

# DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2017

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI  
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ  
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

HOFFMANN BÉLA

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

MÁTYUS NORBERT

FELELŐS SZERKESZTŐ / REDATTORE

NAGY JÓZSEF

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

KELEMEN JÁNOS

ISSN 1787–6907

A kiadvány a hálózati hivatkozás (link) megadásával változatlan formában  
és tartalommal szabadon terjeszthető, nyomtatható és sokszorosítható.

Il materiale può essere utilizzato, condiviso e stampato liberamente citando  
precisamente la fonte.

MAGYAR DANTISZTIKAI TÁRSASÁG  
1088 BUDAPEST, MÚZEUM KRT. 4/C

## SOMMARIO – TARTALOM

*Relazioni selezionate dell'evento intitolato  
„Dante Alighieri: Monarchia. Commemorazione in occasione  
del Novantesimo compleanno del Prof. Géza Sallay”  
(25/XI/2016)*

*A „Dante Alighieri: Monarchia. Emlékkülés Sallay Géza  
professzor 90. születésnapja alkalmából” című emlékkülés  
(2016/XI/25) válogatott előadásai*

|   |     |
|---|-----|
| KAPOSI MÁRTON: A világi állam és a földi paradicsom képe Dante műveiben   | 1   |
| <b>Riassunto:</b> Lo stato secolare e il Paradiso Terrestre nelle opere di Dante  | 26  |
| SZABÓ TIBOR: A <i>Monarchia</i> fordításának problémáiról   | 28  |
| <b>Riassunto:</b> I problemi della traduzione della <i>Monarchia</i> di Dante   | 49  |
| MOLNÁR MÁTÉ: Valois Károly Firenzében   | 50  |
| <b>Abstract:</b> Charles of Valois in Florence  | 97  |
| ERTL PÉTER: Petrarca <i>Fortuna-könyve</i> Benvenuto da Imola Dante-kommentárjában: a hét főbűn   | 98  |
| <b>Riassunto:</b> Il <i>De remediis utriusque fortune</i> di Petrarca nel commento dantesco di Benvenuto da Imola:<br>i sette vizi capitali | 135 |
| FARAGÓ DÁNIEL: Vergiliusom, Dante   | 136 |
| <b>Riassunto:</b> Il mio Virgilio, Dante  | 149 |
| <b>Abstract:</b> My Virgil, Dante   | 150 |

*„Lecturae Dantis”: sessione speciale della SDU  
in occasione della celebrazione del Settantesimo compleanno  
del Prof. Béla Hoffmann e del Prof. Ádám Nádasdy  
(16/XII/2016)*

*„Lecturae Dantis”: az MDT ünnepi ülése  
Hoffmann Béla és Nádasdy Ádám  
hetvenedik születésnapja alkalmából (2016/XII/16)*

|  |     |
|--|-----|
| DRASKÓCZY ESZTER: Az istenekkel vetélkedő művészek mítosza a<br><i>Commediában</i> | 151 |
| <b>Riassunto:</b> La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella<br><i>Commedia</i> | 185 |
| TÓTH TIHAMÉR: Paradicsomi körtáncok. <i>Perichoresis metaforák</i><br>Danténál     | 186 |
| <b>Abstract:</b> Dante's circle dances and the concept<br>of perichoresis          | 194 |
| KELEMEN JÁNOS: Francesca csókja  | 195 |
| <b>Riassunto:</b> Il bacio di Francesca  | 206 |
| FRANK TIBOR: Nádasdy Ádám hetven éves  | 207 |
| <b>Abstract:</b> Ádám Nádasdy 70   | 214 |

*Studi danteschi – Dante-tanulmányok*

|   |     |
|---|-----|
| ANNA TÖRÖK: <i>Ash Wednesday</i> and T. S. Eliot's Dantean Vision of<br>Unity   | 215 |
| <b>Abstract:</b> T. S. Eliot's Dantean Vision of Unity                          | 264 |
| VÁRKONYI BORBÁLA: Arcmotívum az Isteni színjáték néhány<br>kitüntetett énekében | 265 |
| <b>Abstract:</b> Face as motif in the <i>Divine Comedy</i>                      | 285 |

*Cronaca*

|  |     |
|--|-----|
| JÓZSEF NAGY: Attività della Società Dantesca Ungherese | 286 |
|--|-----|

**Dante Alighieri: Monarchia.**  
**Emlékkülés Sallay Géza professzor 90. születésnapja**  
**alkalmából.**  
**Válogatott előadások**

KAPOSI MÁRTON

**A világi állam és a földi paradicsom képe Dante műveiben**

Dante a középkor embere volt: úgy is mint gondolkodó, úgy is mint költő; és ha műveinek bizonyos jellemzői túlmutatnak ezen, az csak abból következik, hogy mint zseni, nagyon jól megértette az emberiség történetének ezt a periódusát: képes volt saját korát világtörténelmi perspektívában értelmezni. Keresztény vallásossága és az antikvitásból is táplálkozó műveltsége széles elméleti látókör kialakítását tette lehetővé számára, amelyben különösen az *egyetemesség* elve és az idő *lineáris szemlélete* olyannak mutatta saját korszakát, amely valaminek (barbárság, antikvitás) a felváltása, jobb és magasabb rendű folytatása, ami úgy formálódhat még tovább, hogy egyre tökéletesebb is lesz a társadalma. Dante alapvetően Szent Ágoston *De civitate Deiben* kifejtett történeteszemlélete alapján gondolkodott, amelyben az *aión* körforgást hirdető időszemléletével szemben a *kronosz* szelektáló átalakulásfolyamata s ebben a *tökéletesedés* előretörése kap hangsúlyt, aminek biztos alapját a megváltástan adja, perspektíváját pedig az üdvözüléstan mutatja meg. Szerinte a történelem részben maga is olyan kiteljesedés, amely egyre többet átfog az elérhető jó egyetemességéből, és ebben az ember közreműködése is

fontos szerephez jut, amit a görögök a *kairosz* időfogalma segítségével fejeztek ki.<sup>1</sup>

Dante – a reneszánsztól eltérően – kevésbé akart visszatérni az ókorhoz, illetve bizonyos elemeit tekintve is csak nagyon másképp, noha nemcsak kiaknázta annak a középkorba már korábban átmentett eredményeit (latin nyelv, csillagászati világgép, a ráció megbecsülése stb.), hanem újabbakat is szívesen megismert az előző kultúrákból (történelmük tanulságai, a legkiválóbbak tanainak interpretációi), de a pogány ókor hagyományán inkább javítani szeretett volna, és nyersanyagként felhasználni a keresztény kultúra további fejlesztéséhez, korszerűsítéséhez. Hangsúlyozta a két nagy világtörténelmi korszak különbségét, főleg kultúrájuk világnézeti alapjainak ellentétességét, de természetesnek tartotta a *folytonosságot*, a múlt sok eredményének integrálását. Nem a történetek folytonos egymásutánjára volt tekintettel, hanem – ebben főleg Vergiliushoz igazodva – a tendenciára, és főleg bizonyos történelmi személyiségekre, akiknek tettei és példái az előrelépést nagymértékben előmozdították.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kinneavy, James L., *Kairos: A Neglected Concept in Classical Rhetoric*, in: *Rhetoric and Praxis: The Contribution of Classical Rhetoric to Practical Reasoning*, (red. J. Dietz Moss), The Catholic University of America Press, Washington DC, 1986, pp.80-104. Vasoli, Cesare, *Agostino nel 'Convivio' e nella 'Monarchia'*, in: Vasoli, *Otto saggi per Dante*, Le Lettere, Firenze, 1995, pp.69-78. Pizzolato, Luigi, *Presenza e assenza di Agostino in Dante*, in: *Il centro e il cerchio. Atti del Convegno dantesco*, Università Cattolica, Brescia, 30-31 ottobre 2009, in: *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, (a cura di C. Cappelletti), Serra, Pisa–Roma, 2011, pp.17-34.

<sup>2</sup> Fülep Lajos, *Petrarca*, in: Fülep, *Egybegyűjtött írások*, II. [köt.], *Cikkek, tanulmányok, 1909–1916*, (szerk.: Tímár Árpád), MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 1995, p.274. Chiesa, Paolo–Tabarroni, Andrea, *Introduzione*, in: Dante Alighieri, *Le Opere*, volume IV, *Monarchia*, (a cura di

## I.

A középkor virágkorában élő Dante az ókorból különösen két alapeszme továbbvitelét ítélte fontosnak: a *racionalitását* és a *humanitását*, aminek aktualitására a középkori filozófia, főleg a skolasztika is ráirányította a figyelmet. Ezeket keresztény alapon sem volt nehéz összekötni, hiszen az embert Isten olyan képmásaként fogták fel, akinek *értelme* is van amellet, hogy cselekvéseinek döntő motiválója a *szereetet*. A keresztény eszmeiség jegyében kibontakozott feudalizmus olyan társadalmi struktúrát alakított ki, amelyben minden ember kapott legalább akkora megbecsülést, hogy állandó hely illette meg a hierarchia valamelyik fokán, és elvileg akkor is emberként tekintettek rá, ha a legalacsonyabb szinten állt. A tudomány és a technika gyorsuló fejlődése egyre jobban megmutatta az emberi értelem pozitív hozadékait. A sorscsapások és a társadalmi konfliktusok nem tűntek ugyan el, de a szekularizálódó gondolkodás és a civilizatórikus vívmányok előtérbe helyezték annak *újrágondolását*, hogy mit tehet az ember *saját magáért* ebben a földi életben, változtathat-e valamit evilági és túlvilági élete eddig felfogott *viszonyán*?

A mélyen, de nem bigottan vallásos Dante úgy vélte, hogy lehet ezen a téren bizonyos változást elérni, hiszen mind az *isteni gondviselés* jósága, mind az *emberi természet* bizonyos rugalmassága ad rá lehetőséget. A keresztény vallásnak ezekhez a közismert tételeihez, további megerősítésként, az antik eszmevilágból emelt ki néhány gondolatot: így az ember Istent megközelíteni próbáló szándékát, a tudás boldogító szerepét, az intellektuális erények előnyeit, az ember közösségi lény mivoltát, az értelmesen irányított állam

magasabbrendűségét, az erényes állampolgárok együttműködésének hatékonyságát stb. Részben már a *Convivio*ban, majd széles körűen a *Monarchiában* sorra veszi ezeket Dante, illetve a *Divina Commediában* igyekszik nagyon hatásosan meggyőzni arról, hogy a bűnöktől való megtisztulás nélkül az egyén nem számíthat a boldogság egyik formájára sem. Sőt, nagyon súlyos büntetést (például Júdás, Brutus) vagy nagy jutalmat (mint Justinianus, Nagy Károly, Szent Ferenc) is azok kapnak, akik alapvető jelentőségű ösztársadalmi ügy terén tettek valami nagyon rosszat vagy valami nagyon jót; és ilyenek a pogányok között is voltak (például Traianus vagy Ripheus). Az ideális monarchia lehetséges megalapozóját, aki Dante programja megvalósításának első lépését mint létező személyiség megteheti, vagyis VII. Henrik császárt a Paradicsomba helyezi a költő (*Paradiso*, XXX, 131-138.). Dante megkülönbözteti, de nem választja szét a magánembert és a közösségi lényt (állampolgárt, tisztségviselőt), és szembeállításuk helyett inkább értékeik, lehetőségeik és tennivalóik elválaszthatatlanságát, egymást erősítő voltát mutatja meg minél sokoldalúbban. Elméleti tanulságok és személyes tapasztalatok – ezek színe és visszája egyaránt – erősítette Dantéban azt a meggyőződést, hogy az egyéni – evilági és túlvilági – boldogság eléréséhez nagy szükség van *optimális közösségek* és *intézmények* támogató erejére. Az emberek képességeinek kibontakozását a közösségek segítik, megvalósulásuk irányát az intézmények keretei tartják helyes mederben, illetve ezek foghatják vissza a téves eltérésektől.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Gentili, Sonia, *Bene comune e naturale socialità in Dante, Petraraca e nella cultura filosofica in lingua volgare (sec. XIII–XIV)*, in: *Il bene comune: forme di governo e gerarchie sociali nel basso Medioevo*, Atti del XLVIII Convegno storico internazionale, Todi, 9–12 ottobre 2011, Cisan, Spoleto, 2012, pp.98-114.



## II.

Gondolkodásmódjának egyetemesség-elve inspirálja Dantét arra, hogy a *mindenség egészét* és az *emberiség történetének teljes folyamatát* vegye alapul, amikor annak az ideális társadalomnak a lehetőségeit veszi számításba, amelynek legjobb intézményei olyan optimális emberi működést tesznek lehetővé, amely a legtöbb boldogság elnyerését eredményezheti. Ezért emeli ki a világmindenség jellemzői közül elsősorban a *lehetőséget* és a létezők *rendeltetésszerűségét*; a világ teremtése óta lefolyt történelemből pedig a két *legtanulságosabb precedens*, a földi Paradicsom és a Római Birodalom bizonyos jellemzőit. A társadalomnak az optimális alapokra való visszahelyezését, illetve vélhetően nagyon előnyös megreformálását olyan elméletben (és azt támogató szerteszórt részletekben) fejt ki, amelynek konkrét kidolgozásához egyaránt merít antik állam- és társadalomelméletekből, valamint középkori teológusok és filozófusok műveiből. Koncepciójának történelmi beágyazottságát jól mutatja, hogy világi forrásai közül az *ókor* egyik meghatározó klasszikusa, Arisztotelész részben bizonyos *középkori* kommentátorai révén kerül az első helyre; így *A lélekről* című munkája Averroes értelmezésével kiegészítve, a *Nikomakhoszi etika* pedig Aquinói Szent Tamás kommentárjaival értelmezve. Boethius de Dacia nagyon szembetűnően mutatja a két világ közötti átmenetet. A teológusok (Szent Ágoston, Petrus Lombardus, Szent Bonaventura és mások) nyilván a középkoriak közül kerülnek ki. A gondosan válogatott források között természetesen csak az kap helyet, amelyik nagyon egyértelműen támogatja az ő nagyvonalú vízióját; így például elhallgatja Szent Ágoston Róma bűneiről mondott kritikáját, megkerüli a Kommentátor kettős igazságról szóló tanítását, és mellőzi Tamás

államfelfogásából azt, hogy a monarchia csak az egyes országok államformája.

Vallási és világi alapelvek szerint összeállított koncepciójából mindenekelőtt azt igyekszik bizonyítani, hogy a benne foglalt javaslatot azért lehetne megvalósítani, mert *lehetőségei* benne rejlenek mind az Isten, mind a természet, mind az emberi nem lényegében: ezek *oksági hierarchiája* és *célszerűségi rendszere* kedvez az olyan nagyívű emberi törekvésnek, amely az ember *rendeltetését* tudatos cselekvéseinek egy bizonyos rendje által a *legteljesebben* akarja betölteni. Ennek perspektívájából jól ismert és elfogadott volt a túlvilági boldogság célja és értelme, amihez a kortársaihoz képest szekularizáltabban gondolkodó Dante az azt *előkészítő* és *felvezető* evilági periódust is fontosnak tartotta hozzáilleszteni, mondván: „ez a földi boldogság valami módon a halhatatlan boldogság céljára rendeltetett”.<sup>4</sup> Erre való tekintettel igyekezett gondosan bemutatni a földi élet jobb lehetőségeit is. Az evilági élet ilyen szinte hallgatólagos, de annál nyomatékosabb felértékelése oda vezetett, hogy újra kellett gondolnia a két életszakasz egymást átható kapcsolatát, és nem is elsősorban az egyén, hanem főleg az *emberi nem* szempontjából. Dante egyáltalán nem vonta kétségbe a test és lélek különbségén alapuló földi és mennybeli élet ellentétességét, az utóbbi vitathatatlan magasabbrendűségét, csak nyilvánvaló összefonódottságukról akart újabbakat is

---

<sup>4</sup> Dante Alighieri, *Monarchia* (III, XVI, 17), in: *Dante összes művei*, (szerk. Kardos Tibor), Magyar Helikon, Budapest, 1962, p.476 (Sallay Géza fordítása). A továbbiakban a következő két szövegkiadást idézem: Dante Alighieri, *Le Opere*, volume IV, *Monarchia*, (a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero), Salerno Editrice, Roma, 2013 (rövidítése: DO, IV.), illetve: *Dante összes művei*, (szerkesztette Kardos Tibor), Magyar Helikon, Budapest, 1962 (rövidítése: DÖM).

mondani.<sup>5</sup> Ennek megfelelően kap kiemelt figyelmet az emberi tevékenység külső és belső feltételrendszere, cselekvéseinek igen bonyolult struktúrája és nagyfokú tudatossága, illetve ilyen jellegű vállalkozásának lehetőségei és perspektívái.

Dante azon az általános elvi kereten belül elmélkedik, amely szerint a világot Isten teremtette és gondoskodik is róla; benne minden célszerűen működik és semmi sem fölösleges, de ugyanakkor nem olyan mereven determinált, hogy *bizonyos változásokat* ne végezhetne rajta az ember, aki *értelmes* lény és *szabad akarata* van. A számára legfőbb jó érdekében cselekvő ember elé nem állít elháríthatatlan *akadályt* a világ adott felépítése, és az ember jobbító irányú törekvéseit nem teszi *fölségesse* az isteni gondviselés.

A *földi* életén javítani akaró és ezzel egyben a *túlvilági* boldogsága *előkészítésén* is munkálkodó ember képes ez ügyben érdemlegesen cselekedni. Mert hiszen Isten *értelmet* adott neki és *akaratszabadságot* is biztosított számára, amiből ebben a vonatkozásban az a legfontosabb, hogy lelkének meghatározó része az *anima intellectiva* (az értelmes lélekrész), ezen belül pedig az *intellectus possibilis* (a megismerőképesség), így tehát lényegkiemelő, általános összefüggéseket feltáró tudását újabb ismeretekkel gazdagíthatja, továbbá az *intellectus activus* (az aktivizáló értelem) segítségével és a *tapasztalat* során szerzett empirikus anyaggal pontosan *konkretizálhatja* (*intellectus adeptus*). Az ilyen ismeretek birtokában *mérlegelésre* képes, *értelmes célt* tűzhet ki, és *szabad akarata*t követve olyan *gyakorlati* tevékenységbe kezdhet, amelynek eredményeként új emberi viszonylatok és

---

<sup>5</sup> A *Monarchia* jelzett kiadásának szerkesztői a jegyzetanyagban részletesen bemutatják ezt a különbséget: DO, IV, pp.229-230. Carletti, Gabriele, *Dante politico. La felicità terrena secondo il pontefice, il filosofo, l'imperatore*, Edizioni Scientifiche Abruzzesi, Pescara, 2006, pp.38-92.

intézmények születnek. A Dante által jól ismert Averroes lélekfilozófiai kommentárjában röviden összegződik mindaz, amit Arisztotelész az emberi megismerőképeségről (*intellectus possibilis*) megállapított; új tudást alkotó voltáról (*núsz poietikosz*) megemlített, s mely utóbbit majd Alexandrosz Aphrodiziakosz részletesen bemutatott; illetve az *intellectus possibilis* és az *intellectus activus* (vagy *intellectus materialis*) összekapcsolásából adódó operacionalizálható tudás (*intellectus adeptus*) jellegéről maga az arab mester feltárt.<sup>6</sup> A Kommentátor röviden is összegezte az így szerzett tudás gyakorlati alkalmazhatóságáról megállapítottakat: „Csakhogy míg a forma számunkra a potencialításban nyilvánul meg, és folytonos lesz velünk a potencialításban, lehetetlen, hogy általa bármit is megértsünk. Ám amikor az aktualításban nyilvánul meg számunkra (ami annak a folytonossága következtében teljesül be az aktualításban), akkor érthetünk meg majd általa mindent, amit megértünk, és tehetünk majd meg minden neki megfelelő cselekvést.”<sup>7</sup> Ebből kiindulva érvelhet Dante a tudatosan megalkotható optimális társadalom megvalósíthatósága mellett: „Ez a megértésre való képesség ugyanis, amelyről beszélek, nemcsak az egyetemes formákra és fajtákra, hanem, bizonyos kiterjesztésénél fogva, a részszerűekre is vonatkozik. Ezért szokás azt mondani, hogy a spekulatív értelem [*intellectus speculativus*], kiterjedése révén, praktikus értelemmé [*intellectus practicus*] válik, amelynek célja tevékenykedni [*agere*] és cselekedni [*facere*]. Tevékenykedni azokban a dolgokban, amelyeket a politikai

---

<sup>6</sup> Ezt a témát részletesen tárgyalom egy másik tanulmányomban: Kaposi, *Az emberi értelem fogalmának koncepcióformáló szerepe Dante társadalomfelfogásában*, in: *Magyar, Filozófiai Szemle*, 2017/1, pp.131-156.

<sup>7</sup> Averroes, *Commentarium magnum Aristotelis De anima libros*, (III, 36, 633-639), recensuit F. Stuart Crawford, Cambridge (Massachusetts), 1953, p.501.

bölcsesség [politica prudentia] szabályoz, és cselekedni azokban, amelyeket a mesterség [ars] szabályoz; ezek mind a szemlélődésnek [speculationi] szolgálnak, mint a legjobb állapotnak, melyre az Első Jóság az emberi nemet teremtette.”<sup>8</sup> Itt már közvetlenül Arisztotelész más művei (*Politika*, *Eudemoszi etika*) nyomán különbséget tesz Dante az eleven emberi tevékenységeket közvetlenül – nagyrészt belülről – szabályozó *prudentia* (*phronészisz*), illetve objektívált létezőket, így formalizált eljárásmodokat és intézményeket eredményező – döntően kívülről szabályozó – cselekvésmód, az *ars* (*techné*) között. Az utóbbi az olyan intézményekre is vonatkozik, mint az *állam*.

A gyakorlati jellegű (de nagyon biztos elméleti alapokon nyugvó) tudással lehet fenntartani és formálni a társadalmat, jobbra tenni a társas együttélést, még a legszélesebb körben, az *emberiség egészének* körében is. Ennek érdekében meg kell találni ennek feltételeit, valamint azt a közös célt, amelynek megvalósulása ezt biztosítja, illetve beláttatni az emberekkel azt, hogy az ilyen célt csakis együtt lehet elérni. Az alapvető feltétel a földkerekség *egyetemés békéje*; ez pedig nyilvánvalóan olyan, amit csakis nagyon *tudatos* cselekvésekkel és *közös* együttműködéssel vagyunk képesek megvalósítani. Dante szerint: „Van tehát az emberi egyetemességnek valamely olyan saját tevékenysége, amelyre az egyetemesség egész sokaságában [universitas hominum] rendeltetett [ordinatur].”<sup>9</sup> Az ilyen tevékenység azért lehetséges, mert eredendően *rendeltetésszerű*, és a megfelelő *eszközök* egy része is megvan hozzá: azok az emberi *képességek*, amelyekkel az ehhez szükséges elméleti és gyakorlati *ismereteket* megszerzik, illetve a megfelelő *intézményeket*

---

<sup>8</sup> Dante, *Monarchia*, I, III, 9-10, DO IV, p.20; DÖM, p.406.

<sup>9</sup> Dante, *Monarchia*, I, III, 4, DO IV, p.16; DÖM, p.405.

kialakítják. „Eléggé világos már – összegzi eszmefuttatásának lényegét Dante –, hogy az összességében tekintett emberi nem sajátos tevékenysége nem más, mint megvalósítani [actuare] a *potenciális értelem* egész képességét, mely elsősorban a szemlélődésben áll, majd ennek alapján, kiterjesztése révén, a cselekvésben. És mert, mint a részben, úgy van az egészben is, és mert az egyes ember okossága [prudentia] és bölcsessége [sapientia] békében és nyugalomban gyarapodik, nyilvánvaló, hogy az emberi nem a béke nyugalmában szabadon és könnyen jut el sajátos tevékenységének megvalósításához, amely szinte isteni tevékenység.”<sup>10</sup> Dante tisztában van vele, de mások számára is világossá szeretné tenni, hogy az emberek szemléletmódjának átalakításához és a társadalmi berendezkedés intézményeinek radikális megreformálásához szükséges tudás elvi alapjait, a *bölcsességet* (sapientia, sophia), a konkretizáláshoz szükséges *okosságot* (prudentia, phronészisz) és a megvalósításhoz szükséges *gyakorlati tudást* (ars, techné) akkor szerezhetik meg magas fokon, ha már tudásuk *megszerzése* folyamán is együttműködnek.

Az *egységessé* szervezett és ennek nyomán boldogító *békében* élő társadalom előnyeit Dante kétféle érveléstípus egybehangzó tanulságaival igyekszik jól beláthatóvá tenni: a filozófiai ontológiából és antropológiából kiinduló *dedukció* és *analógia* meg a történetfilozófiára támaszkodó *indukció* segítségével, természetesen a vallás releváns tételeinek mindenkor támogatása mellett.

A *dedukciót* illetően Arisztotelészre és Püthagorászra hivatkozva mondja ki, hogy „a *létező*, az *egy* és a *jó* fokozatai viszonyban vannak egymás között az állítás ötödik módja szerint. Először is a létező természeténél fogva létrehozza az egyet, az egy pedig a jót; a legnagyobb mértékben létező a

---

<sup>10</sup> Dante, *Monarchia*, I, IV, 1-2, DO IV, p.22; DÖM, p.407.

legnagyobb mértékben egy, és ami a legnagyobb mértékben egy, az a legnagyobb mértékben jó. És minél inkább eltávolodik valami a legmagasabb fokú létől, annál inkább távol esik attól, hogy egy, következésképpen, hogy jó legyen. [...] Ebből következik, hogy az egység a jó, a többség a rossz gyökere.”<sup>11</sup> A társadalom jelenlegi tagoltsága a legtöbb rossz forrása, mintegy intézményszerű akadály a egyetértésnek és a békének. Az egyetértés az akaratok egyirányú mozgása, és az értelmes emberek képesek így törekedni; szabad akaratukat össze tudják hangolni és tudatos cselekvéseiket egymásba kapcsolni. Az így létrehozott összefogás nagyon ökonomikus lenne, hiszen a társadalom egyetlen ok révén valósíthatná meg azt, amit egyébként több ok segítségével tudna elérni. Dante az általános érvényesség kategorikus elve mellett korábban egy sokat mondó *analógiát* is felhozott az összehangolt tevékenységek nagyon jelentős eredményének megszületésére: az olasz nyelv kuriális jellegének integrálódását.<sup>12</sup> „Igaz ugyan – írja Dante –, hogy Itáliában csak egy ilyen egységesített Kúria nincs, mint Németország királyáé, tagjai azonban mégsem hiányoznak, mert miként annak, azaz a német Kúriának tagjai egy fejedelem alatt egyesülnek, úgy ennek tagjai az ész kegyes fényességében lettek eggyé [gratioso lumine rationis unita sunt].”<sup>13</sup> Itt az antropológiai szempont, az *értelem* szerepének kiemelése nagyon fontos.

A bonyolultabb, alapvetően *induktív* érvelés a *megosztottság* hátrányainak elemzéséből indul ki, mégpedig a

---

<sup>11</sup> Dante, *Monarchia*, I, XV, 1-2, DO IV, p.60, p.62; DÖM, p.420.

<sup>12</sup> Corti, Maria, *Percorsi dell'invenzione, Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino, 1993, pp.108-109.

<sup>13</sup> Dante, *De vulgari eloquentia*, I, XVIII, 5, in: Dante, *Opere minori*, tomo II, (a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi et al.), Ricciardi, Milano–Napoli, 1979, p.138; DÖM, p.373 (Mezey László fordítása).

konfliktusok leginkább *meghatározó okából*, vagyis a kapzsi vágy, a *mértéktelen szerzésvágy* (*cupiditas*) érvényesítésének abból a jellemzőjéből, hogy amíg van számára *megszerezhető*, addig nem szűnik meg működni. Mások javainak eltulajdonítása nagy bűn: a magánéletben *rablásként*, a közélet szférájában *jogtalan hódításként* nyilvánul meg. Isten az illetet elkövetőket külön is kiemelte: „Mert én, az Úr, a jogosságot szeretem, gyűlölöm a gazsággal szerzett ragadmányt”.<sup>14</sup> Ugyanis a kapzsi vágy (*cupidigia*) az igazságosság legnagyobb ellensége, és a szerzésvágy – mint Arisztotelész is mondja – az ember lelkialkatának része, a „nyereségből származó gyönyör”-re épül,<sup>15</sup> s noha lehet csökkenteni a neveléssel, elég jól korlátozni a törvényekkel, megszüntetni nagyon nehéz. Dante másik mestere, Boethius még pesszimistább: „Minden dolog a saját természete szerint hat, s vele ellentétben álló dolgok folyományaival nem keveredik, sőt kivet magából minden ellentéteset. De sem a kincs le nem csillapíthatja a feneketlen kapzsiságot, sem a hatalom nem elégítheti ki, akit a bűnös sóvárgás feloldhatatlanul bilincsbent tart.”<sup>16</sup> A *cupiditas* felszámolása tehát mind az egyéni, mind a közéletben egyaránt nagyon lényeges feladat. Ezt csak a politika – mint felülről ható egyetemes gyakorlat – kezdheti megszüntetni, mégpedig úgy, hogy a részterületekkel (országokkal, tartományokkal, városokkal stb.) rendelkező uralkodók (királyok, fejedelmek stb.) uralma helyett *egyetlen világi főhatalom*, a császár alá rendeli az emberiség egészét, *egyetlen birodalom* (monarchia) formájában. Ugyanis a

---

<sup>14</sup> *Ézsaiás könyve*, 61, 8 (Károli Gáspár fordítása).

<sup>15</sup> Arisztotelész, *Nikomakhoszi etika*, VI, 4, 5, (1130a–1130b), in: Arisztotelész, *Nikomakhoszi etika* (ford.: Szabó Miklós), Európa, Budapest, 1997, pp.150-151; DO IV, p.44; DÖM, p.413.

<sup>16</sup> Boethius, Anicius Manlius Severinus, *A filozófia vigasztalása* (ford.: Hegyi György), Magyar Helikon, Budapest, 1970, [II, 6] p.44.



legbiztosabb – emeli ki Dante – érvényesülésének *lehetőségeit* megszüntetni. Dante úgy látja, hogy ehhez a monarcha (a császár) kiemelt pozíciója eleve kedvező: „A monarcha számára semmi sincs, amit megkívánhatna, hiszen joghatóságának csak az óceán szab határt, nem így más fejedelmek esetében, akiknek fejedelemségét más fejedelemségek határolják.”<sup>17</sup> Ebből következően a császárság képes leginkább érvényesíteni az igazságosságot, garantálni a békét. A békesség légkörében pedig – az intézményesítettségen túlmenően – pozitív ráadásként a *szerelem* segít, mert „a szeretet [caritas], az emberben való igaz kedvtelés [recta dilectio] kifinomítja és megvilágítja” az igazságosságot.<sup>18</sup> A mértéktelen szerzésvágy megszüntetésének lefelé ható, az állampolgárokra is kiterjesztett folytatása nyilván nagyon lényeges az egyetemes béke szempontjából, de közéleti hatása mellett nem kevésbé az az egyének magánélete miatt sem, mert „a megkívánás [...] könnyen eltéríti a helyes útról az emberek elméjét”,<sup>19</sup> hiszen az, mint a kapzsiság főbűne, veszélyezteti lelkük üdvösségét is, mert a kevésbé fontos anyagi értékek hajszolása miatt elfeledteti velük a valóban lényeges lelki értékek megszerzésére való törekvést. A cupiditas felszámolása mind politikai, mind erkölcsi szempontból egyaránt alapvető feladat.<sup>20</sup>

A *császár* és az egyetemes állam *polgárainak* viszonya több vonatkozású, ezen belül nagymértékben ésszerű és humánus. Elsősorban a politika alapvető ellentmondásoktól mentes *intézményrendszere* és az ehhez szükséges belátás,

---

<sup>17</sup> Dante, *Monarchia*, I, XI, 12, DO IV, p.42; DÖM, p.413.

<sup>18</sup> Dante, *Monarchia*, I, XI, 13, DO IV, p.44; DÖM, p.414.

<sup>19</sup> Dante, *Monarchia*, I, XI, 11, DO IV, p.42; DÖM, p.413.

<sup>20</sup> Szabó Tibor, *Dante életbölcsélete*, Hungarovox, Budapest, 2008, pp.77-79.

valamint a békés közülethez és a boldog magánülethez egyaránt szükséges *erkölcsi erények* érvényesülése fűzi össze őket egymással. Ilyen alapon működik fontos összetartó erőként különösen a *szeretet*, de a tisztelet vagy az együttérzés is. Dante nemcsak a társadalom egyes embereiben nem választja szét az *embert* és az *állampolgárt*, de a császársban sem az *embert* és a *főhatalom megtestesítőjét*, ezért mutathatja őt be végül is olyan komplex és rendkívül eredményes *hatóóknak*, amely a társadalom optimalizált intézményei révén kellően képes alakítani a szintén jobbá teendő társadalmat mint *anyagi okot*. A monarcha *egyedülálló pozíciója* és *személyisége teljessége* révén képes eleget tenni sok feladat teljesítéséből összefonódó funkciójának, ami elsősorban és közvetlenül a nép békés életének biztosítása. Ugyanis „a monarcha a halandók között a legegységesebb oka annak, hogy az emberek jól éljenek, minthogy a többi fejedelmek, mint mondtuk, csak őáltala azok, következésképpen ő törekszik leginkább az emberek javára. Hogy pedig a monarcha van a legkedvezőbb helyzetben az igazságosság gyakorlására, abban ki is kételkedhetik.”<sup>21</sup> A békében élő szabad emberek, akiket a szeretet légköre vesz körül, kifejleszthetik intellektuális és morális erényeiket, ami tovább erősíti *evilági* boldogulásuk lehetőségeinek folytonosságát, sőt javítja *túlvilági* boldogságuk esélyeit is.

Dante államfelfogásának egyik fontos eleme, hogy – az antikvitás örökségéeként – összetartozónak tekinti a *politikát* és a *paideát*: a szabad akaratát és megszerzett tudását összekapcsoló állampolgár pozitív társadalomformáló szerepét, aki a bölcsesség biztosította egyéni boldogságának élvezése mellett hajlandó a békés együttműködésre a társadalmat előrevivő nemcsak elméleti, hanem gyakorlati

---

<sup>21</sup> Dante, *Monarchia*, I, XI, 18-19, DO IV, p.46; DÖM, pp.414- 415.

kooperációkban is. Természetesen Dante ezt korántsem olyan meghatározónak tartja, mint amennyire az a szabad görögöket jellemezte, de lényegesként veszi számításba az ideális állam polgárainak a társadalom reprodukciójában való részvételét, s nem csupán azt, ami lelki épülésüket közvetlenül szolgálja. Az persze teljesen érthető, hogy az optimális társadalom viszonyaiból kinövő evilági boldogságnak nem öncél mivoltát és önértékét teszi az első helyre, hanem köztudott *másodlagosságát*, de nem mellékes *eszközértékét* emeli ki.<sup>22</sup>

Az emberiség *egészének* együttműködése a *világ békéjének* megteremtése szempontjából eléggé nyilvánvaló, azonban Dante azt is igyekszik beláthatóvá tenni, hogy az alapvetően *feltétel* jellegű békeségen kívül az egyértelműbben *politikai* gyakorlatnak számító *hatalomgyakorlásban*, sőt az ezen túli *társadalmi reprodukció* gyakorlatában is döntő szerepe van a *sokaság* együttműködésének. Az ideális monarchia létrehozásában kulcsfontosságú császár mellett az állampolgárok tömege is szerepet kap abban, hogy az ideális társadalom megvalósuljon. A sokaság a császárnak mint legfőbb ható oknak a legfontosabb *eszköze*; de a magasabb rendű társadalomnak maga is egyik *ható oka*, fenntartó működtetője; és főleg ezzel a kettős szerepével járul hozzá ahhoz, hogy a természet létezése, világ rendje (a társadalmat is magában foglaló szublunáris világ, a *civitas terrena*) elrendelt működése – noha kissé másként – folytatódhasson. Dante elgondolása szerint: „miként elmarad a művészi tökéletességtől az, aki csak a végső formára van tekintettel, s

---

<sup>22</sup> Ogor, Robert, *Das gemeinsame Ziel des Menschengeschlechts in Dantes 'Monarchia' und des Averroes Lehre von Einheit des separaten Intellekts*, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 1993, pp.91-104. Leeker, Joachim, *Gottgewolter Weltherrscher oder Kulturpolitiker auf dem Kaiserthron? Augustinus in der italienischen Literatur des Trecento*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 1993, pp.120-131.

nem törődik az eszközzel, amellyel a célt elérheti, úgy a természet is elmaradna, ha csak arra törekednék, hogy az Istenhez való hasonlóság formáját valósítsa meg a világegyetemben, de elhanyagolná az eszközöket. De a természet a tökéletesség tekintetében semmit sem hibázik, hiszen az isteni értelem műve, tehát törekszik azokra az eszközökre, amelyekkel szándéka végső céljához eljuthat. Mivel pedig az emberi nem célja valamely szükséges eszköz a természet egyetemes céljának eléréséhez, kell tehát, hogy azt maga a természet is akarja. Ezért jól mondja a Filozófus a *Fizika* második könyvében: a természet mindig célszerűen cselekszik. És mivel e célhoz a természet az egyes ember útján nem juthat el, hanem ahhoz többek tevékenysége [operationes] szükséges, ami pedig a cselekvők sokaságát igényli, a természet szükségképpen a tevékenységre rendelt emberek sokaságát teremti meg. És ebben segítséget kap az égiek befolyásán kívül az alsóbb helyek erőitől és sajátosságaitól is.”<sup>23</sup> Itt Dante a római nép rendeltetészerű történelmi szerepét hangsúlyozza ugyan, de egyben azt is érzékelteti Arisztotelész *Polikájára* hivatkozva, hogy a társadalomalakítás *gyakorlati* tevékenység, ami végül is a valóság rendjének egészébe illeszkedik. Tehát az ember földi élete, legsajátosabb gyakorlata egyfajta jólétet teremt számára, amivel nem bünt követ el, hanem a mindenség rendjének teljességéhez járul hozzá vele. Az „alsóbb helyek” erőit [locorum inferiorem virtutes] vonja be az egészbe. *Testi* mivoltának a közösség révén teremtett optimális közege segíti *egyéenként* abban, hogy eleget tehessen komplex rendeltetésének.

Összegzése nagyon világos: „És minthogy minden természet meghatározott végső cél felé tart, következik, hogy

---

<sup>23</sup> Dante, *Monarchia*, II, VI, 4-6, DO IV, p.112; DÖM, p.346.

az embernek kettős célja van. S mivel minden létező között egyedül részese mind a mulandóságnak, mind a romolhatatlanságnak, minden létező között egyes-egyedül rendeltetett két végső célra, egyrészt mint mulandó, másrészt mint romolhatatlan. A kimondhatatlan Gondviselés tehát két elérendő célt állított az emberek elé: az egyik a földi élet boldogsága, amely saját erőink kifejtésében áll, s amelynek jelképe a földi Paradicsom, – a másik az örök élet boldogsága, mely az Isten boldog színelátásában 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 el. E két különböző boldogságra pedig mint két különböző végkövetkeztetésre, különböző utakon lehet eljutni. Az elsőre a filozófia tanításán keresztül érhetünk el, 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. Ezeket a végső következményeket és a hozzájuk vezető utakat, bár már mind az emberi értelem bebizonyította számunkra a filozófusok révén, mind pedig a Szentlélek, mint törvényszerű természetfeletti igazságokat kinyilatkoztatta számunkra próféták és más szent írók, végül pedig Jézus Krisztus, az örök Isten fia és tanítványai révén, mégis az emberi kapzsi vágy hátat fordított volna nekik, hogyha az állati ösztöneiktől úzótt lovak módjára tévelygő embereket kantárral és zablával vissza nem fognák. Ezért a kettős célnak megfelelően az embernek két vezetőre volt szüksége, úgymint a pápára, hogy az a kinyilatkoztatás alapján az emberi nemet a lelki boldogságra vezesse; valamint a császárra, hogy a filozófia tanításai alapján a földi boldogságra vezérelje az embereket. És a boldogságnak ebbe a kikötőjébe senki vagy

csak kevesek, azok is csak nagy nehézségek árán juthatnak el mindaddig, míg csak a kapzsi megkívánás hullámai el nem ülnek, s a szabad emberi nem a béke nyugalját nem élvezzi; s ez a cél, amelyre a földkerekség gondviselőjének – aki nem más, mint a római fejedelem – mindennél jobban törekednie kell: vagyis arra, hogy az emberek halandó életüket a földön szabadon, békességben élhessék le.”<sup>24</sup>

A *Monarchiában* Dante fontosnak tartja kiemelni, hogy a földi boldogság ugyan alacsonyabb rendű a mennyeihez képest, másként lehet elérni, de nem lényegtelen. Ehhez a császár vezeti el az embereket, a *filozófia* útmutatásai alapján, de az eredményhez elengedhetetlenül szükséges az is, hogy az állampolgárok magas szintre fejlessék és gyakorolják intellektuális és morális erényeiket. Az erényeket nem sorolja fel itt, de megtette a *Convivio* IV. értekezésében. A *Nikomakhoszi etika* II. könyvében szereplő 12 erényből 2 (a méltatlanság elutasítása és a szemérmesség) kivételével kiemeli a többi (bátorság, mértékletesség, bőkezűség, nagyszerűség, nagylelkűség, megbecsülés szeretete, szelídség, szívesség, szellemesség) és hozzáteszi még a Platónnál is meg Arisztotelésznél is annyira fontos és az államvezetés szempontjából valóban kardinális *igazságosságot*, ami a Sztagiritanál az érdemeknek való megfelelés mellett a törvények szeretetét is tartalmazza.<sup>25</sup> Sem a *Convivio*ban, sem a *Monarchiában* nem hangsúlyozza, hogy a földi boldogság eléréséhez az isteni kegyelem is szorosan hozzá tartozik; érveléséből inkább az olvasható ki, hogy a világi boldogság szinte önmagában is elégséges alapja a *kellő tudás* és a *kellő*

---

<sup>24</sup> Dante, *Monarchia*, III, XVI, 6-11, DO IV, pp.230-236; DÖM, pp.474-475.

<sup>25</sup> Arisztotelész, *Nikomakhoszi etika*, II, 7, (1107a-1108b); Dante, *Convivio*, IV, ; DÖM, p.311.

*erényesség*.<sup>26</sup> Annál jobban hangsúlyozza a lehetőségek feltárását és a megoldások eszközeinek kidolgozását, illetve a kiváló tehetségű emberek erre vonatkozó feladatait és felelősségét. Mert „kiket a felsőbbrendű természet az igazság szeretetére ösztönöz”, s ráadásul „kiknek megadatott, hogy a mi számunkra legfőbb jót megismerjük, nem illik, hogy a nyáj nyomdokaiba lépjünk, sőt inkább tartozunk tévedéseivel szembeszállni”; és a természetes az, hogy „nem annyira őket irányítják a törvények, hanem ők szabnak irányt a törvény alkalmazásának”.<sup>27</sup> A „kapzsi megkívánást” (*cupidigia*) csak a monarchia ésszerűen alkotott törvényei segítségével lehet végképp felszámolni, ezért kiemelt hely illeti meg azokat, akik ezek megalkotásában és a társadalom irányításában a legfontosabb részt vállalják.

### III.

Az elvi alapok tisztázása és bizonyítása, illetve az ideális monarchia mint cél elérhetőségének bemutatása után Dante rátér a *két példaértékű precedens* jellemzésére. Részletesen a Római Birodalom császárkorát mutatja be ebből a szempontból a *Monarchia* érvrendszerének alátámasztására. A modell értékű, *tényleges világi létező* mellett azonban – bár talán később és részben más nézőpontú szemlélettel<sup>28</sup> – az aranykor legendáját is tekintetbe veszi (Astraea uralma), de annak *kereszténység* által hitelesített változatát jeleníti meg sajátos

---

<sup>26</sup> Kempshall, Matthew S., *Accidental Perfection: Ecclesiology and Political Thought in 'Monarchia'*, in: *Dante and the Church. Literary and Historical Essays*, (ed by P. Acquaviva and J. Petrie), Four Courts Press, Dublin, 2007, pp.127-172.

<sup>27</sup> Dante, *Monarchia*, I, I, 1, DO IV, 2; Dante, *Epistola XIII*, II, 7; DÖM, p.403, pp.506-507.

<sup>28</sup> Nardi, Bruno, *Tre pretese fasi del pensiero politico di Dante*, in: Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze, 1967, pp.276-310.

módon a *Purgatórium* utolsó hat énekében. Ez főleg az egyház világi ügyekben való illetékességének vitathatóságát illusztrálja, részben ahhoz hasonlóan, ahogyan a római császárság a monarchikus forma *optimalitását* van hivatva érzékeltetni. Dante az egyház és a pápa szerepét *ab ovo* vallási jellegűnek tartja, tehát egyes pápák világi főhatalomra irányuló aspirációját alaptalan szerepkör-kiterjesztésnek fogja fel, mintegy a *cupiditas sajátos változatának*, pedig – mint az *Isteni Színjátékban* több esettel illusztrálja – néhány pápa (VIII. Bonifác, V. Kelemen, III. Miklós) még egyházi feladatának sem felet meg igazán, illetve bizonyos bűnököt (simónia, erőszak stb.) éppen világi tevékenységként, joggatlanul magához ragadott szerepkörének gyakorlása során követett el.<sup>29</sup> A Római Birodalom megalapozásának jogszerűsége éppen ennek az ellentéte.<sup>30</sup>

Dante gondosan levezeti és bizonyítja azt a tételt, hogy a császár nem a pápa közvetítésével kapta a hatalmát, hanem közvetlenül Istentől: „Így tehát nyilvánvaló, hogy a világi egyeduralkodó tekintélye, minden közvetítő nélkül, egyenesen az egyetlen tekintély forrásából származik. E forrás, mely eredetben egy és osztatlan, az isteni jószág bősége által számos ágra szakad.”<sup>31</sup> Ezek egyike a pápáé, és egyenrangú a császáréval. A földi Paradicsom képének adott

---

<sup>29</sup> Madarász Imre, Egy pápa az „énekítő pokolban”. VIII. Bonifác alakja az olasz irodalomban, in: Madarász, *Klasszikus kapcsolatok. Összehasonlító italianisztika*, Hungarovox, Budapest, 2015, pp.15-32. Pál József, *Dante és a pápák*, in: „Elhallgatom, hogy rájöhesz magadtól”. *Az Isteni Színjáték forrásai és hatása*, (szerk.: Draskóczy Eszter, Ertl Péter, Pál József), SZTE Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Szeged, 2016, pp.92-93.

<sup>30</sup> Brokmeier, Paul, *Zur Legitimation der Herrschaft bei Dante Alighieri*, in: *Gewalt und ihre Legitimation im Mittelalter*, Symposium des Philosophischen Seminars der Universität Hannover vom 26 bis 28 Februar 2002, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2003, pp.249-261.

<sup>31</sup> Dante, *Monarchia*, III, XVI, 15, DO IV, p.240; DÖM, p.475.



felidézése – ebben a diadalszekér pusztulása és a csupasz fa alakja – nem csupán az egyház világi hatékonyságának és tekintélyének megrendülését, illetve emiatti érdemleges társadalomszervezői alkalmatlanságát érzékelteti, hanem – ami ennél sokkal fontosabb – az itt az egyház *összképe egészének* a többi részét adja, amely így azt mutatja meg, hogy az egyház nagyon bonyolult és stabil intézmény, ami az őt sújtó nehézségek ellenére is eleget tud tenni *eredendő* feladatának, ami a lelkek gondozása, az emberek segítése a túlvilági boldogság eléréséhez. Egyébként az egyház tekintélyét és az emberek *lelki életének* gondozására való rendeltetését, a túlvilági boldogsághoz történő elvezetésére való alkalmasságát nem vonja kétségbe Dante. Az ideális monarchiát illetően arra hívja fel a figyelmet a földi Paradicsom alapvetően idillikus hangulata, hogy a *békés* társadalmi viszonyok az emberiség *eredendő állapotát* alkotják. Az *aranykor* (Saturnus uralma) nem a Parnasszuson létezett, nem költői fantázia szülötte csupán (noha Vergilius is írt róla), hanem a mindenképpen hiteles Biblia mutatja be mint az *összülők* csodálatos lakóhelyét:

*„Itt eredt fajunk szeplőtlen gyökérrül;  
itt van örök nyár valahány gyümölcsre;  
itt foly a nektár, ismered hiréről”.*

(*Purg.*, XXVIII, 141-143, Babits M. fordítása)

Amikor Isten gyönyörű és javakban gazdag környezetbe helyezte az első emberpárt, azzal nagyon kedvező lehetőséget adott mintegy az egész emberi nem számára: olyan *földi* boldogságban élhetett volna, amelyhez képest *teljesebb* már csak a túlvilági lehet:

„A Fő Jó, ki csak magában vidámul,  
az embert jóra s jónak alkotá,  
s e kertet adta Béke zálogául”.

(*Purg.*, XXVIII, 91-93, Babits M. fordítása)

Ezt a *békét* megszüntette ugyan a bűnbeesés, de Krisztus megváltó kereszthalála *visszaadta* a lehetőségét, sőt meg is mutatott belőle valamennyit, hiszen az ő születésekor, Augustus császár uralma alatt béke volt az egész földkerekségen, és ezt nagyon találóan fejezte ki Szent Pál, amikor „azt a rendkívüli boldog állapotot az idők teljességének nevezte”.<sup>32</sup> A Római Birodalom története tehát, azon túlmenően, hogy az ideális monarchia modell értékű előképét nyújtja, azt is megmutatja, hogy egy világbirodalom tartós létezésének előfeltétele a *világ egészére kiterjedő béke* állapota volt, amit ismét meg lehetne teremteni, mert nem idegen állampolgárainak óhajától, az ember természetétől sem, sőt *normális* létezésének *eredendő* előfeltétele, amit egykor Isten adott számára. A békének Augustus korabeli *feltámasztása* Isten akaratából mehetett végbe, hiszen az ő „végzéséből” szerezhette meg „jogszerűen” a római nép a hatalmát, válhatott a világ urává, és építhetett ki olyan világbirodalmat, amely kiegyensúlyozottságával és egyéb értékeivel méltán lehetett Krisztus születésének helye, illetve a kereszténység kialakulásának színtere.

A földi Paradicsom *eredendő* békéje és a Római Birodalom *átmeneti* békéje – eléggé elvontan ugyan, de az előbbi a *sensus anagogicus* értelmében, az utóbbi a *sensus litteralis* és *allegoricus* határán – *modell* értékű előképe, mintegy *allegoria in facta* a Dante javasolta monarchiának. Olyan értelemben tekinthetők annak – nem időrendjüket tekintve,

---

<sup>32</sup> Dante, *Monarchia*, I, XVI, 2, DO IV, p.68; DÖM, p.422.

hanem értelmük szerint –, hogy a *római földi birodalom* a leendő császárságot, annak társadalmi és intézménystruktúráját anticipálja, a *földi Paradicsom* pedig emberi viszonyait és szellemi légkörét. A kettő együtt vezethet el a mennyei Paradicsomhoz; afféle „*liber scalae*” szerepét töltheti be, ha az ember valóban rendeltetésének betöltésére törekszik. A *Monarchia* ideális államban a *személyes* viszonylatok légkörét a *békesség* és a *szeretet* jellemzi, azonban a *Purgatórium* nem intézményei felől láttatott társadalmában (amelynek szubjektív vonatkozásait élesebb fényben mutatja a földi Paradicsom) több jóban részesül az ember: ott minden *nagyszerű* és *gyönyörteljes*. Ez a kép már többet érzékeltet a túlvilági boldogságból, ezért sokkal vonzóbb is:

„S míg én, mohón, így jártam e vidéket,  
(mely az Örök Gyönyörnek példaképe),  
mint akit mind több szépség vágya éget.”

(*Purg.*, XXIX, 31-33, Babits M. fordítása)

A földi Paradicsom *békéjének* és *szépségének* felidézett képe *részben* – intellektusára és hitére támaszkodva – *megegyesíti* a mennyei boldogság elérhetőségének tételébe vetett meggyőződését, *részben* pedig – prudenciájára és erkölcsére számítva – *kedvet* próbál csinálni ahhoz, hogy – az evilági és túlvilági összetartozását belátva – életének megváltoztatását *minél előbb elkezdje*. Azonban a jelenleginél jobb, a földi Paradicsom állapotát megközelítő körülményeket teremteni nem lehet csupán a *tudás* és az *elhatározás* emberi erőivel, ehhez még – Isten kegyelmén és egyéb hozzájárulásain is túl – a bűntől is *meg kel tisztulnia* az embernek. Ezért kell innia a Léthe és az Eunoé vizéből. A rossz elfelejtése (Léthe) és a jóra való emlékezés (Eunoé) nem az *összülők* helyzetén javíthatott, hanem az *utódokon* segíthet a jövőben. Dante szinte nem győzi

hangsúlyozni, hogy az eszményi társadalom és állama nem jöhet létre csupán a *monarcha* egyébként igen sokrétű tevékenysége által, nem is szorítkozik mindössze a jól intézményesített *közélet* szférájára (az igazságos tisztségviselőkre), hanem maguknak az *állampolgároknak* kell személyiségük egészében megújulniuk már ahhoz is, hogy a földi életben boldogok lehessenek.

A két *ideáltipikus társadalom* viszonyainak segítségével jellemzett *leednő állam*, vagyis a földi Paradicsom idillikus békéjében élt magánélet és az emberiséget átfogó világbirodalom polgárainak szabadságát és együttműködését ésszerűen és igazságosan koordináló közélet létezését biztosító *császárság* olyan *államként* tűnik fel, amelynek mind *személyi*, mind *intézményi* garanciái nem csupán a leginkább elfogadhatók *elvileg*, hanem lehetőségüket *történelmi* precedensek is hitelesítik. Dante ezt a – túlzottan eszményített – államot *mindkét* oldala felől sokoldalúan jellemezte, bár *személyi* összetevőit tartotta fontosabbnak, és azokról mondott több újat is. A főhatalmat képviselő *császár* kezdheti el az adott viszonyok átalakítását, de ehhez az *állampolgárok* aktív közreműködése is szükséges, akik valamilyen módon szintén képzetek, tudatosak és aktívak. Így a jobbítás hatását *gyakorlók*, illetve *elszenvedők* nem különböznek teljesen és nem állnak mereven szemben egymással, ezért *integrálódhatnak* az eredményeik. Az *intézményeket* illetően az kap hangsúlyt, hogy ezek világiak, szerepük az igazságosság érvényesítése, a bennük tevékenykedő személyeknek a köz érdekében kell működtetniük képességeiket. A tudás, a szeretet és a méltóság többlete a közjó elérése végett kap jelentőséget a közéletben is.

Az ideális állam különböző szintjein álló irányítókat nem a *ius dominandi*, hanem a *libido servandi* kell hogy jellemezze.<sup>33</sup>

Az ilyen mértékben idealizált értelmes társadalmi együttélés képe és az ennyire absztrahált államfogalom gyakorlati szempontból nézve valóban *utópia*, de *elméleti* vonatkozásban megítélve olyan *határfogalom (limes)*, amely egy valójában csak *megközelíthető* eszményt mutat be (ami nem idegen a filozófiától), de vázolja a megközelítés *lehetőségét* is, sőt tényleges precedensként bizonyos *megvalósultságokat* is megmutat.

#### IV.

Dante a földi és a túlvilági élet viszonyának részben átértelmezésére, de sokkal inkább komplexebb bemutatására tett kísérletével nem a kettős igazság elméletének olyan változatát fejtette ki, amely a további elvi differenciálás felé halad, hanem éppen a kétféle igazság komplementaritásának előnyeit, várható gyakorlati következményeinek pozitív társadalmi hatását próbálta felvázolni. Nem a vallás vitathatatlan társadalmi jelentőségében kételkedett, nem is az egyház embert jobbá tevő szerepét vitatta, sőt még a világi uralom isteni eredetét sem vonta kétségbe, mindössze azt hangsúlyozta, hogy a pápa nem illetékes világi hatalmat gyakorolni, mert őt Isten arra rendelte, hogy a lelkeket segítse a túlvilági boldogsághoz eljutni. A világi javakért küzdő emberek konfliktusait az egyetlen főhatalmat képviselő császár lenne képes megszüntetni, az emberi nem lényegéhez tartozó, eredendő békét ő tudná megteremteni, igazságos uralmával a szabadságukat garantálni, ami lehetővé tenné,

---

<sup>33</sup> Falkeid, Unn, *Da libido dominandi a libido servandi. Il Paradiso VI letto nella luce de La Monarchia*, in: *Leggere Dante oggi. Atti del Convegno Internazionale 24-26 giugno 2010* (a cura di Éva Vígh), Aracne, Roma, 2011, pp.144-149.

hogy az egész emberiség együttműködve fáradozzon az evilági és az azt is előkészítő túlvilági boldogság elérésén, vagyis hogy betöltse az emberi nem igazi rendeltetését. Ennek *elvi* – vallási és filozófiai – alapjait meg tudta mutatni az értelemmel rendelkező ember; *intézményi precedenseit* pedig a földi Paradicsom humánus társadalomképének és a Római Birodalom monarchiaképének hitelt érdemlő dokumentumai.

MÁRTON KAPOSI

**Lo stato secolare e il Paradiso Terrestre  
nelle opere di Dante  
– Riassunto –**

Dante elaborò una tale concezione di stato, nella quale il cesare come sovrano mondiale, indipendente dal papa, è regnante di un impero, unificato di ogni paese, che per la sua posizione eminente e in conseguenza della sua giusta aspirazione è capace di produrre e garantire quella pace sociale per tutta l'umanità, nella quale il genere umano può compiere la sua originaria destinazione. Dante dimostra la sua concezione con tre modi dell'argomentazione. Prima di tutto, con il suo ragionamento serrato dimostra che l'imperatore, in conseguenza della sua posizione prominente e per la via della sua comprensione razionale non mira a conquista violenta, non cade in peccato della cupidigia, ma conserva il pace. Nel secondo luogo, Dante indica che nella storia dell'umanità già esisteva un simile precedente del futuro stato ideale: l'impero romano, e in quel tempo nacque il cristianesimo il quale aiutava l'umanità giungere la felicità dell'altro mondo. Pro terzo: certe autentiche tradizioni attestano – così le leggende pagane dell'età d'oro, ma prima di tutto la cristiana tesi

bibblica del paradiso terrestre – che esisteva tale condizione del genere umano, la quale assicurava la felicità per l'uomo ancora anche nella sua vita terrestre. Per giungere tali relazioni sociali, le quali in un impero pacifico, sotto l'egida della monarchia ideale, generano la felicità terrena, preparante anche la felicità oltremondana, l'uomo in tal modo deve mettere in prima linea gli elementi promuoventi di questa convenzione complessa che, da una parte, esclude le fonti dei conflitti conducenti ai peccati (beve dell'acqua del Lete) e, dall'altra, rileva gli agenti della cooperazione pacifica tra gli uomini (beve dell'acqua dell'Eunoe).

SZABÓ TIBOR

## A *Monarchia* fordításának problémáiról

Dante műveinek magyarra fordítása minden esetben újból és újból felhívja a figyelmet a firenzei költőfejedelemre. Ez történt legutóbb is, amikor 2016 elején megjelent az *Isteni Színjáték* új fordítása. Már korábban is felfigyeltek a fordító, Nádasdy Ádám szándékára. Munka közben ugyanis számos interjút adott és időnként megjelentetett fordításaiból egy-egy részletet. A könyvnek azután több bemutatója is volt Budapesten és más vidéki városban.

Megmérkőzni Dante szövegeivel nagyon komoly feladat a fordító számára. A főmű új illetve új szellemű fordítására is csak száz évvel Babits Mihály fordítása után került sor. Dante úgynevezett „kisebb művei” (*opere minori*) fordításaira általában még ritkábban kerül sor. Ez alól kivételt képez *Az új élet*, melynek több újabb fordítás-variációja keletkezett az utóbbi évtizedekben. A Kardos Tibor-féle *Dante Alighieri Összes Művei*, azaz 1965 óta nem jelent meg újabb szöveg-átültetés „kisebb műveiről” magyar nyelvre. Ebbe a sorba tartozik a *Monarchia* is, melyet legutóbb – teljes terjedelmében – Sallay Géza ültetett át magyarra.

### 1. A *Monarchia* magyar nyelvű első kiadása és értelmezései

Danténak *Monarchia* című művét magyarra először Balanyi György fordította le, a költő halálának 600. évfordulójára, 1921-ben.<sup>1</sup> Balanyi György saját munkájáról így nyilatkozik: „fordításomban elsősorban tartalmi hűségre, az eredeti gondolatainak lehető pontos visszaadására

---

<sup>1</sup> Lásd: Dante *Monarchia*-ja, (Latin eredetiből fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta: dr. Balanyi György), Budapest, 1921. Az „Élet” kiadása



törekedtem. Amellett természetesen ügyeltem az előadás szabadoságára és magyarosságára is. Hogy a két szempont összeegyeztetése nem mindig sikerült kielégítő módon, az elsősorban a feladat nehézségén múlt”.<sup>2</sup>

Balanyi György vállalkozott tehát először arra, hogy az első teljes magyar nyelvű fordítást a magyar olvasó rendelkezésére bocsássa. Megemlíti azt az alapvető tény, hogy ő a Karl Witte-féle kiadást (Bécs, 1874.) használta. „A fordítás alapjául a Witte-féle kiadás szolgált, a legszükségesebb jegyzetek megszerkesztésénél pedig Witte bőséges utalásain kívül leginkább (Constantin) Sauter kommentárjára voltam tekintettel”. A későbbi magyar fordítások ezeket a fordítási megoldásokat sokszor figyelembe vették, csakúgy, mint a XIX. századi német kiadás kommentárjait.

A Balanyi-féle fordítás után sokan méltatták Dante művét. Fülep Lajos az 1910-es években keletkezett írásában a *Monarchia* című „politikai traktátusáról” azt állapítja meg, hogy az „etikai szellemű”.<sup>3</sup> A mű morális aspektusának hangsúlyozása azért is figyelemre méltó, mert a magyar fordítás szövegének pontosításánál leginkább a morális tartalmú fogalmak értelmezése a lényeges. Babits Mihály pedig azt mondja, hogy ebben alapozza meg Dante „a Császári Sas isteni jogait”. „De több ez a könyv korhoz és helyhez kötött tendenciózus röpiratnál! Hatalmas lépése a költőnek (és az emberi léleknek) a Béke és Egység szent gondolata felé. Ma is mai s valóban avulhatatlan politikai utópia, örök álom a világ egybeolvadásáról, az ember

---

<sup>2</sup> Id. kiad.: p.52.

<sup>3</sup> Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások*, II. köt. (szerk.: Timár Árpád), MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 1995, pp.230-231.

testvériségéről.”<sup>4</sup> Kardos Tibor mást tart a mű érdemének. Dantének „Az egyeduralom-ról írott műve a világi gondolat, a laikus gondolat szabadságharcának egyik legnagyobb történeti dokumentuma, amely nélkül nem lehet megérteni a *Pokol* bátorságát sem, mellyel a süllyedt egyház felett ítéletet mondott.”<sup>5</sup> Kardos Tibor számára ez a mű alapvető, mert alátámasztani látszik saját koncepcióját Dante humanizmusáról: „a *Monarchia* a laikus gondolat szabadságharcának nagyszerű emlékműve...Korántsem esetlegesség, hogy Dantének ez a műve áll legközelebb egy tág lélegzetű, tartalmi jellegű humanizmushoz. Az 'ember' fogalma itt már messze túljutott a gyarló földi sors hangsúlyozásán, s feltűnik az emberiség nagy morális egysége, a humanisták ember-fogalma”.<sup>6</sup> Az újszolasztikus mozgalom egyik kiváló teoretikusa, Kecskés Pál egészen más oldalról közelíti meg Dantét: a középkori filozófiai gondolkodás *realizmus-nominalizmus* vitájában helyezi el.<sup>7</sup> Kelemen János a *De Monarchiáról* azt mondja, hogy e művének „radikális újszerűségét” észre kell venni, hiszen az közel járt az eretnekséghez. Igaz, Dante gyengíti is mondanivalója élet, amikor könyve végén a „kettős cél” elméletével kapcsolatban azt mondja, hogy „ez a földi boldogság valami módon a halhatatlan boldogság céljára rendeltetett”. Kelemen János felfogása ott jelentősen eltér az 1960-as felfogásoktól, hogy látja: „Dante nem akart az eretnekség bűnébe esni, nem azért, mert gyáva vagy kompromisszumokra hajlamos volt, hanem

---

<sup>4</sup> Babits Mihály: *Az európai irodalom története*, Nyugat Kiadás, Budapest, é.n. [1934], p.179.

<sup>5</sup> *Dante Alighieri Összes Művei*, id. kiad., p.1001.

<sup>6</sup> Id. kiad. p.986.

<sup>7</sup> Kecskés Pál: *A bölcsélet története*, Szent István Társulat, Budapest, 1981, pp.242-243. (Ez Kecskés Pál 1943-ban már második kiadásban megjelent könyvének átdolgozott kiadása.)

egyszerűen azért, mert jó keresztény szeretett volna lenni, s nem a teológiai igazságok, hanem a pápa világi hatalmi igényei ellen harcolt.”<sup>8</sup>

Az olasz politikai gondolkodás történetét tárgyalva 1990-ben, *Az egyeduralom* önálló kis kötetben való megjelentetése előtt (1993), Madarász Imre utal Danténak a *Monarchia* című művére.<sup>9</sup> Ez „az 1310 és 1312 között latin nyelven írott állambölcseleti értekezése a középkori politikai filozófia egyik legnagyobb alkotása”, amely szorosan kapcsolódik az *Isteni Színjáték* egyes canticáinak VI., úgynevezett politikai énekeihez. *Az olasz irodalom története* című művében Madarász Imre nem használja „az egyeduralom” terminust a dantei mű címéül (ez fontos filológiai, fordítási kérdés), továbbra is a *Monarchia* kifejezést használja és keletkezési dátumául is (filológiailag talán nem teljesen alátámasztható módon) mást ad meg (1310), mint Sallay Géza vagy sok más mai értelmező. Újból utal Dante „két Nap” elméletére, amely számára is bizonyítéka a két mű, a *Monarchia* és a *Commedia* rokonságának.<sup>10</sup>

## 2. Sallay Géza fordításáról

A *Dante Alighieri Összes Művei* számára 1962-ben Sallay Géza új fordítást készített *Az egyeduralom* címmel, amelyről Kardos Tibor megjegyzi: „Sallay Géza új fordítása

---

<sup>8</sup> Kelemen János: *A nemes hölgy és a szolgálóleány avagy Dante és a filozófia*, in: Kelemen János: *„A nemes hölgy és a szolgálóleány”. Tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1984, p.271.

<sup>9</sup> Madarász Imre: *Az egyetemes monarchiától a nemzeti köztársaságig és a népek Európájáig. Az olasz politikai gondolkodás íve Dantétól Mazziniig*, in: Madarász Imre: *Kalandozások az olasz Parnasszuson. Italianisztikai tanulmányok*, Eötvös József Kiadó, Budapest, 1996, pp.11-12.

