét a büntetéssel analóg módon illetőleg azt a fonákjukról megragadva „mondja ki”. A bűnösök úgy járnak körbe-körbe, ahogyan földi életükben is legfőbb céljuk körül ólálkodtak minduntalan: a kapzsiság ördöge űzte-hajszolta őket. S most is ördögök űzik őket, de már büntetesként és a maguk testet öltöttségében. Amíg tehát a szerző a bűneiket kiváltó belső okokkal *analóg* helyzetet teremt számukra, addig meztelenségük, lecsupasztottságuk átvitt értelemben kiszolgáltatottságukat hangsúlyozza, és család, önmagukat elfedő természetük *ellenképeként* nyer igazolást. Emellett az ostorcsapások váratlansága és a bűnösök komikus tovaszökkenése *visszája* annak a kiszámított, célirányosan tudatos eljárásuknak, amellyel áldozataikat hálózták be. A külső lemeztelenítés, a büntetés helye valamint a szituáció maga belső lemeztelenítésüket már azelőtt az olvasó elé tárja, mielőtt még Dante viszontlátná a bolognai Venedico Caccianemicót, aki agyafúrt érveléssel rávette hűgát arra, hogy d’Este márki vágyainak eleget tegyen. A bűnösök meztelensége mint lecsupasztott testi-lelki valóságuk képe nem csak ellenpontozza, de morális értelemben le is leplezi Gérüonész szépséges színeinek család szemfényvesztését. Ugyanakkor árkokba zártságuk mintegy megismétlése annak, ahogyan tetteikkel egykor ők is falat vontak maguk köré: befalazták magukat az álnokság celláiba, s csalásaikkal rejtették el igaz valójukat embertársaik elől, és a hazugság árkaiba beásva magukat

rejtöztek a felszín alá. A *fosse* jelentéslehetőségei azonban az ároktól a *sír*hoz mint végleges tartózkodási helyükhöz vezetnek, melybe a lélek halálának (a második halálnak) következtében jutottak azon sebek által, amelyeket mások szívéen ejtettek.

Az ördögök ostorcsapásai előtt minduntalan odébb szökkenő bűnösök, s köztük Caccianemico komikus jelenetét – aki nevének jelentésével (*ellenségűző*) éppen ellenkezőleg „cselekszik” – az elbeszélő jóváhagyó, iróniával átítatott tónusa még csak tovább erősíti. Pontosabban szólva: amíg a mindennapi életben a komikum a tárgyban van, de észrevételéhez a szemlélő humorérzéke elengedhetetlen, addig itt (de az irodalmi műben általános érvénnyel is) a tárgy már maga is *egy adott hangnemre komponáltan* szólal meg, szólalhat meg egyáltalán, vagyis az olvasót humorérzékének mozgósítására (*ami egyet jelent a szerzői intenciónak megfelelő értelmezéssel*) hívja fel. A potenciális (ideális vagy implikált) olvasó beleíródik tehát a szövegbe: az irónia ezért nem pusztán a tárgy jellemzésére szolgál, hanem egy konkrét nézőpontot indukál a szövegértelmezéshez, és mintegy fel is szólít az azonosulásra. Így tehát azt mondhatjuk, hogy míg az olvasóhoz intézett közvetlen elbeszélői kiszólások alapvetően *retorikai* funkciót töltenek be, addig az elbeszélői irónia amolyan *közvetett kiszólásként* is funkcionál, s a mű egészét vagy egy adott szövegrészt *poétikailag is hangszereli*. Az utazó érdeklődő kérdése ( „*de mi az, ami ily csípős mártások megízlelésére kényszerít téged?*”), a Foresével váltott *tenzonék* (komikus-groteszk vitaköltemények) – néhol alpárian – ironikus-*utalásos* jellegével terhes, amit csak az táplálhat, hogy a felismerni vélt Caccianemicóval kapcsolatos mendemondákról tudomása lehetett, sőt, annak legrosszabb változatát tartotta valószínűnek, s most ennek megerősítésére vagy új fejleményre vár.

Az első bugyor belső felében a *csábítók* haladnak. Itt Vergilius lesz az, aki felhívja az utazó figyelmét Jaszónra, a mítoszok nagyszabású hősére, a tengeren elsőként végigsuhanó hajónak, az *Argónak* a kapitányára, akinek fájdalmat megvető tartása Farinatát idézi (*Pok. X. ének*), és aki részben vállalkozásainak sikeres véghezviteléért, részben ösztönös bírvágyból elcsábította Isiphilet és Médeát, majd magukra hagyta őket. A csábításra Jaszón a szó erejével, hatalmával volt képes: a *parola ornata*, vagyis az ékesszóló, választékos beszéd Jaszónnál csak *retorikai szó*, mert, amint Frare (559, 563.) megjegyzi, híján van annak, hogy egyidejűleg nyílt és becsületes



megnyilatkozás (*parlare onesto*) is legyen, amellyel Beatrice éppen Vergiliust a személyt és a költőt jellemezte (*Pok*, II. 67; 113), mintegy nyilvánvalóvá téve kérésével is, hogy a beszédnek ezt a módját csak az embertársak iránt érzett természetes nyíltság táplálhatja, hiszen nélküle mindenféle ékesszóló beszéd erkölcsi értelemben negatív előjelűvé válik. A beszéd stílusa és a tárgy összhangja mint esztétikai követelmény etikai alátámasztást is nyer Beatrice Vergiliust illető megállapításában. Más tekintetben az a már-már ünnepélyes stílus és hangnem, amellyel Vergilius és persze Dante, a szerző interpretálja Jaszón alakját és történetét magát, nem a hősök vétkeihez, hanem az antik hősök eposzra jellemző „mozdulatlanságához” – ahhoz, hogy ők mindig azok voltak, akik – igazodik: ezáltal Dante műve műfaji értelemben egy korábbi műfajnak és „hősábrázolásának” emlékét is szintetizálja művében. Vagyis azt, hogy a hősök heroizmusát, még ha az nem is mindig állt jó célok szolgálatában, az eposzban nem vonják kétségbe (Bahtyin, 295.), hiszen a próbatétel nem belső, nem erkölcsi kérdésként jelentkezik, hanem a *virtus* fokát méri le, ugyanis az eposz hőse minden kalandja ellenére már *készen van*, s ebben az értelemben tekinthetjük mozdulatlannak, alaptulajdonsága által rögzítettnek, míg a keresztény túlvilágban való elhelyezésük alaptulajdonságuk jelentését szándékaik célirányosságának megfelelően morális tekintetben elmozdítja. Dante tisztelettel van azon tradíció irodalmi és stílári teljesítménye valamint világképe iránt, amely még híján volt a kereszténység fényének. Elegendő itt Homérosz költőfejedelem-címére utalni (*Pok*, IV. 88.), aki a római kor latin költészetének olyan alakjai fölé magasodik, mint Ovidius, Lucanus és Horatius, avagy akár Ulixes figurájára, akinek megadja az eposzok nyomán is jól ismert ékesszólásához az önálló beszéd jogát, miután bűneiről Vergilius előzetesen már beszámolt.

