

A Pokol III. éneke

**Vestibulum: közönyösök, semleges angyalok. A
kárhozottak átkelése**

1. Az alászállás kezdete

A második ének végén az Utazó vezetőjét követve megkezdí alászállásának nehéz útját (*Inf.* II.142). Az első és a második ének egyfajta bevezetés, amely e rendkívüli utazáshoz vezető okokat és előzményeket taglalja. Az első ének – mondja *Freccero* – az egész *Commediához* szolgál általános bevezetésül, míg a második a pokolra szorítkozik (*Freccero* 1986: 96).

Az egész pokol, ahogy az alászállás is egyfajta fordítottja a lélek üdvösség felé tartó haladásának, ám egyúttal annak nagyon is szükséges feltételét képezi. A morális érzékelés első eleme a büntetés és a megbüntetettség szinte még gyermeki tapasztalata. Az az Ószövetségben tükröződő morális fejlődés, melynek egyik első állomása „a fogat fogért, szemet szemért” elv, a Pokol büntető igazságosságának, s végeredményben az egész dantei *contrapassónak* is alapja (*Lansing-Barolini* 2000: 220.). Az Utazónak e pokoli *humanophániája* tehát nemcsak a morális törvények mindenkori szigorú érvényességét közvetíti, hanem jelzi azok sajátos fejlődését és változását is, amelyek az utazás során és a múlt időnek köszönhetően mennek végbe.

A bátorság és a gyávaság fontos kifejezések lesznek az alászállás pszichológiájának olvasói megértésében, hiszen az egész feladat véghezvitelében a gyávaság (*viltá, viltade*) leküzdése elengedhetetlen feltétel az Utazó részéről. Az Utazót, mint a vándorlás kezdetén Mózeset, rendkívüli kétely szállja meg saját erejét illetően. Az, hogy képes lesz-e megfele-

ni a nagy feladatnak. *„De én, hogy menjek? Engemet ki hitt le? Nem vagyok Aeneas, se Pál, se lélek, kit én vagy bárki méltónak tekintene. Azért, ha mégis ilyen útra térek, félek, hogy balga lennék, balga bátor”* (Inf. II.31-33.). De az elbeszélő Költőt is hasonlóan súlyos mózesi feladat terhe nyomasztja: kivezetni a népet a szomorúság állapotából a boldogságéba és az üdvösségébe, a lelki-szellemi Kánaán földjére egy ehhez alkalmas, új költői nyelv megalkotása révén (DÖM 1965: 511.), minthogy a hős feladata nem egyszerűen csak bejárni az utat, hanem meggyőző erejű erkölcsi útmutatással is szolgálni, eleget téve elhívottságának. A bátorság ugyanis nem csak térbeli szembe- szegülést, szembehelyezkedést jelent abban az értelemben, hogy felvállalja a feladatot, hanem időbeli dimenziója is van. A bátor, a hős ugyanis már a jövőben él. A pokoli vestibulumban lévők *„hírét a világ is elfeledte”* (Inf. III.49), aminél súlyosabb büntetést aligha lehetne kiróni egy eposzi hősrre. A *„fama”* (hírnév) a hősi (mitikus) létmód egyik legfontosabb eleme, amely a reneszánszban oly fontos törekvéssé válik majd. Aki hírnevet akar, az úgy cselekszik, mintha egy örök lényhez illő örök tetteket vinne véghez, vagyis ennél fogva már az örökkévalóságban él. (Tatár 1989: 36) A hős az időben saját tetteivel szembesül, amelyek mindörökre meghatározzák. Akinek a hírneve is elveszik, annak a tettei is elvesznek, mintha ő maga soha nem is létezett volna.

Vergilius feddő-ösztönző bátorítása szükséges azonban, hogy az Utazót meggyőzze a továbbhaladás fontosságáról: *„Nos hát, mi lesz? Mért állsz itt? Mi gátol? Mért hogy szívedben gyávaság a féreg? Miért nem vagy mernibiró, tette bátor, miután három ily hölgy, tiszta lélek gondol ügyedre mennyek udvarában, s én is szavammal annyi jót ígérek?”* (Inf. II.121-126.). Érvként utal a három mennyei törődő, Lúcia, Mária és Rákhel személyére, akik a gondviseles három isteni tulajdonságának, a megvilágosodásnak (a fénynek), a kegyelemnek és a szemlélődő

életnek a képviselői. E tulajdonságokon keresztül árad a gondviselés őrző fénye a lélekre, hogy benne a cselekvés a helyes irányba mozduljon el. Vergilius szerepe is a gondviselés egyfajta „túlvilági-fizikai” megtestesülése, aki az utazásban és a továbbhaladásban a szereplő javát hangsúlyozza. Ennek ellenére az Utazó sokszor vizsgálatra szorul még, hiszen tapasztalata időben határolt, korlátozott, és ennek szülte a félelem, amelynek következtében az ember nem lát túl a pillanatnyi benyomások okozta rémületén.

Ha a kereszténység nem hozta volna el a kegyelem ajándékát, akkor az embernek a *Limbuson* kívül nem is maradna más választási lehetősége. *Cervigni* az *Aeneis* és a *Commedia* hőseinek összevetésében éppen a kegyelem fontosságát emeli ki: „Amint már megjegyeztük, Dante utazása természetében tér el Aeneas utazásától: a keresztény vándor útja hallgatólagosan előfeltételezi a halált, Krisztus feltámadását, és megmutatja az alázat útját, amely az ember gyengeségének, saját „elégtelenségének”, a kegyelemtől való abszolút függésének a felismerésén alapul. Erkölcsi értelemben ez az „elégtelenség” a lélek esendőségén nyugszik, amelynek „gyógyulásához” elengedhetetlen a pokol bűnbánattal terhes bejárása és következményeként az isteni megbocsátás” (Ianucci 1989: 75.).

A dantei hős számára nagyon is eleven tapasztalatnak tűnik, hogy pusztán az emberi értelemre és erőre hagyatkozva nem lehetséges átlépni a fizikai világ határait. Aquinói Tamás szavaival szólva: „Bennünk vannak kezdetei mindazon dolgoknak, amelyek előkészítenek az immateriális szubsztanciák értelmi befogadására, de magunk nem vagyunk képesek elérni azt” (Aquinas 1993: 50). De mik ezek a határok és honnan erednek? Valaki kívülről ránk erőlteti őket? Nem. Sokkal inkább maga az értelem teremti meg ezeket a határokat, amely kizárja, „levágja” magából a tudat „fölötti” (valójában azon túli) jelenségek megértésének lehetőségét. Míg Aeneas ereje

elegendő arra, hogy vezetőjével az alvilágot bejárja (rögvest látható ez az első jelenetből is, amikor Aeneas belépve az alvilágba – erejét fitogtatva – ütni, vágni kezdi az árnyakat), Dante számára az értelem és a fizikai erő adta diszpozíció elégtelen. Utazása feltételezi az isteni kegyelmet, míg Aeneasé a hős erejét és hírnevét.

A pokoli alászállás kezdetén az Utazó különösen sok bátorításra szorul, hiszen a harmadik ének nem csupán a pokol egyes részéről nyújtja az első benyomásokat, hanem annak egészéről is, de a hőst magát itt éri az első megtapasztalások is (Güntert 2000: 54.). Ezeket az érzékek szállítják a szemlélőnek, ahogy a cseperedő értelem is ez alapján tesz szert első fogalmaira. Melyek azok a jelenségek, amelyekkel az Utazó ebben az első látványban szembesül? Itt találkozik az elátkozottak első csapatával, itt tárul föl a maga sajátosságában a pokoli természet látványa, és itt jelenik meg a mű szempontjából oly fontos szerepet játszó, a morális igazságszolgáltatást és az isteni rendet felmutató *contrapasso* elve. Itt ismeri meg a büntetés természetét, és itt pillantja meg az első démont, a kárhozatra szállító hajóst, Kharónt.

A sok érzéki elem, az elsuhanó és meg-megjelenő árnyak, a félhomályban alig kivehető formák világa teszi igen változattossá az ének tematikáját. Itt valójában még a formátlanság, a meghatározhatatlanság világában vagyunk. Mintha a teremtés „előtti” pillanatokban járnánk, amelyet az anyag kaotikus mozgása és zavara jellemez. Talán éppen ez teszi annyira sajátossá az éneket is. A fent elmondott általános elvek, amelyek a pokol jellemzőiként mutatkoznak meg, természetesen még csak most kezdenek feltárulkozni az Utazó előtt, ahogy az lassan-lassan átlép a fizikai és a szellemi világ határán.

Güntert az ének két fontos szervező elemét különíti el: az egyik maga a kapu a felirattal, amely átvezet egy új, az élőkől

elzárt valóságba. A kapun túl, de még az igazi pokol kezdete előtt található egy tér, a *vestibulum* (*antiinferno, előtér*), a gyávák, vagy a közönyösök és a semleges angyalok hadával. Ezt a teret a kapu és az Acheron folyó határolja: ez utóbbit – Kharónnal és a rajta átkelő lelkekkel együtt – tekinti Güntert a másik nagy szervező elemnek. Hasonlóképpen ezt a két fő egységet különíti el kommentárjában Buti is (Buti 1858: 82.). A magunk részéről elfogadhatjuk Bán Imre felosztását is, aki az éneket három alapvető, fentebb már használt tematikai egységre bontja: az első részt a kapu felirata és annak az Utazóra gyakorolt hatása (1-21.), a másodikat a gyávák, a közönyösök és a semleges angyalokkal kapcsolatos tapasztalatok és látványok alkotják, amelyhez hozzátartozik az egész pokoli tér fizikai tapasztalata (22-69.) valamint a nagy lemondó megpillantása, míg a harmadik rész az Acheron-parti jelenetet tartalmazza Kharónnal, a reszkető bűnös lelkekkel és Dante csodás átkelésével együtt (70-136.). Bán hozzáteszi, hogy az egyes részek hossza azok fontosságával és az éneken belül játszott szerepével is összefüggésben van (Bán 1988: 115). A felosztás kérdése azért lehet lényeges, mert ez lesz a túlvilági belépés tematikai alapja, a benső, pszichikai átlényegülés motívuma is.

Az ének tartalmilag legfontosabb eleme az átkelés, a bűnös lelkek átjutása az Acheron vizén. Azonban az Utazó szempontjából nézve is fontos jelentése van az áthaladásnak: benne mintegy megtörténik az utazó Dante rituális túlvilági beavatása (Güntert 2000: 53-54.). Három „térbeli” áthaladással állunk szemben. Ezek megfeleltethetők a kapun, a gyávák senkiföldjén és az Acheronon való áthaladásnak. Ez azonban – mint majd látjuk – nem csak egyszerű helyváltoztatás, hanem *a túlvilágba történő kognitív átlépés és elmerülés kezdete* is: egy új érzékelés és egy új szemlélet kibontakoztatása.

A kapu a felirat olvasásával, a bűnre váró büntetés tudatossá tételével a pokoli jelenvalóság első mozzanatát jelenti, majd ezt követi a túlvilági hely (vestibulum) fizikai felismerése, amely az érzékeken keresztül mintegy rányomja a „pokol” pecsétjét az érzékelő elméjére. A pokolban a bűn lesz a valóság érzékelésének alapja: a bűnön keresztül válik érzékelhetővé az, ami van. Az alászállás folyamata is egyre mélyebb (nem akaratlagos) megértést takar, míg végül a folyón való átkelés az Utazó teljes – fizikailag már nem is követhető – átlényegülését hozza. Ez megfelel annak az örvénylő, spirális mozgásnak („*turbo spira*”, *Inf.* III.30.), amellyel Dante a pokoli forgatagot jellemzi. Nem elég, hogy minden körbe-körbe halad, önmagába zártan, hanem *ez a mozgás spirálisan egyre mélyebbre, lefelé visz.* Az út látszólag körbe halad, de valójában minden megtett lépéssel lejjebb lép az Utazó. A bűn súlya nehezedik ekképpen az emberre, amely menthetetlenül egyre lefelé húzza. Ez a spirális szívóerő a pokol sajátossága, amelyből a bűnös lélek számára nincs menekvés. A bűn olyannyira egyre szűkülő körbe szorítja az embert, hogy végül már semmilyen más önazonosságot teremtő tette sem marad: bűne lesz identitásának egyetlen és utolsó forrása.

Ez a rituálé nagyon is megfelel a *Convivióban* már érintett, az ember pszichikai és fizikai fejlődését célzó főbb állomásainak, amelyek révén a tanulási folyamat (az értelemnek, mint az ember legfőbb potencialitásának kimunkálása) a személy átváltoztatásába, átalakulásába (megtérésébe) torkoll az Isten felé fordulás utolsó, a 45. évtől fellépő életszakaszában (*Convivio* IV.28.). A megtisztulók és az üdvözültek útja felfelé, az isteni vonzás irányába halad, míg a pokolban minden a saját nehézkedésének engedelmessé zuhan, esik egyre lejjebb.

2. A kapu és felirata

Az ének sajátságos módon veszi kezdetét, és egy kapu feliratával kezdődik. Hirtelen, mintha a semmiből támadna, egy kapu bukkan fel, rajta felirattal. A kapuról semmilyen képet nem kapunk, csak a felirat szövege alapján tudjuk elképzelni és érzékelni.

A felirat alapján véve arról szól, hogy itt *valami egészen más kezdődik*, szemben az érzékek által eladdig tapasztalható világgal. Az első tercinából megtudjuk, hogy az út hová vezet. Először is a fájdalom városába, amelynek neve *Dis*, a pokoli székhely. Aztán az örök fájdalomba, vagyis a kín egy olyan állapotába, amelynek időben soha nem lesz vége. A fájdalom elszenvedése újra és újra megvalósul, vagyis a lélek számára minduntalan előállnak azok a fizikai feltételek, amely alapján kénytele lesz a kín örökös elszenvedésére. Végül, a kapun átvezető út a kárhozott nép közé visz, akik Ádám rossz magvaként vesztek el az üdvösség számára. A három elem szinte megjeleníti a kaput, annak talapzatát és az örökkévaló időbe nyúló boltozatát, amely az ítélet örökkévalóságát hangsúlyozza.

A második tercina a felállításra és a készítőre utal a *Három-az-egy-Istenben* személyén keresztül. Mindenekelőtt azonban az igazságosságra, amely a pokol teremtésének alapja. A bűnhődés az igazságosságnak szükséges része, amelyet bibliai utalásokra is alapozva egyértelműnek gondoltak a középkorban. Olyan világ, amelyben nincs *morális retribúció*, nem lehet igazságos és nem lehet értelmes, mivel az értelem fő funkciója az ítélet. A bölcsesség szerepe a kapu felállításában erre is utalhat.

Az igazságosság e büntető jellegének elgondolása nem újdonság. A görög metafizika kezdettől fogva az igazságosság büntető jellegében gondolkodott, ahogy ez Anaximandrosz *tíszisz* (jóvátétel) fogalmában már megjelent. Az univerzum

metafizikai alapja a létezők egymással szemben elkövetett sértéseinek kölcsönös jóvátétele, vagyis a bűnhődés. Legalábbis a vallási szemléletben így mutatkozik meg. Az alkotó erők a hatalom (Atya), a bölcsesség (Fiú) és a szeretet (Szentlélek). A pokol nem az igazságtalanság, hanem mindenekeelőtt az igazságosság kifejeződése, amelyen keresztül az alkotó a morális jóvátétel teljes hatalmával van jelen. A bűn megbüntetése a szeretet és a bölcsesség jegyében áll, amely ezért nem annyira megütközést, mintsem csodálatot ébreszt, kifejezvé az univerzum működésében az elemek egymásra utaltságát és csak magasabb szempontból belátható összefüggéseit.

A felirat utolsó sorai arra utalnak, hogy a pokol örökké fennáll: létét a teremtett, de örökkön fennálló létezőktől nyeri, amelyen semmit nem változtat, hogy az Utolsó Ítélettel a pokol megsemmisül, mert az ítélettel maga az idő „szűnik” meg. Az ítélet az üdvösség végső jelenét fejezi ki, amelyből a pokol örökre az időtlenség semmijébe vész. A benne zajló idő sajátosságát Dante majd a X. énekben tárja fel, amely nyitott a múltra és a jövőre, de a jelenre nem. A lét pedig mindenkor jelenvalólét (aktualitás), amely azt jelenti, hogy a pokol örökkévalósága nem az aktualitásban, hanem ellentétében, a jelen hiányában fejeződik ki.

A reménytelenség forrása a harmadik tercina utolsó, közmondássá váló sorából „fakad”. A pokol örök változatlansága megfoszt a változás minden reményétől. A végpont, amely az egész feliratot lezárja, talán a legnagyobb hatással van az olvasóra, minthogy az esszenciális reménytelenség borzalmának és felfoghatatlanságának pecsétjét égeti be elméjébe.

A pokol kapujában, a pokol határán állunk. Különös határ ez. Nem képzelhető el egy ország határáként. A pokoli geográfia és a pokol fizikai realitása ugyanis „csak” képe egy sajátos

„negatív prediszpozíciónak”, amely inkább a lélek állapotában fejeződik ki. A kapu tehát nem egy fizikai, területi egység kezdetét jelöli ki, hanem mindenekelőtt a fájdalomnak és az elkárhozásnak, az Istentől való elhagyatottságnak és az isteni ítélet végrehajtásának az állapotát. Ez a határ tehát, miként a bűn, az emberrel együtt elmozdulhat, és az emberrel együtt hozza létre a két világ közötti választóvonalat.

A határt, amelyet a kapu reprezentál és amely megteremti a pokolba való belépés lehetőségét, a bűn hozza létre. Ez teremti meg a választóvonalat jó és rossz között, és ezt tekinthetjük az ének erkölcsi értelmének. Ha nem így lenne, akkor talán az ének sem a felirattal kezdődne, hanem egy hatalmas építmény – amely a korabeli császári diadalíveket vagy a középkori városkapukat idézné – leírásával, megmutatásával. Ez a kapu olyan, amelyik nem külsődlegességében, hanem abban a morális tartalmában tesz szert jelentőségre és jelentésre, amely feliratként rajta áll. Pontosabban a felirat az, amely a kapu fizikai realitását a bűnre adott válaszként teremti meg. Amivel itt találkozunk, az a szent szövegekre jellemző módszer, amely a láthatóval reprezentálja a láthatatlant, mert az elme nem képes másképpen befogadni tartalmát (Draskóczy 2008: 93.).