<sup>10</sup> Madarász Imre: *Az olasz irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1993, pp.44-46.

időszerű volt mind tartalmi, mind formai szempontból”.<sup>11</sup> Sallay Géza ehhez még hozzáteszi, hogy a fordításhoz felhasználta a legújabb olasz kritikai kiadást, valamint összevetette azt Marsilio Ficino XV. századi humanista olasz fordításával és Balanyi Györgyével. „A Dante által idézett szerzők fordításában helyenként felhasználtuk Balanyi fordítását, s a jegyzetek összeállításában figyelembe vettük és felhasználtuk jegyzeteit is.”<sup>12</sup> Tudjuk viszont, hogy ez a Witte-féle német fordítás nyomait viselte magán, ugyanakkor Sallay Géza részéről ez a Balanyi-féle fordítás szövegének – szerintem is jogos – elismerését jelenti. Csakhogy ez egy korábbi latin eredeti szöveg változata. Nem tudjuk eldönteni, hogy *Az egyeduralom* 1993-as újabb, a Kossuth Könyvkiadónál megjelent fordításához a Sallay Géza által írt rövid kommentárból (amelyet szó szerint egy korábbi, 1962-es kiadásból vettek át) miért maradhatott ki ez a nagyon fontos bekezdés: „*Az egyeduralom* harmadik, polemikus része a legértékesebb, itt mondja ki laikus (világi) világnézetének alapvető igazságait, itt fejt ki az emberiségre, s az erkölcsre vonatkozó tanításait. A mű elterjedése után a pápaellenes erők kezében hatásos fegyverré vált, s ennek tulajdonítható, hogy Poggetto bíboros eretneknek bélyegezte a művet és elégettette.” Egyszerűen csak figyelmetlenség lett volna? Nem hisszük. Valószínűleg úgy gondolhatták, hogy a nagyközönségnek szánt műben ezek a részletek nem fontosak.

A fordító, Sallay Géza (sajnálatos módon) rövid utószavában számos megfontolandó észrevételt tesz. Helyesen állítja, hogy a mű „polemikus írásnak tekinthető. VIII. Bonifác pápa 1302-ben adta ki *Unam Sanctam* kezdetű bulláját,

---

<sup>11</sup> Kardos Tibor: *Dante*, in: *Dante Alighieri Összes Művei*, (szerk.: Kardos Tibor), Magyar Helikon, Budapest, 1965, p.1005.

<sup>12</sup> Id. kiad., p.1070.

amelyben mintegy összefoglalja s az egyházjog szabályává teszi a pápák világi hatalmi törekvéseit és elsőbbségi igényeit a világi főhatalom akkori képviselőivel, a német-római császárokkal szemben.” Dante, aki a politikában is ellenfele volt VIII. Bonifác pápának, Sallay Géza szerint polémiába keveredett a pápával. A vita 1317-1318-ban érte el tetőpontját és a mű ekkor kaphatta meg végleges formáját. Sallay Géza tehát azokat az értelmezéseket egyértelműen elutasítja, amelyek a *Monarchia* keletkezését 1314-1315-re (vagy még korábbra) teszik, a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban* található párhuzamok miatt. „Különösen a középponti probléma megfogalmazása, az egyház és a világi hatalom határozott szétválasztása, az államiság és a földi élet autonómiájának szilárd állítása az, ami kétségtelenül egymás mellé állítja a két művet”, azaz a *Monarchiát* és a *Commediát*.<sup>13</sup> A datálásnak a fordítás szempontjából is nagy jelentősége van. Megjegyezzük, hogy Sallay Géza, aki jól ismerte a nemzetközi Dante-szakirodalmat is, még 1996 novemberében a budapesti egyetem Olasz tanszékén tartott előadásában is ezt mondta: a *Monarchia* fogalmazza meg az égi és földi paradicsom mibenlétét, a Pápaság - Egyház és a világi intézmény - monarchia viszonyát. Ez a viszony apa és elsőszülött fiának viszonya, a fiú tiszteli apját, de független tőle (Harmadik könyv, XV. 18.).

### 3. Néhány megjegyzés Sallay Géza *Monarchia* fordításáról

Először is szeretném leszögezni, hogy Sallay Géza abban az időben rendelkezésre álló anyagok, szövegek alapján kitűnően, szöveghűen és értelemszerűen fordította le Danténak ezt a művét. A megjegyzésekről, melyeket

---

<sup>13</sup> Dante: *Az egyeduralom*, Kossuth, Budapest, 1993, pp.105-106.

bátorkodunk tenni vele kapcsolatban, már a könyvről létrehozott munkacsoport ülésein is beszéltem, Sallay Géza jelenlétében. A szóban akkor, néhány évvel ezelőtt elhangzott megjegyzéseimet (melyeket maga is megfontolni látszott) szeretném most írásos formában is megfogalmazni.

Előre bocsátom, hogy *Az egyeduralom* első, Sallay-féle fordítása (azaz a Kardos-féle *Dante Alighieri Összes Művei*) tartalmazza a fordítás forrásait és a fordításra vonatkozó megjegyzéseket. „A fordítás alapjául Enrico Rostagno szövegét vettük Dante összes műveinek kritikai kiadásából (*Le opere di Dante. Monarchia*, a cura di Enrico Rostagno), de állandóan egybevetettük a Karl Witte – Pietro Fraticelli-féle korábbi kritikai szöveggel. (*Opere minori di Dante Alighieri*, a cura di Pietro Fraticelli, Firenze, 1873. III. kiadás). A fordítás szövegét összevetettük a Marsilio Ficino által készített XV. századi humanista olasz fordítással, valamint Balanyi György magyar fordításával (*Dante Monarchia*-ja. Fordította dr. Balanyi György, Budapest, 1921.) A Dante által idézett szerzők fordításában helyenként felhasználtuk Balanyi fordítását, s a jegyzetek összeállításában figyelembe vettük és felhasználtuk jegyzeteit is. A szöveghűséget Bónis György ellenőrizte.”. Ezt a fontos megjegyzést a mű 1993-ban megjelent verziója már nem tartalmazza. A fordításra vonatkozó megállapítások filológiai szempontból viszont lényegesek. A szövegből azonban kimaradt, hogy a Rostagno-féle kiadás 1921-es, tehát több mint negyven évvel korábban keletkezett.

Az eredeti dantei szöveg latin nyelvű, amit számtalan más nyelvre is átültették és kommentálták.<sup>14</sup> Számos bilingvis

---

<sup>14</sup> Magam is megkíséreltem elemzést adni a műről. Lásd: Szabó Tibor: *Dante életbölcselete*, Hungarovox, Budapest, 2008, vagy: *Dante nézetei politikáról és erkőlcsről*, in: Szabó Tibor: *Itáliai anzix, Morálfilozófiai és eszmetörténeti tanulmányok*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009, pp.13-29.

kiadás is létezik, amely megkönnyíti a különböző nyelvű szövegek azonnali összevetését. Ez egy újabb magyar nyelvű kiadás esetében is hasznos lehetne. Sallay Géza fordítása korhű, kettős értelemben: egyrészt a fordító teljesen tisztában volt a Dante korában felmerülő nemzetközi, olasz vonatkozású és egyházi jellegű problémák rendkívül szövevényes rendszerével. Másrészt valamelyest tükrözi azt a kort is, melyben a fordítás elkészült, azaz az 1960-as éveket. Ez természetes is, hiszen senki sem – az előző (vagy későbbi) fordítók sem tudták (tudják) – kivonni magukat az adott kor befolyásától. Ezt a hatást talán azon lehet érezni, hogy Sallay Géza a műben egyébként benne lévő, bizonyos antiklerikális vonásokat egyértelműen hangsúlyozza,<sup>15</sup> viszont a bibliai idézetek visszakeresésére csak igen kevés gondot fordított.

A magyar fordítás szempontját alapvetően befolyásolta, hogy néhány évvel az első Sallay-féle fordítás elkészülte (1962) után és megjelenése (1965) közben publikálták Olaszországban a sokáig érvényben volt és mértékadónak számító *Monarchia* szövegének kritikai kiadását, Pier Giorgio Ricci gondozásában (1965). Ezt az újabb, latin nyelvű – majd az egymás után megjelent különböző nyelvű (de elsősorban olasz) – fordítást Sallay Géza már nem vette vagy az 1993-as kiadás esetén nem akarta (?) figyelembe venni. Ez azért sajnálatos tény, mert ez az 1965-ös, Ricci-féle szövegváltozat képezte a modern *Monarchia*-fordítások alapját. S ebben néhány alapvető eltérés is van a korábbiakhoz, például a Witte-féle verzióhoz képest. A Sallay-féle fordítást már csak ebből a szempontból is át kell újból tekinteni.

Az olasz *Monarchia*-szakértők, például Maurizio Pizzica 1988-ban filológiai pontossággal hosszan bemutatja,

---

<sup>15</sup> Más a véleménye Federico Sanguinetinek, aki a *Monarchia* antiklerikalizmusát nem ilyen erőteljesen találta meg a műben.

milyen szövegváltozatai maradtak ránk az eredeti, már Dante korában elveszett vagy akár halála utáni időkben született és átírt corpusnak.<sup>16</sup> A helyreállított (valószínűsíthetően jó és Dante elképzeléséhez hű) latin nyelvű szöveg számos problémát vet fel önmagában is, eleve sok abban is a filológiai probléma. Példaként említem, hogy a jelenleg legújabbnak számító, 2013-as latin szövegváltozat sok vonatkozásban eltér az 1970-es évektől *folyamatosan kiadott*, Olaszországban bilingvis változatban megjelent sok könyvtől és annak szövegétől. Ez utóbbiaktól a Sallay-féle változat jelentősen eltér, de nem tér el annyira a legújabban kiadott verziótól. Az Olaszországban kiadott különféle *Monarchia* szöveg-gondozások, amelyek alapként szerepeltek a nemzetközi szakirodalomban, maguk is *filológiai* rendkívül sokfélék. Tehát az új magyar fordítónak döntenie kell: melyik szöveg tűnik számára autentikusnak, helyesebben szólva, melyik szöveget tekintse fordítása alapművének.

#### 4. *Filológiai megjegyzések az olasz-magyar fordításról*

Ha most csak a magyarul ma, 2016-ban rendelkezésre álló legutóbbi, Sallay Géza által adott magyar fordítást tekintjük, láthatjuk, hogy az nem bilingvis. Egy kétnyelvű kiadás azért lenne szerencsés egy újabb kiadás szempontjából, mert összevetést tenne lehetővé a latin és a magyar szöveg között. Amennyiben erre nem lenne lehetőség, akkor is figyelembe kellene venni az 1965-ös Ricci-féle latin szöveget, vagy a Chiesa – Tabarroni-féle újabb verziót. Ráadásul az 1965-ös *Dante Összes* kiadáshoz Sallay Géza lényegesen több jegyzetet csatolt, mint a későbbi – kissé „lebutított”, 1993-as –

---

<sup>16</sup> Lásd: Maurizio Pizzica: *Note al testo*, in: Dante Alighieri: *Monarchia*, Rizzoli, Milano, 2001, pp.131-136.



változathoz. Igaz, hogy egy mai, modernebb, azaz a legújabb eredményeket is figyelembe vevő kiadáshoz ez sem elegendő. Az olasz kiadások jegyzetanyaga is változó: van (például az utóbbi kommentált kiadás), amely több, és van, amely kevesebb jegyzetet használ, de egy újabb magyar fordításhoz mindenképpen több jegyzetre van szükség, mint amit az eddig napvilágot látott magyar nyelvű kiadások tartalmaznak.

#### 4.1. Könyvcímek és klasszikus szövegek fordítása

Az egyik olyan filológiai és fordítási probléma a magyar szövegben az, hogy Dante miként idéz könyvcímeket, vagy szövegeket klasszikus művekből vagy például a Bibliából. Ezeket már az olasz fordítók is helyesbítik, ami egyáltalán nem csorbitja az eredeti szöveget, bár pontosíthatja azt.

Nézzünk néhány javítandó könyvcímet a magyar szövegben, például az Első könyv III. fejezet elején (2.) idézett, a „Filozófus” „*ad Nicomacum*” című könyvét. Az olasz fordításban egyszerűen vagy „il Filosofo nella Nicomachea” van írva, vagy rendesen idézik a mű címét: „*Etica Nicomachea*”, azaz az ógörög filozófus erkölcsi főművét. A magyar fordításban viszont „Nikomakhosznak” szerepel, jegyzetekben pedig pontosítja mind Balanyi, mind Sallay, hogy itt Arisztotelész etikai főművét idézi Dante. A „Filozófus” szó után szögletes zárójelben szerepel Arisztotelész neve azoknak az olvasóknak a számára, akik nem tudnák, hogy a „Filozófus” a középkorban egyértelműen Arisztotelészt jelölte. „*De anima*” című művének Averroës által adott kommentárját az olasz fordítások helyesen idézik. A Sallay-féle fordításban fel sem lehet ismerni, hogy itt

Arisztotelész egyik művéről van szó. Jegyzet nélkül a mondat így hangzik: „Ezen a véleményen volt Averroes a lélekről szóló kommentárjában”, de hogy ez (a *De anima*) Arisztotelész műve lenne, a magyar szövegből egyáltalán nem derül ki (Első könyv, III. 9.). Teljesen hiányos a magyar szövegben (Első könyv, IX. 1.) Arisztotelész *Fizika* című könyvére való hivatkozás. Már az eredeti dantei szöveget (*De naturali auditu*) is *Fisica* formában hozzák az olasz fordítók, de a magyar változat kifejezetten hibás: „mint a Filozófus írja második könyvében”. Ebből ki sem derül, hogy a *Fizika* című Arisztotelész műről van szó. Szerencse, hogy a jegyzetekben megadja ezt az adatot (*Fizika*, 2. 2.), de nem az arisztotelészi sorbeosztás szerint. A helyes így néz ki: *Fizika*, II. 2. 194b 13. Arisztotelész főművét, a *Metafizikát* már az olasz szövegek is átírták az eredeti, dantei latin szövegből (mert *De simpliciter ente* az eredeti, Első könyv, XII. 8.). A Sallay-féle szövegben az áll, hogy „a *Metafizika* első könyvében”. Az eredeti latin szövegben az „első könyv” nem szerepel, ráadásul, amit a jegyzetekben az idézet helyeként megjelöl (*Metafizika*, 6. old.) teljesen szokatlan, igaz, hogy (az egyébként kitűnő) Halasy-Nagy József-féle fordítást adja meg forrásként. Azóta azonban a *Metafizikának* legalább két, még ennél is precízebb fordítása jelent meg, így azok valamelyikét kell majd szerepeltetni az új kiadásban. Nem idézi a következő latin nyelvű szöveget sem Arisztotelésznek a filozófiai főművéből (*Metafizika*, IX. 8. 1049b 24): „Omne quod reducitur de potentia in actum, reducitur per tale existens actu”. Helyette ez áll: „Ezért mondja a Filozófus a létezőről szóló *könyveiben* (?): minden, ami a lehetőségből a ténylegességbe megy át, olyasvalami által megyen át, ami a ténylegességben bennfoglaltatik”. (Első könyv, 13. 3.) Több könyvről természetesen itt nincsen szó és hiba, hogy a fordítás kissé archaizáló, ami a magyarra fordított

Arisztotelész szövegekben nincs meg. Már a Halasy-Nagy József fordítása is így hangzik: „az lehető ugyanis, amiről feltehető, hogy valósággá tud lenni”. Itt a görög filozófus a lehetőség szerinti létezésről és a valóságos létezésről, valamint egyiknek a másikba való átmeneteléről beszél. Az eredeti latin szöveg pedig (bármelyik kiadásban) idézőjelet használ, ami Sallay fordításában nincs meg. Néhány sorral lejjebb (Első könyv, XIII. 4-5.) szintén az eredeti latin szövegtől eltérően a magyar fordítás nem idéz Arisztotelész *Etikájából*, hanem folyamatosan ír, mégpedig eléggé szabadon, ekképpen: „Ezért mondta a Filozófus Nikomakhosznak: mindabban, ami a szenvedélyekre és tettekre vonatkozik, a szavak mindig kevesebb hitelt érdemlők, mint a tettek”. Az eredeti latin szöveg így hangzik: „de hiis enim inquit que in passionibus et actionibus, sermones minus sunt credibiles operibus”. Megjegyezzük, hogy a különböző olasz fordítások Arisztotelész *Metafizikájának* különböző forrásait használják, vagy más- és másképpen idézik (és fordítják) például ezt a szövegrészt: „per quanto riguarda le passioni e le azioni, le parole sono meno credibili dei fatti” (F. S.), és: „per ciò che concerne i sentimenti e le azioni le parole sono meno credibili delle opere” (M. P.), „in ciò che riguarda azioni e passioni, bisogna credere meno alle parole che alle opere” (Ch. – T.). Egy másik, a Zsoltárok könyvéből (50. 16.) való latin szöveg („quare tu enarras iustitias meas?”) magyar fordítása nem követi a bibliai szöveget, hanem saját fordítást hoz, idézőjelet sem használva: „miért hirdeted te igazságaimat?”, miközben az egyik bibliai fordítás így hangzik: „miért beszélsz te rendeléseimről?” (K. G.), a másik: „törvényeimet miért sorolgatod?” (Rózsa Huba, R. H.). Itt is választani kellene. Az olasz fordítások is mást és mást hoznak: „Perché racconti i miei atti di giustizia?” (F. S.), vagy: „perché tu cianci della mia

giustizia?” (M. P.), „perché tu vai parlando della mia giustizia?” (Ch. – T.). Ebben a széttartó variáció-tömegben nem könnyű a helyes, szövegbe illő fordítást megtalálni. Bonyolítja a dolgot, hogy ez utóbbi idézet az eredeti latinban idézőjelben van, és az utána következő szöveg: „hasztalan beszélsz, mert idegen a te lelked attól, amit szólsz” (Első könyv, XIII. 5.) a latinban és az olasz változatokban (a legutóbbi, 2013-as verziót leszámítva) sincsenek idézőjelbe téve (csak aposztrofálva), a magyar változat (1966.) viszont idézőjeles.

További példák a klasszikus szövegek vagy a Biblia szövegeinek fordítását (vagy annak elmaradását) illetően. Például mindjárt az Első könyv I. 6. részében található „qui dat omnibus affluentem et non improperat” bibliai idézetet így adja vissza (az eredetiben meglévő idézőjel nélkül): „aki bőszégesen ad mindenkinek, ezt soha senkinek fel nem rója”. A Károli Gáspár fordításban ez így hangzik Jakab apostol leveléből (I. 5.): „ha pedig valakinek közületek nincsen bölcsessége, kérje Istentől, aki mindenkinek készségesen és szemrehányás nélkül adja”. A katolikus Bibliában ez így hangzik: „ha valaki közületek bölcsességben szenved hiányt, kérje Istentől, aki szívesen ad mindenkinek, anélkül, hogy szemére vetné” (R. H.). Ez a példa jól illusztrálja azt a Sallay-féle fordításban meglévő és javítandó problémát, hogy az eredeti dantei szövegben meglévő, idézőjeles bibliai szövegeket nem lehet szabadon átfordítani magyarra, hiszen annak megvan a bibliai változata. Sőt, legalább kettő is van: egy protestáns és egy katolikus. További lényeges kérdés, hogy a magyar fordításban ezután *melyik Bibliából* válasszuk ki az idézetet. Ez a fordítást helyreállító döntésétől függ majd.

Van az eredeti latin szövegben olyan, idézőjel nélküli mondatrész, amit Dante valamilyen klasszikus szövegből vett.

Mindjárt az Első könyv I. 2. részben: „non enim est lignum, quod secus discursus aquarum fructificat in tempore suo” tulajdonképpen felidézi a Zsoltárok könyve Első könyv, 1. 3. részének a következő gondolatát: „mint a folyóvizek mellé ültetett fa, amely idejekorán megadja gyümölcsét” (K. G.), vagy más verzióban: „olyan, mint a víz partjára ültetett fa, amely kellő időben gyümölcsöt terem” (R. H.). Értelemszerű, de nem pontos Sallay Géza fordítása (idézőjel nélkül, mint az eredeti latinban): „nem oly fa az ilyen ember, amelyet, ha vízpartra ültetnek, kellő időben gyümölcsöt hoz”. Sallay jegyzeteiben megjegyzi, hogy ez a Zsoltárok könyvéből van, de nem idézi, hanem maga fordítja le a latin vagy olasz (esetleg német?) szöveg-variációkból. Sok mai olasz *Monarchia* kiadás idézőjelesen hozza le a latinban nem idézőjelesen található szöveget. Ez is az új fordító döntése lesz: szabad-e a nyilvánvalóan a Bibliából származó, idézőjel nélkül hozott dantei szöveget filológiailag pontosítani. Van olyan szöveg az Első könyv 1. 4. részében, mely utalást tartalmaz Cicerónak az öregkorral kapcsolatos álláspontjára *Az öregségről (De senectute)* című művében. Ezt a Sallay-féle fordítás jegyzetben meg sem említi. Az új fordítás esetében az a kérdés merülhet fel, hogy erre ki kell-e ott térni.

#### **4.2. Görög nevek és a cím fordításának problémája**

Olyan probléma is van, hogy a görög neveket hogyan írták egykor és mi a mai standard írásmód: Euclides vagy Eukleidész, Aristoteles vagy Arisztotelész, Nicomachus vagy Nikomakhosz, Epicuros vagy Epikurosz? Ez a két változat a magyar kiadás két különböző változatában más- és másképpen jelenik meg a szövegben. El kell dönteneti, hogy melyik változatot kellene használni (szerintem a modernebbet,

a mait). A latin nevek a ma is elfogadott írásmód szerint szerepelnek Sallay fordításában.

Felvetődik a mű címével kapcsolatban két lényeges probléma. A magyar nyelv hihetetlen gazdagsága miatt Sallay Géza a dantei mű címét, a *Monarchiá*-t „Egyeduralom”-ként fordította le. Ez a fordítás kitűnő. Igaz, hogy a szövegben olykor a „monarchia” kifejezést – már csak a stílus élénkítése miatt is – lehet így is, úgy is visszaadni, amire van néhány példa. Nagy kérdés, vajon maradjon-e a cím a Sallay által választott módon „egyeduralom”-ként vagy legyen – különösen, ha bilingvis kiadásról, vagy kritikai kiadásról lenne szó – az eredeti, azaz *Monarchia* (ahogyan Balanyinál is ez szerepel). S egyáltalán: mi is a latin címe ennek a műnek: *Monarchia* vagy *De Monarchia*? Tudjuk, hogy az eredeti kézirat nem maradt ránk. Ezért rá kell hagyatkoznunk a különféle kódexek, latin szövegek variációira.<sup>17</sup> A fontos ez esetben az, hogy egy új kiadásban mindenképpen egyféle módon írjuk a címét. A mű elején a latin szövegben általában *Monarchia* szerepel és az eredeti is ez volt. Tehát mindenképpen le kell mondani a *De Monarchia*-féle verzióról.

Ezek tehát nem módosítják a szöveg tartalmát, bár kijavításukra a magyar fordítás szövegében is törekedni kell. Ami ezt bonyolítja az, ha a jegyzetekben a Dante által (esetleg rosszul vagy pontatlanul) adott idézeteket nehezen lehet fellelni vagy a Witte-Sauter-féle szövegértelmezés esetleg olyan adatokat, kiadásokat stb. tartalmaz, melyeket újakra, modernebbekre lehet vagy kell cserélni. Amit viszont

---

<sup>17</sup> A 2013-as, egyik legújabb kiadás egyértelműen tisztázza, hogy a *De Monarchia*-változat az 1553-as, úgynevezett *editio princeps*-ben fordul elő. Az eredeti pedig egyértelműen: *Monarchia*. Lásd: Dante Alighieri: *Le opere. volume IV. Monarchia*, (szerk.: Paolo Chiesa és Andrea Tabarroni), Salerno editrice, Roma, 2013, p.XIX.

feltétlenül módosítani kell, azok a fontos, az egész műben itt-ott fellelhető erkölcsi-politikai alapfogalmak, melyek Dante számára szinte vörös fonalként vannak jelen ebben a művében.

#### **4.3. A magyar szöveg néhány erkölcsi-politikai fogalmának fordítási problémájáról**

A műben számos politikai, vallási és erkölcsi terminus technikus található. Ezek esetében sokszor nagyon nehéz döntés előtt áll a fordító. Ismerni kell a latin fogalom értelmezési tartományát, pontos jelentését és egyeztetni kell az annak megfelelő, ma a szakirodalomban elfogadott fogalmával. Ráadásul vannak olyan szavak, melyek igen nehezen adhatók vissza egyetlen magyar fogalommal, az olasz Dante-fordító viszont a latin szó értelmi tartományában tudja ugyanazt a szót, jelzót használni különféle helyzetekre és alkalmakra. A Sallay-féle magyar fordítás ebben a vonatkozásban igen jónak mondható, de van néhány fogalom, amit sokféleképpen adott vissza magyarul vagy kitalált a latin alapján valamilyen szakszót, ami azóta sem ment át a politikatudományi vagy erkölcsstani szakszótárba, miközben lehet találni ma helyettük mást.

Lássunk erre néhány példát a magyar fordításból. Igen nehezen használható a *cupiditas* szó politikatudományi, államtudományi, jogtudományi szövegben. A szótár szerint ez: kapzsiság, mohóság, sóvárgás, vágyakozás. Csakhogy kérdés, hogy ezeket az adott szövegösszefüggésben hogyan lehet és kell váltakozva használni. Sallay-nál ez: *megkívánás*. Ha a hatalomról van szó, legjobb talán a „kapzsi vágy” szót használni. Az olasz szövegben ez könnyen lefordítható *cupidigia*-ként és kész a fordítás (például: a Harmadik könyv, III. 8.). Néha azonban még az olasz fordító is

elbizonytalanodik, mert cupidigia-ként fordítja az „avaritie”-t is. (Második könyv, V. 11.) A magyar fordító végképp elveszett. Itt mindenféle variációt lehet olvasni: „kapzsi megkívánás” (19., 43., 101.), de a kapzsiság: „avaritas” (44.). Azután a cupiditas adott szövegösszefüggésben lehet éppen „megkívánás” (25.), ami egyáltalán nem szerencsés, de a „megkívánás” lehet a latin „appetitus” is a magyar fordító számára (Első könyv, XII. 4.) (21.). Azután a cupiditas lehet „kapzsi szenvedély” (Harmadik könyv, III. 8.) (70.), igaz, itt jelzőt is kap: „obstinata cupiditas”. Sőt, a vanitas is lehet a magyar szövegben „kapzsiság”. A „humana cupiditas”-t véleményem szerint helyes „emberi kapzsi vágy”-ként fordítani; (Harmadik könyv, XV. 9.).

Az auctoritate latin fogalmát Sallay „auktoritás”-nak fordítja, hogy megkülönböztesse a „méltóság” vagy a „tekintély” – egyébként Dante által is gyakran használt – fogalmától. Csakhogy az auktor fogalma a latinban és a magyarban is foglalt, és a klasszikus szerzőket jelenti. Az egybecsengés egyáltalán nem tesz jót a fogalomnak, miközben itt teljesen más értelmi tartományról van szó. Például a Harmadik könyv, V. 1-2.: „ergo Ecclesia precedit Imperium in auctoritate”, az olasz fordítónak könnyebb a helyzete, mert egyszerűen „autorità”-t használ. Az „auktoritás”-t a szöveg (és a magyar fordító is) a Pápa vagy a császár vonatkozásában használja, tehát tekintélyről, méltóságról van szó, ahogyan a Balanyi-fordításban is így szerepel: *tekintély*. Ráadásul a magyar vagy a nemzetközi politikatudományi szaknyelvben sincs ilyen terminus, hogy „auktoritás”. Nagyon következetes a Sallay-féle fordítás például a delectatio esetében, amit mindig gyönyörűség-nek fordít (Első könyv, XIII. 2., stb.), hasonlóképpen nagyon jó a tunica köntös-ként való fordítása (88.).



#### 4.4. A „iam dixi” és más kihagyások problémája

Ha összevetjük a Monarchia mai kiadásait (a Ricci-félét vagy a Chiesa – Tabarroni-félét) és a korábbiakat (például a Witte-félét), láthatjuk, hogy néhány – nem is lényegtelen, hanem kifejezetten fontos – megjegyzés a korábbiból hiányzott, a maiban pedig rendszeresen és következetesen benne van.

Mielőtt rátérnék egy nagyon vitatott hiányosságra, megemlítek egy lényeges hiányt, ami a magyar fordításban (melynek alapszövege a Witte-féle) nincs meg. A Harmadik könyv X. részében (7-8.) a latin verzióban ez olvasható: „imperi i vero fundamentum ius humanum est”. Az egyik olasz fordításban ez a rész így hangzik: „Ma il fondamento dell’Impero è il diritto umano” (F. S.), a másikban: „d’altra parte, l’Impero si fonda sul diritto umano” (M. P.), a legújabbban: „Il fondamento dell’Impero è invece il diritto umano” (Ch –T.). A Sallay-féle fordításban tehát ez a szöveg – amit így lehetne fordítani: „a Császárság igazi alapja az emberi jog” – teljességgel hiányzik. Ez a kijelentés Dante egész művére vonatkozó jelentős tétel, amit feltétlenül szerepeltetni kell egy újabb kiadásban. Ez a következetes hiány azért is különös Sallay Géza fordításában, mert a Balanyi-féle korábbi fordításban már megtalálható: „a császárság alapja ellenben az emberi jog” (173. old.). Tehát a Witte-féle kiadásban is megvan. Érthetetlen, hogy sem az 1965-ös, sem az 1993-as magyar kiadás ezt a mondatot nem tartalmazza.

Az egyik legvitatottabb kérdés Az *egyeduralommal* kapcsolatban az, hogy vajon ez a szöveg: „sicut in Paradiso Comedie iam dixi” az eredetiben benne lehetett vagy sem (Első könyv, 12. 6.). Sokan kételkednek benne és egy későbbi beszúrásnak tekintik. Balanyi felemlíti, hogy Karl Witte által

átnézett és használt nyolc (!) kódexből hat tartalmazta ezt a fontos megjegyzést. Balanyi még mondja is, hogy „az újabb szövegkiadás azoknak adott igazat, akik integráns részt láttak az inkriminált kifejezésben”<sup>18</sup>, ennek ellenére Balanyi (számomra érthetetlen módon) mégsem vette be a fordításába. Igaz, hogy Sallay a Rostagno-féle, akkor modernebbnek számító változatot használta, de összevetette a Witte-félével és a Balanyi-félével: egyikben sem volt benne, ezért nem látta szükségesnek a „iam dixi” szövegbe való beillesztését. Legutóbb Kelemen János viszont egyértelműen a mellett érvel, hogy ez a szövegrész „a legitimáló önidézetek sorába sorolható”.<sup>19</sup> Erre pedig számos érvet hoz fel. Miért is maradhatott ki ez a szöveg – amely a Monarchia keletkezésének dátumát alapvetően befolyásolná – a magyar fordításból. Tudjuk, hogy Sallay Géza, ahogyan maga mondja, a Balanyi-féle fordításon kívül a szöveget összevetette a Marsilio Ficino-féle reneszánszkori változattal, amelyben ez az önidézet viszont *meztalálható* az Első könyv, 14. 6-ban.<sup>20</sup> Sallay valószínűleg úgy vélte, hogy ez mégsem képezheti részét a szövegnek. A „iam dixi” azonban ma a Monarchia korpuszának szerves része. Igaz, hogy a legújabb kiadás (2013.) a beszúrt részt szögletes zárójelben hozza, így – kiábrándító módon – nem foglal állást a szöveg eredetisége mellett vagy ellene, nyitva hagyva így egy komoly problémát.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Dante *Monarchiája*, (ford.: Balanyi György), id. kiad., p.33.

<sup>19</sup> Kelemen: „*Komédiámat hívom tanúmul*”. *Az önreflexió nyelve Danténál*, ELTE Eötvös, Budapest, 2015, pp.39-40.

<sup>20</sup> Ez a fontos idézet a Chiesa – Tabarroni kiadás 483. oldalán található.

<sup>21</sup> Dante Alighieri: *Le opere. volume IV. Monarchia*, id. kiad., pp.50-51.

### 5. A Monarchia szöveg-korpuszának morfológiájáról

A latin és a többi idegen nyelvű kiadás követi az eredetinek tekinthető *editio princeps* szövegét. Ez abban áll, hogy a három könyvön belüli fejezetek felosztása teljességgel azonos. Ráadásul a sorokat, az egyes kisebb fejezeteken belül néhány soros részre tagolják és számokkal látják el, ahogyan ez a például a klasszikus szövegeknél szokásos.

A magyar Monarchia-fordítás már Balanyinál sem őrizte meg ezt a formát. Sallay Géza sajátos, a nemzetközi szakirodalomban szokatlan sorszámozást vezetett be a Monarchia 1966-os kiadásában. Az egyes könyveken belül folyamatosan számozta meg a sorokat. Az Első könyv így 727 soros, a Második könyv 925 soros, a Harmadik könyv pedig 1019 soros. Az egyes számozások között a sorok tagolása – a magyar nyelv sajátosságainak megfelelően – igyekszik követni az eredeti latin szöveg felosztását. Csakhogy így nem lehet visszakeresni a latin sorokat. Például az a híres sor, hogy „*ecce duo gladii hic*” a Sallay-szövegben a Harmadik könyv IX. fejezet 466. sorában van, – viszont a latin nyelvű szövegben (és a mai más nyelvű változataiban) helyesen számozva a Harmadik könyv IX. fejezet 1. részben található. Ezt a számozást egy újabb magyar fordításban vissza kell állítani, különösen, ha az bilingvis lenne.

Van azonban egy még fontosabb szöveg-morfológiai probléma. Arról van szó, hogy a magyar fordítás és maguk a fejezetek felosztása melyik mai tagolást kövesse. Szembetűnő példa erre a Harmadik könyv X. XI. és XII. fejezetek felosztása, melyek egyes latin – olasz nyelvű kiadásban más és más helyen kezdődnek. Az egyik már tartalmazza a következő fejezet szövegét, így a következő (például a XI. fejezet) lerövidül. A sorok filológiai helyes számozása így nem követhető. Kifejezetten problémás, hogy a Harmadik könyv

XV részből áll a Ricci-féle kiadásban (és sok mai fordításban), a magyar fordítás, amely egy korábbi változatot használ, XVI részből áll, mert az egyik részt (a X. részt) szétbontották, így a XI. (latin vagy olasz) illetve a XII. (magyar) résztől csúszik a szöveg. Csakhogy a Monarchia legújabb kiadása (2013) visszatér arra a szimmetrikus struktúra-felosztásra, hogy az Első könyv 16 részből áll, a Második 11-ből és a Harmadik könyv újból 16 részből áll. El kell döntenünk tehát, hogy egy újabb magyar szöveggondozásnak ezeket a filológiai és morfológiai problémákat hogyan kell helyreállítania.

Egy újabb magyar fordításnak szembe kell néznie azzal az alapvető problémával, melyre Enrico Malato utal a 2013-as Chiesa – Tabarroni-féle kiadás előszavában.<sup>22</sup> Szerinte ugyanis a körülmények miatt nem lehet elképzelni, hogy egyszer s mindenkorra létrehozzuk Dante műveinek „végleges” szövegét vagy kommentárját. A sokféle szövegvariáció miatt, amit magam is áttekinthettem, ezzel egyet tudok érteni. Azzal is, amit a kiváló dantista Enrico Malato ehhez még hozzátesz: ennek ellenére törekedni kell a dantisztikai tanulmányok megújítására és elmélyítésére, amely ügyet egy újabb magyar fordítás is elősegíthetné.

Összegezve elmondható, hogy a Balanyi-féle fordításon alapuló Sallay Géza-féle szöveg elfogadható lehetne és alaplínia számíthatna a további kiadások számára. Mégis az itt bemutatott elvek alapján – véleményem szerint – szükséges lenne ezekkel a javításokkal – ahogyan az *Isteni Színjátékot* – a *Monarchiát* is kiegészíteni és *újra fordítani*, valamint sokkal több jegyzettel ellátva bilingvis változatban *újából publikálni*.

---

<sup>22</sup> Dante Alighieri: *Le opere. volume IV. Monarchia*, id. kiad., p.XV.

TIBOR SZABÓ

**I problemi della traduzione della *Monarchia* di Dante**  
**– Riassunto –**

Finora, disponiamo di due traduzioni complete in lingua ungherese dell'opera di Dante Alighieri. La prima, quella di György Balanyi del 1921 fu fondata sull'edizione di Karl Witte del 1874. La nuova traduzione di Géza Sallay uscì nel 1962, e seguì – con modificazioni – quella precedente. Sallay ha dato una versione aggiornata con una nuova terminologia più adeguata rispetto alla prima versione. Però, ci sono alcuni termini filosofici, giuridici a mettere ancora più aggiornata e filologicamente più fedele all'originale (latino). Ci sono nel testo ancora problemi in discussione (come la frase „Iam dixi”) e bisogna deciderci se in una nuova versione della *Monarchia* deve o no essere presente. Per il 2021, varrebbe la pena di dare al pubblico ungherese una versione migliorata e bilingue ma fondata sulla traduzione altrimenti eccellente di Géza Sallay.

MOLNÁR MÁTÉ  
Valois Károly Firenzében

**1. Firenze 1300 körül**

1300 táján Firenze a legjelentősebb itáliai és európai kereskedővárosok közé tartozott, de lakosságának létszámát nem könnyű feladat megállapítani, mivel pontos adatokkal nem rendelkezünk, így főleg becslésekre és következtetésekre vagyunk kényszerítve. Antonetti<sup>1</sup> körülbelül 100 000 főre teszi ezt a számot, mellyel Itália városai közül csak Velence vetekedhetett (valamivel e fölötti lakossággal), míg például Milánónak 65 000, Genovának 60 000, Sienának 50 000 lakosa lehetett. Giovanni Villani<sup>2</sup> szerint 30 000 fegyverre fogható (tehát 15 és 70 év közötti) férfi élt a városban. Két másik adata<sup>3</sup> az 1346. évi éhínség idején a teljes lakosság számára kiosztott 94 000 kenyéradagról beszél, illetve az 1347. évi pestisjárvány halálos áldozatai között 4 000 nőt és gyereket említ, akiket az össznépeség huszadára becsül, valamint utal rá, hogy általában körülbelül 1500 idegen, átutazó, „turista” tartózkodott a városban. A Villani által közölt adatok alapján eltúlzottnak tűnik Antonetti megállapítása, hiszen a firenzei történetíró létszámai évtizedekkel későbbre vonatkoznak, és a város lakossága az említett pestisjárványig folyamatosan növekedett. 1300 táján így nem lehetett több 70-80 000 főnél magának Firenzének az összlakossága (tehát a „vidék”, a contado ebbe nem számít bele).

---

<sup>1</sup> Antonetti, Pierre, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante*. Rizzoli, Milano, 1992, p. 136.

<sup>2</sup> Villani, Giovanni, *Istorie fiorentine. Fino all'anno 1348*, Vol. 1-7. Soc. Tip. de Classici Italiani, Milano, 1802-1803. Vol. 4. L. VIII, cap. XXXVIII, p.58. „...numero di genti, che più di trenta mila cittadini da arme avea nella città...”

<sup>3</sup> Villani János krónikája (Cronica di Giovanni Villani). In: *A három Villani krónikája* [Szerk. és ford. Rácz Miklós], Athenaeum, Budapest, 1909, p.141.

A lakosságnak a nemességhez tartozó részét (egy 1329. évi adatra támaszkodva) Antonetti<sup>4</sup> körülbelül 1500 családfőből kiindulva 5-6000 főre taksálja, ami 1300-ra vonatkoztatva nyilván szintén kisebb létszámot jelent. A nemesség ekkoriban még a consorteria, azaz a nemesi klán szervezet keretében élt, amely a városon belüli érdekszövetséget jelentette, és amely mint szervezet, felelős volt a tagjai által elkövetett bűntettekért, szabálysértésekért, és köteles volt gondoskodni a kiszabott bírságok megfizetéséért. A legjelentősebbek közül a Tosinghi (vagy della Tosa) klán 39, a Visdomini 35 családból állt. E családok magas (az 1250. évi szabályozás előtt 70-80 métert is elérő), erődített toronyházakban laktak, és a többi családdal való konfliktusok idején szabályos csatákat vívtak a városon belül (a korabeli Rómában<sup>5</sup> e téren még rosszabb volt a helyzet, ezért a pápák hosszabb időszakokra kimenekültek székhelyükről). A városi polgárság vezető erejét a nagykereskedők és a nagyvállalkozók jelentették, összlétszámuk körülbelül 7 500 fő volt, a közép- és kispolgárság hozzávetőleg 20 000 főt tett ki. A születési nemesség nyitott volt a vagyonos polgárság befogadására, a mobilitás elfogadására, és a műveltségi, képzettségi elit is komoly befolyással bírt a városban. A firenzei polgárság, a vállalkozók óriási építkezéseket finanszíroztak a városban, a templomok és paloták építése mellett az infrastruktúrát is fejlesztették, utakat, tereket szépítettek (egy alkalommal Dante is irányított ilyen munkát 1301-ben, a San Procolo utca esetében), a comune gondoskodott a közvilágításról és a szennyvíz elvezetéséről. A művészetek, a költészet, a festészet is felvirágozott, s nem véletlen, hogy sokan csak „turistaként”, a város szépségeit

---

<sup>4</sup> Antonetti (1992), pp.140-141.

<sup>5</sup> Ragg, Lonsdale, *Dante and his Italy*, Methuen, London, 1907, p.2.

megcsodálni jöttek Firenzébe. Antonetti szerint Danténak nem volt igaza, amikor az általa idealizált régi nemesi világot sírta vissza, és az urbanizáció és a kulturális fejlődés értékeit negligálva csak az erkölcsi romlást ostorozta a korabeli Firenzében.<sup>6</sup> Meglepőnek tartja, hogy míg Giovanni Villani rajongott a városért és az általa elért gazdasági és kulturális eredményekért, addig Dante túlhangsúlyozta a negatív jelenségeket, a pénzsóvárságot, a kapzsiságot, az élvezetek hajszolását, és a Komédiában abból a 79 személyből, akit a pokolba helyezett, 32 volt firenzei, viszont a Purgatóriumban csak 3, a Paradicsomban pedig csak 2 firenzei szerepel. Antonetti úgy véli, hogy Dante ilyen szintű ellenszenve saját polgártársaival szemben VII. Henrik császár idejében (1308 és 1313 között) alakult ki, amikor az anarchikus viszonyok rendezése céljából a költő az új császár támogatását kérte a firenzeiektől.<sup>7</sup>

A firenzei lakosságból körülbelül 20 000 személy rendelkezett politikai jogokkal, akik közül a tisztségek kisorsolására szolgáló listákra körülbelül 5000 kerülhetett fel, tehát ők lehettek a közélet aktív formálói.<sup>8</sup> A legfontosabb tisztségek közé a gonfaloniere di giustizia (az igazság zászlóvivője), aki 1000 fegyverrel rendelkezett (a polgárok soraiból), a podesta (főbíró), valamint a capitano del popolo (népkapitány) tartoztak, ezeket általában fél évre választották, a podestát és a kapitányt többnyire más városok nemesi rangú polgárai közül. A legfontosabb testület a prioroké volt, lényegében a fő döntéshozó és végrehajtást vezető funkciókkal, de őket csak 2 hónapra választották. Több tanácsadó testület is működött a városban, így a Százak

---

<sup>6</sup> Antonetti (1992), pp.144-147.

<sup>7</sup> Antonetti (1992), pp.304-305.

<sup>8</sup> Antonetti (1992), p.116.



Tanácsa, valamint egy-egy 300 és 150 fős testület, időnként pedig (főleg a priorok választásakor) 8-10 magasan képzett, művelt polgárt (Bölcsek) is bevontak a kormányzati munkában részt vevők kiválasztására.<sup>9</sup> Létezett még egy rendkívüli, általában rövid időre és egy vitás ügy rendezésére szolgáló felhatalmazás, a balia, ami azonban nem volt az állandó, folyamatos ügyintézés tisztsége. Antonetti<sup>10</sup> szerint a firenzei politikai kormányzás és közigazgatás fő elvei a következőkben foglalhatóak össze. Már az 1293-ban összeállított (és 1295-ben némileg módosított) Ordinamenti di Giustizia legfőbb célja a nagypolgárság és a középpolgárság hatalmának biztosítása volt, egyensúlyozás a köznép, illetve a kispolgárság és a grandik (nemesség, főrangúak) között. A nemességet és a köznépet egyaránt kiszorították a politizálás aktív lehetőségeiből, a vállalkozói rétegek érdekében. Érdekességként jegyezném itt meg, hogy ez a firenzei rendszer ekkoriban egyáltalán nem tekinthető különösebben antidemokratikusnak, hiszen például Angliában az 1832-es parlamenti reform emelte 4 százalékra a szavazó polgárok számát! Tehát Firenzében is egyfajta cenzusos választójog érvényesült, ami még fél ezer évvel később is jellemző volt Európában. Az esetleges zsarnoki hatalom kialakulását megelőzendő a tisztségeket általában rövid időre választották, ami, különösen a prioroknál, sok problémát okozott a kormányzás folyamatosságának biztosításában. A podestákat és a népkapitányokat azért választották magas rangú és tehetős nemesek közül, hogy ne lehessen őket megvesztegetni, és hogy méltóképpen képviseljék a comunét a külső hatalmak felé. Fontos elv volt a tisztségek rotációja, egymás utáni

---

<sup>9</sup> Reynolds, Barbara, *Dante, a költő, a politikai gondolkodó, az ember*, Európa, Budapest, 2008, p.61.

<sup>10</sup> Antonetti (1992), pp.114-115.

betöltésének tilalma, valamint a közvetlen választások kizárása, hiszen általában olyan listákról sorsoltak vagy választottak, amelyeket a priorok és a bölcsek átvizsgáltak, és az alkalmatlannak vélt személyeket kihúzták a névsorból. Létezett még egy fontos alkalmi megbízás kifelé a város képviselőjében, a követség, amellyel Dantét is gyakran megbízták, ami igen nagy megtiszteltetés volt, és nagyon nagy bizalmat jelentett a követ személyének kvalitásaiban.

A gazdaságilag erős és jelentős népességű város képes volt érdekei védelmére a külső hatalmakkal és a befolyásolási kísérletekkel szemben, de Firenze történetéről<sup>11</sup> szóló művében már Machiavelli rámutatott arra, hogy a belső ellentétek óriási csapást zúdítottak Firenzére. Perrens<sup>12</sup> is a családi viszályokat, a szomszédok, a polgárok, pártok és társadalmi osztályok közötti konfliktusokat teszi felelőssé az 1300 körüli anarchikus firenzei állapotok kialakulásáért, ami sokak között Dante száműzetéséhez is vezetett. Csak az ellentétes pártok elnevezései jöttek kívülről, a Pistoiaiban élő Cancellieri család belső meghasonlása miatt. Dino Compagni<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Machiavelli, Niccolò, *Firenze története* [Ford. Iványi Norbert], in: *Niccolò Machiavelli Művei*, Vol.I-II, Európa, Budapest, 1978, Vol.II. p.77.: „Külső viszályok nem bonthatták meg ezt a békét, ha belső harcok meg nem bontják, mert a város már nem félt a birodalomtól és a régóta száműzött ghibellinektől, és erejével kordában tarthatta volna Itália valamennyi államát. A belső erők azonban rázúdították azt a vést, amelyet külső erők sohasem hozhattak volna rá.”

<sup>12</sup> Perrens, François-Tommy, *Histoire de Florence depuis les origines jusqu'à la domination des Médicis*, Vol. I-VI. Hachette, Paris, 1887-1883, Vol.III, pp.2-9.

<sup>13</sup> *Dino Compagni krónikája korának eseményeiről* [Ford. és szerk. Kiss András], Kriterion, 1989, Bukarest. „... a tisztségekért való versengésben az egymással gyűlölködő polgárok pártokra szakadtak... azok a polgárok, akik e tisztségbe [i.e.: a priorok közé – M.M.] léptek, nem a törvények megtartására, hanem azok megrontására törekedtek. Ha egy barátjuk vagy atyafiuk bűncselekményt követett el, az előjárókkal és bírakkal lepleztetni igyekeztek azok vétkeit, hogy büntetlenek maradjanak. A közvagyon sem őrizték, sőt

szerint Firenze romlásának fő okai a tisztségekért való vetélkedésben, az 1267-ben száműzött, majd 1280-ban a városba visszaengedett ghibellineknek a tisztségekből való kiszorításában, a valamint tisztségviselők korrumpálódásában keresendők. Machiavelli<sup>14</sup> a városbeli ellentétek kiéleződését az 1295. esztendőre teszi, amikor az 1293-ban elfogadott Ordinamenti di Giustizia kiharcolását vezető Giano della Bella-t a nemesek követelésére elűzték Firenzéből, és a grandik elhatározták, hogy visszaszerzik elveszített kiváltságaikat. E célból követeket küldtek tárgyalni a priorokkal, de amikor a nép erről tudomást szerzett, felháborodott és fegyverkezni kezdett, a nemesek szintén. A város a polgárháború küszöbéhez érkezett. A nemesek a város három részében gyülekeztek, Forese Adimari, Vanni de' Mozzi és Geri Spini vezetésével. Néhány józan gondolkodású polgár közbenjárására azonban végül sikerült a feleknek kompromisszumot kötniük. Néhány kérdésben enyhítettek az Ordinamenti nemeseket sújtó részein, így például a nemesek bevádolásához ezen túl három tanúra volt szükség (az eddigi kettő helyett), és a priorok közé is bekerülhettek a nemesi családokból (a Mancini, Magalotti, Altoviti, Peruzzi és a Cerrentani családok tagjai közül). A grandik (a születési és a nagypolgárságból felemelkedő és nemesi sorba kerülő vagyonos elit) és a polgárság ellentétei egy idő után két család, a Donatiak és a Cerchiek közötti ellentéttel kapcsolódtak össze. Az előbbi csoportot fekete, a másodikat fehér guelfeknek nevezték. A Cerchiek egyébként 1295-ig a grandikkal tartottak (hiszen azok befogadták őket maguk

---

módját ejtették, hogy jobban lophassanak... és pénzért sokakat megvédtek a város büntetésétől, ha bűncselekményt követtek el... a priorok sok becstelenségbe estek..." pp. 58., 62., 64., 86-87.

<sup>14</sup> Machiavelli, *Firenze története*, pp. 75-77.

közé), de a Giano della Bella elleni támadásokkal (sőt annak meggyilkolási tervével!) nem értettek egyet, és fokozatosan a polgári erőkhöz csatlakoztak.<sup>15</sup>

Az 1300. esztendőben VIII. Bonifác pápa (1294-1303) jubileumi évet hirdetett és teljes bűnbocsánatot ígért azoknak, akik elzarándokolnak Rómába. A Rómába érkező zarándokok száma magát a pápát és a kortársakat is meglepte, sokaknak jelentett életre szóló élményt a keresztény hívők óriási egybe gyűlt tömege. Nem véletlen, hogy Dante is az 1300. évet választotta képzeletbeli utazása kiinduló pontjául, és a híres krónikaíró, Giovanni Villani is ekkor határozta el, hogy megírja majd a kor jelentős eseményeit megörökítő művét.<sup>16</sup> A jubileumi év hatalmas sikere nagymértékben növelte a pápa tekintélyét a keresztény világban, bár ő amúgy sem szenvedett önbizalom hiányban. Giovanni Villani alapján véve pozitív jellemzést ad róla, de elismeri, hogy Bonifác pápa az egyház és saját hatalmának növelése érdekében nem volt túl válogatós az eszközökben.<sup>17</sup> Dino Compagni is okos és bátor emberként

---

<sup>15</sup> Kiss András, Előszó. In: *Dino Compagni krónikája korának eseményeiről*. pp. 27.,31-32.,39.

<sup>16</sup> „ S a lehető legcsodálatosabb látvány volt, hogy az egész éven át a római népen kívül folyvást 200 000 zarándok volt Rómában nem számítva az érkezőket s távozókat s mindannyian méltán meg voltak elégedve a lovak s emberek ellátásával s teljes béketűrés uralkodott, zajongás és veszekedés nélkül s én tanúskodhatom felőle, mert ott voltam s láttam... S így az 1300. évben Rómából hazatérve, hozzáálltam e könyv szerkesztéséhez Isten és Szent János tiszteletére s a mi városunknak, Firenzének dicsőségére.” *Villani János krónikája*, pp.102-103.

<sup>17</sup> „Ez a Bonifác pápa igen bölcs volt az irodalomban, természetes észjárású, nagyon előrelátó és gyakorlatias ember volt nagy ismeretekkel s emlékezőtehetséggel. Nagyon büszke s dőlyfös volt, kegyetlen ellenségeivel szemben, nagyszívű és mindenki előtt félelmetes, nagyban emelte s gyarapította a szentegyház állását s jogait s... mivel nagy mester volt az istenes dolgokban s a törvényekben, elkészítette az egyházi törvények hatodik könyvét, a mely valamennyi törvénynek s egyházi rendeleteknek úgyszólván

jellemzi a pápát, de még jobban kiemeli annak önkényeskedésre hajlamos természetét.<sup>18</sup> A pápa már korábban tervbe vette, hogy itáliai politikai befolyását Sziciliában és Toscanában erősíteni fogja. Az 1298-ban császárrá választott Habsburg Alberthez üzenetet juttatott el a német választófejedelmeken keresztül, amelyben azt követelte, hogy a pápa általi elismerése és megkoronázása fejében mondjon le Toscana feletti császári hűbérúri jogáról. A pápa nem örült annak sem, hogy Albert és Szép Fülöp francia király egyik lánya házasságot kötött, így biztosítván a jó viszonyt a két dinasztia között. Bonifác pápa távlati terve a nápolyi és a szicíliai királyság újraegyesítése volt az Anjou-ház uralkodásával, s ki akarta használni a Sziciliában kialakult anarchikus helyzetet. Céljai előmozdítása érdekében ugyanis a pápa elérte, hogy 1295-ben II. Aragóniai Jakab feleségül vegye II. Anjou Károly lányát, Blanche-ot, a szicíliai parlament azonban Jakab öccsét, Frigyeset választotta királlyá, és 1296 március 25-én Palermóban meg is koronázták. Bonifác pápa, aki II. Jakab segítségével akarta az Anjou-házat visszajuttatni Szicília trónjára, elérte azt is, hogy 1297 április 4-én Anjou Róbert (Anjou Károly fia) és II. Jakab nővére, Violante, házasságot kössenek. Egy titkos egyezményben Jakab vállalta, hogy öccsét rákényszeríti a szicíliai trónról való lemondásra, ezért 1298 nyarán az aragóniai-katalán flottával Frigyes ellen indult, de csak kisebb sikereket ért el, így 1299-ben újabb támadást indított. Ez év július 4-én a flottája Roger de Lauria vezetésével Cabo Orlandónál nagy győzelmet aratott Frigyes

---

a szemefénye. Állása szerint nagyon vágyott a világi pompa s pénzszerzés után s nem csinált lelkiismereti kérdést semmiféle haszonból, ha az egyház és saját rokonai gyarapítására szolgált.” *Villani János krónikája*, p.103.

<sup>18</sup> „Abban az időben Szent Péter székében VIII. Bonifác pápa ült, nagyon bátor és kiváló eszű ember, aki az Egyházat kénye-kedve szerint vezette, és megalázta azt, aki nem osztotta véleményét.” Dino Compagni, p.91.

ellen, ezt követően azonban Jakabnak vissza kellett térnie országába az ottani konfliktusok miatt. Az erőviszonyok így jelentősen megváltoztak, és 1299. december elsején Falconara mellett Frigyes szicíliai serege nagy győzelmet aratott Anjou Fülöp (Károly másik fia) ellen, akit el is fogtak, később pedig Anjou Károlyt is legyőzte.<sup>19</sup>

Firenze ebben a helyzetben szintén nagy jelentőséggel bírt, egyrészt azért is, mert Toscanában még nem szűntek meg a guelfek és a ghibellinek közötti harcok (1301-ben egy időre Siena és Gubbio is a ghibellinek befolyása alá került), másrészt mert Firenzéből kerültek ki a pápa fő pénzkölcsönzői, a Spiniek és a Mozziak (az előbbieket a fekete, az utóbbiakat a fehér guelfekhez tartoztak).<sup>20</sup> Davidsohn<sup>21</sup> a pápa legfontosabb hitelezői között még a pistoiiai Chiarentieket is megemlíti, de szintén a firenzei bankárok jelentőségét emeli ki. E tény az bizonyítja, hogy a firenzeieknek VIII. Bonifác sokkal több kedvezményt és mentességet adott, mint más városállamok lakóinak, mivel meg akarta erősíteni szövetségüket a guelf párttal, és meg akarta nyerni a befolyásos firenzei családokat (a nemeseket is) toscanai és szicíliai politikájának. Az ellenségeitől, így a Colonna kardinálisoktól elkobzott birtokokat, várakat és javadalmakat támogatóinak ajándékozta, utóbbiaknak gyakran adott diszpenzációkat rokonok házassága esetén, vagy egyházi javadalmakat juttatott kiskorú gyermekeiknek, mint például a Pazziak és a Bardiak esetében. Ilyen jellegű kedvezményekben részesült

---

<sup>19</sup> Ragg (1907), pp.31-32.; Holmes, George, *Dante and the Popes*. In: Grayson, Cecil [Ed.], *The World of Dante*, Clarendon, Oxford, 1980, pp.21-23.; *Historia general de España y América*. Vol. IV. La España de los cinco reinos (1085-1369), Rialp, Madrid, 1984, pp.676-678.

<sup>20</sup> Holmes (1980), pp.23-24.

<sup>21</sup> Davidsohn, Robert, *Forschungen zur Geschichte von Florenz. Dritter Theil (13. und 14. Jahrhundert)*, Mittler und Sohn, Berlin, 1901, pp.283-285.

többször is Corso Donati, a firenzei grandik, illetve később a fekete guelf irányzat vezetője, aki az 1300 körüli években a pápa legfőbb politikai támogatói közé tartozott a városban.

## 2. A fekete és a fehér guelfek ellentétei

A fekete guelfek vezére Corso Donati volt, akit Dino Compagni<sup>22</sup> a római Catilinához hasonlított, mert bár jó fizikai és mentális adottságokkal rendelkezett, állandóan összeesküvéseket szervezett a fehérek befolyásának megtörése céljából. Corso sohasem fogadta el, hogy az Ordinamenti által bevezetett új rend szerint a kereskedőket és az iparosokat egyenrangúként kezelje, sőt, hogy a katonai nemesség kiszorult a hatalomból annak ellenére, hogy a város érdekeit a külső harcokban ő védte meg (így például 1289-ben a campaldinói csatában a ghibellinek ellen döntő szerepet játszott maga Donati is). Antonetti<sup>23</sup> szerint a guelf vezér visszatérése Firenzébe 1301-ben a születési nemesség bosszúja volt az 1293-ban elfogadott Ordinamenti di giustizia miatt. Donati a céljai eléréséhez nemigen válogatott az eszközökben, valószínűleg ő mérgezte (vagy mérgeztette) meg az első feleségét, Vieri de Cerchi nővérét,<sup>24</sup> később pedig többeket is a Cerchi család tagjai közül, miután azok megakadályozták, hogy második felesége hozományához hozzá jusson (e feleség is rokonságban állt a Cerchiekkel).<sup>25</sup> VIII. Bonifác pápa sok

---

<sup>22</sup> „Egy, a római Catilinához hasonló lovag, de nála sokkal kegyetlenebb, nemes vérből származó, szép testalkatú, kellemes társalgó, szép ruhákkal ékesített, éles elméjű, állandóan gaztettekre törekvő lélekkel...” Dino Compagni, L. II. Cap. XVIII. p.133.

<sup>23</sup> Antonetti (1992), pp.141-142.

<sup>24</sup> Sausse-Villiers, I., *Études historique sur Dante Alighieri et son époque*, Fischer, Avignon, 1850, p.132.; Ragg (1907), p.225.

<sup>25</sup> Pelli, Giuseppe (raccolte da), *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri*, Guglielmo Piatti, Firenze, MDCCCXXIII(1823), pp.96-98.; Ragg (1907), p.226.

esetben támogatta Corso Donatit, így például 1296-ban legalizálta egyházon kívüli házasságát, 1297-ben Orvieto népkapitányává, 1298-ban podestájává választotta, és amikor 1299-ben Corso-t száműzték Firenzéből, mert megvesztegette egy ítélet során a firenzei podestát, a pápa 1300. február 9-én kinevezte őt Massa Trebaria kormányzójává („rector Masse Trebarie”).<sup>26</sup>

A Donatiak és a Cerchiek közötti konfliktusok kialakulása részben családi, részben társadalmi-politikai okokkal magyarázható. A polgári származású, kereskedelemmel foglalkozó és rendkívül gyorsan gazdagodó Cerchiek a Guidi grófok volt palotájának megvásárlása révén igen közeli szomszédai lettek a Donatiaknak (és a Pazziaknak is), akik irigykedve nézték a rangban sokkal alacsonyabb rendűnek tartott Cerchiek felemelkedését, de végül is az említett házasság révén rövid időre rokonságba kerültek egymással. Corso feleségének hirtelen elhalálózása és a megmérgezésének gyanúja (amit persze bizonyítani nem lehetett) élezte ki a két család közötti ellentétet, amelyek 1298-ban súlyosbodtak tovább. Ekkor egy összetűzés történt a Pazzi és a Cerchi család fiataljai között, melynek során Carbone dei Cerchi megsebesítette Cherico dei Pazzit, s az ügy a podesta elé került, aki fogságba vetette a büntetés kifizetését megtagadó fiatalokat. A fogda vezetője valószínűleg mérgezett ételt adott egy részüknek (talán Corso Donati biztatására, mert egyéb oka nem volt rá), akik közül négyen meghaltak, de a szándékos gyilkosság ebben az esetben is bizonyíthatatlan volt.<sup>27</sup> A két család között kialakult viszály az

---

<sup>26</sup> Ragg (1907), p.28.; Davidsohn (1901), p.269.

<sup>27</sup> Dino Compagni, pp.235-236./n.89.; Ragg (1907), p.226.; Perrens (1883), Vol.III. p.15.; Giovanni Villani szerint az eset megtorlatlan maradt a Cerchiek részéről: „...uno maladetto ser Neri degli Abati soprastante di quelle prigione



egész várost kettéosztotta, a szegényebb köznép, a tisztviselők egy része, valamint a ghibellinek a népszerűbb Cerchiek mellé álltak, a nemesi családok jelentős része a Donatiak mellé, de sok család teljesen kettészakadt e kérdés megítélésében. A pápa egyértelműen Corso pozícióit igyekezett erősíteni, mivel a feketék határozottabban támogatták őt politikai terveiben, és ők képviselték a grandik nagyobb részét a comunéval szemben.<sup>28</sup> Ekkoriban történt, hogy a Pistoiaiban élő Cancellieri családban kialakult viszályt a firenzei vezetés (amely bizonyos fennhatósággal rendelkezett ebben a városban is) úgy akarta megoldani, hogy az ellenséges feleket Firenzébe "száműzte". A Toscanában igen befolyásos Cancellieri család egyik tagjának két egymás utáni feleségétől született gyerekei között kitört viszályban az egyik feleség, Bianca leszármazottait nevezték „fehéreknek”, míg a másik felet „feketéknak”. Amikor a két ellenséges tábor vezetői Firenzébe értek, a feketék a Frescobaldiak Arno-n túli házába és Corso Donati pártfogásába kerültek, a fehérek pedig a Cerchiekhez.<sup>29</sup> Leonardo Bruni szerint a viszálykodó Cancellierik nagyobb bajt okoztak Firenzében, mint amiért Pistoiaából eltávolították őket.<sup>30</sup>

---

mangiando con loro fece venire uno presente d'uno migliaccio avvelenato, del quale mangiarono, onde poco appresso in due di morirono due de' Cierchi Neri, e Pigello Portinari, e Ferranode' Bronci, e di ciò non fu vendetta neuna." *Historie fiorentine*, Vol.4. L.VIII. Cap. XL. p.65.

<sup>28</sup> Dino Compagni, L.I. Cap. XX. p.89.; Holmes (1980), pp.20-21.; Reynolds (2008), p.69.

<sup>29</sup> Pelli (1823), pp.98-99.; Sausse-Villiers (1850), pp.137-138.

<sup>30</sup> „... a város békéjét annyira földúlták, hogy nem volt itt úgyszólván sem nemes, sem plebejus- család, mely önmagában meg ne hasonlott volna, se valamire való ember, aki az egyik vagy a másik párthoz ne tartozott volna, sőt még az édes testvérek is összekülönböztek: az egyik ide, a másik amoda húzott.” Leonardo Bruni, *Dante életrajza*. In: Kaposy József [Szerk. és ford.], *Dante életrajzok*, Kner, MCMXXI (1921), Gyoma, p.22.

1300 tavaszára a pápa és a firenzei comune közötti ellentétek is kiéleződtek, mivel a városban napvilágra került egy Donati hívei által (ő ugyan nem volt a városban, de Massa Trebaria a határvidéken található) a Santa Trinità templomban tartott megbeszélés tartalma, amiből kiderült, hogy összeesküvést szőttek a város fehér guelf vezetői ellen. Mivel Firenzében híre terjedt, hogy a pápai udvarban tartózkodó kereskedelmi ügynökök is áskálódnak a város ellen, egy küldöttség utazott VIII. Bonifáchoz a dolgok megtárgyalására, e közben annak egyik tagja, Lapo Saltarelli jogász megpróbálta kinyomozni az összeesküvés esetleges római szálait. Már ez is nagyon felháborította a pápát, de még dühösebb lett, amikor tudomására jutott, hogy április 18-án a comune 3 Rómában tartózkodó kereskedelmi képviselőt pénzbüntetéssel, illetve ennek elmulasztása esetére nyelvük kivágásával büntetett, Corso Donatit pedig távollétében halálra és házainak lerombolására ítélték.<sup>31</sup>

Ebben a feszült légkörben került sor egy újabb incidensre a Donatiak és a Cerchiek, illetve híveik között, május elsején (Calendimaggio), a tavaszünnep alkalmával. Szokás volt ilyenkor zenés-táncos utcabálokat és más ünnepi rendezvényeket szervezni, és az egyik utcabál bámészkodó tömegében egymás közelébe sodródtak a két tábor fiataljai, és dulakodás, majd verekedés és fegyveres összecsapás lett belőle. Ennek során valamelyik Donati-párti levágta Ricoverino de' Cerchi orrát. Dino Compagni úgy véli, ekkor szakadt végleg két részre a város lakossága, mert szinte mindenki valamelyik fél pártját fogta. Compagni felsorolása<sup>32</sup> szerint a többség a Cerchiek mellett volt, így az elűzött Giano

---

<sup>31</sup> Davidsohn (1901), pp.275-276.; Holmes (1980), p.24.; Petrocchi, Giorgio, *La vita di Dante*, Laterza, Bari, 1984, p.78.

<sup>32</sup> Dino Compagni, L. I. Cap. XXII. pp.94-95.

della Bella volt hívei, a ghibellinek, sok más polgár, és a grandik egy része is: Guido Cavalcanti, Lapo Saltarelli, Berto Frescobaldi, Goccia és Bernardo Adimari, Baldo della Tosa, a Mozziak, és a Falconieriek. Corso Donati hívei közé tartozott Geri Spini, Pazzino de' Pazzi, a Bardiak, Bindello Adimari, Nepo és Pinuccio della Tosa. A képlet azonban még összetettebb volt, hiszen a Frescobaldiak közül is tartoztak a feketék közé, és sok tehetős családban szinte fele-fele arányban csatlakoztak a két szemben álló félhez (legjobb példa erre a nagyszámú della Tosa klán meghasonlása). Davidsohn kutatásai szerint<sup>33</sup> valószínű, hogy az incidens tettese a Pazzi család egyik fiatal tagja (Cherico dei Pazzi, Giacchinotto fia) volt, akik már régóta nagyon rossz viszonyban voltak a Cerchiekkel. A német kutató azonban úgy véli, hogy a Calendimaggio csak epizód volt a két család, valamint a fekete és a fehér guelfek viszályában, mivel az ellentétek már korábban kialakultak, s az ilyesféle összecsapások ennek következtében történtek meg.<sup>34</sup> Sausse-Villiers<sup>35</sup> meglátása szerint Dante a Vieri de' Cerchi és Corso Donati, valamint a fekete és a fehér guelfek közötti konfliktusban megpróbált semleges maradni és a köz érdekében felülemelkedni rajta, de a súlyosbodó ellentétek között belesodródott az események láncolatába, és maga is az érdekharcok áldozatává vált. Davidsohn<sup>36</sup> azt is kiemelten hangsúlyozza, hogy a pápa és a firenzei comune közötti konfliktusok sem Dante priorsága alatt keletkeztek, hanem jóval előbb, tehát amikor a költő jelentősebb politikai szerephez és priorként fontos döntési

---

<sup>33</sup> Davidsohn (1901), pp.272-273.