Tehát az ördög ostorcsapással kísért ironikus megjegyzése után (“*Tovább, kerítő! Nincsenek itt nők, kikből pénzt nyomattathatnál magadnak!*”) a komikus-groteszk szituációt hőseink irányváltásának pontos leírása követi. Ez a tónusváltás maga is *híd*, stílári átmenet, amely egyelőre az ironikus és szarkasztikus tónustól Jaszón ünnepélyes „epikussággal” (Giacalone, 347) ábrázolt figurájáig ível.

A második bugyrot az *öntetszelgő talpnyalók* (Interminelli) és a *hízelgők-hitegetők* (Thaisz) töltik meg. A pontos helymegjelölést mint „realista” leírást, melyben a második bugyorhoz való közeledést az utazók mozgó, pásztázó nézőpontjából láthatjuk, alacsony

retorizáltságú, groteszk tónus váltja fel, amit a „zajos”, „kemény” hangzású sorvégi szavak összecsengése (*incrocchia, nicchia, picchia*) és a váratlan rímkapcsolatoknak is köszönhető képpalkotás (*scuffa, muffa, zuffa – prüszkölve fújtat, penész, orrfacsaró búz*) erősít föl: a szójelentés és a hangzás megelőlegezi a hősök elé majdan táruló látványt. Vagyis előbb van a hatás, mint okainak leírása, előbb teremt Dante atmoszférát, s utána látványt. A hangok *animálisak*: mintha ürüléktől mocskos disznók falnának nyögve, prüszkölve-fujtatva kitágult orrcimpával és pofával. Dante azonban tovább él a késleltetés fogásával: a hatást a hallásról a szaglásra, majd a látásra (az árokfalra rakódott üledékre) helyezi át: a híd legmagasabb pontjára kell hágniuk, hogy megpillanthassák az árok legmélyét, s bennük a bűnösöket is, vagyis csak *a lehető legnagyobb távolságot tartva tőlük leplezhető le igazi természetük*. A kép tehát fokozatosan teljeseedik ki: a hangokat a szagok, a szagokat a látvány igazolja. Dante ezáltal mintegy működésbe hozza olvasójának fantáziáját, minthogy a különböző érzékszervek által őrzött „személyes emlékeit” mozgósítani képes (Giacalone, 38-39.). A „táj”leírásának nyelvi durvaságai az elbeszélő, míg a Caccianemicóval és Interminellivel folytatott röpké dialógusok vagy replikák a szereplő távolságtartását hangsúlyozzák. Ezt a bűnösökkel történt korábbi találkozásaitól eltérő távolságot, amely az érzelmi azonosulás elutasítását jelzi, az ironikus-szarkasztikus tónus teremti meg. Ennélfogva a XVIII. ének egyik jellegzetessége éppen a dialógus visszaszorulásával jellemezhető a leíró ábrázolás és a vergiliusi „elbeszélés” javára.

A második koncentrikus kör alakját öltő szűkebb átmérőjű bugyor formáját tekintve, amint Sanguineti (155.) megjegyzi, „kétségtelenül az első degradált változata”, ami megfelel az itt található bűnösök (Interminelli és Thaisz) embertelen lealacsonyodásának is, és az előbbi öntetszelgő talpnyalásában, míg az utóbbi hízelgő-hitegető modorában érhető tetten. Ám amíg Interminelli önelfogadtatásának célja a kapcsolatrendszeréből származó előny, addig Thaisz maga-kínálásáé a prostitúció mesterségével szereshető jólét. Ha Gérüonész esetében azt tapasztalhatjuk, hogy a szörny valós tartózkodási helye a mélységben *rejtőzködés*, hiszen a felszínre, a VII. körbe csak Vergilius jelére, vagyis a törvény rá nézve kötelező volta folytán „úszik-száll fel” *kelletlenül*, úgy nem meglepő, ha a rejtőzködést és a kellettenséget – melyekből az utóbbit a két bűnösrel folytatott

*dialogusok* teszik nyilvánvalóvá – látjuk viszont a bugyrok lakóinál is, s így mindjárt a XVIII. énekben Caccianemicónál, aki arcát kívánja eltakarni, Jaszonnál, aki testi tartásával és megjelenésével leplezi belső, erkölcsi tartásának fogyatékosságait, Interminellinél (e néven, paradox módon, minthogy viselője történeti személy volt, az örökös hízelgés bűnével analóg *vég nélküli* jelentés szüremlik át), aki elhallgatja, hogy örökös hízelgése önös érdekeket szolgált, ahogy Thaisz is elrejtí hazugságával az általa adott válasz igazi célját.

Amint az eddigiekből is látható, a XVIII. ének nem csak tematikai határvonalat jelöl ki a Pokol világán belül, hanem a narratív forma tekintetében is változás megy végbe. De még inkább szembeötlő benne az a *heterofonia*, ami az ének egészének *nyelvi-stilisztikai* meghatározója. A *Gonoszság bugyrainak* körformáját, amint erre Sanguineti joggal mutat rá, „*stilisztikai körszerűség kíséri*”. Elég utalni itt a nyitás személytelenül tárgyias, epikus leírására, majd a pátosszal teli emelkedett latinizmusokra (*piëta, repleta – fájdalmas látvány, zsúfolásig teli bugyor*), ahonnan, mintegy az ellenpontot képező ironiával átszótt komikus képalkotáshoz jutunk, majd ezt követően a vergiliusi emelkedett beszédhez Jaszón jellemzésénél, hogy aztán a Pietra-versek, a tenzonék valamint a komikus-realista stílus tárgyhoz illő utalásos és vulgáris hangnemével, hangzóságukban durva rímekkel is találkozunk. Természetes, hogy ezen gazdag stílusvariációk vagy a közvetlen elbeszélői megnyilatkozások sajátjai, vagy a közvetítetteké, vagyis az alaki szóhoz (Dante hős, Vergilius illetve a többi szereplő szava) kötődnek, azaz valójában úgy tekinthetünk rájuk, mit az elbeszélő által „*idézőjelbe*” tett szavakra, *míg a szerző Dante, vagyis a szöveg e nyelveken, stílusokon keresztül szól hozzánk.*