A felirat formáját tekintve a Szentháromságot és a *Szent három-az-egyben-Isten* ítéletét reprezentálja. Rögvest az elején háromszor ismétlődik meg a „*per me si va*” (rajtam keresztül; általam), amely így anaforát képez. Az ismétlődés szinte egy híd íve alatt átfolyó sodró vízként visz át a kapu alatt, amellyel szemben úszni szinte lehetetlenség. Az ismétlődés „sodrása” igen erős. Az ereszkedő hangsúly is jól mutatja az időtlenbe való kitágítást, amely a földi világtól való kérlelhetetlen elszakadást fejezi ki az ítélet örökkévaló és megváltoztathatatlan természetével együtt (Giacalone 1997: 19.).

Az elkárhozás tere a várossal van összefüggésben, amely utal a társadalmiság nélkülözhetetlen emberi vetületére (va-

gyis az egyéni bűnök minden esetben a társadalommal szemben elkövetett bűnökként jelentkeznek) és a bűnök közösségromboló hatására (Ferrante 1993: ch.03). Természetesen ebben a képben nagyon erősen jelen van az ágostoni elem: a „*città dolente*” (a fájdalom városa) ellentéte az Isten városának (*civitas Dei*), de a dantei felfogásban sokkal erősebb a politikai-szociológiai értelem, mint a metafizikai aspektus. Ferrante szerint a „fájdalom városa” (*città dolente*) utalás a földi pokol helyére, Firenzére, ahol az önzés tört utat a köz javával szemben, ellentétben a menny városaként idealizált birodalmi Rómával. Az egész művet átölelő apokaliptikus hangnem is bel-érthető, ha a „*gyászoló város*” értelemben szerepel. Ebben a képben a pusztulását gyászoló bibliai Jeruzsálem metaforája lenne, amely az exegeták szerint az Utolsó Ítélet előképe, tehát ebben a formában alkalmazható a pokolra (Durling-Martinez-Turner 1992: 62.).

Az „örök fájdalom” az elkárhozás végtelen idejére utal. A pokol örökkévaló fájdalma a teremtés lényegéből fakad, amely a világ alapjait öröktől fogva létező dolgokból eredezteti. A pokol az öröktől fogva létező dolgok „szülőtte”, ezért maga is örök. A remény feladása így nem a kárhozottak döntéséből, hanem a pokol lényegéből fakad: tartama ugyanis az időtlenség, amelyben nincs változás, tehát remény sincs. Az Utazó félelmét ez az esszenciális reménytelenség, amely a harmadik tercinában nyeri el kifejeződését, csak tovább fokozza. A kárhozott állapot a Jó végleges elvesztését jelenti. A kárhozottak (*perduta gente*) evilági céljaikkal cserélik fel az isteni akarat célját, vagyis abszolúttá teszik mindazt, ami feltételes, elszakítva így a Jóságot az örök Lét forrásától. A veszteség azonban nem csak abban az értelemben az, hogy akik ide jutottak, elveszettek, hanem abban is, hogy elvesztették azt a meghatározottságukat, ami emberré teszi őket, vagyis az „Isten kép-

másra” teremtett mivoltukat, amelynek az emberi értelem a fénybefogadó tükre.

A második tercina Istenre utal, mint az örök büntetés felállítójára, de három személyén át megjelenítve. A „létrehozásról” azonban tudni kell, hogy a pokol a Sátánnak és a lázadó angyaloknak (ördögöknek) készült (Mt 25. 41.) – illetve Danténál a semleges angyaloknak is – nem az embernek, így az ember csak az elutasítás, az isteni hármasság tagadásának mentén részesülhet a pokol valóságában. Az elutasítás annak a hármasságnak megfelelően történhet, amelyet megbontva az ember mint „Isten képmása” e hármasság egyik-másik színét kifakítja. Az emberi bűn is e hármas egység megbontása mentén bontakozik ki: a bűnös, aki nincs tekintettel Istenre, szándékosan elfordul tőle, megfosztván magát attól, hogy cselekvése más irányt nyerhessen. Isten úgy kormányozza a világot, mint egy bölcs császár (*imperator*) vagy mint egy *podesta*, aki Firenze élén, mint városvezető állt. A hatalom tehát nem egyszerűen birtoklás, hanem mindenekelőtt kormányzás, amely akkor a legtökéletesebb, ha meg kíván felelni annak a kormányzásnak, ahogy Isten az univerzumot törvényei szerint elrendezte.

A bölcsesség, a tudás a Fiú tulajdona. A bölcsesség ezért az emberi értelem potencialitásának legmagasabb megnyilvánulási módja. Nem egyszerűen az ész használata és feltétlenné tétele, mint Ulisses esetében, hanem mindannak figyelembevétele, amit a közösség és az egésznek a jóléte jelent. A *bölcsesség mindenekelőtt tekintet a másokra, tekintet a Másra*. Salamon olyan tudást kér Istentől, amellyel neki engedelmessé tudja kormányozni és szolgálni a népét (1Kir. 3.9-12.). A bölcsesség mindenekelőtt olyan gyakorlati észhasználat, amely a gondviselés módjára rendezi a dolgokat úgy, hogy abból a lehető legnagyobb jó származzék mindenki számára, amely „jó” közvetlenül Isten szolgálatát jelenti. A királyok

bölcsessége – látható – nem igényel közvetítőt, hanem ő maga e tudása révén közvetlenül felelős Isten előtt.

A szeretet, mondja *Ansel Éva*, az ember gyökér-tulajdon-sága, amellyel megkapaszkodik a világegyetem itt és most létező valóságában, a csillagködök és kozmikus gázok felhői-ben és a mindent elnyelő gigászi gravitációs terek örvényében (Ansel 1983: 408.). Dante szerint is a *primo amore* a valódi bölcsesség forrása és a mindent mozgató erő kvintesszenciája. A szeretet karom és fog, amely az „igazi” zsákmány birtoklására csak a világ szellemi rendjét követve tehet szert. A *Három-az-egyben-Isten* tehát annyiban „teremtője” a végtelen bűnhődés terének, amennyiben az egyes személyek elutasítása megteremti a hiányzó Isten, a hiányzó szeretet és a hiányzó értelem „helyét”. Az ítélet ezért mindenekelőtt a racionális teremtmény szabad elhatározásából adódik, amelyben elutasítja Isten Szeretetét, Bölcsességét és Hatalmát, és ugyanilyen értelemben választja a bűnt. (Frongia 1998: 36.)

A tartalom problematikája ennek a feliratnak a fényében jelenik meg. Mi az, ami az Utazó megrökönyödését kiváltja vele kapcsolatban: az örök kárhozat teológiai nehézsége vagy a bűnös lélekre nehezedő kemény ítélet szava, esetleg a felirat olvashatóságának nehézsége? A teológiai probléma természetesen sok értelmezőt megindított. A felirat ugyanis arról szól, hogy aki mindazt, ami mögötte van, alkotta, nem áll az isteni igazságosság uralmán kívül, sőt éppen ő az, aki létrehozta: *A giustizia mosse..., fecemi la divina podestate...*, a legnehezebb teológiai kérdések közé tartozik, s választ igényel arra a problémára, hogy a végtelen jóság miképpen alkothatta meg a végtelen bűnhődés terét, a poklot? Mazzoni erre utal Dante megbotránkozása kapcsán, miután a feliratot elolvassa: „*A felirat centrumában lévő sorok azt fejezik ki, hogy a kapu Isten közvetlen műve a Háromságon keresztül: semmi nem lehet ennél homályosabb és felkavaróbb*” (Mazzoni 1967: comm. ad loc.).

Lehet, hogy a teológiai probléma nagyon eleven ezekben a sorokban, de véleményünk szerint ez csupán a büntető igazságosság eszméjét fejezi ki, amely az akkori gondolkodás szerint a teremtett isteni világrend részét képezte. Az Istentől származó büntetés jogos és igazságos: Dante, a költő ezt húzza alá a kapu feliratában. A Színhátéknak, mint az emberi életdráma felmutatójának azonban meg kell bontania a büntető és kegyelmező Isten egységét. Ez a megbontás szükség-szerű, mert nem jöhetne létre a mű hármasszerkezete, amely az időben a vándor útjára épülve bontakozna ki. A teológiai probléma tehát sokkal inkább a mű szerkezetének és felépítésének kérdéséből ered.

A feliratot benső tartalmának teológiai-filozófiai magyarázatán keresztül azonban nem lehet kizárólagosan megérteni. Frongia a kapuval szemben arra az álláspontra helyezkedik, hogy az akár a képzelet szülötte is lehet, amelynek formája és nagysága a rajta lévő szavak súlyából ered, és „*a szó szemantikai megértésében álló építménynek*” („semantic implication of the word”) nevezi (Frongia 1998: 39). A kapun lévő felirat olvasása már magának a pokolnak a jelenlétére utal, ahogy a bűn már maga is a pokolnak a része. A pokoli kapu a bűnre kimondott ítélet jelenvalóságát és súlyát jelenti. A felirat révén a nyelv teremti meg a pokolba lépés helyét, a bűn által megteremtett hamis „azonosságot”. Olvasása, mint sajátos mozdulat pedig egy adott helyre történő belépéssel válik rokoníthatóvá.

Tudjuk, hogy a szent iratok olvasása mennyire nagy szereppel bírt és bír ma is a vallási közösségek életében. Az írás olvasása egyben megjelenítése, felelevenítése a szent történetnek, amelyhez valamennyien az olvasás és a megértés pillanatában csatlakozunk. Az olvasás az olvasott szöveg géniuszával ajándékoz meg. Ha így értjük, akkor a szavak által jelölt tartalom maga teremti meg a képet, nagyságát és

vonásait fenyegetése arányában mutatva meg, odaidézve a képben a bűnös lelket is, aki Isten ítéletétől sújtva vonul át az irtóztató kapu alatt. A szavak „súly” és a kapu monumentalitásának érzete szorosan összefügg. A „súly” itt a szavak kikerülhetetlen és megmásíthatatlan valóságára, valóságtartalmára utal: a nyelv reprezentálja azt az alkotó „részecskét”, amely az üres, kaotikus anyagba a nehézkedést és az elrendezést beleviszi.

A felirat szövege tehát egyszerre sötét, mint amilyen a pokol maga és az értelmének befogadhatatlan a súlya. Az ember nehezen vagy egyáltalán nem tudja elméjébe fogadni a végtelenség dimenzióját, amely azonban legfőbb vágya. Az értelem véges dolgokra szabott, véges mennyiségekre, így kénytelen olyan hasonlatokhoz folyamodni, amelyek maguk is folytonos értelmezésekre szorulnak, mert a körülöttük lévő világ is változik, holott az allegória tartalmára vonatkozóan mindig azonos. Az Utazó is kénytelen vezetőjéhez fordulni.

Vergilius válaszában utal az előző énekben mondottakra: olyan dolgokat fog itt látni, amelynek befogadása nem egyszerű, amiért különleges bátorságot és eltökéltséget kíván tőle. Az út nem egyszerűen fizikailag nehéz, hanem nyelvbe öltöztetni is az: az előbbi az Utazó, az utóbbi a Költő feladata. A folytatáshoz tehát fel kell adni a gyávaságot és minden kétséget az utazás sikerességét illetően. A Költő feladata azonban életfeladat, s hogy célhoz érjen, végig kell haladni rajta, bármi történjék is.

Miután az Utazó látta vagy olvasta a feliratot (ezt pontosan nem tudjuk eldönteni), kérdést intéz mesteréhez, amelyben kifejti, hogy bizony nehéz megragadnia a szöveg értelmét. Mert miről is szól ez a kérdés pontosan? A szöveg értelme nem világos számára vagy a feliratnak, mint betűknek szavakba fűzött egysége nehezen és csak bizonytalanul vehető ki a pokoli félhomályban? Az a szó, hogy „*vidi*” (láttam), nem

feltétlenül jelenti azt, hogy minden részletét pontosan el is olvastam. Vergilius reakciójának mindenképpen útmutatónak kell lennie, hiszen szükségszerű, hogy összefüggés álljon fenn az Utazó kérdése és Vergilius válasza között, máskülönben koncepciótlanságba süllyednénk. A vezető azonban, s ez döntő lehet, nem a felirat interpretálásával kezdi mondandóját, hanem azzal, hogy itt el kell hagyni minden gyávaságot, minden kishitúséget, mert arra a helyre jöttünk, amelyről már szóltam az előző énekben, és ennek a bizonyos helynek ez a felirat a tanúsága. Az, hogy a Költő ismeri a felirat tartalmát, még nem kell jelentse, hogy az Utazónak is ismernie vagy tudnia kellene: bizonyos szavakat kibetűz belőle, de az egésznek a jelentése nem feltétlenül áll össze a számára. A „*persona accorta*” kifejezés inkább olyan személyre utal, aki valamit már tud, és e tudás fényében bölcs és belátó az Utazó aktuális magatartására nézve és az adandó tanácsot illetően. Vagyis olyan tanáccsal látja el a tanítványt, amely a jövőre vonatkozó tudását visszahozza a jelenbe, és annak mentén határozza meg a követendő dolgokat. Ez az állapot pedig igaz lesz Dante olvasóira nézve éppúgy, mint a hit követőire. Vallási értelemben ugyanis szintén elővételezve van egy jövő (az üdvösség vagy a kárhozat állapota), amelyhez képest nyer a jelen összes tette értelmet.

Visszatérve a fentebb mondottakra, tehát elmondhatjuk, hogy Vergilius az Utazóval ellentétben felfogta és megértette a kapun lévő szöveget, azaz el tudta olvasni. Az „*oscuro*” tehát nehezen kivethető, elmosódott körvonalakat feltételez, így az Utazónak nem az a problémája, hogy helyesen érti-e a szöveget, hanem az, hogy nem látja tisztán és világosan a feliratot magát, ami természetesen megnehezíti a megértést. Vergilius azzal teszi egyértelművé a felirat tartalmát, hogy kifejti: innen veszi kezdetét a fájdalom népének az országa, akik elveszítették az értelem javát, vezetőjét, Istent.

Ha az Utazó esetlegesen nem tudja minden részletét tekintve elolvasni a feliratot, még nem jelenti azt, hogy a Költő ne ismerné, akár annak legkörmönfontabb teológiai problémáit is. Vergilius válasza árulkodó lehet, ha a belépés előfeltételeként a gyávaság (*viltá*) és minden gyanú, kétely (*sospetto*) félretevésére szólítja fel az Utazót. A felírtakra mint olvasott és megértett szövegre utal, ellentétben az Utazó nem teljesen tiszta olvasatával, amely tovább fokozza a kételyt és a bizonytalanságot. Vergilius tudja, hogy az Aeneis főhőse hasonlóan elbizonytalanodott helyzetbe került már a túlvilágba való belépést követően, és világosan érti Dante félelmét: „*S indulj már te is, Aeneás, kard kézbe kivonva, most van szükség hős lélekre s a szív erélyére!*” (*Aen. VI.260-261*). A kétely önmagában és a félelem attól, amit látnia kell majd, ebben a helyzetben a cselekvés ellen hat, tehát le kell győznie. Gyávaságot szül, amely nemcsak a szereplő útját veszélyezteti, de lehetetlenné teszi a Jó ügyét is, amiért az utazás zajlik. A kétely pedig a jó megcselekedése ellen hat, ami ebben az esetben az utazás véghezviteléről való lemondást jelenti. „...A kétségbeesés az erkölcsi élet megsemmisülését jelenti, az érzés és a gondolat megfagyását: a halált, a semmit, a káoszt, a szellem éjszakáját, negatív fenségességet” (De Sanctis 1997: 134.). A félelem ugyanakkor az értelemről, mint Isten legfőbb adományáról való lemondást jelenti: „A félelem ugyanis nem egyéb, mint lemondás arról a segítségről, amit az értelem nyújt” (Bölcs, 17.11.).

Sokatmondó, hogy Vergilius úgy utal a felírtakra, mint valamiféle tanúságra, amely igazolja korábban mondott szavait. Lám, ez az a hely! Az Utazó előtt inkább a kapu rettenetes képe van, amelyet mi olvasók éppen a felírtból, a felírt alapján tudunk elképzelni. Csak Vergilius érintése és derűs arca győzi meg küldetésének különleges voltáról és arról a

kegyelemről, amely lehetővé teszi számára az örök dolgok megpillantását.

A felirat tartalmának súlyát és az Utazóra váró nehézség pszichés hatását enyhítendő Vergilius derűs arcot mutat, sőt érintésével még inkább lelket önt belé. Így ebben a megerősített lelki állapotban vezeti be Vergilius az Utazót az élők-től elzárt, túlvilági helyre. Elzárt, mert érzékeink nem képesek felfogni ezt a dimenziót: az értelem számára is szimbólumok, allegóriák kellenek a valóság számunkra nem érzékelhető oldalának megragadásához.

3. A pokol „hangja”

A következőkben (22-69. sorok) az Utazó első tapasztalatait ismerhetjük meg. Az emberi fájdalom mindenféle hangjait hozza feléje a pokoli lég, amelyre olyan jelzőket alkalmaz, mint csillagtalan, időtlen és fekete. Látható, pontosabban hallható, hogy az első hatások milyenek: auditívak. Az Utazó még mindig küszködik a testi szemeinek szokatlan világ befogadásával. Sóhajok, sírás, nyöszörgés, amelyek még szinte fel is erősödnek a pokol zárt, visszhangos, csillagtalan egében. A csillagok a középkori vándorok, hajósok, utazók számára fontos útmutatóul szolgáltak: a pokoli lég csillagtalansága kiúttalanságot és eltévelyedettséget feltételez. Nincs semmilyen irány. A fájdalomnak ez a sok hangja pedig elszomorítja az Utazó szívét, azonnal kiváltva a részvétet, egyfajta benső, pszichikai megindultságot, amely sírásra készíteti. *Az első hangok tehát közvetlenül az ember artikulálatlan, érzelmi megnyilvánulásait fejezik ki.*

De Sanctis és Güntert is fontosnak tartja megjegyezni, hogy a harmadik ének mutatja meg először a pokol hamisítatlan jellegét. Azaz minden egyes mozzanatból, ami a harmadik énekben megjelenik, a pokol egészére következtethetünk, *belőle „a pokol hangja szól ki”*. Az énekben az Utazó által megélt

élmények mintegy le is leplezik az egész egyes vonásait, ahogy a rész is hordozza az egész tulajdonságait, illetve a részben az egész, mint cél benne van. A *Monarchiában* Dante egész filozófiájának alapelveként rögzíti: „A rész úgy viszonylik az egészhez, mint céljához és legjobb állapotához” (DÖM 1965: 409). A pokolban persze mindez eltorzul és fordítva jelenik meg: hiszen itt a fájdalom lesz a cél, és a legrosszabb állapot a legigazságosabb.