<sup>34</sup> Davidsohn (1901), pp.270-271.

<sup>35</sup> Sausse-Villiers (1850), pp.130-131.

<sup>36</sup> Davidsohn (1901), p.274.

helyzetbe jutott a városban, akkor már a kész tényekhez kellett alkalmazkodnia.

Az így kialakult helyzetben a pápa mindenképpen békíteni akarta a feleket, és mivel a fekete guelfek azzal vádolták a fehéreket, hogy a (pisai és arezzói) ghibellinékkel szöveteznek, VIII. Bonifác magához hívatta Vieri de' Cerchit, a fehérek vezetőjét, bízván abban, hogy mivel a Cerchiek komoly üzleti érdekeltségekkel rendelkeznek pápai területeken, meg tudja őt győzni a megbékélés szükségességéről.<sup>37</sup> Vieri de' Cerchi azonban nem volt hajlandó békülni Corso Donatival, s ahogyan az Machiavelli<sup>38</sup> értelmezéséből is kiderül, egyszerűen letagadta a két család közötti konfliktus létezését. A két kortárs firenzei történetíró, a fehér guelf Dino Compagni és a fekete guelf Giovanni Villani meglehetősen különböző módon írja le az eseményt. Dino Compagni<sup>39</sup> úgy értelmezi a történeteket, hogy Vieri de' Cerchi a békülés mellőzésével bizonyította, hogy a fehérek ugyanolyan jó pápa pártiak, mint a feketék, s ártatlanok az ellenük felhozott vádakban. Giovanni Villani<sup>40</sup> azonban úgy

---

<sup>37</sup> Perrens (1883), Vol. III. pp.15-16.; Ragg (1907), p.228.

<sup>38</sup> „A pápa magához hívatta Vieri urat, és felszólította, hogy béküljön ki a Donati családdal, mire Vieri úr csodálkozásának adott kifejezést, mondván, hogy nem táplál haragot a Donati család iránt. Csak az köthet békét – mondotta -, aki háborút viselt, és mivel ő nem háborúzott velük, nem érti, mi szükség a békére. Ezzel Vieri úr visszatért Rómából, és a hangulat pattanásig feszült, a legkisebb esemény is felboríthatott mindent, és így is történt.” Machiavelli, *Firenze története*, Cap. XVII, p.79.

<sup>39</sup> „Amiért is a pápa magához hívatta messer Vieri de Cerchit, aki nagy kísérettel és pompával Rómába ment. A pápa, bankárainak, a Spinieknek és az említett barátoknak és rokonoknak a kérésére, felszólította, hogy béküljön ki messer Corsóval, ő azonban nem akart ebbe beleegyezni, bebizonyítván, hogy nem cselekedett a guelf párt ellen; ezért a pápa elbocsátotta és ő eltávozott.” Dino Compagni, L. I, Cap. XXIII, p.96.

<sup>40</sup> „Per la qual cosa il detto Papa mandò per messer Vieri de' Cerchi, e come fu dinanzi da lui, si'l pregò, che facesse pace con messer Corso Donati e con la

véli, hogy Vieri nagyon ostobán viselkedett, és elutasító magatartásával magára és pártjára haragította VIII. Bonifác pápát. E nézet helyt álló voltát látszik igazolni a pápa azon következő lépése, amivel a firenzei guelfek közötti konfliktust rendezni akarta, mégpedig d'Aquasparta bíboros nunciusként és béketeremtő közvetítőként való kiküldése a városba.

D'Aquasparta bíboros 1300. május 23-án kapta meg VIII. Bonifácól a felhatalmazását, és június 27-én fordult kérésével a város vezetőihez megbízása jóváhagyása céljából, melyet a Százak Tanácsa 81:12 arányban el is fogadott,<sup>41</sup> de a balia (rendkívüli, teljhatalmat jelentő) felhatalmazást elutasította.<sup>42</sup> Az események menetéből bizonyítottnak tűnik Dino Compagni állítása, miszerint a pápa a konfliktus rendezését és a megbékélést a fekete guelfek pozíciójának megerősítése, illetve a fehérek gyengítése révén kívánta megvalósítani.<sup>43</sup> Pelli<sup>44</sup> meglátása szerint ebben az is szerepet játszhatott, hogy VIII. Bonifác hitelt adott a fekete guelfek azon állításának, miszerint a fehérek túl jóban vannak a

---

sua parte, promettendoli di mettere lui e suoi in grand e buono stato in Firenze, e di farli grazie spirituali, come sapesse addomandare. Messere Vieri come che nelle altre cose fosse savio cavaliere, in questo fu poco savio, troppo duro e bizzarro, che della richiesta del Papa nulla volle fare, dicendo, che non avea guerra con niuno; onde si tornò in Firenze, e'l Papa rimase molto sdegnato contra a lui e contro a sua parte." Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L. VIII. Cap. XXXVIII, p.61.

<sup>41</sup> Holmes (1980), p.25.

<sup>42</sup> Villari, Pasquale, *I primi due secoli della storia di Firenze*, Vol.I-II, Sansoni, Firenze, 1893-1894. Vol.II. p.132.

<sup>43</sup> „... a bíboros beleegyezésével a lucciaiak nagy sereg emberrel jöttek segítségükre [t.i. a fekete guelfekére – M.M.]... Akkor egészen nyilvánvalóvá vált a bíboros szándéka, az, hogy a béke, amelyre törekedett, a Cerchi párt kibékbítését, a Donati pártnak pedig a felemelkedését célozta.” Dino Compagni, L.I. Cap. XXI. p.93.; Sausse-Villiers (1850), p.139.; Pelli (1823), p.97-98., Petrocchi (1984), p.79.

<sup>44</sup> Pelli (1823), p.101./n.19.

ghibellinekkel, és velük szövetkezve gyengíteni fogják a pápa pártját Firenzében. D'Aquasparta taktikája az volt, hogy megreformálja a priorok választásának módját: ez után sorsolással választanák őket egy olyan listáról, amelyen a két párt jelöltjei, a feketék és a fehérek egyenlő számban szerepelnének.<sup>45</sup> E paritásos elv korrektnek tűnt a pártok kiegyensúlyozása szempontjából, de kétségtelenül nagyobb súllyal szerepeltek volna formális-jogi vonatkozásban is a nemesek a firenzei közéletben. Mivel a pápai küldött és a comune nem tudott megegyezni, VIII. Bonifác felhatalmazta d'Aquaspartát arra, hogy Firenzén kívülről fegyveres támogatást vegyen igénybe rendelkezési elfogadtatása céljából az engedetlenkedő fehérekkel szemben.<sup>46</sup> A beavatkozásról azonban a comune küldöttei lebeszélétek a luccaiakat, de a felháborodott firenzeiek közül valaki merényletet kísérelt meg d'Aquasparta bíboros ellen (valószínűleg július közepének valamelyik napján), és az általa kilőtt nyílvessző az ablakon keresztül a nuncius szálláshelyének mennyezetébe fúródott. A megrémült bíboros ez után a pápai udvarral szoros kapcsolatban álló Mozziak Arno-n túli házába költözött át, ahol a comune küldöttei felkeresték őt, és kiengesztelésül egy díszes serleget és benne 2000 aranyat ajánlottak fel neki, de a nuncius ezt visszautasította.<sup>47</sup> Korábban egyébként a comune is igyekezett

---

<sup>45</sup> Giovanni Villani leírása szerint: "E lui riposato in Firenze richiese al comune la balia de pacificare insieme i Fiorentini, e per levare via le sette Bianca e Nera volle riformare la terra, e raccommunare li officj e quelli dell'una parte e dell'altra, ch' erano degni d'essere priori, mettere in sacchetti a sesto a sesto, e trarli di due mesi in due mesi, come la ventura venisse..." Giovanni Villani, *Historie fiorentine*, Vol.4. L.VIII. Cap. XXXIX. p.63.; Sausse-Villier (1850), p.140.; Petrocchi (1984), p.79.

<sup>46</sup> Holmes (1980), p.26.; Petrocchi(1984), p.82.

<sup>47</sup> Dino Compagni, L.I., Cap. XXI, p.93.; Petrocchi (1984), p.82.

külső segítséget keresni a fekete guelfekkel és a pápával szembeni ellentétek miatt, illetve VIII. Bonifác erősödő toscanai befolyása ellenében, e célból küldték Dantét 1300 májusában követségbe San Gimignano-ba, de a firenzei guelf városok ez irányú összefogásának szándéka végül nem valósult meg.<sup>48</sup> A megbékélést előmozdító törekvéseivel szembeni határozott, sőt agresszív ellenállásba beleunt d'Aquasparta bíboros végül kudarcába beletörődve 1300 szeptemberének utolsó napjaiban előbb kiátkozta, majd elhagyta a várost.

### ***3. Dante priorsága és a guelf vezetők száműzése Firenzéből***

Dante politikai és közéleti tevékenysége Firenzében jó fél évtizednyi időszakra (1295-1301) tehető. Pál József<sup>49</sup> meglátása szerint Dante politikai-közéleti tevékenysége és irodalmi műveiben található politikai értékítéletei között mindenképpen különbséget kell tenni. Dante komoly kvalitású politikai gondolkodó volt, de nem volt „jó” politikus.<sup>50</sup> A szerző nyilvánvalóan arra utal, hogy Dante túlzottan „idealista”, értelmiségi attitűddel viszonyult a „nagypolitika” kérdéseihez. Nem vitatható azonban, hogy a fentiekben jelzett intervallumban Dante folyamatosan jelen

---

<sup>48</sup> Barbi, Michele, *Dante*, Gondolat, Budapest, 1964, p.18.

<sup>49</sup> Pál József, *A politikus Dante*. In: Publicationes Universitatis Miskolciensis. Sectio Philosophica. tom.VII. fasc. 1. Irodalom és politika. Miskolc, 2001, p.99. „Fontos végezetül bizonyos különbséget tenni Dante alig ismert valóságos tevékenysége és a költeményben [t.i. az Isteni Színjátékban – M.M.] elrejtett <politikus> Dante kép között.”

<sup>50</sup> „Dante nem volt jó politikus... a politikus Dante is úgy volt, mint hőse, Farinata: közelre nem látott jól, csak – reméljük távolba.” Pál (2001), p.107-108.

volt a firenzei politikai életben. Barbi<sup>51</sup> kutatásai szerint Dante 1295. november elseje és 1296. április 30. között a népkapitány speciális Tanácsának tagja volt, 1295. december 14-én a Bölcsék tagjaként a prior választás alkalmával tevékenykedett, 1296 májusának vége és szeptembere között a Százak Tanácsának tagja volt, s 1297-ben ismét e szerepben láthatjuk őt. 1300 májusában követként San Gimignano-ba küldték, június 15. és augusztus 15. között a priorok testületébe választották, 1301-ben ismét a Bölcsék tagja volt az április 14-iki priorválasztáson, majd április és szeptember között ismét a Százak Tanácsa tagja. Ugyanezen évben, október-november folyamán a firenzeiek Rómába küldött követei között találhatjuk őt. Fontos még tudnunk, hogy a Százak Tanácsának aktái az 1298 és 1301 közötti időszakról hiányoznak, a fentiek ismeretében azonban joggal feltételezhető, hogy Dante ekkoriban is részt vehetett annak munkájában.

A költő politikai-közéleti szereplésének „csúcspontja” azonban a priori testületbe való bekerülése volt. Az ekkoriban 6 tagból álló testület a legfontosabb operatív döntéshozó szerv volt a városban, a napi és gyakorlati politikai élet irányítója. A rotáció elve miatt azonban e tisztséget csak két hónapig töltötték be, és mivel fél tucat tagja volt, egyetlen személy számára mindez nem jelentett hosszabb távú politikai hatalmat. Sok kutató messze túldimenzionálta Dante politikai „hatalmát” Firenzében. Valójában a sokféle tisztség kiegyensúlyozta egymást, éppen azzal a céllal szabályozták jogköreiket, hogy egymást is ellenőrizve és ellensúlyozva, megakadályozzák az egyének zsarnoki hatalmának

---

<sup>51</sup> Barbi, Michele, *L'Ordinamento della Repubblica fiorentina e la vita politica di Dante*. In: u.ő.: *Problemi di critica dantesca*. Vol. I-II. Sansoni, Firenze, 1965, Vol. I., p.154-155.



kialakulását. Reynolds meglátása szerint azonban e tisztség Dante végzetét is jelentette, mivel a költő olyan nemzetközi politikai küzdelmek erőterébe került, amelyek meghaladták a firenzei belső viszonyok problémáihoz szokott látókörét.<sup>52</sup>

Az 1300. június 15-én hivatalba lépő prioroknak rögtön egy igen népszerűtlen intézkedéssel kellett kezdeniük működésüket. Rendelkezniük kellett a végrehajtásáról egy olyan ítéletnek, amelyet Sostegno di Buzatto, a comune jegyzője terjesztett eléjük három személy (már az előzőekben említett, a városi önkormányzat ellen szervezett korábbi összeesküvés tagjai) ellen, amely döntést az előző priori testület hozott, de amelynek mérlegelésére vagy felülvizsgálatára az új prioroknak nem volt lehetősége. Az összeesküvőket (Noffo di Quintavalle, Simone di Gherardo, Cambio da Sesto) 2000 forint bírság megfizetésére, illetve ennek elmulasztása esetére a nyelvük kivágására ítélték.<sup>53</sup> Nézetem szerint azonban Petrocchi eltúlozta e tény jelentőségét. Nem szabad megfélemedoznünk ugyanis arról, hogy az érintett személyek a pápai udvarban tartózkodtak, így az ellenük hozott ítéletet gyakorlatban lehetetlen volt végrehajtani rajtuk (ugyanúgy, mint ahogyan a Corso Donati elleni halálos ítéletet sem lehetett, hiszen ő is Firenzén kívül tartózkodott az ítélet meghozatala időszakában). Az ítéletnek és a végrehajtás elrendelésének inkább szimbolikus, elvi jelentősége volt.

Nagyobb jelentősége volt azonban egy másik ügynek, amiben a priorok döntési kényszerbe kerültek, és ami végzetes

---

<sup>52</sup> „Dante, aki ugyan tisztelt és nagyra becsült költő volt, de máskülönben mellékes figura csupán, hamarosan a nemzetközi politika olyan örvényében találta magát, amelyre semmilyen befolyással sem lehetett, ám amely egy csapásra megváltoztatta egész életét.” Reynolds (2008), p.67.

<sup>53</sup> Petrocchi (1984), pp.80-81.

hatással volt Dante életútjára is. Június 23-án, a céhek és a város védőszentje, Keresztelő Szent János ünnepének napján a nemesek provokálták a templomba ajándékokkal haladó ünnepi menetet, azt hangoztatván, hogy a polgárok kitiltották őket a városi tisztségekből, pedig a campaldinói csatában ők győztek az arezzói ghibellinek ellen.<sup>54</sup> Az incidens a grandik részéről valószínűleg annak tudatában történt, hogy a pápa által kiküldött d'Aquasparta bíboros őket fogja támogatni a fehérekkel szemben.<sup>55</sup> A Santa Trinità templombeli fekete guelf összeesküvés és a június 23-iki inzultus után a priorok elhatározták, hogy a város békéjének megőrzése érdekében számúzik mindkét viszálykodó párt legfőbb hangadóit és az összetűzések provokálóit. A korabeli krónikások közül Giovanni Villani<sup>56</sup> inkább az elsőként említett fekete összeesküvés, Dino Compagni<sup>57</sup> inkább a júniusi provokáció súlyát emelte ki, felsorolván a számúzott Cerchieket is, de megemlítette azt is, hogy a Donatiak nem akarták a priorok döntését végre hajtani, s ezzel is bűnösségüket igazolták. A Donatiak vonakodását a kutatók közül Fraticelli<sup>58</sup> is kiemeli, s

---

<sup>54</sup> „Mi vagyunk azok, akik Campaldinóban az ellenségre vereséget mértünk, és ti eltávolítottatok városunk tisztségeiből és méltóságaiból.” Dino Compagni, L.I. Cap. XXI. p.92.

<sup>55</sup> Villari (1894), Vol.II. p.132.

<sup>56</sup> „...funne fatta inquisizione per la signoria, onde messer Corso, che n'era capo, fu condannato nell' avere e nella persona, e li altri caporali, che furono a ciò, in più di lire venti mila, e pagarle; e ciò fatto mandati furono a' confini Sinibaldo fratello di messer Corso e altri de' Donati, e messere Rosso, e messere Rossellino della Tosa, e delli altri loro consorti, messere Geri Spina, e de' suoi, e furono mandati al castello della Pieve.” Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L.VIII. Cap. XLI. p.66.

<sup>57</sup> „A Donatiak pártján állók nem akartak elmenni, ezzel azt bizonyítván, hogy ők összeesküvést szöttek.” Dino Compagni, L.I. Cap. XXIII. p.92.

<sup>58</sup> Fraticelli, Pietro, *Storia della vita di Dante Alighieri*, Barbèra, Firenze, 1861, p.122.

hangsúlyozza, hogy a priorok a két fél vezetőinek száműzésével a polgárháború kitörését akarták megelőzni. A száműzött vezetők a feketék részéről a következők voltak: Corso és Sinibaldo Donati, Rosso és Rossellino della Tosa, Giacchinotto és Pazzino de' Pazzi, valamint Geri Spini. Kétségtelen, hogy az érintett személyek az ellentétek élezésének és a fekete guelf irányzat törekvéseinek legmarkánsabb főszereplői voltak. A fehérek részéről a következők száműzésére került sor: Gentile, Torrigiano és Carbone de' Cerchi, Baschiera Tosinghi (della Tosa), Baldinaccio Adimari, Naldo Gherardini, Guido Cavalcanti és Giacotto Malespini. A listából is kitűnik, hogy a priorok rendelkezése teljesen a paritás elve alapján történt (sőt, mint látható, a fehérek közül eggyel többet ítéltek száműzésre), és azt is fontos hangsúlyoznunk, hogy a testület döntésében Danténak semmiféle kiemelt szerepe nem volt, hiszen a korabeli történetírók semmi efféléről nem tudósítanak.<sup>59</sup>

Történt azonban nem sokára egy nagyon vitatott lépés a comune részéről, ugyanis nem sokkal a száműzés után (valószínűleg augusztus végén) a fehéreket visszaengedték a városba. Ennek oka Guido Cavalcanti megbetegedése majd halála volt. A történeletről való adatok és beszámolók nagyon hiányosak és megítélésük is igen vitatott. Kétségtelen, hogy a feketék tiltakoztak a fehérek visszaengedése miatt, és elfogultsággal vádolták a priorokat (ez Dantét már nem érintette, hiszen hivatala augusztus 15-én lejárt!). A kutatók közül Perrens<sup>60</sup> egyenesen azt állítja, hogy a priorok csak a látszat kedvéért küldték száműzésbe a fehérek vezetőit is, mert tudták, hogy nem sokára visszaengedik őket, Cavalcanti

---

<sup>59</sup> *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. Vol. I-VI. Roma, 1970-1978. Biografia, Vol. VI. p.26.

<sup>60</sup> Perrens (1883), Vol. III. p.28./n.3.; p.29.

betegsége pedig jó ürügy lehetett erre. Perrens hipotézisét azonban semmi nem bizonyítja, e korban a betegségek előfordulása, valamint az utazások kockázata sokkal nagyobb volt (nem véletlen, hogy Dante is egy utazás során szerzi halálát okozó maláriáját), de Cavalcanti megbetegedését és halálát nyilván nem lehetett előre látni. Nincs továbbá alapunk arra, hogy a priorok korrektségét és jó szándékát a száműzetési döntésben megkérdőjelezzük. Petrocchi<sup>61</sup> nézetét, miszerint a fehérek száműzetésének visszavonása súlyos hiba lett volna a comune részéről, szintén megalapozatlannak tartom. Pedig Leonardo Bruni<sup>62</sup> is azt állítja Dante életrajzában, hogy bár Dante nem volt felelős e döntésért, hiszen már nem volt prior a visszahívás időpontjában, de a pápát az igazságtalan és pártos elbírálás bírta Valois Károly Firenzébe küldésére. A fentiekben említett szerzők azonban megfélekednek arról, hogy már d'Aquasparta bíboros is azzal a szándékkal érkezett Firenzébe, hogy a feketéket előnyösebb helyzetbe hozza és a paritás alapján tisztségekhez juttassa. Ebben a pápa toscanai és szicíliai terveinek a fekete guelfek általi nagyobb támogatása játszott szerepet, így nem hiszem, hogy VIII. Bonifác politikai érdekeinél jelentősebb szerepet játszott volna az, hogy a száműzetésből kit mikor engednek haza. A fehérek korábbi Firenzébe való visszaengedésének igen egyszerű, és a körülmények ismeretében a legvalószínűbb magyarázatát viszont éppen Petrocchi<sup>63</sup> adja, aki szerint lehetséges, hogy Guido Cavalcanti

---

<sup>61</sup> Petrocchi (1984), p. 82.

<sup>62</sup> „Dante erre [t.i. a visszaengedésben játszott állítólagos szerepére való vádra – M.M.] azzal válaszolt, hogy ő akkor már nem volt prior mikor a serrezzanoiak visszahívtak, s így nem is vonható amiatt felelősségre... Ez egyenlőtlen elbánás mindamellett a pápát arra bírta, hogy Valois Károlyt Firenzébe küldje.” Lionardo Bruni, *Dante életrajza*, p.22.

<sup>63</sup> *Enciclopedia dantesca*, Vol. VI. p.26.

már Sarzanában meghalt, és a többieket a haza hozatala és a temetése miatt engedték vissza. Önmagában az a tény, hogy Cavalcanti megbetegedett, nem lehetett elegendő indok a többiek vele együtt való visszaengedésére, de így tulajdonképpen ők hozták haza eltemetni őt.

#### *4. Valois Károly érkezése és a fekete guelfek hatalomra kerülése*

Valois Károly (1270-1325) IV. (Szép) Fülöp francia király (1285-1314) testvéröccse volt (két évvel volt fiatalabb 1268-ban született bátyjánál), aki a legnagyobb főurak közé tartozott a korabeli Európában. A Francia Királyságban számos állami tisztséget betöltött, tagja volt a királyi tanácsnak, ő volt az egyetlen személy a királyságban, akinek, ha korlátozott mértékben is, de Fülöp megengedte, hogy saját pénzt veressen. Károly jó fizikai adottsággal rendelkezett, magas, erőteljes férfi volt, szőke, hullámos hajjal és kék szemekkel, mint testvére, aki méltó volt megjelenésében a melléknevéhez. Károly is kedvelte a lovagi tornákat, a bajvívást, az angol-francia háborúban (1294-1298) sikeres hadvezérnek bizonyult, és a következő években, a flandriai harcokban is kíméletlenül képviselte az ellenálló városokkal szemben a francia érdekeket. Mindezek mellett azonban a keresztes háborúk története és a távoli területek megszerzésének lehetőségei is érdekelték, saját maga számára világtörténeti összefoglalót íratott.

Károly 1301. január 28-án feleségül vette az utolsó latin császár, II. Balduin unokáját, Catherine de Courtenay-t, és ő átruházta rá a bizánci császári trónra vonatkozó jogigényét. Házasságukhoz azonban, mivel távoli rokonok voltak, pápai diszpenzációt kellett szerezniük. Így került kapcsolatba Károly VIII. Bonifác pápával, aki ekkoriban már

igen rossz viszonyban volt bátyjával, Szép Fülöppel, és talán a feszült helyzet javulását is remélte attól, hogy Károllyal alkut köt az engedélyezésért cserébe. VIII. Bonifác ugyan beleegyezett a házasságba, de feltételként kikötötte, hogy Valois Károly Itáliába jön, és segít neki pacifikálni Toscanát, és visszaszerezni az Anjou-háznak Sziciliát. Cserébe azt is megígérte, hogy anyagilag is támogatni fogja Károly Bizánc elleni hadjáratát és a keleti császárság megszerzésére való törekvését. Az itáliai vállalkozáshoz és a későbbi bizánci hadjáratához megígérte (a kor bevett gyakorlata szerint) a pápai tizedek egy részének átengedését Károly számára.<sup>64</sup>

Valois Károly 1301 áprilisában indult el Párizsból a pápai udvarba, ahová szeptember 12-én érkezett meg (Anagni-ba, a pápa szülővárosába). Itália az érkező Károly számára a teljes zűrzavar képét mutatta. A városokon belül klánok harcoltak egymással, ellentétek voltak a városok és a vidék között, a tengerparti városok harcoltak egymás ellen a tengerek feletti uralomért, a szárazföldi városok a kikötőkért, a városok felett a császároknak csak fiktív hatalma volt, a pápa pártiak autonómiájukat féltették, minden városnak voltak száműzöttjei, akik más városokban éltek és szülővárosuk ellen politizáltak. Károly nem ismerte pontosan az itáliai helyzetet és a helyi viszonyokat, nagyrészt tanácsadókra hallgatott, akik ügyesen manipulálták őt, s Favier szerint a középszerű intelligenciával rendelkező főúr mindig annak adott igazat, aki többet fizetett neki. A pápa azonban azt a megbízást adta számára, hogy a politikáját erőteljesebben támogató fekete guelfeket erősítse meg, a fehérek rovására.<sup>65</sup> E segítségre annál is inkább szükség volt, mert időközben, 1301 májusában a ghibellinek Gubbio városában az arezzóiak segítségével

---

<sup>64</sup> Favier, Jean, *Philippe le Bel*, Fayard, 1998, Paris, p.309.

<sup>65</sup> Favier (1998), pp.310-311.

elűzték a guelfeket, és bár azok augusztus 29-én a perugiaiak segítségével visszatértek, hasonló dolgok játszódtak le Pistoiaiban is, sőt a feketék Luccában is veszítettek hatalmukból a ghibellinek és a fehér guelfek összefogása révén.<sup>66</sup> Mindezek az események igazolni látszottak a feketék azon állítását a pápa és Valois Károly számára, hogy komolyabb beavatkozás nélkül a guelf párt elbukhat Firenzében is. Joggal hangsúlyozza Herczeg Gyula Machiavelli Firenze történetéről szóló művéhez írt jegyzeteiben, hogy – ellentétben az ekkoriban elterjedt nézettel – nem Corso Donati hívta be Valois Károlyt Firenzébe, hanem a vele érdekszövetségre lépő Bonifác pápa.<sup>67</sup>

A pápa jelentős jogokkal ruházta fel itáliai politikájának támogatására érkező megbízottját. A Toscana békítője (paciario di Toscana) cím mellett Romagna grófjává (conte di Romagna) is kinevezte<sup>68</sup>, valamint az egyházi állam kapitánya (capitano del Patrimonio) és Ancona őrgrófja (Signore della Marca di Ancona) címekkel is felruházta, részben azon a jogságon, hogy Habsburg Albert császári titulását még nem ismerte el (nem volt még császárrá koronázva), így saját magát tekintette császári helytartónak.<sup>69</sup> 1301 októberében Károly már Sienában volt, ahol találkozott Corso Donatival, aki 60 000 (más források szerint 70, illetve 7

---

<sup>66</sup> Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L.VIII. Cap. XVIII. pp.68-70.

<sup>67</sup> „VIII. Bonifác volt az, aki Valois Károlyhoz, Szép Fülöp testvérehez fordult, nem pedig Corso Donati tervelte ki az idegen beavatkozást... A pápa volt az, aki hozzá, Szép Fülöp testvérehez fordult, nem pedig Corso Donati tervelte ki az idegen beavatkozást.” Machiavelli, *Firenze története*, p.719./n. 199-200.

<sup>68</sup> Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4., L. VIII. Cap. XVIII, p. 72.

<sup>69</sup> Pelli (1823), p.102.

ezer) forintot ajánlott fel a költségeire.<sup>70</sup> Időközben a firenzei comune fehér guelf vezetői már erősen aggódni kezdtek a helyzet számukra egyre kedvezőtlenebb alakulásán. Dino Compagni szerint a firenzei polgárok megosztottsága mellett a fekete guelfek rágalmi és pénze is szerepet játszott abban, hogy a pápa Valois Károlyt küldte ki békítőként a városba, és a feketék a francia főurat is megtévesztették vádaskodásaikkal.<sup>71</sup> A fejleményektől megijedt fehér guelfek október 7-én új priorokat választottak (akik 15-én léptek hivatalba és Dino Compagni is közöttük volt, tehát az eseményeket közvetlen közelből szemlélhette), és a békülékeny szándékú új vezetők tárgyalásokat kezdtek a feketékkel a paritásos megosztású vezetésről.<sup>72</sup> Mint az előzőekben láthattuk, ez d'Aquasparta programja volt, amelyet a fehér guelfek néhány hónappal korábban elutasítottak. A fehér guelfek és a comune azonban már elkéstek, az idő túllépett rajtuk, hiszen a pápa már döntött a sorsukról, s akaratának végrehajtója elindult Firenzébe.

Villani szerint Valois Károly kíséretét számos francia gróf és báró, valamint 500 lovas alkotta Itáliába való érkezésekor.<sup>73</sup> Firenzébe érkezése előtt ez a sereg már 800 főre duzzadt, majd a toscanai Cerchi- és fehér guelf-ellenes főurak csatlakozó kíséretei révén (akik mind „tiszteletüket tenni”

---

<sup>70</sup> Favier (1998), p.311.; Reynolds (2008), p.70.; Dino Compagni szerint előzőleg Rómában már 7000 aranyforintot letétbe helyeztek számára a fekete guelfek. In: Dino Compagni, L. VI. Cap. II. pp.110-113.

<sup>71</sup> „[A pápa – M.M.]... le akarta törni a fehéreket és a feketéket szándékozott felkarolni... Charles úr, anélkül, hogy betért volna Firenzébe, a római udvarba ment; sokat bujtogatták, és sok gyanút ültettek lelkébe.” Dino Compagni, L.II. Cap. II. p.105-106.

<sup>72</sup> Dino Compagni, L.II. Cap. V. p.107-108. Dino Compagni szerint a feketék csak időhúzás céljából tárgyaltak a fehérekkel: „És így vesztegettük eleinte az időt, mert nem mertük a kapukat bezárni...” U.o: p.109.

<sup>73</sup> Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L. VIII. Cap. XVIII. p.72.



jöttek Károly úrhoz), már 1200 főre<sup>74</sup> emelkedett a haderő, ami a város ostromához persze kevés lett volna, de Firenzén belül már biztosíthatta a város feletti uralmat, hiszen ez a sereg nem céhlegényekből, hanem professzionális katonákból állt! Valois Károly azonban nem ostromra készült, nem is ez volt a megbízatása, hanem annak rendje és módja szerint bebocsátást kért a városba, hogy béketeremtő tevékenységét megkezdhesse. E célból követeket küldött a városba, ahol a céheket megszavaztatták a kérdésről és azok egyhangúan Károly úr befogadása mellett voksoltak, kivéve a pékeket, akik szerint Valois Károly azért jön Firenzébe, hogy elpusztítsa a várost<sup>75</sup>(A kutatóban önkéntelenül is felvetődik a kérdés, hogy vajon a korabeli Firenzében miért a pékek voltak a legokosabb emberek? Talán nagyon vitamin dús kenyeret sütöttek?). A comune mindenesetre kikötötte, hogy Károly tegyen esküt a város jogainak és szokásainak tiszteletben tartására, és arra, hogy nem akar joghatóságot szerezni a város felett. Károly mindent megígért válaszlevelében, amelyet maga Dino Compagni másolt le, és Károly Firenzébe érkezésekor meg is kérdezte a francia főurat, hogy valóban ő írta-e alá a dokumentumot, aki erre a kérdésre igenlő választ adott!<sup>76</sup> Károly a comune és a céhek engedélye alapján november 1-én, Mindenszentek napján vonult be kíséretével a városba, és 5-én összehívatta Firenze vezetőit és előkelő polgárait a Santa Maria Novella templomba, ahol teljhatalmat (balia jogot) kért a béke megteremtésének céljából, amit meg is kapott, és esküt tett az egybe gyűltek előtt arra, hogy a várost megtartja békében és jólétben. Maga Giovanni Villani, a fekete guelf történetíró (aki személyesen is jelen volt az eseményen) is

---

<sup>74</sup> Dino Compagni, L. II. Cap. IX. pp.115-116.

<sup>75</sup> Dino Compagni, L. II. Cap. VI-VII. pp.110-112.

<sup>76</sup> Dino Compagni, L. II. Cap. VII. pp.112-113.; Favier (1998), p.312.

megjegyzi, hogy Károly úr mindezek után ígéretének pontosan az ellenkezőjét cselekedte!<sup>77</sup>

Miközben a fenti események lejátszódtak, a comune tett még egy próbálkozást a pápával való tárgyalásra és a vitás kérdések rendezésére, mégpedig egy követség küldésével valamikor október folyamán. E követségnek Dante is tagja volt, s mind az ő szerepéről, mind a követség ténykedéséről rendkívül ellentétes nézetek alakultak ki a kutatók körében. Campanella<sup>78</sup> szerint a követség hiába érkezett meg a pápához októberben, hiszen VIII. Bonifác már elküldte Valois Károlyt Firenzébe a fekete guelfek hatalomra juttatása céljából, Dante beválasztása a követségbe pedig nem tűnt jó lépésnek, mivel ő korábban a pápa megsegítése ellen szavazott 100 fegyveresnek Margherita Aldobrandeschi elleni büntető expedíciója kiküldésében. Bán Imre<sup>79</sup> viszont úgy véli, hogy a követség tájékoztatni akarta a pápát a fehér guelfek álláspontjáról a vitás kérdésekben, tagjai pedig határozottan ügyesen lettek összeválogatva. Corazza Ubaldini da Signa, volt gonfaloniere di giustizia, Maso Minerbetti üzletember, aki jól ismerte Rómát, és Dante, aki széleskörű műveltséggel és jó szónoki képességekkel rendelkezett, (és hozzá tehetjük még, hogy 1300

---

<sup>77</sup> „... si richiede il comune di volere la signoria e guardia della città, e balia di potere pacificare i Guelfi insieme... E ciò fu per lo comune consentito... e della sua domanda fatta proposta e deliberata, e rimessa in lui la signoria e la guardia della città.... promise di conservare la città in pacifico e buono stato, e io scrittore fui a queste cose presente. In contanente per lui e per sue gente fu fatto il contrario...” Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol 4. L. VIII. Cap. XVIII. p. 73.

<sup>78</sup> Campanella, Raffaele, *Dante ambasciatore*, in *Rivista di Studi Politici Internazionali*, 83/2, 2016 [pp.263-273], p.266.

<sup>79</sup> „A követség tagjainak kiválasztása határozott politikai ügyességre mutat, s nem rajtuk múlt, hogy semmit sem végeztek.” Bán Imre, *Dante élete és műveinek időrendje*. In: u.ő.: *Dante-tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1988, p.40.

tavaszaán valószínűleg ő is járt már Rómában a jubileumi zarándoklaton)<sup>80</sup> alkalmasnak tűnt a comune politikája képviselőjére VIII. Bonifác színe előtt. Dante követő választása egyébként nem volt újdonság, 1295-ben már tagja volt a Martell Károlyt Firenzében fogadó delegációnak (talán a néhány hónappal később Nápolyba küldött, V. Celesztin pápát köszöntő firenzei küldöttségnek is), valamint a már említett 1300. évi májusi, San Gimignano-ba küldött követségnek.<sup>81</sup> Dante megbízhatóságát és jó tárgyalási készségét bizonyítják későbbi, száműzetése alatti követségi megbízásai, amelyeket Campanella erről szóló tanulmánya részletesen felsorol, melyek során a költő Arezzóban, Forliban, Veronában és más városokban is méltóképpen képviselte megbízói érdekeit.<sup>82</sup>

Azon kutatók, akik Dante követségi tagságát rossz döntésnek tartják, arra hivatkoznak, hogy a költő korábban, 1301. június 19-én a Százak Tanácsában kétszer is a pápa egyik kérése ellen szavazott<sup>83</sup>, amit d'Aquasparta bíboros tolmácsolt a firenzeiek előtt. Nézetem szerint e kutatók eltúlozzák, túldimenzionálják a kérdés politikai súlyát. Barbi<sup>84</sup> és Holmes leírásából egyrészt kitűnik, hogy a haderő meghosszabbításáról volt szó (ugyanis április 17-én a Százak Tanácsa két és fél hónap időtartamra beleegyezett a pápa kérésébe), Reynolds<sup>85</sup> pedig megemlíti, hogy a többség végül

---

<sup>80</sup> Campanella (2016), p.267.

<sup>81</sup> Campanella (2016), pp.264-265.

<sup>82</sup> Campanella (2016), pp.268-269.

<sup>83</sup> „Die XViii mensis junii (1301)... Dante Alagherii consuluit, quod de servitio faciendo domino Papae nihil fiat... Eadem die... Dante Alagherii consuluit quod de servitio faciendo domino Papae nihil fiat.” Fraticelli (1861), p. 137./n.2.

<sup>84</sup> Barbi (1964), pp.20-21.; Holmes (1980), p.26.

<sup>85</sup> Reynolds (2008), p.62.

is június 19-én (már a délelőtti ülésen is mellette voltak ketten, egy fő halasztást kért, így került sor még egy tárgyalásra ugyanazon a napon)<sup>86</sup> megszavazta a pápa által kért segítséget, Petrocchi<sup>87</sup> szerint 49:32 arányban, a délutáni ülésen. Sőt, Petrocchi megjegyzése szerint Dante a tanács délelőtti ülésén egy kisebb jelentőségű kérdésben a pápa mellett szavazott!<sup>88</sup> A tényekből nyilvánvaló tehát, hogy Dante ellenszavazatai miatt VIII. Bonifác pápát semmiféle kár nem érte, így különösebb haragra vagy bosszúállásra sem volt indoka Dantével szemben. A szakirodalom egyik legnagyobb tévedése pedig azon nézet, miszerint Dante személyes ellensége lett volna a pápának, ezért sem lett volna szabad őt küldeni követségbe hozzá. Ragg<sup>89</sup> azonban már régen rámutatott arra, hogy a Dante és a pápa közötti ellentétek részben politikai alapelvekre vezethetőek vissza, mivel a költő elutasította a VII. Gergely, III. Ince és kortársként VIII. Bonifác pápák által képviselt teokratikus főhatalom igényét. Holmes<sup>90</sup> is külön kiemeli, hogy a *De Monarchia* nem személyes ellenségeskedés miatt született meg, az 1300-1301 időszakában kialakult ellentéteknek pedig elsősorban gyakorlati jellegű okai voltak, mivel Dante azon politikusok közé tartozott, akik féltették a firenzei autonómia jogokat az erősödő befolyással rendelkező VIII. Bonifáctól. Dante rendkívül szenvedélyes pápa-ellenessége, amellyel a Színjátékban találkozunk, valószínűleg jóval később alakult ki, Holmes<sup>91</sup> meglátása szerint abban az időszakban, amikor V. Kelemen elpártolt

---

<sup>86</sup> *Enciclopedia dantesca*, Vol. VI. p.27.

<sup>87</sup> *Enciclopedia dantesca*, Vol. VI. p.28.

<sup>88</sup> „Si pronunciò favorevolmente ad altra richiesta, di minor peso: l'assunzione della difesa di Colle Valdelsa.” *Enciclopedia dantesca*, Vol. VI. p.28.

<sup>89</sup> Ragg (1907), pp.34-35.

<sup>90</sup> Holmes (1980), p. 28.

<sup>91</sup> Holmes (1980), pp.32-33.

Dante bálványozott császártól, VII. Henrikétől, ráadásul a pápai székhelyét is Avignon-ban rendezte be Róma helyett.

Ugyancsak teljesen megalapozatlannak tűnik az a mítosz, mely Dante és VIII. Bonifác pápa találkozását két hatalmas géniusz, két titán küzdelmeként értelmezi. Campanella<sup>92</sup> joggal utal arra, hogy ez a Giovanni Papini-től eredő felfogás eltekint az 1301-ben létező realitásoktól, és Dante későbbi presztízsét vetíti vissza ezen időszakra. Dante igazi nagy műveit a következő évek során írta meg, költői-filozófusi hírneve még nem volt olyan jelentős, hogy a pápa egy komoly, veszélyes ellenséget lásson benne. Politikai szereplőként Firenze városi polgárságához kapcsolódott, nem volt nemzetközi jelentősége, befolyását a helyi politikában Boccaccio mindenképpen eltúlozta. Nem kell tehát különösebben meglepődnünk, hogy VIII. Bonifác pápa (aki egyébként kétszer annyi idős volt, mint a költő, és egyébként is igen szangvinikus természetű volt) alaposan megszidta és kioktatta a firenzei követeket, mint ahogyan ez Dino Compagni leírásából kiderül.<sup>93</sup> A küldöttséggel kapcsolatos vitatott kérdések közé tartozik az is, hogy miért tartotta vissza a pápa Dantét, amikor a másik két személyt visszaküldte Firenzébe? Az igazság az, hogy az egész delegáció túlságosan későn érkezett meg a pápai udvarba, és mivel Valois Károly már elindult „békét teremteni” Firenzében, egyszerűen már nem volt miről tárgyalniuk egymással (talán részben ez a megkésettség is fokozhatta VIII. Bonifác haragját a küldöttekkel szemben). Lehetséges, hogy az egyházfő Dantét

---

<sup>92</sup> Campanella (2016), pp.266-267.

<sup>93</sup> „Miért vagytok olyan makacsok? Bízátok magatokat reám, és bizony mondom nektek, hogy nincs más szándékom, mint a ti békétek. Kettő közületek térjenek vissza, és áldásom legyen rajtuk, ha azon igyekeznek, hogy engedelmessédjenek akaratomnak.” Dino Compagni, L. II. Cap. IV. p.107.

azért tartotta vissza, mert félt attól, hogy az egyenes és nyílt jellemű, bátor kiállású költő szembe fog szállni a Valois Károly által képviselt rendezési tervvel, és VIII. Bonifác el akarta kerülni Dante esetleges akadékoskodását. Érdekesnek tűnik azonban Bán Imre felvetése, aki szerint lehetséges, hogy a pápa egyszerűen meg akarta kímélni a költőt azoktól a megpróbáltatásoktól, amelyek otthon vártak rá a fekete guelfek hatalomra kerülése után.<sup>94</sup> Természetesen mindezek csak feltételezések, de annyit bizonyosan állíthatunk, hogy amennyiben Bonifác pápa „halálos ellensége” lett volna Danténak, akkor a kezébe került költőt örök életre fogságba vettethette, vagy esetleg kivégeztethette volna.

A pápához küldött delegáció sikertelenségét tehát annak megkésetttsége okozta, az események ugyanis már régen túlléptek rajta, a comune túl későn reagált rájuk. Mint az előzőekben ismertettük, Valois Károly erőszak nélkül, a firenzei polgárok beleegyezésével jutott be a városba, és feladata tulajdonképpen a fekete guelf vezetőik visszatérésének elősegítése és a hatalom átvétel körülményeinek biztosítása volt. Ennek megfelelően történt, hogy Károly érkezése után 4 nappal, november 5-6. éjszakáján a halálos ítélettel sújtott Corso Donati visszatért Firenzébe. Vállalkozása nem nélkülözte a kockázatot, hiszen az érvényben levő halálos ítéletet végre is hajthatták volna rajta, de Corso nem az ijedős fajtához tartozott. Úgy tűnik, hogy kevés számú társával érkezett, Dino Compagni<sup>95</sup> 12 kísérőt említ, Giovanni Villani<sup>96</sup> néhány barátot és gyalogosokat ír,

---

<sup>94</sup> „Sőt azt is lehetne mondani, hogy a pápa egyenesen megmentette a nagy költőt, hiszen tudhatta, mi vár rá otthon.” Bán (1988), pp.40-41.

<sup>95</sup> Dino Compagni, L. II. Cap. XVIII. p.129.

<sup>96</sup> „... con alquanto seguito di suoi amici e con masnadieri a piede...” Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L. VIII. Cap. XVIII. p.74.

Perrens<sup>97</sup> 30 lovasról és 70 gyalogosról beszél (forrás megjelölése nélkül). Annyi bizonyosnak tűnik, hogy rendkívül kevesen voltak a feszült viszonyokhoz képest, bár nyilván számíthattak szükség esetén Károly 1200 fős haderejére. Donati és hívei a kis Pinti kapunál jöttek be a városba, amelyet a belülről a segítségükre siető társaikkal együtt feltörték, és lényegében kardcsapás nélkül kivárhatták, míg gyülekezési helyükön, a San Piero negyedben egyre többen csatlakoznak Corso-hoz a fekete guelf táborból. Giovanni Villani<sup>98</sup> állítása szerint a priorok Donatiék ellen küldték Sciatta de' Cancellieri népkapitányt 300 lovassal, de Vieri de' Cerchi visszatartotta őket mondván, hogy a nép majd megbünteti őket. Ez az állítás nem tűnik túl hitelesnek, de kétségtelen tény, hogy Dino Compagni<sup>99</sup> is a Cerchieket, elsősorban a fehér guelfek vezetőjét, Vierit hibáztatta a fegyveres ellenállás megszervezésének hiányáért, gyávasággal vádolva őt. Mivel pedig Vieri de' Cerchi tétlen maradt és házába zárkózott, hívei is ugyanezt tették, sokan pedig átálltak a győztesekhez. Úgy vélem azonban, hogy túlságosan sommás és egyoldalú ez a megközelítés. Ne feledjük egyrészt, hogy Vieri nem katona, hanem kereskedelmi vállalkozó és bankár volt, így kevés harci tapasztalattal rendelkezett. Másrészt valószínűleg komoly lelkiismeret furdalása lehetett saját előző évi hibája, a pápa előtti hazugsága és a Donatiakkal való békülés megtagadása miatt, és inkább visszavonult a további ellenállástól, átengedvén a terepet Valois Károlynak. De a legfontosabb talán az a tény, hogy végül is a firenzeiek beengedték Károlyt,

---

<sup>97</sup> Perrens (1883), Vol. III. p.49./n.2.

<sup>98</sup> Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L. VIII. Cap. XLVIII. p. 74.

<sup>99</sup> „... a Cerchiek semmiről sem gondoskodtak; pedig ők voltak a viszálykodás fejei; ők pedig, hogy ne adjanak enni a katonáknak, meg gyávaságból, nem tettek elűzetésükig semmiféle védelmi vagy elhárító intézkedést.” Dino Compagni, L. II. Cap. XXI. p.136.

elfogadták őt a viszálykodások békítőjeként, így Cerchi magatartása e tekintetben következetesnek és jogszerűnek tűnt.

A hozzá gyülekező feketék csapatokba szervezésével egy időben Corso Donati megkezdte az ellenfeleivel való leszámolást, felgyújtották a száműzése alatti priorok házeit, és megnyitották a comune börtönét, majd később a podesta palotájának elfoglalása után az ottani börtön összes foglyát is kiengedték. Ezzel az összes köztörvényes gonosztevőt rászabadították a városra, akik kirabolták a boltokat, raktárakat és a fehér guelfek házeit.<sup>100</sup> Napirenden volt a lányok megerőszakolása, az árvák és a védtelen lakosság kifosztása, sarcok kivetése a fehér guelf családokra különféle koholt összeesküvés vádakkal, sőt a száműzetés alatt előre megállapított proskripciók lista alapján való módszeres leszámolás a fehér párt tagjaival, amiben Dino Compagni szerint semmiféle baráti vagy családi, rokonsági szempontot nem vettek figyelembe.<sup>101</sup> Valois Károly a feketék hatalomra jutása után a pápához ment további pénzügyi támogatást kérni tőle, de az visszaküldte őt Firenzébe, hogy szerezzen magának ott. Károly így is tett, létre hozott egy titkos tanácsot, amely pereket koholt és koncepciók eljárásokat folytatott le a gazdag városi polgárokkal szemben. Formailag az elítélt személyek elkobzott pénzét átadták a comunénak, de annak vezetése (november 8-án már új, fekete párti priorokat választottak) jutalomként ennek jelentős részét visszajuttatta Károlyhoz. Dino Compagni állítása szerint 1302 áprilisáig

---

<sup>100</sup> Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L.VIII. Cap. XLVIII, p.75.; Perrens(1883), Vol. III, p.50.

<sup>101</sup> „Senki sem menekült büntetlenül; nem használ az atyafiság, sem a barátság... Megértés, könyörület vagy hála egyikben sem volt soha.” Dino Compagni, L.II. Cap. XXIII. p.138.



mintegy 600 személyt száműztek a városból a fehér guelfek és a ghibellinek közül, kényszerlakhelyre küldték az egész Cerchi családot is.<sup>102</sup> Firenze kirablása és a fekete guelfek bosszúállása Dino Compagni<sup>103</sup> szerint 6, Giovanni Villani<sup>104</sup> szerint 5 napig tartott, de utána a fosztogatások és leszámolások a környéken (contado) is folytatódtak.

A fosztogatások és a leszámolások már olyan mértéket öltöttek, hogy november vége felé ez VIII. Bonifác pápa számára is túlzásnak tűnt, ezért úgy döntött, hogy elküldi Firenzébe Valois Károly mellé tanácsadónak d'Aquasparta bíborost.<sup>105</sup> A nuncius két fő eszköze az ellentétes felek kibékítésére egyrészt a házasságpolitika volt, elsősorban a Donatiak és a Cerchiek, valamint a Pazziak és az Adimariak között, másrészt újra javasolta a korábban már elfogadtatni próbált paritásos eljárást, vagyis a tisztségek fele-fele arányban való betöltését a feketék és a fehérek által. Míg a nyár folyamán a hatalmon levő fehérek, most a hatalmon levő feketék hiúsították meg a szándékát, mint ahogyan azt Machiavelli<sup>106</sup>, illetve Giovanni Villani<sup>107</sup> leírásából tudjuk.

---

<sup>102</sup> Dino Compagni, L.II. Cap. XXV. pp.140-142.

<sup>103</sup> Dino Compagni, L.II. Cap. XVIII. p.132.

<sup>104</sup> „E durò questa pestilenza per cinque dì in città continui con grande ruina della terra, e poi seguì in contado, andando le gualdane rubando e ardeno le case per più d'otto dì, onde gran numero di ricche possessioni furo guaste e arse.” Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L. VIII. Cap. XVIII. p.75.

<sup>105</sup> Perrens (1883), Vol. III. pp.58-59.

<sup>106</sup> „A pápa ismét Matteo d'Aquasparta bíborost küldte Firenzébe, aki kibékítette egymással a Cerchi és a Donati családokat, s békéjüket több új házassági kapcsolattal is megerősítette. Amikor azonban azt követelte, hogy a fehérek is vegyenek részt a közügyek intézésében, a tisztségeikhez ragaszkodó feketék ellenállást tanúsítottak. A pápai legátus éppen olyan csalódottan és elkeseredetten távozott, mint az előző alkalommal, és ismét interdictummal sújtotta az engedetlen várost.” Machiavelli, *Firenze története*, Vol. II. p.82.

Ötleteiből kifogyván, d'Aquasparta bíboros előbb kiátkozta, majd ismét elhagyta a várost.

A Donatiak és a Cerchiek utolsó jelentős összetűzésére 1301 Karácsonyának napján került sor, amikor a birtokaira tartó Niccola dei Cerchit megtámadta Simone de' Donati, Corso tehetséges és szép reményű fia, aki egyébként apja első házasságából született, tehát a megtámadott Niccola saját unokaöccse volt. A támadás, mely teljesen érthetetlenül és ismeretlen okból történt, mindkét érintett halálával ért véget, mivel a védekező Cerchi még meg tudta sebesíteni az őt megölő Simonét, aki egy nappal később belehalt a sérülésébe.<sup>108</sup> Valois Károly, miután „béketeremtő” tevékenységét befejezte, 1302 áprilisában hagyta el Firenzét, májusban Nápolyból indulva megkezdte szicíliai hadjáratát, de nem sokára békét kellett kötnie Aragóniai Friggyessel, miután a franciák Kortrijk (Courtrai) mellett katasztrofális vereséget szenvedtek a flamand városok seregétől, és Szép Fülöpnek szüksége volt Károlyra a háború folytatásában.<sup>109</sup>

A béketeremtés több okból kifolyólag sem sikerült tökéletesre. Egyik az volt, hogy általában a pártharcok vesztesei a városból kikerülve más városokban kerestek szövetségeket maguknak, hogy erővel visszatérhessenek és revansot vegyenek. Ezt megelőzendő, a feketék még

---

<sup>107</sup> „E in quello medesimo mese di novembre venne in Firenze il sopradetto Legato del Papa messere Matteo d'Aquasparta cardinale per pacificare i cittadini insieme, e fece fare la pace tra que' della casa de' Cerchi e li Adimari e loro seguaci di parte Bianca co' Donati e Pazzi e loro seguaci di parte Nera, ordinando più matrimonj tra loro; e volendo raccomandare li officj, quelli di parte Nera con la forza di messer Carlo non lasciarono, onde il Legato di ciò turbato tornò a corte e lasciò interdetta la città.” Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4., L.VIII. Cap. XLVIII, pp.75-76.

<sup>108</sup> Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Vol. 4. L. VIII. Cap. XLVIII. p.76.; Perrens (1883), Vol. III. p.60.

<sup>109</sup> Favier (1998), p.313.

eltávoztása előtt rábeszéltek Károlyt egy Pistoia elleni hadjáratra, de Sciatta Cancellieri kapitány vezetésével a védők szervezetten ellenálltak, így a francia főúrnak siker nélkül kellett visszavonulnia.<sup>110</sup> 1302-1303 folyamán a feketék és a fehérek harca tovább folytatódott más itáliai városok bevonásával, és a firenzei feketék a ferrarai örgróffal szövöttek a fehéreket támogató Bologna ellen, de azok egy szélesebb szövetséget hoztak létre Faenza, Pisa, Pistoia és Forli bevonásával, így a feketék nem tudtak felül kerekedni.<sup>111</sup> Ráadásul Firenzen belül is új ellentétek alakultak ki a győztes feketék között. A tisztségekért és városi vezető pozíciók megszerzéséért vívott küzdelemben, a nyereszkedésben és a vesztesek kirablásában nem sokára szembe került egymással két csoport, pedig a polgárok már nyugalmat szerettek volna.<sup>112</sup> Több fekete guelf hangadó, így Rosso della Tosa, Pazzino de' Pazzi és Geri Spini összefogott Corso Donati ellen, aki addigi szolgálataihoz képest elégedetlen volt megszerzett pozíciójával, és hatalmát a nemesekre és a köznépre támaszkodva próbálta erősíteni, és korrupcióval vádolván a városi vezetőket, követelte a számadási könyvek felülvizsgálását.<sup>113</sup> E belső vitáknak végül a fehérek 1304. évi visszatérési kísérlete vetett véget, ami újra összefogásra készítette a feketéket, és eredményesen verték vissza a támadást, úgy büntetvén a fehéreket és támogatóikat, hogy körülbelül 1700 házat felgyújtottak Firenzében.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Dino Compagni, L. II. Cap. XXVII. pp.144-145.

<sup>111</sup> Dino Compagni, L. II. Cap. XXXII. p.151.

<sup>112</sup> Dino Compagni, L. II. Cap. XXVI. p.143.

<sup>113</sup> Dino Compagni, L. II. Cap. XXXIV. p.153.

<sup>114</sup> Antonetti (1992), p.135.

## 5. Dante száműzetése

A több mint félezer száműzött közé Dante is bekerült, s ennek igen nagy jelentősége volt a költő életének alakulása szempontjából, hiszen soha többé nem tért vissza szülővárosába. Mivel az egyértelmű források hiányoznak, nem tudjuk biztosan, hogy a követségéből hazatért-e egyáltalán, de valószínűbb, hogy nem. Leonardo Bruni,<sup>115</sup> Dante egyik legrégebbi életrajzírója szerint Dante még Rómában tartózkodott, amikor házát kifosztották és elítélték, majd később súlyosbították ítéletét, mivel nem jelent meg Cante Gabrielli da Gubbio podesta idézésére, éppen távolléte miatt (és persze nyilván óvatosságból, hiszen sejtette, hogy mi várna rá a fekete guelfek uralma alatt, családját pedig a közvetlen Donati rokonsága miatt nem fenyegette veszély). A száműzetési rendelet dátumát Dino Compagni<sup>116</sup> tévesen 1302 áprilisára teszi, valójában jóval korábban, 1302. január 27-én

---

<sup>115</sup> „Dante ekkor nem volt Firenzében. Rómában tartózkodott, hova kevéssel előbb követül küldötték a pápához, hogy neki a polgárok egyetértését és békéjét felajánlja. Közben a priorátusa alatt internáltak bujtogatására a Feketék pártja házát megrohanta, kifosztotta, vagyonát fölprédálta és őt, nem mintha valami hibát követett volna el, hanem mert az idézésre meg nem jelent, messer Altovitivel együtt száműzték. Száműzetését olyanformán intézték el, hogy visszaható erővel gonosz és kárhozatos törvényt hoztak, melynek értelmében a firenzei Podestának jogában, sőt kötelességében állott, hogy – tekintet nélkül a kapott hivatalos fölmentésekre – a lejárt prioratusban elkövetett szabálytalanságokat megvizsgálja. E törvényre való hivatkozással Messer Cante de' Gabrielli, Firenze akkori Podestája, maga elé idézte Dantét, aki – mivel távol lévén, meg nem jelenhetett – elítéltetett és számkivetetett s fölprédált és összerongált javai lefoglaltattak.” Lionardo Bruni, *Dante életrajza*, pp.22-23.

<sup>116</sup> „1302. április havában, miután sok ghibellin polgárt és fehér párti guelfet idéztetett meg [t.i. Cante de' Gabrielli podesta – M.M.], elítélte... Dante Alighierit, aki Rómában volt követ... ser Petraccat, ser Parenzo dall' Ancisa fiát [a költő apját]...” Dino Compagni, L. II. Cap. XXV. p.142.

keletkezett.<sup>117</sup> Dantét négy másik társával együtt ítélték el (a többiek nevei: Palmiero Altoviti, ő prior-társa volt Danténak, Gherardino Diodati, Lippo di Becca és Orlanduccio Orlandini), s az ellenük felhozott vádak között szerepelt a csalás (frode), a hivatali sikkasztás (baratteria), valamint a Bonifác pápa és Valois Károly törekvéseivel való szembenállás. Büntetésül fejenként 5-5000 forint kifizetését, kétévi száműzetést, örökös hivatalvesztést és az okozott károk megtérítését szabták ki nekik.<sup>118</sup> Az eljárás koncepciós jellegéhez kétség sem férhet, s joggal állapítja meg Perrens<sup>119</sup>, hogy az ítélet indokolása és a vádak a szokásos egyenszöveget tartalmazzák, a podesta ezzel leplezi a párt leszámolás tényét. Bán Imre megállapítása szerint a felsorolt vádak nem mindegyike vonatkozott minden egyes személyre, s nem véletlen, hogy a költő egy az óta elveszett, de Leonardo Bruni által még olvasott levelében csak a politikai vádak ellen védekezik, a csalás és a megvesztegetés ellen nem. Nyilvánvaló, hogy Dante politikai megtorlás áldozata lett.<sup>120</sup> Az ítélet szövege egyébként Altovitit és Dantét, a két volt priort külön is megemlíti a Valois Károly békéltetői megbízásával való szembeszegülésük és a hivatali visszaélés vádja kérdésében<sup>121</sup>, de kétségtelen, hogy az utóbbi vád a koncepciós eljárások szokásos fogásaként értelmezendő,

---

<sup>117</sup> Pelli (1823), p.104., Perrens (1883), Vol. III. p.61.

<sup>118</sup> Pelli (1823), p.105.; Perrens (1883), Vol. III. pp.61-62.; Bán (1988), pp.41-42.

<sup>119</sup> Perrens (1883), Vol. III, p.62.

<sup>120</sup> „Egyébként mindez nem fontos: a büntetés a hatalmon levő párt megtorlása volt a bukott politikusok ellen.” Bán (1988), p.42.

<sup>121</sup> „MCCCII. XXVII. Januarii Dom. Palmerium de Altovitis de Sextu Burghi Dantem Alagherii de Sextu S. Petri majoris... accusati dalla fama pubblica, e procede ex officio ut supra de primis, e non viene a particolari, se non che nel Priorato contraddissono la venuta Domino Caroli, e mette, che fecerunt barattarias...” Pelli (1823), p.105./n.42.

ráadásul a vádakat összesítve, többször is elismételik, miközben a bizonyítékok felmutatása, illetve az azokra való konkrét utalások hiányoznak. Mivel Dante, mint már említettük, nem jelent meg a podesta idézésére, és nem fizette ki a kiszabott bírságot, 1302. március 10-én másokkal együtt halálra és teljes vagyonelkobzásra ítélték. A javakat egyébként a comune őriztette, s 40 év után Jacopo fia váltotta ki, 1342-ben.<sup>122</sup> Nem szabad azonban túldimenzionálnunk ez utóbbi, súlyosabb ítéletet sem. Sokszor előfordult ugyanis az itáliai városállamok pártharcaiban, hogy akkor ítélték valakit halálra, amikor nem tartózkodott a városban, így nyilván nem is volt esély a végrehajtására. Az ítéletnek inkább szimbolikus, elvi jelentősége volt, s egy idő után amnesztiát is adhattak. A comune már 1303. augusztus elsején visszahívta a száműzöttek egy részét, amivel a fekete guelfek imponálni akartak a polgároknak, és az engedelmességre hajló fehérekkel szembeni békülésre való szándékukat jelezték e lépéssel.<sup>123</sup>

Ilyen visszatérési lehetőség Dante számára is adódott a későbbiekben, de végül is nem realizálódott. A fehér guelf száműzöttek 1302-1304 között fegyveres erővel és a toscanai ghibellinékkel összefogva szerették volna kiharcolni Firenzébe való visszatérésüket, de az erőviszonyok a feketéknek kedveztek. A békés úton való visszatérésre az első lehetőség 1304-ben nyílt meg, amikor a VIII. Bonifác halála (1303) után megválasztott Niccolo Boccasini, azaz XI. Benedek pápa közvetíteni próbált a firenzei guelfek között, és Prato kardinálist, Ostia és Velletri püspökét küldte Firenzébe. Dante 1304 tavaszán, a száműzött fehér guelfek és ghibellinek

---

<sup>122</sup> Pelli (1823), pp.106.; pp.108-109.

<sup>123</sup> Dino Compagni, L. II. Cap.XXXV. p.154.

nevében írt levelében<sup>124</sup> egyértelműen kifejezte, hogy a száműzöttek konstruktívan és egyetértően viszonyulnak a pápai nuncius békéltető missziójához, és készek a fegyveres harc feladására a két párt közötti béke megteremtése érdekében. Prato kardinális közvetítői tevékenysége azonban kudarcot vallott a firenzei fekete guelfek ellenállása miatt, így a száműzöttek egészének visszatérésére nem került sor. Dante és társai számára az újabb lehetőséget Luxemburgi Henrik császárrá választása jelentette. A VII. Henrik (1308-1313) néven trónra lépő tehetséges új uralkodó mindenképpen meg akarta erősíteni itáliai pozícióit a fehér guelfek és a ghibellinek Firenzébe való visszajuttatása révén is, de itáliai hadjárata nem tudta megtörni a firenzei feketék ellenállását. A császár halála után néhány évvel (1315-16-ban) a comune általános amnesztiát hirdetett a száműzötteknek, de visszatérésüket bizonyos feltételekhez, így egy megalázkodási szertartáson (oblatio) való részvételhez, valamint pénzbírság fizetéséhez köthette.<sup>125</sup> Dante azonban, akit rokonai értesítettek e lehetőségről, egy 1316 nyarán írt levelében<sup>126</sup> határozottan visszautasította a megalázó és igazságtalannak tartott feltételeket, és a városba való visszatérésének ilyen módon való elérését.

---

<sup>124</sup> Első levél. Miklósnak, Ostia és Velletri püspökének. In: *Dante Alighieri Összes Művei* [Szerk. Kardos Tibor]. Helikon, Budapest, 1965, pp. 479-480.

<sup>125</sup> Reynolds (2008), pp.509-510.

<sup>126</sup> „... hogyha bizonyos pénzüsszeget akarnék lefizetni, és hajlandó lennék elviselni a megbélyegzést, fölmentést nyerhetnék és azonnal visszatérhetnék... Nem ez a hazámba térés útja, Atyám. De ha lesz más, amit akár ti, akár mások találtok, és ami Dante hírének és becsületének kárára nincs, nem lassú léptekkel sietek majd azon. De ha nem lesz ilyen az út, melyen Firenzébe juthatok, soha Firenzébe be nem lépek.” Tizenkettedik levél. In: *DÖM* (1965), pp.504-505.

Dante Firenzéből való száműzetésének okát a történétírók a fehér guelfekhez történő csatlakozásában látták. Giovanni Villani<sup>127</sup> és Giovanni da Serravalle<sup>128</sup> szerint pusztán ezen elköteleződése vezetett a költőnek a többi fehér párti guelffel együtt foganatosított kiűzetéséhez. Filippo Villani<sup>129</sup> viszont azt is megemlíti, hogy a költő kezdetben megpróbált távol maradni e pártviszálytól, az események logikája és Dante közéleti szereplése azonban elkerülhetetlenné tette az egyik félhez való csatlakozását. Több kutató azonban konkrétabb tényezőket is megemlít Dante száműzetésével kapcsolatban, így Pelli<sup>130</sup> kiemeli, hogy a költő Valois Károly Firenzébe jövetelének ellenzői közé tartozott, Fraticelli<sup>131</sup> arra mutat rá, hogy e mellett ellenezte a pápa II. Anjou Károly

---

<sup>127</sup> „Firenzéből való száműzetése a francia királyi házból való Valois Károlynak az 1301-ik évben Firenzébe való jövelele s a párt kiűzése okából történt... Az említett Dante városunk kiválóbb kormányzói közé s guelf létére is ahhoz a párthoz tartozott s minden más vétek nélkül az említett fehér párttal együtt úzték ki és számkivetették Firenzéből...” *Villani János krónikája*, p.114.

<sup>128</sup> „Közben valamiféle pártosság támadt Firenzében, melyet a fehér és fekete párt viszályának mondtak. Dante a fehér párthoz csatlakozott, és ugyanezen párt tagja is lett, mely három évig uralmon is maradt. Végül azonban legyűrte őket a fekete párt, és fölébük kerekedett. A fehérek pártjából többeket kiűztek Firenzéből és számkivetésbe küldtek. Dante volt az egyik. Amíg csak élt, soha többé el nem nyerte a kegyelmet, hogy Firenzébe visszatérhessen.” Fra Giovanni Serravalle, *Dante életéről*, In: *Dante, Petrarca, Boccaccio* [Szerk. Kardos Tibor], Gondolat, Budapest, 1963, p.97.

<sup>129</sup> „A poéta kezdetben teljes erejével megpróbál szembe szegülni, s végül is ahhoz a párthoz csatlakozott, amelyiknek az ügyét igazabbnak vélte, majd avval együtt kiűzve a városból, számkivetésbe menni kényszerült.” Filippo Villani, *Dante életéről és szokásairól*, In: *Dante, Petrarca, Boccaccio* (1963), p.86.

<sup>130</sup> Pelli (1823), p.101./n.20.; Fraticelli (1861), p.131.

