

NAGY JÓZSEF  
**Pokol I. ének**  
**Interpretáció, parafrázis, kommentár\***

**I. Interpretáció**

**1. Az ének fő témái – Bevezetés**

Az első ének, a teljes *Színjáték* bevezetéseként (így plusz egy énekként, miáltal a *Pokol* a másik két *cantica*-tól eltérően – 33 helyett – 34 éneket foglal magában), bizonyos értelemben Dante-szereplő egész túlvilági útja megértésének interpretatív kiindulópontja. Ahogy Danténak a *Purgatóriumban* (II, 46) az „In exitu Israel de Aegypto” című, 113. zsoltárt éneklő lelkekkel való találkozása alapján is nyilvánvalóvá válik, a költő párhuzamot von saját, a sötét erdő „puszta lejtőjén” (*Pokol* I, 29), valamint a zsidóknak a Sinai sivatagában való eltévelyedése közt. Dante azonnal kudarcot vall kísérletében, hogy saját erejéből haladjon meg a bűnbeesést, vagyis az erdőből a dombra felmenjen: három vadállat, avagy három főbűn (a párduc/bujaság ill. mértéktelenség [lussuria, incontinenza], az oroszlán/gőg [superbia], specifikus értelemben pedig a farkasszuka/kapzsiság [avarizia, cupidigia]) akadályozta volna meg ebben őt végzetesen, ha nem jelent volna meg Vergilius (a *Színjátékban* az értelem allegóriája ill. a kereszténység római birodalmi prófétája, az isteni kegyelem képviselőjében cselekvő személy): „[Dante:] látod előttem milyen szörnyű vad van, /védj tőle híres bölcs, mert szembeszállni... /vérem remeg a puszta gondolatban!” (*Pokol* I, 88-90); „[Vergilius:] megmentettelek a bestiától, /mely e szép lejtőn utad megzavarta” (*Pokol* II, 119-120; az idézőjeles és az apróbetűs *Színjáték*-idézetek Babits Mihály fordításából vannak, in Alighieri 1965). A *XIII levélben* Dante

---

\* Köszönetem fejezem ki Kelemen János Akadémikusnak, Nádasdy Ádám Professzornak, néhai Sallay Géza Professzornak, Mátyus Norbert egyetemi adjunktusnak és Hoffmann Béla nyugalmazott főiskolai tanárnak. Jelen munka a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

világossá teszi, hogy a zsidó exodust az emberi lélek morális megváltásaként olvasta: „amikor Izrael kivonult Egyiptomból, Jákob törzse az idegen nép közül: akkor Júda lett a szentélye és Izrael az országa” (*Zsoltárok könyve* 114.1-2, in *Katolikus Biblia*), ami allegorikusan értelmezve „Krisztus által történt megváltásunkat jelenti”, morális értelemben „a lélek megtérését jelzi a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotában”, míg anagógikus értelemben „a szent ember lelkének áthatolását jelenti a romlottság szolgaságából az örök dicsőség szabadságába” (*Can Grande della Scala úrnak* [ford. Mezey László], in Alighieri 1965: 509). Az exodus és Danténak a sötét erdőből való kijutása közti analógia alapja, hogy mindkettő kizárólag az isteni kegyelem révén valósulhatott meg: ennek alázatos felismerése a vezeklő Dante részéről *sine qua non* előfeltétele megvalósítandó túlvilági zarándoklatának (vö. Giacalone 2005: 69-70).

A túlvilági út másik nélkülözhetetlen alapja, hogy nem földi, hanem *szakrális* időben valósul meg: Dante utazása Húsvét hetén kezdődik, amikor a csillagok állása a legkedvezőbb (vö. *Paradicsom* I, 40) ill. amikor a Nap (vagyis Isten) „szebb és jobb nyomot nyom e földi viaszban, mint lágy pecsétben” (*Paradicsom* I, 41-42); ez egyben Krisztus feltámadásának, tehát az emberiség megváltásának, a történelem legjelentősebb eseményének az időszaka (vö. *Paradicsom* VII, 112-117), miáltal a Dante által tételezett idő magában foglalja az égi szent és a földi szekuláris történelmet, az istenit és az emberit: a teremtést, a megtestesülést és a megváltást. Az isteni kegyelem a *Színjátékban* azáltal lép működésbe, hogy a szakrális örökkévalóság kapcsolatba kerül a földi halandó idővel: ahogy Isten fiát, Krisztust küldte el a Földre az emberiség üdvözüléseképp, úgy a *Commedia* kontextusában Mária küldi (Lucia és Beatrice közvetítésével) Vergiliust Dante (tehát az emberiség) üdvözülése végett, hiszen Dante utazásának 1300-beli kezdete (Alighieri fiktív visszaemlékező narratívájában) megegyezik Krisztus – halálát közvetlenül követő – feltámadása és megváltása időszakával.

Ahogy a földi világ pusztán prefigurációja az örök túlvilágnak, úgy Dante utazása is egyfajta előképe azon útnak, amit lelke a túlvilágon kell megtegyen: ezzel magyarázható a *Színjáték* szimbolikus-figurális nyelvezete, mely – a cselekmények, szituációk és kijelentések alapjelentésén túl – jelentések sokaságát hordozza magában. Már itt szükséges a költői és teológiai allegória dantei megkülönböztetését megemlíteni: valamennyi „kisebb” művében Dante a pogány klasszikusoktól örökölt költői allegóriát, míg a *Színjátékban* a teológiai allegóriát alkalmazza, mely utóbbiban az egyes leírásokra vonatkozólag a kereszténységet megelőző *prefiguratív* és *keresztény* jelentés-dimenzió megkülönböztetésén van a hangsúly (a már idézett példa: exodus-üdvözülés; vö. Giacalone 2005: 70-71).

A Pokol morális struktúrája röviden az alábbiak szerint jellemezhető. Az első *cantica* elején a Pokol strukturálódását Dante személyes preferenciái nagyban befolyásolták: egyrészt a *restek* [*ignavi*] számára – kemény büntetéssel – külön előteret alakít ki; másrészt a Limbusban a Krisztus előtt született nagy szellemek számára egy reménytelen, de mégis nyugalmas helyet alakít ki (a nemes/ős kastélyt: *Pokol* IV, 67-151). E két kategóriától eltekintve a Pokol morális struktúrája a mértéktelenség [*incontinenza*] bűneinek (vagyis túlzások, pl. testi szerelemben, torkosságban, gazdagság iránti vágyban, haragban [*risentimento*], anyagi javak iránti vágyban) és a rosszindulatú gonoszság [*malizia*] bűneinek (erőszak, csalás [*frode*]) felosztása szerint épül fel. Dante e felosztást Arisztotelész *Nikomakhoszi Etikájának* (VII/1) Aquinói Tamás-féle kommentárjából veszi át. Arisztotelész e műve adja alapját a *Pokol* morális struktúrájának, mely utóbbi tehát az alábbi bűn-felosztáson alapul: gonoszság, mértéktelenség, örült bestialitás (*matta bestialitate*, Babitsnál „bamba baromság”; vö. *Pokol* XI, 79-83; vö. Aurigemma 1984: 433; ez kiegészíthető azzal, hogy Giovanni Pascoli a *Pokol* ill. a *Színjáték* morális szerkezetének sajátos, a dantisztika főáramától eltérő értelmezését dolgozta ki: ld. Nagy 2011).

A dantei teológiai allegória alapján a *Pokol* I éneke első sorának kulcsfogalma, a *cammin di nostra vita* (Babits fordításában *az emberélet útja*) a lélek egyfajta száműzetését jelenti valódi, égi otthonából (vö. *Purgatórium* XIII, 94-96; *Pál apostol levele a zsidókhöz*, XI, 10). Így az azon útról való letérés és eltévelyedés figurálisan jóval többről, mint pusztá testi félelemről: a *lélek elkárhozása* miatti szorongásról szól. A költő figurális nyelvezetének megértése révén érthetővé válik Dante-szereplő üdvözülés iránti vágya, az erdtől való félelme, a hajótörött-hasonlat, a dombra való felmenet elhatározása és ennek a három vadállat általi megakadályozása – mindez releváns átfedésekkel Jeremiás egyes szöveghelyeivel (vö. Giacalone 2005: 73). Vergilius Dantéval való kommunikációjának két fő motívuma a Dante által a három túlvilági birodalmon keresztül bejárando *másik út* szükségessége (vö. *Pokol* I, 91), valamint a kapzsiságnak (farkasszuka) és a földi boldogság megvalósításának (Agár) a szembeállítás. Az Agár szorosan kötődik a *Purgatóriumban* megfogalmazott *Cinquecento diece e cinque*-vel kapcsolatos Beatrice-féle jóslathoz, miszerint „egy kit Ötszáztizenötnek írnak, /Istentől küldve, megölni a Szajhát /és cinkos óriását, tette virrad” (*Purgatórium* XXXIII, 43-45). Az Agár és az Ötszáztizenöt alakját számos kommentátor próbálta meghatározni, Giacalone *Roberto Wis* egy 1987-es cikkét tekinti mérvadónak: ennek fő tézise szerint Vergilius *Agár*- és *Beatrice DXV*-próféciája egymást kiegészíti abban az értelemben, hogy *Beatrice* jóslata teljesíti be *Vergiliusét*. Ennek alapján a két prófécia egyöntetűen azt fejezi ki, hogy *Krisztus* ill. küldötte még az utolsó ítélet előtt eljön, hogy az Egyház tűrhetetlen korrupcióját orvosolja; mindez alapján a rejtélyes *DXV* lehetséges megfejtése: *Xristos Verbum Dei* (vö Giacalone 2005: 74-75).

Bár az említett Giacalone-Wis értelmezés plauzibilis, ismert, hogy az Ötszáztizenöt és az Agár a *Színjáték* exegézis-történetében komoly viták tárgya volt. Mint *Pietro Mazzamuto* kiemeli, az Ötszáztizenöt enigmájának a Dante-kommentárokból három alapvető megoldási kísérlete volt: a *DXV*-t egyrészt kódolt

megjelölésnek [sigla] vették (tehát olyan számnak, amely egy meghatározott vagy nem-meghatározott személyre utal); másrészt egy bizonyos vagy általános történelmi kor megjelöléseként értették; harmadrészt az előző kettő (személy és korszak) együttes megjelöléseként értelmezték. A kódolt megjelölést illetően három interpretáció jelent meg: (a.) a *ghibellin*, mely vagy egy ismeretlen *laikus* (világi) személyiségre, tehát császárra ill. fejedelemre utal, akinek el kell majd jönnie, vagy pedig egy ismert és meghatározott személyre utal, aki már el is jött, mint VII Henrik vagy Cangrande della Scala; (b.) a *guelf*, mely szerint a DXV Krisztussal vagy más jövőbeli Megváltóval ill. egy Pápával azonos; (c.) az *önéletrajzi*, melynek alapján az DXV Dantéval egyezik meg (vö. Mazzamuto 1984: 13). Az Agárt illetően Charles Till Davis jogosan hangsúlyozza, hogy ez a *Színjáték* leginkább enigmatikus alakja, hisz Dante Vergiliusa csak annyit mond a *Pokol* I 101-120-ban, hogy el fog jönni az Agárként megjelölt személy, aki megszabadítja a kapzsiságot (*cupiditas*) szimbolizáló farkasszukától a világot. Davis a Veltro interpretációtörténete összegzéseképp azt állapítja meg, hogy az Agár valószínűleg egy eszkatológiai koncepció keretei közt jelenik meg, és vélhetően az utolsó ítélet Krisztusával ill. az ő császári előképével azonosítható. Mindezzel kapcsolatban adja magát a feltételezés, hogy Dante ezt a *joachimizmus* egy sajátos értelmezése alapján fogalmazta meg, de Davis óvatosságra int e tekintetben, t.i. nem bizonyítható, hogy Dante komolyan hitt volna a Joachim-féle (Atya és Fiú korát követő) harmadik, Szentlélek kora eljövételében. A ferences hatást Dante életművében szintén óvatosan kell kezelni, bár kétségtelen – írja Davis –, hogy Ubertino da Casale *Arbor vitae crucifixae Jesu Christi*-jének V könyve, valamint a szintén ferences prédikátor Pietro di Giovanni Olivi (Ubertino – és talán Dante – mestere) *Lectura super Apocalypsim*-ja szoros hasonlóságot mutat a *Pokol* XIX-cel és a *Purgatórium* XXXIII-mal: mindezekben a János jelenéseiből kölcsönzött apokaliptikus költői képek által van megjelenítve a kortárs Egyház korrupciója. Az említett *Purgatórium*

XXXIII, valamint a *Pokol* I és a *Paradicsom* XXVIII éneke alapján egyértelmű, hogy Dante az Egyháznak a Császárság által katalizált megújulását (*renovatio*) remélte és jósolta meg (vö. Davis 1984: 908; 911). Itt felelevenítendő, hogy a fenti DXV-tipológia alapján a *Színjáték* genezise mélyelemzését megvalósító Giorgio Padoan – az Agárra vonatkozólag – egyfajta *ghibellin*-álláspont mellett érvelt: „nem kétséges [...], hogy – ha nem is az I. ének szakaszában, hanem – a költő lelke zárandoklatának momentumában, amint lelke újra megnyílt a remény felé, [Dante] szükségesnek látta [VII] Henrikben azonosítani az Agárt: [Dante szerint Henrik személyében] eljött végre az, akit arra szánt a sors, hogy a császári tekintély révén visszaadja Itáliának a rendet és a békét, biztosítva a száműzött [Dante] számára a városába való dicsőséges visszatérést” (Padoan 1975: 92). Sallay Géza – előadásain megfogalmazott – álláspontja szerint is az Agár a császárság, míg a DXV az Égi küldött enigmatikus szimbóluma; e kettő eljövételének kronológiája szigorúan kötött (Agár; DXV), továbbá az Agár semmiképp sem eszkatologikus, ellenben a DXV-nek van eszkatologikus ill. kiliasztikus aspektusa.

Ismert, hogy a kapzsiság Dante szemléletében központi jelentőségű főbűn. Mint Ettore Bonora kiemeli, Dante – klasszikus és bibliai forrásokra alapozva – a kapzsiság (*avarizia* ill. *cupidigia*) pszichológiai aspektusát hangsúlyozza: ez világosan látható a *Pokol* sötét erdején túl, a domboldalon megjelenő (már többször említett) farkasszuka kielégíthetetlen vágyában [*insaziabile bramosia*]: „[...] egy nőstényfarkas, melynek vézna teste /terhesnek tünt föl minden céda vággyal”; „[a farkasszuka] [...] oly gonosz, hogy sohse csöndesednék, /rossz vágyának sohsem elég a kár /s évés után csak annál éhesebb még” (*Pokol* I, 49-50; 97-99). A *Pokol* I énekében nagy hangsúlyt kap az is, hogy „a kapzsiságban azonosítandó a kortárs társadalom leginkább korrumpáló tényezője, és specifikusan ez ellen várják az erkölcsök nagy megújítójának beavatkozását” (Bonora 1984: 463).

Vergilius *Színjáték*beli alakja a mű – ezen belül az I és a II ének – megértése szempontjából alapvető, így jelen tanulmányban külön elemzés tárgya lesz. E helyen Beatricére (tehát a *Commedia*-ban a Vergiliust kiegészítő alakra) csak röviden térek ki. Aldo Vallone rámutat, hogy Michele Barbi meghatározó jelentőségű Dante-exegézisétől (tehát a XX század '30-as éveitől) kezdve Beatrice alakjának értelmezése az alábbiakon alapul: (a.) annak elismerése, hogy Beatrice történeti személy volt, így nem kizárólag a dantei költészet eleme; (b.) Beatrice alakjának fejlődését a *Vita nuova* felől a *Commedia* megalkotásának irányában kell vizsgálni; (c.) Beatrice allegorikus jelentésrétegeinek megértése szempontjából elvileg a *Convivio* is jelentős; (d.) Beatricével összefüggésben is szükséges Dante emberi és művészi élettörténetét a kor költészeti közegébe, ill. Dante megváltásának kontextusába helyezni; (e.) *Beatrice mint allegória* nem külső keretként, hanem Dante gondolkodásának és költői kifejezésmódjának folyamatos újraértelmezéseként tételezendő – ami lényegében a teljes *Színjáték* értelmezését átfogó interpretációs tevékenység (vö. Vallone 1984: 550-551).