A kapun való belépést követően nagy kaotikus összevisszaság fogadja az Utazót, ahol minden úgy repül és mozog, mint a forgószelemben örvénylő por és homok. E szövegrész (22-30) gazdag retorikai aspektusára és dinamikus jellegére utal Frongia, Mazzoni, Sapegno és Padoan is. A pokol sajátos, spirálban lefelé haladó mozgását már említettük, de ezen a ponton egy újabb fontos jellemző vonással dúsul fel a kép: a zűrzavarral, a „hely-telenséggel”, a „sehol-sem léttel”. Minden mozog, mindent a kielégítetlen vágy hajszol, ahogy az a zászló képében az ének közepe táján meg is jelenik annak megfelelően, ahogy a lelkiismeret úzi és hajtja a bűnöst, s nem hagyja nyugodni egyetlen pillanatra sem. A büntetés természetete is ilyen: szüntelenül újra és újra meg kell élni, újra és újra összeáll az a test, amely elszenvedti a büntetést. Másrésztől itt olyan bravúros fogalmi képeket is megmutat Dante, mint a *voci alte e fioche* esetében, ahol a szemlélőhöz viszonyítva érzékelteti a forgószeleszerűen közeledő hangok közeledését és távolodását, s azt, ahogy a magasabb hang átmegy mélyebbe és gyengébbe. A pokolnak ez az általános képe konkrétan az V. énekben mint a kielégítetlen vágytól való örök nyugtalan-ság bukkan majd fel (*Inf.* V.31-33.).

Ezek a fizikai hatások és megnyilvánulások nem egyszerűen csak a pokol realitását hivatottak tükrözni, hanem azt a különbséget is, ahogy maga az anyag a különböző szinteken megnyilvánul. Itt áthatolhatatlan tömörséget mutat: minden

ütközik egymással, minden-mindennel konfrontációban van, minden egyes ki van szolgáltatva a másiknak és a másik hatásának, amely nem befogad, hanem taszít. A paradicsomban viszont már minden légiessé, áthatolhatóvá, kölcsönössé és vonzóvá válik. Az anyag természete is egészen más lesz: egyre szellemibb vonásokat ölt magára.

Az éneken szerfelett uralkodnak az érzéki benyomások: rengeteg érzelmet fokozó hatás tolul egymásra a képek, a hangok, a „szagok” és a látványok révén. Itt jelenik meg a *De Sanctis* által is emlegetett „negatív fenségesség” olyan fogalmakban, mint „örök fájdalom”, „csillagtalan égbolt” vagy a „fájdalomtól legyőzött nép”, amelyeknek konkrét tartalma, határa (csúfsága) még nem válik egyértelműen körvonalazhatóvá. A látvány formátlanságának és erőszakosságának köszönhetően az Utazót egyszerre önti el a félelem és a csodálat. A konkretizálásra csak az alászállás során kerül sor, ahol már nemcsak a fájdalommal, annak hangjaival, hanem a fájdalmat elszenvedő személyekkel is találkozunk, és megismerhetjük kárhozathoz vezető bűneik történetét. E folyamat során a csúfság annak arányában ölt mind láthatóbb alakot, ahogy körről-körre, bugyorról-bugyorra haladunk lefelé.

A pokolból elsőként feltoluló hangok úgy jutnak el az Utazó fülébe, mintha valahonnan visszaverődnének: *risonavan per l'aere senza stelle*. Vagyis a hangok nem jutnak ki, minden visszafordul önmagába. Másrészről ide sem jut be semmi fény. Amikor Dante a negyedik ének végén elhagyja a Limbust, azt mondja: „*Io vegno ove non é che luca*”. Elindulok oda, ahol már nincs semmi fény. Ez jelenti majd az újabb határt: a megválthatatlanságba való teljes bezártság, erkölcsi szegregáció határát, ahol a jótól leválasztott rossz marad önmagára. A karakterek is ezt fogják tükrözni: túlzó szenvedélyeik foglyaiként állnak teljes egyoldalúságukban. A karak-

terek személyek, de személyiségük már csak szenvedélyeikben mutatkozik meg.

A természetes helyek arisztotelészi elvén alapuló gondolkodás számára semmi sem természetellenesebb, mint a határolatlan tér fogalma. A kozmosz mint rendezett, határolt tér és a természet sem valami végtelen, meghatározhatatlan energiacsomó, hanem az a hely, ahol az éppen ilyen vagy olyan élet születik és növekszik. A határolt terek hierarchiája építi fel az egész univerzumot, amelyek végeredményben az *egeket* (cieli) alkotják. Ebből következik, hogy minden csak a magának megfelelő helyen tud növekedni, és a rossz földbe vetett mag rossz gyümölcsöt fog hozni („Nem teremhet a jó fa rossz gyümölcsöt, sem a rossz fa jó gyümölcsöt.” Mt 7.18.), ahogy Jézus is utal rá példabeszédében. „*A hely úgy viszonyul tartalmához, mint annak formálójához*”(DÖM 1965: 515), mondja Dante maga is a Can Grandénak írt levelében, kifejezve ezzel a különféle terek és a benne létezők szoros kapcsolatát.

Egy alapvetően mezőgazdasági társadalomban, ahol minden a környezeten, az időjáráson, az éghajlaton és a hozzá való alkalmazkodáson múlik, a hely kitüntetett szereppel bír. Természetes dolog, hogy nem lehet növényeket olyan helyen termesztetni, amelyek azon az éghajlaton nem maradnak meg. A középkori gondolkodásban a hely és a létező teleologikus összefüggése evidenciaként adott. Abban a Firenzében viszont, ahol a gazdasági tevékenység jelentős része függetlenné vált ettől a környezeti helyzettől, ez az eredeti viszony megbomlott, vagy legalább is – a hagyományos keresztény erkölcs szemszögéből – ekként lehetett érzékelni: a hipokriták, a csalók, a tolvajok mind-mind egy olyan helynek a „szülőttei”, akik ezt a természetes kapcsolatot vagy lerázták magukról, vagy egyszerűen kikerültek belőle. *Természetesen a bűnők önmagukban is hordozzák az erkölcsi negatívumot, de Dante mindezt az eredeti teleologikus cél „elvétségének” egységes*

szempontja alá helyezi. Joan Ferrante emeli ki, hogy mennyire fontosak Danténál a korabeli gazdasági életből vett fogalmak és jelzők, a piaci tevékenységgel összefüggő kifejezések, amelyeket ő szellemi értelműbe fordít át (Ferrante 1993: ch.06). Pontosan a gazdasági tevékenység az, amelyben a teleologikus célok határozottan kimutathatók. A lélek „eladása”, „áruvá” tétele az egyik legsúlyosabb következménye a féktelen hatalomváagnak, a személyek eltorzulásának és perverzálódásának, amelynek élén nem más, mint a Dante által nagy vehemenciával támadott egyházi intézmény, a pápaság áll, amely szintúgy kilépett a maga természetes helyéből, midőn a világi hatalom felé fordult.

A „kárhozott” (*dannati*) állapot maga is a rossz hely kifejeződése: a lélek nem ott van, ahol rendeltetésének megfelelően lennie kellene (Bianchi 1906: 23.). Hasonlóképpen szól Dante a Paradicsom VIII. énekének végén: *Sempre natura, se fortuna trova / discorde a sé, com' ogne altra semente / fuor di sua region, fa mala prova.* (Par. VIII.139-141. „A természet, ha a szerencse gyérül szolgálja, úgy csíráz csak, mint a magvak, ha körülöttük jó föld nem kövériül.”). A lélek és a lelki tulajdonságok maguk is úgy csíráznak és úgy bontakoznak ki, mint a növényi magvak: a rossz földben nem tud megszületni a lelki funkciókba öltöztetett szellemi lélek, az intellektus, hiszen nem fejlődhetnek ki azok a szervei, amelyekkel képes lenne az isteni lényeg befogadására. A pokol ebben az értelemben rossz „hely”: a sokaság, a zűrzavar és a soha nem nyugvó végtelen vágy által meghatározhatatlan állapot, amelyet az Istentől való totális elkülönültség jellemez. Ez azonban nem egyszerűen elhagyatottság, hanem terméketlenség is.

Az idő szintén e teleologikus egység része. Nem önállóan adott, hanem „mindennek megvan a maga ideje”. Az idő a mozgás maga, pillanatok szukcesszív egymásra következése, fejlődés. A pokol időbeli jellegzetessége az, hogy bár örökké

tart (*eterno duro*), de ennek ellenére az idő múlása nyomon nem követhető benne valamiféle külső jegyek alapján, amiért is inkább időtlenségről beszélhetünk. „A földön – írja Francesco Mazzoni – a fény és az árny váltakozása, az évszakok egymásra következése a béke érzését adja az embernek, az élet újrakezdésének bizonyosságát minden szünetet követően: itt az idő is eltöröltetett, *a lég örökké fekete (tinta) és változás nélküli (sanza tempo)*.” (Mazzoni 1967: comm. ad loc.) A reményre pedig ott van lehetőség, ahol változás van. A remény a változás lehetősége: a pokolban azért nincs semmi remény, mert nincs semmi változás (Buti 1858: 86). A pokol örökkévalósága tehát nem tartam, mert az idő nem nyomja rá bélyegét az eseményekre: mindig minden ugyanaz marad.

A pokol természetéhez tartozik sötétsége, félhomálya, s a fényvel szemben a világ sötét felét („*emisperio di tenebre*”, *Inf.* IV.69.) jelenti. A fény a teremtés szimbóluma. Az isteni világteremtés első mozzanata a világosság és a sötétség szétválásztása. A fény a korai keresztény és gnosztikus tanításokban is az isteni szellemet jelenti, a fensőbb világ kiadásának fizikai valóságát, amely világosságot hoz a sötétségbe. Minden mozgás a fény felé vagy a fény felől indul el, ami az embernek szintén egy ősi, alapvető tapasztalata. A fény a szellem „képe”, amely a csillagokon és az égitesteken keresztül kiterjeszti befolyását az evilági teremtményekre. A teleologikus összefüggés itt is fellelhető: minden létezőnek a fény a célja, és minél több fény befogadására törekszik. A pokolba, a Föld mélyére már nem hatol be Isten fénye, amely a *privatio boni* sajátos kifejezése és megjelenítése.

A neoplatonikus filozófiában a lét, az istenség allegóriája a fény (De Wulf 1909: 353.). Ha viszont a pokolban mindent az üdvözítő fény esszenciális hiányával értelmezhetünk, akkor lehet, hogy a pokol – kérdezi Frongia tanulmányának végén – maga is egy „*ontológiai abszurditás*”, azaz a nemlét tárgyiasítása

lenne (Frongia 1998: 41.). Ha bűn alapja az Istentől való távolság, a fény befogadására való képtelenség, akkor a tökéletes bűnösség állapota a tökéletes semmivel azonos. Ahogy az első zsoltár mondja: „...*bűnösök útja a semmibe vész*” (Zsolt. 1.6). Csakhogy a bűn mégis valami cselekvés, valami, ami a nem-cselekvő semlegesekhez képest valamilyen értelemben mégiscsak pozitívnak hat. A klasszikus meghatározás szellemében (a gonosz a jó hiánya) ez csak úgy lehetséges, ha a negációt egy még korábbi negáció előzi meg, amelyet Freccero így magyaráz: „Ez a negatív prediszpozíció pedig nem mozgás, hanem sokkal inkább egy olyan állapotnak, olyan szándéknak a felállítása, amely minden alá tartozó, belőle kiinduló cselekvést a gonosz színével fest be. A bűn tehát, mondhatjuk, a megsemmisülés inkarnációja” (Freccero 1986: 117.).

A bűn tehát cselekvés, de a halálnak és a megsemmisülésnek a cselekedete, amely feltételezi a bűn választásának kiindulópontját. Ez a pont az üdvözítő fénytől, az Istentől való elfordulást jelenti. Freccero és Frongia is arra törekszik, hogy egy magasabb nézőpontból megmentse a *privatio boni* elvét, és ne kelljen ontológiai státuszt adni a gonosznak, ahogy Dante sem akarta, ami meglátásunk szerint megfelel hitvédő szándékainak is a *dolciniánus* (szélsőségesen interpretált szegénység-eszme, amely ellentétének elpusztításába torkollt) vagy a *kathar* eretnekséggel szemben. A pokol természete ezek szerint nem önmagából, hanem a bűnből és a bűn természetéből fakad elsősorban, amely már magában hordozza a lét-hiányt, a semmit. A bűn a maga végletességében nem egyszerűen deformálja a lelket, hanem megszünteti. *Capaneus* nagyon is jól tudja, hogy a büntetés nem másban, mint magában a bűnben rejtezik (*Inf.* XIV.62-64.), így a pokol a bűn valósága lesz, a „hely”, amelyet a bűn tölt meg, és amelyet az isteni

igazságszolgáltatás ítelt el. Még hozzá nem rákövetkezően, hanem már az elkövetés pillanatában.

4. Az értelem java (il ben dell'intelletto)

A félelem, ahogy Salamon fentebb idézett (17.11.) bölcsességéből is kiviláglik, egy fontos és lényeges ponton találkozik annak elvesztésével, ami a pokolbéli kárhozott népet jellemzi. A kárhozott állapot egyik lényegi vonása, hogy a bűnösök elveszítették az értelem javát, vagyis az *(il) ben dell'intelletto* (*Inf.* III.18.). Ez a veszteség határozza meg azt az állapotot, amit a *perduta gente* felirata jelent a kapun, hiszen maguk is a veszteség állapotában vannak.

Az értelem javának, tökélyének elvesztése súlyos következményekkel jár: az emberi létállapot elvesztésével és feladásával, mert ez a faji státusz mindenekelőtt ennek birtoklásához kötődik. Vagyis az ember emberi voltát az értelem adja meg, mint ahogy az angyalvoltot a tiszta intelligencia, csak amíg az utóbbiaknál az értelem szeparált, addig az embernél testi érzékekhez kötött (Lansing-Barolini 2000: 38.).

Az értelem java az értelem tökéletessége, kimunkálása és használata, mivel az ember éppen értelme által kapja meg az állattól való elkülönöződés módját, *per quod homo differt a brutis* (Benvenuto 1855: 91). Ha az ember elveszíti értelmét, akkor maga is olyanná válik, mint az állatok, *sicome sono le bestie* (Jacopo della Lana). Az ember számára azonban ez a visszaváltozás, ez a visszalépés a bűnben ölt testet. Az értelem elvesztése tehát a bűn szinonimája is: Buti a pokol első énekéhez fűzött kommentárjában hozzáteszi, hogy „ameddig az ember bűnben van, addig nem ember” (Buti 1858: 25.). *Az ember állatisága tehát nem természetes ösztöneiben, hanem mindenekelőtt bűneiben ölt testet.* Ha valaha volt is a kereszténységen belül olyan irányzat, amely a természetet megvetette volna, akkor ez Danténál határozott ellenállására

talál: a természet nem önmagában, hanem a bűn által romlik meg.

Az arisztotelészi felfogást tekintve az értelem java annak kimunkálásában és végső célját tekintve az igazság megragadásában áll. Boccaccio hasonlóan magyarázza, hogy ez a *bene* az igazság maga, és a mi tökéletességünk pedig az igazságról való gondolkodásban van. Az igazság elgondolása és kimondása, annak rendszere pedig a tudomány, az ember értelmi tökéletességének csúcса, amely a tökéletes égi mozgás lenyomataként, mint *seconda perfezione* áll elő (Convivio II. 13.6.).

S valóban, a *Commedia* értelmezhető a tudomány allegóriájának (De Sanctis 1997: 114). Az igazság ismerete azonban önmagában még nem vezet boldogsághoz. A negyedik énekben felhangzó végtelen sóhajok is éppen ezt idézik (*Inf.* IV.26-27.). Azt az állapotot, amely nem volt képes eljutni az igazság ismeretétől Isten ismeretéig és a végső boldogsáig, úgyhogy örök beteljesületlen vágyakozásuk sóhaja tölti be a leget. Az értelmi erények kimunkálása és kifejesztése Danténál – Platónhoz kapcsolódva – nem csupán az igazsághoz, hanem magához Istenhez vezetnek el. Benvenuto maga is elmondja, hogy az értelem nem csak megkülönböztet minket az állatoktól, de hasonlóvá is tesz Istenhez (*similatur Deo*).

Azonban az olyan fogalmakkal, mint az Ész, értelem, intellektus óvatosan kell bánni. A skolasztikában *Boethius De Sancta Trinitate* (A szentháromságról) című értekezésére alapozva a megismerés egyes területeihez más és más értelmi tevékenységeket rendeltek. A természettudományok az ész és értelem (*ratio, disciplina*) használatán alapulnak, az isteni tudomány pedig az *intellektuson*. Értelem ez is, csakhogy sajátos, amely fogalmilag nem választható le a változó anyagi világtól, de aktuálisan absztrahálható belőle. Ennek az értelemnek a bizonyítási alapja „Isten léte”, ahogy a matema-

tikában is léteznek bizonyos evidenciák, tanítja Szent Tamás (Aquinas 1993: 4.). Az értelem javának elvesztése tehát a gondolkodás egy egész területének elvesztését jelenti, azt tehát, ami egyáltalán képessé tehet a boldogság örök forrásának megtalálására. A keresztény értelem megőrzi az igazság absztrakt felfogását, de azt fogalmilag elválaszthatatlannak tekint a teremtett világtól és teremtőjétől, vagyis az igazság végső tartalmában nem más, mint Isten megismerése. A XVI. századi kommentátor *Bernardo Daniello*, Platónra utalva így ír: „...secondo Platone [l'intelletto] consiste non in solamente conoscerlo, ma in grandemente amarlo. Il bene dell'intelletto adunque non è altro, che lo conoscimento di Dio.” [„...Platón szerint az értelem nem csupán megismerésében, hanem kiváltképpen szeretetében áll. Az értelem java tehát nem más, mint Isten megismerése”

(Daniello, comm. ad loc., <http://dante.dartmouth.edu>)]

A filozófiához, az igazság keresésének legmagasabb rendű formájához nélkülözhetetlen tehát a szeretet, amely szűkebb értelemben a tárgyhoz való odaadó viszonyt (figyelmet), tágabb értelemben magát Istent (mint az igazság forrását) jelenti. Ezért mondható, hogy a végső igazság Istenben van, azaz az igazságnak Isten a forrása. Isten látása tehát az abszolút igazság megpillantása is egyúttal. A középkori gondolkodás az igazságot léttel és aktualitással ruhazza föl (Gilson 2000: 380-381), amelyből az igazságot kereső, kutató emberi értelemre vonatkozóan az következik, hogy az emberi értelem fölött - mivel „az ok nem adhatja azt, amiye nincs” - egy végtelen isteni értelem van, amely az ember világosságának forrása.