<sup>131</sup> „Nota quod in processu contra Dantem Alagherii, pro ejus expulsione formato, fuit inter alia intentatum, quod ipse fecerat contra presentem reformationem, ne regi (Siciliae) Karolo daretur subsidium postulatam ad ea, de quibus in reformatione fit mentio.” Fraticelli (1861), p.147./n.20.



szicíliai király számára történő segítségnyújtását, Filippo Villani<sup>132</sup> szerint pedig sokan felháborodtak a firenzei grandik közül Dante nagyképűségén, amikor az 1301. évi pápai követküldés során magát tartotta az egyetlen alkalmas követnek.

Dante XV. századi életrajzírója, Leonardo Bruni a költő száműzetését annak priori tevékenységével magyarázza, s utal arra, hogy egy (az óta elveszett) levelében Dante maga is ezt állítja, és idézi is a költő erre vonatkozó megfogalmazását.<sup>133</sup> Fraticelli<sup>134</sup> is hangsúlyozza, hogy bár Dante és prior társai pártatlanságra törekedtek a feketék és fehérek konfliktusában, e „semlegességet” a feketék fehérpártiságnak tekintették, és gyűlölni kezdték Dantét is, mert priorként akadályozta a terveiket, és a legrosszabb időben távolította el társaival a feketék vezetőit Firenzéből (az a tény, hogy a fehér vezetőket is száműzték, szemszögükből nézve lényegtelen volt). Az időzítésnek itt nyilván azért van szerepe, mert a feketék már számítottak arra, hogy d'Aquasparta bíboros, aki a pápa küldöttként már a városban tartózkodott, segíteni fogja őket a hatalom legalább részleges megszerzésében.

Joggal vetődhet fel mindezzel kapcsolatban, hogy tudunk-e esetleg konkrét személyeket megnevezni, akik ezen túl menően, személyes sértettként vagy ellenségként

---

<sup>132</sup> Filippo Villani, *Dante életéről és szokásairól*, pp. 85-86.

<sup>133</sup> „Minden bajom és viszontagságom priorrá történt szerencsétlen megválasztásomban gyökerezik, amely hivatalra ha okosságom révén nem is voltam méltó, koromnál és hűségemnél fogva mégsem voltam érdemtelen.” Leonardo Bruni, *Dante életrajza*, p.21.; „Tutti li mali e tutti gl'inconvenienti miei dagl' infausti comizii del mio priorato ebbero cagione e principio, del quale priorato benché per prudenza io non fossi degno, nientedimeno per fede e per età non ne era indegno.” Fraticelli (1861), p.123.

<sup>134</sup> Fraticelli (1861), p.122., p.131.

ragaszkodtak a költő száműzéséhez. Pelli<sup>135</sup> és Ragg<sup>136</sup> az Adimari családot említi meg Dante haragosaiként. Az Adimariak már a XI. században jelentős szerepet játszottak a város életében, és az ekkoriban kialakult ellentétek során a család két ága a fehérekhez, egy pedig a feketékhez csatlakozott. Ragg szerint Filippo Adimari volt az, akit Dante a legjobban utált, mert nagyképpően és fennhéjázóan viselkedett, és az volt a szokása, hogy a város szűk utcáin is teljes vágtában közlekedett lóháton, alig lehetett félre ugrani előle. Boccacino Adimari pedig a Dantéval együtt száműzött Baldinaccio Adimari rokonaként megszerezte annak vagyonát, és mindent elkövetett, hogy ne térhessen vissza Firenzébe. Lehetséges, hogy mindkettőjüknek volt szerepe Danténak a száműzendőek közé való besorolásába, de én két másik személyt találtam e szempontból jelentősebbnek.

Az egyik ilyen személy Cante de' Gabrielli da Gubbio, a Dantét és sok társát száműzésre ítélő podesta. Dino Compagni leírása szerint 200 perugiai lovassal csatlakozott Valois Károlyhoz november elején<sup>137</sup>, november 6-án részt vett a fekete guelfeknek az akkor hivatalban levő priorokkal tárgyaló küldöttségében<sup>138</sup>, majd a 6 napos fosztogatás után őt választották meg új podestává a hatalomra jutott feketék.<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> „Ved. la Nov. CXIV. di Franco Sacchetti, nella quale si narra che la prima cagione dell' esilio di Dante naque da un fatto seguito con uno della famiglia Adimari.” Pelli (1823), p.96./n.4.

<sup>136</sup> Ragg (1907), pp.221-223.

<sup>137</sup> „... messer Cante d'Agobbio sok sienai és más lovaggal, rendre hatosával-tizesével, a Cerchiek ellenfelei.” Dino Compagni, L. II. Cap. IX. p.115.

<sup>138</sup> „A következő napon [november 6-án] Charles úr bárói és messer Cante d'Agobbio, valamint sokan mások a prioroknál voltak, hogy hosszadalmas beszédekkel foglalják le napjukat és akadályozzák szándékukban.” Dino Compagni, L. II. Cap. XVIII. pp.128-129.

<sup>139</sup> „És miután eltelt az a hatnapos határidő, amelyet fosztogatásra szabtak ki, messer Cante Gabrielli d'Agobbiót megválasztották podestává, aki sok bajt és

Cante de' Gabrielli a pápákkal jó kapcsolatokat ápoló gubbiói nemesi családból származott, és sokszor töltötte be a podesta tisztségét különböző városokban, így Gubbióban, Pistoában, Sienában és Firenzében (háromszor is!). A feketék hatalomra kerülése után november 9-én lett podesta másodszer a városban, így az ő feladata volt az állítólagos csalások és más visszaélések kivizsgálása.<sup>140</sup> Cante de' Gabrielli 209 fehér guelfet ítelt el főbenjáró vétkekért, likvidálta az összes vezetőjüket, 1302. március 10-én 15 halálos ítéletet hozott az 1299 és 1301 közötti priorok és gonfalonierék ellen, akik az 1315. évi amnesztiáig nem térhettek vissza Firenzébe. Cante még 1298-ban, első firenzei podesta tisztsége alatt hozott egy halálos ítéletet a fehér párt egyik priorának fia, Neri di Gherardino Diodati ellen. Ennek távolléte miatt az ítéletet nem hajtották végre, és 1301 szeptember 28-án a Százak Tanácsa ülésén Dante és Albizzo Corbinelli jogász javaslatára a tanács 73:7 arányban érvénytelenítette az ártatlannak tartott Diodati elleni döntést, amit a később visszatérő és újból podestává kinevezett Cante de' Gabrielli nagyon nehezményezett, hiszen a visszavonás az ő kompetenciáját kérdőjelezte meg.<sup>141</sup> Nem véletlen tehát, hogy Neri di Gherardino Diodatit 1302. január 27-én éppen Dantéval együtt ítélte el újra, és küldte ismét száműzetésbe (az események gyors lefolyása miatt ugyanis Diodatinak egyszerűen nem volt ideje visszatérni Firenzébe)!

A másik olyan személy, akinek oka lehetett személyes bosszút állnia Dantén, nem más, mint Corso Donati, a feketék legbefolyásosabb vezetője. Már Leonardo Bruni is megjegyzi, hogy Dante családja a Donatiak közelében lakott, és felesége,

---

más vádat elhárított és sok mást hagyott helyben.” Dino Compagni, L. II. Cap. XIX. p.132.

<sup>140</sup> *Enciclopedia dantesca*, Vol. III. pp.81-82.

<sup>141</sup> *Enciclopedia dantesca*, Vol. III. p.28.

Gemma Donati is e családból való volt.<sup>142</sup> Ragg<sup>143</sup> is leírja Dantéről és koráról szóló könyvében, hogy sok híres család lakott egymás közelében a San Piero kapu környékén, így az Alighieriken és a Donatiakon kívül a Cerchiek, a Portinarik, valamint Giovanni Villani családja is. A nemzedékeken át egymás közelében élő családok között a szimpátiák és a gyűlölködés egyaránt fennmaradtak, és később, politikai konfliktusok idejében jelentőségük, intenzitásuk hatványozott formában jelentkezett. Dante eredetileg jó kapcsolatban állt a Donatiakkal, gyerekkori barátai közé tartozott Piccarda és Forese Donati, és nem véletlen, hogy Gemmával házasították őt össze 1295-ben. Ragg (Bonifác pápa mellett) Corso Donatiban látja Dante száműzetésének fő felelősét.<sup>144</sup> Nézetem szerint Corso Donati, mint a Donati klán vezére, egyszerűen árulásnak tekintette Dante szerepét a száműzetését elrendelő priorok között, pontosan a régi ismeretség, a költőnek a Donatiakkal való barátsága, főként pedig a családba való beházasodása miatt. A Cerchiekkel való családi viszály kérdésében is elvárhatta, hogy a saját rokona (Corso Gemmának unokatestvére volt) a család oldalára álljon az „idegenekkel” szemben, Dante azonban a közérdeket tartotta szem előtt, és Firenze számára a mérsékelten pápa párti fehérekkel való együttműködést tartotta célszerűnek. Korrektségéért végül örökös száműzetésével fizetett.

---

<sup>142</sup> „Házaik másfelül a Donati- és a Ginocchi-házakkal voltak szomszédosak... Dante nemcsak hogy ügyesen forgott a világban, de fiatalon meg is házasodott. Felesége a Donatiak családjából való nemes hölgy volt s Monna Gemmának hívták.” Lionardo Bruni, *Dante életrajza*, pp.20-21.

<sup>143</sup> Ragg (1907), pp.214-215.

<sup>144</sup> Ragg (1907), p.224.

MÁTÉ MOLNÁR  
**Charles of Valois in Florence**  
– Abstract –

The main aim of the study is the investigation about the circumstances of the expulsion of Dante from Firenze in the year 1302. Describe shortly the economic, social, demographic and political situation of Firenze around 1300, and analyse the purposes of the papacy at this time. Inform us about the discussions and differences between two political groups, namely the Black (Neri) and the white (Bianchi) Guelfs, and about the competition of the leader families of the parties (Donati and Cerchi). In this struggle Dante was near the most moderate party, the whites, and opposed the reinforcement of the papal influence in Toscana and Firenze. During the summer of 1300 Dante, as member of the priors, was one of the responsables in the expulsion of the most warlike party leaders. Charles of Valois, brother of Philip the Fair, king of France, was committed by Boniface VIII to make peace between the Guelfs in Firenze. By the help of Charles, the Blacks defeated the Whites, and Dante's expulsion from Firenze in january 1302 was a logical consequence of the vengeance of his political enemies, mainly that of Corso Donati and Cante de' Gabrielli da Gubbio (podesta of the city at this time).

ERTL PÉTER

**Petrarca *Fortuna-könyve* Benvenuto da Imola Dante-kommentárjában: a hét főbűn<sup>1</sup>**

Benvenuto Rambaldi da Imolát (1320-as évek [?] – 1387/1388)<sup>2</sup> kortársai és korai olvasói neves történetíróként<sup>3</sup> és retorikatanárként<sup>4</sup> tartották számon. Exegetikai munkássága

---

<sup>1</sup> A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta. Köszönettel tartozom Luca Fiorentininek, Kelemen Jánosnak és Luca Carlo Rossinak, akik nélkülözhetetlen dokumentumokhoz segítettek hozzá, valamint Mátyus Norbertnek, aki hasznos tanácsokkal látott el.

<sup>2</sup> Életéről és munkásságáról ld. PAOLETTI, Lao, s.v. Benvenuto da Imola, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, dir. Alberto M. GHISALBERTI, vol. VIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1966, pp.691–694; valamint PASQUINO, Paolo, Benvenuto Rambaldi da Imola, in *Censimento dei commentari danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico MALATO, Andrea MAZZUCCHI, tom. I–II, Salerno Editrice, Roma, 2011, tom. I, pp.86–120, a Dante-kommentár kézírathagyományának áttekintésével és részletes bibliográfiával.

<sup>3</sup> A római történelmet tíz könyvben összefoglaló *Romuleon* 1361–1364 között készült el, kézírathagyományáról ld. SARASINI, Luca, *La tradizione manoscritta del «Romuleon» di Benvenuto da Imola*, ACME, LIX (2006), pp.301–315. Az 1385–1388 között befejezett, II. Niccolò d’Estének ajánlott *Libellus Augustalis* Iulius Caesartól IV. (Luxemburgi) Vencelig tekinti át a császárok történetét, ld. ROSSI, Luca Carlo, «Benevenutus de Ymola super Valerio Maximo». Ricerca sull’«Expositio», in ID., *Studi su Benvenuto da Imola*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2016, pp.51–124: pp.66–68; vö. ID., *Tre prefazioni di Benvenuto da Imola e Niccolò II d’Este*, *ibid.*, pp.125–147, a mű előszavának kiadásával a 146–147. oldalon. Később Enea Silvio Piccolomini kiegészítette a *Libellust* még négy császár életrajával III. (Habsburg) Frigyesig bezárólag, ld. KÜNZLE, Paul, Enea Silvio Piccolominis Fortsetzung zum Liber Augustalis von Benvenuto Rambaldi aus Imola und ein ähnlicher zeitgenössischer Aufholversuch, *La Bibliofilia*, LX (1958), pp.166–179.

<sup>4</sup> A *Libellus Augustalis* néhány kéziratában Benvenuto mint *egregius historiarum receptor / receptor* és *solennissimus auctorista* jelenik meg. Az *auctorista* terminus jelentéséről – grammatika- és retorikatanár, majd tágabb értelemben

arról tanúskodik, hogy érdeklődéssel fordult az antik klasszikusok (Vergilius, Lucanus, Valerius Maximus) és a legújabb szerzők (Dante, Petrarca) felé is.<sup>5</sup> A *Commediához* írt magyarázata az egyik legjelentősebb XIV. századi Dante-kommentár,<sup>6</sup> és a petrarcai *Bucolicum carmen* allegorikus szövegének az értelmezésével is foglalkozott.<sup>7</sup> A műveiben szereplő idézetek és allúziók azt bizonyítják, hogy Benvenuto

---

a klasszikus szerzők és a latin stilsztika kiváló ismerője – ld. BILLANOVICH, Giuseppe, Auctorista, humanista, orator, *Rivista di cultura classica e medioevale*, VII (1965), pp.143–163, aki a 153. oldalon idézi a *Libellus* explicitjét a Vatikáni Apostoli Könyvtár Chig. A.VII.220 jelzetű kézírata alapján (f. 83v). De ugyanezt a jellemzést találjuk Benvenutóról a vatikáni Reg. Lat. 580 jelzetű kódex explicitjében is (f. 81r): „Finit feliciter *Libellus* qui dicitur *Augustalis* continens sub compendio brevem descriptionem omnium Augustorum a primo Cesare usque ad ultimum, ad illustrem Nicolaum Marchionem Extensem, Kalendis Januarii, intrante novo anno millesimo tricentesimo octuagesimo septimo, per Benvenutum de Ymola egregium istoriarum receptatorem et sollempnissimum autoristam.” ([http://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Reg.lat.580](http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.580) /utolsó látogatás: 2017. 07. 01./)

<sup>5</sup> Benvenuto kommentárjairól legújabban ld. Luca Carlo Rossi tanulmánykötetét, ROSSI, *Studi*, i. m., további szakirodalmi hivatkozásokkal.

<sup>6</sup> A korai Dante-kommentárokról magyarul ld. BELLOMO, Saverio, A XIV. és XV. századi Dante-kommentárok, ford. MÁTYUS Norbert, BABICS Zsófia, in *Dante a középkorban*, szerk. MÁTYUS Norbert, Balassi, Budapest, 2009, pp.208–239.

<sup>7</sup> A *Bucolicum carmenhez* írt kommentárról ld. ROSSI, Valerio Stefano, Benvenuto da Imola lettore del *Bucolicum carmen* di Petrarca, in *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni. Atti del Convegno Internazionale Imola, 26 e 27 maggio 1989*, a cura di Pantaleo PALMIERI, Carlo PAOLAZZI, Longo, Ravenna, 1991, pp.277–286; valamint CASCIO, Giovanni, Benvenuto da Imola e il *Bucolicum carmen* di Petrarca, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca. Atti del Convegno di studi Bari 20–22 maggio 2015*, a cura di Elisa TINELLI, Edizioni di Pagina, Bari, 2016, pp.124–130, további szakirodalmi hivatkozásokkal.

Petrarca írásainak szorgos gyűjtője volt, közülük többet – legalább részben – jól ismert.<sup>8</sup>

Benvenuto életművének kutatásában mindig is – joggal – kiemelt szerepet játszott a Dante-kommentár, különösen a végleges szövegváltozat vizsgálata.<sup>9</sup> A kutatók közül többen azt is tanulmányozták, hogyan jelenik meg Petrarca a *Commedia*-magyarázatban. 1996-ban publikált cikkében Luca Carlo Rossi huszonnyolc olyan szöveghelyet vett számba, ahol Benvenuto explicit módon említi Petrarcat, akár idézve valamelyik művéből, akár csak általánosságban utalva rá.<sup>10</sup> Szörényi László pedig – Rossitól függetlenül –

---

<sup>8</sup> Kettejük között levelezőkapcsolat is volt, még ha nem is túl intenzív: Petrarca Benvenuto egy mára elveszett levelére a *Seniles*-gyűjtemény [= *Sen.*] tizenötödik könyvének tizenegyedik episztolájával válaszolt, ld. [PETRARCA, Francesco] PÉTRARQUE, *Lettres de la vieillesse*, tom. IV, *Livres XII–XV*, éd. critique d'Elvira NOTA, traduction de Jean-Yves BORLAUD, présentation, notices et notes de Ugo DOTI, Les Belles Lettres, Paris, 2006, pp.405–409. Ránk maradt egy, a megfogalmazása szerint a *Sen.*, XV 11-re reagáló levél is, amelyet a kutatók egy része sokáig Benvenutoéknak tulajdonított, Carlo Paolazzi azonban végérvényesen bebizonyította róla, hogy XVI. századi hamisítvány, ld. PAOLAZZI, Carlo, Un falso di Gieronimo Claricio e la «Senile» XV 11 γ a Benvenuto da Imola, in ID., *Dante e la «Comedia» nel Trecento. Dall'Epistola a Cangrande all'età di Petrarca*, Vita e Pensiero, Milano, 1989, pp.277–314. A Benvenuto kommentárjaiban szereplő Petrarca-passzusokról, allúziókról és általános hivatkozásokról Luca Carlo Rossi készítette el a jelenleg rendelkezésünkre álló legteljesebb összefoglaló táblázatot: ROSSI, Luca Carlo, Dittico per Benvenuto da Imola tra Petrarca e Salutati, in ID., *Studi*, i. m., pp.149–202: pp.181–183 (Appendice I).

<sup>9</sup> Az egyes szövegváltozatokról a későbbiekben lesz szó.

<sup>10</sup> ROSSI, Luca Carlo, Presenze di Petrarca in commenti danteschi fra Tre e Quattrocento, *Aevum*, LXX (1996), pp.441–476: pp.447–459. Carlo Paolazzi tanulmánya alapján (PAOLAZZI, Un falso, i. m., pp.308–309) Rossi megemlíti (p.449/n.26) két olyan további szöveghelyet is, ahol Benvenuto hivatkozás nélkül használja fel a hozzá írt *Sen.*, XV 11γ-t. A cikk Benvenutoóra vonatkozó részét a szükséges változtatásokkal a szerző 2016-ban újraközölte: ROSSI, Dittico, i. m., pp.184–199 (Appendice II). A továbbiakban ez utóbbi kiadásra hivatkozom.



Petrarca nevének tizenhárom előfordulását elemezte eredetileg 2004-ben megjelent tanulmányában.<sup>11</sup> A két kutató részben eltérő következtetésekre jutott Benvenuto Petrarcahoz való viszonyulását illetően. Szörényi meglátása szerint „Benvenuto da Imola számára [...] a Szentírással és az antik klasszikusokkal egyenértékű tekintély Petrarca”, illetve „Benvenuto szerint a *Rerum vulgarium fragmenta* hitelességben és nagyságban összevethető a *Színjátékkal*”.<sup>12</sup> Rossi ennél összetettebb véleményt fogalmazott meg. Szerinte Benvenuto életműve átmenetet képez két kultúra között: a kommentátor – már csak szakmai okokból is – otthonosan mozgott a Dante nevével fémjelzett „középkori” kultúrában, de érdeklődéssel, bár nem minden fenntartás nélkül fordult a petrarcai „humanizmus” felé is. Művelődés terén a latin Petrarca fontos auktoritás volt a szemében, népnyelven írt verseinek azonban kevés figyelmet szentelt, és nem riadt vissza attól, hogy egyes kérdésekben az övétől eltérő véleményt fogalmazzon meg, vitába szálljon vele, vagy akár kritikával illesse őt; és kétségtelen, hogy közelebb érezte magához Dante költészetét.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> SZÖRÉNYI László, Petrarca Benvenuto da Imola Dante-kommentárjában, *Világosság*, 2004/2–3, pp.9–22; újraközlése: ID., *Önfiloszhattjú. Irodalomtörténeti rejtélyek*, Balassi, Budapest, 2010, pp.32–51. A továbbiakban ez utóbbi kiadásra hivatkozom. Jegyzeteinek tanúsága szerint Szörényi figyelmét Rossi cikke elkerülte, vagy legalábbis nem jutott hozzá. Az olasz kutató felsorolásában szereplő huszonnyolc szöveghely közül Szörényi az 1–6., 8–10., 12., 18., 22. és 26. számúakat azonosította.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp.36 és 48.

<sup>13</sup> ROSSI, Dittico, i. m., pp.149–166, 198–199. Érdemes szó szerint idézni a végső következtetést (p.199): „Insomma il temperamentosso Benvenuto non riesce in tutto a dissimulare il minor calore e trasporto verso Petrarca che verso Dante: il primo è per lui una importante, ma non indiscutibile, autorità culturale e nulla più, l'altro è il poeta al quale va tutta la sua adesione umana.” Ld. még MERCURI, Roberto, *Percorsi letterari e tipologie culturali nell'esegesi dantesca*

A két kutató közötti véleménykülönbséget részben az magyarázza, hogy Rossi olyan szakirodalmi munkákat is felhasználhatott, amelyekhez Szörényi bevallottan nem jutott hozzá,<sup>14</sup> részben pedig az, hogy Rossinak több olyan szöveghelyet sikerült azonosítania a Dante-kommentárban, amelyek Benvenuto és Petrarca viszonyára utalnak. Ebből az is következik, hogy egy újabb, alapos szövegvizsgálat lehetőséget adhat arra, hogy tovább árnyaljuk a fenti képet.

Jelen tanulmányomban azt kívánom kimutatni, hogy Benvenuto da Imola Dante kommentálásához hivatkozás nélkül vett át passzusokat Petrarca *De remediis utriusque fortune* című, a magyar szakirodalomban *Fortuna-könyvként* is emlegetett dialógusából [= *Rem.*], majd ebből kiindulva a *De remediis* utóéletére, Benvenuto forráskezelési gyakorlatára és a petrarcai életmű felhasználására vonatkozóan teszek néhány észrevételt.

---

di Benvenuto da Imola, in *Benvenuto da Imola lettore degli antichi*, i. m., pp.55–78: pp.56–57: „A mio giudizio [Benvenuto] è un personaggio sostanzialmente legato alla cultura medievale, sul quale ha influito l’umanesimo di Petrarca e Boccaccio, con delle aperture che [...] proiettano Benvenuto, in qualche caso, più avanti, per quanto riguarda Dante, degli stessi Petrarca e Boccaccio.”

<sup>14</sup> Így például az 1989-es imolai Benvenuto-konferencia aktáit (ld. fent, n.7), vö. SZÖRÉNYI, Petrarca, i. m., p.32/n.1. Az említett aktákban a fenti kérdés szempontjából figyelemre méltó tanulmány Carlo Paolazzié: Benvenuto e Dante «poeta perfectissimus» (a norma della *Poetica* di Aristotele), pp.21–54, aki megjegyzi, hogy Benvenuto fenntartásokkal kezelte Petrarca „platonizálását” (pp.22–23). Ugyanebben a kiadványban Roberto Mercuri joggal húzza alá, hogy Benvenuto burkoltan kritizálta Petrarcát, amiért az túl élesen választotta el egymástól a latin és a népnyelvű költészetet, és Petrarca saját levelét (*Familiars*, XXI 15) hozta fel Petrarca ellenében, hogy megvédje a dantei nyelvválasztást, sőt Dante latinját is (MERCURI, Percorsi letterari, i. m., pp.59–61); másrészt a kutató felhívja a figyelmet arra is, hogy Anjou Róbert megítélését illetően Benvenuto megértőbb volt Dantével, mint Petrarcával, annak ellenére, hogy egyikük véleményével sem azonosult (ibid., pp.77–78). Vö. még ROSSI, Dittico, i. m., pp.196–197, 199.

Elöljáróban meg kell jegyeznem, hogy már a korábbi kutatók is felfigyeltek arra, hogy Benvenuto ismerte a *De remediis*. 1996-os, fent említett tanulmányában Luca Carlo Rossi feltűntette a Dante-kommentár egyetlen olyan szöveghelyét, a *Purgatorium* XII. énekének 25–27. sorához írt szakaszt, amelyben Benvenuto explicit hivatkozással idézi a petrarcai dialógust:

Dicit ergo [*scil.* Dante]: *Vedea colui, scilicet, Luciferum, qui primo occurrit oculis mentis eius, che fu nobil creato più d'altra creatura, quia plus recepit de luce et gratia a Creatore, scender giù dal cielo folgoreggiando, cum superbia sua, da un lato, scilicet ab hemisperio inferiori, ut plene dictum est finali capitulo Inferni. Et sic nota, quod, sicut scribit Petrarca in simili casu, dans remedium contra superbiam: fundamentum verae virtutis est humilitas, nec tanta claritas ulla est quam superbia non obscuret; scit ille qui clarissimus creatus, se ipsum extollens, non solum obscurus sed princeps fieri meruit tenebrarum. Ergo bene ad summam superbiam secuta est summa ruina.*<sup>15</sup>

Rossi ekkor még nem tudta megállapítani, hogy a *De remediis* melyik passzusa szerepel Benvenutónál, de egy későbbi tanulmányában már sikeresen azonosította az idézet forrását, a dialógus I. könyvének 10. fejezetét (*De virtute*):<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, curante Jacobo Philippo LACAITA, voll. I–V, typis G. Barbèra, Florentiae, 1887, vol. III, p.326. (A továbbiakban a Dante-kommentárra csak *Comentum*ként hivatkozom, a kötet és az oldalszám megadásával.) A Barbato által itt idézett sorok eltérnek a Petrocchi-féle kritikai szövegtől: „Vedea colui che fu nobil creato / più ch'altra creatura, giù dal cielo / folgoreggiando scender, da l'un lato.” ALIGHIERI, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio PETROCCHI, voll. I–IV, Le Lettere, Firenze, 1994. (A továbbiakban: *Petrocchi*.)

<sup>16</sup> ROSSI, Presenze, i. m., p.455; ID., Dittico, i. m., pp.182 és 192. Ez utóbbi tanulmány eredeti megjelenési helye: *Meminisse iuvat. Studi in memoria di*

Fundamentum vere virtutis humilitas, nec tanta claritas ulla est quam elatio non obscure; scit ille qui clarissimus creatus seque ipsum efferens non obscurus tantum sed princeps fieri meruit tenebrarum.<sup>17</sup>

A következő eredményt Lengyel Rékának köszönhetjük, aki 2011-ben megvédett doktori disszertációjában megjegyezte, hogy Benvenuto-nál változatlan formában olvashatjuk a *De remediis* I. könyve 23. fejezetének utolsó mondatát. A két mű közötti kapcsolat kérdését azonban

---

*Violetta de Angelis*, a cura di Filippo BOGNINI, Edizioni ETS, Pisa, 2012, pp.611–646 (a szöveg helyi azonosítása a 644. oldalon).

<sup>17</sup> *Rem.*, I 10, 10. A *De remediis* idézéséhez az alábbi kiadást vettem alapul: [PETRARCA, Francesco] PÉTRARQUE, *Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune. 1354–1366*, éd. par Christophe CARRAUD, voll. I–II, Millon, Grenoble, 2002. A négy korai nyomtatványra támaszkodó Carraud nem túl megbízható szövegét azonban szükség esetén – jelölés nélkül – javítottam, a következő kéziratok figyelembevételével: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 475 (= 1660); Paris, Bibliothèque nationale de France [= BnF], Lat. 6496; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana [= BML], Plut. 26 sin. 8; Plut. 90 inf. 7 és San Marco 340. A velencei kódexet *in situ* vizsgáltam, minden más, a tanulmányban említett kódex esetében pedig, ha másképp nem jelzem, az egyes könyvtárak honlapján ([gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr); [teca.bmlonline.it](http://teca.bmlonline.it)) elérhető digitális fotómásolatokat használtam. A szöveg hagyományról és az itt felsorolt kódexekről ld. FEO, Michele, *La nota penetrata nel testo (Rem., II 78)*, in *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 22 novembre 2003 – 27 gennaio 2004*, a cura di Michele FEO, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2003, pp.396–405; valamint PERUCCHI, Giulia, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortune, I 37–42*, Le Lettere, Firenze, 2014, pp.87–140. A korai kiadásokat követve, de a kéziratok többségétől eltérően, Carraud a dialógus második könyvének nyolcadik fejezetét kettébontja, így nála a könyv 131 helyett 132 fejezetből áll. A félreértések elkerülése végett a hivatkozásokban a francia kutató fejezetszámozását követem, de szögletes zárójelben megadom a kéziratok szerinti fejezetszámokat is.

a kutató nyitva hagyta, csak valószínűsítette, hogy Benvenuto ismerte a dialógus szövegét.<sup>18</sup>

Ugyanebben az évben megvédett disszertációjában Luca Fiorentini azonosította a *Purgatórium* XVII. énekének 121–123. sorához írt kommentárszakaszban szereplő, Hadrianus császárról szóló anekdota közvetlen forrását, a *De remediis* I. könyvének 96. fejezetét (*De regno et imperio*, 32. par.). Az azonban már elkerülte a figyelmét, hogy ugyanezen a helyen a Caelius „senátort” megidéző, senecai eredetű anekdota és a Caesart dicsérő cicerói mondat is Petrarca közvetítésével jutott el Benvenutohoz, amint azt a későbbiekben látni fogjuk.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> LENGYEL Réka, *Petrarca, a lélekvezető. A De remediis utriusque fortunae újraértékelése. Doktori disszertáció*, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szeged, 2011, p.94 és n.6, [http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1592/1/LengyelR\\_disszertacio.pdf](http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1592/1/LengyelR_disszertacio.pdf) (utolsó látogatás: 2017. 07. 03.); vö. EAD., *Petrarca „Orvosságos könyve”*, in [PETRARCA, Francesco] PETRARCHA Ferenc, *A jó szerencsének és a szerencsétlenségnek orvosságairól. Székely László fordítása (1760–1762)*, s. a. r., jegyz. BÍRÓ Csilla, LENGYEL Réka, MÁTÉ Ágnes, Lazi, Szeged, 2015, pp.619–632: p.630. Valójában Benvenuto apró módosításokkal idézi a kérdéses mondatot, ld. *Comentum*, III, p.79 (ad *Pg.*, II, 118–123): „Et Plato vir divini ingenii arbitratu est musicam ad statum sive corruptionem morum ac reipublicae pertinere.”; vö. *Rem.*, I 23 (*De dulcedine musica*), 18: „Nec sine causa divini ingenii musicam arbitratu est ad statum sive corruptionem morum ac reipublicae pertinere.” Itt jegyzem meg, hogy véleményem szerint a kérdéses kommentárszakaszban lehet még néhány, a *Rem.*, I 23-ra visszavezethető passzus.

<sup>19</sup> FIORENTINI, Luca, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola. L'elaborazione letteraria delle fonti storiografiche e cronistiche. Tesi di dottorato*, Sapienza Università di Roma, Roma, a. a. 2010–2011, pp.689–690, <http://padis.uniroma1.it/bitstream/10805/1536/1/tesi%20dottorato%20fiorentini%202010-11.pdf> (utolsó látogatás: 2017. 07. 03.). 2016-ban megjelent monográfiájában a kutató továbbra is csak a Hadrianus-anekdotát származtatta a *De remediis*-ből, ugyanakkor a Cicero-mondatról már úgy vélte, hogy egy másik Petrarca-mű, a *Sen.*, XIV 1 közvetítésével került a

A fentiek alapján valószínűnek tartom, hogy egy teljes körű, részletes szövegösszevetéssel kimutathatnánk, hogy Benvenuto számos esetben hivatkozás nélkül emelt át passzusokat Petrarca *Fortuna-könyvéből*. Most azonban, mintegy ízelítő gyanánt, csak a *Purgatórium* XVII–XVIII. énekéhez írt kommentárszakaszt vizsgálom meg, ahol Benvenuto a hét főbűnnel kapcsolatos dantei sorokat magyarázza.

### 1. A hét főbűn a Purgatóriumban és a Fortuna-könyvben

A *Purgatórium* XVII. énekében – strukturális szempontból a második *cantica* közepén – érkezik meg Dante és Vergilius a purgatórium hegyének negyedik párkányára, ahol a jóra való restség (*accidia*) vétkes hajlamától tisztulnak meg a lelkek.<sup>20</sup> A történet szerint az utazók húsvéthétfőn este jutnak fel oda, s mivel éjszaka nem haladhatnak tovább, Vergilius kihasználja a pihenőt, és elmagyarázza Danténak a purgatórium felépítését, amelyet a szeretet határoz meg.

---

*Comentumba*, ld. ID., *Per Benvenuto da Imola. Le linee ideologiche del commento dantesco*, il Mulino, Bologna, 2016, pp.322–323 és p.323/n.420. Caelius szenátorként való említéséről ld. lent, n. 43.

<sup>20</sup> A magyar terminológiában alapvetően Nádasy Ádám fordítását követem, ld. [ALIGHIERI,] Dante, *Isteni Színjáték*, ford. NÁDASY Ádám, Magvető, Budapest, 2016, de a hét főbűnt illetően a hagyományos – Babitsnál is szereplő – elnevezéseket használom, ld. [ALIGHIERI, Dante,] *Isteni Színjáték*, ford. BABITS Mihály, in *Dante Alighieri összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Magyar Helikon, Budapest, 1965, pp.547–955, 1096–1199, különösen p.1147. Nádasyánál (pp.31–32, vö. p.395/ad v.137) a hét fő „jellemhiba”: önteltség, irigység, harag, tétlenség, pénzimádat, falánkság, testiség. A hét főbűnről általában ld. CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *A hét főbűn. A bűnök középkori története*, ford. FALVAY Dávid, GECSER Ottó, Európa, Budapest, 2011, a dantei purgatóriummal kapcsolatban különösen pp.299–300.

E magyarázat szerint a szeretet lehet ösztönös vagy – kizárólag az ember esetében – tudatos; míg az előbbi tévedhetetlen, addig az utóbbi bűnre vezethet, ha a jó helyett természetét illetően rossz tárgyra irányul, vagy ha a jót nem megfelelő módon, hanem túlzottan, vagy éppen ellenkezőleg, nem elég erősen szereti.<sup>21</sup> A rossz tárgyra, vagyis mások bajára irányuló szeretet a kevélységben (*superbia*), az irigységben (*invidia*) és a haragban (*ira*) nyilvánulhat meg: ezektől tisztulnak meg a lelkek a purgatórium első három párkányán.<sup>22</sup> Akik viszont a Lényegi Jót, Istent szerették, de nem elég erősen, vagyis a restségre (*accidia*) hajlottak, a negyedik párkányon vezekelnek.<sup>23</sup> A legfőbb szinteken pedig azok találhatóak, akik ugyan Istentől származó, de önmagukban nem boldogító, tökéletlen javakat szerettek

---

<sup>21</sup> Pg., XVII, 91–102 (*Petrocchi*): „Né creator né creatura mai», / cominciò el, «figliuol, fu sanza amore, / o naturale o d’animo; e tu ’l sai. / Lo naturale è sempre sanza errore, / ma l’altro puote errar per malo obietto / o per troppo o per poco di vigore. / Mentre ch’elli è nel primo ben diretto, / e ne’ secondi sé stesso misura, / esser non può cagion di mal diletto; / ma quando al mal si torce, o con più cura / o con men che non dee corre nel bene, / contra ’l fattore adovra sua fattura. [...]»”.

<sup>22</sup> Pg., XVII, 112–125 (*Petrocchi*): „Resta, se dividendo bene stimo, / che ’l mal che s’ama è del prossimo; ed esso / amor nasce in tre modi in vostro limo. / È chi, per esser suo vicin soppresso, / spera eccellenza, e sol per questo brama / ch’el sia di sua grandezza in basso messo; / è chi podere, grazia, onore e fama / teme di perder perch’ altri sormonti, / onde s’attrista sì che ’l contrario ama; / ed è chi per ingiuria par ch’aonti, / sì che si fa de la vendetta ghiotto, / e tal convien che ’l male altrui impronti. / Questo triforme amor qua giù di sotto / si piange [...]”.

<sup>23</sup> Pg., XVII, 125–132 (*Petrocchi*): „[...] or vo’ che tu de l’altro intende, / che corre al ben con ordine corrotto. / Ciascun confusamente un bene apprende / nel qual si queti l’animo, e disira; / per che di giunger lui ciascun contende. / Se lento amore a lui veder vi tira / o a lui acquistiar, questa cornice, / dopo giusto penter, ve ne martira.”

túlságosan,<sup>24</sup> és így a fösvényesség (*avarizia*), a torkosság (*gola*), illetve a bujaság (*lussuria*) hajlamától kell megszabadulniuk.

A purgatórium struktúrája, ahogyan azt Vergilius bemutatja, a középkori művelődésben újszerű és eredeti. A harmadik túlvilági „ország” eszméje hosszas formálódás után csak a XIII. században diadalmaskodott, az ikonográfiája azonban még Dante korára sem kristályosodott ki, így a költő többek között teológiai munkákból, gyónási kézikönyvekből, a látomásos irodalomból és a népi hiedelmekből merítve inspirációt, végeredményben egyedi konstrukciót alkotott.<sup>25</sup> Kelemen János megállapítja, hogy filozófiai-teológiai szempontból a dantei purgatórium közvetlen előzményét, fogalmi vázát Aquinói Szent Tamásnak a bűnökről és vétkekről szóló tanítása adja. Hogy csak a vergiliusi magyarázatban szereplő teológiai nézetekre utaljak vissza, Tamás is használta például a rendetlen szeretet (*amor disordinatus*) fogalmát, a hét főbűn pedig ugyanabban a sorrendben jelenik meg nála, mint Danténál. Ugyanakkor Kelemen – elsősorban Alison Morgant követve – nagyon helyesen megkérdőjelezi, hogy a tamási tanítást ez esetben lehet-e „forrásnak” nevezni, mert a Doctor Angelicusnál rendszerezetten olvasható nézetek többségét Dante máshonnan is ismerhette, ráadásul a purgatóriumra vonatkozó elképzelések megszületésében a gyónási

---

<sup>24</sup> Pg., XVII, 133–137 (*Petrocchi*): „Altro ben è che non fa l'uom felice; / non è felicità, non è la buona / essenza, d'ogne ben frutto e radice. / L'amor ch'ad esso troppo s'abbandona, / di sovr' a noi si piange per tre cerchi”.

<sup>25</sup> A purgatórium eszméjének kialakulásáról alapvető munka LE GOFF, Jacques, *La nascita del Purgatorio*, [trad. di Elena DE ANGELI,] Einaudi, Torino, [2006]. (Eredeti kiadás: ID., *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris, 1981.) A dantei purgatóriumról és annak előképeiről ld. MORGAN, Alison, *Dante e l'aldilà medievale*, edizione italiana a cura di Luca MARCOZZI, Salerno Editrice, Roma, 2012, pp.161–211.



kézikönyvek, a látomásos irodalom, a népi hiedelmek stb. nagyobb szerepet játszottak, mint a filozófiai elgondolások.<sup>26</sup> De akárhonnán merítette is Dante az egyes gondolati elemeket, úgy tűnik, ő volt az első, aki az *amor ordinatus* és *disordinatus* koncepciójába integrálva a hét főbűn rendszerét, a purgatóriumi megtisztulással kapcsolta össze azt, és így olyan koherens struktúrát adott a harmadik túlvilági országnak, amellyel az a középkori gondolatvilágban korábban nem rendelkezett.<sup>27</sup>

Petrarca a *De remediis utriusque fortune* II. könyvének 105–111 [104–110]. fejezetét szentelte a hét főbűnnek. A valószínűleg 1354–1366 között papírra vetett, monumentális dialógusban a költő bizonyos szempontból újrafogalmazta saját belső vívódását, amely a *Secretum*ban Augustinus és Franciscus párbeszédében bontakozott ki, de allegorikus szereplőkkel egyetemes szintre is emelte, sorsközösséget vállalva minden emberrel.<sup>28</sup> Az első könyvben a *Ratio* próbálja a *Gaudium* és a *Spes* túlzott lelkendezését visszafogni, nehogy a jó szerencse áldásainak örvendezve a kevélység bűnébe essenek. A második könyvben pedig a kétségbeesés vétke felé sodródó *Dolort* és *Metust* kell buzdítani, hogy erejüket megfeszítve tartsanak ki a balszerencse csapásai között. A legváltozatosabb kérdésköröket felvonultató dialógusban a hét főbűn témája nem játszik kiemelt szerepet, nem válik olyan szigorú, filozófiailag megalapozott strukturális

---

<sup>26</sup> KELEMEN János, A bűnök osztályozásának antik és középkori forrásai az *Isteni Színjáték*ban, in „*Elhallgatom, hogy rájöhhess magadtól*”. Az Isteni Színjáték forrásai és hatása, szerk. DRASKÓCZY Eszter, ERTL Péter, PÁL József, Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Szeged, 2016, pp.9–23: pp.19–21.

<sup>27</sup> Vö. MORGAN, Dante, i. m., pp.171–172, 175–176.

<sup>28</sup> Vö. ARIANI, Marco, *Petrarca*, Salerno Editrice, Roma, 1999, pp.149–150; LENGYEL, Petrarca „Orvosságos könyve”, i. m., pp.626–628.

rendezőelvvé, mint a dantei *Purgatóriumban*. A rövid dialógusszakaszban az *amor disordinatus* gondolata fel sem merül, és a bűnök is más sorrendben kerülnek bemutatásra, mint Danténál: fősvényesség (*avaritia*), irigység (*invidia*), harag (*ira*), torkosság (*gula*), restség (*torpor animi*), bujaság (*luxuria*), kevélység (*superbia*).<sup>29</sup>

A két mű közötti alapvető különbségek ellenére Benvenuto da Imola mégis úgy találta, hogy Petrarca *Fortuna-könyvét* felhasználhatja a *Purgatórium* kommentálásához.

## 2. A Fortuna-könyv a Dante-kommentárban

A *Purgatórium* XVII. könyvében az *amor disordinatus* különböző válfajai közül Vergilius a rossz tárgyra irányuló szeretetről beszél a legrészletesebben, tizenhárom és fél sorban; ebből egy-egy tercina jut azoknak a jellemhibáknak, amelyekről a lelkek a purgatórium első három párkányán tisztulnak meg, vagyis a kevélységnek, az irigységnek és a haragnak. A jóra irányuló, de nem elég erős szeretet jelenségét két tercinában ismerteti, megjegyezve, hogy ettől a negyedik párkányon lehet megszabadulni. Ugyanennyi verssor jut a nem az Istenre irányuló túlzott szeretet bemutatásának, de

---

<sup>29</sup> Paola Vecchi Galli szerint Petrarca a *De remediis*ben a főbűnök tárgyalásakor alapvetően III. Ince pápának *Az emberi lét nyomorúságáról* írott értekezésében rögzített sorrendet követte, a szándékosan rövid témakifejtést pedig az indokolhatja, hogy Petrarca nem akart túlságosan elmélyedni egy, a vallásos irodalmi hagyományban már alaposan körüljárt kérdéskörben; ld. VECCHI GALLI, Paola, *Le parole del peccato*, in *Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea. Atti del Convegno Internazionale Firenze, 5–10 dicembre 2004*, a cura di Donatella COPPINI, Michele FEO, voll. I–II [= *Quaderni petrarcheschi*, XVI–XVI (2005–2006), XVII–XVIII (2007–2008)], *Le Lettere*, Firenze, 2012, vol. I, pp.127–149, különösen p.127/n.1. A hét főbűn tárgyalását illetően én nem látok szoros kapcsolatot a két mű között; vö. Lotario dei Segni (Pope Innocent III), *De miseria condicionis humane*, ed. by Robert E. LEWIS, The University of Georgia Press, Athens (GA), 1978, pp.145–195.

Vergilius végül Dantéra bízta, hogy az ebben elmarasztalt lelkek vezeklésének színhelyét, az utolsó három párkányt felfedezze.<sup>30</sup>

Benvenuto kommentárja felépítésében követi a magyarázandó *Commedia*-szakaszt. A rossz tárgyra irányuló szeretet megnyilvánulási formáinak hosszabb exegézis jut, mert Benvenuto nemcsak parafrazeálja a dantei szöveget, hanem kiegészítő megjegyzéseket is fűz hozzá. Ezekben használja fel Petrarca *Fortuna-könyvét*. A rendetlen szeretet másik két fajtája esetében azonban megelégszik a szorosabb értelemben vett szövegmagyarázattal,<sup>31</sup> így a XVII. ének kommentárjában a hét főbűn közül csak a kevélység, az irigység és a harag kapcsán találkozunk Petrarca-idézetekkel. Ezekhez a XVIII. ének magyarázatában egyetlen rövid passzus társul a *De remediis* restségről szóló fejezetéből.

A XVII. ének 115–117. sorának értelmezéséhez<sup>32</sup> Benvenuto hozzáfűzi:

Sed hic nota quod talis amor vere est perversus; nam quaerit jacturam et ruina[m] suam, sicut plane monstratum est supra capitulo XII. „Nihil enim superbius homine, nihil miserius”, ut ait Plinius [vö. Plin., *Nat. hist.*, II 5, 25].<sup>33</sup> Cur enim vel unde miser homo

---

<sup>30</sup> Pg., XVII, 138–139 (*Petrocchi*): „ma come tripartito si ragiona, / tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi.”

<sup>31</sup> *Comentum*, III, pp.472–473.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp.469–470: „È. Hic Virgilius tangit primum modum mali amoris, a quo nascitur primum vitium damnabilissimum, scilicet superbia. Superbus enim, quia amat exaltationem suam, desiderat depressionem proximi. Dicit ergo: È, supple aliquis, *chi spera eccellenza*, nam superbire non est aliud, quam super alios velle ire, *per esser suo vicin soppresso*, idest, propter depositionem proximi, *e sol per questo brama*, idest, et solum propter istam causam et non aliam appetit, *ch'el sia in basso messo*, idest, quod ille vicinus deiiciatur a statu suo, *di sua grandezza*, idest, ut ipse magnificetur.”

<sup>33</sup> A kiadás központosítását e helyen módosítottam, mert ott tévesen a Plinius nevét követő mondat van idézetként kurziválva.

superbit? An nescit se receptaculum sordium, hospitium dolorum, mancipium mortis? **Nihil est ergo odiosius Deo quam superbia.** Certe cum **caetera peccata hominum habeant excusationem, licet iniustam, superbia nullam habet cum** sua filia **invidia**, quae statim sequitur matrem. Ergo **monstri genus est superbus homuncio.**<sup>34</sup>

A kiemelt szövegrészek csaknem szó szerint vannak átemelve a *De remediis* II. könyvének 111 [110]. fejezetéből (*De superbia*), ráadásul egy tartalmi összecsengésre is felfigyelhetünk a Barbatónál olvasható Plinius-idézet és a Petrarca által citált Homérosz-sor között:

*Dolor.* Superbia extollor. *Ratio.* Quid superbis autem, terra et cinis? Tu ne tantorum malorum facie obrutus atque oppressus extolleris, qui si te omnibus malis explicitus, virtutum omnium alis evectus attolleres, hoc uno bona omnia corrupisses. **Nichil est enim odiosius Deo quam superbia.** [...] *Dolor.* Superbia evehor. *Ratio.* Cur, queso? An non te mortalem, an non assidue fatiscentem, an non peccatorem, an non mille casibus expositum, an non morti obnoxium incerte, an non denique te miserum meministi, et non famosissimum illud Homericum audivisti: „Nil miserius terra nutrit homine” [Hom., *Od.*, XVIII, 130]? Scire velim, quid te horum potissime ad superbiam cohortatur: an fragilitas membrorum exercitusque morborum, an vite brevitás, an cecitas animi inter spes vanissimas metusque perpetuos fluctuantis, an preteritorum oblivio, an ignorantia futurorum ac presentium, an hostium insidie, an mortes amicorum, an adversitas perseverans, an fugitiva prosperitas? He non alie vobis sunt ad superbiam scale, his ascenditis ad ruinam; atqui **cetera hominum piacula, etsi iniustam, aliquam tamen excusationem, superbia et invidia nullam habent.** [...] Nota sunt reliqua, quibus acriter circumspectis **monstrum est superbus homuncio.**<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> *Comentum*, III, p.470.

<sup>35</sup> *Rem.*, II 111 [110] (*De superbia*), 1–6.

A következő tercina (Pg., XVII, 118–120) magyarázatához<sup>36</sup> fűzött megjegyzés gyakorlatilag teljes egészében, a Curtius Rufus-allúzióval együtt, a *De remediis* II. könyvének 106 [105]. fejezetéből (*De invidia active*) van összeollózva:

Et hic nota quod invidia maxime regnat inter vicinos: unde **rex romanorum non invidet regi parthorum, aut ille sibi; sed quando vicini erant imperio, tunc erat invidia magna.** Nonne satis nostra mala nos premunt nisi aliena<sup>37</sup> nos crucient? antiquum proverbium est: **invidia lippa est oculis, [longinqua]<sup>38</sup> non videt; unde vicinitas et prosperitas parentes sunt invidiae. Quid ergo tristius invidia, quae solis malis pascitur et torquetur bonis? et quod aliis optat jam sibi habet malum. Ergo bene et egregie Alexander Macedo dicebat invidos nil aliud esse quam tormenta sui** [vö. Curt., *Hist.. Alex.*, VIII 12, 18]. Et certe **verbum grave erat levis juvenis.**<sup>39</sup>

*Dolor.* Vicini felicitas michi parit invidiam. *Ratio.* Credo, hercle, **nemo vestrum regi Parthorum aut Persarum invidet, ne illi quidem vobis. Fuit quando vicissim invidebatis, quia vicinitatem faciebat imperii magnitudo. Sed an non satis est vestris propriis malis angi,** que tam multa sunt, **nisi et aliena bona vos crucient,** undique miseri et insani? *Dolor.* Vicinis invideo. *Ratio.* **Tritus mos:**

---

<sup>36</sup> *Comentum*, III, p.470: „È. Hic Virgilius tangit secundum modum amoris mali, a quo nascitur invidia. Invidus enim, quia timet ne alterius fortuna derogat suae fortunae, dolet de illius felicitate. Dicit ergo: È, idest, est aliquis alius, *chi teme di perder podere*, idest, potentiam, *grazia*, idest, favorem hominum, *onore e fama*; nam invidia proprie est inter pares, sicut figulus invidet figulo, medicus medico, *per ch'altri sormonti*, idest, quia vicinus super excedit eum in facultate sua, *onde s'attrista si che 'l contrario ama*, scilicet, ut ille deprimatur.”

<sup>37</sup> Értelmileg és a forrásként szolgáló Petrarca-passzus alapján az „aliena” mögül hiányzik a „bona” szó. Mivel egyik műnek sincs még kritikai kiadása, jelenleg nehéz eldönteni, hogy Benvenuto dolgozott hibás kódexből, vagy a *Comentum* szövegről állunk szemben.

<sup>38</sup> A beszúrásról ld. alább.

<sup>39</sup> *Comentum*, III, pp.470–471.

**invidia lippa est, longinqua non videt. Vicinitas atque prosperitas invidie sunt parentes.** *Dolor.* Invideo alienis bonis. *Ratio.* Si es invidus, et pusillanimis sis oportet. Omnibus ex vitiis nullum pigrius **invidia**, altos in animos non ascendit; **nullum** quoque **miserius**: itaque reliqua omnia bonum aliquod, licet falsum, presupponunt, hec **solis malis pascitur et torquetur bonis, et quod aliis optat, iam sibi habet malum.** Alexandri ergo Macedonis dictum placet: „invidos homines nil esse aliud quam tormenta seu tortores suos proprios”; levis adolescentis verbum grave.<sup>40</sup>

A forráshasználatot tekintve a haragról szóló tercina (Pg., XVII, 121–123) értelmezéséhez<sup>41</sup> fűzött kiegészítés a legkomplexebb. Benvenuto utal egy Homérosz-sorra és egy Cicero-mondatra, és felidéz két anekdotát: az első, Caelius „szenátorról”, eredetileg Senecánál olvasható, a második, Hadrianus császárról, végső soron a *Scriptores Historiae Augustae* vonatkozó életrajzára vezethető vissza:

Et hic nota quod haec pestis quamvis destruat et cruciet alios, tamen saepe possessorem suum; unde licet Homerus dixerit iram esse dulciorem melle distillante,<sup>42</sup> nihil tamen videtur amarius ira. Unde Caelius senator romanus iracundissimus hominum exclamans contra familiarem suum, qui in omnibus sibi consentiebat, dixit irascens: ‘dic aliquid contra ut simus duo’;<sup>43</sup> sic

---

<sup>40</sup> Rem., II 106 [105] (*De invidia active*), 7–12.

<sup>41</sup> Comentum, III, p.471: „Et è. Hic Virgilius tangit tertium modum mali amoris a quo nascitur ira: iracundus enim appetit vindictam de parvipendente eum, cum homo naturaliter sit appetitivus honoris. Dicit ergo: *Et è, scilicet, aliquis alius, chi par ch' adonti*, idest, recipiat contumeliam, *per ingiuria*, factam ab alio, *si che si fa della vendetta ghiotto*, idest avidus multum, *e tal conven che il male altrui impronti*, scilicet, destructionem proximi.”

<sup>42</sup> A Homérosz-idézetéről ld. alább.

<sup>43</sup> Vö. Sen., *De ira*, III 8, 6: „Caelium oratorem fuisse iracundissimum constat. Cum quo, ut aiunt, cenabat in cubiculo lectae patientiae cliens, sed difficile erat illi in copulam coniecto rixam eius cui cohaerebat effugere; optimum iudicavit quidquid dixisset sequi et secundas agere. Non tulit Caelius adsentientem et exclamavit, ‘dic aliquid contra, ut duo simus!’.” Mértékadó

omne verbum trahimus ad iniuriam capitalem; nec est tanta offensa quanta est superbia nostra. Nobilissimum ergo genus vindictae est parcere. Ideo bene nobilissimus orator tribuit ad summam laudem nobilissimo duci, quod nihil soleret nisi iniurias oblivisci [vö. Cic., *pro Lig.*, XII, 35]. Adrianus vero factus imperator uni quem habuerat capitalem inimicum dixit: ‘evasisti’ [vö. SHA, *Ael., Hadr.*, XVII, 1]. Vere verbum nobile magnificum et caesareum.<sup>44</sup>

Benvenuto azonban elhallgatja, hogy az összes passzus közvetítéssel jutott el hozzá: a *De remediis* három különböző fejezetéből ragadott ki mondatokat, és ezekből gyúrta össze a saját szövegét:

*Dolor.* Irascor offensus. *Ratio.* Is fortasse qui offendisse te arguitur, se offensum abs te queritur: **non tantum est offensarum, quantum insolentie.** *Dolor.* Ira estuo. *Ratio.* Furis ergo. „Ira furor brevis est”, inquit Flaccus [Hor., *Epist.*, I 2, 62].<sup>45</sup> Fit autem a plerisque mala consuetudine et impatientia longus furor. Ennius autem iram initium dixit insanie [vö. Cic., *Tusc.*, IV 23, 52], cum plerisque nimis illam sequentibus finis et insanie sit et vite. Siquidem **hec etiam pestis, ut superior, etsi sepe alios, semper tamen ante alios possessorem suum torquet et cruciat, ut mirer unde quibusdam videri potuerit huic nescio quid melle dulcius inesse;** habet fortasse ultio dulce aliquid, efferum, inhumanum, **ira nichil nisi amarum habet.** *Dolor.* Irascor ob iniurias. *Ratio.* Vix iracundus unquam adeo quisquam fuit, ut nulla re lacessitus irasceret, nisi

---

kiadás: L. ANNAEI SENECAE *Dialogorum libri duodecim*, recognovit L. D. REYNOLDS, e typographeo Clarendoniano, Oxonii, 1977. Mint látjuk, az eredeti senecai szövegben „Caelius orator” szerepel a *De remediis*ben és a *Comentum*ban olvasható „Caelius senator” helyett. A két mű közös hibája további bizonyíték arra, hogy Benvenuto közvetlen forrása Petrarca volt.

<sup>44</sup> *Comentum*, III, p.471.

<sup>45</sup> 1347-ben vásárolt Horatius-kódexében Petrarca e sor mellé egy figyelemfelhívó jelet, ún. *fiorellinót* tett: Firenze, BML, Plut. 34, 1, f. 81r (jobb margó). Petrarcaról és Horatiusról ld. FEO, Michele, s.v. *Petrarca, Francesco*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, dir. Scvola MARIOTTI, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998, pp.405–425.

forte **Celii senator, iracundissimus ille mortalium, qui clienti suo in omnibus sibi consentienti** atque omnia confitenti **irascens exclamavit: 'dic aliquid contra, ut simus duo'**; durum caput: qualiter tulisset iniurias qui obsequium non ferebat? *Dolor*. Irascor quia offendor. *Ratio*. [...] Vos **omne verbum** casu elapsum **ad iniuriam capitalem trahitis**, impatiens genus.<sup>46</sup>

*Ratio*. **Ira nichil amarius**, quam cur quidam dulcem dixerint mirari soleo; sin dulce aliquid inesse consenseris, dulcedo effera, viro indigna ac propria beluarum earumque non omnium, sed premordacium atque ferocium. Nil humanum minus quam sevitia et feritas contraque nil homini suum magis quam misericordia et lenitas, quibus nichil tam contrarium quam vindicta est et quicquid animi impetu homo in hominem committit asperius. Quod si omnino vindictae nomen dulce est, ostendam tibi quo multa cum gloria uti possis: **nobilissimum vindictae genus est parcere**. *Gaudium*. Ulcisci licet. *Ratio*. Multo est satius multoque deformius oblivisci iniuriam quam ulcisci: generosior nulla est oblivio quam offense. **Hanc summus orator summo duci summe laudi tribuit, quod scilicet nil soleret nisi iniurias oblivisci**.<sup>47</sup>

*Ratio*. [...] Qua in re meminisse profuerit illud **Hadriani principis**, qui, ut scriptum est, **uni, quem capitalem habuerat, factus imperator dixit: 'evasisti'**. **Generosum plane verbum ac magnificum vereque cesareum**.<sup>48</sup>

Az eddigiektől eltérően, a következő ének 91–96. sorának<sup>49</sup> kommentálása során Benvenuto nem kiegészítő megjegyzéshez, hanem szorosabb értelemben vett szövegértelmezéshez használta fel a *Fortuna-könyvet*, a restek

---

<sup>46</sup> *Rem.*, II 107 [106] (*De ira*), 3–10.

<sup>47</sup> *Rem.*, I 101 (*De vindicta*), 6–8.

<sup>48</sup> *Rem.*, I 96 (*De regno et imperio*), 32.

<sup>49</sup> *Pg.*, XVIII, 91–96 (*Petrocchi*): „E quale Ismeno già vide e Asopo / lungo di sé di notte furia e calca, / pur che i Teban di Bacco avesser uopo, / cotal per quel giron suo passo falca, / per quel ch'io vidi di color, venendo, / cui buon volere e giusto amor cavalca.”



vezeklésének magyarázatában szerepeltetve egy mondatot a II. könyv 109 [108]. fejezetéből (*De torpore animi*):

*E quale.* Nunc poeta describit purgationem accidiosorum quibus dat meritissimam poenam. Fingit enim quod sunt in continuo labore currendo, loquendo, meditando, quia contraria contrariis curantur. Accidiosus enim peccat tripliciter, scilicet, corde, non cogitando de Deo, de salute sui et proximi, non dolendo de peccato, non vacando studio: ore, non orando et laudando Deum, non docendo proximum consolando, reprehendendo, et sic de multis: opere, non dando eleemosinam, non eundo ad ecclesiam, et ita de aliis. Ad propositum ergo qui vult purgare accidiam in se, ubi solebat stare, sedere, jacere, debet ambulare, currere; ubi solebat otium debet negotiari; ubi solebat dormire debet vigilare; et evigilans a somno dicere sibi et aliis: **quid hic in tot annis egimus? comedimus, bibimus, dormivimus, tarde vero evigilavimus.**<sup>50</sup>

*Ratio.* [...] Non est somno locus aut inertie, ubi vos hinc mors territat, hinc honestas allicit. Quis enim inter magna pericula magnaque premia consopitur? Ubi ad ista respexeris, redibit vigor ad animum, fugiet somnus ab oculis, cogitantis quantum nunc etiam superet imperfecti, quantum transierit otiosi. Quod quia non fit, longas etates inutiles effluxisse conspiciamus et senes attonitos ac stupentes dicere: '**quid hic in tot annis egimus? comedimus, bibimus, dormivimus, sero tandem experrecti sumus**'. Cuius mali precipua causa est torpor iste quem quereris: abigendus in tempore, stimulis industrie, freno providentie, ne cuntando ad inglorium finem cum multitudine rapiaris.<sup>51</sup>

A fősvénység, a torkosság és a bujaság hajlamától megtisztulók vezeklését Dante a *Purgatórium* XIX–XXVI. énekében írja le. Úgy tűnik azonban, ezek kommentálása során Benvenuto már nem használta fel a *De remediis*

---

<sup>50</sup> *Comentum*, III, p.484.

<sup>51</sup> *Rem.*, II 109 [108] (*De torpore animi*), 6.

vonatkozó fejezeteit, legalábbis én nem találtam további szövegegyezést.<sup>52</sup>

### 3. *Benvenuto és a Fortuna-könyv utóélete*

Petrarca a *De remediis utriusque fortuné*t 1366. október 4-én fejezte be, és a mű másolatai nem sokkal később már terjedni is kezdtek.<sup>53</sup> Jelenleg azonban sem az autográf kódex, sem Petrarca halála előtt készült apográf kéziratok nem állnak rendelkezésünkre. A legkorábbi kódexek az 1370–1380-as évek fordulójára datálhatók: Tedaldo della Casa számára készült egy másolat (talán) 1377-ben, és valamikor 1378 és 1381 között

---

<sup>52</sup> Ld. *Comentum*, III, pp.496–547 és IV, pp.1–138.

<sup>53</sup> A befejezés pontos dátumát onnan ismerjük, hogy Franceschino da Fossadolce 1398-ban az autográf példány explicitjét is lemásolta, ld. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 475 (= 1660), f. 126rb: „Deo gratias. Scriptus et completus manu mei Francischini de Fossadulci notarii civis tarvisini Tarvisii anno nativitatis dominice millesimo trecentesimo nonagesimo octavo, indictione sexta, die Martis XII Novembris, hora septima, ex origina<li> proprio scripto manu indelende memorie domini Francisci Petrarce dignissimi laureati et per eum ipsum ad exitum perducto [*emend. Feo, perducti ms.*] Ticini anno Domini 1366, IIII<sup>o</sup> Nonis Octobris, hora tertia. Amen.»; vö. FEO, Michele, *De remediis utriusque fortune*, in *Petrarca nel tempo*, i. m., pp.385–388: p.385; továbbá PERUCCHI, *Petrarca*, i. m., p.91 és n.10. A kódexről ld. MANN, Nicholas, *The Manuscripts of Petrarch's «De remediis»*: a Checklist, *Italia medioevale e umanistica*, XIV (1971), pp.57–90: p.76/n<sup>o</sup> 132. Az 1367. november 9-én Tommaso del Garbo firenzei orvoshoz intézett *Sen.*, VIII 3-ban Petrarca megjegyzi (60. par.), hogy a *De remediis* kedvező fogadtatásra talált néhány nagy műveltségű ember körében, ld. PETRARCA, Francesco, *Res seniles. Libri V–VIII*, a cura di Silvia RIZZO con la collaborazione di Monica BERTÉ, Le Lettere, Firenze, 2009, p.336 (a levél datálásáról p.325n): „Ego, ex quo ad exitum ductus est [*scil. liber*], nec ex illo profunde aliquid degustavi nec experiri fuit quantum meis ipse consiliis adiuvarer; eo tamen probator factus est quo illum quibusdam magnis ingeniis gratum valde et optatum sensi.”

juthatott hozzá a műhöz a költő barátja, Lapo da Castiglionchio.<sup>54</sup>

A korai olvasók között most már biztosan számon tarthatjuk Benvenuto da Imolát is. Az előzőekben láttuk, hogy a *Fortuna-könyv* különböző témájú, egymástól távoli fejezeteiből is idézett a Dante-kommentárban – I 10, I 23, I 96, I 101, II 106–107 [105–106], 109 [108] és 111 [110] –, így több mint valószínű, hogy a teljes művet ismerte. Hozzávetőleges támpontunk van arra is, hogy mikor juthatott hozzá.

Benvenuto *Commedia*-magyarázatainak három változatát ismerjük.<sup>55</sup> Kronológiailag az első egy *recollectae*, amelyet az 1375-ös bolognai előadásának egyik hallgatója jegyzett le, és amely Stefano Talice di Ricaldone 1474-ben készült másolatában maradt ránk (Torino, Biblioteca Reale, Varia 22).<sup>56</sup> Ezt a verziót Vincenzo Promis és Carlo Negroni

---

<sup>54</sup> Tedaldo példányát ma Firenzében, Lapóét pedig a Vatikánban őrzik: Firenze, BML, Plut. 26 sin. 8, illetve Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 4519. A *De remediis* keletkezéséről és korai utóéletéről ld. PERUCCHI, *Petrarca*, i. m., pp.87–93, a két kódex részletes leírása *ibid.*, pp.114–117, 124–126; vö. még LENGYEL Réka, A Petrarca-hagyaték sorsa és a *De remediis utriusque fortunae* 14. századi másolatai, in *Lát(szó)tér. Fiatal kutatók italianisztikai tanulmányai*, szerk. MOLNÁR Annamária, ÓTOTT Noémi, PÁL József, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Szeged, 2016, pp.71–86. Az előző jegyzetben említett velencei kézirat és Tedaldo kódexének részleges összehasonlítása alapján, Lengyel Rékával ellentétben én nem tartom valószínűnek, hogy a Tedaldo számára készült *De remediis*-másolat közvetlen eredetije Petrarca autográf kézírata lett volna (vö. *ibid.*, pp.75–77), legalábbis szinte biztosan nem az a példány, amelyet később, 1398-ban Franceschino da Fossadolce használt.

<sup>55</sup> Ld. PAOLAZZI, Carlo, Le letture dantesche di Benvenuto da Imola a Bologna e a Ferrara e le redazioni del suo «Comentum», in *ID.*, *Dante e la «Comedia»*, i. m., pp.223–276.

<sup>56</sup> A kódexet részletesen leírja Francesca Geymonat, *Censimento dei commenti danteschi*, i. m., tom. II, pp.1056–1057/n° 646.

publikálták 1886-ban, a szerzőséget tévesen a másolónak tulajdonítva.<sup>57</sup>

Időrendben a második szövegváltozat ugyancsak egy *recollectae*, a Ferrarában, 1375–1376 telén tartott előadásról. Ezt a verziót – valószínűleg egy végleges kommentár elkészítésének szándékával – Benvenuto néhány helyen átdolgozta, de még nem kívánta terjeszteni. Teljes egészében egy olyan kódexben maradt ránk (Firenze, BML, Asbh. 839), amely három, a XIV. század utolsó negyedére található részből lett összeillesztve. A *Purgatorium*-kommentárt Tedaldo della Casa másolta le saját kezűleg 1381-ben.<sup>58</sup> Ennek a változatnak sajnos még nincs kiadása.