Vergilius és Beatrice egymáshoz képest fennálló komplementer jellegét hangsúlyozza Giuseppe Mazzotta is az e tekintetben kulcsfontosságú *Purgatórium* XXX vonatkozásában: a Földi Paradicsomban (melybe Dante-szereplő a *Purgatórium* XXVIII énekében lép be) a Vergiliustól Beatriceig vezető átmenet az *Aeneis* egy jelenetének újraértelmezésére vezethető vissza. „Beatrice – aki úgy jelenik meg, mint Krisztus ill. mint a szentesítő kegyelem [sanctifying grace] – és Vergilius tulajdonképp a létezés két rendjét, sorrend szerint a kegyelem és a természet rendjét képviselik, két spirituális rendet, melynek esetleges teljes szétválasztása bizonyos, de semmiképp sem drasztikus. Amint Beatrice közelebb kerül a zarándokhoz, utóbbi Vergiliushoz fordul (*Purgatórium* XXX, 43), hogy közölje vele Beatrice észlelését a «ráismerek a régi láng nyomára» [eredetileg] vergiliusi sor által (48.s.), amely szószerinti fordítása Didó Aeneas iránti szerelme kinyilvánításának” (Mazzotta

1979: 185-186). A *Színjáték* kontextusában az idézett sor Vergilius és Dante szétválását, egyben a Dante és Beatrice közti találkozást jelöli meg, míg eredeti, tehát *Aeneis*-beli kontextusában azon sor-részlet („érezem a régi tüzet felcsapni szívemből [agnosco veteris vestigia flammae]”; *Aeneis*, IV/23, in *Vergilius*) az önmegsemmisítő szerelemre vonatkozik. Amint Dante (az ő sajátosan vergiliusi nyelvében) felismeri Beatricét, Ágostonhoz (Vergilius e másik nagy olvasójához) hasonlóan *elfordul* a perverz szerelem vergiliusi költészetétől; Ágoston ezen elfordulást követően – egyfajta keresztény Aeneasként – igazi otthonának, a keresztény Rómának megkeresésére indult, míg „Dante, az idézett sor fordítása révén, explicit *amor Beatricis*-t vezet be, amit Didó Aeneas iránti szerelme kiigazítása révén fejez ki. A fordítás [ez esetben] egy valós metafora, mely dramatizálja a szóban forgó sorban megjelenített kétséges azonosulási folyamatot, meghaladva annak eredeti jelentését” (Mazzotta 1979: 186).

Különös jelentőséggel bírnak Salvatore Battaglia meglátásai is Dante intellektualizmusáról és Ágostonhoz való viszonyulásáról. „Dante egzisztenciális és eszkatológiai kutatása a szellemi kimunkálás jegyében fejlődik. A szemtanú, aki cselekszik az *Isteni Színjátékban*, azon mértékben járja be belső felemelkedésének fokozatait, amilyen mértékben képes megvalósítani egy tudásra, doktrínára és intellektuális igazságra alapozott sorsot. Azon tényből adódóan, hogy a középkori «tudományt» a hit és az etika világával összefüggésben tételezték, a «tudomány» áthatotta az ember és a világegyetem egészét, a megismerhetetlen határáig. A doktrína az egyént elkísérte Isten kontemplációjának a küszöbéig. Ezen itinerárium fázisain keresztül lép működésbe és növekszik Dante személyisége” (Battaglia 1987: 349). Ahogy Selene Sarteschi is hangsúlyozza, a *Convivio*-ban maga Dante tárja fel, hogy a helyes út újra-megtalálásán fáradozó, sötét erdőben bolyongó ember(iség) költői képének megformálásában mily nagy jelentősége volt Ágostonnak (vö. Sarteschi 2001: 1077-1078):

az önmagunkról való szólás szükséges okok alapján megengedett [...]



[egyrészt] akkor, amikor az önmagunkról való szólás nélkül nagy gyalázat vagy veszedelem nem volna elkerülhető [...]. A másik ok esetében önmagunkról szólva igen nagy haszon származik másvalaki számára a tanítás révén. Ez a meggondolás indította Ágostont a *Vallomásokban* arra, hogy magáról beszéljen, mert életének alakulása, amely a nem-jóról a jóra, a jóról a jobbra, a jobbról a legjobbra fejlődött, olyan példát és tanítást adott, amilyent más ily igaz tanú nem szolgáltathatott volna (*Vendégség* [ford. Szabó Mihály], I/II, in Alighieri 1965: 161).

Másrészt, Dante fogékonyan mutatkozott Ágoston filozófiájának proto-egzisztencialista jellege iránt is (vö. Sarteschi 2001: 1080): a *Purgatórium* XXXIII 54 („così queste parole segna a' vivi /del viver ch'è un correre a la morte” [*e szavakkal jelöld meg az élőknek /az életet, amely nem más, mint rohanás a halál felé*]) valószínűsíthető intertextusa a *De Civitate Dei* XIII/10.

Tehát mind az *Isten városáról*, mind a *Vallomások* alapvető jelentőségű forrása a *Színjátéknak*. Battaglia rámutat: Dante a *Commedia*-ban átvette Ágostontól a *személyiség mint tudatfolyam, mint a természetes és történeti valóság igazolása* koncepcióját, és az ágostoni *intellektuális szereplőt* is adaptálta. Értelemszerűen jelentős különbség van Danténak és Ágostonnak a hit és a kultúra viszonyát illető felfogásában, hisz míg a *Színjátékban* a szellemi tapasztalat belső és fenséges drámája zajlik le, a *Vallomásokban* a szellemi itinerárium két fronton: a világi szenvedély és az szellem önhittsége ellen vívott harc jegyében valósult meg. Dante számára – Ágostontól és talán Petrarcatól is eltérően – a kultúra *szövetséges*, melynek legfeljebb túlzásait és elfajzásait kell féken tartani (ld. Oderisi beszédét a hiú dicsőség-vágyról: *Purgatórium* XI, 73-108). Összességében azonban Ágoston és Dante egyaránt *reformernek* tekinthető, s mindkettőben az intellektus és a kegyelem harca jut drámaian kifejezésre, mindketten valamiféle (őket olykor akadályozó, olykor segítő) kulturális indíttatásból jutnak el a hitig. Míg Ágoston számára az antik kulturális hegemonia egyeduralmának megszüntetése, Dante költeményében bizonyos értelemben a kultúra központi szerepének a helyreállítása az elsődleges motívum. Az Ágoston és Dante közt

eltelt csaknem ezer év kulturális trendjeit Ágoston tudás- és kultúra-kritikája nagyban meghatározta, ugyanakkor a XII-XIV században felvirágzó (és a XVI századig alapvetően jelentős) skolasztika az ágostoni tudományfelfogáshoz képest paradigma-váltást idézett elő, s e fordulat képviselője Dante. Bár a *Színjáték* elvileg az ágostoni és a skolasztikus vallásfelfogás egyfajta szintéziseként is felfogható, Ágoston és Dante kulturális tapasztalata bizonyosan különböző. „Míg a *Vallomásokban* a szerző minden igyekezetével arra törekszik, hogy megszabaduljon egy olyan tudástól, mely rabul ejtette és megakadályozta számára az abszolút intuitív és extra-rationális igazságok elsajátítását, Dante esetében éppen ellenkezőleg van: a *Vendégség* (és kiváltképp annak bevezetése), mely [az *Új élettel* ill. a *Vallomásokkal* analóg módon] szintén egy önéletrajzi szálon nyer kifejtést, a tudás visszaszerzését jeleníti meg, mely tudás/tudomány a hit világának előtere” (Battaglia 1987: 350-351). Ágoston ki akarta törölni egyéniségéből korábbi szónokiságát, Cicero- és manicheizmus-orientáltságát, ellenben Dante saját intellektuális identitásában méltó helyet biztosít a retorikai doktrínáknak és általánosságban a klasszikus kultúrának. Danténál a pogány klasszicizmus újra-meglelése adott *morális* törekvések érvényesítéséhez kötődik (azon túl, hogy meghatározza az irodalmi kultúra további fejlődési irányait), ezért nem kerül ellentmondásba a keresztény hittel. „Az intellektuális elemek [Dantét követően immár] mindig jelen maradnak, szinte mint fenyegető tényezők, az olasz és a nyugati irodalom szövetében. E tekintetben Dante mindenképp hagyomány-teremtőnek tekintendő, az első modern értelemben vett értelmiségi” (Battaglia 1987: 351), amit persze a Dante után egy generációval tevékenykedő Petrarcaról is sokszor elmondtak. Battagliánál is – akárcsak Kardos Tibornál (ld. Kardos 1966: 13-104) – hangsúlyt kap, hogy Dante a Humanizmus és a modernitás előfutára, mindazonáltal Battaglia ezen interpretációs tézist (Kardostól eltérően) kizárólag Dante szintetizáló szellemiségének adekvát bemutatására alkalmazza. És ahogy John Freccero

érzékelte Dante Ágostonról alkotott álláspontját: „Dante úgy beszél Ágoston életéről, mint amely «példát» [«esempio»] adott, ideértve annak személyes tapasztalatként észlelhető, sőt szimbolikus formába való átalakulását. [...] Ágostonnak nem az a szándéka, hogy meghatározza saját egyediségét (így tehát ártatlanságát sem [...]), hanem annak bizonyítása, hogy a látszólag egyedi tapasztalat – az örökkévalóság perspektívájából – a Gondviselés valamennyi emberre vonatkozó tervének megnyilatkozása volt” (Freccero 2008: 169).

## **2/A. Kulcs-szituációk, források**

Az I éneknek a többihez viszonyított rendkívülisége abból ered, hogy valamennyi itt megjelenített allegória több szinten kötődik a *Színjáték* egészében található valamennyi motívumhoz. Kiindulásképp érdemes figyelmünket két kulcs-tényezőre összpontosítani: a *három vadállatra* és az *erdőre*. Megfigyelhető, hogy e kontextusban (az I és a II énekben) Dante a „fiera” kifejezést mindössze kétszer használja, a „quella fiera a la gaetta pelle” (*Pokol* I, 42), valamint (a magyarul már idézett) „d’inanzi a quella fiera ti levai /che del bel monte il corto andar ti tolse” (*Pokol* II, 119-120) esetében, míg a „bestia” kifejezést – kizárólag a farkasszukára vonatkozólag – háromszor: „olyanná tón engem e nyugtalan vad” [„tal mi fece la bestia senza pace”] (*Pokol* I, 58); „látod előttem milyen szörnyű vad van” [„Vedi la bestia per cu’ io mi volsi”] (88.s.); „mert ez a szörny, kitől könnyed csorog /újtába állna, bárki közelednék” [„ché questa bestia, per la qual tu gride, /non lascia altrui passar per la sua via”] (94-95.s.). A „fiera” tehát a párduc, míg az oroszlánnak nincs ilyen típusú megjelölése (bár az oroszlán kétségtelenül a „bestia”-hoz, tehát a farkasszukához kötődik; így a *matta bestialidade* és a *superbia* egyaránt kapcsolható az oroszlánhoz és a farkasszukához). Különös, hogy a Dante-Vergilius párbeszédben ill. Vergilius többször idézett visszautalásában (*Pokol* II, 119-120) sem a zarándok-költő, sem a vezetője nem nevezi néven a farkasszukát (a három közül látszólag a legveszélyesebb vadat), hanem a „bestia” kifejezéssel jelöli meg. A

100-102. sorokban olvasható jellemzése a farkasszukának tovább bonyolítja e vad allegorikus jelentéseit: „sok állat van, kihez nősténynek áll /és még több fog ennek utána lenni, /míg eljő, ki megölje, az Agár”. Guglielmo Gorni – a hagyományos értelmezéstől némileg eltérő – hipotézisének megfelelően a „bestia” nem a farkasszuka megjelölése, hanem egy hármasság karakterű szörnyre utal, mely esetenként párduc, oroszlán és farkasszuka, s mely e három formában kész megtámadni az embert gyenge pontjain. E hármasság karakterű szörny a *Pokol* XXXIV-beli háromfejű Lucifer megelölözése, a Gonosz [il Male] megtestesülése, amely – többféle megnyilvánulása ellenére – megőrzi egységét, s így (szintén Luciferrel analóg módon) a Szentháromság paródiája. E hármasság megjelenik a *Pokol* XVII énekében szereplő Geryon alakjában is, aki ember-, kígyó- és skorpió-részekből áll – de míg Geryon *szinkron*, a bevezető ének „bestiája” *diakrón* hármasság. Utóbbi „nyugalansága” ill. „békétlensége” („*sanza pace*”) egyrészt folyamatos prédakeresésére, másrészt e szüntelen – három formába történő – átalakulására vonatkozik (vö. Gorni 2000: 27-29).

Mindez a Gonosz dinamikus voltára utal, analóg módon a Szentháromság három koncentrikus körben való megjelenítésével. A három vad olasz elnevezésében (Lonza, Leone e Lupa) nem véletlenül az „L” a közös elem: a Gonosz három alakját köti össze, ráadásul (az „I” után) Isten második neve, ahogy Ádám is mondja a *Paradicsomban* (XXVI, 133-136): *Mielőtt a Pokolba kerültem, /I-nek nevezték a legfőbb jót, /akitől származik a boldogság, mely magába burkol; /és EL-nek hívták később...* (Babits – vélhetően a *De vulgari eloquentia*-t is figyelembe vevő [vö. *A nép nyelvén való ékesszólásról* (ford. Mezey László), I/IV, in Alighieri 1965: 352] – fordításában: „Mielőtt lelkem a Pokolra szálla, /földön a legfőbb, Jónak neve *El* volt [...]. /Azután *Éli* lett az, ami *El* volt...”). Nem véletlen, hogy a *Színjáték*beli Ádám megnyilatkozásában kiemelt elem a pokolra-jutás. Mint Pier Vincenzo Mengaldo rámutat, Dante – különböző műveiben – Ádám alakján keresztül részben a bűnbeesés

teológiájának jelentőségét akarta hangsúlyozni: „Ádám bűnének következménye a primitív emberi természet romlottsága (vö. *Az egyeduralom*, I/XVI, in Alighieri 1965: 422), mivel bűne minden rákövetkező generációra átöröklődött; e bűn büntetést vont maga után, ugyanakkor meg is váltatott [...] Krisztus, az új Ádám által, a keresztáldozat révén, mely a harag gyermekeit a Kegyelem gyermekeinek állapotába juttatta vissza” (Mengaldo 1984: 46). Dante a paradicsomi boldogság idejének *rövidségét* is hangsúlyozza (vö. *Purgatórium* XXVIII, 142-144), mivel „az első ember pusztán hét órát tartózkodott az Édenben (*Paradicsom* XXVI, 139-142), ellenben a Földön kilencszázharminc évig élt és a Limbusban – mielőtt Krisztus az égbe vitte volna – négyezerháromszázkét évet töltött (*Pokol* IV, 55; *Paradicsom* XXVI, 118-123)” (Mengaldo 1984: 46). És, tehát, a dantei Ádámmal összefüggésben különös jelentőséggel bírnak *A nép nyelvén való ékesszólásról*ban kifejtett (I/VI, in Alighieri 1965: 354-355) és a *Színjáték*ba beillesztett (vö. *Paradicsom* XXVI, 124-142) nyelvfilozófiai tézisek, melyek egyik legkitűnőbb elemzését Kelemen János valósította meg (vö. Kelemen 2002: 111-122).

Visszatérve eredeti témánkhoz, megállapítható, hogy mivel a Gonosz három alakváltozása – mint említettük – a Szentháromság paródiája, az „L” nagy valószínűséggel Luciferre utal, de (a szóban forgó alakváltozás) a *Pokol* VI énekében szereplő háromfejű kutya, Cerberus anticipálása is. *Jeremiás* 5:6 adja e hipotézis filológiai hátterét: „ezért marcangolja szét az erdei oroszlán, és pusztítja el őket a pusztai farkas. A párduc ezért leskelődik városaik körül: széttépi mind, aki onnét kilép” (*Katolikus Biblia*). A három vad egymásba való átalakulásának költői képe pedig Próteusz mítoszára vezethető vissza. Az *Ars amandi*-ban Ovidius Próteusznak négy átalakulását (I, 759-764), a *Metamorphoses*-ben kilenc átalakulását említi (VIII, 730-737): mindkét műben szerepel – többek közt – az oroszlánná való átalakulás, és mindkét esetben ez a *második* átalakulás, mint Danténál. A farkasszukát illetően a *Metamorphoses* VIII könyvének 834. sorát („többet akar, mennél több étket dönt a

hasába”; Ovidius 1975) tarthatta szem előtt Dante: „rossz vágyának sosem elég a kár /s évés után csak annál éhesebb még” (*Pokol* I, 98-99). És bár Vergilius a *Georgica*-ban szintén ír Próteusz átalakulásairól (IV, 387-414), melyek közt szerepel a nőstény-oroszlánvá válás is, az oroszlánt és a farkasszukát illetően az ovidiusi hatás tűnik meghatározónak. Ugyanakkor Vergilius e szövegében jelenik meg a Dante számára oly fontos *kötél* motívuma, amely a *Georgica*-ban arra szolgál, hogy Próteuszt beszédre kényszerítsék: „Ám te, fiam, testét mind többször akarja cserélni, /Tartsd annál inkább, zabolázd meg erős kötélekkel, /Míg újból oly alakzatot ölt ezután, amilyenben /Láttad előbb, mikor ott ült még pilláin az álom” (IV, 411-414). Aligha véletlen, hogy Geryon énekében a kötélmotívum a párduccal összefüggésben jelenik meg: „egy kötelem volt, kötözve derékon: /azzal akartam meghurkolni hajdan /a párducot, mely tarka és csalékony” (*Pokol* XVI, 106-108). E kötelet Dante összecsomózza és Vergiliusnak adja át, ő pedig azt a „nagy mélységbe” hajítja (vö. 109-114). Az e titokzatos kötéllal kapcsolatos gesztusok jelentését a kommentátorok nem tudták megnyugtatóan feltárni; Gorni és Freccero feltevései szerint a kötélmotívum levetése végeredményben Dante alázatát fejezi ki Vergilius irányában: miután Dante már Vergilius vezetésével halad át a túlvilági tartományokon, nincs szükség a kötéltre, mely (Próteusszal analóg módon) a különböző formákba átalakuló Gonosz megkötözésére szolgált volna – arról nem is beszélve, hogy a Danténak tulajdonított *Fiore*-ban a képmutató Falsembiante explicit példaképe éppen Próteusz (vö. Gorni 2000: 30-31; vö. Dante, *Il Fiore*, in Alighieri 2005: 810; 813-829, etc.; vö. Freccero 2001: 11-12).