A keresztény filozófia döntő állítása, hogy az igazság és Isten feltételezik egymást: Isten nélkül nem lehetséges az igazság (a jó), a világ pedig, amelyben nincs igazság, nem lehet Isten teremtette világ, mert nem lehet jó. A jó feltételezi a

létet, az pedig az igazságot, amely nélkül az előbbi sem lehetséges. Ez a „logikai hármasság” véleményem szerint a *ben dell’intelletto* dantei fogalmának is megfelel, amely szerint az evangélium valóban az emberi értelem legmagasabb szillogizmusaként érvényesül (*Par.* XXIV.94-95.).

5. Nyelv és valóság: az ének stilisztikai problémái

A harmadik ének körül komoly viták keletkeztek abban a tekintetben, hogy egyáltalán mennyiben szerves része a műnek, mennyiben képvisel még egyfajta keresést az elbeszélői reprezentáció lehetőségeit és módjait illetően, mennyiben tekinthető a *commedia in fieri* „túlélő” részének és tanúságának. Ezzel összefüggésben a legnegatívabb véleményt Natalino Sapegno fogalmazta meg, aki szerint az egész ének a „maga természetes módján szigetelődik el” a megelőző és a rákövetkező énekektől. Hiányzik a tematikai egység, „a központi motívum, amely körül összegyűlnek, és amelyben egyenként értelmet nyernek a képzetgazdag szöveg teremtette epizódok és jelenetek” (Sapegno 1971: 54.). Természetesen nemcsak a harmadik énekről van szó, hanem, Sapegno szerint, általánosabb megközelítésben a *Commedia* első hét éneke még az útkeresés és a felépítés kialakításának jegyében zajlott, amit a nyolcadik ének sajátos kezdete is igazolni látszik: *io dico seguitando...*(„folytatván mondandóm...” *Inf.* VIII.1), hozzáátéve, hogy nagyon nehéz lenne nem észrevenni egy oldottabb és tisztább stílus jelenlétét a nyolcadik énektől kezdődően. Mark Musa is utal kezdeti bizonytalanságokra, mindenekelőtt a *contrapassonak* a harmadik énekben még nem teljesen kikristályosodott használatára (Musa 2004: 39.).

Güntert Girardira alapozva cáfolja ezeket az ellenvetéseket, aki ezt az éneket „a Pokol legegységesebb énekei közül az egyik legszebbnek” tekinti, ahol *a szervező elem nem értelmi, hanem sokkal inkább tonális, érzelmi és pszichikai jellegű.* Persze

nem csak ez alapozza meg a harmadik ének egységét, hanem a pokol egészének előzetes felmutatása.

Az ének stílusában kétségtelenül eltér az első két ének sokkal inkább lírai tónusú hangvételtől, amelyben egyes értelmezők a különféle stílusok (narráció, líra) ötvözetét vagy ennek kísérletét vélik felfedezni (Simonelli 1993: 94.). Ezek a problémák talán azért is jelenhettek meg ilyen élesen, mivel itt két látásmód feszül egymásnak: az Utazóé és a Költőé. Az utazó látja és elmeséli tapasztalatait, a költő megérti ezeket, és az elmondottakat, az elbeszélteket egy olyan formába ülteti, amely a nyelvet áttemeli a pusztán érzéki tapasztalhatóság leírásának eszközéből egy olyan közvetítő szerepbe, amely az olvasót kényszeríti, hogy a felszínről a jelentés mélyebb rétegeibe hatoljon (Ferrante 1993: ch.06). Ezzel pedig éppen azt mondhatjuk, hogy maga az elbeszélés formája az, ami költői lesz és ami így további értelmezési lehetőségekkel gazdagíthatja a művet.

Pusztán esztétikai szempontból az említett kettős játék – az Utazó és a Költő között – mindig is megőrzi azt a távolságot, amely révén a legcsúfabb is a költészet tárgyává tehető. E kettős viszonyban vagy játékban megmarad a méltóság lehetősége, megmarad a sajnálkozásé, a szájalomé, amely megmenti a lírai hangot. A költő Dante – írja Giacalone – „minden elátkozott lélek számára megőrzi az emberi méltóságot, amely sajátjuk volt, még ha éppen ez okozta elkárkozásukat is” (Giacalone 1997: 8.). Ez a fajta megőrzés, amely a szerző és az utazó különbségében válik lehetségessé, már önmagában lehetőséget ad a pokol megéneklésére.

A nyelv legfontosabb funkciója a valóság reprezentálása, úgy, abban a mivoltában, ahogy az számunkra adott. Erre mutat rá *Teodolinda Barolini* a Pokol XVIII. énekével kapcsolatban, aki szerint a dantei stílus alapvető jegye, hogy a nyelvnek a hely sajátosságait kell tükröznie, azaz a nyelv nem külön-

bözhet a valóságtól. „A metapoétikai nyelvnek ez a nagy zuhanása a dantei decorum alapvető elvét világitja meg: a nyelvnek nem szabad különböznie a valóságtól. Ami stilisztikailag a legmegfelelőbb („come si converrebbe al tristo loco”), az illeszkedik a legjobban a megjelenített realitáshoz, „sí che dal fatto il dir non sia diverso.” (Barolini 1992: 93.) A nyelvi stílusok aszerint alakulnak, hogy milyen valóságot kell megformálniuk. A kárhozottak nyelve maga is szörnyű (*orribili favelle*), igazodik a pokoli hely természetéhez, azaz a nyelven keresztül továbbra is kifejezésre jut a szó teremtő ereje, amely létrehozza az elkárhozottak valós világát. Egy kettős játék bontakozik ki: a nyelv azzal, hogy megnevezi, meg is teremti a valóságot, amely azonban visszahat a nyelvre magára. Ez utóbbit, nyelv és valóság kapcsolatát mindenképpen egyben láthatjuk az embernek azzal a köztes természetével („*homo solus in entibus tenet medium corruptibilium et incorruptibilium*” *Mon. III.15.3*), amelyről Dante a *Monarchiában* is ír, és amely egész lényünket jellemzi. A nyelv az ember „egyszerre érzéki és szellemi természetével függ össze”. (Kelemen 2002: 107.). A nyelv tehát olyan jeleknek a halmaza, amelyek az embernek e komplex valóságát, romolhatatlan és romlandó természetét is tükrözik.

Nyelv és valóság dinamikus kapcsolatában bontakozik ki az a világ-egész, amely itt a művön keresztül megjelenik. A gondolkodás sem más, mint ennek a viszonynak a nyelv általi leképezése, azaz csak annak mentén lehetséges, hogy ez a viszony nem statikus: a nyelv teremtő ereje az isteni *Ige* folyamatos testté válásának (*Jn 1. 14*) felel meg, ami által a gondolt gondolat része a teremtő folyamatnak. Tudjuk, hogy Dante „tercinákban” hozta napvilágra saját gondolatait, vagyis ez volt gondolkodásának igazi formája (Bán 1988: 115.); ebben a formában reprezentálhatta a legtökéletesebben azt a valóságot, amely éppen e dinamizmusa miatt folytonosan alakul és változik, miközben új és új értékeket és jelentéstartalmakat fűz

hozzá. A dantei mű „mélységének” ez az egyik alapja: a nyelv sajátos, teremtő képességének kiaknázása és költői formában való megjelenítése. Ezért képes minden kornak új arcot mutatni, mert maga is úgy jelent meg, mint a világ formája.

A nyelv és a valóság kapcsolata mutatja, hogy e „túlvilágnak” valójában minden egyes eleme itt, a jelen világába, vagy legalább is az időnek ebbe a rétegébe mélyesztí gyökerét. Gondoljunk csak a XIV. énekben megjelenő Capaneusra, aki éppen így kezdi mondandóját: „ami élön voltam, az vagyok holtan” (*Inf.* XIV.52). Luperini pedig éppen ezt mondja Dante pokol-képeről: „...a Pokol a Dante-korabeli társadalom képe: egy gőgös, fösvény és irigy társadalomé. Nézzük csak meg a bűnösök különféle kategóriáit: bűnözők, árulók, tolvajok, uzsorások, hipokriták, kerítők, korrumpáltak, szimóniakusok, csalók... A földi város sokkal inkább hasonlít az ördög, semmint az ég városához” (Cataldi-Luperini 1989: XIX.).

A valóságban elkövetett tettek és a túlvilági büntetések szoros kölcsönös viszonyban állnak egymással, aminek határozottan transzcendentális jelentése van. Danténál azonban sokkal inkább morális és nem teológiai kérdésről van szó, azaz ez a jelentés inkább immanens, vagyis az emberiség egészére, a vele kapcsolatos etikai és politikai felelősségre utal. Természetes, hogy megjelenik mellette a teológiai értelmezés, de nem ez az elsődleges. Az, hogy ebben a földi világban már a túlvilágot is éljük, felelőssé tesz bennünket a világért: ezért lehetséges a felelősség, és ezért van transzcendens irányultsága is. A büntetés már ott van az elkövetett bűnben, még ha az érzékek közvetlenül nem is fogják azt föl: az egyéni érdekek mentén széteső társadalom, a gyűlölet kölcsönös szövődése már önmagában a legsúlyosabb büntetést jelentik minden egyes résztvevő egyed és az ember társadalma számára.

A nyelv ennek „evilági-túlvilági” látásnak fontos „szervét” képezi, amelynek révén kitégíthatók a szűkebben értelmezett

valóság határai. Az ének 21. sorában leírt *segrete cose* ezért nem titkos, rejtélyes dolgokat jelent, hanem olyanokat, amelyek az élők előtt el vannak zárva. A dantei kifejezés latin *secerno, secernere* (*elválog, levág*) igéből ered, amely jól jellemzi a földi lét és a túlvilág viszonyát, azaz nem két világ szembeállításáról van szó, hanem dimenzionális különbségről: az érzékek úgy működnek, mint egy olló, egyszerűen lenyisszantják a valóságról az általuk befogadhatatlan jelenségeket. Az isteni világrend az ember felől nézve éppen ezért lehet rejtőzködő. A különbség és nem a szándék a titokzatosság forrása, ami azt is jelenti, hogy a nyelv valamilyen módon mégis csak megragadhatja e titokzatosság forrását, ha a dimenzionális különbséget képes felfedni.

A dantei nyelvhasználat hasonlít a jézusi és a prófétai parabolák szerkezetére: a valóság elemei (mitológia, fizika, politika stb.) építik fel a „túlvilágot”, amelynek minden egyes díszlete a tettekből fakadó elkárhozás vagy üdvösség allegorikus képe. A jézusi nyelvezet is a korabeli zsidóság problémáit és környező világát használja fel a végső dimenziók ábrázolásához. A valóság elemei, tárgyai, tettei, még a legbanálisabbak is, mintegy magukba szippantják az allegorikus funkciót, megszemenőig kitérítve határaikat. Igazolhatja ezt a *confessio* ágostoni mintaképe alkalmazása, amely a személyes hitvallást üdvtörténeti dimenzióvá és mindenki által követhető példázattá szeretné kitéríteni (Freccero 1986: 4-8.).

Ebben az értelemben a megjelenítés egész kérdése más alakot ölt. A struktúrát és az elrendezést magának az olvasónak kell újrateremtenie, amely az utazás későbbi tartalmának függvényében is változhat. Elfogadjuk tehát Güntert érvelését, hogy az ének „logikusan összefűzött és strukturált sorrendiséget” alkot a drámai ritmus növekedését szolgálva, és éppen ez a növekedés az, ami a logikát itt sajátos módon érvényessé teszi. De hangsúlyoznunk kell, hogy ez csupán egyik olvasata

a struktúrának, amely éppen azért lehet igaz, mert az egésznek a rendjét tükrözi. A nyers realizmus és drámaiság, ami Dante énekét alapvetően elkülöníti a vergiliusi mintától, lendíti egyébként folyamatosan tovább e túlvilági úton, hiszen olyan feszültséget teremt, ami az ének metanyelvi szintjén is megjelenik a rengeteg érzéki hatásban. A sok kép okán szinte lehetetlenné válik a túlságosan hosszanti elidőzés egyiknél-másiknál: a továbblépés kényszere szinte beépült a szövegbe, ahogy érezzük azt az erős vonzást, amely a kárhozottakat bűnhődésük forrásáig viszi, hajtja.

Szokás a harmadik énekét a leginkább vergiliusi éneknek tekinteni, ahol helyenként szövegszerűen ismétlődnek meg az Aeneis sorai. Mindenekelőtt a mű VI. énekéről van szó, ahol Aeneas leereszkedik az alvilágba, hogy halott apjával találkozhasson. Richard Lansing „a vergiliusi túlvilági mechanizmus nyílt adaptációjáról” beszél (Lansing 2003: 48.), de ennek az adaptációnak nagyon is fontos és lényeges jelentése van az ókort is magába foglaló kereszténység megértésében. Dante a maga utazását, amelynek politikai üzenete letagadhatatlan, ugyanúgy a pogány világ adományaként tekinti, mint ahogy a keresztény világ önmagát a római birodalom politikai és társadalmi rendjének örököseként és letéteményeseként tudja. Ezzel együtt (a vergiliusi minta használatával) *nemcsak feleleveníti az impérium dicsőségét és nagyságát, hanem mintegy hozzá is illeszti azt az isteni igazságosság fájához*. Az egész antikvítás lépett be ezzel az üdvtörténet egyetemes rendjébe, amelyet Dante „adott vissza” a pogányságnak az irodalmi hagyományon keresztül.

A pokolnak tehát nemcsak evidenciája volt Aeneas utazása, hanem a római eredet allegorikus értelmezése is szerepet játszott benne. A katolikus univerzumban ugyanis az egész világ, térben és időben az isteni gondviselés része, tehát a pogány világ is az, amelynek jeles képviselői egyfajta „nem

tudatos kinyilvánítói voltak a keresztényi és egyetemes erkölcsi igazságoknak”(Giacalone 1997: 16). Dante a keresztény kultúrát egyértelműen az antik világ betetőzésének tekintette, s az egész görög-római filozófiát a kegyelem befogadásának előkészületeként értette meg, hiszen a bölcsesség szeretetében már ott van a világot teremtő szeretet „ereje”, noha az üdvtörténeti dimenziót az antikvitás nem fedezte fel, pontosabban az zárva maradt előle.

6. A morál kívülálló

A harmadik énekben megjelenő, a *Commedia* egészében elsőként büntetett furcsa „had” a gyáváké és a közönyösöké. A megérdemelt büntetésük azonban éppen a nem-tettből, az erkölcsi „semlegességükből” fakad, amely a szeretettel szemben, de a konkrét bűnökön innen határozható meg. A dantei túlvilágot az evilági tettek definiálják, tehát a nem-cselekvés nem mentesít a bűn terhe alól. Az itt lévő közönyösök egy tömegben mutatkoznak a semleges angyalokkal (az egyetlen hely a Színházban ahol angyalok és emberek együtt vannak, mert ebben az egy dologban képesek ugyanarra a szintre kerülni).

Az angyalokról tudjuk azonban, hogy a korabeli teológiában ők a mozgató intelligenciák. A semlegesek azonban éppen a mozgató intelligencia e kettős elvét látszanak tagadni: a mozgatást (cselekvést) és az intelligencia forrását (Istent).

Ezen angyalok semlegessége mögött azonban mégis valamiféle bűn lepleződik le, még ha nincs is definiálva. Velük kapcsolatban Buti azt írja, hogy „magukban álltak abban a viszályban, amely megteremtésüket követően Lucifert Isten elleni lázadásra bírta” (Buti 1858: 83.). Ha Isten határozott hitet és szeretetet kíván az embertől, akkor milyen „erős” ez a kíváncsi az angyalok részéről? Természetesen nem arról van szó, hogy ezek az angyalok a maguk egyszerűségében önzőek

lettek volna és csak magukra gondoltak volna, hanem az egész morális viszonyrendszeren maradtak kívül, ami alapján nem lehetséges a cselekedetek jóként vagy rosszként történő megítélése. Ezen angyalok „vétké” tehát az, hogy nem hozzák létre a morális univerzumot, és ebben az értelemben maradnak semlegesek. Azaz semlegességük nem önmagában rossz valami (nyilvánvaló, hogy Dante nem is a fogalmat ítéli el), hanem mert *egy öncsaláson alapul, amely azt hiteti el velük, hogy tökéletesek, ennél fogva nem is gyógyulhatnak meg.* A bűnös, aki felismerte bűnét és a bűn lényegét, vagyis, hogy azzal rosszat tett a közösségnek, alapvetően közelebb van a megigazuláshoz, mint azok a langyosak, akik e hamis kép miatt egy lépést sem tesznek az üdvösség felé vezető úton előre.

Az angyalokkal kapcsolatos bűn lényegét John Freccero kimerítően elemezte a *per sé f(u)oro* tartalmán keresztül. Eszerint a morális választás két tényezőből áll: az elsőben az Istenhez való viszonyunkat határozzuk meg, míg a másodikban ennek megfelelő módon cselekszünk. A két lépés igazából nem is választható el egymástól: a cselekedetek nélküli hit halott, míg a hit nélküli cselekvés esztelen. *„Látjátok tehát, hogy cselekedetekből igazul meg az ember, és nem csupán a hit által” (Jakab levele, 2. 24).* Nem lehetséges azonban a jót megtenni anélkül, hogy az Istenhez (a szeretethez) való viszonyt ne határoznánk meg, azaz a mozgás elindítójaként ne lenne jelen. A dantei kozmoszban minden mozgást a szeretet indít el, így teljesen abszurd a szeretettől való mozdulatlanság állapota. A semleges angyalok ugyanakkor mégis csak ezt „mozdulatlaniságot” képviselik. Úgy tűnik azonban, hogy a választás maga egy sokkal elemibb választáson nyugszik. Ez pedig éppen az a kérdés, amely az Istenhez való viszonyt érinti: „Az első esetben a helyzet magában foglalja az Istenre irányuló tekintetet. Másodszor pedig a racionális teremtmény ennek a helyzetnek a keretein belül cselekszik. Az ezt

megelőző állapot vagy eltávolodás Istentől, vagy megtérés Hozzá, amely két határozottan különböző erkölcsi univerzumot hoz létre: egyet az üdvösségnek és egyet az elkárkozásnak. A következő momentum, a milliárdnyi lehetséges dolgok egyikének választása, meghatározza a bűnösség vagy a kegyelem fokát mind a két lehetséges univerzumon belül” (Freccero 1986: 117.).