Végül, feltehetőleg saját és tanítványai jegyzeteit is felhasználva, valamikor 1379 és 1383 között tett pontot Benvenuto az utolsó szövegváltozat végére, de csak a II. Niccolò d'Estének ajánlott *Pokol*-kommentárt nézte át és javította. Ez a verzió csak a szerző halála után kezdett terjedni,<sup>59</sup> és természetesen ez aratta a legnagyobb sikert. Nem számolva a kivonatokat, a kommentárra visszavezethető glosszákat és a fordításokat, a legutóbbi kódexösszeírás tizenöt olyan kéziratot regisztrált, amelyek a teljes művet, és további harminchatot, amelyek egy vagy két *canticához* fűzött

---

<sup>57</sup> Én a második kiadást forgattam: *La Commedia di Dante Alighieri col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone*, per cura di Vincenzo PROMIS, Carlo NEGRONI, voll. I–III, Hoepli, Milano, 1888<sup>2</sup>. Egyelőre nem jutottam hozzá a nemrég megjelent kritikai kiadáshoz: Benvenuto da Imola, *Lectura Dantis Bononiensis*, edizione critica a cura di Paolo PASQUINO, Longo, Ravenna, 2017.

<sup>58</sup> A kódex leírását Gabriella Pomarónak köszönhetjük, *Censimento dei commenti danteschi*, i. m., tom. II, pp.558–560/n<sup>o</sup> 141. A ferrarai *recollectae*ből származó glosszákat tartalmazó kódexeket felsorolja PASQUINO, Benvenuto, i. m., p.104.

<sup>59</sup> Paolazzi fentebb (n.55) hivatkozott tanulmányán kívül ld. még PASQUINO, Benvenuto, i. m., pp.87–88.

magyarázatot tartalmaznak.<sup>60</sup> Ezek közül a firenzei Biblioteca Medicea Laurenziana Plut. 43, 1–3 jelzetű kódexeire támaszkodott Giacomo Filippo Lacaita 1887-es kommentárkiadásában, csak a hiányokat pótolta és néhány szövegvariánst tüntetett fel hét további kézirat alapján.<sup>61</sup>

Mivel a fentiekben azonosított *De remediis*-idézetek a végleges változatban szerepelnek, kétségtelen, hogy 1379–1383 között, amikor elkészült a kommentárral, Benvenuto már ismerte a dialógust. Bár az exegetikai munka folyamatának pontos kronológiáját szinte lehetetlen megállapítani, egyes adatokból arra következtethetünk, hogy már 1379 előtt is dolgozott rajta. A *Pg.*, VIII, 80-hoz írt szakaszban élő személyként hivatkozik Galeazzo Viscontira, így ez a megjegyzés valószínűleg Galeazzo halála, 1378 augusztusa előtt keletkezett (illetve az előtt, hogy a halálhír eljutott volna Benvenutohoz). Ha pedig a *Pd.*, I, 29-hez írt kommentárszakaszban a császárra tett, nem túl hízelgő megjegyzés a néhány hónappal később, novemberben elhunyt IV. (Luxemburgi) Károlyra vonatkozatható, akkor az 1378-as dátum újabb megerősítést nyer.<sup>62</sup> Ez utóbbi helyen Benvenuto

---

<sup>60</sup> Ibid., pp.103–107. A Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 7189, f. 265ra fragmentumát nem számoltam, mert a töredék a felsorolásban ugyancsak szereplő Vat. lat. 4780-ból került át az előbbi a kódexbe, így csak kiegészíti az ott csonkán maradt szöveget (ld. ibid., p.105).

<sup>61</sup> Vö. *Comentum*, i. m., XVII–XVIII. A Plut. 43, 1–3 kódexek legújabb, részletes leírását Mariagrazia Orlandi készítette el, *Censimento dei commenti danteschi*, i. m., tom. II, pp.610–612/ni 192–194. A Lacaita által felhasznált további kéziratok: Firenze, BML, Strozzi 157–159; Plut. 90 sup. 116/1–3; Plut. 90 sup. 117; Plut. 43, 4 és Modena, Biblioteca Estense, Lat 467.

<sup>62</sup> PAOLAZZI, *Lecture dantesche*, i. m., pp.261–262; ROSSI, «Beneventus de Ymola super Valerio Maximo», i. m., p.63; vö. *Comentum*, III, p.235: „Hic Stephanus fuit pater Barnabovis et Galeatii, qui duo diebus nostris ita lacerant Lombardiam.”; IV, p.305: „Noster vero imperator Liberum [liberum ed.] patrem colit.”

viSSzaUTal arra is, hogy a *Purgat6rium*hoz – a XXVI. 6s a XXIX. 6nekhez – 6rt magyArAzataiban mit mondott Caesar, Scipio Africanus Maior 6s Augustus diadalmeneteir6l, a *Pd.*, I, 19 kommentAl6sa sor6n pedig hivatkozik a mAsodik *cantica* XII. 6nek6nek kommentArj6ban mondottakra.<sup>63</sup> Ezek alapj6n kell6 6vatoss6ggal bAr, de azt felt6telezhetj6k, hogy a *Purgat6rium* XII–XXIX. 6nek6nek exeg6zis6t, benne a vizsg6latunk t6rgy6t k6pez6 szakasszal, legal6bb r6szben 1378 el6 dat6lhatjuk. Ebb6l persze nem k6vetkezik, hogy az eml6tett fejezetek eg6sze ekkor keletkezett, 6s hogy Benvenuto a k6s6bbiekben nem eg6sz6thette ki tov6bbi megjegyz6sekkel a kor6bban 6rottakat. K6vetkez6sk6ppen, ha v6laszolni akarunk arra a k6rd6sre, hogy Benvenuto mikor ismerte meg a *Fortuna-k6nyvet*, biztos *terminus ante quem*k6nt a Dante-kommentAr befejez6s6nek legk6s6bbi dAtum6t, 1383-at kell megjel6ln6nk, de hipot6zisk6nt felvethetj6k az 1378-as 6vet is.

Ami a *terminus post quem*et illeti, bAr az 1375-6s bolognai el6Ad6s jegyzeteiben Petrarca neve t6bbsz6r is felbukkan, a v6gleges sz6vegv6ltozat Petrarca-id6zeteinek 6s utal6sainak csak egy t6red6k6t tal6ljuk meg ott.<sup>64</sup> A fentiekben

---

<sup>63</sup> *Comentum*, IV, p.305: „De triumpho non dico plura, quia multa jam dicta sunt Purgatorii capitulis, ubi dicitur de triumphis Caesaris, et ubi dicitur de triumphis Scipionis et Augusti [...]”; v6. IV, p.128 (ad *Pg.*, XXVI, 76–78) 6s IV, p.198 (ad *Pg.*, XXIX, 115–117); valamint IV, p.301: „Si vis recte videre allegoriam istius fabellae recurre ad ea quae scripta sunt de Arachne, Purgatorii capitulo XII [...]”; v6. III, pp.331–333 (ad *Pg.*, XII, 43–45).

<sup>64</sup> Ld. *La Commedia di Dante Alighieri col commento*, i. m., vol. I, p.4 (hivatkoZ6s n6lk6l használja a *Sen.*, XV 11γ-t, v6. Rossi, Dittico, i. m., p.184); p.7 (eml6ti Petrarca nev6t 6s id6zi a *Fam.*, XXI 15-t, v6. *ibid.*, pp.184–185); pp.92–93 (6ltal6noss6ggban utal Petrarca firenzeiek r6l alkotott v6lem6ny6re, v6. *ibid.*, pp.187–188), vol. III, p.8 (6sszehasonl6tja Dant6t 6s Petrarc6t, v6. *ibid.*, pp.195–196).

tárgyalt *De remediis*-passzusok teljes egészében hiányoznak.<sup>65</sup> *Recollectaer*ől lévén szó, nem zárhatjuk ki ugyan azt sem, hogy az előadást hallgató diák mulasztotta el a kérdéses passzusok lejegyzetelését, ám mivel más esetekben explicit módon idézi a költőt, és egyéb forrásokat is konkrét hivatkozással tüntet fel, nem hiszem, hogy éppen a *De remediis* esetében kellene az összes hiányt neki tulajdonítanunk. Sokkal valószínűbbnek tartom, hogy ebben az időpontban Benvenuto még nem ismerte és nem hasznosította magyarázataiban Petrarca dialógusát. Következésképpen, mivel az 1375–1376-os ferrarai előadás jegyzeteit tartalmazó kéziratot nem állt módomban megvizsgálni, azt az időpontot, amikor Benvenuto hozzájutott a *Fortuna-könyv*höz, egyelőre 1375 és 1383, esetleg 1375 és 1378 közé teszem.

#### **4. Benvenuto forráskezelési gyakorlata és a Fortuna-könyv felhasználása**

A *Fortuna-könyv*ből átvett passzusok azonosítása nemcsak a petrarcai életmű utóéletének vizsgálatához nyújt új adatokat, hanem a *Comentum* kritikai szövegének megállapításához is hasznosnak bizonyulhat. Benvenuto ugyanis több mondatot csaknem szó szerint emelt át a forrásából, így a *Fortuna-könyv* olykor fontos támpont lehet a *Comentum*-kéziratok eltérő szövegvariánsainak mérlegeléséhez. Az általam azonosított közös passzusokból egyetlen példát emelnék ki.<sup>66</sup> A *Rem.*, II 106 [105], 10-ben Petrarca idéz egy közmondást: „invidia lippa est, longinqua non videt”. Lacaita kiadása szerint ez így került át a Dante-kommentárba: „invidia lippa est oculis, non videt”, ami a

---

<sup>65</sup> Vö. *La Commedia di Dante Alighieri col commento*, i. m., vol. II, pp.28, 151–152, 227–228, 236.

<sup>66</sup> Egy másik esetről ld. fent, n.37.

Firenze, BML, Plut. 43, 2 jelzetű kódex olvasata. A szövegkiadó azonban lábjegyzetben feltüntette két másik kézirat olvasatát is: „[invidia] lippa est, non videt” (Modena, Biblioteca Estense, Lat. 467), illetve „[invidia] lippa est oculis, longinqua non videt” (Firenze, BML, Plut. 90 sup. 117).<sup>67</sup> Nem zárom ki, hogy az „oculis” szó beszúrása Benvenutora vezethető vissza, az értelmi szempontból is hiányzó „longinqua” esetében azonban ezt kevésbé tartom valószínűnek, inkább a másolóknak tulajdonítható hibára gyanakszom. A kritikai kiadás gondozójának mindenesetre figyelembe kell majd vennie a forrásként szolgáló Petrarca-szöveget is, hogy eldöntse, fölvegye-e a kérdéses szót a főszövegbe.<sup>68</sup>

Benvenuto persze gyakran változtatott is a Petrarcatól átemelt passzusokon. A módosítások többsége három okra vezethető vissza. Az egyik az, hogy a kommentátornak a párbeszédés műből vett részleteket leíró, magyarázó jellegű szöveggé kellett alakítania, így például egyes névmásokat ki kellett cserélnie, vagy az igealakokat kellett módosítania.<sup>69</sup> A másik ok a Dante-kommentár céljában keresendő: a grammatika- és retorikatanár Benvenuto arra törekedett, hogy diákjai és olvasói számára könnyen érthető, ne túl bonyolult szöveget hozzon létre. Ezért hajlamos volt arra, hogy Petrarca

---

<sup>67</sup> *Comentum*, III, p.471 és n.1.

<sup>68</sup> Hasonló esetekről vö. ROSSI, Dittico, i. m., pp.189 és 195.

<sup>69</sup> Például *Rem.*, II 106 [105] (*De invidia active*), 8: „[...] nemo vestrum regi Parthorum aut Persarum invidet, ne illi quidem vobis. Fuit quando vicissim invidebatis, quia vicinitatem faciebat imperii magnitudo. Sed an non satis est vestris propriis malis angere, que tam multa sunt, nisi et aliena bona vos crucient, undique miseri et insani?”; vö. *Comentum*, III, p.470–471: „[...] rex romanorum non invidet regi parthorum, aut ille sibi; sed quando vicini erant imperio, tunc erat invidia magna. Nonne satis nostra mala nos premunt nisi aliena nos crucient?”



választékosabb szavait egyszerűbb kifejezésekre cserélje (például *elatio*, *insolentia* > *superbia*, *piacula* > *peccata*).<sup>70</sup> Lehet, hogy ez a megfontolás is szerepet játszott abban, hogy nem fogadta meg Coluccio Salutati tanácsát, és a kommentárját végül nem dolgozta át annak érdekében, hogy stilisztikai szempontból emelkedettebb szöveget alkosson.<sup>71</sup>

A módosítások harmadik csoportja azokkal az antik forrásokkal kapcsolatos, amelyeket Petrarca idézett a dialógusában, vagy amelyekre egyértelmű utalást tett.

A *Rem.*, II 107 [106], 6-ban a *Ratio* kifejezi csodálkozását, hogy egyesek szerint a haragban valami méznél is édesebb található: „Siquidem hec etiam pestis [*scil. ira*], ut superior [*scil. invidia*], etsi sepe alios, semper tamen ante alios possessorem suum torquet et cruciat, ut mirer unde quibusdam videri potuerit huic nescio quid melle dulcius inesse; habet fortasse ultio dulce aliquid, efferum, inhumanum, ira nichil nisi amarum habet.” A *Comentumba* átemelt és picit módosított változatban, mint láttuk, Benvenuto már Homérosznak tulajdonítja ezt a mondást: „Et hic nota quod haec pestis quamvis destruat et cruciet alios, tamen saepe possessorem suum; unde licet Homerus dixerit iram esse dulciorem melle distillante, nihil tamen videtur amarius ira.”<sup>72</sup> A mű egy korábbi helyén pedig megjegyzi, hogy Arisztotelész is idézte ezeket a Homérosz-sorokat, amelyek az *Iliász*ban olvashatók: „Ira est tam delectabilis quod Aristoteles refert Homerum dixisse quod ira est dulcior melle distillante, quoniam appetitus vindictae est. Hoc autem scribit

---

<sup>70</sup> *Rem.*, I 10 (*De virtute*), 10; II 107 [106] (*De ira*), 4 – *Comentum*, III, p.326; *Rem.*, II 111 [110] (*De superbia*), 4 – *Comentum*, III, p.470.

<sup>71</sup> A kérdéshez vö. PAOLAZZI, *Lecture dantesche*, i. m., pp.266–267.

<sup>72</sup> *Comentum*, III, p.471.

Homerus libro suae Iliados.”<sup>73</sup> Benvenuto Arisztotelész *Rétorikájának* Moerbeke-féle latin fordítására utal, ahol azonban nincs megadva, hogy Homérosz-idézetéről lenne szó.<sup>74</sup> Erre valószínűleg maga Benvenuto jött rá, feltehetőleg úgy, hogy hozzájutott ahhoz az *Iliász*-fordításhoz – vagy legalábbis egy részéhez –, amelyet Boccaccio ösztönzésére Leonzio Pilato készített el,<sup>75</sup> és abban azonosította az Arisztotelésznél szereplő sort.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> *Comentum*, I, pp.25–26 (ad *If.*, I, 5).

<sup>74</sup> Arist., *Rhet.*, II 2, 1378b 6–7, ARISTOTELES, *Rhetorica. Translatio Anonyma sive Vetus et Translatio Guillelmi de Moerbeka*, edidit Bernhardus SCHNEIDER, Brill, Leiden, 1978 (Aristoteles Latinus, XXXI 1–2), p.222: „Propter quod bene dictum est de ira: ‘que multo dulcior melle distillante in pectoribus virorum crescit’ [...]”.

<sup>75</sup> Leonzio Pilato Homérosz-fordításairól alapvető munka: PERTUSI, Agostino, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia–Roma, 1964, Benvenuto kapcsán pp.143–144, 557–558. Pertusi néhány meglátását korrigálja, egyúttal újraértékeli Petrarca szerepét a fordítási projektben: FUMAGALLI, Edoardo, Giovanni Boccaccio tra Leonzio Pilato e Francesco Petrarca: appunti a proposito della “prima translatio” dell’*Iliade*, *Italia medioevale e umanistica*, LIV (2013), pp.213–283. Luca Carlo Rossi azt feltételezi, hogy Benvenuto Boccaccio közvetítésével juthatott hozzá a két eposz latin fordításához, ld. ROSSI, Luca Carlo, Il Boccaccio di Benvenuto da Imola, in ID., *Studi*, i. m., pp.237–238; vö. még ID., «Beneventus de Ymola super Valerio Maximo», i. m., p.84 és n.80.

<sup>76</sup> Hom., *Il.*, XVIII, 109–110, transl. Leontii Pilati, Paris, BnF, Lat. 7880.1, f. 176r, *Il codice parigino latino 7880.1. Iliade di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato con le postille di Francesco Petrarca*, a cura di Tiziano ROSSI, Libreria Malavasi, Milano, 2003, oldalszám nélkül: „Que [scil. ira] multum dulcior melle destillante / Virorum in pectoribus augmentatur sicuti fumus”. A kiadványról ld. Marco Petoletti fontos recenzióját is: *Aevum*, LXXVIII (2004), pp.887–894. Azt a fenti feltételezést, miszerint Benvenuto a Leonzio-féle fordítás alapján azonosította a kérdéses verssort, az is alátámasztja, hogy a latin *Iliász* nélkül maga Petrarca sem tudta megadni az Arisztotelésznél olvasható idézet forrását. Az 1359. február 9-re datálható *Familiares*, XX 14-ben ugyanis még ezt írta (10. par.): „Aristotiles [...] ait in *Rethoricis* bene dixisse nescio quos, quod

Érdeemes megfigyelni, hogy Benvenuto e ponton milyen közel jutott Petrarca forráskezelő gyakorlatához. Amikor a saját *Iliász*-kódexében e sorokat olvasta, Petrarcanak is eszébe jutott az arisztotelészi szöveghely. A jobb margóra oda is írta: „Ire dulcedo efferera. Cuius AR. [scil. Aristotiles] meminit”.<sup>77</sup> Livius-kódexében pedig, a következő passzust olvasva: „Itaque apud infensos ob interpellatam dulcedinem ire confestim oratio habita est [...]” (Liv., IX 14, 13), a felső margóra írt megjegyzésében ugyancsak összekapcsolta Homéroszt és Arisztotelészt: „Ire dulcedo de qua Homerus et post eum AR.” (Paris, BnF, Lat. 5690, f. 145va).<sup>78</sup>

---

ira multo dulcior est melle.”; mértékadó kiadás: PETRARCA, Francesco, *Le Familiari*, edizione critica per cura di Vittorio ROSSI, voll. I–IV [vol. IV per cura di Umberto BOSCO], Sansoni, Firenze, 1933–1942; a levél datálásáról ld. PETRARCA, Francesco, *Le Familiari*, traduzione e cura di Ugo DOTTI, voll. I–V, Nino Aragno Editore, Torino, 2004–2009, vol. IV, p.2905n. Az *Iliász*-fordítást Petrarca 1366 elején kapta kézhez, ld. a Boccacciohoz 1366. február-márciusban írt *Sen.*, VI 2-t (17. par.): „Restat ut noveris Homerum tuum iam latinum et mittentis [scil. Boccaccio] amorem et transferentis [scil. Donato Albanzani] michi memoriam ac suspiria renovantem ad nos tandem pervenisse meque et omnes seu Grecos seu Latinos qui bibliothecam hanc inhabitant replese gaudio atque oblectatione mirabili.” PETRARCA, *Res seniles*, i. m., p.120, a levél datálásáról *ibid.*, p.119n; vö. FERA, Vincenzo, Petrarca lettore dell’*Iliade*, in *Petrarca e il mondo greco*. Vol. I. *Atti del Convegno internazionale di studi Reggio Calabria 26–30 novembre 2001*, a cura di Michele FEO, Vincenzo FERA et al. [= *Quaderni petrarcheschi*, XII–XIII (2002–2003)], Le Lettere, Firenze, 2007, pp.141–154: p.141; és PONTANI, Filippomaria, *L’Odissea di Petrarca e gli scoli di Leonzio*, *ibid.*, pp.295–328: pp.316–317.

<sup>77</sup> Ld. az előző két jegyzetet. A glosszában szereplő „efferera” jelző visszatér a *De remediis* fent idézett passzusában, *Rem.*, II 107 [106], 6: „[...] habet fortasse ultio dulce aliquid, efferum, inhumanum [...]”; vö. még I 101 (*De vindicta*), 6: „Ira nichil amarius, quam cur quidam dulcem dixerint mirari soleo; sin dulce aliquid inesse consenseris, dulcedo efferera [...]”. (Kiemelések tőlem.)

<sup>78</sup> Vö. *Reliquiarum servator. Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, a cura di Marcello CICCUTO, Giuliana CREVATIN, Enrico FENZI, Edizioni della Normale, Pisa, 2012, p.248/n° 128 (a Petrarca-glosszák kiadását Enrico Fenzi gondozta). A Livius-kódexet

Nem ennyire szoros, mégis hasonló párhuzamot találunk a *Rem.*, II 111 [110], 4 Homérosz-idézete esetében. Itt Petrarca az *Odüsszeia* egyik sorát (XVIII, 130) citálja Leonzio Pilato fordításában: „Nil miserius terra nutrit homine”. Benvenuto azonban nem másolta át ezt a sort, hanem egy hasonló tartalmú, Pliniustól származó mondásra cserélte: „»Nihil enim superbius homine, nihil miserius«, ut ait Plinius”. A módosítás okával kapcsolatban legfeljebb hipotéziseket fogalmazhatunk meg. Az egyik a szöveg felépítésével kapcsolatos. A *Fortuna*-könyvben a *Ratio* egy költői kérdés keretében előbb megfeddi a halandósága, bűnössége, nyomorúsága ellenére kevélykedő *Dolor*t, majd az emberi nyomorúság alátámasztására idézi Homérosz szavait.<sup>79</sup> A *Comentum*-ban azonban Benvenuto változtat az érvelés logikáján, előre veszi a citátumot, és utána teszi fel a költői kérdést: ugyan miért kevélykedik a különféle bajoktól sújtott ember?<sup>80</sup> Ebben az elrendezésben pedig hatásosabbnak tűnhetett számára, ha olyan klasszikus szövegrészletet választ, amelyben együtt szerepel az emberi nyomorúság és a kevélység, hogy aztán ki tudja fejteni a két jelenség közötti

---

Petrarca 1351-ben vette Avignonban, de egyik bejegyzésének tanúsága szerint már korábban is forgathatta: „Emptus Avinione 1351º, diu tamen ante possessus” (f. 367r). Ld. még NOLHAC, Pierre de, *Pétrarque et l’humanisme*, voll. I–II, Honoré Champion, Paris, 1907<sup>2</sup>, vol. II, pp.14–33.

<sup>79</sup> *Rem.*, II 111 [110], 3–4: „*Dolor*. Superbia evehor. *Ratio*. Cur, queso? An non te mortalem, an non assidue fatiscentem, an non peccatorem, an non mille casibus expositum, an non morti obnoxium incerte, an non denique te miserum meministi, et non famosissimum illud Homericum audivisti: «Nil miserius terra nutrit homine?»”

<sup>80</sup> *Comentum*, III, p.470: „Sed hic nota quod talis amor vere est perversus; nam quaerit jacturam et ruinam suam, sicut plane monstratum est supra capitulo XII. »Nihil enim superbius homine, nihil miserius«, ut ait Plinius. Cur enim vel unde miser homo superbit? An nescit se receptaculum sordium, hospitium dolorum, mancipium mortis?”

ellentmondást. A módosítás egy másik lehetséges magyarázata az lehet, hogy Benvenuto nem tudta pontosan azonosítani a Homérosz-sort, talán mert a Leonzio-féle *Odüsszeia*-fordításnak nem birtokolta a teljes szövegét,<sup>81</sup> így inkább egy közismertebb passzusra cserélte.

De bármi volt is az ok, ez esetben sem távolodott el túlzottan Petrarca gondolkodásmódjától, a költő ugyanis szintén felfigyelt a kérdéses Plinius-szöveghelyre. *Naturalis historia*-kódexében olvasva a következő sorokat: „Que singula improvidam mortalitatem involvunt, solum ut inter ista vel certum sit nichil esse certi nec miserius quicquam [quicquam miserius *ed.*] homine nec [aut *corr. in* nec *intercol.*, aut *ed.*] superbius.” (Plin., *Nat. hist.*, II 5, 25),<sup>82</sup> a jobb margón kifejezte tetszését: „Optime ac verissime” (Paris, BnF, Lat. 6802, f. 12vb).<sup>83</sup> Egy másik Plinius-passzus pedig éppen a *De remediis*ben idézett *Odüsszeia*-sort juttatta eszébe. A hetedik könyv elején, az alábbi szakasz mellett: „[...] at homo infeliciter [itaque feliciter *ed.*] natus iacet manibus pedibusque devinctis, flens, animal ceteris imperaturum [...]” (Plin., *Nat. hist.*, VII 1, 3), a jobb margón két figyelemfelhívó jel

---

<sup>81</sup> Vö. TOYNBEE, Paget, Benvenuto da Imola and the *Iliad* and *Odyssey*, *Romania*, XXIX (1900), pp.403–415.

<sup>82</sup> Mértékadó kiadás: C. PLINI SECUNDI *Naturalis historiae libri XXXVII*, recognovit Ludovicus JAN, Carolus MAYHOFF, voll. I–VI, in aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae, 1865–1906.

<sup>83</sup> Bejegyzése tanúsága szerint Petrarca a Plinius-kódexet 1350-ben vette Mantovában: „Emptus Mantue, 1350. Iul. 6<sup>o</sup> (f. 277v). A kézirat leírásához ld. PETOLETTI, Marco, L’opera, l’autore e la scrittura, in *Petrarca, l’umanesimo*, i. m., vol. I, pp.577–603: p.580/n.12, további szakirodalmi hivatkozásokkal. Vö. még *Rem.*, I 73 (*De filii fortitudine ac magnanimitate*), 10: „Magnanimitas recta hominum est paucorum, quamvis et qui potentissimi videntur quam sint fragiles multa etiam preter mortem, sed precipue mors declarat, ut breviter vereque dici possit nichil imbecillius homine nilque superbius.”

kíséretében citálta: „»Nil miser<ius terra nu>trit homine«, <Homerus>, Odissee libro 1<8º>” (f. 53rb).<sup>84</sup>

Végezetül vizsgáljuk meg azt a folyamatot, ahogyan további három klasszikus szövegrészlet Petrarcan keresztül eljutott Benvenuto Dante-kommentárjáig. A Ligarius védelmében tartott szónoklata végén Cicero Caesarhoz szólva megjegyezte, hogy Caesar a jogtalanságokon kívül mást nem szokott elfelejteni. Petrarca ezt a mondatrészt (Cic., *pro Lig.*, XII, 35: „te, qui oblivisci nihil soles nisi iniurias”)<sup>85</sup> két kódexében is glosszával látta el. A Vatikáni Apostoli Könyvtár Vat. lat. 2193 jelzetű kéziratában egy autográf figyelemfelhívó jelet, ún. *fiorellinót* találunk mellette a bal margón (f. 154va),<sup>86</sup> egy másik, mára elveszett kódexéről másolt apográf példányban (Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 1820, f. 68r) pedig a következő emlékeztetőt olvashatjuk a jobb margón: „oblivio iniuriarum”.<sup>87</sup> Erre a jól az emlékezetébe vésett passzusra utalt később a költő a *Rem.*, I 101, 8-ban: „Hanc summus orator summo duci summe laudi tribuit, quod scilicet nil soleret nisi iniurias oblivisci.”; majd az ott olvasható mondatot vette át apró változtatásokkal Benvenuto a haragról

---

<sup>84</sup> PETOLETTI, L'opera, i. m., p.601/nº 6.

<sup>85</sup> Mértékadó kiadás: M. TULLI CICERONIS *Orationes*, vol. VI, *Pro Milone. Pro Marcello. Pro Ligario. Pro rege Deiotaro. Philippicae I–XIV*, recognovit Albertus Curtis CLARK, e typographeo Clarendoniano, Oxonii, 1913.

<sup>86</sup> TRISTANO, Caterina, Le postille del Petrarca nel Vaticano Lat. 2193 (Apuleio, Frontino, Vegezio, Palladio), *Italia medioevale e umanistica*, XVII (1974), pp.365–468: p.468/nº 1511.

<sup>87</sup> Vö. BERTÉ, Monica, Petrarca, Salutati e le orazioni di Cicerone, in *Manoscritti e lettori di Cicerone tra Medioevo e Umanesimo. Atti del III Simposio Ciceroniano. Arpino 7 maggio 2010*, a cura di Paolo DE PAOLIS, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Cassino, 2012, pp.21–52: p.28/n. 24. A kódexről ld. BILLANOVICH, Giuseppe, Petrarca e Cicerone, in ID., *Petrarca e il primo umanesimo*, Antenore, Padova, 1996, pp.97–116.

szóló dantei tercinához (*Pg.*, XVII, 121–123) írt kommentárszakaszban: „Ideo bene nobilissimus orator tribuit ad summam laudem nobilissimo duci, quod nihil soleret nisi iniurias oblivisci.”<sup>88</sup>

Hadrianus-életrajzában Aelius Spartianus közöl egy anekdotát, miszerint a császár a trónra lépése után már nem törődött korábbi ellenségeivel, és egyik halálos ellenségének azt mondta: „Megmenekültél!”. Amikor a *Scriptores Historiae Augustae* tartalmazó kódexében Petrarca ezt a passzust olvasta (*SHA, Ael., Hadr.*, XVII, 1: „Quos in privata vita inimicos habuit, imperator tantum neglexit, ita ut uni, quem capitale habuerat, factus imperator diceret ‘evasisti.’”),<sup>89</sup> a bal margóra írt glosszájában nagy lélekhez méltó mondásként értékelte a császár szavait: „Prorsus magni animi dictum” (*Paris, BnF, Lat. 5816, f. 4va*). Véleményének később a *Rem.*, I 96, 32-ben is hangot adott: „Qua in re meminisse profuerit illud Hadriani principis, qui, ut scriptum est, uni, quem capitale habuerat, factus imperator dixit: ‘evasisti’. Generosum plane verbum ac magnificum vereque cesareum.”<sup>90</sup> Benvenuto pedig Petrarca véleményével együtt

---

<sup>88</sup> *Comentum*, III, p.471.

<sup>89</sup> Mértékadó kiadás: *Scriptores Historiae Augustae*, edidit Ernestus HOHL, editio stereotypa correctior addenda et corrigenda adiecerunt Ch[rista] SAMBERGER et W[olfgang] SEYFARTH, voll. I–II, Teubner, Leipzig, 1971.

<sup>90</sup> Hadrianus mondása akkor is eszébe jutott, amikor Suetoniusnál azt olvasta, hogy Tiberius fájlalta, hogy egy vádlott öngyilkos lett, és így kicsúszott a kezéből, ld. Oxford, Exeter College, 186, f. 30rb: „Nam mortem adeo leve supplicium putavat [*scil.* Tiberius], ut cum audisset unum e reis, Carnulium [*Carnulum ed.*] nomine, anticipasse eam, exclamavit [*exclamaverit ed.*]: ‘Carnulius [*Carnulus ed.*] me evasit.’” (*Suet., Tib.*, 61, 5). A passzus mellé, a jobb margóra Petrarca odaírta: „quanto melius hoc verbo usus est Adrianus!” A kódex szövegét és a glosszát közli: BERTÉ, Monica, *Petrarca lettore di Svetonio*, Centro interdepartimentale di studi umanistici, Messina, 2011, p.154/n° 734. A császáréletrajzok mértékadó kiadása: C. Suetoni Tranquilli *De vita Caesarum*

ismételte el az anekdotát a *Comentum*ban: „Adrianus vero factus imperator uni quem habuerat capitalem inimicum dixit: ‘evasisti’. Vere verbum nobile magnificum et caesareum.”<sup>91</sup>

Ugyanez történt Nagy Sándor esetében. Curtius Rufus beszámol arról, hogy a makedón uralkodó egy korábbi tettéből okulva visszafogta a haragját, amikor egy barátja részegen pimaszkodott vele, ám kijelentette, hogy az irigy ember magát gyötri a legjobban. Amikor Curtius Rufus-kódexében Petrarca ezt olvasta (Curt., *Hist. Alex.*, VIII 12, 18: „Rex haut oblitus, quam egre tulisset, quod Clitum ob lingue temeritatem occidisset, iram quidem tenuit, sed dixit invidios homines nichil aliud [ad corr. in aliud in textu] quam ipsorum esse tormenta.”),<sup>92</sup> két *fiorellinót* is tett a passzus mellé, egyet a két oszlop közé, egyet pedig a bal margóra, ahol Sándor

---

*libri VIII*, recensuit Maximilianus IHM, in aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae, 1907. A *De remediis*ben, a Hadrianus-anekdótát felidéző fejezet után nem sokkal Petrarca megemlékezett Tiberius mondásáról is, ld. *Rem.*, I 101, 30: „Sonet igitur ad aurem tibi illa cuius non multo ante meminimus Hadriani vox simulque illa Tyberii, de quo scriptum est quod cum audisset unum e reis, Carnulium nomine, anticipasse mortem, exclamavit: ‘Carnulius me evasit’. O vox ferox et, si dici potest, ipso vocis auctore ferocior! Quid usitati supplicii cogitabat, quem se in vinculis manu sua perimens evasisset? Ecce duo igitur unius status sed mentium diversarum uno et eodem verbo quam varie usi sunt! Ille ad presentem hostem ‘evasisti’ ait, hic de absente ‘evasit’ inquit, ille suo hosti vitam donavit, hic invidit mortem.” E kódexbejegyzésekről ld. PETOLETTI, Marco, «Signa manus mee». Percorso tra postille e opere di Francesco Petrarca, in *L'antico e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di Antonio MANFREDI, Carla Maria MONTI, Antenore, Roma–Padova, 2007, pp.451–497: pp.494–495; a Par. Lat. 5816 egyéb glosszái és a *De remediis* közötti kapcsolódási pontokról pedig ld. PIACENTINI, Angelo, «Se miscere cum magnis mira arte». *L'Historia augusta*, il *De remediis* e le lettere *Senili*, *Studi petrarcheschi*, n. s. XXI (2008), pp.1–80.

<sup>91</sup> *Comentum*, III, p.471.

<sup>92</sup> Mértékadó hiadás: Q. CURTI RUFII *Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, iterum recensuit Edmundus HEDICKE, editio maior, in aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae, 1908.



szavait királyhoz illő válaszként értékelte: „Regia responsio contra invidios” (Paris, BnF, Lat. 5720, f. 66va). Majd a *Rem.*, II 106 [105], 12-ben is kifejezte pozitív véleményét: „Alexandri ergo Macedonis dictum placet: «invidios homines nil esse aliud quam tormenta seu tortores suos proprios»; levis adolescentis verbum grave.”<sup>93</sup> amit aztán Benvenuto da Imola minden további nélkül a magáévá tett: „Ergo bene et egregie Alexander Macedo dicebat invidios nil aliud esse quam tormenta sui. Et certe verbum grave erat levis juvenis.”<sup>94</sup>

### 5. Konklúzió

Benvenuto da Imola Dante-kommentárjában Petrarca leggyakrabban visszatérő jelzője a „novissimus” vagy „modernus poeta”,<sup>95</sup> ennek ellenére a költői életműve sokkal kisebb mértékben hatott az imolai magisterre, mint a prózai munkái. Benvenuto az *Africát* inkább csak hírből ismerhette, az *Epystole*-gyűjteményből egyetlen sort idézett (II 3, 43), és a *Canzoniere*re is csak egy halvány utalást tett; úgy tűnik, csak a *Bucolicum carmen* keltette föl igazán az érdeklődését, olyannyira, hogy az allegorikus mű magyarázatának kurzust is szentelt.<sup>96</sup> Ennek alapján túlzónak tartom Szöreyi László meglátását, miszerint Benvenuto Dante és Petrarca költői teljesítményét közel egyenrangúnak érezte, inkább Luca Carlo Rossi véleménye felé hajlok, aki szerint Benvenuto, Petrarca iránti minden tisztelete mellett, Dante személyiségét és

---

<sup>93</sup> Petrarca és Curtius Rufus kapcsán ld. FENZI, Enrico, Petrarca lettore di Curzio Rufo, in *Id.*, *Saggi petrarcheschi*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2003, pp.417–445.

<sup>94</sup> *Comentum*, III, p.471.

<sup>95</sup> *Comentum*, I, pp.10, 79, 125, 224; II, pp.59, 185; III, pp.86, 225, IV, pp.76, 284, 309, 488; V, p.230; ld. még III, p.312: „alii duo poetae florentini, scilicet Petrarcha et Boccacius”; p.376: „clarissimus poeta Petrarcha diebus nostris”.

<sup>96</sup> Vö. ROSSI, Dittico, i. m., pp.181–183, további hivatkozásokkal.

költészetét közelebb érezte magához; nem véletlen, hogy az előbbit inkább szónokként, prózai íróként, az utóbbit pedig elsősorban költőként értékelte.<sup>97</sup>

A két kutató azonban – teljes joggal – egyetértett abban, hogy Benvenuto Petrarca kulturális szempontból fontos auktoritásként tekintett, akire gyakran és explicit módon hivatkozott a Dante-kommentárjában. A *Comentum*ban azonosított *De remediis*-passzusok alapján ehhez azt is hozzáfűzhetjük, hogy Benvenuto nemcsak nyíltan, explicit hivatkozásokkal hasznosította Petrarca életművét: a valószínűleg 1375 és 1383, vagy talán 1375 és 1378 között megismert *De remediis*ből jelöletlenül is – és nemegyszer szó szerint – vett át hosszabb-rövidebb passzusokat, jól sikerült mondatokat, szentenciákat, érveket. A *Fortuna-könyv* így támpontot kínálhat majd a *Comentum* kritikai kiadásának elkészítéséhez is. A változatos témákat felvonultató, klasszikus idézetekkel, exemplumokkal és anekdotákkal teli dialógus kiválóan alkalmas arra, hogy Benvenuto – kis túlzással – afféle florilegiumként hasznosítsa, amely közvetítőként szolgált számára más szövegekhez, de ezzel együtt Petrarcat is igazi klasszikusként kezelte, akitől az antik szerzőkhöz hasonlóan akár jelzés nélkül is meríthetett. Így, mivel az ókori történelemben és irodalomban Petrarca szaktekintélynek számított, a korszak jelentős személyiségeiről alkotott véleményét Benvenuto gyakran elfogadta és lényegi változtatás nélkül átvette. Ugyanakkor, bár a hét főbűn dantei leírásának magyarázatához Benvenuto a *Fortuna-könyv* különböző helyeiről merített, nem pusztá

---

<sup>97</sup> Ld. *Comentum*, IV, p.309: „Sed certe quanto Petrarcha fuit maior orator Dante, tanto Dantes fuit maior poeta ipso Petrarcha, ut facile patet ex isto sacro poemate.”; vö. ROSSI, Dittico, i. m., pp.195–196, 199; SZÖRÉNYI, Petrarca, i. m., pp.48–50.

összeollózásról van szó. Az imolai magister művelt kompilátor volt, aki ha szükségesnek látta, a saját retorikai igényei szerint módosította az eredeti Petrarca-szöveget. Forráskezelésének vizsgálata pedig arról tanúskodik, hogy bizonyos aspektusait tekintve a műveltsége egyáltalán nem állt távol a petrarcai prehumanista kultúrától.

PÉTER ERTL

**Il *De remediis utriusque fortune* di Petrarca nel commento  
dantesco di Benvenuto da Imola:  
i sette vizi capitali  
– Riassunto –**

Il presente contributo si prefigge l'obiettivo di identificare alcune riprese implicite dai capitoli sui sette vizi capitali del *De remediis utriusque fortune* di Petrarca (II 105–111 [104–110]) nel commento di Benvenuto da Imola ai canti XVII–XVIII del *Purgatorio* dantesco. Si giunge alla conclusione che il maestro imolese citava con una certa abbondanza il dialogo petrarchesco che conobbe probabilmente tra il 1375 e il 1383 o forse tra il 1375 e il 1378, qualche volta modificandone il testo secondo i propri obiettivi esegetico-retorici. Le riprese dal *De remediis* provano ulteriormente che Petrarca era per Benvenuto un'autorità culturale quasi alla pari degli *auctores* antichi; le citazioni precise dovranno essere considerate per stabilire il testo critico del *Comentum*, mentre le modifiche riportate ai passi mutuati e i metodi di Benvenuto nell'utilizzo delle fonti mostrano che la sua cultura era per certi aspetti molto vicina al preumanesimo petrarchesco.

FARAGÓ DÁNIEL  
**Vergiliusom, Dante**

1999 szilveszterének delejesen jelképes éjszakáján, mikor tizennégy évesen először értem Dante *Poklának* végére a babitsi fordításban, még nem tudtam, hogy egy szűk évtizeddel később szakdolgozati, majd doktori témám lesz a firenzei lángész. Mikor pedig 2002 karácsonyán – az érettségi tanévében – megkaptam Madarász Imre *Az olasz irodalom története* c. kötetét, éppígy nem hittem, hogy tizennégy évvel később a szerzőt követem majd egy konferencia színpadán.

Sorsom, gyermekkorom óta tartó „jegyességem” az olasz nyelvvel, kultúrával és nem utolsósorban életérzéssel azonban később sem engedte el a kezemet. 2003-ban megkezdtem tanulmányaimat az ELTE Olasz Nyelv és Irodalom Tanszékén, amit mintegy menetrendszerűen követett 2004-ben az első, tanszéki szerelem is, természetesen viszonzatlanul. Emlékét néhány vers őrzi, köztük a *Vers egy lánynak, aki nem szereti a verseket* – terzinákban. Ez a versszak-típus, illetve híressé tevője magában a szövegben is megjelenik; a most következő két részlet közül az elsőben.

„Olvasd hát Dantét, terzinák  
királyát,  
S a csúcsok angol csúcsát  
(persze Shake-  
Speare-ről beszélék) nyári  
éjszakán át,  
Goethét, az Excellenciás urat...  
Álmodd, hogy minden versük  
Néked írták!”

A másik részlet, melyet kiragadtam, így szól.

„De néha jobb, ha sírunk  
csendesesen... hát  
Könnyezz velem az agg  
professzoron:  
Kacag, nézd, és sarokba vágja  
gondját!  
Szemében tűz ég – az  
Irodalom! –,  
S boldog, míg másban is tüzet  
nevelhet!...  
Mit Neki ekkor pénz s harc,  
monoton?”

Ez a professzor pedig Sallay tanár úr volt. Sallay Géza, akinek minden Dante-órájáról kétszer annyi átfogó tudással, illetve Dante-ismerettel jöttem ki, mint amennyivel bementem. A tanár úr, aki hitt bennem. Aki 2008-ban, mikor diplomámat megszereztem, így szólt hozzám: „Ugye, nem kérdés, hogy maga jön doktorira?” – mikor pedig az *Online barokk*<sup>1</sup> szerkesztése kapcsán nála tett, gyakori látogatásaim egyikén kifakadtam, hogy pályaelhagyó lett belőlem, ekként vigasztalt és biztatott 2012-ben, alig néhány hónappal halála előtt: „Maga nem pályaelhagyó – csak *parkolópályán* van”.

Ám ez a parkolópálya azóta is tart, bár a megélhetés indukálta száműzetésemet az italianisztikából enyhíti és olykor fel is oldja konferenciánk főszerzője – és jelen kötet szerkesztője –, Nagy József állhatatos kitartása mellettem,

---

<sup>1</sup> Sallay Géza – Szkárosi Endre (szerk.), *Online barokk – Olasz költészet a 20. század második felében (Antológia)*, Eötvös József Kiadó, Budapest, 2012.

melyet, s hogy ennek hála itt lehetek, ezúton is köszönök, habár bánt, hogy nem tudományos értekezést tartok, mint mások és mint rég. De – miként *A fényeden túl* c. versben (2011) is írom – lehet, hogy...

Ez Dante útja. Összerezenésem  
gally roppanásán, baglyok rebbenésén;  
a sok hiú talán s megannyi mégsem  
mögé bújt kételyek lelkem sötétjén:  
mind azt mutatták egyre biztosabban,  
hogy épp e fák közé jutott el, és én  
az Ő nyomába értem – s gally ha roppan,  
bagoly ha rebben, immár én vacorgok.  
A bestiák is megjelentek ottan:  
a Könyvből ismerősen egyre morgott  
a Farkas, az Oroszlán és a Párduc.  
De tudtam: úgy lehet csak lenni boldog,  
ha rajtuk – és száz szenvedésen – átjatsz.  
És én már ott is láttalak, Te drága.  
Úgy tűnt, a fénykút erdőszéli fárosz –  
Te mégis mind a *három* túlvilágra  
világosítón rávilágítottál!  
S belátható lett minden bűnöm árka;  
míg tisztulásommal karöltve ott áll  
az üdvösségbe ringató katarzis –  
mert mind a kettő folyton ott motoszkál  
szempárodban, s a boldogság zavart, kis  
momentumát így végtelenbe nyújtod,  
rámnézve vétlen' – hát ha még akarsz is...  
Most ebben élek. Ájulásig ujjong,  
s tüzedtől részegen csapong a lélek:  
beléje látva mámorító nyugtot

adsz rá; csak attól fél: egyszer felébred...  
Az álmok véget érnek – zord szabály ez.  
El foglak nemsoká engedni Téged.  
Szép lenne csókkal – ám úgysis muszáj lesz.  
De mondd: a fényeden túl mit találok?  
Ez Dante útja – s lám, meghalt a vátesz,  
megírván azt, mit révbe érve látott;  
s egy küldetés látszott beteljesülni.  
De nézd, az én egész Komédiámnak –  
ha hirtelen hagyom magam kihúlni –  
a vége túl hamar szakad! Hiába  
fut éltem épp amerre sorsa küldi;  
zuhantam klasszikussá lett hibákba  
(a szívhez hűtlenül – választ remélve –  
halálugrás a Filozófiába,  
majd abban is csalódva lépni félre,  
hogy bűnök erdejéből csak Te ments ki);  
és üdvözültem, Dante-módra, élve...  
Utánad más is vár még, mint a semmi?

Ekkoriban tehát már szoktam volt párhuzamot vonni  
Beatrice és valamennyi nő között, noha közben magam is  
hajlok már Sallay tanár úr értelmezésére, mely szerint Beatrice  
nem a Portinari-lánnyal, hanem az isteni revelációval azonos!  
De a kétféle interpretáció sem zárja ki egymást nálam teljesen.  
Dante és/vagy a Portinari-lány azért ott volt – igaz, egyre  
inkább metaforaként vagy allegóriaként – életem s  
gondolkodásom alakulásának különféle pontjain.

1) VIGASZ

*Beatrice telefonszáma* (2009)

Szervusztok, lányok, én megyek haza.  
Nem gyávaság, mit lelkelem érez:  
vén volnék már a számcserehez,  
és holnap munka, kell az éjszaka.

No meg ma már egy nő lehet direkt.  
Ha lelkes, szívét megmutatja –  
akár kívül-belülre rakja...:  
ha kell a számom, majd elkéritek.

Amúgy is él már, hétszáz év után –  
megfejtetem, nem Tőle kértem –,  
titok-noteszom legszívében,  
egy szem sosemvolt, messzi-régi szám.

Ha hívom, hozzám mindig elhatol  
a máig édes hang, mely által –  
akár örökre hű madárdal –  
Szerelmem csak nekem beszél s dalol.

2) MAGÁNY

*Ad Susannam* (2010)

Padua pacis patria est mihi, et locus (ante  
omnes mundi locos) dulcis, amoenus, ebur  
Autem nunc, sine pulchra Susanna, vivo sicut Dante:  
vim vestram patiens, exiliumque amor!



### 3) BETELJESÜLÉS

*Boldogságiskola* (2007 – 3. és 7. versszak)

Mert ki Pokolról jött, annak  
minden óra nehezebb,  
vizéből Léthé folyamnak  
míg nem ivott eleget.

A *most* tisztítótüzét már  
kisangyalok fogdossák,  
s holnap *kilenckörű* ég vár  
kettőnkre: a Boldogság.

### 4) GYÁSZ

*Most először* (2012 – 1. versszak)

Itt van az ősz. Szökve-lopva.  
Nem szép most még énnekem.  
Vergilius itt hagyott a  
Purgatórium-hegyen.

(Ez a vers egyébként Takács József tanár úr halálára íródott, és elhangzott a temetésén, 2012. október 12-én, a Fiumei úti Nemzeti Sírkertben.)

5) KÜLÖNBÖZŐ LESZÁMOLÁSOK (erények, intézmények túlmisztifikálásával)

A) *A példakép* (2015 – 1. versszak)

A számúzott a lelkeket Pokolba,  
Mennyekbe s tisztulók közé sorolta.  
Keményen büntetett, s csupán a szentek  
mondhatták el, hogy páran égbe mentek.  
Eközben őt – eltépve asszonyától –  
hölgyek vigasztalták ott messze távol.

B) *Simone de' Bardi balladája* (2010)

Te nem tehetél semmiről, Simoném.  
Te nem voltál rossz-szándékú fiú.  
Benned nem arra volt ambíció,  
hogy épp azáltal légy híres, hogy no-name...  
De bankárként, apáid lepipálva!  
Vagy mint San Miniato kapitánya!

S az üzlet – és a Bardi név! – virágzott.  
Futott (pompás lovakkal) a szekér,  
a flotta flottul úszkált kincsekér',  
s tudták: a nagy, toszkán pénzzel Ti játsztok.  
Feléd amúgy is meglódult az élet:  
a Portinari-lány lett feleséged.

A Portinari-lány meghalt hamar.  
Utóda négy utódot szült Neked.  
Ha egyiket helyedre ülteted,  
látszott: jövőtök biztos és pazar.  
A külső-belső motivációknak  
felelvén a Ma voltál és a Holnap.

S kinél sosem félt senkitől se jobban  
a közészer, eljött: egy géniusz.  
Velük szemben kevés, ha élni tudsz:  
hatásuk tágabb – s gyakran késve robban.  
De akkor rang s hírnév a sok vagyonnal  
egyszerre válik semmivé azonnal.

Kit holtodban Te átkozhatsz, megírta,  
amit még egy hölgyről sem mondtak el.  
S lám, messziről épp Róla énekel:  
ki mellőled hervadt korán a sírba.  
Azóta, bármit ért Simon' de' Bardi,  
mi mit tudunk? Egy férj voltál. Akárki...

#### 6) HÉTKÖZNAPI PILLANATOKBAN *Vergilius és Beatrice* (2010)

Az Óvárosba tartó út felén,  
amely nyüzsgöve gyűrűzik be, hosszan,  
a limbikus tömegből állt élém,  
mint fényhozó, ki vaksötétbe toppan.  
Tudtam, követnem kell, már-már vakon:  
tudtam, ki Ő, s hogy sorsszerű, hogy ott van;  
szabályt se sért, gyorsnak se mondhatom –  
de biztosabb s tudósabb elme, mint én,  
és átvisz száz egér- s cigányúton.  
S a Via Dantén – épp a Via Dantén! –  
letértem; Ő tovább-biciklizett.  
Agyam – mélyből feltáruuló karantén –  
már tudta, lám, az út hová vezet.  
De ekkor, még a sarkon, új nyeregben,  
új fény gördült elém, s új öltözet:

könnyed volt, mint ha angyal szárnya rebben –  
az *igaz utat* így jelölte ki.  
S habár hamar látszott: elérhetetlen –  
szemem követte – és örült neki.

## 7) PROFÁN PILLANATOKBAN

*Miért ne?* (2009)

Lehet, hogy a réten ülnek, hol legszebb a túlvilág:  
Beatrice, Dulcinea, Laurák s a Júliák;  
s mind az összes égi hölgyek, múzsák népe ott mulat,  
s önfeledt-átszellemülten épp túrják az orrukat.

## 8) ÉS TERMÉSZETESEN OLYANKOR, MIKOR KIFEJEZETTEN RÓLA (DANTÉRÓL) AKARTAM ÍRNI, AKÁR MINT SZERELMES FÉRFIRÓL

*A Te Beatricéd* (2010)

A sok flórenci bankár egyikének  
helyeske lánya volt csupán,  
mikor nyolcévesen szemedbe tévedt,  
fiú, hetvennégy májusán.  
Nem is köszönt, talán Feléd se nézett:  
vadóc, magányos kisgyerek –  
angyal volt mégis, mert Te úgy mesélted;  
s szegény, ki mégse hisz Neked.

A házasság: érdekből lelt szerencse  
egy másik férfi oldalán.  
A háztartást kellett csak, hogy vezesse,  
s kofákkal is pörölt talán.

Se bűn, se tisztulás, se boldog élet  
(vagy volt, csak épp nem ismered) –  
angyal volt mégis, mert Te úgy mesélted;  
s szegény, ki mégse hisz Neked.

Emléke: főztje, s pár bevarrt kapucni.  
Beszélük, akkor halt meg épp,  
mikor világra kísérelte hozni  
a tisztos férje gyermekét.  
Bizonnyal hörgött, mindent összevénzt,  
s hogy szitkozódott, meglehet –  
angyal volt mégis, mert Te úgy mesélted;  
s szegény, ki mégse hisz Neked.

Dante *autore* páratlan hatású költő és egyszersmind filozófus – a múltidőt éppen örök érvénye miatt mellőzöm. Dante *personaggio* öröksége azonban talán még jelentősebb és átfogóbb. Ő ott van valamennyiünkben: utazó, azaz fejlődő jellem, *ember*. Nekem személy szerint „mindkét” Dante a Vergiliusom, aki segít utazásomban – talán fejlődésemben.

Szerencsére olyan mestereim is voltak, vannak, akiket személyesen is ismerhettem. Részben épp Dantéhoz hoztak közelebb – s Vele végtelen, felbecsülhetetlen kincshez (itt akár Brunetto Latininek, Dante tanítómesterének – vö. a *Pokol XV.* énekével, mely szakdolgozatom témája volt – főművére, a *Tesoro-ra* is gondolhatunk).

Éppen Brunetto Latinival búcsúznék, aki – saját irodalom- és kultúrtörténeti jelentőségén túlmenően – a mester-tanítvány viszonynak e mélységesen emberi jelenetében az egyik, ha nem a legkedvesebb, dantei figurámmá vált. Mikor 2008 elején, egy mindmáig befejezetlen, nagyszabású terv keretében elkezdtem a *Pokol*

színpadairását – idő hiányában sajnos 2012 óta nem haladtam vele, a tervezett két felvonásból bő egy készült el –, ebben is különös figyelmet fordítottam Brunetto Latini alakjára, jelenetét pedig az első felvonás legvégére helyeztem, mint olyasvalamit, amit különösen szeretnék, ha megragadna a közönség fejében. Az atyai barát és a fiúi tisztelő, a mester és a tanítvány e jelenetével zárnam tehát felszólalásomat, hisz akiért most itt vagyunk, (Takács tanár úrral együtt) a mesterem volt – miként talán minden ma élő, hazai dantistáé.

## BRUNETTO LATINI

Mögöttem és mellettem  
bármikor Rád lelhettem.  
Engem most e társaság *(a körben futók felé mutat)*  
visszatarat – s Te menj tovább. *(Dante tétovázik, Brunetto  
Latini körbemutat)*  
Nézz körül: ki itt tolong,  
egykor mind nagy elme volt:  
óvta ősi, szép magány –  
s rohant más-más cél után.  
Lám, most mind tömegbe' fut –  
s honnan indult, visszajut. *(ujjával kört rajzol a levegőbe;  
újra Dante felé fordulva)*  
Mert az ember csak szalad,  
s szinte senki sem szabad:  
birtokvágyból versenyez –  
szánalmas, torz hajsza ez.  
Így szól: „Vagyon s hatalom  
lesz életfeladatomb!” –  
ám igaz s nemes *vagyon*  
csak a szellemben vagyon,

s csak a tudás *hatalma*  
arany- s nem rohadt alma!  
Aztán, ha ezt leszeded –  
s még nem öregedett meg  
lelked –, az lesz majd a cél,  
hogy átadd, míg tested él...

## DANTE

Az emberélet útján s útfelén  
nincs hát Időnél bőszebb ellenfél – s mi  
futunk fogától, mely csattog felénk,  
vagy lengő farkát vágyódunk elérni...

## BRUNETTO LATINI

Menekvés az élet, és  
közben egyre üldözés:  
jól látod. S lám, előre

nem jutsz – csak körbe-körbe. (*fellobbanó lelkesedéssel*)  
Ám egy módon kitörhetsz,  
s úgy többé nem a kör lesz  
a földön Rád szabott út!  
És ha sárban hagyod rút  
bilincset a szellemnek,  
már a titkot fejtet meg: (*esetleg hatásszünettel*)  
*hass, alkoss és gyarapíts!*  
S hidd el, lesz majd az a kincs,  
melyet hogyha megalkotsz,  
közel juthatsz a Naphoz.

És ne nyughass egy hegyen!  
Tudni, adni: ez legyen  
feladata éltednek –  
s hívd *feladatéletnek!*

Csak vigyázz: a rögeszmék  
azt várják, hogy kövessék,  
célokkal összemossák –  
s már elvész a szabadság.

### DANTE (*fiúi szeretettel*)

Lám, Ön tanít most is, mint *fenn* a földön,  
hogy örökíti meg magát az ember...  
A Mesterem volt – s bennem él örökkön:  
*tanítva* egyesült a végtelennel!



DÁNIEL FARAGÓ  
**Il mio Virgilio, Dante**  
– Riassunto –

Sono stato invitato da József Nagy a parlare dell'ispirazione di Dante sulla mia poesia al convegno dedicato alla memoria del Prof. Géza Sallay. Nella mia conferenza e quindi in questo scritto ho conferito un quadro riepilogativo delle mie poesie nate sotto l'influenza del poeta fiorentino, tramite anche la lettura / pubblicazione di esse stesse, parzialmente o per intero. Questa influenza è or formale, or stilistica, or contenutistica, spesso combinazione di queste. Nella prima poesia citata, si inanima anche la figura del Prof. Sallay. Nel proseguimento, espongo la grande varietà delle situazioni e dei momenti della mia vita in cui l'ispirazione del Sommo Poeta mi ha aiutato ad esprimermi. Un esempio importante di ciò era la poesia scritta alla memoria e recitata ai funerali dell'altro indimenticabile personaggio del nostro Dipartimento di Italianistica, scomparso, similmente al Prof. Sallay, nel 2012: il Prof. József Takács. Alla fine tratto la doppia importanza di Dante autore e di Dante personaggio, "entrambi" maestri miei durante il mio "viaggio" personale, e la rilevanza generale dei maestri, lontani o vicini nel tempo. Concludo dunque citando la scena di Brunetto Latini, da me elaborata in un esperimento incompiuto per mettere in scena l'*Inferno* dantesco, dedicandola ai Proff. Sallay e Takács.

DÁNIEL FARAGÓ  
**My Virgil, Dante**  
– Abstract –

I was invited by József Nagy to speak about Dante's influence on my poetry at the conference dedicated to the memory of Prof. Géza Sallay. In my discourse and consequently in this script I gave a summary of my poems born under the Florentine poet's influence, also through their reading / publication, in part or entirely. This influence is now formal, now stylistic, now related to the content, and often is a combination of all these. In the first quoted poem, even Prof. Sallay's figure itself gets recalled. In the continuation, I present the great variety of situations and moments of my life when the Supreme Poet's inspiration helped me to express myself. An important example for this was my poem written in memory of and performed at the funeral of the other unforgettable personality of our Department of Italianistics, perished, similarly to Prof. Sallay, in 2012: Prof. József Takács. At the end, I talk about the double importance of Dante, the author, and Dante, the character, "both" of them my masters during my personal "journey", and I also talk about the relevance of master figures, far or close in time. Therefore, I conclude quoting Brunetto Latini's scene that I elaborated in an unfinished experiment, to dramatize Dante's *Inferno*, dedicating it to Professors Sallay and Takács.

**„Lecturae Dantis”: az MDT ünnepi ülése  
Hoffmann Béla és Nádasdy Ádám hetvenedik  
születésnapja alkalmából**

DRASKÓCZY ESZTER

**Az istenekkel vetélkedő művészek mítosza a *Commediában*\***

A *Commediában* említést kap három elbukó művész és művészcsoport mítosza – a Pieriseké, Marsyasé és Arachnéjé – melyek a *Színjáték* szerkezetében kiemelt helyen szerepelnek: a *Purgatórium* és a *Paradicsom* nyitó énekeiben, a *Pokol* kellős közepén, illetve a purgatóriumban tisztuló gőgös művészek között, mint Isten műalkotása. Ezek az utalások az önreflexió szempontjából is fontosak, hiszen Dante ezeket a mitikus példákat felhasználva reflektál önmagára, mint művészre. A szakirodalmi írások elsöprő többsége pusztán csak negatív példát, elvetendő modellt lát ezekben a mitikus művészsorsokban, figyelmeztetést Dante számára, hogy kerülje el a művészi gőg bűnét. Véleményem szerint ez mint kizárólagos értelmezés túlságosan egyszerűsítő, ezért a dantei verzió forrásául szolgáló ovidiusi szövegrészeket, illetve az ezekre épülő interpretációs hagyományt vizsgálom, és ezek alapján kísérelem meg bővíteni az értelmezési lehetőségeket, a következő kérdésekre keresve a választ: I. Miért fordul főként Ovidius mitikus példáihoz Dante, amikor az elbukó művészekről beszél? II. Elveti-e Dante a versengést? Mít jelent a művészi gőg Dante számára? III. Miért különleges és hogyan értelmezhető ez a három művészmítosz?

---

\* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH 121397 számú kutatási projekt keretében készült.

## I. Miért fordul gyakran Ovidius mitikus példáihoz Dante, amikor a művészsorsról beszél?

Ennek okai részben a mítoszban magában keresendők, részben Dante korának kulturális kontextusában: számos mítosz jellegzetessége, hogy a konfliktus és a kifejelet összesűríthető egyetlen emblematikus képbe, ami nemcsak a képi ábrázolásoknak kedvez, hanem a rövid irodalmi utalásoknak is. Ovidiusnál a mitológiai történetek vallásos tartalma csaknem teljesen lényegtelenné válik, ehelyett új, emberi-pszichológiai tartalommal telnek meg;<sup>1</sup> és könnyen értelmezhetőek parabolaként. Dante korában széles körben ismertek voltak Ovidius mítoszai (szemben a többi antik mitográfusműveivel), és a XII. századtól kezdve számos latin és népnyelvi allegorikus-moralizáló *Metamorphoses*-kommentár<sup>2</sup> terjedt el. Danténak tehát elegendő volt egyetlen tercintát szentelni a mítosz felidézésére, és feltételezhette, hogy az olvasó a történetek egyértelmű, morális exemplum-szerepén túl allegorikus értelmet is keres bennük, sőt *integumentum*nak,<sup>3</sup> igazságot rejtő takarónak, fátyolnak is tekintette a mítoszokat, amelyről le kell hántani a “szép mese hazug köntösét”<sup>4</sup>, hogy megértsük az igazságot. Így teszi Dante az ovidiusi Orpheus-mítosz egy elemével a *Convivio* II. könyvének elején: olvasatában Orpheus „a bölcs ember” (“savio uomo” II, 1, 3), aki szavának erejével megszelídíti és alázatossá teszi a tudomány és művészet nélkül élő, durva

---

<sup>1</sup> Szilágyi 1982b, 46.

<sup>2</sup> Pl. Arnolphe d’Orléans: *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* (1175 körül); uő: *Allegoriae fabularum Ovidii*; Giovanni dei Bonsignori: *Allegorie ed esposizioni delle Metamorfosi*; Ovide *Moralisé* (1316-1328 között).

<sup>3</sup> Ld. Johannes de Garlandia *Integumenta Ovidii* című XIII. századi Ovidius-értelmezését.

<sup>4</sup> “[il senso allegorico] è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna” (*Conv.* II, 1, 3).

szívű embereket. Dante allegorikus magyarázata tehát egy általános emberi helyzetet láttat az ovidiusi mítoszértelmezésben. Ennek mintájára, az istenekkel vetélkedő művészek mítoszának dantei említése is megfejtésre váró rejtvény, melyben általános emberi helyzetet kereshetünk: azt, hogy egy emberi művész, egy emberi környezetben miért bukik el.

## II. *Elveti-e Dante a versengést? A művészi gőg és Dante*

A művészek egymás közötti vetélkedése az antik irodalomban toposz, a fennmaradt művészanekdoták legnagyobb csoportját alkotja, aminek háttérében a gyakorlat állt, hiszen a mestereknek a hírnevet nemcsak megszerezniük kellett, hanem fenntartaniuk is.<sup>5</sup> “Az *aemulatio* annyira természetes velejárója volt a mesterek életének, hogy Plinius Pheidias kortársainak felsorolását azzal a fordulattal vezeti be, hogy «kor-és vetélytársai voltak»”.<sup>6</sup>

A dantei Purgatóriumban a gőgösségük miatt tisztuló művészek, visszatekintve földi életükre mint egymással vetélkedők, mint egymás felülmúlására törekvők mutatkoznak meg. Oderisi da Gubbio csak itt a túlvilágon ismeri el, hogy egy kortárs illuminátor, Franco Bolognese miniatúriái “szebben mosolyognak”, mint az övéi, a festészetben Cimabue hírét Giotto homályosítja el, a költészetben Guido Guinizzellit Guido Cavalcanti előzi meg, majd őt is felülmúlja valaki, aki talán már meg is született,<sup>7</sup> és

---

<sup>5</sup> Az antik művészanekdotákról általában és különösképpen Plinius *Naturalis Historiájában* lásd Darab 2012, 76-113.

<sup>6</sup> “... quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias ...” (NH, XXXIV, xix, 49).

<sup>7</sup> (“forse è nato / chi l’uno e l’altro cacerà del nido” 98-99).

aki nem más, mint maga Dante, ahogy az már a legelső, 1324-25-ös kommentátorok<sup>8</sup> számára is egyértelmű. Oderisi a világi hírnév múlandóságának tipikus toposzaival bölcsekedik a tisztulás közben, mire Dante azzal válaszol, hogy Oderisi alázatosságot tanító szavai elérik célját, és tulajdon “felfújt gőgje” lohad a szavakra.<sup>9</sup> Dante elismeri, hogy a purgatóriumi tisztító gyötrelemek közül legjobban a gőgösök sorsa fenyegeti,<sup>10</sup> és első életrajzírói is túlzott önérzetességével jellemzik.<sup>11</sup> Az utazó a purgatórium első körét elhagyva megszabadul a *superbia* bűnös hajlandóságától, azonban ettől a más költőkkel vetélkedő szerzői attitűd nem jellemzi kevésbé a továbbiakban a *Commediát*, és a *Paradicsom* I. énekében a költő nehezményezi, hogy császárok és költők közül oly kevesen törekednek az elsőségre. Dante nem kételkedik abban, és az *Eclogákban* és a *Paradicsom* XXV. énekében ki is mondja, hogy költői teljesítményéért és a kiemelkedéséért a kortársak közül koszorúzást érdemel. Ez azonban már nem lehet a gőg megnyilvánulása a *Commedia* belső logikája szerint, így feltételeznünk kell, hogy Arisztotelés megkülönböztetésével élve a korábban gőgös Dante immár csupán “megfelelően büszke” (a *hybris* Arisztotelés szerint a túlzott önbecsülés, ami az isteni törvények áthágásához, vagy

<sup>8</sup> Jacopo della Lana 1324-28, Anonymus Lombardus 1325 (*ad. loc.*)

<sup>9</sup> “Tuo vero dir m’incora / bona umiltà, e gran tumor m’appiani” (118-119). Nádasy Ádám fordításában idézek a *Commediából* magyarul.