Az átváltozások témája szinte Dante obszessziója: a *Színjátékban* a legkülönbözőbb metamorfózisok vannak költőileg megjelenítve, így ezeknek az I ének három vadjárára való alkalmazása semmiképp sem extrém hipotézis (a téma részletes elemzéséhez ld. Draskóczy 2012). Az oroszlán „emelt fővel közeledni látszott /s dühös éhséggel zsákmányát kereste, /úgy hogy a lég tőle remegni

látszott” (*Pokol* I, 46-48). Az „emelt fő” a görög klasszikus képe, míg a „dühös” (ill. „veszett”) éhség – „rabbiosa fame” –, mely az oroszlánhoz kevésbé illő jelző, valójában a farkasszuka viselkedését anticipálja, amely (mint már volt rá utalás) „evés után annál éhesebb még” (*Pokol* I, 99). A három állat tehát *egymásba-átalakulás* eredménye, mely átalakulási folyamatban az oroszlán átmeneti szereplő. A párduc ugyan akadályozta Dantét előre-haladásában, de nem volt *éhes*, és bár a zarándok meghátrált tőle, mégsem volt annyira erőszakos, hogy a költő kifejezett *félelmet* érzett volna miatta (vö. I, 34-36); az oroszlán már nem pusztán akadályozta Dantét, hanem láthatóan agresszív és kiéhezett volt. A három vad úgy alakul át egymásba, hogy mindegyik megőriz valamit az őt közvetlenül megelőzőből és előlegez valamit a közvetlenül sorra következőből (vö. Gorni 2000: 31-32).

Dante tehát Vergiliust mint *vezetőt* követi – de e ponton mindenképp fel kell tenni a kérdést: miért tévedt el Dante a sötét erdőben, miért tért le a helyes útról? Ennek megértéséhez tanulságos lehet a minderről Dante által Forese Donatinak a *Purgatóriumban* adott magyarázat:

[Dante:] „[...] Ha visszaidézed,  
hogy éltünk együtt, én veled, s te vélem,  
az emléket ma is súlyosnak érzed.  
Ilyen életből vitt ki bölcs vezérem  
(ki ott megy), mikor nemrégibe tölten  
ragyogott *annak* húga át az éjen” –  
(és a Napra mutattam) – „vitt ki törten  
valódi holtak éjen át, valódi  
húsban, mely most is őt követi bölcsen.  
Onnan a Hegyre vitt vigasztalódní,  
hol ti, kiket elgörbitett az élet,  
körüngtök, újra sudárrá tolódní!  
És addig mondja, hogy tovább kísérhet,  
míg nem találkozom Beatricével:  
ott kell válnunk, úgy szól az Ítélet.  
Vergilius az, aki így vezérel”.

(*Purgatórium* XXIII, 115-130)

A fenti idézet első tercínája a Forese Donatival folytatott, obszcén hangvételű *Verses vitára* (ld. Alighieri 1965: 100-105; Gorni megjelölése szerint *Rime* LXXIII-LXXVIII) vonatkozik. A *Chi udisse tossir la malfatata...* [Forese Biccinét az utcafalnál] kezdetű szonett (*Rime* XXVI [Gorniétól eltérő számozás], in *DTO* 2005: 732) a Forese Donatival megromlott barátságot jeleníti meg – Nellára, Forese feleségére utalva –, melynek háttérben a Corso Donati (Forese fivére) és Dante közti politikai konfrontáció lehetett (vö. Gorni 2000: 32-33; Gorni e téziséét Sallay Géza nem osztja). A *Purgatórium* idézett sorai elvileg tehát azt fejezik ki, hogy Vergilius (az értelem) vezette ki Dantét az alantas politikai ellenségeskedés mocsarából és irányította a jó útra. Beatrice ezt úgy fogalmazza majd meg, hogy Dante fő bűne a misztikus szerelmétől (Beatricétől, avagy a teológiától, a filozófiától ill. a kinyilatkoztatástól) való eltávolodás volt: ezen eltávolodás fázisait a *Purgatórium* XXX 121-132 sorai írják le. Beatrice hiába próbálta Dantét az igaz útra terelni, s ezért kellett Beatricének a holtak világában felkeresnie Vergiliust (vö. *Purgatórium* XXX, 139-141), hogy segítsen Danténak, ahogy az a *Pokol* II-ben (43-126) le van írva. Beatrice kifejezésre juttatja, hogy a világi örömök keresése helyett őhozzá, az immár öröklétű Beatricéhez kellett volna Danténak fordulnia (vö. *Purgatórium* XXXI, 55-63), s mindezt úgy, hogy Dante bűnös életét (családneve etimológiájával játszva: Alighieri ← *aliger* [szárnyas]) a tapasztalatlan, esendő madárkéához hasonlítja. Beatrice szónoki korholásának fő gondolata – az ének későbbi epizódjai ismeretében – az, hogy a túlvilági utazás ill. a nyilvános bűnbánat, valamint a felejtés folyójában, a Léthében való alámerülés és a négy kardinális erény (prudenza, giustizia, fortezza, temperanza [bölcsség, igazságosság, erő, mértékletesség]) révén a Beatricéhez való eljutás és Beatrice szemének kontemplálása (vö. *Purgatórium* XXXI, 91-126) *jelenti a megváltást* a zarándok-költő számára, aki ezt követően „tisztá, s röpülni kész [lesz] a csillagokhoz” (*Purgatórium* XXXIII, 145; vö. Gorni 2000: 34-35).

Beatrice korholásának egy további része valamiféle



heterodox doktrínákat valló iskolára utal, melyet Dante egy bizonyos időszakban követett: „[Beatrice:] [...] arra akartalak rávezetni, /hogy iskolád [...] fölfoghassad, /mennyre tud ígém nyomán ügetni /tanával, s útatok mennyre lassabb /s Isten útjától messze, mint a földtől /az az ég, melynek útja a legmagasabb” (*Purgatórium* XXXIII, 85-90). Mindez alapján a zarándok-költő lényegi bűne inkább *filozófiai*, mintsem politika-morális természetű (valószínűleg Guido Cavalcanti averroizmusának átmeneti dantei követéséről van szó), és a Beatricétől való elfordulás ill. az ő elárulása is e filozófiai eltévelyedésre utal. A Beatricéhez (ismételjük: a teológia, a filozófia és a kinyilatkoztatás adekvát ismeretéhez) való hűség témája Dante szellemi-lelki vívódásának központi mozzanata, mely már a *Vita nuova*-ban kifejezésre jut: „elhatároztam, hogy ezentúl csakis e legnemesebbnek [Beatricének] dicsőítését szolgáló anyagot választok tárgyamul” (*Az új élet* [ford. Jékely Zoltán], XVIII, in Alighieri 1965: 29 [Gorni lokalizációja szerint: VN 10.11]). Ezen fogadalom nyomán születtek a *stilnovista* canzonék, pl. a *Donne che avete intelletto d'amore* [*Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet*], ugyanakkor ezen esküt Dante – magában az *Új életben* a *nemes Hölgyhöz* (*Donna gentile*) írt szonettek, valamint a már száműzetésben, *Pietra asszonyhoz* írt költemények (*Canzoni petrose*) révén – többször megszegte. Mindez ellenére a *Vita nuova* befejezése elvileg megerősíti a szóban forgó fogadalmat:

E szonett [*A legtágabb égbölgénél magasabbra*] után oly csodálatos látomásom támadt, hogy a benne látott dolgok arra az elhatározásra bírtak, hogy erről az áldottól [Beatricéről], mindaddig, amíg méltóbban nem szólhatok róla, többet ne beszéljek. S hogy ezt elérjem, igyekszem is úgy, ahogy csak tőlem telik [...]. Így aztán, ha tetszeni fog annak, aki mindeneket éltet, hogy én még néhány esztendeig éljek, remélem, úgy beszélhetek majd róla, ahogy hölgyről még sohasem beszéltek (*Az új élet*, XLII, in Alighieri 1965: 65).

Összegezve: a *Commedia* megírásának programja, melynek egyik központi eleme a Beatricéről való *méltó* megnyilatkozás, az 1294 körül megírt *Vita nuova*-ban már megfogalmazódott (vö. Gorni 2000: 35-36; Sallay Géza e Gorni-tézis igazságát is megkérdőjelezi,

hangsúlyozva, hogy a *Színjáték* terve több fázisban formálódott).

Mindenképp említést kell tenni még Piccarda Donati alakjáról: azon túlmenően, hogy Piccarda magyarázza el Danténak az üdvözülés lényegét, az egek és az üdvözültek hierarchiáját, saját élettörténetének ismertetésével rámutat a *fogadalomban* (*voto*) rejlő paradoxonokra (vö. *Paradicsom* III, 34-108), majd Costanza császárnő lelkének bemutatásával az egyházi fogadalom megtartásának jelentőségét hangsúlyozza (109-130). Az utóbbit Beatrice is megerősíti: „vigyázz, halandó, a fogadalomra!”, „nőjj hát, keresztény lélek, súlyosabbra!”, t.i. az Egyház „elég [kell legyen] neked, hogy üdvödet elérjed” (*Paradicsom* V, 64; 73; 78). Mindez alapján feltételezhető, hogy a *Vita nuova*-ban Dante – még a fogadalom intézménye ellentmondásainak ismeretében is – egy elvi fogadalmat tesz azon eszkatológiai költemény megírására, melyben Beatricéről (a teológiáról, a filozófiáról és a kinyilatkoztatásról) adekvát formában tudja kifejezni gondolatait (vö. Gorni 2000: 36-37). Hogy Dante végeredményben *megtartotta* fogadalmát, a *Vita nuova* záró gondolata és a *Színjáték* egy helyének szembetűnő konvergenciája bizonyítja: „s majd megengedi tán a könyörületesség ura, hogy lelkem végtére hölgye, az áldott Beatrice dicsőségének látására járulhasson, aki megdicsőülten csudálkozik annak arculatjába, *Aki örökkön-örökké áldott [qui est per omnia secula benedictus]*”; Beatricének a Paradicsomban való dantei meglátásakor pedig „[...] mondta mind: «*Benedictus, qui venis*» [«Áldott, aki az Úr nevében jön» (Máté 21:9, in *Katolikus Biblia*)] /és szórva föllül és körül virágot: /«*Manibus, oh, date lilia plenis*» [«Hintsétek telt kézzel a liliumot» (*Aeneis* VI, 883)]” (*Purgatórium* XXX, 19-21).

## **2/B. Három kulcs-motívum: Vergilius; allegória; próféta.**

### **2/B.1. Vergilius**

Mint ismert, a *Színjátékban* Vergilius története az arra való visszaemlékezésével kezdődik, amit *emberként* tett. A Dante által kiemelt motívum az, hogy Vergilius az *Aeneis* szerzője (vö. Ronconi

1984: 1034). Ahogy Sallay Géza is hangsúlyozza, találkozásukkor a Dante-Vergilius viszonyt illetően kiváltképp az érdekes, hogy „Vergilius úgy mutatkozik be, mint aki ember csak *volt* és *költő* volt, és a bemutatkozással együtt megemlíti legfőbb művét, az *Aeneist*. Dante, mikor megtudta, hogy Vergiliusszal találta magát szemben, először szinte szégyenkezett, hogy nem ismerte fel, de aztán kirobbant belőle a felismert Vergilius iránti, hosszú ideje tartó komoly érdeklődése Vergilius hihetetlen költői képessége és a verseiben fellelhető széles körű emberség és emberi bölcsesség iránt. Ha ezt is figyelembe vesszük, akkor a Vergiliusra vonatkozó dantei jelző, a «*parea fioco*» [«rekedtnék tűnt»] (*Inferno* I, 63) értelmezése is módosítható olyan értelemben, hogy hosszú időn keresztül pontosan a Vergilius által is leglényegesebbnek tartott gondolat halványult el [...], a Római Birodalom születésének a gondolata. Erre kellett tehát Danténak rádöbbednie, hogy Vergiliusban [...] e birodalmi gondolat a leglényegesebb. És tulajdonképp Beatrice Vergiliushoz fordulását nem csak a «*parola ornata*» [«ékes szó»] (*Inferno* II, 67) következménye indokolja, hanem Vergilius e tulajdonsága mellett éppen a birodalmi gondolat képviselőjeként segíthet a bajba jutott Dantén” (Sallay 2011: 19).

Ronconi elemzésének megfelelően Vergilius azért foglalkoztatja különösképp Dantét, mert számára Vergilius modellértékű költő, stílusát és bölcsességét tekintve is példaképe, olyan művek szerzője, melyek „titokzatos erény révén foglalják magukban az igazság valamiféle fényét, amely gondviselés-szerűen vetül az utódok értelmére” (Ronconi 1984: 1037). Nem véletlen a párbeszéd, amely a későbbiekben Vergilius és Statius közt zajlik: „[Vergilius:] [...] mily lámpa tudta vetni /fényét lelkedbe, mily nap, hogy vitorlád /megfeszítetted, a Halászt követni?“, mire Statius válasza többek közt az, hogy „[...] [te tetted Vergilius azt,] hogy szememnek fátyla /lehullt, mely mögött az Üdv fénye rejle” (*Purgatórium* XXII, 61-63; 94-95). Mindennek megértéséhez fontos látni, hogy Dantée mind a középkori, mind pedig a mi jelenkori Vergilius-

felfogásunkhoz képest sajátos. Karl Vossler szerint „a *Színjáték* Vergiliusa a bensőleg leginkább igaz és objektív, amit – legszabadosabb esztétikai szabadságában is – az ún. történeti költészet valaha is adott” (Vossler 1927: 310, idézve in Ronconi 1984: 1037).

A dantei Vergilusszal kapcsolatos számtalan kérdés közül még egyet érdemes kiemelni: Vergilius keresztényesítését. A *Vendégségben* Dante, Fulgentius nyomán, számot ad az *Aeneis* allegorikus értelmezéséről. Fulgentius a *De vergiliana continentia*-ban leírtak szerint Vergilius epikus költeményében az emberi élet allegóriáját látta: Aeneas hajótörése egyfajta *születés*, mégpedig azon értelemben, hogy az ember számára az élet által tartogatott fájdalmak és veszélyek kezdete; ezt követi a gyermekkor, egészen az atyai gondviselés (Anchises halála) végéig, ezután pedig az öröm és a szerelem korszaka következik (Didó-epizód), amelyből Merkúr – mint érett szellem – irányítja az embert a felsőbb eszmék irányába; ez az út vezet a bölcsességnek az indulat felett aratott győzelméhez (Turnust legyőzi Aeneas). A *Vendégségben* (IV/XXVI 6-tól; vö. Alighieri 1965: 334-335) Dante Fulgentius alapján értelmezi – az *Aeneis* IV és VI könyvében leírt – *vágyat* [*appetito*] (avagy a féktelen kívánságot) és az *értelmet*, mely utóbbi a vágyat úgy fékezi meg, mint lovas a lovát, zablával ill. sarkantyúval: a zabla a *mértékletesség*, melyről Aeneas a vergiliusi mű IV könyvében ad tanúságot, amikor elhagyja Didót, hogy „a becsületes, dicséretre méltó, hasznot hajtó utat kövesse” (Alighieri 1965: 334). A sarkantyú az *erő* ill. az *igaz nagylelkűség* (*fortezza, vero magnanimitate*), melynek köszönhetően az *Aeneis* VI könyvében Aeneas mindenféle veszélynek kitéve magát száll alá a Pokolba, hogy apja lelkével találkozzon (Fulgentius e jelenetben a tudásvágyat látja; vö. Ronconi 1984: 1046). Jean Pépin szerint is Dante, amikor Vergilius művében az emberiség különböző korszakainak ill. erényeinek allegorikus történetét olvassa ki, egy gazdag exegetikai tradícióhoz kötődik, és (mint André Pezard és Domenico Comparetti is rámutatott) Vergilius szövegei ilyesféle

használatához – az említett Fulgentiuson túl – a IV sz-i Aelius Donatus kommentárjai is nagyban hozzájárultak (vö. Pépin 1984: 158-159). Vergilius *keresztényesítése* egyben a pogány költő dantei felülbírálatát is magában foglalja, ahogy az többek közt a XI énekben is tetten érhető (Zygmunt G. Baranski szerint Dante megkérdőjelezi Vergilius magyarázatát azon kérdésével, hogy milyen etikai viszony áll fenn az addig látott és az azután következő bűnök közt [vö. *Pokol* XI, 73-75]; Baranski kommentárjában azt is hangsúlyozza, hogy Dante Vergiliusának interpretációs és cselekvési hatóköre igen korlátozott; vö. Baranski 2000: 155-157). E felülbírálatot Alessandro Passerin D'Entrèves is tematizálja a dantei Vergiliusra vonatkozó kitételében: szerinte azon Vergilius, mellyel Dante találkozik a domboldalon, „még mindig a [klasszikus] stílus nagymestere és a Birodalom hírnöke. De a történelemnek azon értelmezése, melyet Dante Vergilius üzenetéből vezetett le a *Convivio* és a *Monarchia* oldalain, a *Színjáték*ban alapvetően megváltozott: utóbbiban Dante nem habozik kijavítani – tisztelettel de határozottan – Vergiliusát. T.i. Dante számára Rómának a gondviselés által elrendelt küldetése immár nem – ill. nem kizárólag – abban állt, hogy Augustus alatt biztosította a világ békéjét és így lehetővé tette a Megváltást. Hanem azon is – és elsősorban azon – alapult, hogy biztosította Rómának a méltó helyet a Földön, és hogy – az igaz vallás megjelenésével – *sedes Apostolica* lett” (D'Entrèves 1952: 66; „la quale [Roma] e 'l quale [il suo Impero], a voler dir lo vero, /fu stabilita per lo loco santo /u' siede il successor del maggior Piero”. *Inferno* II, 22-24).