Ez azt is jelenti, hogy nem három csoportról lesz szó (lázadók, bűnösök és a közönyösök), hanem kettőről, mivel a „semlegeségnek” és a bűn elkövetésének fundamentuma ugyanaz: az Istentől való eltávolodás, amely vagy megmarad ebben az állapotban vagy a bűn elkövetése felé visz. S a „semlegesek” bár konkrét bűnt nem követtek el, de létrehozták a bűn állapotát. *Cristoforo Landino* kommentárja egyébként meglehetősen hasonló érvelést tartalmaz: ő is a szeretettel szemben elkövetett bűnt tekinti a közönyösség és a tényleges bűnösség fundamentumának, kiinduló alapjának. „A gyávák hidegek, mert szeretet nélkül vannak, amely az egyetlen dolog, ami az embereket cselekvésre hevíti. Ezért is nevezik a költők a szeretetet lángnak, *hinc illud est mollis flamma medullas et uritur infelix Dido* (ez, melynek érzéki lángja gyulladt meg szívében és hevítette szerelemre a boldogtalan Didót). S mivel a szeretet a tevékenység princípiuma, ezért az angyalok hierarchiájának első rendjébe a Szeráfok tartoznak, akiknek a neve hevületet és szeretetet jelent. S ez a magasból azokra helyekre árad és terjed ki jobban, amelyek a leginkább befogadják és igénylik. Elegendő arra gondolnunk, hogy a szeretet valamennyi cselekedetünk alapelve. De ahogy Platón a Lakomában leírta, kétfajta szeretet van, két Vénusz, egy égi és egy földi. Az ég az égi dolgok szeretete felé vonz bennünket, amelyből lelkünkben megszületik az erény, a cselekvés és a gondolkodás. A föld az esendő földi dolgokért gyújt lángra bennünket, amelyből a rossz szenvedélyek, önmagunk és Isten

nem ismerete erednek bennünk. S mondhatjuk, hogy ez a miértje az emberek közötti generációknak. Az elsők, akik szeretet nélkül vannak, s nem cselekszenek se jót, se rosszat. A második kategória a földi dolgokat szereti, s rosszat tesz. A harmadik az égi dolgokért lánghol, és cselekszi erény szerint a jót. Ebből a háromból az első kettő bűnös, mert nemcsak rosszat tenni bűn, hanem – bár kisebb mértékben – nem erényesen cselekedni is az. Mivel mi úgy lépünk az életbe, hogy racionális lények vagyunk, és Isten azoknak teremtetett bennünket, mint Salamon mondja. Vagyis kezünkben van a döntés joga, azaz szabad akarattal bírunk, hogy azzal cselekedhessünk a társadalmi és a polgári életben mint Márta, vagy elmerüljünk a szemlélődésben mint Mária, elérendő az örök boldogságot. Így bizonyára nagy bűnt követünk el, ha nem használjuk az értelem eszközét, amellyel az örök életre tesszük képessé magunkat. *Nem elég tehát tartózkodni a rossztól, hanem meg is kell tenni a jót.* " (Cristoforo Landino 1481: commento ad loc.).

A „semleges angyalok” bűnét hordozzák azok a humán lelkek is, „kik dicséret és gyalázat nélkül éltek”, azaz nem hozták létre a jó és a rossz meghatározásához nélkülözhetetlen morális univerzumot, s megmaradtak az Istentől való távolság langyos állapotában. Vergilius hozzáteszi, hogy itt a pokol mélyében már irigyelnek minden más sorsot (mert felismerték a sorsválasztás elhalasztásának következményeit), és reményük sincs a halálra (mert életüket nem „cserélték be” az alapvető erkölcsi döntésre jó és rossz között). Ez a csere az objektív halhatatlanság forrása, mintegy a létezés cél-oka, míg az ő esetükben nem halhatatlanságról, hanem egyszerűen a halandó folyamat soha véget nem éréséről van szó. Az ő halhatatlanságuk a „rossz halhatatlanság”, azaz semmit nem tesznek hozzá a világ „értékéhez”, hanem a jó soha meg nem cselekvésének távolságában maradnak meg örökre.

Az irigység a döntés elmulasztásának már helyre nem állítható lelki gyötrelme. Dante az irigységet az egyik legfőbb bűnnek tartja. S ha jól megnézzük, a paradicsomban az egyik elszántan tagadott és hiányzó tulajdonság éppen az irigység, hiszen az üdvözült lelkek annál boldogabbak, minél több boldog lelket tudhatnak maguk között. A más sorsra való irigység vágy nem más, mint a személyes sors elvetése és megtagadása. A gyávák azok, akik személyes sorsukat felvállalni nem merték, hanem rejtve maradtak bizonyos álcák és társadalmi vagy politikai elvárások mögött: nem magukat adták, hanem egy magukról kialakított képet próbáltak létrehozni. A halál lehetetlensége ugyanebből adódik: mivel nincs személyes elkötelezettség, nincs minek lezáródnia és befejeződnie sem. Ezek a lelkek, írja Mark Musa, valójában nem képesek eldönteni, hogy élni szeretnének-e vagy halni inkább, ami azt jelenti, hogy életüknek képtelenek voltak egy határozott irányt adni, olyat, amely a testet fokozatosan becsereéli a lélek halhatatlanságának értékeire (Musa 2004: 37.). Ők megmaradnak ebben a kettősségben, és nem tudják eldönteni, hogy mit tegyenek: evilági javakért küzdjenek vagy lelkük üdvösségért? Ebből a szempontból még a pokol determináltsága is felülmúlja őket.

Az ókor és a keresztény korszak közötti folytonosságot megtartva persze elképzelhető, hogy Danténak szüksége van egy olyan „helyre” a pokolban, ahol az ókor bölcseit elhelyezheti anélkül, hogy a büntetés terhét indokolatlanul rájuk kellene raknia, sőt, ahol az észnek a fölénye egyértelműen érvényre jut a szenvedélyeknek való alávetettséggel szemben. Ebben a felosztásban a gyávasággal szemközt a Limbus lakói még „dicsőbбекké” válnak, valamiféle „igazolást” nyernek a morális rendben elfoglalt helyükről. Güntert Girardi alapján maga is felhívja a figyelmet a III. és a IV. ének összefüggésére, amely szerint az *Antiinferno* és a *Limbus* egyfajta antitézist

alkotnak, és nem lehetetlen az sem, hogy éppen a Limbusban lévőek nemessége hívta életre az Antiinferno névtelenjeinek tömegét. „Sapegnonak ellentmondva, mint láttuk, aki teljesen elszigeteltnek tekinti a harmadik éneket, Girardi éppen a negyedik énekkel kapcsolja egybe, mivel együtt alkotják az Acheron előtti és az Acheron utáni részen, de még a pokol sötét mélységén innen azt a kapun túli marginális teret, amelyet Antiinfernónak és Limbusnak neveznek.”(Güntert 2000: 52.) Güntert ezen kívül hozzáteszi, hogy nyilvánvalóan koncepcionális ellentét van a ‘gyávák’ és a ‘nemesek’ között, pontosabban a *Convivio* nemesség-fogalma között, amelynek fő összetevője és vezérlője az ész és az értelem.

Vergilius ezt követően kifejti az itt lévőek bűnének lényegét, amelyet a halál reménytelenségével (azaz a totális megsemmisülést vágnak a büntetés eszközévé vált „túlvilági” létük helyett), életük vakságával és a más sorsra irányuló irigy vággyal ír le. A világ is elfeledte hírüket, és olyan alacsony fokán álltak a létezésnek (tulajdonképpen csak az emberiség létszámát gyarapították), hogy Vergilius egyenesen ezt mondja az Utazónak: kár az utazás (az üdvösség felé való haladás) drága idejét rájuk pazarolni, tovább kell menni (vö. *Inf.* XXX.130-148.).

A következő sorokban (64-69.) a *contrapasso* elve alapján Dante a büntetésüket mutatja meg. Véresre kapart arcuk morális értelemben vett felismerhetetlenségüket és személytelenségüket, valamint a megsemmisülés kínzó, de soha el nem érhető vágyát mutatja. A rovarok képviselik a hiányzó benső ösztönzést és az akaratot, így külsővé válva, kényszerítik őket valamiféle mozgásra és haladásra, bár legszívesebben egyhelyben állnának. A férgek pedig önképüket jelentik, míg kiserkenő vérük hiábavalóságukat, azt az állapotot, amelyben puszta fizikai létüket képtelenek voltak „meghaladni”.

Felvetődhet egy kérdés azzal kapcsolatban, hogy milyen lelkek állnak a zászló mögött és milyen lelkek az Acheron partján? Vergilius erőteljes figyelmeztetése Dante felé, hogy nézze meg őket, majd ugyanazzal a mozdulattal menjen is tovább, kifejezi a törést. Az Acheron partján gyülekező lelkek már a bűnösök hadát jelenítik meg, míg a zászló alatt azok vonulnak, akik „férgék” (*vermi*) maradtak, és nem született belőlük „angyali pillangó” (*angelica farfalla*). (Purg. X.125.) S nem azt látjuk, hogy kínjukból *contrapasso per analogia* éppen a férgék táplálkoznak? A szenvedés és az emberi szabadság között szoros korreláció van, és az egyik értelmezi a másikat. „Az embernek szabad viszonya csak akkor lehet szenvedése-éhez” – mondja Ancsel Éva –, „ha azok nem véletlen szenvedések, hanem szuverén módon választott és véghezvitt tettekből származnak, s ennyiben értelmesek.” (Ancsel 1983: 221.) Itt maga a szenvedés az, ami értelmetlen és hiábavaló.

Ekkor egy másik jelenség kelti fel az Utazó figyelmét, nevezetesen egy zászló, amely szünet nélkül leng ide-oda és körbe-körbe. A zászlónak semmilyen feliratát, színét, jelképét nem ismerjük, gyaníthatóan nincs is neki. A közömbösséget és a sehova sem tartozást szimbolizálja, amelyet ezeknek az embereknek most követniük kell. Igen nagy számú emberhad halad (rendkívül lassan, rovaroktól gyötörve) a zászló mögött, amelynek méretét Dante azzal a klasszikus toposszal jellemzi, amely a halálnak áldozatul esett emberek sokaságáról szól (57. sor). Az emberiség jelentős része nem vesz részt az emberi világot formáló morális döntések meghozatalában, létüket a szabványosság és a benső meghatározatlanság jellemzi, meghúzódás a társadalmi álcák mögött. Dante azonban biztosítja olvasóját afelől, hogy ezzel szembesülve maga már nem fog ebbe a kategóriába tartozni.

Elég kínzó az a gondolat, hogy a gyávák közé kellene besorolnunk az emberiség jelentős százalékát. Sapegno ellenvetése

szerint Dante viszont összekeveri a „gyávaságot” a „középszerűséggel” (Sapegno 1971: 70.). Ez ellen azt vethetjük, hogy az *ignavi* dantei fogalmában nem a véges dolgokhoz, hanem a végtelen Istenhez való viszony a döntő, még akkor is, ha a „középszerűségben” gyakrabban lepleződik le az előbbi.

A közönyösséget a jó hiánya definiálja, ami elválasztja őket minden más pozitív meghatározástól, amiben egyébként a „kívülmaradás” meghatározható lenne. Minthogy az életben jelenlétük a hiánnyal írható le, úgy a hiány jelzi jelenlétüket a pokolban is. Ha azonban feltesszük, hogy az ember szabadsága maga folyamatos döntési kényszer jó és rossz között (morális felelősség), akkor ebben az értelemben a nem-döntés is döntésnek minősül. De valójában hány ember képes élete során abszolút módon dönteni? Valljuk meg, ez elég lehetetlennek tűnik, de az erkölcsi felelősséget nagyon is feléleszti annak tudata vagy képzelete, hogy a névtelenek tömege elnyeléssel fenyegeti megnevezett szubjektivitásunkat.

7. A nagy lemondó

Az Utazó felismer néhányat az árnyak közül (itt már egyre határozottabban jelenik meg a látás), például azét a férfiét, aki a nagy lemondást tette. A kommentárok nagy részére és a *Commedia* más helyeire, valamint a történeti utalásokra alapozva nagy valószínűséggel kijelenthető, hogy a nagy lemondó árnya *Celesztin* pápát rejti. Az Utazó itt érti meg teljes világossággal, hogy a kárhozottaknak ezt a csoportját pontosan kik is alkotják, akik se Istennek, se ellenségeinek nem kedvesek.

A kritika elég nagy teret szentel annak a „rejtélynek”, hogy ki is áll a nagy lemondó mögött. A legkézenfekvőbbnek V. Celesztint (eredeti nevén Pietro da Murronét) tekintik az árny mögötti alaknak, de megemlítették itt már Ézsaut, Giano della

Bellát (Dante kortársát, firenzei politikust), Pontius Pilatust, Julianust, Romolust (Buti), sőt Diocletianus császárt is. A probléma mindezekkel a nevekkal az, hogy egyáltalán nem meggyőzőek, míg Celesztinre van utalás a *Commedia* más helyén, jóllehet közvetlen bizonyítékkal ez sem szolgál az árny kilétét illetően.

A lemondó kiléte érdemben nem visz közelebb az ének megértéséhez, ellenben érdekes adalékkal szolgálhat az Utazó pszichikai, lelki állapotának feltárásához. Az ének elején a Vergilius szájából felhangzó szavak, amelyekben a gyávaság és a kétely feladására figyelmeztet, viszonyba állítható a nagy lemondó alakjával. S bárki legyen is az, az Utazó nem eshet abba a hibába, hogy a kishitűség és a félelem legyőzze és eltaszítsa a neki kiszabott úttól. A kishitűség az az állapot, amely az embert eltérítheti attól, hogy az erejéhez méltó jót megcselekedje. Aquinói Tamás szerint: „...a kishitűség eltéríti az embert attól, ami valódi erejével arányban állna”, tehát szembefordítja természetes hajlamával, ami Istentől jön. „Tehát, amiért az önteltség bűn, a kishitűség is az” (Aquinói Tamás 1947: II,2,133-1.).

Tény hogy, rendkívüli érzelmi felindulás kíséri az árny felismerését. Ez azt jelzi, hogy nehéz lenne az árnyat egy általános fogalommal vagy egy térben és időben nagyon távoli személlyel beazonosítani. A modern értelmezések (pl. Padoan, Simonelli) mind Celesztint látják az árny mögött, amit az alábbi érvekkel támasztanak alá: a „láttam és felismertem” (*vidi e conobbi*) formula azonnali felismerést jelent, amely nem kell, hogy személyes ismeretséget is jelentsen szükségképpen. Brunone Bianchi azonban konkrét történeti bizonyítékkal szolgál, minthogy egy régi feljegyzésben szerepel, hogy egyesek látni vélték őt lemondását követően Firenzében megállni a San Gallo templomában 1294. decemberében. Hozzáteszi, hogy „amikor a költő e sorokat írta, Celesztin még

nem volt a köztisztelet része” (Bianchi 1906: 26.). A felismerést olyan a szövegben nem említett tárgyak és kellékek is vezethették (pl. pápai tiara stb.), amelyekkel az elkárhozottakat gyakorta ábrázolták abban a korban. Nagyon beszédes a Pokol XXVII. éneke, ahol Bonifác azt mondja: „...kezemben a kulcsok, melyekre elődömnök nem volt gondja.” (Inf. XXVII.104-105) Ez a sor elég egyértelmű utalás lehet Celesztinre, akit Dante bűnösnek lát Bonifác hatalomra juttatásában, így nyugodtan elhelyezhette őt az Antiinferno névtelenjeinek tömegében, noha a két sor közötti összefüggésre konkrét bizonyíték nincsen.

Persze az is lehet, hogy nem véletlenül maradt megnevezetlenül a személy kiléte és Dante szándékosan egy emblematikus figurát kívánt felmutatni, nem egy egyedi embert, hanem aki a gyávák egész hadát jellemzi (Sapegno 1971:77.). Frongia elképzeldhetőnek tartja, hogy itt a túlvilági Utazó a mű íróját látja viszont, utalva a II. ének azon helyére, ahol Dantét erős kétely fogja el műve befejezhetőségét illetően (Frongia 1998:43.). Kétségtelen, egy ilyen megpillantás valóban nagyon erős érzelmi hatást váltana ki, de aki végeredményben egyetért egy ilyen utazás kezdetével, miért is látná meg önmagát egy meg nem nevezett árnyban, vagyis nem elkezdni, hanem éppenséggel a befejezni és a végigvinni jelent igazi kihívást.

Sajátos véleményt fogalmazott meg Francesco Buti, aki a harmadik énekhez fűzött kommentárjának lábjegyzetében azt írta: „aki a nagy lemondást tette, azon Romulus Augustulust kell értenünk, akinek tettevel a római birodalom fensége is meghalt közöttünk” (Buti 1858:93.). Buti Dante konzekvens magatartására utal a római történelem értékelését illetően, összefüggésben a kommentátorok nagy bizonytalanságával és saját elkötelezettségével a szerzetesi visszavonultság iránt. Ha komolyan vesszük is, több bizonyíték erre sincs.

Természetesen pro és contra érvek sokasága hangzott már eddig is el. Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy Dante egész természete a közjó iránti cselekvést mindig magasabbra helyezte az önérdéknél, még olyan esetekben is, ha az a cselekvőre nézve közvetlen kárral járt vagy járhatott. A szerzetesi elvonultságot és elhivatottságot (*vocazione d'eremita*), amelyre Petrarca is hivatkozik a *De vita solitaria*-ban, olyan formában nem lehet elfogadni, hogy a jóság potencialitását a megvalósulás (actualitas) alacsonyabb szintjére helyezze. A hatalomról való lemondás, ha a hatalomból egyébként jót tudnánk származtatni az alánk tartozókra, nem erény, hanem véték. Dante egész morálfilozófiájának lényege, hogy a jó csak megcselekedve jó (az egész túlvilági struktúra ezen nyugszik), amint ez az Első Mozgatóból és a szeretetből, mint mozgásból következik. Az erkölcs mindenekelőtt cselekvés.: „Nem az elméletre, – írja Dante a XIII. levélben a Commediáról – hanem a cselekvésre van irányozva az egész mű. Mert ha egyik-másik helyén vagy részletében meg az erkölcsi vonatkozásokról tárgyalunk is, az nem az elmélet kedvéért van, hanem az erkölcsi cselekvés érdekében”(DÖM 1965: 511.). Az erkölcsi cselekvés pedig mindig az adott lehetőségből maximálisan kibontakoztatható jóra törekszik.