<sup>10</sup>

|   |  |
|---|--|
| Troppa è più la paura ond’è sospesa l’anima mia del tormento di sotto, che già lo ’ncarco di là giù mi pesa”. | Sokkalta erősebben fél a lelkem a lenti párkány gyötrelemeitől: annak terhét már érzem magamon.” ( <i>Purg.</i> XIII, 136-139) |
|---|--|

<sup>11</sup> Pl.: “Vaghissimo fu e d’onore e di pompa per avventura più che alla sua inclita virtù non si sarebbe richesto.” ; „Fu il nostro poeta ... d’animo alto e disdegno molto” (Giovanni Boccaccio: *Trattatello in laude di Dante*, XX; XXV).

más emberek megalázásához vezet, a *megalopsychia* pedig a megfelelő büszkeség). Dante főműve a költő megítélése szerint nemcsak "örökös", "halhatatlan" és "elpusztíthatatlan" mint ahogy antik elődeié, hanem egyenesen "szent"<sup>12</sup>, a jelző használatára a mű témája (a Paradicsom bemutatása) és az isteni kegyelem (a *grazia divina*, amely azonban az érdem alapján kapható) jogosítja fel. A keresztény költőnek, sőt „Isten írnokának” – Dante önmeghatározása szerint *scriba [Dei]*<sup>13</sup> – viszont méltóvá kell válnia a saját maga által kijelölt szerepére, vagyis az isteni ihletettségre és kiválasztottságra, és így kénytelen bizonyítani alázatosságát is a művészetben. Ennek egyik módja a hangsúlyozott szembehelyezkedés a *hybristés* mitikus művészekkel és az alázatosság egyik fő példájának tekintett zsolnárszerző Dávid modellként választása<sup>14</sup> a *Commedia* egészében.

Ahogy láttuk, az egyenrangúak, halandó művészek közötti versengés az antik felfogás szerint dicséretes és egyben kötelező a hírnév fenntartásához, ezzel szemben egy isten kihívása már gőgös elbizakodottság, a határok és normák átlépését jelenti, ami elkerülhetetlenül vezet a megtorláshoz. A vetélkedő művészek mítoszai nagyon könnyen lebonthatók egy egységes sémára (a gőg – magasabbrendű lény szemtelen kihívása – megmérkőzés – bukás – bűnhődés sémájára), és az e mítoszokra tett utalásoknál a dantei mű értelmezői csupán ezt a vázat veszik figyelembe, és úgy tekintenek ezekre a történetekre, mint intésekre, amelyeknek csupán az a célja, hogy megóvják Dantét a művészi gőgtől. De ugyanaz-e a mitikus művészek *hybrise* és Dante *superbiára* való hajlama?

---

<sup>12</sup> *sacrato poema*-nak nevezi a *Pd.* XXIII, 62-ben, „*poema sacro*”-nak a *Pd.* XXV 1-ben.

<sup>13</sup> A kérdésről lásd: Sarolli, 1971, 189-336; Jacomuzzi 1995, 27-77.

<sup>14</sup> A témáról lásd: Ledda 2015, 225-246.

A görög-római irodalom mellett a bibliai hagyományban is megjelenik a gőg, az Istennel való szembenállás bűne, az első bűn, Luciferé, mely egyben minden bűn gyökere és alapja. Azonban a teológiai gondolkodás Dante koráig átalakította és szélesítette a *superbia* bűnének képét: Evagrius Ponticos,<sup>15</sup> aki még nyolc főbűnről beszél, megkülönböztetve a túlzott büszkeséget (bár nem a *hybrist*, hanem a *hyperéphanis* kifejezést használja) és a hiú dicsvágyat (*kenodoxia*). Ágoston a *De civitate Dei*-ben összevonja a *superbia* név alatt az önhittséget, önmagunkban való tetszelgést, sőt tudásvágyat is. Innen indul a középkori teológia vitája,<sup>16</sup> amely a kevélység (*superbia*) és a hiú dicsvágy (*vana gloria*) azonossága illetve különbözősége mellett érvel. Dante Cassianus és Nagy Szt. Gergely nyomán a *superbia* egy megnyilvánulási formájának tekinti a *vana gloriát*, azonban a Purgatórium első körében tisztuló művészek „dicsőségre és kiválóságra törekvése” (ami a *vana gloria* definíciója pl. Bernátnál is) nélkülözi a gőg luciferi ősbűnének és a tragikus antik mítoszok istennel vetélkedő jellegét, és a Purgatórium szeretet-doktrínája értelmében az embertársakon való felülemelkedés a gőgös hajlamú ember célja.

Ovidius mítoszaiban az istenségeket kihívó művészek gesztusa mögött nemcsak a kizárólag negatívan értelmezhető gőg (mely egyszerre foglalja magában az emberi művésztársak és a felsőbb hatalom megvetését) figyelhető meg, hanem ez az érzés, mely „egyenesen kritériuma a művészi nagyságnak”,<sup>17</sup> akkor is, ha megőrzi alapvető ambivalenciáját. Szilágyi János György – Arachne mítoszaról beszélve, kiterjeszthetően azonban mindhárom itt tárgyalt művészmitoszra – állapítja

---

<sup>15</sup> *Praktikosz*, 3-15 (Evagrius Ponticus (ed. 1972), 16-20.

<sup>16</sup> Ld. Casagrande-Vecchio 2011, 11-63 (*Kevélyység*).

<sup>17</sup> Szilágyi 1982a, 231.



meg, hogy a történet „legősibb, archetipikus magvát” abban az életszituációban lehet megragadni, melyben „a világ adott rendjét tagadó, ellene lázadó, kultúrateremtő” művész „egész létével áll ki ennek az adott rendnek a magasabb rendűvel való felváltásáért”, ami „nem mindig és mindenhol aktuális, de bármikor felidézhető, amikor az alkotó szellem nyomasztóan szűknek érzi ... maga körül a világot, és a mindenséggel merészeli és képes mérni magát”.<sup>18</sup>

Dante az ovidiusi művészmítoszok hangsúlyos felidezésével rezonál a történetek pszichológiai tartalmára, és nem vezeti tévútra a kortárs Ovidius-kommentárok egyszerűsítő és sematikus interpretációja. A *Commedia* több XIV-XV. századi illusztrációja is alátámasztja, hogy ezeket a mítoszfelidézéseket korabeli olvasói nem csupán művelt kitérőknek vagy *exemplum*oknak tekintették (szemben a mitikus hasonlatok zömével), hanem a történet lényegi (és így) ábrázolásra érdemes részének. Arachné az Altona kézirat miniatúra a pókká változás pillanatában a szövőszékénél ábrázolja;<sup>19</sup> még félig nőként, félig pókként jelenik meg a XIV. század közepére datált, Bibliothèque Arsenal gyűjteményébe tartozó, itáliai kódex miniatúráján (lásd: Képek 1), és hasonlóképpen a koppenhágai könyvtárban található, XV. századi *Commedia* lapalji ábráján (Kgl. Bib. Thott 411.2, 106r); míg a New York-i Morgan Library M 676, XIV. század végi illusztrációján (62r) már csak az átváltozás eredménye, a hálója közepén ülő pók látható. Három kézirat illusztrátorai ábrázolják a *Paradicsomot* indító invokációt,<sup>20</sup> de csak a British

---

<sup>18</sup> Uo. 230.

<sup>19</sup> *Divina commedia: Codex Altonensis* (Altona Christianeum) XIV. század végére datált miniatúrái, feltehetőleg pisai illusztrátor munkái. Brieger-Meiss-Singleton 1969, I, 167-168.

<sup>20</sup> Brieger-Meiss-Singleton 1969, I, 182-183.

Library, Yates Thompson MS 36 jelzetű toszkán *Commedia* miniatúráján (129r) tűnik fel Marsyas. A *Paradiso* miniátora, Giovanni di Paolo, bal oldalon Apollót jeleníti meg (szép és előkelő aranyászke ifjú istenként, arany ruhában), amint a meglepett és hitetlenkedő Danténak nyújt át éppen babérkoszorút, a kép jobb oldalán pedig Marsyast láthatjuk fekvé, nyakától az ágyékáig szerteágazó seb húzódik.<sup>21</sup> Vitatott a jobb oldalon sípot fújó meztelen, vörös testű alak kiléte: Peter Brieger szerint<sup>22</sup> ő a még élő, vetélkedő Marsyas, míg Pope-Hennessy<sup>23</sup> szerint Pant láthatjuk, akire ugyan a dantei szöveg nem utal, de Marsyaséval analóg a mítosza.<sup>24</sup> A két alak közötti látványos különbségek (bőrszín, haj, arcberendezés), és az egyágú síp ábrázolása is Pope-Hennessy véleményét támasztja alá. A miniatör választásához pedig a *Metamorphoses* leírása ad kulcsot, a szöveg alapján ugyanis Pan vagy Marsyas egy másik szatírtársa fúj gyászaldt a halott Marsyas fölött: „*Illum ruriculae, siluarum numina, Fauni, / et satyri fratres, ... flerunt*” „Faunjai szántóknak, sűrű erdők isteni népe, / és a fivér szatírok, ... / sírova siratták mind”<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Ez nem a tradicionális ábrázolás, Marsyast az ókori képzőművészeti alkotások általában fához kikötve (*adligatus*), vagy hátrakötözött kézzel (*religatus*), a megnyúzásra várva, vagy a megnyúzás pillanatában jelenítik meg.

<sup>22</sup> Brieger-Meiss-Singleton 1969, I, 183.

<sup>23</sup> 1947, 21.

<sup>24</sup> Pan és Marsyas mítoszainak hasonlóságáról ld. Gloviczki 2008, 53-59. “Fontos ... az esztétikai egység a két verseny között: Apollo mindkét esetben ugyanazt a művésztípust, műfajt, stílust győzi le, a két győzelem tehát egymástól elválaszthatatlan ... Ugyanakkor mindkét történet egyedi elbeszélésként és jelenetként ismert ... az antik irodalomban és képzőművészetben.” (uo. 53.) A két mítosz középkori értelmezői szemében is összemosódik, pl. a II. (*Mythographus Vaticanus* (kiad. 2012), 138-9) és a III. Vatikáni mitográfus (10, 7) a *Metamorphoses*ben Pan történetéhez tartozó Midas-epizódot Marsyas mítoszához kapcsolva meséli el.

<sup>25</sup> *Met.* VI, 392- 394. Devecseri Gábor fordítása.

### III. Mit üzen olvasójának a szerző a művészi törekvésről és versengésről a három ovidiusi mítosz felidézésével?

#### III.1. A Pierisek és Calliope

Az *Metamorphoses*ben a művészmitoszok a középső *pentas*ba, az V-VI. könyvbe csoportosulnak, és közülük is az első a Pierisek története (294-678. sor). A csaknem háromszáz ovidiusi sor felidézésére Dante egy tercintát szán – és egy másikat arra, hogy a versenyben győztes Múzsákhoz tartozását kifejezze –, de az *Átváltozások*beli történet leglényegesebb elemeit megőrzi:

|   |  |
|---|--|
| Ma qui la morta poesi<br>resurga, <sup>26</sup><br>o sante Muse, poi che vostro<br>sono;<br>e qui Caliope alquanto <sup>27</sup><br>surga,<br>seguitando il mio canto con<br>quel suono<br>di cui le Piche misere sentiro<br>lo colpo tal, che disperar<br>perdono.<br><i>Purg.</i> I, 7-12 | De itt a halott költészet éledjen<br>újra,<br>ó, szent Múzsák, hisz tiétek<br>vagyok!<br>Emelkedjen föl Kalliopé egy<br>időre<br>s kísérje énekem azzal a<br>zenével,<br>melynek a szegény Szarkák<br>olyan csapását érezték, hogy a<br>megbocsátást nem<br>remélhettek. |
|---|--|

Mind az ovidiusi, mind pedig a dantei elbeszélés alaphelyzete a verseny következménye, Pierus kilenc lánya már szarkává

<sup>26</sup> A sor értelmezéséről: Raimondi 1982, 68 skk.

<sup>27</sup> Vitatott az „alquanto” jelentése: a korai kommentárok a „kissé, részben, valamennyire” értelemben használják, mivel majd a *Paradicsomban* fog teljes erejében megmutatkozni Calliope (Francesco da Buti (*ad loc.*): „«Dice alquanto, perché nella terza [cantica] al tutto si leverà»”), míg Robert Hollander szerint Calliope jobban emelkedjen föl, mint nyolc nővére.

változott, és ezzel elveszítették a kreatív beszéd lehetőségét (így jelennek meg a *De vulgari eloquentiában*<sup>28</sup> is), a lehetőséget arra, hogy elismételjék a versenydalukat,<sup>29</sup> vagy elmondják a versenyről a verziójukat. Velük ellentétben, a legyőzőjük, Calliope dala kitölti a mítosz ovidiusi leírását, és Dante is csak ezt tudja előhívni. A Szarkákat nem művészi tevékenységükkel mutatja be, hanem a tragédiájuk megértésének pillanatában, amikor belátják, hogy nincs reményük megbocsátásra. Velük szemben Calliope képviseli a megújulás zenéjét, amelynek Dante kérése szerint *kisérnie* kell a *Purgatórium* dalát. Calliope segítségül hívása toposz, de a Szarkákra irányított figyelem elgondolkodtatja az olvasót. A Pierisek dantei jelzője a „*misere*”, mely ez esetben nem ovidiusi átvétel: a *Színjátékban* e jelzőnek mindig van „részvétet ébresztő” konnotációja, és az elégia műfajához vagy stílusához („*stylus miserorum*”<sup>30</sup>) tartozik, ami a Szarkákkal kapcsolatban nem egyértelműen negatív hozzáállást tükröz. Az ovidiusi szöveg alapján értelmezhetjük nem csupán a gőg példáiként a Múzsák kihívóit, hanem mint a kánonba be nem kerülő mű szerzőit is.

A Múzsák feladata hagyományosan az, hogy az istenek dicséretét zengjék,<sup>31</sup> és ezt is teszik a *Metamorphoses* V. könyvében Ceres és Proserpina mítoszának elbeszélésével, amelyet Dante a Földi Paradicsomban fog felidézni (*Pg.* 28, 49-

---

<sup>28</sup> *De vulgari eloquentia* 1, ii, 6-7. Macfie is idézi (1991: 92-92).

<sup>29</sup> Bényei 2013, 108.

<sup>30</sup> *De vulgari eloquentia* 2, iv, 5-6. Dante elégikusnak (a szó a tartalomra vonatkozik) tartja Boethius: *De consolazione philosophiae*-ját; a *Commediában* a *misero* elsősorban a pokolhoz kötődő szó, pl. “*misero Sabello*” (*If.* XXV 94), “*Ecuba trista e misera*” (*If.* XXX, 16); vagy Francesca monológjában (“*Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria*”) A témáról részletesen: Carrai 2012.

<sup>31</sup> Murray 2014, 13.

51), és témájával, a halál és feltámadás történetével az egész *Purgatórium* számára egy fontos előképet jelent. Calliopével szemben Pierus lányai épp ellenkező témát választanak: az istenek és gigászok harcának egy, az istenek számára dicstelen epizódját mesélik el, amikor Typhón feljut az Olympos hegyére, az istenek pedig Egyiptomba menekülnek előle, majd ott különféle állatalakokba bújnak el. A történet röviden és dísztelenül hangzik el a versenytárs, Calliope szájából, aki az igazság torzításának<sup>32</sup> minősíti azt, mivel “hamisan dicséri a gigászokat és kicsinyíti az istenek tetteit”, és azzal kezdi versenydalát, hogy miként bűnhődik tehetetlenül Typhón Szicília szigetének súlya alatt, homokot és tüzet hányva a föld alól dűhében. Dante azonban a *Paradicsomban* Calliope történetéről jelenti ki, hogy tévedés, hiszen nem Typhón dűhétől, hanem a kéntől felhősödik be a szép Szicília (*Pd.* 8, 67-70)<sup>33</sup>: vagyis Dante kijavítva a Pierisek történetét javító Múza mítoszverzióját, relativizálja a *Purgatórium* invokációjában felidézett vetélkedés eredményét.

### III.2. *Arachne és Pallas*

A *Metamorphoses*ben a Pierisek legyőztetését Arachne története követi (VI. könyv, 1-145. sor), akinek a mítosza a *Commedia* két, mitológiai allúziókban gazdag pontján is felbukkan. A *Pokol* XVII. énekében Geryon leírásakor a szörny hátán, hasán és oldalán lévő szőr mintája felülmúlja Arachne szövetét:

---

<sup>32</sup> “Bella canit superum; falsoque in honore gigantas / Ponit, et extenuat magnorum facta deorum” 319-320. Az égiek háborúját énekli meg, és hamisan dicséri a gigászokat és kicsinyíti az istenek tetteit.

<sup>33</sup> *Pd.* 8, 67-70. Ld. Macfie 1991: 97.

|  |  |
|--|--|
| <p>Con più color, sommesse e<br/>sovraposte<sup>34</sup><br/>non fer mai drappi Tartari né<br/>Turchi,<br/>né fuor tai tele per Aragne<br/>imposte.<br/><i>Inf.</i> XVII, 16-18.</p> | <p>nem szőtt még soha<br/>színesebb,<br/>gazdagabban díszített<br/>kelmét se török, se tatár;<br/>ilyen vásznat Arachné sem<br/>csinált.</p> |
|--|--|

A felülmúlások logikája szerint Dante azért választja az összehasonlítás alapjául Arachne szövetét, mert ezt tekinti az emberi kéz alkotta szőttések közül az egyik legdíszesebbnek. Arachne szöttésének részletes leírására a mítosz feldolgozásai közül (Iuvenalisnál Arachne a leggyorsabb, és Penelope a legügyesebb szövő;<sup>35</sup> Pliniusnál pedig feltaláló<sup>36</sup>) csak Ovidius tér ki a *Metamorphoses*-ben. A Pierisek és Calliope versenyével ellentétben Pallas és Arachne vetélkedésekor a két műalkotás leírása jóval kiegyenlítettebb, szinte azonos terjedelmű. A művek témája az istenek hatása az emberi világra: Pallas vászna közepén az istenek vitatkoznak a föld elnevezésén, a vászon sarkaiban pedig négy jelenet látható, ahol istennők büntetnek meg példásan egy-egy merész halandót, akik megsértették őket. Ez a példázatosság elsősorban Arachnénak szól, hogy “a példákból versengő társa megértse, / mily jutalom vár rá merszéért, örületéért” (VI, 83-84).<sup>37</sup> Ugyanezt a figyelmeztető szerepet szintén betöltik a megbüntetett

<sup>34</sup> A hímzett anyag kiemelkedő (*sovraposte*) és sima (*sommesse*) részei.

<sup>35</sup> Iuvenalis, *Saturae*, II, 56: “vos lanam trahitis calathisque peracta refertis / vellera, vos tenui praegnantem stamine fusum / Penelope melius, levius torquetis Arachne”.

<sup>36</sup> Id. Plinius, *Naturalis Historia*, VII, 196: “(...) fusos in lanificio Closter, filius Arachnae, [invenit], linum et retia Arachne”.

<sup>37</sup> Bényei 2013, 109.

gőgösöket, köztük Arachnét ábrázoló isteni műalkotások a dantei purgatórium első szegélyén.<sup>38</sup>

A büntetések megjelenítésével az istennő Arachne sorsát vetíti előre, hiszen Pallas eleve azért indult el Maeóniába, hogy végzettel sújtsa a lányt<sup>39</sup>, ugyanis haragját felkeltette hírneve, mi szerint Arachne gyapjúszővésben nem gyatrább magánál a istennőnél sem. Az alacsony sorból származó és művészetéről híres szövőnőt<sup>40</sup> Minerva tanítványának vélik (ami a platóni felfogás értelmében, miszerint a techné az istennőtől származik, igaz is)<sup>41</sup>, de Arachne ezt mint autodidakta sértetten elutasítja, sőt versenyre hívja az istennőt. Minerva, álruhában, tehát a dantei felfogás szerint mint “személyhamisító” inti alázatra a szövőnőt, ám Arachne nem vonja vissza a kihívást: itt kezdődik a *certamen* és a műalkotások részletes leírása. Pallas hímzésének stílusa, elrendezése az augustusi kor klasszikus művészetideálját jeleníti meg, vele szemben Arachne szövete – amely egymásba kapcsolódva ábrázol húsz jelenetet, és mindegyik témája egy-egy férfiisten áldozataként (*caelestia crimina*, VI, 131)<sup>42</sup> átváltozó nő – magának a *Metamorphoses*nek epizodikus szerkezetét, esztétikáját és morális üzenetét idézik.<sup>43</sup> Arachne vászna eseményekben, figurákban,

---

<sup>38</sup> Barolini 2003, 185.

<sup>39</sup> “Maeoniaeque animum fatis intendit Arachnes”, 5.

<sup>40</sup> “non illa loco nec origine gentis clara, sed arte fuit”, 7-8.

<sup>41</sup> Ezzel ellentétes Claudius Aelianus *De natura Animalium* pókokról szóló története és mítoszmagyarázata (I, 21), amely szerint ugyan Athéné találta föl a szövés mesterségét, ám a póknak (ő az átváltozott Arachne mitológiai perspektívából) a természet tanította ezt a tevékenységet.

<sup>42</sup> És ezzel pont Minerva mélységes álszentségét leplezi le, hiszen az istennő a szüzek és szüzesség védője az olympusi hierarchiában, amelynek élén erőszaktevők állnak (Johnson 2008, 87).

<sup>43</sup> Az Ovidius-szakirodalomból az Arachne epizód értelmezéséhez ajánlom: Szilágyi 1982a, 217-233; Johnson 2008, 74-95; Bényei 2013, 106-120; kiváló

érzéketességben sokkal gazdagabb Pallasénál, és sem „az Irigység, sem Pallas nem találhatott kivetnivalót az benne”,<sup>44</sup> így a maeoni lány nem marad alul semmilyen szempontból a szövőversenyben Pallasszal szemben. Az istennő azonban hatalmát gyakorolva megsemmisíti Arachne művét, és pókká változtatja a szövőnőt, aki elkeseredésében felakasztja magát. Ezt a pillanatot ábrázolja Dante a *Purgatórium* XII. énekében,<sup>45</sup> ahol mint padlóba vésett, isteni műalkotás tárul fel a megbüntetett góg tizenhárom mitikus és bibliai példája, és közülük éppen a középső, a hetedik jeleníti meg Arachnéjét.

A pókká változás – ami a *Metamorphoses* leírása szerint egyszerre Minerva büntetése (*poena*, 137. s.) és részvétének jele (*Pallas miserata*, 135. s.) –<sup>46</sup> és az istennővel való versengés, korábban csak külön megjelenő elemeinek összekapcsolása ovidiusi konstrukció, éppúgy mint az *ekphrasis*,<sup>47</sup> a műalkotások részletes leírása a mítoszban. Dante tercinájának alapja egyértelműen ez a mítoszfeldolgozás, és az ovidiusi szövegrészlettől bizonyosan nem függetlenül, hanem emulatív

---

összefoglaló: Bakti 2012, 5-16. Pallas és Arachne műalkotásának összevetéséről ld.: Galinsky 1975, 82-3; Gloviczki 2008, 63; Zioga 2013, 96 skk.

<sup>44</sup> “Non illud Pallas, non illud carpere Livor / possit opus” (129-130).

<sup>45</sup> A *Purg.* X-XII. énekéről, főként az itt megfogalmazódó dantei művészetelmélet értelmezéséről ajánlom a következő tanulmányokat: Picone 2006, 81-107; Kelemen 2015, 165-173; Barolini 2003; Barolini 2012, 245-265.

<sup>46</sup> Solodow metamorfózis-fogalma értelmében (1988, 181) – mely szerint az átváltozás “clarification” (nyilvánvalóvá tevés’) – Arachne pókká változásában egyszerre látjuk Arachne lényegeként a szövést, mint tevékenységet, és a függést (az öngyilkosság módját). Az átváltozásról, illetve annak büntetés vagy részvét-jellegéről folytatott vitáról lásd: Bakti 2012, 14-16. Véleményem szerint Johnson értelmezése a meggyőző, aki a művészek tevékenykedő állattá változtatásában az istenek büntetését látja, hiszen mindkettő ösztönös állati tevékenységgé fokozza le a tudatos ábrázoló tevékenységet (2008: 94-95, lásd még Bényei 2013, 108).

<sup>47</sup> A témáról lásd: Vincent 1994, 361-386.



céllal választja az *ekphrasis* eszközét Arachne sorsának felidézére.

A szövés és történeteszövés, illetve szövet és szöveg metaforikus összefüggése (a latin *texere* 'szövés' szóból származik a *textus* 'szöveg') és az ovidiusi szóválasztások erősítik a szövőnő és a költő munkája közötti hasonlóságot,<sup>48</sup> ez vezeti az értelmezőket arra, hogy Arachnében Ovidius "duplumát, alteregóját" lássák. A Dante-értelmezők közül pedig ketten,<sup>49</sup> akik foglalkoznak az Arachnéra tett utalásokkal, részben ezek alapján tekintik Arachne vetélkedő művészi hozzáállását Dantééval analógnak. Nem értek egyet Teodolinda Barolinivel, aki szerint Dante azért idézi fel kétszer is Arachne mítoszát, mert önmagát "aemulus Dei"-nek, az isteni alkotással vetélkedőnek érzi.<sup>50</sup> Inkább tartom követendőnek azt az Ovidius-értelmezést, amely Pallast a politikai hatalom allegóriájának tekinti, mely önkényesen némítja el a működéséről művében kritikát gyakorló művészt. Dante Arachnét a "folle" szóval jelöli,<sup>51</sup> ugyanazzal, amivel Odysseus utolsó utazását (26, 125): vagyis egyszerre tartja örültnek, merésznek és bukásra ítéltnek.<sup>52</sup> De ahogy Odysseus esetében is polivalens a dantei hozzáállás, úgy az ovidiusi Arachne-mítosz jelentősége sem redukálható pusztán a negatív példa szerepére.

---

<sup>48</sup> Rosati állapítja meg (1999, 250), hogy az ovidiusi Arachne-történet a *textus* metafora legösszetettebb narratív illusztrációja, és a metafora *aitionj*át is jelenti ugyanakkor.

<sup>49</sup> Barolini 2003, 173-198 és az ő nyomán Coluzzi (é. n.).

<sup>50</sup> Barolini 2003, 197 sk.

<sup>51</sup> Valószínűleg az ovidiusi „*furialibus ausis*” mintájára (VI, 84).

<sup>52</sup> A dantei Odysseus és Arachne összevetéséről lásd: Barolini 2003, 186-188; Coluzzi (é. n.), 16-20.

### III.3. *Apollo és Marsyas*

A *Paradicsom* első énekében három, ovidiusi mítoszt is felidéz Dante: Apollo és Marsyas, Apollo és Daphne (13-15, 32-33. sor), és Glaucus történetének felidézésével szemlélteti egy művész bukását, a költői dicsőség és önkoszorúzás mítoszat és az emberfelettivé válást a *Paradicsom*, vagyis a „szent mű” bevezetőjében. Az utalások értelmezése problematikus az énekben, hiszen Dante a költészet antik istenéhez fohászodik segítségért, ám a fohász Apollót két olyan történettel mutatja be, amelyek alapján az isten semmiképpen sem tekinthető méltó patrónusnak, sem morális szempontból, sem költőként. A Daphne-mítosz (a dantei utalások alapja kimutathatóan az ovidiusi *Met.* I, 452-567<sup>53</sup>) a viszonzatlan szerelembe belenyugodni képtelen, a kívánt lányt erőszakosan üldöző férfiisten-történetek sorát indítja az *Átváltozásokban*, pontosan illeszkedik az Arachne vásznán ábrázolt *caelestia crimina*-jelenetek közé. De Apollo nemcsak visszautasított férfiként reagál a hatalmának kihasználásával, hanem költőként, versenytársként is. A Dante által olyannyira áhított babér tehát a szépségét és emberi alakját is eldobó Daphne átváltozott testéből tépett leveleket jelenti, amellyel Apollo önmagát koszorúzza meg, bármiféle verseny

---

<sup>53</sup> A dantei szövegrészben egyértelműek a lexikai átvételek az ovidiusi mítoszleírásból: a dantei „*delfica deità*” (32.s.) az ovidiusi „*Mihi Delphica tellus*” (*Met.* I. 515.s.) visszhangja; a „*fronda*” ugyanabban a sorban az *Átváltozások*beli *frondist* idézi fel (565.s.) a *Pd.* I. 25. sor *legno*-ja az ovidiusi *ligno*-t és *lignumot* idézi (556.s.); a dantei *alloro* (15) az ovidiusi *laure* (559) fordítása. A *peneia* (33) az ovidiusi szövegben is ugyanabban a formában fordul elő: „*Primus amor Phoebi Daphne Peneia*” (452), majd „*timido Peneia cursu / fugit*” (525-6). A *lieta* (31.s.) megfelelője pedig az ovidiusi *laeta* (560). A „*per triunfare o cesare o poeta*” (29.) pedig talán a „*tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum / vox canet et visent longas Capitolia pompas*” (560-1) nyomán is született.

kontextusán kívül, és a Marsyas feletti győzelme sem költői nagyságának köszönhető a mítoszleírások tanúsága szerint.

A mítosz első, i. e. V. századi leírásai (Hérodotos, Xenophón) Marsyas rendkívüli zenei képességére helyezik a hangsúlyt, a vetélkedés és megnyűzás tényét csak rögzítik,<sup>54</sup> Platón *Lakomájában* (215 b-d) Sókratést Alkibiadés Marsyashoz hasonlítja, nemcsak külső hasonlóságuk miatt, hanem elsősorban hallgatóikat elvarázsoló képességük miatt: ez a kataritikus hatást kiváltó képesség Sókratés esetében a retorika, Marsyasnál a csodálatos fuvolajáték.<sup>55</sup> Az első leírásokban Marsyas az *aulos* feltalálója, csak valamivel később jelenik meg az a mítoszverzió, amelyik a phryg szatírt a hangszer megtalálójává fokozza le, és Pallas Athénét teszi meg feltalálójává, aki felismerve, hogy a hangszer fújása eltorzítja arcát, elhajtja azt. A szakirodalom ezt a változtatást „a korabeli újzene diskurzus kontextusában értelmezi, amely az aulos-zene társadalmi rangvesztéséhez vezetett a lanttal szemben. Eszerint Athéna megvetésében ez a társadalmi-kulturális átértékelődés kapta meg művészi kifejeződését”.<sup>56</sup> A vetélkedésre és még inkább a büntetésre a hellenisztikus művészetben helyeződik hangsúly, és az i. e. első századra éri el a mítosz kanonikus sémáját, és illeszkedik be végérvényesen a *hybris*-történetek sokaságába.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> A mítosz változásairól, értelmezéseiről lásd Darab Ágnes kiváló tanulmányait: Darab 2015a, Darab 2015b. A mítoszra vonatkozó ókori források pontos megjelöléséhez, ismertetéséhez valamint a klasszika-filológiai szakirodalom álláspontjainak bemutatásához is ezeket a tanulmányokat ajánlom elsősorban.

<sup>55</sup> A szöveghely részletes elemzéséhez a Marsyas-mítosz szempontjából lásd: Kárpáti 2014, 119-122.

<sup>56</sup> Darab 2015b, 301.

<sup>57</sup> Uo. 314-305.

Ovidius röviden beszéli el Marsyas mítoszáat két művében, és a két leírás egymás komplementere. A *Fasti* mítosznarrációját a zenei-műfaji vetélkedés témája vezeti föl: Minerva (VI, 655 skk.) idézi fel a *tibia* hajdani népszerűségét, a síposok sikereit majd kiűzetésüket a városból. A *Római naptár* Marsyas-mítosza (VI, 695-708) szerint Pallas Athéné találta föl és készítette el először a *tibiát*, de amikor észrevette, hogy fújás közben kidagadnak az orcái, eldobta a hangszert mondván, ilyen sokra nem értékeli a művészetét: „ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia” (701. s.). Marsyas a folyóban találta meg, és miután megértette, hogyan működik, a nimfák között hírnevet szerezve, gőgös lett tudásától, és versenyre hívta Apollónt. A kihívás sorsát másfél sorban foglalja itt össze Ovidius: “Phoebo superante pependit; / caesa recesserunt a cute membra sua.” (707-8.s.) A *Metamorphoses*ben (VI, 382-400) Marsyas mítosza kevéssel követi Arachnéjét, szerkezetileg illeszkedik a *hybristés* művészelbeszélések sorába, de ugyanakkor azoktól lényegi kérdésekben eltér. Marsyas története egy keretbe foglalt brutális kivégzés, egyedülállóan kegyetlen jelenet az antik irodalomban, amely nemcsak tartalmával, hanem esztétikájával is szembemegy az Augustus-kor klasszicizmusának szabályaival.<sup>58</sup> Szemben Arachne mítoszával, Marsyas eleve legyőzöttként (*victus*, 384. s.) jelenik meg a *Metamorphoses*ben, a versenyművekről semmit sem tudunk meg, csupán Apollo büntetését ismerjük meg részleteiben, és a szatírt gyászolókkal zárul az epizód: a faunok és nimfák könnyeiből eredő folyót róla nevezik el (383-400).

Ez a rövid kitérő Marsyas mítoszaról azért szükséges, hogy jobban megértsük Dante választásának sajátos ellentmondásait, és az azok alapján felmerülő kérdéseket: 1)

---

<sup>58</sup> Darab 2015a, 37.

Miért a jó Apollónhoz (*buono Appollo*) intézett invokáció keretében idézi fel a phryg zenész megnyűzását? 2) A lexikai választások ovidiusi hipotextust feltételeznek, de valóban az ovidiusi dehonesztáló Apollo-képet veszi-e át Dante? 3) Mit kér Dante Apollótól a Marsyas megnyűzására emlékező tercínában? 4) Hogyan értelmezhetjük a *Paradicsom* első énekének kontextusában Marsyas történetét? Pusztán a művészi góg elrettentő példájának-e, ahogy az néhány, elmúlt évekbeli kivétellel az összes Dante-kommentárban olvasható? Vagy épp ellenkezőleg, Marsyas mítosza – a neoplatonikus értelmezéssel összhangban – a testétől megszabaduló lélek története és a dantei *trasumanar* előképe?

Lássuk a költészet istenéhez intézett fohászt, a mítoszfelidézés szűk szövegkörnyezetét:

|  |   |
|--|---|
| <p>O buono Appollo, a l'ultimo lavoro<br/>fammi del tuo valor sì fatto<br/>vaso,<br/>come dimandi a dar l'amato<br/>alloro.<br/>Infino a qui l'un giogo di<br/>Parnaso<br/>assai mi fu; ma or con<br/>amendue<br/>m'è uopo intrar ne l'aringo<br/>rimaso.<br/>Entra nel petto mio, e spira<br/>tue<br/>sì come quando Marsia<br/>traesti<br/>de la vagina de le membra<br/>sue. (<i>Pd.</i> I, 13-21.)</p> | <p>Ó, jó Apollo! A végső<br/>feladathoz<br/>tégy tudásod olyan edényévé,<br/>hogy elnyerhessem szeretett<br/>babérodát.<br/>Eddig a Parnasszus egyik<br/>hegyháta is<br/>elég volt nekem; de most mind<br/>kettő<br/>szükséges ahhoz, hogy az<br/>utolsó küzdőtérre lépjek.<br/>Mellkasomba lépj be, és<br/>sugald szavaidat,<br/>mint mikor Marsyast kihúztad<br/>a tagjait fedő hüvelyből.<br/><i>saját ford.</i></p> |
|--|---|

A Marsyas mítoszát felidézõ tercina (*Pd.* I, 19-21) lexikai választásaival Ovidius elbeszéléseit hívja elõ: a dantei „traesti” az ovidiusi Marsyas felkiáltásából származik: 'quid me mihi *detrahis*?' inquit; / 'a! piget, a! non est' clamabat 'tibia tanti.' (*Met.* VI, 385-6), „Mért rántsz ki magamból? / Ennyit a sípomnak szava, bánom bánva, nem ért meg!”<sup>59</sup>. Ahogy a *Fasti*ban Minerva a szépségének elcsúfítása miatt, a *Metamorphoses*ben Marsyas a rettenetes büntetése miatt kiáltja, hogy a hangszer megszólaltatása nem ér annyit, mint a következménye. A dantei „membra” lehet az ovidiusi *artus* fordítása: „clamanti cutis est summos direpta per artus, / nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat...” (387-8: „Testéről bőrét, míg õ ezt sírta, letépték; / tiszta merõ seb volt, csöpögött mindenhol a vére...”), vagy még inkább átvétel a *Fasti*ból: “caesa recesserunt a cute *membra* sua” (VI, 708).

A dantei invokáció és a *Metamorphoses*-kezdõ (1-4.s.) ovidiusi fohász között is felfedezhetõ párhuzam: Ovidius pontosan azt az igét és szerkezetet használja (*adspirate meis*)<sup>60</sup>, amellyel késõbb Dante az Istentõl eredõ költõi ihletet írja le. Dante a Marsyasra vonatkozó tercínájában ismétli az ovidiusi kifejezést (19): „Entra nel petto mio, e *spira tue*”, és ugyanez az ige jelenik meg a *dolce stil nuovó*ról és saját ihletettségerõl valló

<sup>59</sup> Devecseri Gábor fordítása.

<sup>60</sup>

|  |  |
|--|--|
| In nova fert animus mutatas dicere formas corpora; <i>di</i> , coeptis (nam vos mutastis et illas) <i>adspirate meis</i> primaque ab origine mundi ad mea perpetuum deducite tempora carmen! | Új alakokat öltött testekről indít lelkem szólni; <i>istenek</i> , (hiszen ti változtattátok át õket) <i>pártoljátok az én vállalkozásomat</i> , a világ kezdetétõl az én koromig legyetek vezetõi folytonos dalomnak! |
|--|--|

*Purgatóriumi* énekben is (XXIV. 52-4)<sup>61</sup>, ahol Dante *Ámor* ihlette költőként definiálja magát.

Ám a lexikai egyezések ellenére Dante *Apollo*-képe összeférhetetlen Ovidiuséval: a latin költő sohasem fohászkodik a költészet istenéhez, ő éppen „*Apollo trónfosztását*” énekelte meg, ami egyben politikai állásfoglalás is volt a részéről, hiszen *Apollo* *Augustus* személyes oltalmazó istene volt, isteni alteregójának tekintették,<sup>62</sup> és mítoszleírásában *Augustus* *Apollóját* szerepelteti, nem a költőzenészt, hanem a hatalmát gyakorló bosszúállót.<sup>63</sup> Dante választását bizonyosan befolyásolta a középkori Ovidius-kommentárok értelmezése: *Fulgentius (Mythologiarum libri tres I, 17)* és a harmadik Vatikáni mitográfus alapján *Arnolphe d'Orléans*, a XII. századi Ovidius-kommentátor<sup>64</sup> *Apollónt* bölcsnek (*sapiens*), az igazi tudás képviselőjének tekintette,<sup>65</sup>

61

|  |   |
|--|---|
| «I mi son un che, quando<br>Amor <i>mi spira</i> , noto, e a quel modo<br>ch'e' ditta dentro vo significando». | Én olyan vagyok, aki mikor<br><i>Ámor ihletet súg</i> , lejegyzem, és<br>szavakba foglalom a mondottakat. |
|--|---|

<sup>62</sup> Galinsky 1975, több helyen; Gloviczki 2008, 39-50.

<sup>63</sup> Darab Ágnes 2015b, 312.

<sup>64</sup> D'Orléans (ed.) 1932, I.8.

<sup>65</sup> Ennek nyomán látnak a középkori Ovidius-kommentárok *Marsyas* és *Apollo* mítoszában értelmi vetélkedést: *Arnolphe d'Orléans* a tudatlanság elbukásaként értelmezi a tudással szemben. Míg *Giovanni del Virgilio* kifejezetten a szofisták példáját látja *Marsyasban*, aki az igazi bölcséletet, vagyis *Apollónt* hívja ki versenyre. A hamis érvelés szükségszerűen elveszíti az igazsággal szemben a vetélkedést: a hazug csúrés-csavarását a síp azért jelképezheti, mert csupán hangot ad ki, míg a lantot a szív fölé kell helyezni (kiad. Ghisalberti 1933, 217-8.) *Arnolphe d'Orléans* és *Giovanni del Virgilio* értelmezésében tehát *Marsyas* nem a megbüntetett *hybris* példája, hanem a hamis, felszínes tudás képviselője. Részben ezt a vélekedést követi *Francesco da Buti* kommentárjában (1385-95, *Pd. I, 13-36*-hoz), aki *Marsyasban* az ostoba bűnöst ismeri föl (hiszen minden bűnös ostoba), aki a fájdalomnak könnyeitől válik folyóvá; *Dante*-szereplő pedig vele ellentétben az igazi tudáshoz, a

ennek a középkorban igencsak elterjedt magyarázatnak az alapja egy félreértés lehetett, amely a zenei képesség, a mesterségbeli tudás kulcsfogalmát, a *sophiát* értelmezi a szó általános jelentésében. A *Commedia* megírásának éveiben rögzült Apollo-mítoszaival kapcsolatban a tipologikus interpretáció: a feltehetően minorita szerzőjű *Ovide moralisé*<sup>66</sup> kommentár már egyértelműen Krisztussal felelteti meg Apollónt. Így tesz a korai kommentárok közül Francesco da Buti (1385-95) is, megalapozva a passzus bevett értelmezését: „*O buono Appollo; cioè o vera sapienzia d'Iddio Padre, che se' lo suo figliuolo.*” (*Pd.* I, 13-36-hoz).

Az Apollóhoz intézett ima egy fontos forrását Boethius *De consolatione Philosophiae* című művében találjuk: „Segítségül kell hívnunk – mondtam – a mindenség atyját, mert ezt elmulasztva nem foghatunk bele annak rendje s módja szerint semmiféle vállalkozásba.”<sup>67</sup> A Filozófia könyörgésében (III, ix, vers), azt kéri, hogy megérthesse Istent: „Hadd hágjon fel, Atyám, a te személyedhez az elmém”,<sup>68</sup> és, hogy az elme megszabaduljon az azt beburkoló földi ködtől: „Vedd le kölöncét, hajtsd a ködét el a renyhe világnak!”<sup>69</sup>: pontosan ez történik Dante szereplővel a *Purgatórium* végén és a *Paradicsom* elején. A könyörgés lezárása magának az Istenlátásnak a kérése, amely a dantei paradicsomi utazás célja is: „Hadd látnom ragyogó magadat, hisz a jóknak az enyhe, /

---

Megtettesült Igéhez imádkozik (megfeleltetve egymással Apollót és Krisztust).

<sup>66</sup> C. Boer (ed.), 1915-38, különösen a 3227-30. és 3313-17. sorokban.

<sup>67</sup> *A filozófia vizsgálata*, III, ix, próza, 33. Eredeti: „Inuocandum, inquam, rerum omnium patrem, quo praetermisso nullum rite fundatur exordium.”

<sup>68</sup> 22. „Da, pater, augustam menti conscendere sedem,”

<sup>69</sup> 25. „Dissice terrenae nebulas et pondera molis”.



Csöndes réve Te vagy! hisz Téged látni a végcél, / Forrásom, szárnyam, vezetőm, utam, útmutatóm Te!”<sup>70</sup>

Az Istenlátáshoz szükséges földi különctől való megszabadulást előíró boethiusi leírás egyike azoknak a szöveghelyeknek, amelyek a „tagjai hüvelyéből” kihúzott Marsyast pozitív átváltozás példájának engedik látni. Együtt – a Dante forrásaiként nem tekinthető – platóni *Lakoma* Marsyas-Sókratés megfeleltetést bevezető hasonlatával (215 c), ahol Alkibiadés a mestert a képfaragó műhelyekben készült, sípot vagy fuvolát tartó szilénfigurákhoz hasonlítja, amelyek belül istenképet rejtenek; vagy a reneszánsz mitográfusok<sup>71</sup> neoplatonikus értelmezésével, miszerint Marsyas mítosza a lélek elválását jelenti a testtől.

Több érv is felsorakoztatható amellet, hogy Marsyas említését, mint a dantei átváltozás lehetséges előképeként tekintsük.<sup>72</sup> A *Paradicsom* I. mítoszfelidézése nem őrzi meg az ovidiusi Marsyas-kivégzés brutalitását: a *Metamorphoses* leírásában mint „önmagából önmagát” („*me mihi detrahis*”, 385) tépi ki Apollo Marsyast, aminek nyomán a szatír egy nemtelen, pusztá seb marad („*nec quicquam nisi vulnus erat*”, 388), egy ideghúrok, izmok, vénák még egy ideig reszkető-pulzáló, de néma hangszere. Danténál Apollo mozdulatának iránya ellentétes az ovidiusihoz képest:<sup>73</sup> nem az emberről tépi le a bőrt (két élettelen részre osztva az élőt), hanem az embert (Marsyast mint egészt) húzza ki a tagok tokjából.

Dante külön kéri Apollót, hogy tegye tudása, költői képessége edényévé, lépjen mellkasába, sugallja szavait, mint

---

<sup>70</sup> 26-8. “*atque tuo splendore mica; tu namque serenum, / tu requies tranquilla piis, te cernere finis, principium, uector, dux, semita, terminus idem.*”

<sup>71</sup> Idézi: Durling – Martinez 2011, 34.

<sup>72</sup> Marsyast *figura Dantisként* értelmezi: Rigo 1994; Levenstein 2003; Hollander 2010.

<sup>73</sup> Levenstein 2003, 412.

mikor Marsyast megölte: a *vaso* előhívja a túlvilági utazó (egy másik) választott modelljét, Szent Pált (*vas d'elezione; Inf. II, 28*). De vajon mit szeretne valójában Dante? Egy ihletett mártíromságban (a mártír a szó eredeti jelentése szerint 'tanú', és a mártírokba a halál pillanatában a Szentlélek költözik)<sup>74</sup> látni Isten dicsőségét?

Úgy vélem, hogy mint a Pierisekre és Arachnére tett utalásakor, Dante szem előtt tartotta e művészmítoszok sokoldalú értelmezhetőségét. Egyrészt, az istenekkel vetélkedő mítoszi szereplőket ellentétpárba állítja egy-egy másik alakkal, nem feltétlenül legyőzőjükkel: a Pierisek Calliopéval, a halál és feltámadás „perpetuum carmen”-jének elzengőjével, nem mellékesen Orpheus anyjával állnak szemben. A megbüntetett gőgösök padlóképein feltűnő Arachne a művészi alázat és bűnbánat költőjének, Dávidnak az ellenpontja, akit az alázat három (szintén isteni) domborműve közül a középső jelenít meg a művészeknek szentelt triptichon szemközti pontján, a *Pg. X. 55-69* soraiban. Marsyas ellentétpárja a *Paradicsom I.* énekében sem elsősorban Apollo, a legyőzője, hanem Glaucus, az emberfelettivé, istenek társává válás példája. Glaucus viszont ezt az átváltozást nem érdemei miatt nyeri, csupán az istenek kegyéből, a dantei koncepció szerint pedig a kegyelem előfeltétele az erény. Ezt a gondolatmenetet követve, az Apollónhoz-Krisztushoz *virtù*-ért könyörgő Dante nemcsak a költői képességért, hanem az átváltozást lehetővé tevő erényekért is fohászkodik.

Mindhárom mítosz a vetélkedés jelene köré szerveződik, akkor is, ha az általunk vizsgált irodalmi felidézések nem ezt az elemet állítják a középpontba. Marsyas büntetése (vagy mártíromsága) sem értelmezhető anélkül,

---

<sup>74</sup> Levenstein 2003, 413.

hogy feltennénk a kérdést, miért és hogyan bukik el a halandó művész az istennel folytatott párviadalban.

Az ókori mítoszértelmezésekben Marsyas mindig kiváló zenész, akit Apollo a stratégiaileg *inpar* versenyben is vagy csak inkorrekt feltétel támasztásával tud győzni: Pseudo-Apollodorus leírásában (*Bibliotheca* I,4.2.) az isten azt szabta feltételül, hogy a hangszerüket megfordítva is játsszanak,<sup>75</sup> Diodorus Siculusnál (*Bibliotheca historica* III,59) és Hyginusnál (*Fabulae* 165), akit Dante is olvashatott, pedig azt, hogy zenélés közben énekeljenek. Vagyis ezekben a beszámolókból a hangszerek, a műfajok vetélkedéséről beszélhetünk, és a lant győzelméről az *aulos* felett, ugyanúgy ahogy a görög újzenevitában<sup>76</sup>, ugyanúgy értelmezhető az ovidiusi *Fasti* mítoszszelbeszélése is, Minerva bevezetését figyelembe véve.

A középkori mítoszfelidézések jelentős része, melyeket Dante minden valószínűség szerint ismert, szintén ezt az értelmezést követi: Marsyas alulmaradását a versenyben nem képességeinek hiánya, hanem Apollo hatalmaskodása, inkorrekttsége, vagy a lant elsősége eredményezi a síp felett. A II. (*Mythographus Vaticanus* (kiad. 2012), 138-9) és III. Vatikáni mitográfus (10, 7)<sup>77</sup> Apollo és

---

<sup>75</sup> Idézi Darab 2015b, 311 is.

<sup>76</sup> Ritoók 2006, 546-549 és Kárpáti 2014.

<sup>77</sup> "De Minerua etiam dicitur, quod tibias adinuenerit. Quibus cum in conuiuio deorum concinuisset eiusque tumentes buccas dii omnes irrisissent, illa ad Tritoniam paludem pergens, in aquam faciem suam turpem speculata, tibias abiecit. Quibus repertis Marsyas canens Apollinem ad certamen prouocauit. Midam igitur regem iudicem elegerunt, quem Apollo, quod iniuste iudicasset, asininis auribus dedecorauit. Is criminis sui notam tonsori tantum ostendit, ei ut taceret partem pollicens regni. Ille celare nequiens nec palam proferre ausus, terram fodit et in defosso rem dixit et operuit. In eodem loco calamus natus est, unde sibi pastor quidam fistulam fecit, quae percussa, rex inquit Midas asininas aures habet. Sic ergo Orpheus in theogonia scribit, a musicis haec reperta est fabula. Musici enim duos artis suae posuerunt ordines,

Marsyas mítoszához kapcsolva meséli el a *Metamorphoses*ben Pan történetéhez tartozó Midas-epizódot: a mitográfusok szerint Apollo sokáig vetélkedett Marsyasszal fuvolásban, de nem tudta legyőzni, ekkor cserélte ki az isten a fuvolát lantra. A vetélkedésnél Midas király volt a felkért bíró, de a dalukat meghallgatva, Marsyast helyezte előre, és Apollo e döntés miatt megharagudva büntette számárfülekkel a királyt. Az egyik XIV. századi közepi *Commedia*-kommentár, a *Chiose ambrosiane* (1355[?]) is ezt a mítoszverziót közli a *Paradiso* 1.20. értelmezésekor.<sup>78</sup>

A lant és a síp szembenállása, egy X. században íródott, és a középkorban rendkívül elterjedt műben is központi szerepet kap: az *Ecloga Theoduli* a „keresztény igazság” és a „pogány hazugság” találkozásának és

---

tertium deinde minoris ualentiae adiecerunt: cantantium, citharizantium et tibizantium. Prima ergo est uox uiua, quae in omnibus sibi musicis necessitatibus celerrime subuenit. Secunda est cithara, quae cum in multis uiuam uocem aequiparare uideatur, aliqua tamen non implet, quae uiua uox potest. At uero tibia uix artis musicae partem extremam sufficit adimplere: de quinque enim symphoniis, quas uiua uox uel cithara reddit, tibia uix unam et dimidiam perficit. Minerua itaque, id est aliqua persona sapiens, tibiaram nondum experta defectum eas quidem adinuenit: quas tamen cognitae omnis doctus in musicis propter sonorum respuit paupertatem. Inflatas uero buccas dii risisse dicuntur, quia tibia uentose in musicis sonet et artificiosae flexibilitatis uocum proprietate amissa, rem potius sibilet quam musicae moduletur. Merito ergo eam nimio flatu perstreptentem, omnis qui in arte musica doctus est, ridet, unde et Minerua, id est sapientia, exprobratam tibiam proicit. Quam tamen Marsyas sumit: Marsyas enim stultus interpretatur, qui solus in arte musica tibiam praeponere uoluit citharae, unde et cum porcina merito pingitur cauda.” Kiss Farkas Gábor átírása.

<sup>78</sup> “Apollo eum superare non ualens per rectum modum, inuertit citharam et canere cepit et uicit et Marsiam scorticauit, de cuius sanguine fons eius nomine ortus est, cuius turpitudinis memoria pingitur Marsia cum cauda porcina. Mida uero rex Libie, huic contencioni iudex adhibitus, preposuit Marsiam Apollini, qua re indignatus Apollo eius stulticiam dapnauit auribus asininis.”

szembenállásának költeménye. Az *Ecloga Theoduli* sajátossága a bibliai és antik mitikus alakok párhuzamba és ellentétbe állítása, amelyben két, egymásnak négy soros strófákban felelgető költő-dalnok mérkőzik meg egymással: Pseustis az antik mitológiát meséli, hangszere a síp (*fistula*), amely a politeizmusát hivatott jelképezni;<sup>79</sup> míg Alithia – Dávid leszármazottja – a mitológiát felülmúló és felülíró bibliai történeteket énekel meg, a harmonikus hangzású lanttal kísérve a dalt. A dantei *Színjátékra* bizonyosan hatást gyakorol ennek a középkorban rendkívül népszerű költeménynek a mítoszi és bibliai alakokat egymás mellé helyező technikája, amely az egész művet jellemzi, de elsősorban a *Purgatórium* exemplumaiban látványos. Giovanni del Virgilio és Dante ekloga-váltásában Dante-Titiro az egyetlen, aki lantot penget, míg a többi költő pásztorsípot fúj (*Egloghe* I, II)<sup>80</sup> ezzel is érzékeltetve a kétféle költészet közötti különbséget.

A Marsyas sorsát felidéző paradicsomi tercina a vetélkedés szempontjából legyőzöttként mutatja be Marsyast, de a legyőzés okát nem fejt ki: nem tudjuk meg, hogy pusztán a gőg, vagy a hatalom, vagy akár a divat áldozatát is láthatta-e a szerző Marsyasban. A mítosz ókori és középkori értelmezései, amelyekből többet bizonyosan ismert Dante, mind amelletti érvek, hogy ne fogadjuk el a legegyszerűbb és legelterjedtebb megoldást, amely Marsyast pusztán a megbüntetett gőg példajaként tekinti.

### ***Konklúziók***

Jelen írás a dantei, mindössze néhány tercínát elfoglaló mítoszfelidézések polivalenciáját mutatja be, a források és a szűk szövegkörnyezet viszonylatában elemzi

---

<sup>79</sup> Teodulo, ed. 1997, LXIX.

<sup>80</sup> Ld. Rigo 1994, 68.

azokat. A *hybristés* művészek mítoszai már Ovidiusnál sem csak aitiológiai, vagyis keletkezés mítoszok –Arachne esetében nemcsak a pókok egy fajtájának keletkezését meséli el, Marsyas esetében az *aulosét* és a Marsyas folyóét, a Pieriseknél a szarkákét –, és nem is csak a megbüntetett görög *exemplumai*, hanem árulkodnak a kor és a szerző művészetfelfogásáról. Az istenek nem tudnak kétséget kizáróan az emberek fölé kerekedni: a Pieriseknél nem halljuk a versenydalukat, csak a riválisuk szájából, Arachnéről Ovidius kimondja, hogy sem „az Irigység, sem Pallas nem találhatott kivetnivalót az alkotásában”. Mindhárom művész(csoport) törvényszerűen bukik el, hiszen egy nálánál nagyobb erővel vetekszik, de a győzelem a mű értékén kívüli okból következik be: a politikai hatalom döntéséből (Pallas-Arachne), a divat változásából (Apollo-Marsyas) vagy a kanonizációból (Pierisek-Calliope) fakad. Dante, ahogy azt a *Convivio* bizonyítja, felismeri az ovidiusi történeteknek a mély emberi jelentését, és véleményem szerint nemcsak a művészi görög bűnére figyelmezteti magát a mítoszok felidézésével, hanem a művészsors nagyon is földi buktatóira is.

## Képek



Párizs, Bibliothèque de l' Arsenal 8530, 82r. Itália, XIV. század közepe.

Kép forrása: Brieger-Meiss-Singleton 1969 II, 368.



London, British Library, Yates Thompson MS 36, 129r. Dante Alighieri, *Divina Commedia*. A *Paradisót* Giovanni di Paolo illusztrálta 1450 körül.

Kép forrása:

[http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Yates\\_Thompson\\_MS\\_36](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Yates_Thompson_MS_36)



## Bibliográfia

- Alighieri, Dante: *Isteni Színjáték*. Ford. Nádasy Ádám, Budapest, Magvető Kiadó, 2016.
- Bakti Judit (2012): *Művész(et)ábrázolások Ovidius Metamorphosesében*, szakdolgozat, SZTE Klasszika-filológia Tanszék.
- Barolini, Teodolinda (2003): *Ricreare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi*, in Ead. *La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli Editore, 173-198.
- Barolini, Teodolinda (2012): *Aracne, Argo e san Giovanni: l'arte trasgressiva in Dante e Ovidio*, in Ead., *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, Milano, Bompiani, 245-265.
- Bényei Tamás (2013): *Más alakban. A metamorfózis poétikája és politikája*, Pécs, Pro Pannónia.
- Boethius, Anicius Manlius Torquatus Severinus (1979): *De consolatione philosophiae. A filozófia vigasztalása*, ford. Hegyi György ; utószó Szepessy Tibor, Budapest, Európa.
- Brieger, Peter – Meiss, Millard – Singleton, Charles S. (1969), *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, University Press, 2 vols.
- Carrai, Stefano (2012): *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.
- Casagrande, Carla – Vecchio, Silvana (2011): *A hét főbűn. A bűnök középkori története*. Ford. Falvay Dávid, Gecser Ottó. Európa, Budapest.
- Coluzzi, Federica (é. n.) *Rivaleggiare col divino. Il mito di Aracne fra Dante e Ovidio*

- [https://www.academia.edu/3429455/Rivaleggiare\\_col\\_divino.\\_Il\\_mito\\_di\\_Aracne\\_fra\\_Dante\\_e\\_Ovidio](https://www.academia.edu/3429455/Rivaleggiare_col_divino._Il_mito_di_Aracne_fra_Dante_e_Ovidio) - 2017. 02. 20
- Darab Ágnes (2012): *Plinius Természetrája. Anekdotikus narráció és enciklopédikus gondolkodás*. Electa sorozat. Gondolat, Budapest.
- Darab Ágnes (2015a): *Marsyas és Apollón: két paradigma*. Ókor, 14 évf. 2015/2. 33–40.
- Darab Ágnes (2015b): *Marsyas metamorfózisa*, in: *Tempora mutantur: tanulmányok az időről és a bűnről*, szerk. Tóth Orsolya, Hereditas Graeco-Latinitatis II, Debrecen, DE Klasszika-filológiai és Ókortört. Tanszék.
- Ghisalberti, Francesco (1933): *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, *Giornale Dantesco* 34.
- D'Orléans, Arnolphe (ed. 1932) *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.*, Ghisalberti, F., Hoepli, Milano.
- Durling, Robert M.- Martinez, Ronald L. (2011) (edited and translated by, introduction and notes by), *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Paradiso* (vol. III) New York; Oxford: Oxford University Press.
- Evagrius Ponticus (ed. 1972): *The Praktikos. Chapters on Prayer*. Bamberger, John Eudes, trans. Kalamazoo, Michigan, Cistercian Publications.
- Galinsky, Karl G. (1975), *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*. Oxford, Blackwell.
- Garlandia, Giovanni di (ed. 1933): *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.*, a cura di Francesco Ghisalberti, Casa ed. G. Principato, Messina.
- Gloviczki Zoltán (2008): *Ovidius Ars Poeticája*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Halliwell, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.

- Hollander, Robert (2010): *Marsyas as figura Dantis: Paradiso 1.20* in: in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America» (27 April 2010) [<http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/>]
- Jacomuzzi, Angelo (1995): “*Ond’io son fatto scriba*”, in Id., “*L’imago al cerchio*” e altri studi sulla “*Divina Commedia*”, Milano, Franco Angeli, 27-77.
- Johnson, Patricia (2008): *Ovid before exile: art and punishment in the Metamorphoses*. Madison, UW Press.
- Kárpáti András (2014): *Múzsák ellenfényben. A régi görög újjzene: Vázakép, popkultúra, politika*, Budapest, Gondolat.
- Kelemen János (2015): *A Purgatórium 12: a művészi alkotások mibenléte*, in: Id., „*Komédiámat hívom tanúmul*” Az önreflexió nyelve Danténál, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 165-173.
- Ledda, Giuseppe (2015): *La danza e il canto dell’«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, edité par Elise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet, Genève, Droz, 225-246.
- Levenstein, Jessica (2003): *The re-formation of Marsyas in “Paradiso” I*. In: Teodolinda Barolini – Wayne Storey (eds.) *Dante for the new millennium*, Fordham Univ Press, 408-421.
- Macfie, Pamela Royston (1991): *Mimicry and Metamorphosis: Ovidian Voices in Purgatorio 1.7-12*, in: Sowell, Madison U. (ed.), *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*, Binghamton, NY.
- Maspero, Francesco (1997): *Bestiario antico : gli animali-simbolo e il loro significato nell’immaginario dei popoli antichi*. Casale Monferrato, Piemme.
- Murray, Penelope (2014): *The Muses in Antiquity*, in: *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe*, ed. Christian, Kathleen W. et al., London, Warburg Insitute.

- Mythographus Vaticanus (kiad. 2012), *Isteni fabulák: az I. és a II. Vatikáni mitográfus*, ford. Kulcsár Péter; szerk. Kiss István, Budapest, Lucidus.
- Ovide moralisé: poème du commencement du quatorzième siècle* (ed. 1915): publié d'après tous les manuscrits connus par C. De Boer, Amsterdam, Muller.
- Picone, Michelangelo (2006): *Il cimento delle arti nella «Commedia»*. *Dante nella cornice dei superbi (Purgatorio X-XII)* in Donato, M. M. – Battaglia Ricci, L. – Picone, M. – Zanichelli, G. Z. (a cura di), *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 81-107.
- Pope-Hennessy, John (1947): *A Sieneze Codex of the Divine Comedy*, Phaidon Press Ltd., Oxford – London.
- Raimondi, Ezio (1982): *Rito e storia nel I canto del "Purgatorio"* in Id.: *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino.
- Rigo, Paola (1994): *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 67-70, 119-124.
- Ritoók, Zsigmond (2006): *Régi zene és új zene*, in Németh György, Ritoók Zsigmond, Sarkady János és Szilágyi János György, *Görög művelődéstörténet*, Budapest, 546-549.
- Rosati, Gianpiero (1999): *Form in Motion: Weaving the Text in the Metamorphoses* in: Hardie, Philip et al. (ed.), *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and its Reception*. Cambridge, Cambridge Philological Society, 240-253.
- Sarolli, G., R. (1971): *Dante "scriba Dei": storia e simbolo*, in: Id., *Prolegomena alla "Divina Commedia"*, Firenze, 189-336.
- Solodow, Joseph B. (1988): *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill & London, University of North Carolina Press.

- Szilágyi János György (1982a): *Arachné*, in: Id., *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, Budapest: Magvető Kiadó, 217-233.
- Szilágyi János György (1982b): *Az átváltozások költője*. In: Id., *Paradigmák*, 31-59.
- Teodulo (ed. 1997): *Ecloga: il canto della verità e della menzogna*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto Tavarnuzze, Impruneta, SISMEL edizioni del Galluzzo, 1997.
- Vincent, Michael (1994): *Ovid and Barthes: Ekphrasis, Orality, Textuality, in Ovid's 'Arachne'*. *Arethusa* 27, 361–386.
- Ziogas, Ioannis (2013): *Ovid and Hesiod: The Metamorphosis of the Catalogue of Women*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

DRASKÓCZY ESZTER

### **La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella *Commedia***

I miti d'arte evocati nella *Commedia* possono essere divisi in due gruppi: tra i miti della sfida artistica agli dei si elencano quelli di Aracne, Marsia e le Pieridi, mentre i miti di Dedalo e Orfeo rappresentano l'arte nella sua capacità di conquistare uno spazio nuovo. Il presente contributo sceglie per tema alcune allusioni dantesche ai miti ovidiani legati alla *hýbris*, confrontando l'approccio autoriale nella *Commedia* e nelle *Metamorfosi*, con lo scopo di desumere un'*ars poetica* dal contesto dei riferimenti mitici.

TÓTH TIHAMÉR  
**Paradicsomi körtáncok.**  
*Perichoresis metaforák Danténál*

Két fogalom egybenlátására, vagy egybeolvasására teszek kísérletet az itt következő rövid írásban. Ez a két fogalom a *trinitas* és a *perichoresis*, amelyeknek egyik képi összekötő eleme a tánc, mind egyedi, mind közösségi formájában.

Az *Isteni színjáték* harmadik részét olvasva látjuk, hogy az üdvözült lelkek mindinkább egyfajta körtáncba rendeződnek ("*formata in cerchio a guisa di corona*", Par.23.95), és így mutatkoznak meg ("*roteando fan soggiorno*", Par.21.39), mely körök maguk is egyre komplexebb formákba váltanak, ahogy a végső látomás felé haladunk (Par.33.118-119). "Fölfelé" haladva pedig az egyedi mozdulatokban kirajzolódó táncokat a körtáncok váltják fel.<sup>1</sup> Egy a középkorban is népszerű körtánc neve, a *carola*,<sup>2</sup> konkrétan meg is jelenik a Paradicsom énekeiben:

(...) e quelle anime liete  
si fero spere sopra fissi poli,  
fiammando, volte, a guisa di comete.  
E come cerchi in tempra d'orioli  
sí giran sí, che 'l primo a chi pon mente  
queto pare, e l'ultimo che voli;  
cosí quelle carole,<sup>i</sup> diferente-  
mente danzando, de la sua ricchezza

---

<sup>1</sup> *The Dante Encyclopedia*, szerk. Richard Lansing, Routledge, London, 2010, p.633.

<sup>2</sup> Az *Enciclopedia Treccaniana* (<http://www.treccani.it/enciclopedia/carola/>) a *carola* kifejezésre a következő meghatározás áll: "Ősi csoporttánc, amely különösen elterjedt volt a középkorban, általában szent eseményekhez kapcsolódóan. A *carolában* táncosok egymás kezét fogva haladtak körbe-körbe, zenei kísérettel."

mi facieno stimar, veloci e lente." (Par.24.10-18.)

(A jókedvű lelkek / pörögni kezdtek tengelyük körül, / csóvát is húztak, mint az üstökös. / S mint óraszerkezet kerekei, / ahol az első szinte állni látszik, / az utolsó meg oly gyors, hogy röpi, / úgy itt az egyes körtáncok külön- / külön sebességgel forogva tették / lemérhetővé üdvük fokait. – Nádasy Ádám fordítása)

Mindez nem csak a mű poétikai-esztétikai dekorációja, az üdvözült szellemi állapot képi megjelenítése, hanem fontos metafizikai, teológiai hasonlata is, amely összefüggésbe hozható a sokértelműség teológiai útját bejáró *perichoresis* fogalmával. Szinte bizonyos, hogy Dante ismerte, latin változatában legalábbis, a fogalmat, amely éppen a 12. sz.-ban lett a nyugat teológiai nyelvezetében "otthonos". Így, nem csak esztétikai minőséget fejez ki, hanem teológiai-metafizikai értelemet is hordoz a különféle képekbe rejtve. Az üdvözült lelkek egyedi, affektív megnyilvánulásaival kapcsolatban is utalhatunk erre, mintegy a személy létmódjának a táncban való megjelenítésére és ábrázolására, amely akár még a személy identitásának modern problémáját is felvetheti (a sokféle mozgás egysége): *che del suo mezzo fece il lume centro / girando sé come veloce mola* (Par.21.80-81). Természetesen a tánc, az ábrázolt körmozgás, mint metaforikus kép az, amely az egyén és a közösség harmónáját is szemléletessé tudja tenni.