További részletkérdésekben való elmélyedés helyett elég azt leszögezni, hogy Vergilius művének dantei használata az antik és a középkori kultúra szerencsés találkozásának eredménye: a mantovai költő főműve és a hozzá kapcsolódó interpretációk ismerete együtt tette lehetővé, hogy Alighieri – egyedi megközelítésében – ezen exegetikai hagyományt megújítsa (vö. Ronconi 1984: 1046).

## 2/B.2. Allegória

Közismert, hogy allegória-elméletét Dante alapvetően a *Vendégségben* (II/I 1-7), a *Can Grande della Scala úrnak* címzett (XIII) levelében és – bizonyos politikai teológiai vonatkozásokban – az *Egyeduralomban* fejt ki. Az alábbiakban néhány, ezen allegória-konceptióval kapcsolatos, a *Pokol* I éneke szempontjából lényeges problémára térek ki.

Étienne Gilson (többek közt az 1939-es *Dante et la philosophie* szerzője) a dantei allegóriák ill. szimbólumok két csoportját különböztette meg: egyrészt a történeti személyekből, másrészt a teljesen fiktív személyekből/létezőkből képzett allegóriákat; az utóbbiakra példa a *sötét erdő* (a bűn allegóriája, miáltal a *sötét erdőben való eltévedés* értelemszerűen a *bűnbeesés* allegóriája) az oroszlán, a párdúc, a farkasszuka (a gőg, a bujaság, és a kapzsiság-mértéktelenség allegóriái: *Pokol* I, 1-60), akárcsak az *Új élet* ill. a *Vendégség* „nemes Hölgye” (elvileg a teológia ill. a filozófia allegóriája). Gilson utóbbi, a „Donna gentile”-re vonatkozó nézete (tehát hogy a két műben szereplő nőalak azonos, és hogy ez allegorikus személy) a maga idejében külön véleményt képviselt a dantisztikában. Végeredményben azonban megállapítható, hogy Dante mind a történeti, mind a fiktív személyek esetében az allegória klasszikus felfogását képviselte, mivel – kiváltképp a keresztény exegetikában – egy személy *történeti* létezése nem akadályozza meg azt, hogy allegorikus jelentés hordozójává váljon (vö. Pépin 1984: 152). Kétségtelen, hogy a *Színjátékban* a négy interpretációs szint (szó szerinti, allegorikus, morális, anagogikus/misztikus) közül a – morálist és a misztikust bizonyos értelemben magában hordozó – *allegorikus* értelmezésnek meghatározó szerepe van. De nem téveszthető szem elől, hogy maga Dante hangsúlyozta a *szó szerinti* (*letterale*) jelentés elvi elsődlegességét a tekintetben, hogy minden további jelentés-szint arra épül (vö. Pépin 1984: 152; 157):

Amint az első fejezetben előadtam, magyarázatomnak betű szerintinek és allegorikusnak kell lennie. Ennek megértéséhez tudni kell, hogy az írásműveket

legfeljebb négyféle értelemben lehet értelmezni és kell magyarázni. Az egyiket betű szerintinek hívjuk, ez az a jelentés, amely nem terjed túl a költött szavak betűjén, ez van meg a költők meséiben. A másikat allegorikusnak nevezzük, s azt a jelentést értjük rajta, amely ezen mesék takarója alatt rejtőzik, valójában szép hazugságba öltöztetett igazság [...]. [...] A harmadik értelmet erkölcsinek nevezzük, és ez az az értelem, amelyet az olvasónak a legjobban szemügyre kell vennie az írásokban saját és tanítványai javára [...]. A negyedik értelmet misztikusnak, vagyis érzékfelettinek nevezzük: s ekkor azt vizsgáljuk, amikor lelkileg magyarázunk egy írást, amely betű szerint is megállja a helyét, jelképes beszéddel az örök üdvösség magasztos dolgairól tudósít, amint a Próféta azon énekében is megfigyelhetjük, amely elmondja, hogy Izrael népének Egyiptomból való kijöttével Judea szent és szabad lett. Nyilvánvalóan igaz betű szerint, ám nem kevésbé igaz az is, amit lelkileg jelent, vagyis azt, hogy a lélek megszabadulva a bűntől, szabad akarata alapján megszentelt és szabad lett. *Ennek kifejtése során mindig a betű szerinti értelemnek kell elől járnia, mint olyannak, amelynek jelentésében a többiek benne foglaltatnak, [s így] nélküle lehetetlen lenne a többit, különösen az allegorikust felfogni* (Vendégség, II/I, in Alighieri 1965: 185-186, kiemelés tőlem, N.J.).

A pogány kultúra allegorikus értelmezését illetően, ahogy említve volt, a *Színjáték* szempontjából a két alapvető forrás Vergilius és Ovidius. Ezen túlmenően érdemes utalni arra, hogy „az antik költők allegorikus olvasatából Dante mindenekelőtt a mitológia értelmezését nyeri” (Pépin 1984: 159), és ennek általános meghatározása ismét a *Vendégségben* található (vö. II/IV 1-7, in Alighieri 1965: 191-193). Mint Pépin fogalmaz, „a pogányság istenei és istennői, mint Júnó, Pallasz, Vulcanus, Ceres mind – a keresztény angyaloktól nem különböző módon – népies megjelölései a mozgó intelligenciáknak, akárcsak a platóni ideáknak” (Pépin 1984: 159), és ezek allegorikus-tipológiai interpretációja is hosszú exegetikai hagyományra tekintett vissza, melyet Dante nagyrészt ismert.

A dantei négyféle értelmezési szint tehát szervesen illeszkedett a középkori exegézis hagyományába, bár Alighieri saját interpretáció-elméletével sok tekintetben meghaladta annak közvetlen előzményeit. Pál József Dante e koncepciója kapcsán kiemeli a görög és latin hermeneutikában még ismeretlen, a középkorban már alapvetővé vált exegetikai tipológia jelentőségét,

mely tipológiának megfelelően a kereszténységben „kétféle, egymástól merőben különböző szöveg ismerete volt lehetséges: az egyik típusúnak a szerzője maga Isten, a másikénak valamelyik ember” (értelemszerűen az utóbbihoz tartoznak a pogány költők és filozófusok szövegei; Pál 2009: 34). Specifikusan az exegetikai problémát illetően a *Convivio* és a *XIII Levél* mindenekelőtt a *Színjáték* poliszémikus jellegét magyarázza. A *XIII Levél*ben Dante – mint már utaltunk erre – az *In exitu Israel Aegypto* kezdetű zsoldár betű szerinti és allegorikus jelentésszintjeit különbözteti meg, Pál József rekonstrukciójában az alábbiak szerint: „a konkrét történelmi esemény mellett a három szellemi értelem [van]: az emberiség Krisztus általi megváltása [...], az egyén lelkének megtérése [...], a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotába, ill. a pusztulásnak alávett idő szolgátságából való kimenetelünk a szabadság örök dicsőségére. Ez utóbbi hármat [...] együttesen allegorikusnak lehet nevezni” (Pál 2009: 57).

A *Színjáték* jelentés-rétegeinek feltárásakor tehát különös jelentőséggel bírnak a *bibliai* allegóriák. A *Vendégség-* és *XIII Levél*-beli exegetikai elvek áttekintésekor már több szempontból láttuk az *In exitu Israel de Aegypto* című zsoldár jelentőségét, amihez hozzátehetjük – egy újtestamentumi példa említésével – az Úr színéváltozásával kapcsolatos *XIII Levél*beli utalást (vö. Máté 17:1-9, in Alighieri 1965: 517). A *Színjáték*ban szinte áttekinthetetlenül sok *bibliai* utalásból a továbbiakban csak néhányat tekintünk át. A Földi és az Égi Paradicsom jelentését illetően az *Egyeduralom* meghatározása mérvadó:

A kimondhatatlan Gondviselés [...] két elérendő célt állított az emberek elé: az egyik a földi élet boldogsága, mely saját erőink kifejtéséből áll – s amelynek jelképe a Földi Paradicsom –, a másik az örök élet boldogsága, mely az Isten boldog színélátásában áll, s amelyre saját erőnkől eljutni nem tudunk, hacsak az isteni kegyelem fénye meg nem világosít bennünket: ezt pedig csak a mennyei Paradicsom útján érhetjük meg. E két különböző boldogságra pedig mint két különböző végkövetkeztetésre, különböző utakon kell eljutni. Az elsöre a filozófia tanításain keresztül érhetünk el [úgy], hogy érvényre juttatjuk



erkölcsi és értelmi erőink gyakorlásában. A másodikhoz pedig az emberi értelmet meghaladó hitigazságok révén juthatunk el, ha azokat a teológiai erények (hit, remény, szeretet) gyakorlásában követjük (*Az egyeduralom*, III/XVI, in Alighieri 1965: 474).

A Földi Paradicsomban *a tudás fája* is szimbólum: a morális jelentésszintnek megfelelően ebben ismerhető fel *tiltó formájában* Isten igazságossága: „[Beatrice:] az Isten igazságát, s a Morálét /mindezekben már, fában, tilalomban, /meglátnád és okulásodra válnék” (*Purgatórium* XXXIII, 70-72); az ezt megelőző sorokban Beatrice világosan utal arra, hogy Dante nem volt képes felismerni adott jelenségek *allegorikus* jelentését, mely révén feltárulkozhatott volna Isten igazsága (vö. *Purgatórium* XXXIII, 64-69; vö. Pépin 1984: 161). Egy további példát említve, a *vita activa – vita contemplativa* (szintén a klasszikus hagyományból örökölt) dantei megkülönböztetése kapcsán különös jelentőséggel bír az ószövetségi Lea és Ráhel (az Ótestamentumban Jákob feleségei), valamint az Újszövetséghez kötődő Matilda és Beatrice allegorikus alakja: Dante leírásában Lea *Matilda* prefigurációja, s mindketten a *vita activa* allegorikus alakjai, míg Ráhel *Beatrice* prefigurációja, s mindketten a *vita contemplativa* allegorikus alakjai. A *Színjátékban* további két releváns, az Újszövetséghez kötődő nő közül Márta a *vita activa*-val, míg Mária a *vita contemplativa*-val megfeleltethető allegorikus alak (vö. *Vendégség*, IV/XVII, in Alighieri 1965: 312; vö. Pépin 1984: 161).

Dante legtöbbször tudatosan alkalmazott homályos ill. enigmatikus allegóriákat, melyek közül különös jelentőséggel bír az először a *Pokol* bevezető énekében olvasható hajózás-allegória (vö. Pépin 1984: 165): „és mint ki tengerről jött, sok veszéllyel, /amint kiért lihegve, visszafordul, /még egyszer a vad vízen nézni széllyel: /úgy lelkem, még remegve borzalomtól /végignézett a kiállt úton újra, /melyen még élve senkisémet jutott túl” (*Pokol* I, 22-27). A második *cantica* is efféle allegorikus képpel nyit: „immáron jobb vizek fölé evezni /emel vitorlát elmém kis hajója, /s a szörnyű Tengert maga mögé veszti” (*Purgatórium* I, 1-3). A harmadik *cantica*

elején is – bár nem a nyitó énekben, és a korábbiaktól eltérően kifejezetten hermeneutikai útmutatásként – megjelenik ezen allegorikus téma: „óh, ti, kik apró csónakban ültök, /s figyelni vágyva édes énekekre /hajóm után, mely zengve száll, röpiültök /jobb lesz, ha visszatértek révetekbe!” (*Paradicsom* II, 1-3; ld. még: XXIII, 67-69; a téma részletes és mérvadó elemzéséhez ld. az alábbi kötetben foglalt tanulmányokat: Marianacci 2007). E ponton megjegyzendő, hogy Dante allegorikus költészetének enigmatikus hangvétele nem véletlenül ihlette a dekadentizmus, a szimbolizmus és a hermetizmus hatása alatt alkotó Giovanni Pascolit olyan versciklusok megírására, melyeknek háttérben – bizonyíthatóan – a dantei allegorizálás van, akárcsak olyan (hermetikus hangvételű) Dante-tanulmányok kidolgozására, melyekben (a *Színjáték* strukturális tökéletességének feltételezésével és ehhez kapcsolódóan a *morális* aspektus középpontba állításával) Dantét szinte mint dekadentista-szimbolista költőt vizsgálja (a téma áttekintéséhez ld. Nagy 2011).

A *Színjátékot* illetően fontos szem előtt tartani, hogy a dantisztika fő áramlatai az utóbbi nagyjából 70 évben szinte egyöntetűen elfogadják e mű alapvetően *allegorikus* jellegét és az allegóriák komplexitásában (is) láttatják annak irodalmi-filozófiai értékét (ld. Kelemen 2002: 58-67). De ezen álláspont egy hosszú fejlődés eredménye, mivel a XIX századi és a XX század első három évtizedében tevékenykedő dantisták esetében (és részlegesen őket követően is) az allegória „megfejtése”, s így az elsődlegesnek tekintett szószerinti jelentés feltárása általános célkitűzés volt; másrészt – Gabriele Rossetti nyomán – az ezoterikus Dante-elemzők az allegóriákat konkrét politikai-teológiai ágensekre/eseményekre vonatkoztatták. Mindkét megközelítés számos inadekvát következtetést eredményezett. A dantei allegória autentikus interpretációjával kapcsolatos szellemi küzdelem a modern dantisztika egyik legnagyobb úttörője, Michele Barbi (1867-1941) nagy hatású Dante-monográfiájában is tetten érhető (*Vita di Dante*,

Sansoni, Firenze, 1961): „a *Színjáték* nem allegorikus költeményként fogant, mint gyakran állítják, hanem mintegy kinyilatkoztatásként. Az általa leírt utazást a költő nem azért képzei el, hogy finom fogalmak ködfüggönyét szője belőle, hanem azért, hogy mindazt, amit «végzetes útján» Isten akaratából láthatott és hallhatott, meghirdesse az eltévedt emberiség megmentésére. Ez magyarázza a szó szerint való értelem jelentőségét a *Színjátékban*, s azt is, miért jutott túlsúlyba a műben a tiszta költészet a doktrínákhoz és gyakorlati célokhoz képest” (Barbi 1964: 99).

A dantei allegória vizsgálata szempontjából nagy jelentőségű Erich Auerbach *figurális interpretáció*-elmélete (ld. Auerbach 1991), melynek meghatározása szerint ez „olyan kapcsolatot létesít két esemény vagy személy között, hogy az első nemcsak önmagát jelenti, hanem a másodikat is, miközben a második magában foglalja vagy beteljesíti az elsőt. A figura két pólusa időben elválasztott, de mindkettő – valóságos esemény vagy személy lévén – az időben [diakron síkon] található. Mindkettőt a történeti élet tartalmazza, s csupán összefüggésük megértése, *intellectus spiritualis*-a szellemi aktus” (Auerbach-t parafrázálja Kelemen, in Kelemen 1999: 84-85). A *Színjáték* mint szent költemény általános allegorikus jellege kapcsán kiemelendő, hogy „a költeményben elbeszélte sorsok és történetek, nem utolsó sorban pedig a Róma-központú világtörténelem a bibliai történelemhez hasonlítható szakrális jelleget öltenek. Az [*allegoria in verbis*-től megkülönböztetendő] *allegoria in factis* a kimondhatatlan kimondását rábízta magukra a dolgokra, melyek jel-mivoltukban a szavaknál sokkal inkább képesek kifejezni a spirituális jelentést. A költemény egészét átfogó *figura*: Róma története, melynek Aeneas Vergilius által megénekelte küldetésétől kezdve üdvtörténeti jelentősége van. Amikor Beatrice megjövedöli, hogy halála után Dante a Paradicsom lakója lesz, akkor a Paradicsomot Rómának, Krisztust pedig római polgárnak, *rómainak* nevezi: «mert ama Rómában fogsz lakni vélem, /melynek polgára Krisztus, mindörökre!» (*Purgatórium* XXXII, 101-102)” (Kelemen 1999: 86).