8. Az Acheron partján: Kharón és az átkelő bűnösök

Az Utazó – Vergilius intésére – a közönyösök és a gyávák jelentéktelenségét hangsúlyozva gyorsan elfordul tőlük, és tekintetét előre, az Acheron partjai felé veti (a szem már teljesen vagy részben akklimatizálódott a hely fényviszonyaihoz), ahol nagy tömeget vél felfedezni, akik sietősen kelnének át rajta. Az Utazó kéri Vergiliust, hogy szolgáljon magyarázattal az ottaniak kilétét illetően, amire a vezető leinti kíváncsiságát, hogy ha majd odaérnek, akkor sorra-rendre mindenről tudo-

mást fog szerezni. A további szótlanságnak ez is oka, amivel kezdetét veszi az ének harmadik szakasza (70-136.).

A szótlanság és az Utazó szégyene nemcsak Vergiliusnak az előbb látott közönyösökkel szembeni magatartását és ítéletét fejezi ki, hanem azt is, hogy *a Költő mindenekelőtt határozott erkölcsi állásfoglalásáról ismeretes ezzel szemben!* Az Utazó és Vergilius közötti játék, a sok lelki rezdülés és elmozdulás, amely kettejük viszonyában fellép, a Költő véleményének egyfajta formáját is jelenti.

Alighogy a parthoz érnek, máris jön feljűk a túlvilági révész, Kharón, aki az átkelő bűnösöknek időtlen idők óta mondott szavait kiáltja feljűk, amelyek az örök kárhozatot vetítik előre. Ez az intenzitás és gesztikuláció ugyanakkor a „figuratív invenciók erőteljes realizmusát” szolgálja. Alakjában azonban van valami groteszk vonás, sőt bizonyos szempontból a komikum felé hajlik az egész ábrázolás (Güntert 2000: 58-59.). Ez a fajta groteszk látásmód és komikum a pokol egészére vonatkozatható, ahol a bűnösökhöz hasonlóan a pokol démonjai is ugyanolyan egysíkúak, durvák és esztelenek. A démonok történetüket illetően immobilisek, minthogy annak híján vannak. Egyetlen feladatuk: a szenvedés és a szenvedés okozása. Az emberből alapvetően egyetlen részt testesítenek meg: a bűnt. Ahogy De Sanctis mondja, inkább fajt jelentenek, mintsem személyt: ők a legalacsonyabb fokozatai a szellemi létnek, ahol az értelem ösztönné és az akarat a vágy lelketlen követőjévé válik (De Sanctis 1997:134.).

A hajózás, az átkelés az egész mű egyik lényegi motívuma: a pokol híres Ulisses-énekében is találkozunk vele, de a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban* szintén megjelenik, mint fő motívum (Sallay 2007:12.). Az átkelés a profán világból történik a szakralitás világába. Dante nagyon gyakran használ a tengerre, illetve a hajózásra vonatkozó motívumokat a lélek-

nek a létezés tengerén való utazásának allegóriájaként. Ez az utazás a lélek szakralizálása vagy elkárhozása.

Kharón gyors megjelenése mutatja, hogy a halált követően a lélek fölötti ítélet azonnal bekövetkezik: nincs halasztás vagy várakozás: a hajós rögvest ott van, hogy átvigye őket az örök büntetést jelentő túlpartra. A megbánásnak még az életben be kell következnie (ellentétben Montefeltro szavaival: *Inf.* XXVII. 118-119.), hogy az ítélet is halasztást nyerjen. Ezt egyébként nagyon jól mutatja a „*cosí sen vanno*” jelenideje (118-120.), ami nem azt jelenti, hogy ez éppen akkor történt így, amikor én, az utazó ott voltam, hanem így történik mindig. A költői leírásban használt jelen idő azt sugallja, hogy az átkelés minden napnak minden órájában megtörténik. Az elkárhozás éppen olyan folyamat részeként történik meg, mint a teremtés, csak-hogy itt „a pokol örökkévaló jelenének időtlenségébe” történik belépés. (Musa 2004: 45.) Röviden elmondja, hogy mi vár a bűnösökre, illetve mi az, amitől megfosztják magukat az elkövetett bűn által. A tűz, a sötétség és a fagy (jég), a pokol három fő fizikai jellemzője, egyben a szenvedésük forrása. Mindhárom elem alapvetően ellentétes az étellel.

Amikor Kharón észreveszi, hogy az Utazó élőként van az átkelő nyomorultak társaságában, egyszerűen távozásra szólítja fel, de ő nem mozdul. Erre Kharón mintha hangot váltana, szól: más úton és más kikötőn (utalás a Purgatóriumra) jön majd át a túlpartra az Utazó. Az Utazónak mondott szavak a Költő sorsát jelzik, aki nem itt fog átlépni az életből a halálba, hanem a Purgatórium folyóját (Tiberis) átszelő „könnyebb csónakon” (*Purg.* II.101). Kharón itt nem annyira szörnyként, mint inkább az isteni akarat végrehajtójaként jelenik meg, aki bölcsességével tudja jelezni az Isten által akart utat. Tragédiája vagy tragikomikuma abban rejlik, hogy mégiscsak alávettette az isteni akaratnak, akinek haragja bár kegyetlen félelmet kelt a bűnösökben, az visszavonhatatlanul kialszik az isteni

kegyelemtől övezett Utazóval szemben (Giacalone 1997: comm. ad loc.).

Kharón alakját Dante szinte teljes egészében átveszi Vergiliustól (*Aen.* VI.298-304.), de a figurát mérhetetlen módon dramatizálja. Ennek egyik fontos eszköze a személyessé tétel, a perszifikáció, amely révén az átkelés nem valami elvont megjelenítője lesz a lelkek halál utáni helyzetének, hanem nagyon is valóságos képben tűnik fel. Dante Kharónja a pokol legkidolgozottabb és – ahogy Padoan mondja – az emberhez leginkább hasonlító démonja. Ezt a hasonlóságot ő azonban a vergiliusi modell hatásának tulajdonítja (Padoan 1967: comm. ad loc.). Egész megjelenése olyan, aki ellentmondást nem tűrő, sőt durva beszédével eleven valóságként bizonyítja a kapu feliratán korábban olvasottakat (Fosca 2003: comm. ad loc.).

Vergilius egyszerűen leinti Kharónt, akinek dühe démoni és ösztönös természetéből fakad, mondván, hogy minden ellenállás fölösleges, hiszen ezt az utazást az isteni akarat irányítja: „...így akarják ott, ahol lehetséges mindaz, amit akarnak...” Ez a formula, mintegy varázsszó megismétlődik az ötödik (*Inf.* V.22-24) és a hetedik (*Inf.* VII.11-12) énekben, kifejezve, hogy a pokol vagy a rossz semmilyen autonómiával nem bír, és még Kharón is kénytelen-kelletlen meg kell hajoljon a felsőbb isteni akarat előtt (*Par.* XXXIII.34-35.). E döntéssel szemben pedig nincs helye további érvelésnek.

Kharón szemei tüzes fényben izzanak, kifejezve a vadságot, a harag izzását és az ösztönlét erejét. Az ernyedt és mezítelen bűnös lelkek nagyon is megijednek Kharón szavaitól, akik ezt követően hangos káromlásba fognak. A káromlás, amely az ének elején is hallható volt, mint ami jellemző a pokol egészére, nem más mint nyelvbe öltöztetett kárhozat. Lerombolása annak a szerkezetnek, magának a nyelvnek, amelyben Isten és az élet kimondható, amelyben a lét jelenvalóságot nyer. A káromlás ugyanakkor a végtelen partikula-

rizmusnak is a kifejezése, amelyben az egyén nyelvileg sem jut túl a vágyaiba és a szenvedélyeibe való beleveszésnél. Nem is marad számukra más, minthogy törvényszerűen rossz sorsot kövessenek. S mivel a szenvedély az egyetlen, amit követni képesek, ezért, még ha félelemtől reszketnek is a büntetés elkerülhetetlenségének tudatában, nem tudnak más tenni, mint vágyaikat követni. A fizikai törvények szükségszerűségével kárhoznak el, mert amire vágnak, az lesz büntetésük is.

Az istenfélelem hiánya tagadja az elkötelezettséget, az irányt és a célt, amely máskülönben az élet gazdagítását, szebbé tételét jelenti. Kharón betereli őket a csónakba, amely egyáltalán nem erőszakmentesen történik, függetlenül attól, hogy a bűn vágya az ítélet vágyába torkoll. A bűn az ítéletet „vonzza”, afelé gravitál, de ellenállást is tanúsít. Ádám rossz magvából sarjadt fa levelei itt hullnak le és válnak el a parttól, s alighogy átértek a túlpartra, máris új had váltja őket az innensőn. Vergilius mintegy összegzi a tapasztaltakat: akik Istennel nem békülnek meg, itt gyűlnek össze, mert az igazságosság erre ösztökéli őket. A rossz nem fogadhatja el az igazságosság létét, de mivel feltételezi önmaga számára (Istennel szemben), szükséges, hogy ugyanettől az ösztönzéstől hajtva kárhozzanak el. A félelem a bűnhődéstől *sui generis* vágygá formálódik, ahogy gyakorta tapasztalhatjuk, hogy saját félelmeink is létrehozhatják az elképzelt valóságot. Itt azonban jó lélek nem kel át, s a „jó” legcsekélyebb jelenléte is már komoly védelmet, pajzsot jelent a lélek számára, ezért az Utazónak is tudnia kell már, hogy Kharón szavai mit jelentenek, vagyis azt, hogy nem fog elkárhozni. Az olvasó számára is éppen ez az üzenet mutatkozik meg a szöveg olvasása által: a keresztényi szeretet és hűség cselekedetekben való tanúsága biztosítja arról, hogy ne a kárhozottak között keljen át (vö. Péld 16.6).

9. Az utazó Dante csodás átkelése

Az irodalmi kritika egyik nagy – látszólag meddő – problematikája, hogy miképpen jutott túl Dante az Acheron vizén, amelyre ő maga utalást sem tesz, csupán az előjeleket mutatja meg (földrengés, szél, vörös, felvillanó fény), továbbá azt a hatást, amelyet ezek a jelenségek fizikai állapotára tettek (álomszerű állapot).

Közvetlenül Vergilius beszédének befejezése után az egész vidék megremegett. Az Utazón érzéketlenség és álom lesz úrrá. Elveszíti a fizikai világgal való közvetlen kapcsolatot, ahogy az az álomban történik meg. A túlvilági határfolyó átlépése is ebben válik lehetővé, vándorként és nem bűnös-ként. A másik, ezzel összefüggésben álló dolog, hogy az utazás véghezviteléhez Danténak magának is át kell lépnie a meghalás szakaszán, amelyet a közvélekedésben gyakorta azonosítottak az álommal, az álomba merült ember állapotával. Ez az átlépés nem megjeleníthető, ahogy az ember sem tudja pontos határát meghúzni az ébrenlét és az álom határának, tehát nem véletlen, hogy Dante nem adott számot az átkelés mikéntjéről. Ennek az állapotnak a megtapasztalását viszont nem kerülheti el. *Cervignit* idézve: „...‘túlvilági’ alászállásában Dante sem tudja nem megtapasztalni a halált, amely az eredeti és az egyéni bűnnek a következményeként elválaszthatatlan feltétele a túlvilágba való belépésnek, s amely a tudat elvesztésében és a vándor (álomhoz hasonló) eláulásában nyilvánul meg” (idézi: Fosca 2003 comm. ad loc.). Az utolsó sor ereszkedő hangsúlya szövegszerűen is jól érzékelteti az eszmélet elvesztésének folyamatát.

S mivel ebben az állapotban történik meg, nincs megfeleltethetősége a költemény valóságára vonatkozóan, hogy miképpen jutott át: Kharón vagy egy angyal révén. A határ, amely elválasztja a halál állapotát a tudatos állapottól, már nem a tudat része, hanem az isteni kegyelemé. Ebből levonhat-

juk azt a következtetést, hogy az átkelés bármiképpen is történjék meg, szükségképpen homályban kell maradnia, hiszen ezek az események nem a tudatos, a tudat által reprezentált világ részét jelentik. Ennek ellenére több kritikus kitartóan kutatott olyan összefüggések után, amelyek mégiscsak közelebb visznek a megoldáshoz. Sokan természetfölötti erők beavatkozását sejtetik Dante átjuttatásában (angyal, Lúcia, Beatrice segítségével), de ez bizonyos szempontból ellentmondásban áll Vergiliusnak Kharónhoz intézett szavaival, amelyben szinte utasítja, hogy az ellenállásáról tegyen le, ami ebben az esetben pontosan azt jelenti, hogy vigye át a túlpartra, hiszen ez Isten kegyelméből történik. Buti ugyanakkor éppen amellett érvel, hogy az átjutás semmiképpen nem történhetett meg Kharón hajóján, mivel Dantét nem a bűn, hanem az isteni kegyelem vezette útján, tehát „a szerző titokzatos módon éppen azt bizonyítja, hogy az érkező Angyal vitte át a túlpartra” (Buti 1858:105.). Az utolsó sorokban leírt jeleket egyértelműen a természetfölötti megjelenésének fizikai tüneteiként értelmezi, amelyre az *Aeneisben* is találunk utalást. *Mindenesetre az átkelés a pszichikai állapot megváltozásában ölt testet, abban zajlik le.*

A bukás, a halál az átlépés elengedhetetlen feltételének látszik. Ismét Giacalonét idézve: „A költő összességében egy pillanatra sem rejti el a magányos ember kudarcát, de vissza-utasítja a természeti és az emberi állapot manicheista megve-tését, és megmutatja, hogy éppen ezen bukáson keresztül halad a mindenható Szeretet titokzatos útja.” (Giacalone 1997: 66.) A természeti előjelek inkább arra utalnak, hogy ez az átlépés lehetséges, és nem ellentétes az élet biológiai, fizikai folyamataival.

10. Parafrázis és kommentár

1 PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,
PER ME SI VA NE L'ETTERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.
RAJTAM KERESZTÜL JUTSZ A FÁJDALOM VÁROSÁBA,
RAJTAM KERESZTÜL JUTSZ AZ ÖRÖK KÍNBA,
RAJTAM KERESZTÜL LESZEL AZ ELVESZETT NÉP TAGJA.

4 GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE;
FECEMI LA DIVINA PODESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.
ÉGI ALKOTÓMAT AZ IGAZSÁGOSSÁG VEZETTE,
AZ ISTENI HATALOM TEREMTETT,
A LEGTELJESEBB BÖLCSESSÉG ÉS AZ ELSŐ SZERETET.

7 DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.
LASCiate OGNE SPERANZA, VOI CH'INTRATE.
ELŐTTEM NEM VOLT SEMMI TEREMTETT
CSAK MI ÖRÖK, ÍGY ÉN IS ÖRÖKKÉ TARTOK.
HAGYJATOK FEL MINDEN REMÉNNYEL, TI, AKIK IDE BELÉPTEK.

10 Queste parole di colore oscuro
vid' io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: „Maestro, il senso lor m'è duro.”
*E homályba vesző szavakat
láttam felírva egy kapu csúcsán;
mire én: „Mesterem, e szavak értelme áthatolhatatlan számomra.”*

13 Ed elli a me, come persona accorta:
„Qui si convien lasciare ogne sospetto;
ogne viltà convien che qui sia morta.
*S ő így szólt hozzám, mint aki értőn látja a dolgokat:
„Itt minden kétséget hátra kell hagyni;
minden gyávaságnak itt kell legyen halála.*

16 Noi siam venuti al loco ov'i t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto."
*Arra a helyre jöttünk, ahol, mint mondtam,
látni fogod a fájdalomtól gyötört embereket,
akik elvesztették értelmük javát."*

19 E poi che la sua mano a la mia puose
con lieto volto, ond' io mi confortai,
mi mise dentro a le segrete cose.
*S miután kezét kezemre tette,
derűs arccal, amelyből vigaszt merítettem,
vezetett az élőkől elzárt dolgok közepébe.*

22 Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
*Itt aztán sóhajoknak, sírásnak és jajveszékelésnek
hangját visszhangozta a csillagtalan ég,
hogy már ettől könnyezni kezdtem.*

25 Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
*Különféle nyelvek, szörnyű beszédek,
hirtelen felerősödő, majd elhalkuló hangjai
fájdalomnak és dühnek, és velük kezek csapkodása*

28 facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell' aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.
*alkotott oly nagy összevisszaságot, amely ott kavargó
az időtlen fekete lég alatt örökre,
mint a homok, amelyet a szél örvénye ragad magával.*

31 E io ch'avea d'error la testa cinta,
dissi: „Maestro, che è quel ch'i' odo?
E che gent' è che par nel duol sì vinta?”
*S én, kinek elméjét mindettől kínzó kérdések sokasága övezte,
mondtam: „Mester, mi az, amit hallok?
S miféle népség ez, akit így legyőzött a fájdalom?”*

34 Ed elli a me: „Questo misero modo
tegnon l'anime triste di coloro
che visser senza 'nfamia e senza lodo.
*S ő hozzám: „E nyomorúságos módon
tengődnek azoknak a szomorú lelkei,
akik dicséret és gyalázat nélkül éltek.*

37 Mischiate sono a quel cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.
*Össze vannak keveredve angyaloknak
azzal a rossz karával, akik nem lázadtak,
sem hűségesek nem voltak Istenhez, hanem magukban álltak.*

40 Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profondo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli.”
*Az egek kiűzték őket, hogy általuk kevésbé szebbek ne legyenek,
de még a mély pokol sem fogadja be őket,
mert ezzel a bűnösök is valamiféle dicsőséget szereznének.”*

43 E io: „Maestro, che è tanto greve
a lor che lamentar li fa sì forte?”
Rispuose: „Dicerolti molto breve.
*S én: „Mesterem, mi gyötrelem nehezedik
rájuk, amely ilyen hangos sírásra készíteti őket?”
S felelte: „Röviden elmondom neked.*

46 Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte.
*Ezeknek reményük sincs a halálra,
és vak életük olyan alacsony,
hogy irigyek minden más sorsra.*

49 Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:
non ragioniam di lor, ma guarda e passa.”
*Hírük fennmaradását a világ se hagyta
nem méltóak sem könyörületre, sem igazságosságra:
ne beszéljünk róluk, nézd meg és haladj tovább.”*

52 E io, che riguardai, vidi una 'nsegna
che girando correva tanto ratta,
che d'ogne posa mi parea indegna;
*S én, ahogy néztem őket, egy zászlót pillantottam meg,
mely oly sebesen futott körbe-körbe,
hogy úgy látszott, méltatlan minden pihenésre;*

55 e dietro le venìa sì lunga tratta
di gente, ch'i' non averei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.
*s mögötte oly hosszú sorban jöttek
az emberek, hogy nem is hittem volna,
hogy a halál mennyit eltaposott már.*

58 Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,
vidi e conobbi l'ombra di colui
che fece per viltade il gran rifiuto.