Nem kétséges, s erre Pietrobono (78-80.) joggal hívja fel a figyelmet, hogy a kéjvágyukban (V. ének) és falánkságukban állhatatlanok (VI. ének) valamint a *Gonoszság bugyrai* első két árkanak vétkesei-vétkei között szembeötlő a párhuzamosság. Szélvihar által űzötten csapatostúl haladnak körbe-körbe az érzékiség bűnösei, ahogy az ördögök váratlan ostorcsapásainak kitett kerítők és csábítók is hasonlóképpen róják körkörös és vég nélküli útjukat. A falánkak undorító bűzlő sárba vettettek, akár a hízelgők és talpnyalók, és Thaisz úgy karmolgatja magát mocskos körmeivel, ahogyan Cerberus tette a falánkakkal, még ha Thaisz gesztusa obszcén testi mozgásával együtt foglalkozását is felidézi.

Mindez annál is inkább jelentőségteljes, mivel a XVIII. ének szövege rá-rájátszik az *éhség*, az *étvágy* és az *evés* jelentésére. Különösen erőteljes mindez az ének második felére, vagyis a hízelgők árkára nézve. Dante tekintetét Interminelli a *gordo* (*ingordo*) jelzővel illeti (118.), ami *falánk* és *mohó* fürkészésre utal, miközben önmagára nézve a *non ebbi mai la lingua stucca*, azaz *sohasem lakhatott jól nyelvem* (126.) kijelentéssel él. De a *muso* (*pofa*) használata a *bocca* (*száj*) helyett (104.) is arra tesz célzást, hogy „a hízelgők, akár a kutyák minduntalan gazdáik kezét nyalják”, míg a „*cuffa* a toszkán nyelvhasználatban gyors és falánk *evést* jelentett” (Vandelli, 147.). Az ének utolsó sorában Vergilius is (*E quinci sian le nostre viste sazie*) a látottakkal való beteltség szükségességére, az *evést* követő *jóllakottságra* vonatkozó *sazie* jelző használatával utal, amely megismétli a 98-99. sor kijelentését: a „*questo basti de la prima valle /sapere*, vagyis a „*legyen elég* ennyit tudni az első bugyorról” leszögezése az *elég* szó elsődleges jelentését a „ne legyünk falánkak” jelentéstartománya felé mozdítja el.

De hasonló mozzanatok bukkannak elő az ének első felében is. A *Già di veder costui non son digiuno* (*szemem kóstolta már ezen illető látványát*) kijelentés a már *nem éhomra* elsődleges jelentésével fejezi ki egy korábbi találkozás emlékét, míg a *pungenti salse* kulináris metaforája az étel csípős ízére utal, amelyet, mármint az ostorcsapásoktól kiserkenő vér ízét és illatát a bűnös most kénytelen élvezni. Talán nem tűnik önkényes okfejtésnek, ha azt állítjuk, hogy szarkasztikus áthallás érződik Caccianemico kapzsiságának éhe és az ostorcsapásokkal fűszerezett megehetetlen és megemészthetetlen (mivel nem létező) mártás között: Caccianemico örökös éhomra (*digiuno*) kárhoztatik. Ezt húzza alá az ördög *nincsenek itt rászedhető nők, akiken keresztül pénzt tudunk nyomattatni magunknak* gúnyos megjegyzése is: Caccianemico (*ét)vágya* kielégítetlenül marad mindörökre. A mártás szó asszociációs kapcsolódási lehetőséget teremt azzal a közmondással, amely szerint az ördög mindig azon fáradozik, hogy elrontsa ételünk ízét, azaz hogy az általa készített *mártással* az étel öröme végül is megfeküdjön gyomrunkat („*Non ci fecero mai nozze, che il diavolo non ci volesse far la salsa*”). S Caccianemicót valóban ördög kényszeríti a csípős mártások megízlelésére, habár az ételt (a kerítést, melyre olyannyira éhezett), maga készítette el és elő földi életében, de fűszerezése már az „ördög műve”. De képletes értelemben az árkok maguk is „falánkak”,

hiszen nagy mennyiségben nyelik el a bűnösöket, amiről a szöveg kétszer is hírt ad: először az elbeszélő szájából a *repleta* latinizmusával, majd Caccianemicóéból a köznyelvi *pieno* használatával.

Amikor Dante a *Színjáték* nyelvévé a *volgarét*, az újlatin nyelvet tette, nemcsak azt igazolta, hogy az alkalmas a magasrendű költészet művelésére, hanem azt is, hogy az eposz egységes nyelvi beszédmódjának lebontása a heterogén nyelvi beszédmód-sokféleség *ábrázolásával*, a nyelvi rétegezettség révén, vagyis poétikailag - műfajilag lehetséges. A másik nyelvére, a tárgyat illető nyelvi tudatára való polémikus hangoltsággal, a nyelvi heterofoniával, amint erre elméleti és általános értelemben Bahtyin (Bahtyin, 164, 250, 254, 272, 328 és elszórtan) is rámutat, valamint a vallomásos műfajjal és az önmagát művének hőségé avató szerző figurájával Dante a regény műfajának előzetes feltételeit munkálja ki.

1           Luogo è in inferno detto Malebolge,  
tutto di pietra di color ferrigno,  
come la cerchia che dintorno il volge.

E hely a pokolban a Gonoszság bugyrai nevet kapta; csupa vaszürke kőből áll, mint a sziklafal is, mely azt körbefutja.

4           Nel dritto mezzo del campo maligno  
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,  
di cui *suo loco* dicerò l'ordigno.

E gonosz tér legközepén igen széles és mélységes kút tátong: mibenlétéről és szerepéről a *maga helyén* szólnék.

7           Quel cinghio che rimane adunque è tondo  
tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura,  
e ha distinto in dieci valli il fondo.

A kút és a magas kőfal között húzódó övezet körformájú: mélyét tíz árok tagolja fel a központ körül körkörösen.

10          Quale, dove per guardia de le mura  
più e più fossi cingon li castelli,  
la parte dove son rende figura,

Amilyen látványt kínál az, hol a falak  
védelmében a várakat sok-sok sáncárok keríti  
körbe, olyan képet tárt elénk

13 tale imagine quivi facean quelli;

e come a tai fortezze da' lor sogli

a la ripa di fuor son ponticelli,

e hely a maga alatt futó árcai révén; s ahogy a  
hidak a várkapuktól a szélső szakadékon is  
átívelve érnek földet,

16 così da imo de la roccia scogli

movien che ricidien li argini e ' fossi

infino al pozzo che i tronca e raccogli.