Mindennek kiegészítéseképp érdemes felvillantani Vittorio Ugo Capone nagy teológiai fogalmi apparátust mozgósító *figura*- ill. *allegória*-interpretációjának egy-egy mozzanatát. Capone fogalmazásának megfelelően „*figura* és *allegória* közt átfedés van annyiban, hogy miáltal nyilvánvalóvá teszik az értelem korlátjait, észlelhetővé teszik az értelemből leképzett szó inadekvátságát – nem annak keletkezését, hanem a szónak a valódi értelmét. Az *allegória* az emberi mivolt sajátja, amely magához akarja kötni a másikat, az őtőle különbözőt; a *figura* ellenben lehet egy kozmikus esemény látszólagos hatása. Ebből eredően a *figura* kifejezés alkalmazható volt a *mysterion* sajátos és titokzatos működésének megjelölésére: mint [adott esetben] a teremtő cselekvés, amely a megteremtett univerzum figurációjában tükröződik” (Capone 1967: 142-143).

A dantei allegorizálásnak specifikusan a *Pokol* I énekére vonatkozó aspektusának megértéséhez (utalva az egyes *cantica*-k egyes énekeinek Giuseppe Mazzotta által is hangsúlyozott tematikai átfedéseire) érdemes felidézni Charles S. Singleton alapvető meglátásait. Mint írja Singleton, „a *Pokol* első énekének nyitó jelenete tökéletes *figurája* és előképe a túlvilági utazás egész fejlődési ívének. Jobban nem is lehetne összesűríteni egyetlen képbe. Mégis van egy ok, ami miatt azt mondhatjuk, a *Purgatórium* elején minden egyéb helynél világosabban tükröződik a költemény első jelenete. A *Pokol* első énekében ugyanis – csakúgy, mint a *Purgatórium* esetében – a vizuális mező középpontjában a hegy áll, amelynek csúcsán található – miként a későbbiekben kiderül – a két cél közül az egyik. A *Purgatórium*ban megtett út azonban az egész túlvilági utazás középpontjában is áll, ezért jelenik meg az első jelenetben. A lejtő végpontjaiban található két birodalom nem elsősorban a konkrét felvázolás eszközével jelenítődik meg, mint inkább alluzív módon megidéződve: a Paradicsom a fénytől fölfelé, a *Pokol* a sötétségtől lefelé helyezkedik el” (Singleton 2009: 155). Ideiglenes lezárásképp mindezt érdemes Antonino Pagliaro álláspontjával kiegészíteni, mely szerint a *Színjáték* exegézisét nem lehet sem kizárólag szimbólumok,

sem kizárólag allegóriák értelmezésére alapozni (vö. Pagliaro 1987: 294).

### 2/B.3 *Próféta*

A *Színjátékot* – mint profetikus művet – inspiráló bibliai allegóriák vizsgálata szempontjából Francesco Santi nyomán fontos szemügyre venni, milyen értelemben lehetett egy szöveg *ihletett* [*ispirato*] a középkori hagyományban. Dante korában „az ihletettség állhat azon látomásban, mely megelőz és igazol egy írni szándékozó szerzőt; ez esetben beszámolója egy Isten által keltett álom beszámolójaként jelenik meg («Qual è colui che sognando vede» [*Mint aki álmodva lát*]; *Paradicsom* XXXIII, 58). Másodszor ihletettnek tarthatunk egy szöveget az esetben, ha tárgya egy [alapvető] élettapasztalat, mégpedig (ön)életrajzi formában, amikor is az elbeszélésben a tények megértését átalakítja a képzelet egy Istenre visszavezetett ihlet által oly módon, hogy ezen ihlet lehetővé teszi az adott tényekben az isteni akarat ill. valamilyen isteni állapot megértését”, s ez tulajdonképp a hagiográfia esete (Santi 2011: 219). Harmadszor, az ihletettség alapja lehet egy teljesen fiktív elbeszélés, mert ilyenén keresztül is kinyilatkoztathatja magát Isten az embernek. Dante a Bibliában az ihletettség e három formáját egyaránt megtalálhatta (vö. Santi 2011: 219-220).

A *Színjáték* profetikus jellegének feltárása szempontjából egy további releváns tényező a *volgare* (*népnyelv*) használata Dante részéről. Santi szerint a *Commedia* profetikus aspektusa az Istennel való kommunikáció és az Isten dicsőségéről szóló népnyelvi beszámoló megírásának alapvető igényében ragadható meg. Magasztalásként Dante leírja Isten nagyságát és az isteni mű abszolút szépségét: „minden teremtett, látható vagy láthatatlan dolog Dante számára «[...] az Eszme fénye, mely szeretve /nemz, és ezt lelkünk Istenének érzi» [*azon Eszme fénye, melyet szeretete által Urunk létrehoz*] (*Paradicsom* XIII, 53-54), de a lényege e csodának az emberben van, és az ember ezen nagysága pusztán azon tényről

függ, hogy Isten az embernek nyilatkozza ki önmagát, ezáltal a saját szintjére emelve az embert. És mivel e kinyilatkoztatás a Mindenható alázat révén történik, melyben Isten minden ember anyjaként mutatkozik meg, az ebből következő dicsérete Istennek mindenki számára rendelkezésre áll azon nyelven, «amelyen még az asszonyok is megértik egymást» [XIII Levél, in Alighieri 1965: 510], s amelyen anyánkkal beszélünk, ismét csak Ferenc tanítása szerint – s itt immár nem a próféta Ferencről, hanem az Isten mellett álló azon Ferencről van szó, aki Istent Istenben magasztatja a *Naphimnusz* által. *A népnyelven jutnak kifejezésre Isten számára és Isten előtt azon érzések, melyeket a szabadság tesz autentikussá és alapvetővé*; mindez tehát a teremtés szépsége az ember szabadságában. *A népnyelv a feltámadottak nyelve*, azoké tehát, akik «nem magukért tán, de apák-anyaknak /kedvéért és mind[azokért voltak], akiket szerettek, /még mielőtt örök lángokká váltak» (*Paradicsom* XIV, 64-66)” (Santi 2011: 229, kiemelés tőlem, N.J.). Másképpen, a vulgáris nyelv adekvát státuszának biztosítása összefügg az üdvözléssel: ahogy Albert Russel Ascoli is rámutat, az itáliai vernakuláris nyelv legitimálása Dante elméletében egyfajta üdvtörténeti ökonómia keretei közt valósul meg (Ascoli 1995: 58). Isten dicsőítésének legmagasabb pontja az üdvözültek (beati) lelkei által alkotott Fényrózsa, mely „illatát küldi dicséret fejében” (*Paradicsom* XXX, 126), és éppen e Rózsa leírásakor kerül valóban középpontba Dante VII Henrikre vonatkozó prófécijája. „A dicsőítésből származik a prófécia, mivel a dicsőítés egyben elismeri az ember méltóságát, amiben részesült, és amely méltóság a történelem minden pillanatában és a természet valamennyi helyén érvényesül. Az isteni nagyság elismeréséből – mely kinyilvánított az emberi érzelmek értéke elismerésével – születik a teljes költemény, Dante vallomása [confessione] a *Pokolban*, bűnbánata [contrizione] a *Purgatóriumban*, és áldozása [comunione] a *Paradicsomban*” (Santi 2011: 229).

Dante profetikus identitása kialakításának vizsgálatában különös jelentősége van a Szent Pál leveleihez köthető dantei

szöveghelyeknek. Teljes joggal hangsúlyozza Giuseppe Ledda, hogy a *Színjáték* bizonyos értelemben Szent Pál jegyében íródott – és ez a *Pokol* első két énekében is világosan tetten érhető. Már az I ének végét áthatja Dante – a II énekben határozottabban kifejezett – a túlvilági zarándoklat megvalósíthatóságát illető kételye; ez egyrészt Vergilius mint vezető alkalmasságának elvi megkérdőjelezésében mutatkozik meg: „[Vergilius:] mert a Császár, kinek fenn áll hatalma, /általam (mert törvénye ellen éltem) /nem engedi, hogy nyílva birodalma” (*Pokol* I, 124-126). Az olasz szövegben a „ribellante” [„lázadó”] kifejezés (*Inferno* I, 125) világosan utal Vergilius elkárhozottságára, arra, hogy ki van zárva a Paradicsomból. Dante kételyét éppen az övét megelőző s számára modell-értékű túlvilági utazók példája táplálja: Aeneasé és Szent Pálé. Ők túlvilági utazásukat Isten akaratából valósították meg, továbbá a túlvilági tapasztalat számukra egy összetettebb vállalkozás, egy a gondviselés által elrendelt küldetés része volt, melynek a földi világba való visszatérést követően kellett volna – az emberiség számára pozitív értelemben – beteljesülnie. Aeneas – az *Aeneis* VI könyve szerint – azért száll alá a pokolba, hogy apjával, Anchisessel találkozzon, és hogy az bizonyos kinyilatkoztatások révén elősegítse Aeneas számára a harci győzelmeket (Latiumban) s ezáltal a Római Birodalom megalapítását (ahogy mindezt Dante is leírja: vö. *Pokol* II, 10-21). Pál apostol ellenben a Paradicsomba lett elrabolva, hogy a Földre való visszatérését követően megalapozza a keresztény hitet, mely az üdvözülés alapja: „asztán e tájra szállt még, hogy bizalmat /adjon, a Választott Edény [Szent Pál], a hitre, /amely az üdvnek útján első harmat” (*Pokol* II, 28-30; e tercina intertextusa: *Pál apostol második korintusi levele* 12, 2-4). Aeneas pokolbeli utazása tehát a Római Birodalom megalapítását, míg Pál paradicsomi itineráriuma a keresztény hit megerősítését eredményezte, Dante pedig kételkedik afelől, hogy ilyen előzményeket követően az ő túlvilági zarándoklata értelmes vállalkozás – továbbá épp e szöveghelytől kezdve lesz a *Színjáték* egészében meghatározó Pál apostol missziójának az

eszméje (vö. Ledda 2011: 180-181). Ledda azt is hangsúlyozza, hogy Dante idejében „a túlvilági látomások hagyománya [...] újraértelmezi a páli *kimondhatatlant* [indicibilità], amely nem tiltás, hanem az elmondás képességének a hiányából ered, és folyamatosan mint funkcionális retorikai elemet aknázza ki e kimondhatatlanságot a túlvilági jelenségek hiperbolikus megjelenítéséhez. Ezen túlmenően a látnoki hagyomány a páli, tiltáson alapuló kimondhatatlanságot egy másik modellnek, a prófétainak a túlvilági látomásokra való alkalmazásával haladja meg, melynek jellemzője mindannak egy bizonyos rend szerinti megmutatása az embereknek, ami a látnok számára ki lett nyilatkoztatva és fel lett tárva a túlvilágon. Dante, aki mindkét azon aspektust megújítja, mely a túlvilág kimondhatóságát szabályozza a látnok részéről, közvetlenül bibliai modellekhez kapcsolódik, s ezekre alapozza saját tekintélyét mint túlvilági próféta és költő” (Ledda 2011: 206; a témához ld. még Kelemen János, *A kimondhatatlan poétikája*, in Kelemen 1999: 63-77).

Maga Dante a *XIII Levél* végén többek közt így nyilatkozik a próféta-látnok nyelvi elbeszélésének korlátairól (értelemszerűen elsősorban önmaga misztikus túlvilági tapasztalataira vonatkozólag):

Látott [...] némely dolgokat, melyeket elmondani nem tud, és visszatérve nem is képes elmondani. De mégis szorgalmasan meg kellene jegyezni azt, amit mond, hogy t.i. nem tud és nem képes. Nem tud, mert megfeledezett róla, nem képes, mert ha meg is emlékezik, és emlékezetében tartja azt, amiről beszélni akar, [...] a szó ahhoz nem elegendő. Mert sok dolog van [...], amit értelmünkkel meglátunk, de amelyek kifejezésére szó sincs. [...] Aztán azt mondja, hogy olyan dolgokról fog beszélni, amelyeket a mennyországról magában megőrizhetett. És azt mondja, hogy ez a művének tárgya (*Can Grande della Scala úrnak*, in *Alighieri* 1965: 518).

Mazzotta elemzésének megfelelően „a [*XIII*] *Levél* érve, miszerint a látnokság az *Isteni Színjáték* alapjának megkülönböztető jegye, önmagában nem meglepő. A kritikusok régóta elismerik a költemény radikális látnok-profetikus indíttatását s annak alapállítását,



miszerint [e műben] a költő hangja helyettesíti a bibliai próféták sorát, amennyiben a történelem mozgását Isten megváltó ígéreteinek perspektívájában tárja fel és értelmezi. A költő profetikus hangvételének tekintélye azon előfeltevésen alapul, hogy ő [Dante-költő] lett kiválasztva Isten kegyelméből, hogy megvalósítson egy túlvilági utazást, hogy azt követően átadhassa a világnak az igazságosságra vonatkozó látomását, mely világ gúnyt űz Isten törvényeiből. [...] [L]átszólag inkonzisztencia van a [XIII] *Levél* utolsó paragrafusaiban [...]”, mivel éppen akkor, amikor Dante a látomás lényege verbális kimondhatóságának *lehetetlenségét* hangsúlyozza, a *XIII Levél* „felidézi a próféta szavának erejét. Tulajdonképp mily módon kapcsolódik egymáshoz a látnokság és a prófécia?” (Mazzotta 1993: 155), teszi fel a kérdést a kutató, hangsúlyozva, hogy analitikus szempontból mindenképp feszültség ill. összeférhetetlenség észlelhető a profetikus és a misztikus kijelentések közt. De – eszmefuttatása szerint – a kétféle nyelvi megnyilatkozás inkonzisztenciája csak látszólagos, mivel az valójában „nem Dante érvelési szigorúságának hiányára vezethető vissza, ellenkezőleg: ami inkonzisztenciának tűnik, valójában a prófécia és a miszticizmus egymással kölcsönösen feltételezett viszonyát [co-implication] sugallja, amit én Dante költői gondolata *relacionalitásának* [*relationality*] neveznék. Ezt tekintetbe véve a prófécia és a miszticizmus a tapasztalat és a lét két különböző módja: a misztikus kimondhatatlanság egy személy privát látomásának a magányosság és a társiatlanság keretei közt megvalósuló misztikus, feloldhatatlan komplexitása [*entanglement*]; [ellenben] a próféta nyelve, mely a száműzetésből származik, a közösségtől való ön-elidegenítésből ered, mindazonáltal a történelemben gyökerezik és határozottan az ember empirikus világára irányult. Dante [tulajdonképp] megszünteti a kettősséget a prófécia és a miszticizmus közt azáltal, hogy e kettőt az intézményes diskurzus megkérdőjelezésének módjaiként fogja fel” (Mazzotta 1993: 155).

Dante próféta-költői identitásának klasszikus mély-

elemzését Bruno Nardi valósította meg: vizsgálódásában hangsúlyos elem a konstantinusi adományozás tételének tarthatatlansága. Dante – aki elfogadja (míg Lorenzo Valla 1440-ben már filológiailag cáfolja) a constantinusi adománylevél hitelességét – kemény invektívával illeti Constantinust: „[Dante:] aj, Constantinus, látod, mennyi rosszat /szült nem megtérése, de adományod, /mellyel először lett egy pápa gazdag!” (*Pokol* XIX, 115-117). Az Egyház – ezen belül a szimoniákus pápák – korrupciója, a világ és egyházi hatalom egybemosódása ezen (Dante számára egy második eredendő bűnbeeséssel felérő) adományozásra vezethető vissza. Csak egy eljövendő császár, az említett Agár tudja helyreállítani a Constantinus által okozott kárt azáltal, hogy elpusztítja a korrump, kapzsi Egyházat (vö. *Purgatórium* XXXIII, 43-45). „Amint helyre van állítva a birodalom egyetemessége – írja Nardi –, az Egyház le kell mondjon minden földbirtokról, s szegénységben és alázatban folytathatja tisztán lelki misszióját, saját példájával tanítva az embereket a mulandó javaktól való eltávolodásra, hogy valamennyi vágyukat a túlvilági élet üdvözülésére irányítsák. Csakis így fog ragyogni a megtévedt emberiség számára a két nap [az egymással egyenrangú császár és pápa], melyek szükségesek az emberiség által bejárando kettős út, a földi boldogság és az égi üdvözülés útjának megvilágításához. Megszűnik így a két hatalmi ág közti átfedés, és befejeződnek a császárság és pápaság közti harcok, melyek folyamán «fényük egymást kioltotta» (*Purgatórium* XVI, 109), s miáltal a Földön már nincs ki kormányozzon («[...] che 'n terra non è chi governi»; *Paradiso* XXVII, 140); ha a császári auktoritás megsemmisül, igazából a pápai trón is üres: «[Péter:] aki a földön helyem bitorolja, /helyem, helyem, mely az Isten fiának /szemében olyan, mintha üres volna» (*Paradicsom* XXVII, 22-24). A pápai kard leválasztásával és a pápaság és császárság kölcsönös függetlenségének helyreállításával az édeni fa, amelyet másodsorra is kifosztottak [az említett adományozás révén], ismét zöldellni és virágozni fog, mint a Krisztus általi megváltás pillanatában” (Nardi 1990: 278-279). A dantei profetizmus

Nardi-féle exegézisének jó kiegészítése Michele Barbi szintén klasszikus interpretációja: „Dante szükségét érzi annak, hogy felemelje a császárságot azzal szemben, aki nem ismeri el, hisz abban, hogy Isten felhasználja a sas egyik örökösét a világ kormányzási rendjének helyreállítására, mivel a rendkívüli isteni gondoskodás szükségessé vált, de az ő gondolkodása szerint a gondviselés rendjét mind a polgári életben, mind a vallási életben helyre kell állítani, és a Birodalomnak nem lehet más feladata, mint segíteni az emberi nemet az evilági tökéletesség és boldogság visszaszerzésében, amely az eredendő bűnnel elveszett. [...] [Attól, hogy Dante] a Nagy Agárra vagy a Sas örökösére bízta az orvoslást, nem kell összezavarni a császár megszokott feladatát az Ég Küldöttének [vö. *Purgatorio* XXXIII, 43-45] sajátos missziójával: ez utóbbinak kell megszűntetnie a hamis pásztorok és zsarnok királyok közt szövődött cinkos szövetséget [...]; mihelyt azonban [e Küldött] rövid küldetését befejezte, újra fel kell vennie saját tisztségét: akárcsak a másik vezető [a Császár], el nem vakítva többé mohó vágyaktól a földi javak iránt, újra el kell foglalnia magas hivatalát és be kell töltenie a feladatot, melyet ő képes betölteni egyedül” (Barbi 1964: 103-104). A fentiek mintegy megerősítése végett és ideiglenes összegzésképp harmadikként érdemes idézni Padoant: a dantei profetizmus általa megvalósított interpretációjának megfelelően „Dante szilárdan hitte: ő az isteni akarat eszköze [...], egy olyan küldetésre, melynek jelentősége éppen azáltal emelhető ki, hogy az író [Dante] explicite harmadikként helyezi önmagát Aeneas, a Birodalom alapítója után, aki isteni akaratból testileg alászállt a Pokolba, és Szent Pál, az Egyház alapítója után, aki élve szállt fel a mennyekbe” (Padoan 1975: 84-85).