*Miután néhányat felismertem közülük,
észrevettem és megismertem annak árnyát,
aki gyávaságból a nagy lemondást tette.*

61 Incontanente intesi e certo fui
che questa era la setta d'i cattivi,
a Dio spiacenti e a' nemici sui.

*Azonnal megértettem és bizonyossá vált nekem,
hogy ez a rosszak azon szektája,
akik sem Istennek, sem ellenségeinek nem kedvesek.*

64 Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi e stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.

*Ezek a nyomorultak, akik élők sose voltak,
csupaszon álltak és nagyon gyötörték őket
szúnyogok és darazsak, amelyek ott voltak.*

67 Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi
da fastidiosi vermi era ricolto.

*Véresre kaparták arcukat,
úgy, hogy a könnyekkel kevert vért a lábuknál
bosszantó férgek gyűjtötték össze.*

70 E poi ch'a riguardar oltre mi diedi,
vidi genti a la riva d'un gran fiume;
per ch'io dissi: „Maestro, or mi concedi

*S miután távolabbra tekinthettem,
embereket láttam egy nagy 84old84 partján,
mire így szóltam: „Mesterem, most tedd lehetővé nekem,*

73 ch'i' sappia quali sono, e qual costume
le fa di trapassar parer sì pronte,
com' i' discerno per lo fioco lume."
*hogy megtudjam kik azok és miféle szokásnak engedve
látszanak oly sietősen átkelni rajta,
amennyire a gyöngye fényen át felfedhetem."*

76 Ed elli a me: „Le cose ti fier conte
quando noi fermerem li nostri passi
su la trista riviera d' Acheronte."
*Erre ő: „E dolgok számodra nyilvánvalóak lesznek,
amikor megállítjuk majd lépteink
az Acheron szomorú partjainál."*

79 Allor con li occhi vergognosi e bassi,
temendo no 'l mio dir li fosse grave,
infino al fiume del parlar mi trassi.
*Akkor lesütött és szégyenkező szemekkel,
félve, hogy beszédem terhére lenne,
a folyópartig szavam fékeztem.*

82 Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: „Guai a voi, anime prave!
*S íme akkor hajóján felénk jött
egy kopott szőröket viselő ősz öreg,
így kiáltoa: „Jaj nektek, hitvány lelkek!*

85 Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.
*Ne reméeljétek, hogy valaha is látjátok még az eget:
jövök, hogy titeket a túlpartra vigyelek
az örök sötétségbe, fagyba és tűzbe.*

88 E tu che se' costì, anima viva,
pàrtiti da cotesti che son morti."
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,
*De te, aki itt vagy, élő lélek,
távozz ezektől, akik már halottak."*
Majd miután látta, hogy nem távozzom,

91 disse: „Per altra via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti."
*ezt mondta: „Más úton, más kikötőkön át
jössz majd a túlpartra, és ottt kelsz át:
finomabb fából vájt csónak kell, hogy áthozzon."*

94 E 'l duca lui: „Caron, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare."
*Erre vezetőm: „Kharón, ne átkozódj:
így akarják ott, ahol lehetséges mindaz,
amit akarnak, hát ne kérdezz többet."*

97 Quinci fuor quete le lanose gotte
al nocchier de la livida palude,
che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.
*Erre megnyugodott e sápadt víz
hajósának szőrös arca,
akinek szemei körül tűzkarikák izzottak.*

100 Ma quell' anime, ch'eran lasse e nude,
cangiar colore e dibattero i denti,
ratto che 'nteser le parole crude.
*De azok a lelkek, akik csupaszon és ernyedten ott álltak,
sápadtra váltottak és csikorgatták fogaikat,
rögvest, hogy megértették a kemény szavakat.*

103 Bestemmiavano Dio e lor parenti,
l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme
di lor semenza e di lor nascimenti.

*Káromolták Istent és felmenőiket,
az emberi fajt, a helyet és az időt, megfogantatásuk
pillanatát és megszületésüket.*

106 Poi si ritrasser tutte quante insieme,
forte piangendo, a la riva malvagia
ch'attende ciascun uom che Dio non teme.

*Majd valamennyien, sírva és jajongva,
odagyűltek a gonosz partra,
amely vár minden embert, aki Istent nem fél.*

109 Caron dimonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia.

*Kharón ördög, parázsló szemekkel,
intésével valamennyit egybegyűjti csónakjába,
és aki habozna, azt evezőjével taszítja.*

112 Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,

*Mint ősszel a falevelek, egyik a másik
után lehullnak sorba, míg az ág
a földön látja egész lombozatát,*

115 similmente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.

*hasonlóképpen Ádám rossz magva
az intésre egymás után válik el a parttól,
mint lépre csalt madár a csábos-hívó szóra.*

118 Così sen vanno su per l'onda bruna,
e avanti che sien di là discese,
anche di qua nuova schiera s'auna.

*Így indulnak el át a sötét hullámon,
s mielőtt még átértek volna a túloldalra
már is új csapat gyűlt össze az innenső parton.*

121 „Figliuol mio,,, disse 'l maestro cortese,
„quelli che muoion ne l'ira di Dio
tutti convegnon qui d'ogne paese;
„Gyermekem”, mondta kegyes mesterem,
„azok, akik Isten haragjában halnak meg
mind itt gyűlnek egybe a világ minden tájáról;

124 e pronti sono a trapassar lo rio,
ché la divina giustizia li sprona,
sì che la tema si volve in disio.
*és készen állnak, hogy átkeljenek e folyamon,
mert az isteni igazságosság ösztökéli erre őket
úgy, hogy félelmük vágyba fordul.*

127 Quinci non passa mai anima buona;
e però, se Caron di te si lagna,
ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona."
*Itt jó lélek soha nem kel át;
s ha Kharón morgolódik is miattad,
jól értheted immár, hogy szavai mit jelentenek."*

130 Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.
*Ahogy befejezte beszédét, a sötét vidék
oly erősen megremegett, hogy a rémület
emlékétől is izzadság fűröszt.*

133 La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;

*A könnyáztatta föld szelet keltett,
melyből vöröslő fényvel villám csapott ki,
hogy minden érzékem legyúrte;*

136 e caddi come l'uom cui sonno piglia.
s elzuhantam, mint aki álomba merül.

1-9: A felirat funkciója a kapu textuális megjelenítése. A háromszor három tercina az isteni hármasságra utal, kifejezve a teremtés egészének (beleértve a pokol) igazságosságát. A bűntetések és az érdemek hierarchiája a kozmosz szférikus konstrukcióját követi. A kapuval kapcsolatban később elhangzik, hogy Krisztusnak a „poklokra” való alászállásakor a kopogtató letörött és a kapu kissé megrongálódott (*Inf.* VIII.126.), továbbá, hogy mindig szélesre van tárva (*Inf.* V.20; XI.89.). Krisztus beszédeiben használta a „kapu allegóriát” és elmondta, hogy a szűk kapun kell bemenni, mert a széles romlásba visz (*Mt* 7.19.). A széles kapu a világi ember útját övezi, a szűk a hitben maradókét. Az Aeneis VI. énekében ugyanezt olvassuk: „nyitva a gyászteli Díshez, nap mint éj, a bejárat” (*Aen.* VI.127.), azaz könnyű az alvilágba kerülni. A három tercina a poklallal kapcsolatos alapvető jellegzetességet mutat meg. A felirat maga ugyanakkor idézi a jellegzetes középkori latin feliratokat, epigrammákat. Utalás van benne a felállítás szándékára (1-3.), az építető nevére (4-6.) és az építés idejére (7-9.). Ebből egyesek következtetnek arra, hogy nagybetűs írása az elfogadhatóbb. (Hollander 2000-2007: comm. ad.loc.) Így értve jelentheti, hogy minden bűnös kizáratik abból a Rómából, amelyben Krisztus is római (*Purg.* XII.25.).

- 1-3: Giacalone kommentárjában az alábbi hármast felosztást alkalmazta az első tercinára, amely szerint az anaforát alkotó feliratban kifejeződik a büntetés teljessége, azaz annak időbeli, térbeli és erkölcsi jellege (*città dolente* = az elkárhozás tere; *eterno dolore* = az elkárhozás ideje; *perduta gente* = az elkárhozás erkölcsi értelme).

- 4: Az igazságosság eszméjében kezdettől fogva jelen van a büntetésnek a fogalma. A kapu a büntető igazságosság eszméjét fejezi ki, amely büntetés azonban Isten üdvözítő tervének (a helyreállításnak) a része. *XVI. Benedek Spe Salvi* enciklikájában a következőket írja: „Isten az igazságosság, és igazságot szolgáltat. De az ő igazsága ugyanakkor kegyelem is. [...] A kegyelem nem oltja ki az igazságosságot, a jogtalanságot nem teszi joggá. Nem szivacs, amely mindent letöröl, hogy a végén teljesen közömbös legyen, hogy mit tett valaki a földön.” (*Spe salvi*: 44-46.) Az „apokalipszis” elképzelésében is jelen van az igazságosság gondolata, amely nem annyira pusztulást, hanem sokkal inkább helyreállítást jelent. A mű anagógikus értelemben is jelentheti ezt: a Színjáték az apokalipszis kezdete (az igazságosság megjelenése), amely egy hosszú történeti folyamatban bontakozik ki.

- 5-6: A *“divina Potestate”*, a *“somma Sapienza”* és a *“primo Amore”* (hatalom, bölcsesség, szeretet) utalnak erre az isteni háromságra (Atya, Fiú, Szentlélek), ahol a hatalom az Atya, a bölcsesség a Fiú és a szeretet a Szentlélek tulajdonsága. A Fiúra használt „legteljesebb Bölcsesség” kifejezése erős averroesi konnotációra utal, amely szerint egyetlen isteni értelem van, amelyben osztozik minden más.

- 7-9: Három öröktől fogva létező dolog a következő (*Par. XXIX. 22-36.*): az anyalok (tisztá forma vagy cselekvés), az elsődleges anyag (tisztá potencialitás, *materia prima*) és az egek (cselekvésben részben megvalósult lehetőség). Arisztoteléstől tudjuk, hogy a teremtett létezőknek két fajtájuk van.

Azok, amelyek nem változóak és örökkévalóak (*protén ouszia*) és azok, amelyek változók és mulandók (*deutera ouszia*). Az első kategóriába tartozó dolgokat – a keresztény arisztotelizmusnak megfelelően – Isten (aki egyedül örökkévaló a szó szoros értelmében, akinek nincs se kezdete, se vége) közvetlenül teremtette (azaz van kezdetük, de nincs végük), míg a második kategóriába tartozók a másodlagos okok hatását tükröző dolgok. A teremtett örökkön létezők az ideák, az ideák elsődleges anyaga (*materia prima*), az egek, az angyalok és végül a humán lelkek.

10-12: Eldönthetetlen, hogy az Utazó látja vagy olvassa is a szöveget (Freccero 1996: 97.), de Vergilius reakciója mindenképpen értelmezi a kérdést. Több megoldás közül is választhatunk, de akár egységbe is foglalhatjuk az eltérő véleményeket: az Utazó bizonyos részeit kibetűzi, ami kellő rettenetet kelt benne, de az egész nem látja a pokoli félhomályban. Sisson Dante egyik angol fordítója például „aki értette” (*under-stood*) értelemben fordítja a „*persona accorta*” kifejezést. Tehát, aki előtt világos és egyértelmű a felirat tartalma. Pontosan miben is áll a felirat nehézsége, azt a következő sorok magyarázzák, ám az értelmezők két határozottan ellentétes véleményt fogalmaztak meg az *oscuro* és a *duro* kifejezések kapcsán. Nyilvánvaló, hogy a két fogalom között összefüggés van, tehát az egyiknek az értelmezése már definiálja a másikat és viceversa. Az *oscuro* kifejezést Boccaccio használta „sötét színű” értelemben (Babits is ezt követte fordításában), utalva a kapun szereplő szöveg színére és a pokol fénytelen, örökké sötét jellegére. Ha azonban az *oscuro* szín, párja a *duro* (a színnek tisztaságával ellentétben) a szöveg homályosságára és ezzel nehezen érthetőségére vagy láthatóságára kell utalni. Amikor Dante azt mondja, hogy *il lor senso m'é duro*, akkor eszerint értelmének nem teljesen

világos a kapu üzenete és a benne foglalt tartalom nehezen érthető a számára. Mazzoni határozottan ezen értelmezés mellett teszi le a voksát, és részletesen el is magyarázza, hogy mi okozhatott Danténak súlyos megértési nehézséget. A másik értelmezés szerint (s a modern kommentátorok inkább ezt fogadják el), a két kifejezést pszichikai értelemben kell fel-fogni. Az *oscuro* nem a felirat fizikai tulajdonságaira, hanem annak fenyegető és félelmet keltő olvasatára utal. A fenyegetés mélysége pedig abból a kettősségből fakad, amely a bűnök időlegessége és a büntetés örökkévalósága, illetve a felirat olvasásának jelene és a jövő reménytelen lezáródása között feszül. A fenyegetéshez Dante tudatában nem az értetlenség, hanem e kemény és súlyos (*duro*) mondatok megértése társul. Freccero, Padoan és sokan mások számára is egyértelmű János evangéliumának visszahallása Jézus szavainak „keménységéről”. „Tanítványai közül sokan, amikor ezt hallották, így szóltak: 'Kemény beszéd ez: ki hallgathatja őt?'" (Jn. 6.60.) Ez a beszéd az eucharisziáról szólt, amely a léleknek a test általi megjelenését (*spiritualia per corporalia*), átlényegülését mondja el, amely talán nem véletlen utalás itt a pokol kezdetén, ahol a test nem lényegül át, nem jelent többet, mint a csupasz, csak a fájdalomnak kitett testet.

19: Az „értelem java” maga Isten. Arisztotelianus forrása a *Nikhomakhoszi Etikában* (6.2.1139a) található. Isten tehát mindenben mint a végső cél, a lét tökéletessége fejeződik ki. Dante ez ismétli több helyen is: „az igazság az ész java” (Convivio, II. 13.6.); „Isten az értelem legfőbb tárgya” (Convivio, IV. 22. 13.); „az igazságba, amelybe minden értelem megnyugszik” (*Par.* XXVIII.108.). Hasonlóan szerepel János evangéliumában, hogy Isten és az igazság elválaszthatatlanok, mert megismerésünk célja az igaz Isten. *Ez pedig az örök élet, hogy megismerjenek téged, az egyedül igaz Istent* (Jn. 17.3.).

22-24: Az első hatások a hangélmények, mivel a látás még nem szokott hozzá az örök félhomályhoz. Forrását megtaláljuk Máté evangéliumában „Ott lesz majd sírás és fogak csikor-gatása” (13.42.), vagy az *Aeneas*ban (VI.557-559.) A pokol ugyanis nem fogad be kívülről semmi fényt, csak annyi van benne, amennyi a gyötörtetés tűzéből, illetve mások szerint Dis városából világít (Padoan), halovány (*fioco lume*) sugarakat juttatva e rettentő sötét világba. A pokol belső tüzei közül mindenképpen ki kell emelni a harmadik ének antitézisének is tartott negyedik éneket, ahol a kereszteleetlenek és az ókor nagy bölcsei találhatók: itt meglehetősen sok fénnel talál-kozzunk, de a transzcendencia fénye nem képes áttörni még ide sem, ahol az értelem oly nagy hőfokon izzik. Ez a pokoli sötét-ség, ugyanakkor a látás lehetősége olyan fordítóban és értel-mezőben, mint *Mark Musa*, némi kételyt keltett: hogyan ismer-hetett föl bárkit is az Utazó ebben az áthatolhatatlan sötét-ségben? A pokol tüze világítja meg a bűnösöket vagy valami más? Musa felfed egy bizonyos fényt, ez a *mala luce* (*Inf. X. 100*), amely se nem sötétség, se nem világosság. „Az örök homályban létezve a kárhozott lelkek megfosztattak a Nap és a csillagok fényének örömétől, de máskülönben arra vannak ítélve, hogy lássanak és látszódjanak a pokolban, hogy titkos, rejtett bűneik nyilvánvalóvá legyenek mindenki számá-ra.” (Musa 2004: 39.) A bűn tehát az igazság fényében megmu-tatkozik és láthatóvá válik, azáltal, hogy szinte visszaveri a fényt. Viszont minél szellemibb az anyag, annál több fényt képes átengedni önmagán.

- 23: „*Sanza stelle*”: a pokol fénytelen egére utaló „csillagtalan” („*sine sidere*”, *Aen. III.204.* vagy „*tristis sine sole domos*” /nap-nemlátta homály/, VI. 534.) vergiliusi kifejezés látható mö-götte. A csillagok egyébként Isten jelenlétét szimbolizálják.

- 24: Az utazó azért kezdett „könnyezni, sírni”, mert még soha nem hallotta a kinnak ilyen szívszaggató fájdalmát. *Momi-*

gliano szerint itt két motívum ötvöződik: az egyik, hogy a sötétben a jajveszékelés még félelmetesebbnek tűnik, ami által a pokol sötétje is még áthághatatlanabbá válik. Össze-zavarodik a hang és a kép, egyfajta „szinesztézia” alakul ki, amelyben az Utazó elveszettségének pszichikai érzete is fokozódik.

25: Igazi bábeli nyelvzavar tükröződik a nyelvek összevisz-szaságában. A bábeli toronyról mondja Dante, hogy az „a megzavarodás tornya” (*De Vulgari Eloquentia*, VI.237.). A zavar akkor áll be, amikor Isten büntetésül összezavarja az építetők nyelvét, hogy csak az azonos tevékenységet végzők értik meg egymást. A zűrzavar a pokolban még teljesebb, ahol mindenki önmagával van elfoglalva. Mindenki beszél, de senki sem érti a másikat (*De Vul. Eloq.* V.169-173.).