úgy visznek át szirthidak a part lábától a  
párkányok és az árkok fölött, mígnem a  
kútperemnél összefutva megszakadnak.

19 In questo luogo, de la schiena scossi

di Gerion, trovammoci; e 'l poeta

tenne a sinistra, e io dietro mi mossi.

E helyen találtuk magunkat, mikor Gérüonész  
hátáról lehuppantunk; a költő balra tartott, s  
én indultam nyomában.

22 A la man destra vidi nova pieta,

novo tormento e novi frustatori,

di che la prima bolgia era repleta.

Jobb kéz felől újfajta gyötrelmet, újabb kint és  
új ostorozókat láttam: az első bugyor  
csordultig volt telve velük.

25 Nel fondo erano ignudi i peccatori;

dal mezzo in qua ci venien verso 'l volto,

di là con noi, ma con passi maggiori,

Az árok alján mezítelen bűnösök; a felénk  
esők szemben, túlnan velünk egy irányban, de  
hosszabb léptekkel jönnek,

28 come i Roman per l'essercito molto,

l'anno del giubileo, su per lo ponte

hanno a passar la gente modo colto,

ahogy a jubileumi évben Rómában az  
emberáradatot találékonyan, oly módon  
irányítva terelik a hídon át, hogy egyik

- 31 che da l'un lato tutti hanno la fronte  
verso 'l castello e vanno a Santo Pietro,  
da l'altra sponda vanno verso 'l monte.  
felén arccal a vár felé nézve a *Szent Péter*  
*Székesegyházhoz*, a másikon meg vissza, a hegy  
irányába haladhatnak.
- 34 Di qua, di là, su per lo sasso tetro  
vidi demon cornuti con gran ferze,  
che li battien crudelmente di retro.  
A sötét köveken mindenfelől szarvas  
ördögöket láttam, kik nagy korbáccsal  
kegyetlenül csapkodták őket hátulról.
- 37 Ahi come facean lor levar le berze  
a le prime percosse! già nessuno  
le seconde aspettava né le terze.  
Ó, hogyan kapkodták lábukat az első  
suhintásra! Egyikük sem várta meg, míg jó a  
második, nemhogy a harmadik.
- 40 Mentr' io andava, li occhi miei in uno  
furo scontrati; e io sì tosto dissi:  
«Già di veder costui non son digiuno».  
Amint haladtam, tekintetem egy szempárba  
ütközött: s már szakadt is ki belőlem: Szemem  
alighanem kóstolta már ez illetőt.”
- 43 Per ch'io a figurarlo i piedi affissi;  
e 'l dolce duca meco si ristette,  
e assentio ch'alquanto in dietro gissi.  
Lecővekeltem, hogy jobban szemügyre  
vegyem; megállt figyelmes vezérem is, és  
hagyta, hogy kissé visszalépjek.
- 46 E quel frustato celar si credette  
bassando 'l viso; ma poco li valse,  
ch'io dissi: «O tu che l'occhio a terra gette,  
Amaz ostorozott lélek fejét leszegte, hívén,  
hogy rejtőzhetik. De ez mit sem ért, mert már  
szóltam is:“Ó, te, ki földre szegezed szemedet,
- 49 se le fazion che porti non son false,  
Venedico se' tu Caccianemico.  
Ma che ti mena a sì pungenti salse?».

ha vonásaid nem csapnak be engem, Venedico  
vagy te, Caccianemico. De mi az, ami ily  
csípős mártások megízlelésére kényszerít  
téged?"

52 Ed elli a me: «Mal volontier lo dico;  
ma sforzami la tua chiara favella,  
che mi fa sovvenir del mondo antico.

S ő pedig: "Nem szívesen vallom meg, de  
szólni késztet világos beszéded, mely a földi  
élet emlékét élésem hozza.

55 I' fui colui che la Ghisolabella  
condussi a far la voglia del marchese,  
come che suoni la sconcia novella.

Én voltam az, ki Ghisolabellát rávettem, hogy  
a márki vágyait betöltse, bárhogy meséljék is  
azt az illetlen-ocsmány történetet.

58 E non pur io qui piango bolognese;  
anzi n'è questo loco tanto pieno,  
che tante lingue non son ora apprese

Nem én vagyok az egyetlen bolognai, aki itt  
sírok; nem, e hely annyira telve van velünk,  
hogy számunk több, mint azoké, akik

61 a dicer 'sipa' tra Sàvena e Reno;  
e se di ciò vuoi fede o testimonio,  
rècati a mente il nostro avaro seno».

Sàvena és Reno között a *sipát* mondják ma is:  
hogy elhidd vagy tanúságot nyerj felőle,  
juttasd eszedbe kapzsi lelkünk."

64 Così parlando il percosse un demonio  
de la sua scuriada, e disse: «Via,  
ruffian! qui non son femmine da conio».

Míg így beszélt, egy démon szíjával  
végigvágott rajta, s szólt: "Tovább, kerítő!  
Nincsenek itt nők, kikből pénzt  
nyomattathatnál magadnak!"

67 I' mi raggiunsi con la scorta mia;  
poscia con pochi passi divenimmo  
là 'v' uno scoglio de la ripa uscia.



Visszatértem kísérőm mellé, majd pár lépés után elértünk oda, ahol az árok fölött a fal egy sziklája átjárót kínált.

70 Assai leggeramente quel salimmo;  
e vòlta a destra su per la sua scheggia,  
da quelle cerchie etterne ci partimmo.

Föllépdeltünk rajta könnyedén, majd sziklaszálkás hátán jobbra fordultunk, s elindultunk a körüket örökösen rovóktól.

73 Quando noi fummo là dov' el vaneggia  
di sotto per dar passo a li sferzati,  
lo duca disse: «Attienti, e fa che feggia

Mikor a csúcsra értünk a sziklaíven, mi utat nyit alant az ostorozottaknak, emígy szólt vezérem: “Állj meg úgy, hogy rád

76 lo viso in te di quest' altri mal nati,  
ai quali ancor non vedesti la faccia  
però che son con noi insieme andati».

essen azon elátkozottak pillantása, kiknek arcát eddig nem láthattad, mivel velünk egy irányban haladtak.