## II. *Parafrázis*

1. Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.

*Életutunk felén*

*egy sötét erdőben találtam magam,  
mivel a helyes utat elvétettem.*

4. Ahi quanto a dir qual era è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinova la paura!

*Jaj, igen nehéz elmondani, milyen volt  
ezen vad, barátságatlan és zord erdő,  
amely – csak rá gondolva is – újra félelmet kelt bennem.*

7. Tant'è amara che poco è più morte;  
ma per trattar del ben ch'í' vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch'í' v'ho scorte.

*Oly keserű, hogy a halál alig keserűbb annál;  
de, hogy a jóról beszélek, amit ott leltem,  
beszélek másról is, amit ott megtapasztaltam.*

10. Io non so ben ridir com'í' v'intrai,  
tant'era pien di sonno a quel punto  
che la verace via abbandonai.

*Nem tudom jól elmondani, hogy kerültem oda,  
oly mély álomban voltam,  
amikor az igaz útról letértem.*

13. Ma poi ch'í' fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,

*De aztán, amint egy domb aljához jutottam,  
ott, ahol véget ért a völgy,  
mely a szívemet félelemmel hatotta át,*

16. guardai in alto e vidi le sue spalle

vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogne calle.  
*a magasba néztem, s láttam, hogy a dombhát  
mintegy köpenyként azon bolygó fényével van beborítva,  
mely egyenesen vezeti az embereket minden úton.*

19. Allora fu la paura un poco queta,  
che nel lago del cor m'era durata  
la notte ch'í' passai con tanta pietà.  
*Akkor azon félelmem valamelyest csillapodott,  
mely szívem tavában egész éjjel tartott,  
mialatt oly nagy aggodalmat éreztem.*

22. E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,  
*És mint az, ki szapora lélegzettel,  
kilépve a tengerből a partra,  
visszanéz a veszedelmes vízre,*

25. cosí l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva.  
*így fordult tehát még menekülésben levő lelkem  
vissza, hogy lássa az utat,  
melyen át élő ember még soha nem jutott.*

28. Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,  
ripresi via per la piaggia diserta,  
sí che 'l piè fermo sempre era 'l piú basso.  
*Miután fáradt testem valamelyest megpihent,  
ismét nekivágtam az elhagyatott domboldalnak,  
úgy, hogy mindig azon lábam volt alább, melyre támaszkodtam a*

*felmenetben.*

31. Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,  
una lonza leggera e presta molto,  
che di pel macolato era coverta;

*És mikor már majdnem a meredek szakaszhoz értem,  
egy mozgékony és gyors párdúc került eléem,  
melynek pöttyös szőre volt;*

34. e non mi si partia dinanzi al volto,  
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,  
ch'í fui per ritornar piú volte vòlto.

*és nem mozdult előlem,  
sőt, annyira akadályozott előre-menetelemben,  
hogy többször is azon voltam, hogy visszafordulok.*

37. Temp'era dal principio del mattino,  
e 'l sol montava 'n sú con quelle stelle  
ch'eran con lui, quando l'amor divino

*Kora hajnal volt,  
és a Nap azon csillagokkal kelt fel,  
melyek akkor voltak velem, amikor az isteni szeretet*

40. mosse di prima quelle cose belle;  
sí ch'a bene sperar m'era cagione  
di quella fiera a la gaetta pelle

*először hozta mozgásba azon szép dolgokat;  
így jó reményre adott okot  
– a pöttyös szőrű vaddal szemben –*

43. l'ora del tempo e la dolce stagione;  
ma non sí che paura non mi desse  
la vista che m'apparve d'un leone.

*az óra és az édes évszak;  
de nem annyira, hogy ne keltsen félelmet bennem  
egy oroszlán látványa, mely előttem megjelent.*

46. Questi pareo che contra me venisse  
con la test'alta e con rabbiosa fame,  
sí che pareo che l'aere ne tremesse.

*Úgy tűnt, hogy ez felém jön,  
felszegett fejével és veszett éhséggel,  
úgy, hogy a levegő is bele remegett.*

49. Ed una lupa, che di tutte brame  
sembiava carca ne la sua magrezza,  
e molte genti fé già viver grame,  
*És egy farkasszuka, mely sóvárgással  
volt telített soványságában,  
és mely már annyi embert tett nyomorulttá,*

52. questa mi porse tanto di gravezza  
con la paura ch'uscita di sua vista,  
ch'io perdei la speranza de l'altezza.  
*oly nagy felindultságot okozott bennem,  
a félelem által, mely látványából fakadt,  
hogy elvesztettem a reményt, hogy valaha is feljuthatok a magas dombra.*

55. E qual è quei che volontieri acquista,  
e giugne 'l tempo che perder lo face,  
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;  
*S mint az, ki szívesen szerez,  
és elérkezik a pillanat, hogy veszít,  
miáltal minden gondolatában sír és szomorkodik,*

58. tal mi fece la bestia senza pace,

che, venendomi 'ncontro, a poco a poco  
mi ripigneva là dove 'l sol tace.  
*pont olyanná tett engem e békétlen vadállat,  
mely jött felém, és lassanként  
visszakényszerített oda, ahol a Nap hallgat.*

61. Mentre ch'í' rovinava in basso loco,  
dinanzi a li occhi mi si fu offerto  
chi per lungo silenzio parea fioco.  
*Míg zuhantam vissza a mélybe,  
szemem előtt hirtelen megjelent valaki,  
aki a hosszú hallgatás miatt erőtlen hangúnak tűnt.*

64. Quando vidi costui nel gran diserto,  
«Miserere di me», gridai a lui,  
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!».  
*Amint megláttam őt az elhagyatott helyen,  
«Könyörülj rajtam», kérleltem hangosan,  
«bárki is vagy, árny, vagy valóban ember!».*

67. Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,  
e li parenti miei furon lombardi,  
mantoani per patria ambedui.  
*Azt válaszolta nekem: «Nem vagyok, csak voltam ember,  
szüleim lombárdok voltak,  
mindketten mantovaiak születésük szerint.*

70. Nacqui sub Julio, ancor che fosse tardi,  
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto  
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.  
*Sub Julio születtem, bár sajnós uralkodása késői szakaszában,  
és a derék Augustus alatt éltem Rómában,  
a hamis és hazug istenek korában.*



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

*Költő voltam, és Anchises azon igazságos  
gyermekéről verseltem, aki Trójából jött,  
miután a gőgös Ilion porig égett.*

76. Ma tu perché ritorni a tanta noia?  
perché non sali il diletto monte  
ch'è principio e cagion di tutta gioia?».

*De te miért térsz vissza a temérdek szenvedéshez?  
Miért nem mégy fel a szeretet-teljes hegyen,  
mely kiindulópontja és oka minden örömmek?».*

79. «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte  
che spandi di parlar sí largo fiume?»,  
rispuos'io lui con vergognosa fronte.

*«Tehát te vagy az a Vergilius és az a forrás,  
melyből ered a beszéd oly bővizű folyója?»  
válaszoltam neki zavartan.*

82. «O de li altri poeti onore e lume,  
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore  
che m' ha fatto cercar lo tuo volume.

*«Ó, valamennyi költő dicsősége és fénye,  
remélni merem, hogy volt értelme a sok tanulásnak és szeretetnek  
mellyel írásaid tanulmányoztam.*

85. Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

*Mesterem és szerző-példaképem vagy,  
csakis te vagy az, akitől átvettem*

*a szép stílust, mely dicsőségre vált.*

88. Vedi la bestia per cu' io mi volsi;  
aiutami da lei, famoso saggio,  
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi».

*Látod a vadállatot, mely miatt visszafordultam,  
segíts megmenekülnöm tőle, híres bölcs,  
mert ereim beleremegnek».*

91. «A te convien tenere altro viaggio»,  
rispuose, poi che lagrimar mi vide,  
«se vuó' campar d'esto loco selvaggio  
«Neked egy másik utat kell bejárnod»,  
válaszolta, miközben engem sírni látott,  
«ha meg akarsz menekülni e vad helyről,

94. ché questa bestia, per la qual tu gride,  
non lascia altrui passar per la sua via,  
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;  
*mert e vadállat, mely miatt kiáltozol,  
nem enged senkit át az útján,  
és oly annyira akadályoz ebben mindenkit, hogy a végén meg is öli;*

97. e ha natura sí malvagia e ria,  
che mai non empie la bramosa voglia,  
e dopo 'l pasto ha piú fame che pria.  
*és oly gonosz s bűnös természete van,  
hogy sóvár vágya sosem elégül ki:  
az evés után éhesebb, mint előzőleg volt.*

100. Molti son li animali a cui s'ammoglia,  
e più saranno ancora, infin che 'l veltro  
verrà, che la farà morir con doglia.

*Sok állat mellé szegődik nősténynek,  
és még több mellé fog, amíg eljön  
az agár, aki gyötrelmes halált fog neki okozni.*

103. Questi non ciberà terra né peltro,  
ma sapienza, amore e virtute,  
e sua nazione sarà tra feltro e feltro.

*Ő nem fog sem földdel, sem pénzzel táplálkozni,  
hanem tudással, szeretettel, és erénnyel,  
s a születési helye Feltro és Feltro közt lesz.*

106. Di quella umile Italia fia salute  
per cui morì la vergine Camilla,  
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

*Azon nyomorúságos Itáliának lesz a gyógyírja,  
melyért meghalt a szűz Camilla,  
valamint Euryalus, Turnus és Nisus, sebesüléseik következtében.*

109. Questi la caccerà per ogni villa,  
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,  
là onde 'nvidia prima dipartilla.

*Ő végigkergeti a farkasszukát minden városon  
addig, amíg nem szorítja vissza a pokolba,  
ahonnét az első irigység hívta elő.*

112. Ond'io per lo tuo me' penso e discerno  
che tu mi segui, e io sarò tua guida,  
e trarrotti di qui per loco eterno;

*Így hát azt gondolom, az lesz neked jó,  
hogy kövess, és én vezetőd leszek,  
és innen kimentelek az örök helyeken keresztül,*

115. ove udirai le disperate strida,

vedrai li antichi spiriti dolenti,  
ch'a la seconda morte ciascun grida;  
*ahol hallani fogod a kétségbeesett sirámokat,  
látni fogod régi idők fájdalomban gyötrődő lelkeit,  
akik a második halál miatt jajonganak;*

118. e vederai color che son contenti  
nel foco, perché speran di venire  
quando che sia, a le beate genti.  
*és látni fogod azokat, akik örülnek  
a tűzben, mert remélik, hogy eljutnak  
egyszer az üdvözültetekhez.*

121. A le quai poi se tu vorrai salire,  
anima fia a ciò più di me degna:  
con lei ti lascerò nel mio partire;  
*Az utóbbiakhoz, ha fel akarsz jutni,  
arra lesz egy nálam méltóbb lélek:  
vele foglak hagyni ottani eltávozásomban;*

124. ché quello imperador che là sù regna,  
perch'í' fu' ribellante a la sua legge,  
non vuol che 'n sua città per me si vegna.  
*mert a császár, aki ott fent uralkodik,  
mivel nem ismertem el a törvényét,  
nem akarja, hogy általam bárki a városába jusson.*

127. In tutte parti impera e quivi regge;  
quivi è la sua città e l'alto seggio:  
oh felice colui cu' ivi elegge!».  
*Ő mindenütt uralkodik és az égben kormányoz;  
ott van az ő városa és az égi trónja:  
boldog az, kit oda beválaszt!».*

130. E io a lui: «Poeta, io ti richeggio  
per quello Dio che tu non conoscesti,  
acciò ch'io fugga questo male e peggio,

*És én azt válaszoltam: «Költő, arra kérlek  
azon Istenre, akit te nem ismertél:  
hogy megmeneküljek e baj – vagy még rosszabb – elől,*

133. che tu mi meni là dov'or dicesti,  
sí ch'io veggia la porta di san Pietro  
e color cui tu fai cotanto mesti».

*vezess el azon helyre, amelyről beszéltél,  
hogy láthassam Szent Péter kapuját  
és azokat, akik (beszámolód szerint) oly bánatosak».*

136. Allora si mosse, e io li tenni dietro.

*Akkor elindult és én követtem őt.*

### III. Kommentár

1. „Már a kezdettől az isteni költő elárulja misztikus-biográfiai törekvését egy olyan téma kifejtésében, mely bibliai profetizmust és patrisztikai doktrínákat, vallási indítást és klasszikus kultúrát, teológiai[-politikai] bizonyosságot és költői indulatot egyaránt magában foglal” (Giannantonio 1987: 385). Dante, túlvilági utazása kezdő-időpontjaként nem utal konkrét dátumra (pl. 1300 április 8-ra – Húsvét péntekre –, mint egyes kritikusok állítják), hanem egyszerűen az itinerárium szempontjából megfelelő korára, 35. életévére utal. Fontos motívum, hogy a túlvilági utazás megkezdése egyben az örökkévalóság irányába tartó utazásé is, továbbá hogy Dante az egész emberiség nevében nyilatkozik: a helyes utat – Alighieri felfogása szerint – az egész emberiség vétette el. Egy lehetséges intertextus *Izaiás* 38.10: „életem napjainak közepén kell alászállnom az alvilág kapuihoz” [„ego dixi in dimidio dierum meorum: vadam ad portas inferi”] (*Katolikus Biblia*). Dante fiktív

retrospektív narrációja az örökkévalóságban tett utazásról értelemszerűen *temporális* visszaemlékezés formájában jelenik meg. A temporalitás kapcsán megjegyzendő, hogy Dante szent költeményének első sorában egy tér metaforával (az életút fele) fejez ki *temporalitást*, a 62-63. sorban pedig egy auditív minőséggel (rekedtség) utal egy vizuális élményre (egy emberi alak megjelenése): „dinanzi a li occhi mi si fu offerto /chi per lungo silenzio parea fioco” (akárcsak a 60. sorbeli „néma Nap” – értsd: sötétség – esetében: „mi ripigneva là dove 'l sol tace”). Ha ezekkel együtt figyelembe vesszük a *Purgatórium* X 22-96 *virtuális dombormű*-leírásait, a *Purgatórium* XII 1-72 kép-leírásait (vö. Kelemen 2006: 23-27), valamint a *Paradicsom* XXXIII 106-132 *Szentháromság látomás*-leírását, megállapítható, hogy Dante tudatosan – nem pusztán a kimondhatóság, hanem – a *kifejezhetőség* problémáját feszegeti, más (pl. képzőművészeti, zenei) kifejezés-formákhoz képest biztosítva *prioritást* a verbális/írott kifejezésnek, t.i. a fent említett jelenségek kizárólag a költői verbalitás/írás formájában fejezhetők ki.