A görög fogalom, amelyben a körtáncot fellelni vélték, a *perichoresis* (*peri-choreo*=körben táncol), mint egyfajta vallási és ünnepi események során előadott tánc. A vallási-népi hagyományban való jelenlétére utalhat pl. *Arisztophanész* Madarak c. komédiájának egyik sora, ahol ez a fogalom az oltár ünnepélyes körbejárásaként, szakrális momentumként jelenik meg. Filozófiai értelemben a fogalom Anaxagórasznál

tűnik fel, mint az égitestek kozmikus körmozgásának, a *nousz* által elindított mozgás, jellemzéseként.<sup>3</sup>

A *perichoresis*, mint fogalom, csak fokozatosan vált létjogosulttá a teológiában, ráadásul nagyon eltérő jelentéstartalmak fűződtek hozzá az idők során, sőt az a forma, ahogy a latin nyugat átvette, sem volt egységes.<sup>4</sup> Mind a szentháromság, mind a krisztológia problematikájának taglalásában megjelenik. Elsők között, ilyen értelemben, Nazianzi Szt. Gergely (329-389), Hitvalló Maximosz (580-662) és Damaszkuszi Szt. János (676-749) használta a fogalmat. Különösen Szt. János *Expositio Accurata Fidei Orthodoxae* című munkája válik fontossá, amely viszonylag hamar eljut a nyugati világba is. A művet egy Burgundio Pisanus (12.sz.) nevezetű jogász fordítja le latinra, amire később Petrus Lombardus is hivatkozik. A Burgundio által a *perichoresis*re használt latin megfelelő a *circumincessio* lett, amely gyakorlatilag egy általa kreált fogalom volt. Ebben a formában jelenik meg Bonaventura *Itinerariumában*, amely alatt egyfajta dinamikus mozgást, kommunikatív tevékenységet értett, míg Aquinói Tamás az egyik létezőnek a másikban való jelenlétét, áthatását, inegzisztenciáját gondolta el, mint *circuminsessio* (Par.2.37-39).<sup>5</sup> Danténál azonban, úgy tűnik, mindkét értelem megtalálható (Par.13.16-21).

---

<sup>3</sup> Arisztophanész, *Madarak*: "Folytasd körútd, vedd föl a medencét." (Európa, Budapest, 1988 [Arany János fordítása]); Anaxagórasz, fr.12. "Az Ész uralkodott az egész körforgáson, úgy hogy a körforgás már az elején kezdetét vette".

<sup>4</sup> Az egész fogalom részletes történeti elemzését adja: Slobodan Stamatovic, *The Meaning of Perichoresis*, in: *Open Theology*, 2016, vol.2. pp.303-323.

<sup>5</sup> *Itinerarium mentis in Deum*, VI, 2.11. *Summa Theologica* Iq42.5. A *circum* [in] *cessio* fogalmát különösen a ferences iskola szerzetesei használták, míg a *circuminsessio* formát Petrus Lombardus vezeti be, bár érdekes módon ő is Burgundio fordítását vette alapul (nem tudjuk, hogy miért tért el egy betűvel), amelyet aztán a domonkos iskola teológusai használtak előszeretettel ( 324).



Az egész Háromegey-Isten tételezésének a háttérében - írja Gánóczy Sándor - "a görög egyházatyáktól átvett *perichoresis*, azaz *circumincessio* kifejezés áll."<sup>6</sup> Hozzá kell tennünk, hogy bizonyos értelemben a háromság dogmatikai hittételétől függetlenül jelenik meg a patrisztikában.<sup>7</sup> Inkább magyarázatként kezdték alkalmazni, Szt. János izzó és hevülő vas hasonlatához mérten. A két eltérő fogalmat gyakran szinonimaként tárgyalják, pedig lényeges különbség mutatkozik bennük: az egyikben az *incedere* ("ünnepélyesen lép") igével találkozunk, míg a másikban formában az *insidere* ("benne ülni") igével. Lényegük szerint egy aktív és egy passzív alakról van szó, egy tranzitív és egy intranzitív értelemről.

Az Egyet, Kettőt, Hármat, aki él  
s mint Három, Kettő, Egy uralkodik,  
aki határtalan s mindent határol (Par.14.28-30.)

Ebben a tercinában szerepelnek a *circumscribitto* és a *circumscribere* kifejezések, amelyek ugyanúgy tranzitív és intranzitív értelmet hordoznak és gyanúsán a ferences és a dominikánus teológia szentháromságot magyarázó fogalmaira hajaznak. Ebben a két fogalomban egyszerre fejeződik ki Isten abszolút transzcendens (*non circumscribitto*) és immanens volta (*e tutto circumscribere*). Ez a dantei sor nagyon hasonló értelemben megtalálható Damaszkuszi Szt. János *De fide orthodoxa* I. könyvének 8. fejezetében is.<sup>8</sup> Az élet és az uralkodás

---

Vö. *La somma teologica*, Vol. 3, ESD, Bologna, 1988. p.324. Petrus Lombardusszal kapcsolatban: Stamatovic, id.m. p.304 (8. jegyzet).

<sup>6</sup> Gánóczy Sándor, *Creatio ex amore*, Vigília, 2005/5. p.400.

<sup>7</sup> Stamatovic, p.304.

<sup>8</sup> *Expositio accurata fidei orthodoxae* I.8: "omnia implentem, a nulla re comprehensam" (Παντα πληρουσαν, υπ' ουδενος περιεχομένην).

különbségében és egységében hasonlóképpen ez a viszony fejeződik ki. Beleértve ebbe azt is, hogy Isten világon belüli ható okként, csak abszolút transzcendenciájának visszfényeként gondolható el, hiszen a teremtés a háromság következménye és "csak" ennyiben Isten akarata. Ez pedig következik a szentháromságnak abból az értelmezéséből, amely szerint a Szentlélek öröktől fogva történő áradása az Atya és a Fiú között a személyek differenciájában létrehozza a teremtés művét. Így fakad fel az öröklétből a mulandó jelen, amelynek soha nem kezdete, hanem örökléte van: vagyis a világ kezdetén nem az időtlenség semmije, hanem az örökkévalóság abszolút jelenideje áll.

A Paradicsom 10. éneke (1-6) a szentháromság benső életének megjelenítésével kezdődik: *Guardando nel suo Figlio con l'Amore / che l'uno e l'altro eternalmente spira, / lo primo e ineffabile Valore / quanto per mente e per loco si gira / con tant'ordine fé ch'esser non puote / senza gustar di lui chi ciò rimira.* Parafrázisban a szöveg így fordítható: "(Az Atya) Fiában Szeretettel szemléli a legfőbb és kimondhatatlan Értéket (Önmagát), amely szeretet mindkettőből örökké árad, hogy mindent mi égi szférákban vagy angyalok elméjében forog (az egész kozmosz), olyan rendben alkotott meg, hogy aki azt szemléli, ezt az Értéket sem tudja nem megízlelni (vagyis Istent magát)."

Megnehezíti dolgunkat a kezdő gerundio alak, amely egyidejűséget és folyamatosságot fejez ki egy másik esemény, a teremtés vonatkozásában. De éppen ezzel az örökkévaló jelennel, annak megmutatásával kezdődik a X. ének. A fordítások általában tárgyiasítják a Fiút.<sup>9</sup> Valójában az Atya a

---

<sup>9</sup> Babits Mihály (és Nádasdy Ádám) az alábbi módon fordította a szentháromságot taglaló részt (*Par.* 10, 1-6). Babits egyszerűen tárgyiasította a Fiút, aki nem lehet az, hiszen a személyek közötti viszony a bensőségességen

Fiúban önmagát szemléli (mert csak így ismeri önmagát), azzal a szeretettel, amely mindkettőből öröktől fogva árad: a szemlélet egyúttal a teremtés pillanata is. Ennek a kezdő igealaknak (*guardando*) látszólag nincs alanya, csak azon Értéken (fordították ezt Erőnek, Hatalomnak, Bölcsességnek is) keresztül, amelyet Fiában való szemlélet ad. Ez természetesen megfelel a János evangéliumában leírtaknak is az Atya és a Fiú mibenlétéről, de a dantei ábrázolás a háromság dinamikusabb, misztikusabb vonását is visszaadja, nevezetsen Jézus istenségének egyértelmű kinyilvánításában. Kétségtelen a "rigore teologico", mint Sapegno vagy Hollander állítja (szemben a keletiek felfogásával, ahol csak az Atyából árad a Szentlélek),<sup>10</sup> de a dantei ábrázolás az *incessiot* jobban hangsúlyozza. Nem statikus fogalmakról van szó, hanem egy dinamikus folyamatról, ahol a szeretet a létadás örök pillanatává változik. Az Atya és a Fiú között áradó szeretet

---

(cointimitas) alapul, vagyis egymásban tételezik önmagukat, nem pedig tárgyként adottak (egy szubjektum megismerésében) egymás számára.

Fiát nézve a Szeretettel egyben,  
mely mindkettőből mindörökre árad,  
a Fő Erő, a Megnevezhetetlen,  
mindent, mi térben s gondolatban állhat,  
úgy alkotott, hogy kell, hogy benne lelje  
az Ő izét, ki jól vizsgálni fírad. (*Babits Mihály*)

Fiát nézve azzal a Szeretettel,  
mely kettejükből áramlik örökkön,  
az első, mondhatatlan Hatalom  
mindazt, mi mozdul térben s gondolatban,  
oly rendbe foglalta, hogy nem lehet  
csodálat nélkül szemlélni e művet. (*Nádasdy Ádám*)

<sup>10</sup> Dante Alighieri, *Paradiso* (Robert and Jean Hollander), Anchor, New York, 2008. p.602.

megszűnése a világ létokának elvesztéséhez vezetne, a személyes létegyeséget megtartó másik nélkül: *la sua quiditate / veder non può se altri non la prome* (Par.20.92-93).

A 10. ének több szempontból is váltás az eddigiekhez képest, hiszen a negyedik szférába már nem ér el a Földnek az árnya (Par.9.118-119) és az üdvözült lelkek mindig egy átfogóbb, nagyobb egység részeként jelennek meg, tulajdonképpen a szentháromság titkának egyfajta lenyomatát hordozva létükben. Ez a nagyobb egység pedig éppen a tánc képével írható le, mint közös, egy mozdulat, de a táncot alkotók önállóságában. Ezt a váltást Bonaventura misztikus teológiájának olyan fogalmaival is leírhatjuk, mint a *communicatio* vagy a *cointimitas*, amely innentől fogva még mélyebb dimenzióba avatja be az utazót, az Istennel való végső egyesülés útján.

A *perichoresis*, mint teológiai fogalom, Danténál általános metafizikai elv, amely mintegy a költészet eszközeivel viszi színre szentháromság tanát. Az egész mű maga is egyetlen metafora irányába halad: a háromság költői látomásának nyelvi-képi megfogalmazásába. Mindez nemcsak dogmatikai kérdésként merül föl, hanem a költő látomásának tárgyaként, azzal a társadalmi és politikai vetületével együtt, amelynek révén a dialogikus viszonyt erősíti. A háromság, ennél fogva a jóság abszolút kifejezése. A "hazudós", androgün istenek ezért csak bitorolják Isten jogait, a különbségük megszemélyesítésével és abszolutizálásával.

Dante a költészet eszközeivel egyesíti a diverzáló jelentéseket és az "igazság trinitárius ritmusa"<sup>11</sup> (Szt. Ireneusz) szerint fűzi egybe azokat. A misztikusok módján dinamizálja a háromság skolasztikus felfogásában talán kissé merev,

---

<sup>11</sup> U. Eco – R. Fedriga, *Storia della filosofia*, Vol.1, Laterza, Roma-Bari, 2014, p.344.

mozdulatlan fogalmait, mindezt az értelem és a költészet állhatatos közvetítésével. A *perichorésis* metaforái a táncon kívül, a testekbe való áthatásban (Par.2.37-39.) és a háromság különféle poétikai eszközökkel történő megjelenítéseiben is fellelhetők. "Egy létező aktív jelenléte egy másikban, ahogy tulajdonságait vagy természetét közvetíti vagy átadja egy másik létező számára" - talán ez a *perichorésis* lényegibb tartalmára és misztikusabb eredetére is utal, mintsem a tánc, mint képzet kizárólagosságára.<sup>12</sup>

Összegzéséként elmondhatjuk, hogy a *Színjáték* nem csak skolasztikus értelemben tekinthető enciklopedikus műnek, hanem a jelentések és az értelmek szintjén is az, ahogyan széttartó mozzanatokat képes egyesíteni önmagában, ahol dogmatikai kérdések is a költői kifejezés részévé válhatnak, tanusítva az emberi értelemben megmutatkozó egységet "az egymást átható különbözők kölcsönösségében" és körtáncában.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Stamatovic, p.312-13. A létező kifejezés nem biztos, hogy megfelelő ebben az összefüggésben, amit a "permeation of being" takar. Valamiféle létadásként, - áthatásként kellene fordítani.

<sup>13</sup> Herbert Vorgrimler, *Új teológiai szótár*, "Perichoresis" szócikk, Göncöl, Budapest, 2006, p.582.

---

TIHAMÉR TÓTH

**Dante's circle dances and the concept of perichoresis**

**– Abstract –**

The concept of perichoresis having been already appeared in the theology of St. John of Damascus and Maximus Confessor, is the main object of this study through exploration and analysis of the dances (carola) and movements of Paradise in Dante's Divine Comedy. This concept, which became honored in early Christian theology (but later became suspicious), was intended to represent the reciprocity and the deep relationship between the persons of the Trinity. Dante seemed to use this ancient "pictorial" ideas to reinforcement and illustrating the spiritual content of his work. The use of these pictures for Dante, as exploring ones, in a specific way, also serves to demonstrate the particular dynamics of the temporal and eternal, the finite and the infinite.

KELEMEN JÁNOS  
**Francesca csókja**

**1. Francesca és Ginevra**

A *Pokol* 5. éneke – legalábbis az ének lényegi mondanivalóját hordozó Francesca-epizód – a legevidensebb olvasat szerint az irodalom és a bűn, pontosabban az irodalom és a bűnös szerelem kapcsolatát tematizálja. A kommentátorok jelentős része arra mutat rá, hogy az ének az udvari irodalom kritikáját, sőt Dante önkritikáját tartalmazza, amennyiben Francesca öngazoló szavai könnyen vonatkoztathatók a *dolce stil nuovóra*, egyáltalán a költő korai költészetére.

Az alábbiakban csupán azzal a ténnyel, illetve annak a ténynek a következményeivel szeretnék foglalkozni, hogy a Francesca által elbeszélte történetben az irodalom áll a középpontban.

Lássuk először e tény kézenfekvő, szinte egymásra torlódó jeleit, tematikai, narratív, lexikai és szemantikai lenyomatait a szövegben, melynek számunkra releváns szegmentuma a 127. sortól a 138. sorig terjed. Danténak, az utazónak arra a kérdésére, hogy mi módon csábultak el a szerelmesek („mily módon engedte a szerelem, hogy vágyatokra ráébredjete?”; „come concedette amore che conosceste i dubbiosi disiri?”, 119-120), Francesca a következő elbeszéléssel válaszol:

Noi leggevamo un giorno per diletto  
di Lancialotto come amor lo strinse:  
soli eravamo e senza alcun sospetto.  
Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso:  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
Quando leggemmo il disiato riso

esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse;  
quel giorno più non vi leggemmo avanti.<sup>1</sup>

Tematikai szinten nem lehet egyértelműbb, hogy a részlet főszereplője általában az irodalom, konkrétan pedig egy adott irodalmi mű és az azt tartalmazó könyv. Francescának az a mondata, hogy ő és Paolo kedvtelésből („per diletto”) olvastak, és mondjuk nem a szellemi vagy morális épülés okán, arra is enged következtetni, hogy szerintük mi célt szolgál az olvasás. Viselkedésük annak az elméleti felfogásnak a gyakorlati megfelelője, amely szerint az irodalom funkciója a szórakoztatás. Ez máris az udvari irodalom szférájába visz minket, amelynek kritikáját szolgálja az egész epizód.

Lancelot és persze pár sorral lejjebb Galeotto megnevezésével Dante szinte lábjegyzet-szerűen idézi azt a könyvet, melyet a történet szerint a szerelmesek éppen olvasnak. Az Arthur király mondakör egyik korabeli (XIII. századi) francia feldolgozásáról, a *Lancelot* című lovagregényről van szó, mely az itáliai udvarokban is közkedvelt olvasmány volt. Ez egyike azoknak az eseteknek, amikor Dante szinte úgy jár el, mintha valamiféle traktátust írna, és lábjegyzetet fűzne szövegéhez, miközben forrását is egészen pontosan megadja. (Ahogyan ezt teszi, amikor

---

<sup>1</sup> Nádasy Ádám fordításában: „Egy ízben olvagattunk, kedvtelésből, / Lancelotról, kit szerelem gyötört; /egyedül voltunk, és gyanútlanok. / Olvasás közben össze-összenéztünk, / néha az arcszínünk megváltozott; / ám jött egy pont, mely végképpen legyőzött: / mikor a régen vágyott szép mosolyt / a könyvben a hős csókkal illeti – / akkor ő, itt, ki tőlem el nem válik, / a számra reszketőn csókot adott. / A könyv lett Galeottónk, meg a szerező; /mert aznap már nem olvastunk tovább”.



például a *Nicomakhoszi Etikát*, Arisztotelész *Fizikáját* vagy a *Genezist* idézi a *Pokol* 11. énekében: 97-108).

A részlet lexikai és szemantikai sajátosságainak vizsgálata még feltűnőbb eredménnyel jár. Az „olvasás” szeméma, mely központi jelentéselemként az irodalmi mű befogadásának aktusát foglalja magában, a tizenkét sorban négyszer fordul elő, háromszor igei („leggevamo”, stb.), egyszer pedig főnévi („lettura”) alakban. Ehhez járul a „könyv” és az „írni” egy-egy előfordulása, hogy a Lancelotról szóló szöveg beazonosítható módon történő említéséről ne is beszéljünk.

Mindez magáért beszél. Adott esetben a mondottak egyik ritkán vizsgált következménye az, hogy óhatatlanul felmerül a kérdés, vajon mi a viszony a dantei szöveg és annak forrása között. Ez, ha az olvasó felismeri, hogy a költő egy adott forrásból merít, arra kell hogy ösztönözze őt, hogy nézzen utána a forrásnak, s ellenőrizze: a Francesca szájába adott elbeszélés hű-e a forrás-szöveghez. Az összehasonlítást elvégezve könnyű észrevenni, hogy nem az.

Paolo és Francesca esete ugyanis nem pontos újráirása annak, ami Lancelot és Ginevra között történt. Francesca úgy beszél el a maga történetét, hogy Paolo csókolta meg őt („a számra reszketőn csókot adott”, 136), s a Lancelot-történetre is úgy hivatkozik, hogy Lancelot csókolta meg Ginevrát („mikor a régen vágyott szép mosolyt a könyvben a hős csókkal illeti”, 133-134). Ám a forrás-szövegben ennek épp az ellenkezőjét olvashatjuk, vagyis Ginevra csókolja meg a bátortalan lovagot:

Et la roine voit ki li chevaliers n'en ose plus faire, si le prent par le menton et le baise devant Galahot assés longuement si que la dame de Malohaut seit qu'ele le baise. (Lancelot, VIII, 115-116).

Mi a magyarázata ennek a pontatlanságnak? Külső okot feltételezve gondolhatnánk, hogy Dante, nem lévén keze ügyében a szóban forgó könyv, feledékenység áldozata lett. Ez persze csak találgatás, és nem érinti a szöveg jelentését. Különbösen is ellentmond a *Komédia* egy másik helyének, ahol Dante még egyszer visszatér Lancelot és Ginevra szerelmére:

Onde Beatrice, ch'era un poco scevra,  
ridendo, parve quella che tossio  
al primo fallo scritto di Ginevra.

(*Paradiso*, 16, 13-15)<sup>2</sup>

A „Ginevra botlása” itt félreérthetetlenül azzal a jelentéssel bír, hogy Ginevra csókolta meg először Lancelotot, és az eset nem fordítva történt. Figyelemre méltó, hogy ezen a helyen is hangsúlyt kap az irodalom mint téma, hiszen Ginevra botlása meg van írva („fallo scritto”).

Mondjuk ezek után azt, hogy Dante nem félreértés áldozata lett, hanem következetlenül idézte forrását? Ez is teljesen külsődleges magyarázat lenne, hiszen abszolúte fontos, hogy a két idézett helyen két különböző elbeszélővel állunk szemben: az első esetben Francescával, a második esetben viszont Dantéval a szerzővel. A két elbeszélőnek pedig különböző hitelességet, elbeszéléseiknek különböző hihetőséget tulajdoníthatunk.

Claudia Fernandez, aki az itt tárgyalt kérdéshez legújabbban tért vissza, ennek alapján javasolta, hogy az epizódot olvassuk a „nem megbízható elbeszélő elméletének” („la técnica del narrador no fiable”, Fernández 2015: 122) fényében. E megközelítés szerint Francesca nem mond igazat,

---

<sup>2</sup> Nádasdy Ádám fordításában: „A kissé odébb álló Beatrice / úgy mosolygott, ahogy a hölgy köhintett / szép Ginevra első botlásakor”.

mert nem Paolo csókolta meg őt, hanem ő Paolót. Valójában tehát ő volt a csábító.

Az a feltevés, hogy Francesca volt szerelmi téren a kezdeményező fél, kétségtelenül jól összefér azzal a ténnyel, mely minden olvasónak azonnal szemet szúr: azzal tehát, hogy a szereplő Dantéval való találkozásuk során a két szerelmes közül mindvégig ő az aktív szereplő, vagyis csupán ő beszél, miközben a másik csak siránkozik (*Pokol*, 5, 140). Sőt, a megbízhatatlanság vagy egyenesen a hamisság feltevése azzal is összhangban lehet, hogy Francesca elbeszélésében rosszhiszemű mozzanatokat vélünk felismerni, hiszen a bűnükért való felelősséget közös olvasmányuk szerzőjére és tágabb értelemben az udvari irodalomra hárítja át („a könyv lett Gaelottónk, meg a szerző”, 137), s a dolce stil nuovo (Andrea Capellanóig visszavezethető) szerelem-filozófiáját mintegy önmaga igazolására használja fel.

A szövegnek ezeket a sajátosságait úgy is vehetjük, mint az elbeszélés hamis voltának indirekt jelét vagy legalábbis sejtetését. De bizonyítékunk nincs. A költő Dante egyáltalán nem kételkedik Francesca szavaiban, a szereplő Dante pedig teljesen hitelt ad nekik és az ájulásig menő részvétellel hallgatja őket.

Minden esetre a hamis történetet elbeszélő Francesca egy újabb interpretációs lehetőség, mely árnyalja az epizód jelentését. Eltekintve most attól, hogy a mondottak fényében milyen jelentést tulajdonítsunk az epizódnak, a lényeg az, s vázlatos elemzésemben erre szerettem volna kilyukadni, hogy az a mód, ahogyan Dante a Lancelot-regényt olvassa és idézi, egyike annak a sok esetnek, amikor az irodalmi mű és forrásának viszonya – az előzmények és hatások filológiai összefüggésén túlmenően – jelentés-konstituáló tényezőként épül be a mű immanens struktúrájába.

## 2. Egy keatsi Dante-reminiszcencia

Francesca da Riminit a romantika fedezte fel. Pontosabban a romantika költőinek értelmezésében vált Francesca az *Isteni színjáték* egyik legérdekesebb és legvonzóbb nőalakjává, akinek Paolóval megesett tragikus szerelmi történetét azóta is az *Isteni színjáték* egyik leghatásosabb és legpoétikusabb epizódjaként olvassuk.

Ennek az olvasatnak a megteremtésében az angol költők jártak az élen.

Az elsők között említendő Leigh Hunt, Keats mentora és barátja. Ő 1816-ban írta meg *The Story of Rimini* című költeményét, melyben együttérző módon dolgozta fel a két szerető történetét. A költeményhez, mely megjelenésekor élénk visszhangot váltott ki, Keats fűzött egy széljegyzetet.

Byron ugyanebben az időben olvasta Dantét. A *Pokol* V. énekében elbeszélte Francesca-epizód olyan hatást gyakorolt rá, hogy a 97. sortól a 142. sorig terjedő központi részét le is fordította. (A sok tekintetben hűséges, de önálló byroni műnek tekinthető fordítás elkészültét a szerző 1820. március 20-ra datálta.)

Shelley, aki *A Defence of the Poetry* című, 1821-ben keletkezett esszéjében szintén nagy figyelmet szentel Danténak, úgy idézi az V. ének egyik leghíresebb sorát (persze nem kevésbé túlinterepreálva azt), mint annak bizonyítékát, hogy a teremtésnek és a költészetnek egyaránt a költők a megteremtői, akiknek pedig a nyelv az eszköze. („And as this creation itself is poetry, so its creators were poets; and language was the instrument of their art: *Galeotto fù il libro, e chi lo scrisse.*”) Az említett híres sor Nádasdy Ádám verziójában a következő:

A könyv lett Galeottónk, meg a szerző

(*Pokol*, V, 137)

Francesca alakját természetesen a XIX. század elejének olasz kommentátorai is felfedezték, s előfutárai lettek annak a modern értelmezésnek, hogy a hölgy nem más, mint egy olvasó vagy egy irodalmár (mai megközelítésben Don Quijote és Mme Bovary előfutára), s hogy az epizód tulajdonképpen az élet és az irodalom viszonyáról szól. Ehhez képest érdekes megemlíteni, hogy Byron kihagyja fordításából Galeottót, akinek alakja a Dante forrásául szolgáló lovagregényből származik. A fenti sor nála a következőképpen hangzik:

Accurséd was the book and he who wrote!

Hadd emlékeztessünk itt a történet magvát alkotó szikár tényre. Francesca egy könyvet, mégpedig, mint tudható, az Arthur király mondakörből vett *Lancelot* című lovagregényt olvassa sógorával, akivel az olvasmányélmény hatására házasságtörést követ el. A férj rajtakapja, s megöli őket. A túlvilágon a többi bűnös szerelmeshez hasonlóan a pokol második körébe kerülnek, ahol az esztelen szenvedély metaforáját jelentő szörnyű szélvészben hanykolódnak.

Ezt a mozzanatot ragadja meg Keats szonettje, melynek címe: *Sonnet. A Dream, after reading Dante's Episode of Paolo and Francesca (Álom Paolo és Francesca epizódjának olvasása után)*. Dante verssorai, melyekre a szonett közvetlenül utal, a következők:

E come gli stornei ne portan l'ali  
nel freddo tempo, a schiera larga e piana,  
così quel fiato li spiriti mali:  
di qua, di là, di giù, di su li mèna

Ahogy hideg napon viszi a szárnya  
a seregélyek sűrű csapatát,

úgy fújta a szél a rossz lelkeket  
hol föl, hol le, hol erre, hol amarra  
(V, 40-43)

.....  
quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che da me non fia diviso,  
la bocca mi baciò tutto tremante

mikor a régen vágyott szép mosolyt  
a könyvben a hős csókkal illeti –  
akkor ő, itt, ki tőlem el nem válik,  
a számra reszketően csókot adott  
(133-136)

Keats szonettje 1819-ben született. Azért érdemes ezt megemlíteni, hogy illusztráljuk: a legnagyobb angol költők szinte ugyanabban a pár évben olvasták Dantét, s kerültek a Francesca-epizód hatása alá. Biztosnak tűnik például, hogy Keats 1817-ben kezdte el olvasni a *Pokol* Henry Francis Cary által készített (és először 1805-ben publikált) fordítását, melyet később hagyatékában is megtaláltak. Költőink olvasmányélménye bizonyára nem volt független egymásétól, minden esetre az a mély átélés és az addigi olvasóktól idegen empátia, mellyel a két bűnös szerelmes történetét feldolgozták, azoknak a ritka eseteknek a sorába tartozik, melyek szinte tapinthatóvá teszik a korszellem megváltozását. Nem biztos, hogy a szonett címe magától Keatstól származik (hiszen a verset közlő folyóirat szerkesztőjétől is származhat), minden esetre a költő egyik levelében arról számol be, hogy pontosan azt írta meg, amit az epizód hatására valóban álmódott.

Lássuk most már a szöveget:

As Hermes took to his feathers light,  
When lulled Argus, baffled, swooned and slept,  
So on a Delphic reed, my idle spright  
So played, so charmed, so conquered, so bereft  
The dragon-world of all its hundred eyes;  
And seeing it asleep, so fled away—  
Not to pure Ida with its snow-cold skies,  
Nor unto Tempe, where Jove grieved a day;  
But to that second circle of sad Hell,  
Where in the gust, the whirlwind, and the flaw  
Of rain and hail-stones, lovers need not tell  
Their sorrows. Pale were the sweet lips I saw,  
Pale were the lips I kissed, and fair the form  
I floated with, about that melancholy storm.

Akár Hermes, ki röpké szárnyra kelt,  
míg Árgoszt csalfa álom fonta be,  
szál delphoi náddal úgy büvölt, zenélt  
szellemem, úgy igázta, lopta le,  
a sárkány-világ mind a száz szemét.  
S látván, hogy alszik, szellemem repült –  
nem Ídát nézni: hó-kristály egét,  
Tempébe sem, hol bús Jupiter ült,  
de ama zord pokolra szállt, esett,  
hol szélörvény és jég és áradat  
közt bánatukról hű szerelmesek.  
nem szólnak már. Ott sápadt ajkakat  
csókoltam s láttam szép termetű volt  
kivel a melankólikus vihar sodort.

(Fodor András fordítása)

A költemény láthatóan két részből áll, melyek függetlenek egymástól, bár a köztük lévő ellentét egyúttal relációba állítja őket. Az első rész egy részletesen felépített, klasszicista nyugalmat sugalló mitológiai kép, míg a második részt a dinamikus mozgalmasság szelleme hatja át. Témánk szempontjából ez utóbbira kell koncentrálnunk.

Figyelmet érdemel, hogy a költő egy pontos filológiai utalást helyez el: szelleme a *Pokol* második körébe, más szóval Dante költeményének meghatározott helyére és az ott leírt valóságba viszi őt. Ez nagy különbséget jelent ahhoz képest, mintha csak annyit mondanánk (ahogyan a magyar fordítás teszi), hogy a költő szelleme a pokolba szállt. Az első esetben a költészet univerzumában vagyunk, s ezáltal közvetlen kapcsolatba lépünk Dante *Poklával*. A második esetben a hely és a hozzátartozó világ meghatározatlan marad, s ennek folytán a Dante *Poklára* való utalás teljesen elmosódik.

A szonett e második részében Dante énekének három fontos eleme tűnik fel: a szélvihar, a csók és a „fair form”, melynek nem jó fordítása a magyar verzióban szereplő „szép termetű” kifejezés. A Keats használta szavak ugyanis inkább megfelelnek annak, amit Dante mond a következő helyen:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,  
prese costui della bella persona  
che mi fu tolta

A szerelem, finom szívek ragálya  
őt föltüzelt szép testem iránt,  
amelytől megfosztottak

(V, 100-102)

A *bella personát* Byron „fair person”-nak, az egyik legújabb angol nyelvű fordító, Allen Mandenbaum „fair body”-nak, Nádasdy Ádám pedig „szép testem”-nek fordítja. „Vágyra bujtá testemért” – mondja Babits is. Mindegyikük helyesen járt el, hiszen Dante középkori nyelvében a „persona” a testet jelenti. Az epizód szereplői „testben vétkeztek”, azaz „peccator carnali” voltak.

A pokolbeli szélvész motívuma nem kíván kommentárt. A részlet középpontjában a csók motívuma áll,



ahhoz hasonlóan, amit Dante énekében (vagy az annak forrásául szolgáló Lancelot-történetben) olvashatunk.

De, ettől eltekintve, Keatsnél minden megváltozik. Francescát csókolván a költő álombeli énje Paolo helyébe lép (de talán Dante helyébe is). A csókra a pokolbeli szélvész közepén, a túlvilágon kerül sor, nem pedig a földi életben, Rimini hercegi palotájában, ahol a szerelmesek bűnbe estek. S az ajak, melyet az álombéli én csókol, sápadtan fehér: egy halottnak az ajka. Az álomban a túlvilág jelenik meg: Keats a jelenetet teljes egészében a halottak világába viszi át.

### **Bibliográfia**

- Dante, Alighieri (1987): *Divina Commedia*. Zanichelli, Bologna.
- Dante (2016): *Isteni színjáték (Pokol, Purgatórium, Paradicsom, fordította Nádasdy Ádám)*. Magvető, Budapest.
- Fernández, Claudia (2015): *El beso de Francesca. Una lectura del canto del 'Inferno'*. In *Tenzone 16*, 2015, pp.119-134.
- Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*. Vol. I-IX. Paris–Génova. Ed. A. Micha, 1979-1983.

JÁNOS KELEMEN  
**Il bacio di Francesca**  
– Riassunto –

Nella prima parte del saggio (“Il bacio di Francesca”) viene presentata un’analisi del verso 136 del canto quinto dell’*Inferno* („la bocca mi baciò tutto tremante”) dal punto di vista del rapporto che corre tra l’episodio di Francesca e la sua fonte, cioè il romanzo duecentesco *Lancelot*. La parte seconda („Una reminiscenza keatsiana di Dante”) analizza invece il sonetto di Keats, *A Dream, after reading Dante’s Episode of Paolo and Francesca* come una interpretazione del verso in questione. Da tali analisi l’autore deduce che il modo in cui Dante legge e cita il romanzo *Lancelot*, è uno dei casi spiccanti in cui (al di là delle connessioni filologiche di antecedenti ed effetti) il rapporto tra una opera letteraria e la sua fonte si integra nella struttura immanente dell’opera da un fattore che genera nuovi significati. In modo analogo le interpretazioni, o magari i semplici effetti ulteriori, possono integrarsi nella immanente struttura significativa dell’opera.

FRANK TIBOR  
**Nádasdy Ádám hetven éves**

Polihisztor kortársunkat köszöntöm a Dante Társaságban, az ELTE Olasz Tanszékének Kardos Tibor termében, Nádasdy Ádám hetvenedik születésnapján. Sokoldalú, soknyelvű és sokféle tudású szakember: tudós fonológus, eredményes nyelvművelő és szótárszerkesztő, nagy hatású tanár, úttörő műfordító, eredeti költő, de több is mindezeknél. A nagy európai kultúra letéteményese és magyar nyelven őrzője, s mindemellett varázslatosan izgalmas és sokrétű személyiség.

Az idegen nyelvek kivételes ismeretét otthonról hozta magával, ahol a soknyelvűség még természetes öröksége volt a Monarchiának. Érdekes és sokszínű otthon volt ez, tele zenével és művészettel. Édesapja, a magyar zenés színpad- és filmművészet egyik legnagyobb alakja, Nádasdy Kálmán (1904-1980) magas normát képviselt, és ebben is társa volt Ádám kitűnő operaénekesnő édesanyja, Birkás Lilian (1916-2007), aki ugyancsak a hazai operaművészet élvonalába tartozott. A magyar opera fénykora volt ez, a háromszoros Kossuth-díjas Nádasdy Kálmán mellett Oláh Gusztáv, Fülöp Zoltán, Márk Tivadar, Ferencsik János szabta meg a mércét, s mellettük a legnagyobb magyar operaénekesek és nagyszerű külföldi vendégkarmesterek sora teremtett ünnepi korszakot a Házban. A nagyszülők otthonában még németül is lehetett, sőt kellett is érteni és beszélni. „A szüleim tudtak olaszul, mert zenészek voltak.” – emlékezett nemrégén Ádám. Egyik féltestvére, Birkás Ákos (sz. 1941) Munkácsy-díjas festő lett.

Ebből a közegeből indulni könnyű is, de nagyon nehéz is. A nagy tehetség a családban súlyos örökség. Hogyan lehet eleget tenni annak a rendkívüli igényszintnek, amelyet egy

ilyen apa, ilyen szülői pár képvisel és állít? Ádám verseiben maradt is nyoma a terheknek: nem lehetett egyszerű saját, új világot teremtenie. Nem véletlen, hogy ennek többször is, többféle úton nekilátott.

Elsőnek ez nyelvészeti munkásságával sikerült. Kiefer Ferenc szavait idézve „Nádasdy döntő szerepet játszott a magyar fonológiai kutatások elindításában.” Munkái közül kiemelkedik a „Segmental phonology and morphophonology” (1985), a „Consonant length and recent borrowings into Hungarian” (1989) valamint a Siptár Péterrel írott „Issues in Hungarian phonology” (1989) c. tanulmánya. Kötetnyi terjedelmű és sokat idézett fejezeteket („A hangsúly”, „A magánhangzók”) írt a négy kötetes *Strukturális magyar nyelvtan 2.*, Kiefer Ferenc által szerkesztett *Fonológia* c. kötetébe (Akadémiai Kiadó, 1994). A beszélt nyelv kérdéseivel foglalkozott a „Vowel length in present-day spoken Hungarian” című, ugyancsak Siptár Péterrel írott dolgozata (1998), amely a nyelvművelők egy sokat vitatott kérdését vizsgálta elméleti szempontból. Nádasdy fonológiai munkássága mellett foglalkozott a segédigék és a névmások kérdésével a magyar nyelvben, és kontrasztív nyelvészettel is. Számos tanulmányt közölt a vezető magyar nyelvészeti folyóiratokban, többek között az *Acta Linguistica Hungarica*ban, a *Nyelvtudományi Közleményekben*, az *Általános Nyelvészeti Tanulmányokban*. Külföldön olyan neves kiadóknál megjelent tanulmánykötetekben is publikált, mint az amsterdami John Benjamins. „Mind tanulmányaiban, mind oktatómunkájában mindig a nemzetközi nyelvtudomány kurrens eredményeit és módszereit alkalmazta és alkalmazza; nemzetközi kitekintésű és nemzetközi színvonalon alkotó tudós.” – írta róla É. Kiss Katalin.

Fonológiai (és nyelvművelő) munkásságának gyakorlati részeként is felfogható újszerű angol kiejtési szótára (*Huron's English Pronouncing Dictionary*, vagyis *Huron's angol kiejtési kézikönyv magyarajkúak számára*), amely azt a célt tűzte ki maga elé, hogy „az angol kiejtést közelebb hozza a magyarajkú közönséghez” (Biográf, 2000). A 767 oldalas szótár magyarbetűs és nemzetközi fonetikai átírásban is adja mintegy 60 000 angol szó és szókapcsolat kiejtését. Nádasdy itt kiejtési kompromisszumot ajánl, elsősorban azok számára, akik az angol szavakat a magyar hangrendszeren belül maradvá akarják „gondozottan” kimondani.

Emellett kitűnő nyelvészeti tankönyveket is írt, mint amilyen az *Angol kiejtési gyakorlatok a gimnázium I–IV. osztálya számára* (Tankönyvkiadó, 1987, 1990, 1991), majd a *Practice book in English phonetics and phonology* (Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003, 2011), vagy az 1994-től több kiadásban is megjelent egyetemi jegyzetből bővítve kialakult *Background to English pronunciation* (Tankönyvkiadó, 2006).

Jelentékeny volumenű és hatású nyelvészeti ismeretterjesztő munkássága, amelynek darabjai túlnyomó részt a Bartók Rádióban, illetve a Klubrádióban hangzottak, hangzanak el, illetve a *Magyar Narancs* c. hetilapban jelentek meg, ahol „Modern Talking” címen hosszú éveken át állandó nyelvművelő rovata volt. Idevágó rádióelőadásaiából, cikkeiből több, „a többé-kevésbé laikus nagyközönséghez” szóló kötetet is összeállított, így a *Hárompercesek a nyelvről* (Osiris, 1999), illetve a *Hajnali hárompercesek a nyelvről* (Internet, 2007, mindkettő Kálmán Lászlóval), az *Ízlések és szabályok* (Magvető, 2003) és a *Prédikál és szónokol* (Magvető, 2008) c. gyűjteményeket. Írásai e csoportjának fő célja az volt, hogy megmutassa „mi a nyelvészet, hogyan dolgozik a nyelvész, mit hirdet és mit nem hirdet a mai nyelvtudomány, mit kezd

az adataival – vagyis az emberek száján kijövő mondatokkal –, miket kérdez és milyen válaszokat fogad el.”

Nádasdy Ádám legnagyobb sikereit műfordítóként aratta, amivel országos hírnévre tett szert. Először Shakespeare drámáinak fordításához fogott, különböző színházak felkérésére. „A színházak talán érezték, hogy frissebb, érthetőbb – vagy csak egyszerűen: más – szövegekre is szükség volna”. Hazánkban a Shakespeare-fordítások sokáig a reformkor költői nagyjainak nevéhez kötődtek (még Kossuth Lajos is nekifogott a *Macbeth* fordításának), s először Mészöly Dezső és Eörsi István mert új szövegekkel kísérletezni. Nádasdy 1994-től kezdett Shakespeare-t fordítani. „Örömmel vállaltam a feladatokat, mert régi vágyam volt, hogy Shakespeare-t fordítsak, viszont egyedül, az íróasztalnak dogozva nem jó színdarabot fordítani: kell a felkérés, a bátorítás, a kritika, az azonnali visszajelzés” – írta Nádasdy fordítói ösztönzőiről. Új és nagyon sikeres fordításai a színházak s közönségük kedvenceivé váltak, első gyűjteményük (benne a *Tévedések vígjátéka*, a *Szentivánéji álom*, a *Makrancos hölgy* s a *Hamlet*) 2001-ben jelent meg (Magvető), majd újra 2007-ben. Ekkorra már a kötet nemcsak javított kiadásban, de az „I. kötet” jelzéssel ellátva jelent meg, mert közben elkészült az *Ahogy tetszik*, a *Vízkereszt*, a *Rómeó és Júlia* s az *A vihar* új, Nádasdy-fordítása is, s ezek 2008-ben Shakespeare-fordításainak II. köteteként ugyancsak megjelentek a Magvető Kiadónál. A *Lear király a Színház* c. folyóirat 2010. júliusi számának mellékleteként jelent meg.

Nádasdy fordítói és filológusi munkásságának új remeke Dante *Isteni színjátéka*. Az anglista mellett egyenértékű italianista Nádasdy nemcsak újrafordította a Magyarországon sokáig szinte kizárólag Babits Mihály nevéhez kötődő hatalmas költeményt, de újra is teremtette azt. A Magvető

Kiadónál, 2016-ban megjelent, 788 oldalas kötet nemcsak értelmezi és újraértelmezi „a reneszánsz kapujában” álló költő-filozófus szövegét, hanem – a Shakespeare-fordítások nyomvonalán haladva – a mai olvasó számára érthető nyelven, 21. századi magyar olvasmányként adja azt olvasóinak kezébe. A szöveg megtartja késő-középkori ihletésű, költői szárnyalását, ha nem is dolgozik Dante rímeivel. Külön is ki kell emelni a sok ezer jegyzetet, melyekkel a műfordító-filológus érthetővé teszi Dante minden utalását, tisztázza forrásait, értelmezi hivatkozásait, nyújtja mindazt a hatalmas tudást, amire Dante megértéséhez és mai értelmezéséhez a mostani olvasónak szüksége van.

Nádasdy Ádám népszerű tanár, könnyen nevető mókamester, de emellett befelé forduló, zárt és titkos személyiség. Ezt az oldalát egyre gazdagodó költészete tárja fel, amely immár nyolc kötetben mutatja meg legbensőbb életét, gondolatainak titkait, személyességét. Először a *Komolyabb versek* (Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984), majd *A bőr és a napszakok* (2000 könyvek, 1995), *Elkezd a dolgok végére járni* (Magvető, 1998), *A rend, amit csinálók* (Magvető, 2002), *Soválynak kéne lenni* (Magvető, 2005), *Az az íz* (Magvető, 2007), *Verejték van a szobrokon* (Magvető, 2010), legutóbb *Nyírnj a hajamba* (Magvető, 2017) című köteteiben lépett verseivel is a nyilvánosság elé, egyszerre zárkózottan és kinyílv, szemérmesen és kitarulkozón, hallgatva és szólva. A Nádasdy-versek csiszolt és mégis modern formában, kódoltan és mégis érthetően szólnak a költő gondjairól és örömeiről, köztük azokról a kérdésekről is, melyekről *A vastagbőrű mimóza* (Magvető, 2015) címen összeállított írásai vallanak, „melegekről, melegségről”.

Mindeközben Nádasdy Ádám kivételesen jó tanár, aki heti sok órában tanít mintegy 45 esztendeje. Talán

legnépszerűbb előadónk, miközben tárgya nehéz és sokakban félelmet is kelt. Mégis, nyugállományba vonulása hallatán ezt írta mostanában egy diákja: „Az egyetlen előadás, amire nem hogy mindig bementem, de kifejezetten élveztem, értettem, imádtam. Az az intelligens humorosság, amivel minden egyes órát megtartott, szerintem példa értékű. Nagyon sajnálom, hogy elment, szerintem egy gólya életében az egyik legjobb dolog a Nyelvtudomány előadás Nádasdy professzor úrral.” Tanárként hihetetlenül szuggesztív és szuverén, oda kell rá figyelni és rengeteget lehet tőle tanulni, sokszor játékos formában, szellemesen és mégis mindig a legkomolyabb követelményekkel. Egy másik hallgatójának véleménye szerint „Tényleg sokat vár el és nem könnyű nála ötöst szerezni, szóval csak akkor vegyél fel hozzá órát, ha érdekel a téma, vagy ha hajlandó vagy tanulni. Cserébe kedves és vicces és ami a legfontosabb, imád tanítani, és azt, amit tanít és ez hihetetlenül motiváló, főleg azoknak, akik tanárok szeretnének lenni :)”

Végezetül néhány személyes emlék, élmény. Ádámot egyetemista korunk óta ismerem, sok és sokféle közös élmény köt össze bennünket. Hallottam édesanyját énekelni, többek között Csajkovszkij *Anyeginj*ának Tatjana szerepében. Édesapjának számos operarendezői színpadát láthattam. Legértékesebb emlékem azonban talán Goethe *Faustj*ának eredetiben, Ádámmal kettesben történt olvasása és értelmezése. Az Angol-Amerikai Intézetben a '90-es évek közepétől igazgatóhelyettesem volt. Beszélgettem vele életéről és munkájáról a MÚPa színpadán. Megajándékozott édesapja könyvtárának jelentős történeti gyűjteményével. Meghallgattam, amikor Vilma lányával magyar nótákat énekelt a Klauzál téri Pepita Ofélia Bár pincéjében. Lányával együtt nyaraltak is nálunk. Ott voltam édesapja sírkőavatásán



és első párja temetésén. Életünk külön mederben folyt, de mindvégig sok csatorna kötötte össze. Mindig elgondolkodtam azon, amit mondott, vagy egyenesen tanácsolt.

Nádasdy Ádám nagyszabású intellektus és hídépítő alkat. Az ő hídjai nyelveket, kultúrákat és embereket kötnék össze. Szerencsémnek tartom, hogy annyi éven keresztül hozzám is vezetett egy hídja. Mindannyiunk szerencséje, hogy közöttünk él. Köszöntöm őt saját, szép versével, *A hetvenkedő katona* cíművel:

Lágy héj vagyok, a közepem üres,  
platni vagyok, néha egész tüzes,  
de lassan, nehezen forrósodó,  
s kedvetlenül húlók; gyíkhordozó  
meleg kőfal vagyok, kis oldalajtó,  
kilincsem fényes, jól tenyérbe hajló;  
fűszer vagyok, magamban túl erős,  
varázsos éj, komoly, hideglelés,  
öreg vagyok, rezsímem ancien,  
van rizsporos parókám, van szívem,  
fantáziám és nyálás, puha szám;  
szabály vagyok, ha nincs is rubrikám,  
szócsó vagyok, elképesztően öblös,  
fényes fazónú, ízléstelen köntös,  
Goethe vagyok, aki csak néha van,  
angyal vagyok, a vágyam céltalan,  
így várlak, bármely későn is szüless.  
Kerengő vagyok, közepem füves.

TIBOR FRANK  
**Ádám Nádasdy 70**  
– Abstract –

The 70th birthday is a great opportunity to survey the life and accomplishments of the linguist, poet and translator Ádám Nádasdy, a professor of English linguistics at Eötvös Loránd University in Budapest. Nádasdy is one of the great figures of his generation, endowed with a whole series of wonderful gifts. The article presents him as a reputable scholar and a versatile poet who translated about a dozen plays by Shakespeare as well as the complete Dante into modern and easily readable Hungarian. His own poetry secures a fine place for him in contemporary Hungarian literature as well.

## *Studi danteschi – Dante-tanulmányok*

ANNA TÖRÖK

### *Ash Wednesday* and T. S. Eliot's Dantean Vision of Unity

#### *Introduction. Eliot, Dante, and Ash Wednesday*

This essay examines Thomas Stearns Eliot's *Ash Wednesday* (1930) in relation to Eliot's Dantean vision of unity. It analyses how the poet interpreted and applied Dante's idea of harmony to the twentieth century by connecting the different fields of interests of his life in his poetry, more precisely, in *Ash Wednesday*. Dante's comprehensive influence on Eliot will be studied from two major aspects: its role in his public aspirations and his private endeavours.

The main hypothesis of this essay is that the Dantean influence was the uniting force that connected Eliot's different interests and that it helped him turn his poetry into a comprehensive system. In order to investigate the means by which Eliot created the unity of his poetry, and in order to determine whether these connections are actually traceable in Eliot's poetry, *Ash Wednesday* proves to be one of the most helpful poems. The complete version of the poem, with all six sections, was first published in 1930. By that time, Eliot had immersed himself in philosophy, history, literary theory, religion, and politics, and he had studied Dante's work extensively. Consequently, *Ash Wednesday* came to be a poem that displayed not only the influence of all of these subjects on his poetry but also how his studies and experiences shaped his poetic vision.

This essay will highlight the influence of these studies and experiences in the poem; it will proceed to point out how *Ash Wednesday* connects different aspects of Eliot's interests,

and how these aspects relate to each other. Daniel Albright describes the system of these relations as circles with one common place of intersection, the circles signifying separate fields of Eliot's life, and the intersection the place where these themes meet and create a comprehensive scheme (286). Due to this, it seems nearly impossible to fully understand Eliot's poetry without finding these connections. This problem is exactly what this essay sets out to solve: by treating Eliot's *oeuvre* as a living organism in which processes of thought and feeling are in constant interaction, it strives to attain comprehensive understanding of *Ash Wednesday*.

This perspective is important because it offers a new way to interpret the poem. Furthermore, by making the aforementioned connections, this holistic approach also allows for the creation of a comprehensive scheme in this essay that is similar to the one Albright claims Eliot's *oeuvre* represents (286). As this scheme of unity is central to the meaning of *Ash Wednesday*, the aim of this essay is as much to comprehend the nature of unity in the poem as to understand what progress of thoughts and feelings inspired it.

This progress was clearly influenced by Dante's poetry, especially his *Divina Commedia* and *La Vita Nuova*. In "What Dante Means to Me," a speech Eliot gave in 1950, the poet established the following: "I still, after forty years, regard [Dante's] poetry as the most persistent and deepest influence upon my own verse" (*To Criticize the Critic and Other Writings* 125). Sixteen years later, in 1966, Ezra Pound called Eliot the "true Dantescan voice" of his generation (qtd. in Manganiello 1). Moreover, Dante is a figure to whom Eliot keeps returning in his literary and critical essays: the short essay "Dante," the last chapter of his 1921 essay collection, *The Sacred Wood*; "Dante," a longer study written in 1929; and "What Dante

Means to Me," the speech from 1950. In "Dante," Eliot explained the reasons for his appreciation of the Italian poet's *Divina Commedia*:

It is one of the greatest merits of Dante's poem that the vision is so nearly complete; it is evidence of this greatness that the significance of any single passage, of any of the passages that are selected as "poetry", is incomplete unless we ourselves apprehend the whole. (*The Sacred Wood* 154)

It seems that Eliot aspired to attain a similar "complete vision," as his poetry should also be understood as a "unified whole."

Nothing reinforces the claim that Dante had the greatest influence on Eliot's *oeuvre* more strikingly than the fact that the Dantean journey through *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* can be traced through Eliot's poetry. *Inferno* is already cited in the epigraph of "The Love Song of J. Alfred Prufrock," while the infernal vision of the city becomes most fully realised in *The Waste Land*, where the people of London are compared with the dead souls suffering in Dante's Hell: "I had not thought death had undone so many" (62). However, in the last section of *The Waste Land*, "What the Thunder Said," the scenery changes, and the possibility of rain foreshadows future hope; in this case, a chance for purgation and renewal. *The Hollow Men* continues this progress with an allusion to a distant vision of the "Multifoliate rose," the Dantean Paradise, while Arnaut Daniel, a sufferer in Dante's *Purgatorio* becomes a central character of *Ash Wednesday* (85). Even though *Paradiso* is frequently alluded to, its complete vision is only reached in Eliot's last long poem, the *Four Quartets*.

In Eliot's poems, the journey from *Inferno* to *Paradiso* is not only signified by these Dantean allusions, but by the

landscape and a kind of philosophical development as well. The three stages of the journey, Hell, Purgatory, and Heaven, appear as metaphorical landscapes and states of mind at the same time. This allows for a parallel development of imagery and philosophy very similar to Dante's; at the beginning of the *Divina Commedia*, the speaker is near the entrance of Hell both metaphorically and physically. The speaker literally wanders near the gates of Hell, but he also finds himself in the dark wood "for the straight way was lost," which means he has not lived his life to be worthy of salvation (*Inferno* I, 3). In order to escape eternal damnation, he has to find the right way again, and for this, he has to travel through Hell, get to Purgatory, and eventually, arrive to Heaven, where Beatrice, his platonic love, awaits him.

While the landscapes of desert and garden in Eliot's poetry offer rather straightforward allegories of Purgatory and Heaven, equating the city with *Inferno* shows a Marlowean rather than Dantean approach to Hell. Eliot expressed appreciation of Marlowe's poetry in "Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe," which suggests that he was familiar with the view of Hell expressed in *Doctor Faustus* (*The Sacred Wood* 78). This similarity shows how the experience of Hell, Purgatory, and Heaven are turned into states of mind in Eliot's poetry.

In the drama, Mephistopheles suggests that Earth is Hell by saying "All places shall be hell that is not heaven"; similarly to this, Eliot's city is an *Inferno* set on Earth (2.1.129). Furthermore, Ian McAdam points out that in *Doctor Faustus* Hell is "either a place of torment or a state of mind" that "has its roots in a sickness of the self," which means that the Hell of the individual sufferer on Earth is constructed from his vices (122). This view parallels Eliot's depiction of Hell in "The Love

Song of J. Alfred Prufrock"; Prufrock's tragedy is rooted in his inability to escape his own personality.

Eliot, however, proceeds to see Purgatory as a state of mind as well, constructing the progress of purgation from the individual mindset of the speaker of *Ash Wednesday*. Jewel Spears Brooker also suggests that this second chapter of the journey that is depicted in Eliot's *oeuvre* is of special importance: "*Purgatorio*, Eliot maintains, is "the most difficult" of the three [stages]. . . . *Purgatorio* refers to a process of purgation that can only be understood as a concept" (11). With this in mind, it seems clear that Eliot's artistic endeavour to recreate Dante's ternary structure in his poetry required him to present a system of thoughts through a modern, allegoric vision of *Purgatorio* in *Ash Wednesday*; very much like how Dante presented ideas through similes in the *Divina Commedia*.

*Ash Wednesday* parallels Dante's Purgatory, which is set on a mountain to where the souls of the dead who regretted their wrongdoings while they were alive get in order to be cleansed of their sins. Mount Purgatory leads to the Earthly Paradise that is atop of it; and then further, up to the stars where Dante imagined Heaven to be (Nádasdy 46). Purgatory is a place of hope and despair, where the penitents suffer the consequence of their past sins, but can look forward to their reunion with God in Heaven.

Similarly to Dante's *Purgatorio*, the religious development of *Ash Wednesday* is impossible to ignore. In his essay collection, *For Lancelot Andrewes*, Eliot foreshadowed that his next poem will be "classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic [*sic*] in religion" (Chinitz 27). The phrase "next poem" referred to *Ash Wednesday*, which, even in its first, fragmentary state, did justice to the statement on religion. The six sections that later, in 1930, were collected to

form the long poem, *Ash Wednesday*, had been published separately before, bearing subtitles from Dante's *Divina Commedia*, alluding to some challenges he faced while – similarly to the speaker of the *Commedia* – he contemplated religion. The subtitles, which were removed in the final edition, served to signify a Dantean journey from exile to beatitude, from damnation to blessedness. Ronald Schuchard points out that “Perch’ io non spero,” the original title of section I, is a quote from Guido Cavalcanti’s ballad about his exile, while the following four sections – the last one never had a subtitle – are all quotes from the *Commedia* in an almost successive order, from *Purgatorio* to *Paradiso* (151-52). Thus, the speaker emerging from Purgatory to Heaven in *Ash Wednesday* passes through the same stages of journey as the narrator of the *Divina Commedia*. With this choice, Eliot connected his own religious path to the path that Dante had described.

Perhaps this apparent complexity of purgatorial themes in *Ash Wednesday* was the reason why Douglas Atkins regards the poem as one of Eliot’s “most under-read, misread, and most challenging and demanding work[s]” (vii). However, critical interpretations of Eliot’s poetry do not always set out to see the poet as a person who consciously built himself up and extended his knowledge in many different fields of study, seeking solutions for his dilemmas. While Barry Spurr and Atkins both give a detailed account of what religion meant to Eliot and how it influenced his life and poetry – including *Ash Wednesday* – they disregard other fields of the poet’s interest for the sake of an in-depth study of Eliot’s interest in religion.

Similarly to Spurr, Michael North and William M. Chace both immerse themselves in a particular field of Eliot’s interest: politics. While both North’s *The Political Aesthetic of*



*Yeats, Eliot, and Pound* and Chace's *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot* give a thorough account of Eliot's political vision in a historical context, North and Chace find that his political views can hardly be connected to his poems; they suggest that Eliot intended to disregard his political visions when writing poetry.

Schuchard gives immense attention to several informative details concerning *Ash Wednesday*. Apart from the allusions to Anglo-Catholicism, he examines the pre-text of the poem and Dante's influence as well (155). What is more, Schuchard points out that the poem can be seen as the dramatisation of Eliot's personal suffering (155). Jewel Spears Brooker and Denis Donoghue apply a similar perspective, viewing Eliot's poetic aspirations as a product of his emotional needs. Donoghue describes Eliot's poetry as "an effort at resolving diverse impulsions, recognitions, and needs," thus focusing on the personal element of the poet's source of inspiration (149).

Mervyn Williamson and Hugh Kenner, two of the first Eliot critics, point out that Eliot's poetry forms a unity, as it "represents a single and coherent dramatic action" (Kenner 446). Northrop Frye also notes that Eliot structured his poetic *oeuvre* according to the scheme of Dante's ternary division: *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*, and suggests that *Ash Wednesday* belonged to the poet's "purgatorial vision" (72). Audrey T. Rodgers, who specifically studies the manifestation of Purgatory in *Ash Wednesday*, confirms this suggestion; moreover, she connects the structure of the poem to the Christian ritual of the Sacrifice of the Mass (97).

Hungarian critics also consider the Eliot corpus a comprehensive scheme; Győző Ferencz, in particular, points out the deliberateness with which the poet composed his

*oeuvre* (166). Péter Dávidházi applies the same thought of deliberate intention to biblical allusions, making it clear that upon analysing their meaning in Eliot's poems, they ought to be interpreted in their new context (849). Benedek Tóta – in agreement with Frye – suggests that Eliot's aim was to present a harmonic way of life in his poetry (523). Moreover, Ferenc Takács points out that in his critical essays Eliot also promoted the idea of achieving a "unified sensibility" through entwining imagery with meaning in poetry (14-15).

The following two chapters will focus on how Eliot united the notions listed above in his life and in *Ash Wednesday* through a Dantean scheme. They will also organise the Dantean notions Eliot connected into two intersecting sets: those that affected Eliot's private endeavours and public aspirations, thus influencing his poetry as well. The development of Eliot's vision of his self and society are the two guiding aspects of the purgatorial progress that *Ash Wednesday* dramatises; therefore, the following two chapters will examine these most crucial themes.

### **1. *Ash Wednesday and the Dantean Vision of the Self***

Perhaps the most striking way Eliot followed Dante is shown through his desire to achieve unity on both artistic and personal levels. The era in which Eliot wrote his poetry and the literary movement of which he was a part of provides an explanation as to the roots of this aspiration. In his essay "Contradictions of Modernism," Terry Eagleton points out some of the characteristics of the Modernist movement:

Modernism proper is old enough to remember a time when there was still truth, reality, foundations, a coherent subject, the possibility of freedom and justice, and it is still

haunted by a nostalgia for this alluring world, not least in the way the modernist work of art still strives for unity. (35)

According to Eagleton, modernism had branches that strove to achieve wholeness through art. The endeavour towards unity that was characteristic of Modernism offered Eliot a reason to set Dante as an example, since the Italian poet was the master of capturing harmony in his poetry.

Frye draws attention to Dante's unique ability to versify this sense of unity. The critic mentions a non-literary issue that nevertheless influenced the development of literature since the Middle Ages: "the [cultural and religious] disintegration of Europe began soon after Dante's time"; in the Middle Ages, "society, religion and the arts expressed a common set of standards and values" (8). Thus, in the *Divina Commedia*, Dante was able to depict contemporary life and society using religious philosophy as an organizing force. The Christian idea of after-life provided him with the ternary division of Hell, Purgatory and Heaven; the journey through *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* gave the framework of the *Commedia*. Furthermore, Christian philosophy and morals provided a strong basis for the speaker's religious inquiries, visions, and contemplations, which are frequently reoccurring elements in the poem:

In the deep, transparent essence of the lofty Light  
there appeared to me three circles  
having three colors but the same extent.

(Dante, *Paradiso*, XXXIII, 115-17)

This depiction is of the Holy Trinity; the speaker experiences their nature of being one and three at the same time; thus, he understands the Christian dogma through a religious vision.

Therefore, Christian philosophy in the Middle Ages – in Dante’s description – provided a logical system in which there was an answer to every question and in which everyone had a place; this system was encapsulated and preserved in the *Divina Commedia*. In his 1929 essay, “Dante,” Eliot points out another aspect of the universality of the Italian poet’s work by calling the *Commedia* a long, allegoric poem (*Complete Prose* 3.704). In Eliot’s opinion, allegory is a universal device, as everyone can interpret pictures regardless of the languages they speak (*Complete Prose* 3.704). He also connects the use of these allegories to the ability to see visions:

Dante’s is a visual imagination . . . in the sense that he lived in an age in which men still saw visions. It was a psychological habit, the trick of which we have forgotten, but as good as any of our own. We have nothing but dreams, and we have forgotten that seeing visions . . . was once a more significant, interesting, and disciplined kind of dreaming. (*Complete Prose* 3.704)

According to Eliot, Dante had something other poets could not offer: an ability to see visions people have subsequently lost.

In *The Varieties of Metaphysical Poetry*, Eliot claims that the type of poetry Dante wrote can only be written at certain times and in certain places: “It becomes clear after a little inspection that this type of thought, the *Word made Flesh*, so to speak, is more restricted in times and places of its avatar than it is immediately evident” (54). To “make the Word Flesh,” according to Eliot, is to translate an idea, or something that can usually only be perceived as an intellectual statement, in a way that the reader can also sense it (54). The naming of this ability is quite significant as John the Evangelist writes that when Christ came to Earth “The Word became Flesh” (*New International Version*, John 1.14). He is also described in the same passage as “full of grace and truth.” This allusion shows

a correlation between the nature of Christ and Dante's poetry. Since the "Word" signifies God, and "Flesh" suggests human form, Christ connects God and humanity; thus, he also represents a bridge between Heaven and Earth, transcendence and immediacy. The ability to "make the Word Flesh" in Dante's poetry, according to Eliot, serves the same purpose.

After Dante's time and place – Italy in the Middle Ages – sociocultural, linguistic and philosophical conditions changed, and art changed with these; it lost the ability to "make the Word Flesh." Consequently, from Eliot's point of view, the aforementioned changes made the Italian poet one of the few who could present a unique ideal of wholeness for the upcoming ages from many aspects. According to Eliot, one of the most important aspects was language:

The Italian language, and especially the Italian language in Dante's age, gains much by being the immediate product of universal Latin. . . . Now mediaeval Latin is a very fine language; fine prose and fine verse were written in it; and it had the quality of a highly developed and literary Esperanto. . . . [M]ediaeval Latin tended to concentrate on what men of various races and lands could think together. (*Complete Prose* 3.701)

Eliot strove to achieve the ideal of unity by connecting Heaven to Earth and the immediate to the transcendent in his own poetry. As he endeavoured to do so in a different language and more than six hundred years later than Dante, he needed to find a new way to depict his own visions in a comprehensive manner that was able to represent the harmony he longed for.

In "Dante," the last essay of his 1921 collection, *The Sacred Wood*, the poet describes a way to experience and contemplate these visions:

The mystical experience is supposed to be valuable because it is a pleasant state of unique intensity. But the true mystic is not satisfied merely by feeling, he must pretend at least that he sees, and the absorption into the divine is only the necessary, if paradoxical, limit of this contemplation. (*The Sacred Wood* 154)

This contemplation of the nature of the mystical experience shows that Eliot needed the “absorption into the divine” to be able to explore the transcendent and the infinite; an eternity to work with as a poet. Furthermore, it also suggests that he drew inspiration from Dante’s mysticism to be able to have his own visions.

Eliot was indeed deeply engaged with the question around the existence of the divine; the process of his conversion is suggestive of this. According to Spurr, the first instance when Eliot notably expressed interest in Anglo-Catholicism was in 1911, during his first trip to London, where he visited four Anglican City churches originally built in Gothic or neo-Gothic style: St. Helens, St. Stephens, St. Bartholomew the Great and St. Sepulchre (*Anglo-Catholic in Religion* 34). After these instances, Eliot’s admiration towards these “historical sacred places” of the Anglican Church kept growing; as Spurr points out, he saw their presence as “unobtrusive, but potentially redemptive” (*Anglo-Catholic in Religion* 34). He also extended his knowledge of religious texts ranging from the Bible to the works of St. John of the Cross, a Spanish Carmelite mystic, and the sermons of Lancelot Andrewes, the Bishop of Winchester who lived in the seventeenth century, and who had a salient rhetorical talent. Mark Jones points out that Eliot was rather fond of Andrewes’s sermons; the poet even dedicated his 1928 essay collection, in which he announced his conversion, to him (153).

After these studies, as David Chinitz argues, Eliot sought the company of William Force Stead, an American poet and Anglican chaplain at Worcester College, Oxford; he also turned to him when he made up his mind about becoming a member of the Church of England in November 1926 (27). There has been much speculation about the poet's choice of religion; around 1911, when Eliot took up an interest in Anglo-Catholicism, it was a quite young branch of the Church of England; founded in Oxford, in the 1830s, it was only eighty years old. Anglo-Catholics officially belonged to the Church of England, but there were several doctrinal differences between them and Low Church Anglicans who preferred the Protestant tradition. Spurr points out that – in contrast to Low Church Anglicanism – the Anglo-Catholic service borrowed many characteristics of the Roman Catholic liturgy in its prayers as well as in the partaking of sacraments (*Anglo-Catholic in Religion* x).