79 Del vecchio ponte guardavam la traccia  
che venìa verso noi da l'altra banda,  
e che la ferza similmente scaccia.

Az ódon hídról lenéztünk azok sorára, akik az árok másik oldalán most felénk jöttek: őket is ostorcsapások nógatták.

82 E 'l buon maestro, senza mia dimanda,  
mi disse: «Guarda quel grande che vene,  
e per dolor non par lagrime spanda:

S jó mesterem, anélkül, hogy kértem volna, így szólt: “Nézd tartását annak, aki ott jön, s akit a kín nem látszik könnyeztetni:

85 quanto aspetto reale ancor ritene!  
Quelli è Iasón, che per cuore e per senno  
li Colchi del monton privati féne.

királyi vonásait még most is őrzi! Jaszón az, aki a szív és az ész erejével, elvitte az aranygyapjút a kolkhisziaktól.

88 Ello passò per l'isola di Lenno  
poi che l'ardite femmine spietate  
tutti li maschi loro a morte dienno.

Útközben érintette Lemnosz szigetét, hol a  
felbőszült és könyörtelen asszonyok a  
férfiaikat halálba küldték.

91 Ivi con segni e con parole ornate  
Isifile ingannò, la giovinetta  
che prima avea tutte l'altre ingannate.

S itt csábította el szerelmes tekintetével,  
rafinált beszédével a zsenge Isiphilét, aki meg  
korábban nőtársait vezette félre.

94 Lasciolla quivi, gravida, soletta;  
tal colpa a tal martiro lui condanna;  
e anche di Medea si fa vendetta.

Teherben egyszál magára hagyta aztán: e bűne  
miatt ítéltetett ily kínokra, s ez Médeáért is  
bosszú egyben.

97 Con lui sen va chi da tal parte inganna;  
e questo basti de la prima valle  
sapere e di color che 'n sé assanna».

Véle együtt haladnak azok, kik ilyen módon  
csalnak meg másokat. De elég is ennyit tudni  
az első körről és a belé zárt sínylődőkről.”

100 Già eravam là 've lo stretto calle  
con l'argine secondo s'incrocicchia,  
e fa di quello ad un altr' arco spalle.

S már elértünk oda, hol a szűk ösvény s a  
második párkány keresztezi egymást, s amely  
egy másik hídívnek támasza.

103 Quindi sentimmo gente che si nicchia  
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,  
e sé medesma con le palme picchia.

S már hallottuk is mint nyögnek fojtott  
hangon, prüszkölnek fujtatva pofájukkal, s  
verdesik tenyerükkel magukat az újabb kör  
lakói.

106 Le ripe eran grommate d'una muffa,  
per l'alito di giù che vi s'appasta,  
che con li occhi e col naso facea zuffa.

A falakra az árokalj üledékének kigőzőlgésétől  
tésztaként tapadt a penész, s támadta a  
szemet, hogy csípje-marja, s az orrot, hogy  
facsarja.

109 Lo fondo è cupo sì, che non ci basta  
loco a veder senza montare al dosso  
de l'arco, ove lo scoglio più sovrasta.

A fenék oly szűk és mély volt, hogy az ív azon  
pontjára kellett hágni, ha látni akartunk, mely  
merőleges volt rá.

112 Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso  
vidi gente attuffata in uno sterco  
che da li uman privadi pareva mosso.

Felértünk, s láttam, hogy az árok alja ürülékbe  
süllyedt emberektől hemzseg: pócegödör  
mocska látszott idefolyva.

115 E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,  
vidi un col capo sì di merda lordo,  
che non parèa s'era laico o chero.

S ahogy szemem ott lenn kutat, egy szartól  
olyannyira összekent fejet lát, hogy nem tudja,  
polgár vagy egyházi személy lehet-e  
illetősége.

118 Quei mi sgridò: «Perché se' tu sì gordo  
di riguardar più me che li altri brutti?».  
E io a lui: «Perché, se ben ricordo,

Az rámförmedt: "Mért vizslatsz oly falánkul  
engem, s a többi mocskost, miért nem? "Én  
pedig: "Mert ha jól emlékszem,

121 già t'ho veduto coi capelli asciutti,  
e se' Alessio Interminei da Lucca:  
però t'adocchio più che li altri tutti».

már láttalak téged tiszta hajjal. Alessio  
Interminei vagy Luccából, nemde? Ezért  
fürkészlek inkább téged, mint a többit.

124 Ed elli allor, battendosi la zucca:  
«Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe  
ond' io non ebbi mai la lingua stucca».

S erre ő nyakán a tököt verve, így felelt: “Ebbe  
alá engem a sok hízelgés merített, mivel véle a  
nyelvem jól nem lakhatott”.

127 Appresso ciò lo duca «Fa che pinghe»,  
mi disse, «il viso un poco più avante,  
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe

Eztán vezérem így szólt hozzám: “Próbálj  
kissé kijjebb hajolni, annyira, hogy szemeddel  
elérhesd és jól láthasd arcát

130 di quella sozza e scapigliata fante  
che là si graffia con l'unghie merdose,  
e or s'accoscia e ora è in piedi stante.

annak az ocsmács és féktelen szajhának, aki  
amott szaros körmével magát hol leguggova,  
hol álltában karmolja.

133 Taide è, la puttana che rispuose  
al drudo suo quando disse "Ho io grazie  
grandi apo te?": "Anzi maravigliose!"

Thaisz ez, a kurva, ki lovagja kérdésére  
“Nagyok-e az érdemeim nálad?”, így  
felelt: “Nagyok? Nem, rendkívüliek”.

136 E quinci sian le nostre viste sazie».

De ne éhezzen tovább szemünk e látványra.”

\*\*\*

**1-3.** Az egész nyolcadik körre jellemző egyik alapvető tulajdonság leírásával indít az ének. A hely, ahova Dante és Vergilius érkezett, egy később elének táruuló és kiteljesedő valóságos árkokba vájt börtönrendszert képez, melynek a *Gonoszság bugyrai* (*Malebolge*) megnevezése arra utal, hogy az, mint valamiféle bűnökkel rétegesen telegyömösölt és lezárt zsák, tartja örökös fogságban a vétkeket. Az ének első tercinái a klasszikus retorika értelmében *proemiónak*, bevezetésnek tekinthetők (Barchiesi, 170). Tematikai-narrációs szempontból nézve viszont az egész nyolcadik körhöz Gériónész alakja, azaz a XVII. ének kezelhető bevezetésként.