2. Míg az első sorban a szerző általánosít („nostra vita”), a másodikban immár egyes szám első személyben nyilatkozik („mi ritrovaí”): így is, a bűnbeesés tekintetében e sor is az emberiség bármely egyénére vonatkoztatható, és a mennyei hazától (a legfőbb jótól) való távolságot hangsúlyozza, a *Convivio* alábbi helyével analóg módon: „lelkünk is, mihelyst rálép az élet új, azelőtt soha meg nem járt útjára, a legfőbb jó célpontjára irányozza tekintetét” (*Vendégség*, IV/XII, in Alighieri 1965: 297). Ahogy a *XIII Levélben* is kiemeli Dante, a *Színjáték* fő célja, hogy „az ez életben élőket a nyomorúság állapotából eltávoztassa, és a boldogság állapotára vezesse” (*Can Grande della Scala úrnak*, in Alighieri 1965: 511). T.i. a sötét erdő a vágynak által uralt élet (általánosabb értelemben a bűnbeesés) allegóriája, ahol nem működik az ítélőerő: a nyomorúság állapota, mely *sötét*, mivel az értelem fényétől mentes. A *Színjáték* morális értelme az erdő és az ember közti dialektikában összponosul, a két – temporális (földi ill. szekuláris) és lelki

(egyházi) – hatalom egybemosódásában ill. ennek kritikájában áll, mely két hatalom egyébként nélkülözhetetlen az üdvözüléshez, a Földi Paradicsom által szimbolizált boldogsághoz. Dante története szükségszerűen egybefonódik az emberiségével, tudata ébredése egybeesik az emberiség tudatáéval, miáltal az itinerárium egyéni és egyetemes motívumai jelentőségükben egyenrangúak. Az *egy sötét erdőben [bolyongva] találtam magam* sor tehát az ébredés, az eltévelyedés tudatosulásának allegorikus leírása. Dante számára a sötét erdő – a 32. sortól megjelenő vadakkal –, mint költői kép forrása lehetett az *Aeneis* egy-egy sora (pl. „a vadak vackát megdúlva a százados erdőn” [„itur in antiquam silvam, stabula alta ferarum”]; VI, 179), vagy pl. az ágostoni „amara silva mundus hic fuit” („keserű erdő volt e világ”, Ágoston, *In Ioannem* V [tr. XVI 6]; vö. Giannantonio 1987: 385). Lehetséges bibliai intertextusok többek közt az alábbiak. „Mindannyiukat a sötétségnek egyazon lánc bilincselte meg” [„una catena tenebrarum omnes erant colligati”] (*Bölcsesség könyve* 17:17, in *Katolikus Biblia*); „a bölcs maga elé néz, a balga vaktában megy” [„sapientis oculi in capite eius stultus in tenebris ambulat”] (*Prédikátor könyve* 2:14, in *Katolikus Biblia*); „halál, mily keserű dolog rád gondolni [emlékezni]” [„O mors quam amara est memoria tua”] (*Sirák fia könyve* 41:1, in *Katolikus Biblia*); „megbotlunk délben, mintha szürkület volna, homályban lakunk, mint a holtak” [„impegimus meridie, quasi in tenebris, in caliginis quasi mortui”] (*Izaiás könyve* 59:10, in *Katolikus Biblia*); „aki sötétben jár, nem tudja, hova megy” [„qui ambulat in tenebris, nescit quo vadat”] (*János evangéliuma* 12:35, in *Katolikus Biblia*). A sötét erdő képe szempontjából további fontos referencia a *Convivio* egy mondata, mely szerint „az élet tévedéssel teli erdejébe belépő ifjú sem találna rá a helyes útra az idősebbek irányítása nélkül” (*Vendégség*, IV/XXIV, il Alighieri 1965: 329), s amelynek – akárcsak a *Színjáték*beli költői képnek – nagy valószínűséggel Ágoston *Vallomások* X/XXXV a fő forrása: „ebben az óriási erdőben, mely tele van csapdákkal és veszélyekkel, íme, sokat irtottam már és sokat tisztítottam ki

szívemből, ahogy tenni megadtad nékem, «üdvösségem Istene»” („in hac tam immensa silva plena insidiarum et periculorum...”; Ágoston 1995 [II kötet]: 306; a bibliai és az ezekhez közvetlenül kapcsolódó intertextusok további elemzéséhez ld. Giannantonio 1987: 387-388).

3. A „ché”-t többféleképp értelmezték ( *mivel; oly módon, hogy; etc.*). Antonino Pagliaro értelmezése alapján a 2-3. sor parafrázisa: „egy sötét erdőben találtam magam, egy olyan ember állapotában, aki elvétette a helyes utat”; A 3. sor Salvatore Battaglia-féle parafrázisa: „az erény útja számomra elkallódott”, tehát *nem elveszett*, hiszen a költő reménykedett annak megtalálásában. Ez egy meghatározó jelentőségű kiinduló gondolata a túlvilági zarándoklatnak. Dante felfogása szerint szent költeménye egy túlvilági út *retrospektív* leírása, melynek tapasztalata az egész, bűnben eltévedt emberiségnek példaként kell szolgálgjon. Ugyanakkor ezen utazás *figura*, vagyis annak az útnak a prefigurációja, amit Danténak majd halála után, *kizárólag-lélekként* kell majd megtennie (vö. Giacalone 2005: 3).

4-6. Egy lehetséges magyarázó parafrázis: „mily fájdalmas és nehéz elmondani, milyen volt azon szörnyű erdő, melynek sűrű növényzetén oly nehéz áthatolni. Ha csak rágondolok, az újra félelemmel tölt el”. A „selvaggia e aspra e forte” [„sűrű, kusza, vad”] tipikusan középkori három elemű ritmusa (*ritmo ternario*) a félelem domináns érzését hivatott kiemelni. Jelen tercinában tehát „összesűrűsödik a nyomasztó félelem légköre, mely az I ének túlnyomó részét uralja, s mind az olvasót, mind pedig a költőt visszatérő szorongásokkal nyomja el, mely egy lidérces és bénító rettenetbe torkollik a három vadállat meglátásakor” (Giannantonio 1987: 386-387). Mint Hoffmann Béla rámutat, „az első két tercinában az *sz* és az *r* fonémák – rekurzív sajátosságuknak megfelelően – domináns szerephez jutnak, s a vadon hangjai [az olasz szövegben] a *mi ritrovai* igével kezdődőleg érzékszervünk számára mintegy *auditív megértésként* vannak már adva: először a sok *r* recsegő-ropogó túlsúlyával, majd az *sz* fonémával kiegyenlítetten a *fonoszimbolizmus* révén idézik meg az erdő fogságába esett ember kétségbeesett



mozgását és lépteit [...]. A hallás szintjén a vissza-visszatérő *szhangok* a leveles ágakhoz súrlódó ruházatnak, a lábunkra tekeredő aljnövényzetnek az emlékét idézik meg, míg allegorikus értelemben az embert foglyul ejtő s nem-eresztő bűn indáinak súrlódását, a csábítás sziszegő kígyó-hangját, de a félelem csendjét is kínálják. Az *r* hang ugyanakkor a hős útjába és lába alá kerülő ágak ijesztő recsenését, a felriadást hallatja” (Hoffmann 2002: 33-34).

7. Egy lehetséges magyarázó parafrázis: „az erdő oly keserű hely, hogy a természetes és szellemi halál alig több azon erdőnél, mivel mindkettő megfoszt minket az élet örömeitől és a lelket az elkárhozásba taszítja”. A bűn tehát itt fizikai és lelki keserűség; a halálnak a keserűséghez való kapcsolása szintén bibliai intertextus. E sor szembetűnő példája Dante költői szövege rendkívüli sűrűségének és szintetizáló képességének.

8-12. Egy lehetséges magyarázó parafrázis: „de, hogy adekvátan tudjak nyilatkozni a jóról (alapvetően azon akaratról tehát, hogy meg akarok szabadulni a bűntől), más ott tapasztalt dolgokról is (a dombról, a vadállatokról, Vergiliusról) beszámolok, amelyek, bár az erdőhöz kapcsolódnak, immár azon kívüli tényezők”. Dante e ponton megpróbálja meghatározni elbeszélésének témáját. Az elbeszélés hangnemét a *Dante-költő – Dante-szereplő* dialektika határozza meg, ezért (is) szerepel a 8-10. sorban háromszor az „én” személyes névmás. A 10. sorral kapcsolatban szembetűnő, hogy Dante-narrátor elkülönбöződik Dante-szereplőtől a tekintetben, hogy (az elbeszélő) nem emlékszik a bűnbeesés, a helyes útról való letérés lelki állapotára. E sornak egy valószínűsíthető intertextusa Tamás *Summa Theologiae*-je (I, 84, 8), miáltal itt hangsúlyozottan a figurális ihletű *teológiai allegóriáról* van szó, melynek keretein belül a költő egy olyan, általa elszenvedett tapasztalatról számol be, mely az emberiségnek tanulságként szolgál.

13-15. A domb mindenképp az erdő ellenpontja, az erényes élet szimbóluma; a dombra való feljutás elhatárolása az erényes élet gyakorlása melletti döntés allegóriája. A 15. sor egy lehetséges

magyarázó parafrázisa: „ami félelemmel hatotta át a szívemet”.

**16-18.** A bűnbe esett ember – jelen esetben Dante – Istenhez való közeledési vágyát *ösztönösen* fejezi ki: ezen ösztönös bizalom jegyében fordítja tekintetét a napsütötte dombra, vagyis üdvözülése lehetőségének irányába. A 17. sorban a „pianeta” (a babitsi szövegben nem szereplő „bolygó”) a Napra utal, amely a Dante által is természetesnek vett ptolemaioszi kozmológiában a negyedik, Istent szimbolizáló, különleges bolygó, mely saját fényével világítja meg az összes többi égitestet. A sötét erdő és a napfényes domb ellentéte értelemszerűen a bűnös és erényes út (mely utóbbira Dante vágyik) szembeállítására.

**19-30.** Egy lehetséges magyarázó parafrázis az alábbi. A napfényes domb látványa révén – a sötét erdőben szorongva eltöltött idő után – Dante félelme valamelyest enyhül, és mint a hajótörött, aki partot érve elborzadva néz vissza a tengerre, melyben előzőleg fuldokolt, Dante, aki épp hogy kimenekült az erdőből, hátrafordul, hogy lássa az átmenetet, mely az erdőt és a dombot elválasztja, s amin korábban élve senki nem jutott át. Miután rövid időre megpihent, a zarándok folytatja útját a völgy és a domb közötti emelkedőn, mindig bal lábára támasztva teste súlyát és jobb lábával előre lépve. Ezen allegorikus mozgás-leírásban a merev bal láb az érzéki vágyak [appetiti] béklyójának a szimbóluma, míg a jobb láb bizonyos értelemben az erényre irányuló akaraté. Az üdvözülés útjának a 13. sortól kezdődő, reményteli megtalálásának leírásában nagy hangsúlyt kap a bűnös múlt (a helyes útról való letérés, a sötét erdő) és az eljövendő engesztelődés megkülönböztetése. Az erdő (2.s.), a domb (13.s.) és a Nap (17.s.) a zarándok által bejárando három túlvilági birodalom szimbólumai, míg a dombra való felnézés (16.s.) az e három birodalom bejárását követő, remélt üdvözülésre utal: „tekintetem a hegyek felé emelem: honnan jön segítség számomra?” (*Zsoltárok könyve* 121:1, in *Katolikus Biblia*; vö. Giannantonio 1987: 388).

**31-43.** Amint elkezdődött volna a szó szigorú értelmében vett

*felmenet (üdvözülés)*, Dante útját egy foltos párduc állja el: e költői kép, mint jelen kommentár *interpretáció*-részében jelezve van, Jeremiás és Dániel (továbbá Joachim) egy-egy szöveghelyének középkori, Dante által átvett adaptációja. A párduc legvalószínűbb szimbolikus jelentése a bujaság (lussuria) ill. a mértéktelenség (incontinenza). E párduc nem távolodott el Dantétól, hanem egyre csak akadályozta a zarándok tovább-haladását, miközben már hajnalodott: a tavaszi reggel Dante morális újjászületését, valamint nemes (s nem érzéki) szerelmi érzéseinek megújódását jeleníti meg, s mindennek révén – meghaladva az erdő kiváltotta félelmet – reményt érez, hogy képes legyőzni a párducot. 37-40. sor: kora hajnal volt; a Nap a Kos-csillagképpel emelkedett a láthatárhoz, mellyel a Nap eredetileg akkor volt, amikor Isten – mint első mozdulatlan mozgató – mozgásba hozta az égitesteket.

**44-48.** Dante felvillanó reménye egy csapásra szertefoszlik, amint megjelenik a gőgöt és az erőszakot szimbolizáló, ráadásul éhes (támadásra és pusztításra kész) oroszlán: e képben alapjában véve Dante megújult rettegése van megjelenítve. „Az üdvözülés útja tele van veszélyekkel, és a kísértések mindig lesben állnak az igazakra, akik az erény útját keresik. [...] Teológiai nyelven fogalmazva a három akadályoztatás [impedimento], mely az ember és Isten közé ékelődik, bibliai sugallat alapján három vadállat, melyeknek voltak analógiái a középkori *Bestiarii*-ban [bestiáriumokban] is. Ugyanakkor a bibliai és profetikus nyelvezet a fogalmat képpé alakítja és fordítva, eszmék és figurációk kölcsönhatásában, melyek értelemszerűen a lényegit és az elsődlegest [ill. az univerzális] képesek megragadni, hanyagolva az egyedit és a sajátost” (Giannantonio 1987: 389).

**49-60.** A farkasszuka a kapzsiságnak – Pál apostol szerint minden bűn gyökerének – a szimbóluma (vö. *Timóteusnak írt I. levél* 6:10, in *Katolikus Biblia*). Mint olvasható: a sovány, minden ételre és vágyra kiéhezett farkasszuka okozta félelem megbénítja a zarándokat. E sorok a teológiai allegória jellegzetes példáját adják (a farkasszuka leírásának esetében a szószerinti és a morális-allegorikus jelentés

egyenrangú), ámbár épp az 51. sor – akárcsak a 100. sor – inkább a költői allegória megnyilvánulása (melynél az allegorikus jelentés elvileg felülírja a szószerintit). Mint Giacalone is rámutat, jelen ének második felében immár a költői allegória érvényesül. A farkasszuka olyasféle nyugtalan veszteség-érzetet kelt Dantében, mint amikor valaki attól tart, hogy a kockajáték egy pontján mindent elveszít (55-57.s.), mivel a zarándok veszni látja a dombra-felmenet reményét azáltal, hogy a farkasszuka visszakergeti őt az erdő szélére (58-60.s.; vö. Giacalone 2005: 83). „A költő az ember szenvedélyes és bűnös természetét e három állatban akarja megjeleníteni, s ezáltal állati ösztönnel akarja felruházni az emberi bűnöket: éppen ezért válik elbeszélése bizonyos értelemben határozatlanná és leegyszerűsítővé, ellentmondásossá és nem-meggyőzővé, t.i. narrációja célja kizárólag valamiféle alapelv rögzítése ill. valamely probléma jelzése – mindezt anélkül, hogy az állati minőség és természet meghatározásának igényével lépne fel. A vadállatok, morális alapelvek ontológiai megszemélyesítéseképp – a bestiáriumok által is követett bibliai szimbolikának megfelelően – etikai szimbólumok és spirituális emblémák” (Giannantonio 1987: 390).

**61-66.** Mialatt Dante visszamenekült/visszaesett a kiindulópontra, elvesztve az üdvözülés reményét, homályosan egy emberi alak tűnt fel előtte, akinek a hangja – a hosszú hallgatástól – rekedt volt. Sallay Géza interpretációja szerint e rekedtség a birodalmi eszme elhalványulását szimbolizálja (vö. Sallay 2011: 19), de – további értelmezések mellett – lehetséges, hogy a „Nap hallgat” analógiájára a rekedtség pusztán azon alak *halvány árny*-jellegét fejezi ki, akit Dante könyörögve megszólít.

**67-78.** Vergilius a vezető-értelem allegóriájaként jelenik meg a *Színjátékban*, de jelen énekben megjelenítési módja teljes összhangban van a középkori figurális Vergilius-képpel, vagyis azzal, amit Statius a *Purgatórium XXII* énekében mond ki: Vergilius IV eclogája hatására (mondja Statius) „a kereszténység titkos híve lettem, /világ előtt pogány valék azonban” (90-91.s.) – másképpen:

Vergilius már a pogány világban a kereszténység prófétája volt. Dante jellegzetesen középkori felfogásában Vergilius valódi személyisége ez, amellyel Dante a maga által leírt túlvilágon találkozik, míg a történeti Vergilius pusztán földi prefigurációja volt ennek – mindazonáltal a földi Vergilius költészetét is a Gondviselés ihlette. A narrációban körvonalazódó logika alapján annak analógiájára, ahogy Vergilius lehetővé tette Statius üdvözülését, ezúttal Dantét vezeti az üdvözülés, a fény irányába, amit azonban a pogány költő nem élhet meg, nem láthat. Mint Auerbach rámutat, Dante saját küldetésének jelentőségét Aeneaséhoz („Anchises jámbor magzatá”-éhoz) hasonlítja: Dante az új Aeneas, ami teljes mértékben megalapozottá teszi *Vergilius mint vezető* választását (vö. Giacalone 2005: 85). Trója („Ilion”) pusztulása jelen énekben a góg büntetésének példajaként van felhozva az *Aeneis* nyomán (III, 2-3). Vergilius megkérdezi Dantét, miért megy vissza a szomorú erdőbe, ahelyett, hogy az örömet adó dombra menne fel, mely felmenet az üdvözüléshez vezető út kezdete.