31: Az Utazó „zavara” mindenekelőtt annak köszönhető, hogy pillanatnyilag még nem érti, kik is állnak a szenvedők mögött. Az Aeneas II.559.-re utalva sokan ragaszkodnak az „*error*” (*borzalom*) kifejezéshez. Brunone Bianchi inkább pszichológiai magyarázatra hagyatkozik: „Az *errore* a mi estünkben jobban kifejezi azt a rémületet, amely akkor szállja meg az embert, ha egy olyan helyre lép be, ahol hangosan kiabálnak és üvöltenek.” A két rész közötti összefüggés megállapításához és bonyodalmaihoz egy kódolási probléma is hozzájárult, amely az ének 31. sorában lelhető fel: *Ed io, che aveva d'error (orror) la testa cinta*. Itt ugyanis nem mindegy, hogy melyik szót használjuk, mert annak az egész részre vonatkozóan jelentésmódosító szerepe van. Egyes kódexek az *orror* kifejezést használták ebben a sorban, amely így azt jelentené, hogy az átélt borzalom gyúrta volna le Dante értelmét, ekképpen viszont semmi összefüggés nem lenne a 61. sorral, ahol Dante kifejezi, hogy végre megértette, kik is

ezek a maguk összességében az ide-oda lengő zászló mögött (*incontanente intesi e certo fui*). A megértés előzőleg zavart és kételyt feltételez: a borzalom megpillantása és átélése nem feltétlenül, ráadásul úgy, hogy Vergilius előzőleg már tudatta Dantéval, milyen tapasztalatokra készüljön. Ennek ellenére sokan ragaszkodnak (Mazzo-ni, Daniello, Tommaseo, Sa-pegno stb.), az *orror* kifejezés használatához, mert a kérdés tónusában sokkal erősebben érződik a megdöbbenés és a borzongás, mint a bizonytalanság. A hely jellegéhez azonban nagyon is illik a bizonytalanság, amelyet a leginkább olyankor élhet át valaki, ha olyan helyre lép be, ahol üvöltöznek és hangoskodnak.

37-39: Az angyalok karok szerint rendeződnek hierarchiába élükön a szeráfokkal és legalul az őrzőangyalokkal. Ennek a hierarchiának kiterjesztése a „rossz angyalok kara”, vagyis azok akik közömbösek maradtak mindennel szemben. Még náluk is „magasabb” szinten állnak a pokol ördögökké züllött angyalai. (Az ördögök a bukott angyalok, míg a démonok az egykori istenek alvilági figurái, mint pl. Minósz, Kakusz vagy Kharón.) Természetesen ezek a lények létükben már nem angyalok, így pejoratív és ironikus velük szemben a „coro” (kar) kifejezés használata. A semleges angyalokra lelhetünk néhány korabeli forrást: ilyen például Szent Brendon utazása (*Navigatio Sancti Brendani*), amely rendkívül ismert legenda volt a korban, ahol találkozhatunk ezekkel a furcsa lényekkel. A képzőművészetben is megjelentek, például a firenzei Francesco Botticini képein. A Jelenések könyvében (*Jel.* 3.15-16.) is található utalás az erkölcsi lustaságot illetően, amely akadály lehet a lélek meggyógyításának, ha annak vizsgálatára nem vezet. Érdekes lehet még e tekintetben a Pál látomásának nevezett apokrif irat, ahol szó van egy tüzes folyóról, amely valamiféle vestibulumban található, és azok

merülnek el benne, akik nem voltak „sem hidegek, sem melegék”, sem jók, sem rosszak. A Vestibulum és a Limbus között komoly erkölcsi határ is húzódik. Nicola Fosca kommentárjában így ír: „A gyávákkal ellentétben a Limbus felnőttei cselekszenek (s néhányuk nagyszerű tetteket visz véghez), és fenntartják benső rendjüket, azaz az értelemnek (természetes igazságosság) a szenvedélyek fölötti kontrollját, bár nem cselekedték meg a 'jót' arra érdemes és tökéletesen erényes módon, hiszen tetteiket nem az Isten nevében való szeretet töltötte be.” *Whitehead* kifejti, hogy minden aktualitás célja, hogy meghatározottságra tegyen szert. Ebben a meghatározottságban objektiválja saját folyamatát, amely így hozzáadódik az univerzum valóságos potencialitásához, gazdagítva a teremtés egész folyamatát. Ez a meghatározottság mint morális döntés jelenik meg számunkra: kell döntenünk jó és rossz között. Ez Dante gondolatmenetének is megfelel, amely az értelemet Isten „választásához” köti. (Vö. A.N. WHITEHEAD, *Folyamat és valóság*, Budapest, 2001. 259.)

52-54: A zászló antitézise azoknak, akik egész életükben nem voltak képesek követni semmit, s most e mögött kell felsorakozniuk. Másrészt a zászlón semmilyen jel nem látszik, amely pedig analógiaként életük anonimitására és tökéletes jelentéktelenségére utal. A *contrapasso per analogia* (analógia szerinti ellentételezés) és a *contrapasso per antitesi* (antitézis szerinti ellentételezés) elveiről van szó. Analógia akkor van, ha a büntetés hasonlít a bűnre, antitézis pedig akkor, ha a büntetés magán a bűn elkövetőjén mutatkozik meg.

58-60: Celesztin mint pápa 1294. július 5-én lépett hivatalba, s öt hónappal később, december 13-án lemondott. Ekkor már több mint 80 éves volt, és szerzetesi elhivatottsága miatt különösebben nem is vonzotta a hatalom intézményeként mű-

ködő pápai trón. Az őt követő jóval ravaszabb és politikusabb Bonifác később börtönbe is csuktatja, ahol Murrone 1296. májusában meg is hal. Mindezek után V. Kelemen (a pápaság avignoni időszakában) 1313-ban szentté avatta.

64-66: A meztelenségük jól jellemzi lelki állapotukat, míg a rovarok és a férgek azt, hogy nem tudtak túllépni egy bizonyos állapoton, mint amikor a hernyó bábjából pillangó lesz (vö. *Purg.* X.124-129.). De Sanctis így ír: „A kiindulási pont a közönyösök. Nincs személyiség, nincs jellem. Sem bűn, sem erény, mert nincs cselekvő erő. A közönyösök képezik az erkölcsileg legalacsonyabb fokot. Kettősség: az erkölcs a pokol előterébe helyezi őket, de a költő sokkal mélyebbre, alacsonyabbra minden elvetemülnél. Büntetésük az örök gyötörtetés, mivel semmit nem tettek ezen a világon. A lábuknál önképük van: a férgek.” A Purgatóriumnak ezen az említett helyén Dante a görög *entomata* kifejezést használja, amely a pillangó hernyóállapotát jelenti. Az ember csupán egy köztes állomás a romlandó és a romolhatatlan lét között (*Mon.* III. 15. 3.), ami azt jelenti, hogy változása és fejlődése cselekvően szükségeszerű. A változás motorja és lényege azonban Isten, nem pedig valamiféle „irracionális” belső ösztön.

- 64: Vö. Jelenések 3.1.: „Tudom, hogy élőnek neveznek, de halott vagy.”

69: Ugyanez a fogalom (*vermi*) szerepel a már említett *Purg.* 10.125-ben: „Nui siam vermi nati a formar l’angelica farfalla.” (*Féregek vagyunk, kik arra születtünk, hogy az angyali pillangót létrehozzuk.*) Akik itt vannak, azok nem hozták létre az „angyali pillangót”, így tetteik hiányaként maguk a férgek emésztik őket.

73-75: A sietős átkelés képe az Aeneas VI.314-315. sorait idézi: „És állt és esdett mind, hogy mielőbb odatúlra jussanak és ama part felé karjuk epedve kitérták.” Dante a sietség okát azonban egy morálmefafizikai értelmezésbe csomagolja, nevezetesen, hogy a bűnös vágy maga rohan céljához, amely bűnhődésük forrása is egyben.

78: Acheron (görögül: Ἀχέρων), elsődleges jelentésében a fájdalom (a könny) folyója. A túlvilág négy folyója közül (Styx, Pyriflegeton, Cocytus, az antik mitológiában még Léthé is ide tartozik) az egyik, a mitológia szerint a Styx mellékfolyója volt, amelyen keresztül Kharón szállította át az eltemetett meghaltak lelkeit. Valóságosan is létező folyó, az északnyugat görögországi Epirusz tartományban található. Platón is említést tesz róla a Phaidónban. Dante teszi egyértelműen a pokol határfolyójává.

82: Kharón alakját Dante szinte teljesen átveszi Vergiliustól (Aen. VI.298-304.), aki a mitológia szerint Erebus és az Éj gyermeke volt. Ő az első mitológiai figura, akit Dante démonná formáz át, amely egyben deformáció erkölcsi és fizikai értelemben is. Az antik istenből megmaradt azonban rigorózus természete és nyers ereje.

93: Kharón itt a purgatóriumi angyali hajósra utal, aki a Tiberisen viszi át a megtisztulni vágyó lelkeket (Purg. II.13-45.).

95-96: Rituális formula, amely az áthaladást segíti (vö. Pok. V. ének). Utalás az isteni hatalomra, ahol potentia és actus öröktől fogva ugyanaz. Isten léte és a teremtés aktusa egymástól elválaszthatatlan, ezt fejezi ki a lehetőség és az akarat egysége. Ez a sor idézetként szerepel egy 1317-es bolognai bűneseti

regiszterkönyv elején, igazolva, hogy az *Inferno* már Dante életében közkézen forgott (Durling-Martinez-Turner 1997: 67.)

108: Az Isten félelem hiánya az Istentől való totális szeparáció állapotának eredménye. A félelem mindenekelőtt tiszteletet, hálát és kapcsolatot jelent, a *mysterium tremendumot*.

112-117: A lehulló falevelek képében az elkárhozást látjuk. A lomb az emberi lélek megjelenítője, ahogy a *Purg.* XXXIII. 142-145-ben olvashatjuk, ahol új lombról (*novella fronda*) beszél, készen felemelkedni a csillagokhoz. Vergilius *Georgiconjában* is szövegszerűen megtalálható ez a kép (*Georg.* 2.82), de erkölcsi értelem nélkül.

130-136: A jelenség lényege azon a középkori elképzelésen alapul, hogy a föld kipárolgó gőzei és gázai váltják ki a szeleket és a föld rengéseit (vö. *Purg.* XXI.55-57.). Az isteni megjelenést amúgy gyakorta előzik meg rendkívüli természeti jelenségek (vö. *Aen.* VI.254-258.), mintegy jeleként az értelemmel befoghatatlan misztériumnak, amelynek következménye egyfajta halálhoz közeli állapotba kerülés. Az álomban megtörténik a lélek Istenhez való emelkedése, amely tere is a példázattal szolgáló túlvilági utazásnak.

Irodalom

- Cataldi – Luperini 1989 DANTE Alighieri, *La Divina Commedia* (cura e commento di Pietro Cataldi e Romano Luperini), Le Monnier, Firenze, 1989.
- Convito 1827 DANTE Alighieri, *Convito (Convivio)*, Padova, 1827.
- Buti 1858 *Commento di Francesco da BUTI sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Tomo primo, Nistri, Pisa, 1858.
- Benvenuto 1855 BENVENUTO da Imola, *Commento latino sulla Divina Commedia di Dante Alighieri*, voltato in italiano di Giovanni Tamburini, vol. I., 1855.
- Güntert 2000 Georges GÜNTERT, *Canto III*, in: *Lectura Dantis Turicensis, Inferno*, Franco Casali Ed., Firenze, 2000.
- De Sanctis 1997 Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Newton Compton, Roma, 1997.
- Sapegno 1971 Natalino SAPEGNO, *Il canto III dell'«Inferno»*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1971.
- Barolini 1992 Teodolinda BAROLINI, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, New Jersey, 1992.
- Simonelli 1993 Maria Picchio SIMONELLI, *Lectura Dantis Americana, Inferno III*, Pennsylvania Press, 1993.
- Giacalone 1997 G. GIACALONE, *Interpretazione strutturale e figurale dell'«Inferno»*, in: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Zanchelli, Bologna, 1997.

- Kelemen 2002 KELEMEN János, *A filozófus Dante*, Budapest, Atlantisz, 2002.
- Lansing 2003 Richard LANSING, *Dante: The Critical Complex*, Taylor & Francis, 2003.
- Lansing-Barolini 2000 Richard LANSING, Teodolinda BAROLINI, *The Dante encyclopedia*, Taylor & Francis, 2000.
- Fosca 2003 Nicola FOSCA, Original publication by the Dartmouth Dante Project, 2003. (<http://dante.dartmouth.edu>)
- Frongia 1998 Eugenio N. FRONGIA, *Canto III: The Gate of Hell*, in: A.Mandelbaum, A.Oldcorn, C. és C.S. Ross, *Lectura Dantis: Inferno*, University of California Press, 1998.
- Hollander 2000-2007 *Inferno* (2000), *Purgatorio* (2003) and *Paradiso*, translated by Robert and Jean HOLLANDER, were published by Doubleday/Anchor, New York, in: Dartmouth Dante Project, 2000-2007. (<http://dante.dartmouth.edu>)
- Ferrante 1993 Joan FERRANTE, *The Political Vision of Divine Comedy*, Princeton, New Jersey 1993.
- Draskóczy 2008 DRASKÓCZY Eszter, *Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell'Inferno. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi*, Quaderni Danteschi, 2/2008.
- DÖM 1965 Anno 3., N.4
DANTE Összes Művei (DÖM), Magyar Helikon, Budapest, 1965.
- Bianchi 1906 *La Commedia di Dante Alighieri dichiarata da Brunone BIANCHI*, Firenze, Le Monnier, 1906.
- Padoan 1967 *La Divina Commedia, Inferno (canti I-VIII)* a cura di Giorgio PADOAN. Vol. IX of Opere di Dante a cura di V. Branca, F. Maggini e B. Nardi. Firenze, Felice Le Monnier, 1967.

- Reynolds 2006 Barbara REYNOLDS, *Dante: The Poet, the Political Thinker, the Man*, I.B. Tauris, 2006.
- Freccero 1986 John FRECCERO, *The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, 1986.
- Mazzoni 1967 Francesco MAZZONI, *Inferno: I-III: Saggio di un nuovo commento*, G.C. Sansoni, 1967.
- Durling-
Martinez-Turner
1997 Robert DURLING, Ronald MARTINEZ, Robert TURNER: *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno*, Oxford University Press, 1997.
- Dante 1991 DANTE Alighieri, *Az egyeduralom*, Kossuth, Budapest, 1991. (Sallay Géza fordítása)
- Aquinoi St.
Thomas 1947 AQUINOI St. Thomas, *Summa Theologica*, Benziger Bros. Ed., 1947. Translated by Fathers of the English Dominican Province (english).
- Aquinas 1993 AQUINAS, *Selected Philosophical Writings*, Oxford University Press, 1993.
- Arisztotelész
1988 ARISZTOTELÉSZ, *A lélek*, in: *Lélekfilozófiai írások*, Európa, 1988. (Steiger Kornél fordítása)
- Bán 1988 BÁN Imre, *Dante tanulmányok*, Budapest, 1988.
- Tatár 1989 TATÁR György, *Az öröklét gyűrüje*, 1989.
- Ross 1996 Sir David ROSS, *Arisztotelész*, Osiris, 1996.
- Aquinói Szent
Tamás 1987 AQUINÓI Szent Tamás, *A teológia összefoglalása*, Ecclesia, 1987.
- Ianucci 1989 *L'Acheronte dantesco*, Ed. A.A. Ianucci, Dante Today, Toronto, 1989.
- Ancsel 1983 ANCSEL Éva, *Három tanulmány*, Kossuth, 1983.
- De Wulf 1909 Maurice De Wulf, *History of Medieval Philosophy*, Translated by P. Coffey, D.Ph. (1909),
- Gilson 2000 Étienne Gilson, *A középkori filozófia szelleme*, Kairosz, 2000.

- Musa 2004 *Dantes Alighieri's Divine Comedy: Inferno*, fordította és jegyzetekkel ellátta Mark MUSA, Indiana University Press, 2004.
- Sallay 2007 Sallay Géza, *Ulisse come protagonista della Divina Commedia*, In: *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del novecento*, Bp. 2007.

THE THIRD CANTO OF DANTE'S INFERNO

This study is a complex endeavor to bring on the light the content and the moral allegory of third canto of Dante's Inferno. The author uses a large secondary literature to achieve this final and examines the diversities of the vary opinions made in account of it. By this doing he provides us a textual interpretation and a non-metric translation in hungarian too of the third canto. This translation has bold settlings to various parts of the canto interpreted by many authors oppositely. Over the translation there is a study for make a solid explanation of the canto and the first impressions apparently scrappy of Hell. With this the author will the hole canto fit into the structure of Comedy.

This part is the first rappresentation of proper Hell, or rather textual vestibule of it all to the first round. The place of the mentioned canto within the hole Comedy was debated first of all by such commentator as Natalino Sapegno, who had keep it incongruent and chaotic aggregation of images and elements. There is much truth in this statement undoubtedly, but since from the Hell is first experienced by him (the wayfarer), the coherence of the things it was not shown yet for the observer after having stepped into the otherworld. We are moving from the childlike consciousness of the experience until the divine consciousness of the redemption. The real coherence of this canto can be seen only from higher moral standpoint where the necessity of travelling coincides with the final of redemptory procession.

In this canto the experiments of the passage prevails significantly the multi-crossing interpretation possibilities of other cantos filled with dialogs, and theological and philosophical suggestions. Naturally the philosophical or theological problems of creation of Hell or the neutral angels there

are not lacking, but on the level of experiences (the effective plot of our part) the separated objects of seeing but first of all hearing makes a little place for any interpretation, only for a commentary. There is a direct experience rather than dialogs and changing ideas. Because of it this canto could be said dogmatic as the first interpreters were addressed so in the early history of Greek philosophy.

The psychological and experimental effects hurl too the reader in a one way street of the hellish submergence. The spiral movement of the infernal wind signs the same one way trafficking downwards. There is no hope for other direction as to the deep. This movement presents already on phonosymbolic surface of poetical text with his many enjambments, anaphora and rhymes.

Dante continually takes his reader through this dramatic, psychological representation to call up in him a story that would become his proper story of personal glorification. For the reader is attracted to be done the moral decision on which he can definite his way to the final glorification. Here we can see first the danteian penalty principle, the contrapasso in that the sin and the punishment are confirming to teleological aspect of his thinking. The sin generates semantically the barrier too what is represented by the hellish gate that could be moved or mounted by human spirit oneself. Everything is arranged to the final-cause aspect.

The main theme of canto is the crossing of river in Acheron that is manifested in psychical transformation of the subject, taking place in it. This transformation by reason can be addressed using the word of faith: a conversion of what first step is in this canto as the conversion for traveller begins with the hellish under landing, seeing the people converted to sin. In the conversion there is presented the final of human morally allotted life: any to seeing God, and many to seeing

own damnation. The wayfarer makes the first steps on the street of glorification revealing who are going in the inverse direction. In this ambiguity the reader is called up to follow the morally right way of the traveller.