4-6. A kút egy sajtáságos és félelmet keltő ajtó, mely a bűnök legaljára nyílik rá, vagyis a kilencedik körbe vezet, amelyben a bennük bízó lelkeket *eláruló* bűnösök szenvednek.

7-21. A nyolcadik kör struktúrája plasztikus geometriai-topográfiai leírásának tárgyias, távolságtartó hangvételét a vár és a várárkokkal teremtett hasonlat *képpé* szelídíti. A hasonlat ellenpontozást is rejt magában, minthogy a vár védi a harcosokat és azok meg a várat a külső ellenséggel szemben, vagyis szükségszerűen tartoznak össze, addig ez a hely itt börtön, amely nem védi, hanem tartóztatja őket, s a börtön valamint a benne lévő foglyok szükségszerű volta csak mint ez utóbbiak tevékenységének eredményeként állhatott elő. Másfelől a várfalak hídjai a kényszerű és védekező bezártságból a szabaddá váló területre vezetnek, vagyis a híd funkciója perspektivikus: az együvé tartozók szétválasztottságának megszüntetését célozza. A várhidak sugarasan szétfutnak, a kör hídjai egy pont felé törnek, és a „semmibe”, a tátongó kúthoz vezetnek.

22-33. A késleltetés narrációs fogása nyilvánul meg abban, hogy az elbeszélő a nyolcadik kör csupaszságában is fenyegető struktúráját és e struktúra funkcióját, vagyis *jelentését* a nyitásban elkülöníti. Majd csak innen indulva válik jelentéssé szerepe. E mozdulatlan és könyörtelen tér csordultig van mozgással. E mozgás azonban mint helyváltoztatás, amint a struktúra sejteti, funkció nélküli, mivel az árok körformája „helyben járássá”, perspektívátlaná fokozza le. *A kör behatároltsága a kitörés lehetetlenségét jelzi. Így a struktúra mozdulatlansága és a bűnösök helyzetének megváltozhatatlansága egymásra rímel, és a struktúra mint a bűn következménye áll az olvasó előtt.* A táj statikus, mozdulatlan rend, míg a bűnösök benne örök, nyughatatlan ritmustörő mozgásban: a struktúra jelentéshordozó, nem pusztán a narráció által keltett elengedhetetlen valóságillúziót kínálja az olvasónak: a rend a kitörhetetlenségével, a reménytelenséggel is fokozza a bűnösök testi kínjait. A rögzített és behatárolt tér végességét a körforma értelmetlen végtelenné alakítja át, míg az örökös mozgás a végtelent az időnélküliség értelmetlenségébe, a mozgás értelmetlenségébe, vagyis a mozgó „mozdulatlanságába” forgatja át.

Az árok külső részén a *kerítők* haladnak, a belsők azok a *csábítók*, akik saját szakállukra „dolgoztak”. A várhasonlat képére formált tér új jelentésekkel töltődik fel annak az analógiának köszönhetően,

amely a bűnösök két és ellentétes oszlopban történő vonulását a Szent Péter Székesegyházhoz zarándokló hívők áradatának terelésével rokonítja. Az analógia azonban merőben külsődleges, csak a *látzat* igazát fejezi ki: valóságát illetően ellenpontosított. Ellentételezett benne a hívők és a kárhozottak alakja, az előbbiek célirányos, egyszerre külső és belső, valamint az utóbbiak célnélküli és kényszerű, tisztán külső útja, ahogy az általános bűnbocsánatot meghirdető jubileumi év is jelentésnélküli a bugyor lakóira nézve.

Az 1300-as jubileumi évben, mely alkalomból VIII. Bonifác bűnbocsánatot hirdetett ki, Rómát előzönlötték a zarándokok. Az Angyalvár hídján kordonokkal választották el egymástól az érkező és a távozó híveket.

Sokféle magyarázatot kísérel meg adni a dantisztika arra, hogy vajon miért jönnek *hosszabb, nagyobb léptekkel* és az *árok túlsó felében* a kerítőtől elválasztottan a csábítók. Meglátásunk szerint erre a cselekvések módja és célszerűsége kínálhat magyarázatot. A kerítő szó a magyar nyelvben jól jelzi az áldozat bekerítését, fokozatos behálózását, vagyis azt, hogy céljaikhoz kellő óvatossággal és rafinériával közelítenek, vagyis lassan, fokról-fokra haladnak előre, míg a csábítók cselekvése az első pillanattól fogva célratörőbb, azaz *sietősebbek* céljaik elérésében. A kerítők és a csábítók haladási irányának ellentéteessége feltehetőleg arra az eltérésre utal, amely az áldozatok, a kiszemelt nők megkönyékezésének okában érhető tetten. A kerítők valaki másnak szolgáltatják ki áldozataikat, míg a csábítók, akiket az érzékiség is hajt feljűk, a maguk örömére és hasznára ténykednek. Vagyis az első bugyor bűnöseit az azonosságukban megnyilvánuló különbséggel írhatjuk le. Ez azt jelenti, hogy a kettéosztott árokban vonuló bűnösök között nem tetteik súlya, hanem egyaránt elitelt céljaik és módszereik között van inkább különbség: azaz az árok másik felében haladó csábítók, bár beljebb vannak ugyan a kerítőknél, de mégis csak ugyanazon árokban.

**34-39.** Az ostorozók a szarvas ördögök, akik most az igazságszolgáltatás nevében kényszerülnek cselekedni. A korbács, amelynek suhintása megannyi mártír szenvedéstörténetét kísérte, itt a puszta és testi fájdalommal való fenyegetés eszközévé válik. A *levar le berze* régi kifejezése „provokálóan vulgáris (Sanguineti, 152).

**40-48.** Caccianemico rejtőzködése analóg azzal, ahogy a kerítőnek rejtenie kell, hogy az, amit akar, nem szolgálhatja a másik javát: *a rejtőzködés a mesterség gyakorlásának nélkülözhetetlen kelléke*. A bűnös a

kapzsiságot jelöli meg tevékenysége forrásául, amikor ez emléktől is tovahajtja az ördög az ostorcsapással, s egyúttal megnevezi tevékenységét is: kerítő.