**79-90.** Dante kérdéssel válaszol; kérdésének plauzibilis magyarázó parafrázisa: „te vagy hát az a híres Vergilius, aki forrásként oly széles folyóját adod a költői ékesszólásnak?”, amihez Dante hozzáteszi, hogy elszégyellte magát, amiért nem ismerte meg azonnal rajongásig tisztelt költői példaképét. A 82. sorban Vergiliust a költők dicsőségének nevezi (Babitsnál: „ó, minden költők dicsősége, dísze”), mivel Vergilius presztízsével méltóságot adott a költészetnek és vezetője lett az őt követő költőknek. Dante kívánja, hogy bárcsak hasznára lehessen a vergiliusi tanítás, s a szeretettel folytatott tanulmányozás, mellyel a latin költő műveit olvasta. Más műveiben Dante megerősíti, hogy – a kor pedagógiai elvárásainak megfelelően – szisztematikusan foglalkozott Vergiliusszal: a *De vulgari eloquentia* II könyvében Vergilius mint a szabályozott és tragikus műfaj mestere, a *Convivio* IV könyvében mint a Krisztus megváltását előkészítő római birodalmi költő van megemlítve. 85.s.: Vergilius Dante *mestere*, mert költői példaképe; *szerzője* (*autore*, amely

etimológiailag az *autorità*-t, a tekintélyt is magában foglalja), mert olyan személy, „aki méltó arra, hogy higgyenek és engedelmeskedjenek neki” (*Vendégség*, IV/VI, in Alighieri 1965: 278). *Tőled vettem át a szép stílust*, mondja Dante (86-87.s.), a *De vulgari eloquentia* meghatározása szerinti *tragikus stílus*ra utalva, mely az egyetlen olyan, ami a költészet legmagasabb szintű témáit (a háborút, a szerelmet és az erényt) tárgyalni képes. Dante itt – egyfajta önéletrajzi utalással – valószínűleg a saját, 1300 előtt írt és a vergiliusi modellt követő allegorikus-doktrinális verseire utal, melyek először hozták meg számára a hírnevet. A 88. sortól ismét domináns és kifejezett érzelmeként jelenik meg a félelem: Dante a farkasszukát jelöli meg azon „bestiaként”, mely meghátrálásra kényszerítette, és könyörög Vergilius segítségéért. Fentebb Vergiliust a költői ékesszólás forrásának nevezte, ezúttal azonban *bölcsnek* nevezi, akárcsak a Limbus további antik költőit, mivel ők *tudósok* is azon túlmenően, hogy költők. *Híres* bölcsnek nevezi, ismét a középkori Vergilius-képre utalva ezzel, melynek megfelelően (mint már többször említve volt) Vergilius a kereszténység prófétája és az Egyetemes Birodalom magasztalója: az utóbbi Krisztus egyháza univerzalizálásának előfeltétele.

**91-111.** Vergilius a bölcsesség mestereként nyomban közbelép azon farkasszukával szemben, mely a római költő által megénekelt Birodalom legfőbb ellensége. Egy plauzibilis magyarázó parafrázis: „Dante, neked más utat kell bejárnod, mint a domb útját, ha valóban üdvözülni akarsz ill. meg akarsz menekülni ezen vad erdőből, mely a Földi Paradicsom ellentéte, mert ez a bestia, mely miatt hangosan segítségért könyörögsz, nem engedi, hogy más menjen az ő útján, és oly annyira akadályoz bárkit, aki erre elszánja magát, hogy a végén a halálát okozza. A farkasszukának oly gonosz és kegyetlen természete van, hogy éhsége sosem csillapodik, sőt, az evés után még éhesebb”. Ahogy a *Convivio*-ban olvashatjuk: „mi másról igyekszik jobban gondoskodni mindkét Jog, az Egyházi és a Polgári egyaránt, mint arról, hogy gátat vessenek a kapzsiságnak, amely a vagyon

felhalmozásával egyre növekszik” (*Vendégség*, IV/XII, in Alighieri 1965: 296). És ahogy a *Purgatóriumban* Dante kifakad: „aj, átkozott légy, ősi szukafarkas, /ki éhesebben vágysz, mint minden állat, /hogy mindeniknél több prédát csikarhass!” (XX, 10-12). A *Pokol* I 100-111. sorainak pontos jelentése a dantisztikában igen vitatott. A jelentés tisztázását nagyban nehezíti, hogy Dante – a passzus profetikus üzenete miatt – szándékosan homályosan fogalmaz. A szószerinti értelmet itt messze felülírja az allegorikus. Egy plauzibilis magyarázó parafrázis: „az Agár az a személy, aki a farkasszukát – a morális és vallási válság okozóját – visszakergeti a pokolba, és helyreállítja a rendet az emberi társadalomban. Az Agárnak nem lesz sem kapzsi birtok-vágya, sem pénz-vágya, csakis Istenből és az isteni dolgokból (tudás, szeretet és erény) táplálkozik”. A 105. sor értelmezése szintén igen problémás: jelentheti azt, hogy az eljövendő Agár alacsony sorból származik, de azt is, hogy nemesi származású ill. hogy szerencsés csillagzat alatt ill. hogy Veronában (a Veneto-i Feltre és a Romagna-i Montefeltro között) született (vö. Alighieri 2005: 36 [kommentár]). A „tra feltro e feltro” szekvenciával összefüggésben Giorgio Petrocchi is végeredményben elfogadhatónak tartja, hogy ezt helynévként interpretálják: a kisbetűs megjelölés összhangban van a *Színjáték* profetikus nyelvezetéből adódó szándékosan határozatlan és homályos megfogalmazással (vö. Alighieri 1966: 16-17). A 103-105. sor egy evangéliumi helyre hajaz: „[Keresztelő János] nagy lesz az Úr előtt, bort és mámorító italt nem fog inni, hanem már anyja méhében a Szentlélek fogja eltölteni” (*Lukács* 1:15, in *Katolikus Biblia*). Az Agár (tehát a császár) eljövetele a konfliktusok által feldúlt, *nyomorúságos (umile)*, polgárháborúba süllyedt Itália megmentését jelenti. Roberto Wis alternatív megközelítése alapján az Agár mindenekelőtt az *Egyház* megmentője volna. Az Agár végigkergeti Itália városain a farkasszukát, amíg tehát vissza nem szorítja a pokolba, ahonnet az Ádám és Éva boldogságára irigykedő Sátán (maga az ős-irigység [prima invidia]) hívta elő.

**112-129.** Plauzibilis magyarázat: Vergilius a fentiek konklúziójaképp azt javasolja Danténak, hogy kövesse őt (amíg az Agár el nem jön), mint olyan vezetőt, aki végig vezet – Dantét – az örök poklon, ahol a zarándok kétségbeesett jajkiáltásokat hall majd, látni fogja az örök fájdalmat és elkárhozást elszenvedő régi lelkeket, akik a második halál miatt gyötrődnek (az első halál a testtől való külön-válás, a második az Istentől való elhagyatottság): „a halált és az alvilágot a tüzes tóba vetették. A tüzes tó a második halál” (*Jelenések XX, 14*, in *Katolikus Biblia*). És látni fogja majd a Purgatórium lelkeit, akik boldogok, hogy tűzben vezekelnek (a Purgatórium *egészére* való utalás ez a *bujaság* bűne révén), mert remélik, hogy előbb-utóbb az üdvözültek közé kerülnek a Paradicsomban. Dante Paradicsomba való eljutásához egy Vergiliusnál méltóbb lélek, Beatrice segítségével lesz szükséges, mivel Vergilius a kinyilatkoztatás (zsidó-keresztény) Istenét nem ismerhette, annak törvényeit nem tarthatta tiszteletben, s így Isten (a *fent uralkodó császár*) városába – a Paradicsomba – nem léphet be. Isten a világegyetem ura, specifikusan a Paradicsom császára, ahol udvara és miniszterei vannak (a boldogok [beati] és az angyalok). Vergilius itt kifejezésre juttatja fájdalmát is, hogy nem léphet be Isten birodalmába.

**130-136.** Dante – a római költő által nem ismert – Isten nevében kéri Vergiliust, hogy vezesse végig (a farkasszukától és az elkárhozástól való megmenekülés végett) a Poklon és a Purgatóriumon, hogy aztán láthassa a Szent Péter által őrzött Paradicsom kapuját (ami persze metaforikus megfogalmazás, hisz a Paradicsomnak nincs kapuja) ill. azt megelőzően a szenvedő elkárhozottakat. Dante tehát arra kéri Vergiliust, hogy a Paradicsom határáig vezesse – de valójában Vergilius csak a Purgatórium hegyének csúcsáig teheti ezt meg.

### Bibliográfia

Ágoston *Szent Ágoston vallomásai* (ford. Balogh József), I-II kötet, Akadémiai–Windsor, Budapest, 1995.



- Alighieri 2008 Dante Alighieri, *Inferno* (translated by Michael Palma, edited by Giuseppe Mazzotta), W.W. Norton & Company, New York, 2008.
- Alighieri 2005 Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi), Newton Compton, Roma, 2005.
- Alighieri 1966 Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata. Inferno* (a cura di Giorgio Petrocchi), Mondadori, Milano, 1966.
- Alighieri 1965 *Dante Alighieri összes művei* (szerk. Kardos Tibor), Magyar Helikon, Budapest, 1965.
- Ascoli Albert Russell Ascoli, *The unfinished author. Dante's rhetoric of authority in Convivio and De vulgari eloquentia*, in Rachel Jacoff (ed.), *The Cambridge companion to Dante*, C.U.P., Cambridge, 1995, pp.45-66.
- Auerbach Erich Auerbach, *Mimesis. The representation of reality in Western literature*, Princeton U.P., Princeton–New Jersey, 1991.
- Aurigemma Marcello Aurigemma, *Inferno*, in *EDA*, vol. III, 1984, pp.432-435.
- Baranski Zygmunt G. Baranski, *Canto XI*, in Güntert–Picone 2000, pp.151-164.
- Barbi Michele Barbi, *Dante* (ford. Sándor András), Gondolat, Budapest, 1964.
- Battaglia Salvatore Battaglia, *Il protagonista intellettuale*, in Giannantonio–Petrocchi 1987, pp.348-352.
- Bonora Ettore Bonora, *Avarizia*, in *EDA*, 1984, vol. I, 463-464.
- Capone Vittorio Ugo Capone, *Divino e figura. Il tragico e il religioso nella Commedia dantesca*, Pellerano–Del Gaudio, Napoli, 1967.
- Davis Charles Till Davis, *Veltro*, in *EDA*, 1984, vol. V, pp.908-912.
- D'Entrèves Alessandro Passerin D'Entrèves, *Dante as a political thinker*, Clarendon Press, Oxford, 1952.
- Draskóczy Eszter Draskóczy, *Strutture antitetiche e metamorfosi nel canto XIII dell'Inferno*, in *Quaderni Danteschi* 7 (2012), pp.55-76: <http://jooweb.org/hu/dantisztika/publishing/7.pdf>.
- EDA *Enciclopedia dantesca* (voll. I, II, III, V), Istituto della Enciclopedia

- Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1984.
- Freccero 2008 John Freccero, *Dante's prologue scene*, in Alighieri 2008, pp.167-180.
- Freccero 2001 John Freccero, *Bevezetés a „Pokol”-ba* (ford. Nagy József), in *Világosság*, 2001/10, pp.11-28.
- Giacalone Giuseppe Giacalone (commento e analisi di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Inferno*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- Giannantonio–Petrocchi Pompeo Giannantonio–Giorgio Petrocchi (a cura di), *Questioni di critica dantesca*, Loffredo, Napoli, 1987.
- Giannantonio Pompeo Giannantonio, *Inferno. Canto I*, in Giannantonio–Petrocchi 1987, pp.385-390.
- Gorni Guglielmo Gorni, *Canto I*, in Güntert–Picone 2000, pp.27-38.
- Güntert–Picone Georges Güntert–Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, Franco Cesati, Firenze, 2000.
- Hoffmann Hoffmann Béla, *A hangzás szerepe az Isteni Színjáték első tercenáiban*, in Hoffmann Béla, *A látóhatár mögött. Olasz irodalmi tanulmányok*, Savaria U.P., Szombathely, 2002, pp.31-45.
- Kardos Kardos Tibor, *Dante humanizmusa a középkor és a renaissance között*, in Kardos Tibor (szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között*, Akadémiai, Budapest, 1966, pp.13-104.
- Katolikus Biblia *A Katolikus Biblia*:  
<http://mek.oszk.hu/00100/00176/html/>.
- Kelemen 2006 Kelemen János, *A Purgatórium XII éneke*, in *Dante Füzetek* 1. (2006), pp.20-33.
- Kelemen 2002 Kelemen János, *A filozófus Dante*, Atlantisz, Budapest, 2002.
- Kelemen 1999 Kelemen János, *A Szentlélek poétája*, Kávé, Budapest, 1999.
- Ledda Giuseppe Ledda, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in G. Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2011, pp.179-216.
- Marianacci Arnaldo Dante Marianacci (a cura di), *Ulisse, l'avventura e*

- il mare in Dante e nella poesia del Novecento*, Istituto Italiano di Cultura, Budapest, 2007.
- Mazzamuto Pietro Mazzamuto, *Cinquecento diece e cinque*, in *EDA*, 1984, vol. II, pp.10-14.
- Mazzotta 1993 Giuseppe Mazzotta, *Dante's vision and the circle of knowledge*, Princeton U.P., Princeton–New Jersey, 1993.
- Mazzotta 1979 Giuseppe Mazzotta, *Dante, poet of the desert*, Princeton U.P., Princeton (N.J.), 1979.
- Mengaldo Pier Vincenzo Mengaldo, *Adamo*, in *EDA*, vol. I, pp.45-48.
- Nagy József Nagy, *L'etica dantesca secondo l'esegesi di Pascoli*, in *Letteratura italiana antica*, XII (2011), pp.333-347.
- Nardi Bruno Nardi, *Dante profeta*, in Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Roma–Bari, 1990, pp.265-326.
- Ovidius Ovidius, *Átváltozások* (ford. Devecseri Gábor), Magyar Helikon–Európa, Budapest, 1975: <http://mek.niif.hu/03600/03690/03690.htm#61>.
- Padoan Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Sansoni, Firenze, 1975.
- Pagliaro Antonino Pagliaro, *Allegoria, visione, profezia*, in Giannantonio–Petrocchi 1987, pp.291-294.
- Pál Pál József, *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai, Budapest, 2009.
- Pépin Jean Pépin, *Allegoria*, in *EDA*, vol. I, 1984: pp.151-165.
- Ronconi Alessandro Ronconi, *Virgilio*, in *EDA*, vol. V, 1984, pp.1030-1049.
- Sallay Sallay Géza, *Dante és Vergilius az Inferno I-II énekében*, in Falvay Dávid–Szegedi Eszter (szerk.), *„Ritrar parlando il bel”*. *Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére*, L'Harmattan, Budapest, 2011, pp.17-30.
- Santi Francesco Santi, *Dante in gara con la Bibbia?*, in G. Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2011, pp.217-232.
- Sarteschi Selene Sarteschi, *Sant'Agostino in Dante nell'età di Dante*, in

«*Per correr miglior acque...*», Tomo II, Salerno Ed., Roma, 2001, pp.1075-1097.

Singleton Charles S. Singleton, *Allegória* (ford. Dávid Kinga), in Mátýus Norbert (szerk.), *Dante a középkorban*, Balassi, Budapest, 2009, pp.151-164.

Vallone Aldo Vallone, *Beatrice*, in *EDA*, 1984, vol. I, pp.542-551.

Vergilius *Vergilius összes művei* (fordította Lakatos István), Európa, Budapest, 1984: <http://mek.oszk.hu/06500/06540/06540.pdf>.

Vossler Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Laterza, Bari, 1927.

JÓZSEF NAGY

### *Il Canto I dell'Inferno.*

Il presente lavoro comprende l'analisi, la parafrasi e il commento del Canto I dell'*Inferno*, che farà parte della nuova edizione ungherese della *Divina Commedia*. L'analisi si divide in tre capitoli: nel primo sono trattati i temi principali, nel secondo sono analizzati le situazioni- e i personaggi-chiave, inoltre le fonti del Canto in questione; infine nel terzo capitolo si dà un resoconto su tre motivi fondamentali, ossia sulla figura di Virgilio, sulla problematica dell'allegorismo, e infine sul profetismo dantesco nel Canto I dell'*Inferno* e nella *Commedia* in generale. L'autore – nell'esposizione della propria analisi – ha utilizzato numerosi approcci di diversi studiosi autorevoli di Dante, per offrire un panorama generale sulle interpretazioni di questo Canto complesso al lettore ungherese. Tra gli esegeti di spicco (citati nel presente studio) figurano tra l'altro Giuseppe Giacalone, Guglielmo Gorni, Giuseppe Mazzotta, Charles Till Davis, Aldo Vallone, Pier Vincenzo Mengaldo, Albert Russell Ascoli, Giuseppe Ledda, Bruno Nardi, János Kelemen e Géza Sallay.