**49-57.** Venedico Caccianemico egy tehetős bolognai guelf család sarja körmönfont érveléssel rávette saját hűgát arra, hogy odaadja magát Obizzo d'Este márkinak, aminek fejében anyagi támogatáshoz juthatott. Az utazó kérdése epés, gunyoros, hiszen úgy tesz, mintha nem is sejtene, miben is lehetett vétkes Caccianemico. Dante kérdését Caccianemico nagyon is érti, s azt olyan világos beszédnek nevezi (*chiara favella*), amely, úgymond az elősodró emlékek folytán, kikényszeríti belőle a vallomást. Giacalone (371) szerint így szól valójában Caccianemico mondata: „a te beszédmódod világosan értésemre adja, hogy felismertél és tudsz bűnömről. Elismeri, hogy az eset, amelyet – mivel hihetetlennek tűnt föl az, hogy egy testvér erre vetemedjék – annyiféleképpen adtak szájról szájra a bolognaiak, valóban az ő szégyenteljes akciójának volt eredménye. Mi ezt némileg másként látjuk. Legfeljebb a kérdés világos, az, hogy Dante a büntetés oka felől érdeklődik. De mindezt iróniával teszi, mivel a büntetés szó helyett egy kulináris metaforát használ, amely valósággal gúnyt űz Caccianemico helyzetéből. A kerítő érti világosan Dante célzásos kérdését, amelyre a *világos beszéd* –minősítés valójában ironikus replika.

A bűnét beismerő vallomás után a kerítő szava ez: a többiek bevádolásával próbálja *bekeríteni* hallgatóját, értésére adván, hogy bűne – amelyet mintegy annullálni próbál – a bolognaiak általános természetéből fakad. Az elismerést tehát a bűn súlyának némi bagatellizálása követi.

A *Ma che ti mena a sì pungenti salse* (*De mi űz ily csípős mártások megízlelésére?*) kérdésében a dantisztika többféle válasszal áll elő mind a mai napig. A korai kommentárok nyomán Sanguineti hangsúlyozza, hogy benne egy Bolognához közeli *Salse* nevű helyre történik utalás, amelybe a megtéréstől elhatárolódó vétkesek testét vetették. Casini, Barbi és Momigliano (351.) szerint a csípős kínokra céloz bennük a szereplő Dante. Meglátásunk szerint is arról van szó, hogy a kifejezés iróniától közvetítetten az ördögök ostorcsapásainak következtében elszenvedett kínokra utal, melynek eredményeképpen a felsebzett bőr alól kiserkenő sós vér marja a bűnös testét, mintegy ellenpontjaként annak az íznek (a kerítés sikere ízének), amelyre egykor nagy étvágya támadt.

**58-63.** Természetesen nem csak bolognaiak vannak a kerítők között, mint ahogyan ez több tanulmányban olvasható, hanem mindenféle nációkból valók. Aligha lehetséges, hogy Dante e tevékenység büntetésére szolgáló első fél bugyrot kizárólag csak bolognaiakkal töltse fel, feltételezvé, hogy ettől a büntől minden más nép mentes volna. Bologna környékén a sia szócska helyett a sipát használták.

**64-66.** A *femmine da conio* kifejezés értelmezése vitatott. A legvalószerűbb interpretációnak az látszik, ha az összetételt a *nincsenek itt rászédhető nők, akiken keresztül pénzt tudunk nyomtatni magunknak* kifejezéssel fordítjuk, vagyis: itt nincs alkalma a hősnek a kerítés mesterségének gyakorlására, azaz itt nem élhet azzal, hogy a megszokott csalárd érvelésével (a helytelent önnön érdekében helyénvalónak beállítva) vegyen rá egy nőt tisztességtelen lépés elkövetésére. Az ördög közlésében erre esik a hangsúly, vagyis a hős jellemzését és tettét meríti ki a megjegyzésével, s nem pedig informálja őt és közvetve az utazókat arról, amit azok egyébként is tudnak. A megjegyzés ironikus, s ez az irónia, gúny, szarkazmus a hősre, régi mesterkedéseire irányul, melynek mozgatórugója a kapzsiság, a pénzhez jutás vágya volt, és nem annak kijelentésére, hogy itt nincsenek prostituálható nők. Ezeket a hősöket a kapzsiság mozgatja, ám a bűnt a módszerrel, a csalárdsággal követték el. A bírvágy ösztönének kielégítésére az értelem isteni ajándékát pazarolták el azzal, hogy tudatosan félrevezettek másokat. Az ész bűne meghaladja az ösztönös bírvágy reflektálatlanságát (lásd Francescát az V. énekből). A kerítők mesterkedése nélkül, ha nem magyarázták volna meg nekik körmönfont érveléssel, hogy lépésükben valójában nincs is semmi kivetnivaló, az áldozatok nem feltétlenül tették volna meg azt, amit megtettek. Mindenesetre a kifejezés maga durva, és a nemi aktusra történő célzás bújik meg mögötte.

**67-72.** Dante Vergiliushoz visszalép, s folytatják útjukat: jobbra, arccal az árok fölött átívelő hídhoz tartanak, eltávolodva a bugyrok körbefutó sziklás faltól. Az irányváltást jelző sorok a Jaszón alakjához kapcsolódó stílusváltást készítik elő.

**73-81.** A hídví tetejére érve Vergilius megállítja az utazót, hogy arcukba nézhessen az úgyszintén ostorcsapásokkal úzótt *csábítóknak* (akik a nőket saját vágyaik kielégítésére és saját céljaihoz használták fel), akiket eddig jól nem láthatott, mivel velük azonos irányban haladtak.



82-85. Vergilius, elébe megy az utazó kérdésének, s felhívja figyelmét Jaszón alakjára, méltóságteljes, királyi tartására, amely egyúttal a hős jellemének egyik kitüntetett vonása is: semmibe véve a fájdalmat, méltósággal viseli el helyzetét.

84-99. Az antik mítosz szerint valamint Ovidius és Statius nyomán dolgozza fel Dante Jaszón történetét. Jaszón, a görög hős, az első hajósok, az Argonauták kapitánya azt a kényszerű és lehetetlennek tűnő megbízatást kapta, hogy a távoli Kolkhisz földjéről elhozza a király és egy sárkány által féltve őrzött aranygyapjút. Menetközben kikötött Lemnosz szigetén, ahol elcsábította Isziphilét, akit néhány hónap múlva, folytatván útját, örökre elhagyott, holott az gyermekáldás elé nézett. Előzőleg a lemnoszi nők, hogy megbosszulják férjeik hűtlenségét, összeesküdtek, hogy valamennyiüket elteszik láb alól. Isziphilé azonban megszegve esküjét, gyermeki szeretetétől vezérelve, elrejtette apját a világ elől. A megismételt *ingannare* (félrevezetni, rászedni) ige révén a szerző ellenpontoszza Jaszón és Isziphilé figuráját. A szó Jaszónra, a csábítóra első jelentésében érvényes, míg Isziphilénél a félrevezetés a *megmenteni* jelentését ölti magára, vagyis morálisan pozitív tartományba kerül át. Jaszón tekintetében a módszert is megjelöli a szerző: *con segni e con parole ornate*, azaz a szerelmes férfiúra valló gesztusok és jelek, valamint megválogatott finom, retorikai beszéde révén érte el célját.

Vergilius és a hős, valamint a narrátor és szerző Dante ítélete egybehangzó: Isziphilé, a fiatal lányka (*giovinetta*) áldozatként áll előttünk, amire a *soletta* ('védtelenül, egyszál magára hagyva') finom kicsinyítő jelzője (Sapegno, comm. 210., in Giacalone, 364.) is utal. Kolkhiszba érve sikerült magába bolondítania a bűbájos Médeiát, a király lányát, akinek varázstudománya révén kiállta a lehetetlen próbákat és álomba ringattatta a sárkányt, majd elhajózott Médeiával, akit később Creusa kedvéért ellökött magától. A tartásában fenséges, rettenhetetlen szívű és eszes Jaszónról alkotott egyik jogosan kialakult benyomás – akinek mikor hajóját Neptunus, a tengeristen először megpillantotta, egészen megdöbben: *Par. XXXIII. 95.*) –Vergilius elbeszélésében fokozatosan elhalványul, és átadja helyét az ókor egyik nagy csábítója képeznek. A bűnösök tömege magába szippantja a hőst, s ilyenképpen benne elveszti „arcát” is.

**100-114.** Az analógia egyértelmű a latrinák mocskában fürdő elállatiasodott bűnösök és bűnük jellege között: a hízelgők közé érkeztünk. A szerző által használt nyelvi durvaságok a bűnösök behízelgő és megnyerő modorát visszajára fordítva leplezi le: a fonákja révén mutatja fel annak igazi lényegét. A *scuffa* antik szó obszcenitással is terhes. Az analógia és a leírás stiláris jellege az elbeszélő-szerző morális undoráról is tanúskodik.

**115-126.** Az utazó Dante már tudatosan fürkészet ismerős után. A groteszk-komikus stílus szarkasztikussá is válik Interminelli figurájának leírásában és azon kétség kifejezésében, hogy vajon egyházi emberről vagy laikusról van-e szó. A *száraz* hajjal finomkodó kifejezést a szereplőt illető iróniája hívja életre. Interminelli a fehér guelfek pártjához tartozott, és nyájas hízelgő, talpnyaló hírében állott, amiről vallomása is tanúskodik. A nyelv bűne a konkrét esetben azáltal válik világossá, hogy Interminelli hízelgése az *öntetszelgésből, a másíknak való kritikátlan és minden áron való megfelelés céljából ered*, aminek még mélyebb oka az egyéni anyagi érdekekben (kapzsiság) keresendő, és amely az igazságot teljes mértékben alárendeli kapcsolati rendszerének. A fej helyett a tők használata a könnyelmű és üres gondolkodást jelzi, ahogy a tők nagysága és súlya között is aránytalanság áll fenn (Buti, 864).

**127-136.** Thaiszt, a hírhedt kéjnjő bemutatását Vergilius végzi el, aki most a műveiben csodált, emelkedett poézise helyett az emberi elaljasodás és feslettség tárgyához (Thaisz groteszkké váló pózváltásait és gesztusait látva) igazítja beszédének zsargonnal és durva minősítésekkel teli tónusát, minthogy a kéjnjő csábításra használta fel képmutató hízelgéseit, s ilyenképpen „szakmájának” nyelvi szemfényvesztésével is rájátszva a férfiúi hiúságra (a testi kéj általa okozott felülmúlhatatlanságára célozva) teremtett magának anyagi jólétet. A párbeszéd a kliens és Thaisz között nemcsak a szerelem, de a pusztá érzékiség paródiája is. Dante feltehetőleg Cicero nyomán (*De amicitia*, XXVI. 98-99.) tudhatott a Terentius műben egy kerítő és a Thaiszba szerelmes férfi között zajló párbeszédéről, amelyben a kérdést (“Magnas vero gratias agere Thais mihi”) és a választ („Ingentes!”) Dante közvetlenül a szerető és a kurtizán párbeszédére írja át, míg a szerelmet hízelgő szavakkal színlelő Thaisz alakjáról a *Liber Esopi*-ből (Padoan, in Güntert, 254.) szerezhetett tudomást iskolai tanulmányai során. Thaisz, Interminellihez hasonlóan, a másik tetszését kiváltani igyekvő válaszával kanyarodik el az igazságtól.

## Irodalom

Marino Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, «Studi danteschi», XLIV. 1967, 115-207.

Mihail Bahtyin, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Gond-Cura Alapítvány, Budapest 2007.

Francesco Buti, *Commenti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri* (a cura di Giannini), *Inferno*, Pisa 1858.

Paolo Canettieri, *Geometrie dantesche: il cerchio*, «Anticomoderno», 1995, 163-174.

*I commenti* di Tommaso Casini, Silvio Adrasto. A. Barbi, Attilio Momigliano in: Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Testo della Società Dantesca: Inferno*, Sansoni, Firenze 1974.

Pietro Cataldi – Roberto Luperini (a cura di), Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Le Monnier, Firenze, 1989.

Giuseppe Giacalone, *La Divina Commedia di Dante Alighieri (Commento e analisi critica)*, *Inferno*, Zanichelli, Milano 2005.

Georges Güntert, *Canto XVIII* (7 maggio 1997), in: *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Franco Cesati, Firenze 2000, 243-257.

Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György, *Jelképtár*, Helikon Kiadó, Budapest 1995.

Luigi Pietrobono, *Dal centro al cerchio (la struttura morale della Divina Commedia)*, Società Editrice Internazionale, Torino 1923, 78-80.

Michelangelo Picone, *Canto XVI* (23 aprile 1998), in: *Lectura Dantis Turicensis*, vol. I (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Franco Cesati, Firenze 2000, 221-231.

Pierantonio Frare, *Il potere della parola: su Inferno I e II*, «Lettere Italiane» Anno LXVI n. 4, Ottobre-dicembre 2004, 543-569.

Edoardo Sanguineti, *Il canto XVIII dell'inferno*, in: *Nuove letture dantesche*, Le Monnier, Firenze 1970, 137-159.

G. Vandelli, *Commento In: Dante Alighieri, Divina Commedia*, Hoepli, Milano 1938.