This similarity between the two religions not only explains the frequency of allusions to Catholic liturgy and prayers – which became elements of the Anglo-Catholic service as well – in Eliot's poetry, but also sheds light on what the poet found attractive about this branch of the Church of England. While Eliot sought a universal order in life and admired the wholeness of religious philosophy in Dante's age, to him, "unity also meant the fusion of the universal with the concrete" (Patea 18). According to Paul Robichaud, the poet saw this "fusion" in his chosen religion; to him, Anglo-Catholicism meant a link that connected the "local" church that only existed in England to the more widespread Roman Catholic faith (213).

However, the choice of Anglo-Catholicism is not the only interesting feature of Eliot's conversion. There is a more

general question to be asked: why the poet felt the need to believe in God in the first place. In his 1930 letter to Paul Elmer More, Eliot explained what his faith meant to him:

To me, religion has brought at least the perception of something above morals, and therefore extremely terrifying; it has brought me not happiness, but the sense of something above happiness and therefore more terrifying than ordinary pain and misery; . . . I had far rather walk, as I do, in daily terror of eternity, than feel that this was only a children's game in which all the contestants would get equally worthless prizes in the end. (210)

Therefore, Eliot chose to believe in the infinity of God – consequently, afterlife as well – as he felt the sense of meaninglessness a greater torture than contemplating the eternal.

Furthermore, religion also gave the poet a strong basis to reach the “mystical experience” that Eliot described as something which “elevates sense for a moment to regions ordinarily attainable only by abstract thought” and “clothes the abstract, for a moment, with all the painful delight of flesh” (*The Varieties of Metaphysical Poetry* 55). From these words it seems that attaining the “mystical experience” is the way to be able to “make the Word Flesh.” If Eliot was indeed able to realize this type of poetry through religion, it is safe to assume that the contemplation of the eternal not only helped him in his aspirations as a private person but also as an artist.

Eliot's pursuit of the “mystical experience” sheds light on another important aspect of his admiration for Dante. In her essay on Eliot's turn from the ideas of Francis Herbert Bradley – a nineteenth century philosopher – to Dante's poetry, Brooker points out that the poet was preoccupied with the search for this transcendent state of mind ever since he had read Bradley's theory on dissolving dualism (5). This means



that Eliot's interest in the mystical dates back to 1914; his year at Oxford, when he finished his PhD thesis entitled *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (5). As Brooker points out, the poet chose this preoccupation because he hoped to find a solution to an ambivalence he faced within himself, namely, the irreconcilability of body and mind:

Bradley divides Experience into three categories: "immediate experience", "intellectual experience", and "transcendent experience", the first two of which are almost identical to the body and mind facing off in Eliot's early poems and letters, and the third of which tenuously suggests not only a truce, but a comprehensive peace. (6)

However, Eliot found himself unable to achieve this "comprehensive peace" with the help of philosophy; as Brooker claims, Bradley's idea of the three kinds of experiences provided him with the ideal of unity, but not with means to achieve it (5). As Eliot first encountered the kind of harmony he sought in Dante's work, he felt that the field of poetry is able to present him with a solution to the problem of not being able to attain a unified consciousness (8).

The Italian poet's *oeuvre* was intriguing for Eliot from the first moment, as it showed a great resemblance to his previous studies in philosophy while it was also able to exceed them. Brooker points out two features in Dante's work that Eliot was already familiar with through Bradley's philosophy:

The first relates to Dante's images, which transform ideas into sensations – in Bradleyean terms, turn intellectual experience into immediate experience or transcendent experience. The second relates to the overall structure of the *Divine Comedy*. Eliot describes the three canticles – *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* – in language that suggests a parallel with Bradley's three stages of experience. (9)

With the help of Dante's work, Eliot found evidence of the possibility of realising Heaven as a state of mind in poetry. For him, this Paradise was the harmony of body and intellect, a "comprehensive peace"; something, he believed, philosophy could not achieve. Therefore, he decided to depict this harmony, this "transcendent experience" in his poetry through religion, just as Dante had done before. This discovery adds another layer to the meaning of Purgatory as a state of mind in Eliot's poetry: it is where and when "intellectual experience" is transcended, and the thoughts of despair are replaced by contemplations of the eternal. Only through this change is it possible to achieve a unified state of mind, to embrace a "transcendent experience"; in other words, to arrive to Paradise.

*Ash Wednesday* is the poem that describes this journey to Heaven through Purgatory. It depicts this progress as the reconciliation of opposites with a transcendent vision; the development of recurring images since *The Waste Land* is suggestive of this. The scene where the purgatorial progress of the soul plays out is introduced in section II of *Ash Wednesday*: "the quiet of the desert" (92). This place is strikingly similar to the one reached in *The Waste Land*'s last section entitled "What the Thunder Said":

Here is no water but only rock  
Rock and no water and the sandy road. (72)

This desolation of the soul, however, is an image that is constantly developed through Eliot's poems; in *The Waste Land*, "There is not even solitude in the mountains"; no quiet, but the ruins of a civilization. Everything awaits decay and death except a cock that "stood on the roof-tree" as the symbol

of a new dawn (72-74). *The Hollow Men* shows slightly more signs of life as a vision appears in section IV:

The eyes reappear  
As the perpetual star  
Multifoliate rose. (85)

This vision is seen in the desert, but is not the part of the wasteland where the “prickly pear” is the only living thing near the empty men; thus, vision and actuality, transcendent and immediate are still separate. The long wait for redemption, for the arrival to the “Multifoliate rose,” the perpetual star that is Heaven, that the voices of *The Hollow Men* have to suffer mirrors the Ante-Purgatory of *Divina Commedia*, where excommunicates circle Mount Purgatory the same way the voices “go round the prickly pear” (85). In *Ash Wednesday*, which is a transit between actual and transcendent, these two places – the desert and the place of vision – intersect, as the Lady and the three white leopards are in the same desolate tract as the speaker. This sense of arriving to a transit between tangible and abstract is further strengthened by the ending lines of section V describing the speaker’s whereabouts:

In the last desert between the last blue rocks  
The desert in the garden the garden in the desert. . . . (97)

As Frye points out, “Desert and garden are central symbols in our literary and religious tradition,” the desert usually identified as the place of temptation and suffering, while the garden as Paradise or Heaven (72). Thus, the scenery of *Ash Wednesday* depicts a transitory place between Earth and Heaven. The process of reconciling the earthly with the divine

takes place on this bridge between immediate and transcendent, just as Dante's Mount of Purgatory is set on the Earth but leads up to the stars. From this act of spanning the distance between earthly and divine, tangible and abstract, immediate and transcendent, it is visible that *Ash Wednesday* strives to resolve ambivalences to be able to achieve that "comprehensive peace" Eliot was preoccupied with since he encountered the idea in the writings of Bradley.

The foundations of the process of transcending "intellectual experience" in order to reach the aforementioned peace are already laid down in the first part of *Ash Wednesday*. After the speaker of section I professes that "I do not hope to turn again," the announcement of inabilities continues with lines of such as "I shall not know" and "I cannot drink / There, where the trees flower and springs flow" (89). These lines suggest resignation; Atkins says of this first section that the speaker is dishonest: an unreliable narrator of his own suffering, who rejects "outside assistance," and insists on carrying on by himself (49).

The fact that the speaker of "Burnt Norton" states something entirely different about time also suggests the speaker's unreliability. In the first poem of the *Four Quartets*, Eliot's last poem sequence, *Ash Wednesday's* "what is actual is actual only for one time" changes to "If all time is eternally present / All time is unredeemable" (89, 171). This means that the speaker of *Ash Wednesday* is yet to comprehend the nature of time that is discussed so clearly in the *Four Quartets*, and especially in "Burnt Norton."

The speaker's false disillusionment suggests that the voice of section I tries to fix his mind on what he believes to be true, but he is not yet in the state of mind to achieve complete understanding of it. He is yet to take the spiritual journey of

the poem to see clearly and to be able to rejoice without “having to construct something / Upon which to rejoice” (89). Section I shows the need and intention of renewal, but the speaker is yet to understand the difference between resignation and humility, impotence and purity.

What highlights the aim of the voice of *Ash Wednesday* in section I is his prayer:

And pray that I may forget  
These matters that with myself I too much discuss  
Too much explain. . . . (89)

These lines are clearly different from those regarded as dishonest; it is a prayer, which means the speaker is asking for God’s help. Here, the persona admits that he alone cannot bring about the change that is needed in his life; the peace of mind that also connects to the following lines of the same section:

Teach us to care and not to care  
Teach us to sit still. (90)

These lines with their motive of stillness are the forerunners of the following verse from section III of “East Coker,” the second poem of the *Four Quartets*:

I said to my soul be still, and wait without hope  
For hope would be hope for the wrong thing; wait without love  
For love would be love of the wrong thing; there is yet faith  
But the faith and the love and the hope are all in the waiting. (180)

Thus, as the theme of stillness reappears in *Four Quartets* in a similar manner – in contrast to the aforementioned statement about time that is the exact opposite of what the speaker of *Ash Wednesday* says – this prayer can be regarded as an honest

turn towards patience and faith. This turn from untruthfulness to sincerity marks the first step in the “progress of one person,” which is how Eliot described *Ash Wednesday*; it means that Purgatory requires a patient stillness (*Letters V*, 201). Only through embracing this state of waiting can the speaker become worthy of Heaven, and his union with God. From this need of the speaker to turn from a fruitless form of hopeless waiting towards a faithful stillness, it seems that the Purgatory drawn up by Eliot parallels Dante’s *Purgatorio* in the sense that it serves as a place where the speaker can become a better version of himself.

The misunderstandings and misuses of faith in the beginning of section I of *Ash Wednesday* shed light on the fact that intellect is not enough to reconcile all opposites; the whole of the mystical experience cannot be comprehended solely by thinking. Thus, the speaker needs to surpass mere logic to find the peace of mind that means Paradise to him. However important the renunciation of dogmatic thinking is for the progress of the speaker, it seems it is not enough to point out the shortcomings of the solely intellectual way of seeing religion and to depict the journey towards “transcendent experience” for him to move on. Section II offers another solution to annihilate ambivalences:

Lady, three white leopards sat under a juniper-tree  
In the cool of the day, having fed to satiety  
On my legs my heart my liver and that which had been contained  
In the hollow round of my skull. . . . (91)

The purgation of desires and thoughts happens in a notably violent manner. As the white leopards – usually identified with the three predators that appear in the beginning of Dante’s *Inferno* – feed on the speaker’s body, it seems that the

cleansing of the soul is only possible if the divine absorbs the earthly. In this reading of section II, the white leopards are the agents of the transcendent just as the Lady, who is – as Frye points out – a reminder of Dante’s muse, Beatrice, who leads the speaker to *Paradiso* in the *Divina Commedia* (73).

The parts devoured by leopards – regarded as “all possible sources of subconscious motivation” by Tony Sharpe – are the usual metaphors for doing, feeling, desiring, and thinking; in other words, they signify the body, the mind, and the soul, that – in case of opposing needs – create ambivalences in one’s psyche (190). Thus, the act of separating and devouring these organs is the resolving of inner conflicts:

Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shining  
We are glad to be scattered, we did little good to each other. . . . (92)

This gladness is in contrast with the “rejoice” of section I; the speaker does not “rejoice that things are as they are” but glad of the spiritual change that the division of his bones brought about. The bones sing praise to the Lady of silences, and know that they “did little good to each other”; they were divided when they were complete, and in their scattered state they are “united / In the quiet of the desert”; thus, they came to understand what unity of the self means (92).

The theme of reconciling ambivalences seems to be a recurring motive throughout the poet’s work; it was first mentioned in connection with his own inner conflict of body and mind in his youth. As Brooker points out, this ambivalence was deeply embedded in Eliot’s personality:

In retrospect, this split between feeling and intellect, desire and refinement, can be seen as part of his DNA. His family, one of America’s most distinguished, was self-consciously dynastic, enlightened, public-spirited, and respectable, all characteristics that

facilitated a gap between surface and depth, public and private, self-discipline and promiscuity. (4)

As it has been mentioned, Eliot chose the Italian poet as his master in poetry because, upon abandoning philosophy, Dante's work offered him a way to resolve the inner conflicts Brooker listed above. Therefore, it seems that Eliot's aspiration to depict the "progress of one person" was not only an artistic choice but a personal endeavour as well; while he explored the options to achieve a "comprehensive peace" through personas in poetry, he also proceeded to find solutions to his own ambivalences.

This personal implication behind the motive of dismantling the self means that it is not only intellect that is surpassed through the course of *Ash Wednesday*, as those who want to attain this higher vision face another challenge; "immediate experience" should also be transcended. This especially applies to Eliot, who took a vow of chastity in 1928, for he felt he needed "the most severe, . . . the most Latin kind of discipline" (qtd. in Schuchard 169). The poet's personal attitude towards the sensual kind of feeling is accounted for through his correspondence with Paul Elmer More about the *Vita Nuova*, Dante's first collection of poems – written to Beatrice – that elevates courtly love to sacred love:

[T]he *Vita Nuova* . . . seems to me a work of capital importance for the discipline of the emotions; and my last short poem *Ash Wednesday* is really a first attempt at a sketchy application of the philosophy of the *Vita Nuova* to modern life. (209)

Therefore, the *Vita Nuova* can be seen as a path from "immediate experience" towards transcendental. By elevating courtly love into something sacred, Dante turned desire to platonic admiration. As a result, he exceeded the sensuality of



love and affection that so terrified Eliot as a young man that it had become a recurring theme in his poetry before *Ash Wednesday*.

One of the best examples of this dread is found in "The Love Song of J. Alfred Prufrock." The horror Prufrock felt upon encountering women was so great that the depiction of feminine figures in the poem is almost entirely metonymical; their appearance is mainly signified by objects such as shawls, bracelets, and perfume. In *Ash Wednesday*, this kind of fear is not present anymore; temptation, however, is heavily featured in section III: "Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown, / Lilac and brown hair" (93). The tempting and sensual picture of beauty is transcended as the figure of Mary – the embodiment of sacred love – appears in section IV. She walks "between the violet and the violet," which, unlike lilac, a flower that can symbolize earthly beauty, is the last visible colour on the spectrum of light next to ultraviolet, a colour unperceivable to human eye, therefore, perfect to signify transcendence (94).

There is another figure in the poem who belongs to this transcendent vision; the 'Lady of silences,' for whom the bones sing in section II of *Ash Wednesday*, is the embodiment of reconciled opposites: "Calm and distressed / Torn and most whole" (91). She is, therefore, the Ideal of the peaceful state that the speaker wants to achieve. In their song, the bones praise her: "The single Rose / Is now the Garden" (92). The Ideal of the 'Lady of silences' is thus intertwined with the Garden that is *Paradiso* through the symbol of the Rose that represents the order of Heaven, the place of beatific souls around God in the *Divina Commedia*. Rose also signifies the Virgin Mary in Dante's poem; she is "the rose, in which the divine word became flesh" (*Paradiso*, xxiii, 70–73). Therefore,

'The Lady of silences' is the vision of everything the speaker wants to achieve through the course of *Ash Wednesday*: she is the symbol of Paradise and "the Word made Flesh," pure poetry, as well.

After these visions, as a last reminder for the speaker to purify his emotions, Arnaut Daniel of Dante's *Purgatorio* also appears in section IV saying "sovegna vos." The original context of this expression is "sovenha vos a temps de ma dolor," which means "remember, when the time is fit, my pain" (*Purgatorio*, XXVI, 147). Arnaut suffers on the seventh terrace of Mount Purgatory, where those who loved lecherously have to be cleansed of their sins in a fire. Thus, through showing Dante his penance in the flames of Purgatory, Arnaut reminds him – and the speaker of *Ash Wednesday* too – not to be lustful as he was, for it is not the right way to love.

The sacred love of the poem, just as in the *Divina Commedia*, clears the speaker's sight and mind. As Beatrice makes it possible for Dante to comprehend the nature of Heaven and to see God and all the saints with his mortal eyes, in *Ash Wednesday*, Mary purifies the desire of the speaker and restores life and vision to him:

White light folded, sheathing about her, folded.  
The new years walk, restoring  
Through a bright cloud of tears, the years, restoring  
With a new verse the ancient rhyme. Redeem  
The time. Redeem  
The unread vision in the higher dream. . . . (94)

By Mary's grace, the speaker can have his vision back; he is now able to reach "the higher dream." In his long essay entitled "Dante," Eliot uses the same expression, "high

dream,” to describe the end of *Purgatorio* and *Paradiso*, connecting them to the *Vita Nuova* (*Complete Prose* 3.722).

The religious meaning of Dante’s *Vita Nuova* is essential to Eliot for other reasons as well. In the same essay he connected it to antiromanticism, vision literature and Catholic philosophy – all of which are relevant topics in connection to *Ash Wednesday*:

There is also a practical sense of the realities behind it, which is antiromantic: not to expect more from life than it can give or more from human beings than they can give; to look to death for what life cannot give. The *Vita Nuova* belongs to “vision literature”; but its philosophy is the Catholic philosophy of disillusion. (*Complete Prose* 3.733)

It is not surprising that Eliot should point out the antiromanticism of the *Vita Nuova* as a remarkable trait, since he regarded himself as a classicist in the essay collection *For Lancelot Andrewes*. Throughout his works as a critic he had made many degrading statements about Romanticism calling it “popular and pretentious” (*The Varieties of Metaphysical Poetry* 5). Considering literary theory, what Eliot most promptly disagreed with in Romanticism was its use of emotions in the creative process. Wordsworth had said that intelligence should be an intermediary between passion and poetry; the only tool to regulate the otherwise instinctual flow of feelings (*Lyrical Ballads* 98). Contrarily to this, Eliot believed that an ideal artist should be able to separate “the man who suffers and the mind which creates” during the creative process to “transmute the passions which are its material” in the clearest way possible (*The Sacred Wood* 48). The word “transmute” also suggests that Eliot only saw feelings as some mouldable material or inspiration to write poetry, not as central themes of poems, like Wordsworth had seen them.

Eliot's other, perhaps more personal problem with Romanticism was that it lacked a system of thought and philosophy that was characteristic of what he considered metaphysical verse. Therefore, according to him, Romantic poets could not "feel a philosophical idea as to make it yield its emotional equivalent" (*The Varieties of Metaphysical Poetry* 203). This, in other words, was the inability to "make the Word Flesh"; thus, to achieve the "transcendent experience" in which Dante had excelled.

On the other hand, Eliot provided a different reading of Romanticism in his essay "Baudelaire" by pointing out that "In much romantic poetry the sadness is due to the exploitation of the fact that no human relations are adequate to human desires" (*Selected Essays* 343). The "romantic" sorrow described in the quote is the same issue the *Vita Nuova* touched upon; according to Eliot, its message was "not to expect more from life than it can give or more from human beings than they can give" (*Complete Prose* 3.733). However, the poet deemed the *Vita Nuova* "antiromantic" because of this very philosophy, the one he attributed to "romantic poetry" in "Baudelaire"; this contradiction suggests that Eliot had a strong bias against Romanticism.

Furthermore, Michael O'Neill discovers the influence of Romantic poetry, such as Wordsworth's and Coleridge's works in Eliot's poetic *oeuvre*; the parallel between the transcendent visions of Wordsworth expressed through images of nature and Eliot's pictures is especially conspicuous (203). In his essay on the similarities between Eliot's and Wordsworth's poetry Asad Al-Ghalith evinces the following:

Wordsworth attached his significant mystical moments to some glimmer of the divine in nature, and Eliot's "moments, in and out of time" give hints of time and timelessness and a world dependent on

inhuman powers. In the sense that both Wordsworth's "spots of time" and Eliot's "moments" hint at the supernatural manifested through the imagination, both Wordsworth and Eliot display Romantic concerns. (43)

While Al-Ghalith also highlights the resemblance between the role of time, memory, and nature in the *Four Quartets* and "Tintern Abbey," and compares the structure of the quartets to Wordsworth's *Prelude*, the poets' similar relationship to the transcendental is perhaps the most striking evidence of Eliot's conscious use of Romantic characteristics in his poetry (42). The fact that Eliot's "transcendent experience" is connected to the same intersection of time and timelessness that Wordsworth had described shows that the modernist poet drew inspiration from Romantic poetry despite his serious criticism of it.

The irony of Eliot's disapproval of Romanticism is not only shown through the aforementioned contradiction, but also in his famous theory of impersonality introduced in his essay "Tradition and Individual Talent." Eliot states that "The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality" (*The Sacred Wood* 53). However, later on in the same essay he gives away one of his reasons for creating this theory: "only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things" (*The Sacred Wood* 58). Therefore, his theory of impersonality is partly built upon the personal need to avoid dealing with some of his unwanted feelings during the creative process. Eliot needed a poetry that required this extinction of the self to find a peace of mind; this finding adds the theory of impersonality to the list of ambivalences and paradoxes Eliot dealt with through his life and in his works.

Timothy Materer argues that Eliot's Classicism – thus, his theory of impersonality, too – is a manifestation of his “belief in traditional order”; therefore, it is, in a sense, a theoretical and political choice (57). However, while Materer gives a thorough account of the theoretical side of Eliot's dislike of Romanticism, he fails to address the antagonism between the message of essays and poems that was pointed out beforehand. The paradox of the personally needed theory of impersonality and the contradiction between Eliot's disregard and use of Romantic features are both, in other terms, the opposite of theory and practise. The poet regards this problem in *After Strange Gods*: “I should say that in one's prose reflections one may be legitimately occupied with ideals, whereas in writing verse one can only deal with actuality” (28). It seems that Eliot was reluctant rather than unable to exclude the influence of Romantic poetry from his *oeuvre*, as in other cases he had no problems with living up to his ideals. After all, he managed to reconcile – among other conflicts – the opposite of feeling and intellect in a *Purgatorio* of his own; this also means that he successfully depicted the Dantean unity and transcendence in his poetry without abandoning his philosophy.

## **2. Ash Wednesday and the Dantean Vision of Society**

Not long after the publication of *The Waste Land*, Eliot began to raise his voice in connection with a topic he deemed “a subject beyond his usual scope”: politics (*Christianity and Culture* 5). This decision would seem rather surprising if it was not for some of Eliot's earlier essays such as “Tradition and Individual Talent” and “Dante,” the last essay of *The Sacred Wood*. The first essay clarifies that “the historical sense, . . . nearly indispensable to anyone who would continue to be a

poet beyond his twenty-fifth year . . . involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence" (*The Sacred Wood* 44). As Tóta points out, the simultaneous consideration of all of history was already a characteristic of *The Waste Land*, where the cries of humanity could be heard concurrently, transcending time and space (522). William M. Chace observes that Eliot was conscious of the development of history and literature, and – as the aforementioned historical allusions of *The Waste Land* show – he also possessed a high level of social sensitivity or empathy (116).

The deliberate development of his historical and political views and their depiction in *The Waste Land* is a clear sign of Eliot's refusal to live in an ivory tower. Even before the composition of *The Waste Land*, he published several manifestations of his opinion on style, the creative process, and other questions of literary theory, that were collected to form his first essay collection, *The Sacred Wood*. His devotion to the careful evaluation of the artistic merits of literary pieces served him well when he became the editor of the publishing company Faber & Faber, and the *Criterion*, his literary review.

Eliot, together with Ezra Pound, felt responsible for the future of literature (Chace, 115). According to Chace, in 1924, when Eliot first made a statement in connection with politics, he believed that a reformed political culture would save literary culture from its past; that is, Romanticism (115). This shows that Eliot saw a relation between literature and politics that he deemed important enough to turn his attention to political theory.

Eliot was not the only poet who felt that the effect of politics is significant in the development of literature. In his book entitled *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*, North argues that the titular poets all felt disappointed in the

liberal movements of the beginning of the twentieth century and before, as the ideal of equality and human rights failed to present them with the freedom they hoped for (2). Therefore, according to North, one of the strengths of aesthetic modernism was its ability to make people experience the liberation in literature they felt deprived of in politics. Furthermore, the failure of liberalism had taken its toll on the aforementioned modernists to the effect that as they started to develop their own political theories, they all occupied anti-capitalist, anti-liberalist, and right-wing conservative or far-right political standings (2).

North also suggests that the three poets depicted history in their work in order to make a political statement; this, of course, was also a way for them to criticise liberalism, saying that it created chaos (10). Eliot, Yeats, and Pound had all written extensively on their political standings, as often as not, describing their own theories or visions. Perhaps among the most well-known works on their political views are Pound's *Guide to Kulchur*, Yeats's *A Vision* and Eliot's *Christianity and Culture*.

However, the connection Eliot made between politics, history, and literature seem to be inspired not only by his age, but by his master in poetry as well. It is visible from his short essay, "Dante," that Eliot admired the Italian poet because he managed to establish a link between society, arts, religion, and culture (*The Sacred Wood* 152). This connection, according to Eliot, made for the "most comprehensive, and the most ordered presentation of emotions that has ever been made," therefore, it seems logical that he also endeavoured to find a link between the aforementioned notions (*The Sacred Wood* 152).



However, after a time – though he never stopped looking at Dante – Eliot’s focus shifted from reforming political theory for the sake of literature to feeling responsible for his age and its dominant philosophies. As a result, Eliot developed a twentieth century-version of the Dantean vision of uniting religion and politics, which he felt was needed for multiple reasons. At first, as Viorica Patea points out, Eliot “believed that the adoption of a Christian model could present a cure for the prevailing materialistic values, expediency and spiritual bankruptcy,” that he believed to be the effect of liberalism (25). This phenomenon is, in Eliot’s words “wavering between the profit and the loss,” a line featured in *Ash Wednesday*, that already appeared in a similar manner in *The Waste Land* (98).

The poet also had his opinion about the fragmented consciousness of his age. In *The Varieties of Metaphysical Poetry* he elaborated on what he considered problematic in his era: “In our time, . . . there are more moral and social circles than there were circles in Dante’s *Inferno*, . . . there are more philosophies, complete, incomplete, and inchoate, than there were builders at Babel” (52). It seems that Eliot missed that unified way of thinking that was so peculiar to Dante’s age. However, while the poet was certainly irritated because of the apparent diversification of religion, culture, and philosophy, there was a more pressing matter that made the poet feel the need to speak up. Eliot promoted the religious unification of communities through speeches and lecture series such as his own “The Idea of a Christian Society” of 1939, for a grave reason: his well-founded fear of another World War. What is more, he had created a channel through which he could communicate his opinion long before he gave the aforementioned lectures at Cambridge; in 1923, the poet

started the *Criterion*, a quarterly that was active until 1939. In *Eliot and His Age: T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*, Russel Kirk discusses on the role of *Criterion* between the two World Wars:

Of missions to the masses, the twentieth century knew too many; Eliot's mission was to the educated classes. The drift toward Marxism, or toward some other totalist ideology, was apparent already among literary people: Eliot would offer them an alternative – in philosophy and religion, in humane letters, in politics. (81)

Kirk thus confirms that Eliot wished to bring an end to the advancement towards extremism by uniting the same spheres Dante connected when he announced the need for cultural and religious unity.

This well-meant nature of the endeavour almost makes up for the impossibility of Eliot's ideas. Early critics of Eliot have already expressed their dislike of these beliefs; János Kenyeres points out that Eliot's theory met the opposition of one of the poet's most devoted critics. Frye "believed that while the poet was one of the most ingenious authors of modern times, the theorist was a dogmatist falling short of the level of his art" (Kenyeres 39-40). What is more, while every political theory is flawed, as the ideals they present can never be put into practise the same way they were imagined, some philosophies prove to be especially utopistic – terrifying, even. Perhaps the easiest way to distinguish between the two kinds of impractical is to determine if the theory can be put into practise without aggressive measures and the violation of basic human rights. Unfortunately, Eliot's ideas belong among the ones that are inherently problematic, for as long as there is democracy and free will, there is no considerable chance to make humankind, or even Europe, a

believer of one single religion, which makes the theory's aim to avoid totalitarianism paradoxical.

For this very reason, despite his elaborated definition of how a Christian society could avoid the threat of extremism, Eliot was able to do little more than spreading his ideas, and for that, the *Criterion* remained his main platform until 1939. When the Second World War broke out, Eliot chose to discontinue his quarterly. According to Robichaud, the poet felt that he – and other artists and intellectuals of his age – failed to protect Europe from the consequence of the development of totalist regimes; that is, from the Second World War (207-08). This sense of failure suggests that Eliot felt artists had a responsibility to their age that expanded to the field of politics; that, as Dante also was, they should be preoccupied with the matters of the state in times of tension. From this, it seems that Dante as a statesman influenced Eliot as much as Dante as a poet did.

The first parallel that can be drawn between Eliot and Dante as statesmen is the far-fetched nature of their political visions; as Charles T. Davis points out, Reade, a fellow critic of Dante called the Italian poet's historical view a "vision" because "he thought that the poet's providential ideology was not rational enough to be called a philosophy" (244). Eliot's ideas were, in a way, really similar to Dante's; John Joseph Rolbiecki claims that the Italian poet envisioned the unity of the world through the birth of a Christian "super-state or world empire" (11). Similarly to Eliot's thoughts, this vision is closer to ideals than actuality. However, Rolbiecki points out that Dante also endeavoured to find solutions to more tangible problems of his age:

Dante seeks to remedy the defects of contemporary statesmanship, he offers solutions for the numerous problems which confronted

those guiding the political destinies of Europe, and he presents a program which, he believes, will pacify Europe and insure the steady progress of all mankind. (14)

Dante's wish to find a way towards the peaceful coexistence of humanity also parallels Eliot's endeavour to prevent the outbreak of the Second World War.

It is not the least surprising that Eliot followed the lead of the Italian poet in yet another field; he yearned for his ability to see visions, to create a comprehensive system in poetry and to present a universal order that can bring stability into a fragmented world. It also seems that both poets lived in an age of instability, when political tension was almost tangible, and past philosophies started to decline. Perhaps it was the perceived failure of liberalism in politics and the decline of the Modernist movement that created this feeling of insecurity in Eliot, along with the acute crisis of politics and economy between the two World Wars. In Dante's era, as Rolbiecki argues, the instability was due to the sharpening conflict between the papacy and the Holy Roman Empire; in Florence, where Dante lived, this conflict manifested itself in the clash of Guelphs and Ghibellines (15-16). Dante was a White Guelph, who highly respected the Roman Church, but believed that papacy should not hold political power and wealth; when the Guelphs were defeated, he had to flee Florence.

Dante's time in exile made him revise his thoughts about the White Guelphs, and, as József Nagy points out, by the time he wrote *Paradiso*, he felt alienated from them, and focused his thoughts on the well-being of Italy, and the whole of humanity instead (1). Similarly, Eliot never declared his support of any of the forming political parties or groups in England; he only favoured theories that could unify the world,

thus, create peace. His politics, as Chace points out, “were ones of disposition, and not of active partisanship” (140). This sheds light on another similarity between the two poets; ultimately, they both refused to favour political parties, as their ideas transcended what these sides stood for. At the same time, this means that their work was unfit to bring immediate change for the better or the worse, as they chose to disregard actuality by “transcending” it.

At times, when the impending change is visible and inevitable, the insecurity of humanity usually produces two kinds of visions: utopistic and dystopian ones. Dante and Eliot both created their utopias: the former in *De Monarchia*, the latter in “The Idea of a Christian Society” and “Notes Towards the Definition of Culture,” the two long essays that made up *Christianity and Culture*. However, the dystopian opposite of these visions is also present. While Eliot’s *The Waste Land* can be viewed as a manifestation of hopelessness with its post apocalyptic imagery, Dante provides an even clearer picture of apocalypse in the *Divina Commedia*. Davis points out that the Italian poet believed that the end of times was close (250). In *Paradiso*, Beatrice says that there are not many places left in the Rose of Heaven, where beatific souls rejoice, which suggests that Dante thought the world will soon end:

See our city, with its vast expanse!  
See how many are the seats already filled –  
few are the souls still absent there! (Dante, *Paradiso* XXX, 131-32)

Eliot, however, preoccupied himself with the question of beatitude nearly seven hundred years later, which suggests he did not share Dante’s opinion on the end of times or the hardships of redemption. In fact, *Ash Wednesday*, a poem that

was written at a time when Eliot already saw the signs of an impending war, considers this topic a great deal.

What is more, despite Eliot's apparent interest in public matters, *Ash Wednesday* differs from the *Divina Commedia* in that it seems it does not feature prophecies for society or public opinions. The signs of Dante's political vision appear in the *Divina Commedia* in several places, sometimes as explicit statements or judgements about contemporary nobles, kings, popes and other politicians, sometimes as metaphors. One of these visions of society is Virgil's prophecy of the wolf and the greyhound at beginning of *Inferno*:

Many are the creatures that she mates with,  
and there will yet be more, until the hound  
shall come who'll make her die in pain. (Dante, *Inferno*, I. 97-99)

Davis argues that the wolf resembles an immoral Italy; especially a lustful Florence and a power hungry papacy in Rome, while the greyhound is the symbol of a wise, Augustan emperor who would take back worldly power from Rome, thus, he would unite Italy and restore the poor and pious grace the Church had lost (251-253). This vision parallels Dante's hopes for Italy in the future; it shows that he did not hesitate to include his personal vision for contemporary society in his great poem, even though he primarily concerned himself with answering moral questions throughout the *Commedia*.

From the lack of these Dantean remarks on contemporaries or socio-political visions it seems that, rather than to draw up a criticism of society, *Ash Wednesday's* objective was to give hope to its readers, or to present them with a harmony in art that they could not experience in other fields of life. Ultimately, as it was already mentioned, Eliot

always turned to poetry to create unity, and the responsibility he felt towards his era was no exception; as the theme of the poem suggests, this feeling manifests itself in *Ash Wednesday* as well.

The message of *Ash Wednesday* to the public is especially important from the aspect of religion, since it was written after Eliot's conversion to Anglo-Catholicism; it is an account of what Eliot, as a socially responsible poet and a man who had found his faith, felt necessary to convey to his readers. Perhaps the initial notion that would come to the readers' attention is Christianity, since the poem is heavy with lines of prayers and allusions to Christian liturgy:

Lord, I am not worthy,  
but speak the word only. (93)

The brilliance of this type of message is in its simplicity; similarly to the process of interpreting the meaning of the *Divina Commedia*, the reader has to comprehend the theoretical framework behind the poem to fully understand it. Moreover, to be able to appreciate *Ash Wednesday*, perhaps the public needs the "absorption into the divine" as much as the poet did.

Another interpretation of the words quoted beforehand is that they are not only written *to* the people but *for* the people as well; from this perspective, *Ash Wednesday* is a prayer for the world. Considering the responsibility Eliot felt for his people, it seems logical that he would put his beliefs in the service of society. The lines that serve as proof of his intention specifically refer to Eliot's historical era:

Let these words answer  
For what is done, not to be done again  
May the judgement not be too heavy upon us. (90)

The last line definitely sounds like a prayer, and although the second one is rather vague, from the presence of 'us' it is deducible that it refers to an event that not only influenced the life of the individual speaker but that of the community. Considering Eliot's sense of mission to hinder the outbreak of another World War it seems logical that his speaker would pray to avoid this greatest threat of destruction (90).

Furthermore, Rodgers proves that the prayers of *Ash Wednesday* are more than recurring allusions, as the speaker celebrates Mass for the world:

The entire poem is in the nature of a ritual. Superimposed upon the Sacrifice of the Mass, it may be traced through the rites of Preparation, Offertory, Consecration, Communion, the delivery of the Gospel, and Thanksgiving. (99)

From the use of a liturgical structure, it is safe to assume that through *Ash Wednesday* some of the speaker's voices take on the role of the priest who prays for his community. Part V, which is "the delivery of the Gospel" according to Rodgers, is almost entirely addressed to the public; as Jones claims, its style is borrowed from the sermons of Lancelot Andrewes. In Eliot's words, the seventeenth century bishop "takes a word and derives the world from it," which is exactly what the speaker of section V does in the first two stanzas (Jones 157).

After the second stanza, the speaker finds a new line of thought; following the search for the Word he begins to seek forgiveness for people who fell out of God's grace for various reasons:



Will the veiled sister pray for  
Those who walk in darkness,  
.....  
For children at the gate  
.....  
Pray for those who chose and oppose  
.....  
for those who offend her. (96)

In this part, the speaker assumes the voice of a prophet: “O my people, what have I done unto thee” is a direct quote from Micah 6.3 (Jones 161). The original Old Testament context is very similar to the upper quote in that its topic is forgiveness. Micah’s people stopped worshipping God and the prophet thinks about ways for sinners to redeem themselves, while the speaker of *Ash Wednesday* not only seeks forgiveness for his people, but, as Jones points out, also feels guilty because of the content he previously provided his audience with (161).

This remorse shows in the previous quote as well as in the contrasting depiction of Christian and pagan poetry in the poem. To describe the quality of his forthcoming works, Eliot provided a counterpoint to show what his future poetry will not be like: instinctual, driven by desires, like Pan, who represents ancient, pagan poetry in *Ash Wednesday*. In section III of the poem, he is depicted as a source of distraction:

And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene  
The broadbacked figure drest in blue and green  
Enchanted the maytime with an antique flute.  
.....  
Distraction, music of the flute, stops and steps of the mind over the  
third stair,  
Fading, fading; strength beyond hope and despair. (93)

As the speaker of *Ash Wednesday* finds strength to disregard the distraction, in section IV, Mary silences the temptation, and the flute of Pan turns “breathless” (94). However, the poem does not end with this silence, which implies that there is, indeed, a form of poetry that is purer than what is depicted in this pastoral scene. From the rejection of the tempting song it seems that Eliot wanted to present his readers with this purer form of art, which can become “the Word made Flesh,” a religious vision.

Perhaps the first appearance of this purer poetry in *Ash Wednesday* is the song of the bones in section II. The fact that God asks them to sing is suggestive of their transcendence:

And God said  
Prophesy to the wind, to the wind only for only  
The wind will listen. And the bones sang chirping. . . . (91)

As God asks the bones to sing, they finally come to life, and produce lines that are unlike the rest of the poem; they are short and filled with an otherworldly tension. These lines also suggest that the speaker assumes the role of the prophet, as they refer to Ezekiel’s ‘The Valley of Dry Bones’ (Jones 161). In the Old Testament, revival is possible through God’s grace:

Then he said to me, “Prophesy to these bones and say to them, ‘Dry bones, hear the word of the Lord! This is what the Sovereign Lord says to these bones: I will make breath enter you, and you will come to life.’” (Ezek. 37.1-5)

Similarly to the quote, the bones are also filled with life in *Ash Wednesday*, and the state of being scattered is accepted: “We are glad to be scattered, we did little good to each other” (92). Bones are one of those “indigestible portions / Which the

leopards reject," making them a means for the speaker to live on, and even sing, thus, "make the Word Flesh" (91).

Even though the speaker is given the ability to prophesy in section II, he is not ready to turn to the people; the contrast between him and Ezekiel sheds light on this fact. While Ezekiel is given the ability to revive bones, the speaker himself feels he needs God's revival, and that "only / The wind will listen" to his prophecies and songs (91). As it was already mentioned, in section IV, Mary purifies the desire of the speaker and restores life and vision to him. Furthermore, section V of *Ash Wednesday* serves as the "delivery of the Gospel" to the people, which shows that – through the course of the poem – the speaker gained strength to prophesy to the public; therefore, he can finally assume the role of both a priest celebrating Mass and a prophet who is responsible for his people and delivers the word of God to them.

The fact that the speaker feels responsibility for his readers and concern for the faith of humanity also draws a parallel between him and a religious leader. Ultimately, he recognizes that his position allows him little more than praying and delivering the truth to those who would listen. With an allusion to the third canto of Dante's *Paradiso*, section VI clarifies that the speaker has to trust God to forgive sinners: "Our peace in His will" (99). Although it is a part claiming a more personal voice, it shows the persona's worry for his and humanity's fate; therefore, it is only the perspective that is changed.

The speaker's final request is towards God, and it is both a personal and social request: "Suffer me not to be separated / And let my cry come unto Thee" (99). The closing line of the poem, which is, according to Spurr, the last sentence of Psalm 102 and also one of the closing lines of the

Anglican service for Ash Wednesday, is quite easy to decipher (“Anglo-Catholicism and the “Religious Turn” in Eliot’s Poetry” 141). With this last line, the speaker asks God to listen to his prayer for humanity. The penultimate line has a more complex meaning; although Spurr points out that it is a quote from a prayer, “The Anima Christi,” considering Eliot’s quest towards wholeness and the theme of ambivalences *Ash Wednesday* deals with, the speaker may also ask for the unity and harmony of his soul as well as not to be separated from Christ (*Anglo-Catholic in Religion* 224).

The interpretation of *Ash Wednesday* from this social aspect, as a prayer for humanity, raises significant questions in connection with Eliot’s intentions and beliefs. One of these questions is whether the poem can be seen as the Purgatory for mankind, like Dante’s *Purgatorio*, or only for the self. Since Eliot regarded the poem as “a particular phase of the progress of one person,” it seems that the nature of cleansing is not a universal but an individual process (*Letters V*, 201). Nevertheless, if the reader as a person is able relate to the purgatorial vision of the poem, then, even if *Ash Wednesday* is not a general Purgatory for society, it may become just that for a group of individuals.

It is very possible that Eliot saw the poem – among other things – as a guide of how to make the progress from Purgatory to Paradise through the reconciliation of opposites that he depicted. As Peter Dale Scott points out, Eliot believed “that the problem of the unification of the world and the problem of the unification of the individual were one and the same problem, the solution of one being the solution of the other” (63). As the unification of the world was clearly – at best – an idealistic notion out of reach, this left the poet with the only possibility of saving humankind one by one, soul by

soul. To redeem the world at once was something only done once – by Jesus Christ – according to Christian beliefs. What is more, even Jesus needed to preach and prophesy in order to not only bring redemption but teach humanity to redeem themselves in the times to come. This thought parallels the philosophy of Dante's *Divina Commedia* stating that everyone gets to Hell, Purgatory, or Heaven on their own accord. However, it also means that a poet – as Dante in the *Divina Commedia*, and in *Ash Wednesday*, Eliot, too – can assume the role of a preacher and help people find the way to Paradise.

### Conclusion

This essay argues that Eliot intended to recreate the medieval type of unity of thought and feeling that made it possible for Dante to build a comprehensive system of thought through faith and religion in his *Divina Commedia*. *Ash Wednesday* can be seen as the dramatisation of the quest towards “wholeness” and attaining a “unified conscience,” and is crucial for the understanding of Dante's influence on Eliot's poetry. As the poem serves as the middle stage of Dante's scheme of *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*, one of its main themes is “the progress of one person” towards Heaven.

*Ash Wednesday* depicts various aspects of this progress, and the implications of this development all contribute to the Dantean vision of unity that Eliot strove to recreate in his life and in his poetry. The purgatorial process of the poem is central to this progress; it allows the speaker to be reborn as a poet, a prophet, a priest, as well as a new person. In *Ash Wednesday*, the poet is reborn by God's grace, when he finds new inspiration and the way to “make the Word Flesh,” to use the biblical imagery Eliot had employed in *The Varieties of Metaphysical Poetry*. During the course of the poem, the poet

devotes himself to writing a purer form of poetry, turning his love of earthly things into a love of the sacred and the divine. As the poet's vision is purified, he becomes able to leave the purgatorial state behind and create his own vision of Paradise. The process of abandoning the earthly for the divine also links to Eliot's idea of personal development. Eliot's aim was to reconcile body and mind in order to be able to have a transcendent experience, which, he hoped, would help him rise above his own inner conflicts. Therefore, the speaker of *Ash Wednesday* is pulled to pieces and built up again as someone who is more at peace with himself and with the world, and who is more worthy of salvation.

Nonetheless, in *Ash Wednesday*, the process of purification demands of the person not only the acceptance of a passive kind of suffering but also a willingness to fight to achieve "wholeness." Therefore, with a strong will to live and prosper, the speaker constructs his own Purgatory. Although he is motivated by the promise of inspiration and salvation, he also wants to progress for the sake of sending a message to the society in which he lives and works. The blessing of inspiration and the ability to "make the Word Flesh" allows the speaker to prophesy and to deliver the gospel as a priest in section V of the poem.

Therefore, the roles of the prophet and the priest are responsibilities that the speaker had to become worthy of in the course of *Ash Wednesday*. Through composing the six sections of the poem parallel to the Sacrifice of the Mass, Eliot turned his speaker into a priest, and *Ash Wednesday* into a prayer for the world. Since Eliot is known to have had a political and social vision of the world as united through Christianity, the absence of this subject in *Ash Wednesday* suggests the conveyance of a more amiable message.

By striving to create harmony and leaving the follies of his age – such as politics – out of *Ash Wednesday*, Eliot chose to convey hope and empathy to his readers instead of criticising the era. Furthermore, by depicting his fight between feeling and intellect, Eliot presented his readers with his own philosophy, his way to find peace of mind. Therefore, this progress of reconciling opposites and attaining a unified consciousness not only has a highly personal meaning for Eliot, but it also serves as a suggested path for the reader.

As Eliot's idea of Paradise was both Christian and Bradleyan, the way of progress he suggests is not only psychological but also religious. Apart from offering an alternative to find peace of mind by reconciling opposites and unifying the psyche, Eliot also depicts a way towards salvation. This means that the progress of the individual towards Heaven in *Ash Wednesday* is strongly linked with the journey Eliot wished society would undertake. The speaker of the poem shows the reader an example to follow, thus depicting a personal progress for the sake of mankind as well. Therefore, Eliot's vision of the self and society manifest in *Ash Wednesday* as the same ideal projected at the individual and the masses. This parallel between the unification of the self and of society can be easily seen as the reconciliation of a final opposite.

## Bibliography

- Albright, Daniel. *Quantum Poetics: Yeats, Pound, Eliot, and the Science of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Al-Ghalith, Asad. "T. S. Eliot's Poetry: Intimations of Wordsworth's Romantic Concerns." *The Midwest Quarterly*, vol. 36, no. 1, 1994, pp. 42+. *Literature Resource Center*. Accessed 8 Sept. 2016.
- Atkins, G. Douglas. *T. S. Eliot: The Poet as a Christian*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Brooker, Jewel Spears. "Enlarging Immediate Experience: Bradley and Dante in Eliot's Aesthetic." *T. S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe*. Ed. Paul Douglass. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 3-14.
- Chace, William M. *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*. Stanford: Stanford University Press, 1973.
- Chinitz, David, ed. *A Companion to T. S. Eliot*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- Dante Alighieri. *The Divine Comedy*. Trans. R. Hollander and J. Hollander. New York: Anchor Books, 2000. 3 vols.
- Davis, Charles T. "Dante's Vision of History." *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, vol. 118, 2000, pp. 243-59. JSTOR, [www.jstor.org/stable/40350670](http://www.jstor.org/stable/40350670). Accessed 10 Sep. 2016.
- Dávidházi, Péter. "Egy utalásnyi kulturális emlékezet (I)." *Holmi*, vol. 25, no. 7, 2013, pp. 848-62, [www.holmi.org/2013/07/davidhazi-peter-egy-utalásnyi-kulturalis-emlekezet-i](http://www.holmi.org/2013/07/davidhazi-peter-egy-utalásnyi-kulturalis-emlekezet-i). Accessed 23. Apr. 2016.
- Donoghue, Denis. *Words Alone: The Poet, T. S. Eliot*. New Haven: Yale University Press, 2000.



- Eagleton, Terry, "Contradictions of Modernism." *Modernity, Modernism, Postmodernism*. Ed. Manuel Barbeito. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- Eliot, Thomas Stearns. *After Strange Gods*. London: Faber and Faber, 1934.
- . *Christianity and Culture*. London: Harcourt Brace & Company, 1977.
- . *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.
- . *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber, 2004.
- . *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921.
- . *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber and Faber, 1950.
- . *The Varieties of Metaphysical Poetry*. London: Faber and Faber, 1993.
- . *To Criticize the Critic and Other Writings*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965.
- , et al. *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: Literature, Politics, Belief, 1927–1929*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2015. *Project MUSE*, [muse.jhu.edu/book/41952](http://muse.jhu.edu/book/41952). Accessed 6 Sep. 2016.
- Eliot, Valerie, and John Haffenden, eds. *The Letters of T. S. Eliot*. Vol. 5. Connecticut: Yale University Press, 2015.
- Ferencz, Győző. "Elveszett költemények megtalált hangon." *Élet és Irodalom*, vol. 42, no. 16, 1998, [www.es.hu/old/9816/index.htm](http://www.es.hu/old/9816/index.htm). Accessed 23 Apr. 2016.
- Frye, Northrop. *T. S. Eliot*. Glasgow: Oliver and Boyd, 1963.
- Jones, Mark. "The Voice of Lancelot Andrewes in Eliot's *Ash Wednesday*." *Renascence*, vol. 58, no. 2, 2005, pp. 153-63.

- Kenner, Hugh. "Eliot's Moral Dialectic." *The Hudson Review*, vol. 2, no. 3, 1949, pp. 421-48.
- Kenyeres, János. "An Investigation into T. S. Eliot's 'Impossibly Fertile Paternity': Northrop Frye." *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 6, no. 2, 2000, pp. 35-45. JSTOR, [www.jstor.org/stable/41274094](http://www.jstor.org/stable/41274094). Accessed 4 Feb. 2016.
- Kirk, Russel. *Eliot and His Age: T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*. Wilmington: ISI Books, 2008.
- Manganiello, Dominic. *T. S. Eliot and Dante*. New York: St. Martin's, 1989.
- Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus: A- and B-texts (1604, 1616)*. Ed. David Bevington and Eric Rasmussen, Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Materer, Timothy. "T. S. Eliot's Critical Program." *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ed. Moody A. David. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 48-59.
- McAdam, Ian. *The Irony of Identity: Self and Imagination in the Drama of Christopher Marlowe*. Newark: University of Delaware Press, 1999.
- Nagy, József. "Dante politikafilozófiájának jogelméleti háttere." PPKE Institute of Christian Philosophy, Conference of the 'Ius naturale' Research Group. 7 Mar. 2014, Budapest. [real.mtak.hu/15326](http://real.mtak.hu/15326). Accessed 30 Sep. 2016.
- Nádasdy, Ádám, translator. *Isteni Színjáték*. By Dante Alighieri, Budapest: Magvető, 2016.
- North, Michael. *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- O'Neill, Michael. "Romantic and Victorian Poetry." *T. S. Eliot in Context*. Ed. Jason Harding. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 200-10.

- Patea, Viorica. "Eliot, Dante and the Poetics of a 'Unified Sensibility.'" *T. S. Eliot, Dante, and the Idea of Europe*. Ed. Paul Douglass. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 15-28.
- Robichaud, Paul. "Eliot's Christian Sociology and the Problem of Nationalism." *T. S. Eliot and Christian Tradition*. Ed. Benjamin G. Lockerd. Lanham, MA: Fairleigh Dickinson University Press, 2014, pp. 207-216.
- Rodgers, Audrey T. "T. S. Eliot's 'Purgatorio': The Structure of *Ash Wednesday*." *Comparative Literature Studies*, vol. 7, no. 1, 1970, pp. 97-112.
- Rolbiecki, John Joseph. *The Political Philosophy of Dante Alighieri*. Washington, DC: Catholic University of America, 1921.
- Schuchard, Ronald. *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Scott, Peter D. "The Social Critic and His Discontents." *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ed. Moody A. David. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 60-76.
- Sharpe, Tony. "'Having to Construct': Disassembly Lines in the 'Ariel' Poems and *Ash Wednesday*." *A Companion to T. S. Eliot*. Ed. David Chinitz. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- Spurr, Barry. *Anglo-Catholic in Religion: T. S. Eliot and Christianity*. Cambridge: Lutterworth Press, 2010.
- . "Anglo-Catholicism and the 'Religious Turn' in Eliot's Poetry." *Religion & Literature*, vol. 44, no. 1, 2012, pp. 136-43. JSTOR, [www.jstor.org/stable/23347063](http://www.jstor.org/stable/23347063). Accessed 24 May 2016.
- Takács, Ferenc. *T. S. Eliot and the Language of Poetry*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.
- The Bible. New International Version. Bible Hub*, [biblehub.com/](http://biblehub.com/). Accessed 21 Aug. 2016.

Tóta, Péter Benedek. "A pokol: a purgatórium: a paradicsom (T. S. Eliot irodalmi teológiája)." *Vigilia*, vol. 68, no. 7, 2003, pp. 517-26, [vigilia.hu/regihonlap/2003/7/tota.htm](http://vigilia.hu/regihonlap/2003/7/tota.htm). Accessed 6 Aug. 2016.

Williamson, Mervyn W. "T. S. Eliot's 'Gerontion': A Study in Thematic Repetition and Development." *Texas Studies in English*, vol. 36, 1957, pp. 110–126. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23207788](http://www.jstor.org/stable/23207788). Accessed 6 Feb. 2016.

Wordsworth, William, and Samuel Taylor Coleridge. *Lyrical Ballads: 1798 and 1802*. Ed. Fiona J. Stafford. Oxford: Oxford University Press, 2013.

ANNA TÖRÖK

### **T. S. Eliot's Dantean Vision of Unity**

#### **– Abstract –**

This study examines the uniting force of the Dantean influence in Thomas Stearns Eliot's *Ash Wednesday* (1930). It not only argues that Eliot used the ideas and imagery of the *Divine Comedy* to create the unity of his poetry, but also that Dante's thoughts changed the way Eliot viewed religion, literature, self, and society, and this process also had a forming influence on *Ash Wednesday*. The study shows how the poem incorporates these areas of literature, religion, and social and personal struggle, and how they become the part of a vision of unity that – due to Dante's forming influence on Eliot's thoughts – is inherently Dantean.

VÁRKONYI BORBÁLA

## Arcmotívum az Isteni színjáték néhány kitüntetett énekében

„s a tapéták vérezni kezdenek”

(Pilinszky János: Elég)

Földényi F. László *A medúza pillantása* című esszékötetében a következőket írja: „Franz von Baader ezüstpillantásnak nevezi azt a pillantást, amelynek során az ember egyidejűleg lát belső és külső szemével. Ilyen ezüstpillantással fedezik fel egymás arcát a szerelmesek, amikor első alkalommal megpillantják egymást, és amelyhez képest a további pillantások egyre homályosabbak lesznek. A tekintet a szerelem pillanatában a »leglángolóbb« [...]: ilyenkor joggal érzi úgy az ember, hogy arcának titkos rendeltetésére bukkant rá [...].”<sup>1</sup> Földényi *Ki villámlik?* című esszéjében tovább elemezve az ezüstpillantás fogalmát, olyan kifejezéseket hoz játékba, mint „önmagára ismerés a másokban”, „felismert egység”<sup>2</sup>, „kiszolgáltatottság” és „leigázottság”, „ismeretlen erő”, „kifosztottság”, „a középpont hiánya”. Amint írja: „aki szerelmes, az a másokban önmagát is felfedezi: saját lényének mindmegannyi erővonala hirtelen ugyanabba az irányba terelődik, hogy végül egyetlen arcban találkozzon.”<sup>3</sup> Majd egy kicsivel lejjebb: „A szerelem pillanata [...] nemcsak a magára találásnak, hanem a kifosztottságnak a

---

<sup>1</sup> Földényi F. László, *A medúza pillantása*, Kalligram, Budapest, 2013, pp.61-62.

<sup>2</sup> „Eldönthetetlen, hogy vajon a szerelmes azért ismer-e rá önmagára a másokban, mert ismét rátalált arra az eredendő egységre, amelyből kiszakítva addig egyedül, folytonos vágyakozásban élte az életét, vagy csak először most valósul meg az egység, amely ezért egyesülés is, és amelynek bekövetkeztéig az, aki szerelembe esett, nem is sejtette, hogy addigi élete töredék volt csupán.” Ua. p.62.

<sup>3</sup> Ua. p.62.

pillanata is. Miközben a szerelmes egy idegen lényben látja összesűrűsödni mindazt a vágyat, vonzalmat, amelyet addig sajátjának vélt [...], azt tapasztalja, hogy kívül került önmagán. Rátalált saját középpontjára, de úgy, hogy azt önmagán kívül fedezi fel.”<sup>4</sup> Földényi nyomán tehát azt mondhatjuk: az ezüstpillantás, amely a villám erejéhez hasonlóan (a villám és pillantás német szavak hasonló szótövére hívja fel a figyelmet a szerző) belehasít a szemlélőbe, és fényének erejével feltárja a „valóságot”, ez az ezüstpillantás egyszerre ad életet az arcnak, és igázza le a vele szemben állót; ebben a pillantásban, az idő Földényivel szólva egy sűrített momentumában azonban a leigázó és a leigázott egygé válik. A személy önmagára találása ez, amelyben az én mégis extázisban van: kilép önmagából, hogy a másokra, arra, akit szemlél, akiben gyönyörködik, akire „új szemmel” pillant, már ne mint tőle különállóra tekintsen többé. A szerelmi pillantásnak az ereje tehát egyesít: olyan erővel ragadja magával a szerelmeseket, hogy abban talán már az arc(ok) kontúrjai is elmosódnak; jobban mondva, a tekintetek úgy fonódnak egymásba, hogy az egymást szemlélő két arc egygé válik. Giotto egyik, Scrovegni kápolnában található híres freskóján látható az a jelenet, amely Joachim és Anna találkozását állítja a szemlélő elé. A hitvesi csókban, a találkozáson érzett örömben kettejük arca egy harmadikat formál: tekintetük egymáséba mélyed, mintha a látott dolgoknak egy addig rejtett mélysége tárulna föl hirtelen.

Dante *Az új élet* elején a Földényi által idézett baaderi ezüstpillantáshoz hasonlóan írja le a Beatricével való találkozást: „Abban a pillanatban, hitemre mondom, az élet szelleme, mely a szív legtitkosabb kamarájában lakik, olyan hatalmas reszketésbe kezdett (cominciò a tremare sí

---

<sup>4</sup> Ua. p.63.

fortemente), hogy iszonyú ereje elsugárzott a legparányibb ütőérbe is [...]. Ebben a pillanatban az érző szellem [...] elámult (cominciò a maravigliare molto). [...] Ekkor a természeti szellem [...] sírva fakadt (cominciò a piangere)."<sup>5</sup> E találkozásélményben kiált fel Dante a már ismerős szavakkal: „Íme, a nálam erősebb isten, aki eljött, hogy uralkodjék rajtam.” Majd később: „Ámor elúrhodott lelkemen, mely tüstént meghódolt neki...” A találkozás, amely a *Vita Nuova*-ban elbeszélte halállal földi keretek között lehetetlenné válik, az *Isteni színjáték* egy pontján beteljesül. Dante költészetét *Az új élet* lezárásától<sup>6</sup> kezdve áthatja a szeretett nő hiánya miatt érzett fájdalom, s a *Komédia* bizonyos szempontból nem tekinthető másnak, mint az elveszett arc és tekintet keresésének,<sup>7</sup> amelyről Szent Ágoston *Vallomásainak* elején is olvasunk: „Ne takard el arcodat előlem: örömet meghalnék, hogy meg ne haljak, hanem hogy láthassam.”<sup>8</sup> Illetve: „Kerestem a te orcádat; a te orcádat Uram, hadd keressem továbbra is: mert a sötét szenvedélyben messze vagyunk orcádtól.”<sup>9</sup> Később, a Dante és Beatrice közötti, Földi Paradicsomban leírt találkozást lehet *Az új élet* szempontjából egyfajta csúcspontnak tekinteni: mind az *Isteni színjáték* elején megfogalmazott vágy<sup>10</sup> részbeni beteljesüléséről, mind pedig a költészetet tágabb értelemben tekintve a szeretett nő

---

<sup>5</sup> Dante, *Az új élet*, In. Uő. Összes művei, Magyar Helikon, Budapest, 1962. II.

<sup>6</sup> „S majd megengedi tán a könyörületeség ura, hogy lelkem végtére hölgye, az áldott Beatrice dicsőségének látására járulhasson (...).” Ua. XLII.

<sup>7</sup> Emlékezhetünk arra a jelenetre, amikor a Földi Paradicsomba való belépést megelőzően Danténak át kell kelnie a bujaság lángjain. Vergilius ekkor e szavakkal bátorítja: „Szemeit immár (...) látni vélem.” *Purg.* XXVII, 54.

<sup>8</sup> Szent Ágoston *Vallomásai*, ford. Balogh József, Parthenon – Franklin-társulat, Budapest, 1944. I. V. 5.

<sup>9</sup> Ua. I. XVIII. 28.

<sup>10</sup> Vö. *Pok.* I, 130-135; *Pok.* II, 58-72.

megtalálásáról beszélhetünk. Nem hiába írja Hans Urs von Balthasar az *Isteni színjátékról* írott tanulmányában: „Az egész (mű) egyértelműen Dantének és Beatricének a Purgatóriumban elbeszélte találkozása köré szerveződik. A költő pokolban tett útját részvételével Beatrice kezdeményezte, mert semmilyen más lehetőséget nem látott arra, hogy megszabadítsa »balgaságától«, a tisztulás hegyének fokai pedig arra szolgálnak Dante számára, hogy előkészüljön a találkozásra.”<sup>11</sup>

A Földi Paradicsom találkozásjelenete, amelyet a költő Dante két világ határára, a Purgatórium és a Paradicsom közötti „térbe” helyez, több szempontból is *Az új élet* elején leírt szerelmi tapasztalat szövegvariánsának tekinthető. Dante a Purgatóriumban Beatrice feltűnését első, gyermekkori élményéhez köti. A megjelenő Beatrice ruháinak színe *Az új élet* elején feltűnő leány ruházatával egyezik meg, így a purgatóriumi jelenetben is a zöld, piros és fehér színek dominálnak.<sup>12</sup> A *Vita Nuova* két eltérő életkorban leírt találkozás-élményét sűríti egybe a Földi Paradicsomban leírt találkozás, illetve a későbbi, már ifjúkori szerelemtapasztalathoz kapcsolódó látomás momentumai sejlenek fel a purgatóriumi jelenetben. A kapcsolatot a két mű és a két jelenet között azonban nemcsak a színvilág teremti meg,<sup>13</sup> hanem a mindkettőt mozgató látásélmény, a villámütés

---

<sup>11</sup> Balthasar, Hans Urs von, *A dicsőség felfénylése – Teológiai esztétika III/2.* (ford. Görföl Tibor), Sík Sándor Kiadó, Budapest, 2005, p.417. Ld. még Richard Lansing tanulmányát, amelyben a Földi Paradicsomot az egész mű tematikus csúcspontjaként határozza meg: *Narrative Design in Dante's Earthly Paradise*, in Amilcare A. Iannucci (szerk.), *Dante – Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press (UTP), Toronto, 1997, p.133.

<sup>12</sup> Vö. *Purg.* XXX, 31-33. valamint *Az új élet*, i.m., II.

<sup>13</sup> A két jelenet közötti párhuzamra utal az 1956-ban, Firenzében kiadott háromkötetes *Isteni színjáték* kommentárjában Tommaso Casini is, aki Beatrice



szerű pillanatban érzett megrendültség tapasztalata, amelyet Dante mind a két szöveghelyen a „reszketés”, a „csodálkozás, ámulás”, „sírás”<sup>14</sup> szavaival érzékeltet. Látjuk tehát, hogy Dante a szerelmi megrendültség tapasztalatának rögzítésekor, a másikkal való találkozásban egyfajta kiszolgáltatottságról, a *Vita Nuova* tanúsága szerint egy „idegen úr” általi megszállottságról vall, ahogyan Baader nyomán Földényi F. László hívja fel a figyelmünket a szerelemben a tekintet erejére. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy Földényinél az első pillanatnak van csupán mindent árformáló, átalakító ereje; ahogyan írja „a további pillantások egyre homályosabbak lesznek.” Danténál viszont éppen azt láttuk, hogy *Az új életben* rögzített találkozásélmény intenzitása cseppet sem veszített erejéből: a szeretett nő újralátása a „régiláng nyomát” őrzi, amely az *Isteni színjáték* tanúsága szerint egyre jobban elmélyül és kiteljesedik. Danténál tehát mintha fordított irányú mozgással lehetne leírni a Földényi által bevezetett fogalmat: a szerelmi megrendülés pillanata, az ezüstpillantás időből kizökentő ereje mintha nyomot hagyna

---

alakjához a fehér fátyol, zöld köpeny és piros ruha végett a három isteni erényt (hit, remény, szeretet) köti. Ld. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Sansoni, Firenze, 1956, p.642.

<sup>14</sup> „Abban a pillanatban, hitemre mondom, az élet szelleme, mely a szív legtitkosabb kamarájában lakik, olyan hatalmas reszketésbe kezdett (cominciò a tremare sí fortemente), hogy iszonyú ereje elsugárzott a legparányibb ütőérbe is [...]. Ebben a pillanatban az érző szellem [...] elámult (cominciò a maravigliare molto). [...] Ekkor a természeti szellem [...] sírva fakadt (cominciò a piangere).” In. Dante, *Az új élet*, i.m., II.

„És szellemem, mely hosszú türelemben / szerelmének oly rég nem érzé karmát (non era di stupor, tremando, affranto) / s oly rég nem látta őt remegve szemben, / sejtven már titkos ereje sugalmát (occulta virtù che da lei mosse), / előbb, mint megismerte volna szemmel, / a régi vágynak érzé nagy hatalmát. (d’antico amor sentí la gran potenza) / [...] újra megütött szememmel / a nagy erő, melynek átfűrt hatalma [...]”. – *Purg.* XXX, 34-41.

a lélekben, és mintha újra átélhető lenne. Danténál az elhomályosulás sokkal inkább lesz köthető majd a saját tekintet gyengeségéhez, amely a szerelem növekedésének következménye a Paradicsomban. Nem azért nem látja majd Beatrice arcát, mert egyszeri és megismételhetetlen volt a Földi Paradicsom találkozása, hanem mert újból és újból vakító „villámcsapás” éri. A szerelem tehát az első pillantás után egyre növekszik, állandó, folyamatos mozgásban van, mintha az ezüstpillantás nyomán megnyílt volna az ég, beláthatatlan mélységeivel és magasságaival, s így Dante a Purgatórium végén nem hiába írhatja önmagáról: „Új ember lettem, mintha új galyat hoz / az új tavasz az újuló növényre: / tiszta, s röpülni kész a csillagokhoz.”<sup>15</sup> A szerelem Danténál tehát túlcsoordulás, a pillanat kitágulása, egy szüntelen kutatás; maga a végtelen, amellyel nem lehet betelni.<sup>16</sup> A tekintet pedig ebben a kutatásban egyre erősebb lesz, s ily módon, utalva a korábban felidézett Giotto-kép párhuzamára, szemlélő és szemlélt összeforr. Az ezüstpillantás így egyszerre tekinthető az origónak, a kezdő pillanatnak és a végső állapotnak egyaránt.

Eddig tehát azt láttuk, hogy az ezüstpillantás fogalmát a dantei tapasztalat megközelítéséhez is segítségül hívhatjuk, amelyben ugyanakkor egyfajta törésről is beszélhetünk.<sup>17</sup> Egy

---

<sup>15</sup> *Purg.* XXXIII, 143-145.

<sup>16</sup> Másfelől a beteljesülés megénekléseként is olvasható a Paradicsom, amely azonban nem statikus. Ahogyan Lino Pertile felhívja a figyelmet: „What the poet describes is not Paradise as timeless fruition, but a Paradise of desire, a Paradise in time, where desire is at the same time constantly present and constantly satisfied by the certainty of fulfillment.” *A Desire of Paradise and a Paradise of Desire: Dante and Mysticism*, in Amilcare A. Iannucci (szerk.), *Dante – Contemporary Perspectives*, UTP, 1997, p.149.

<sup>17</sup> „Mindenképpen törésről van szó, amelyen át az ismeretlen nyomul be az életbe – repedésről, amely az égbolt repedéseire emlékeztet. A felismert egység, a szerelmeseknek az ezüstpillantás nyomán való egymásra találása

szakadék válik láthatóvá a hétköznapi értelemben vett rend és az attól teljesen különböző, transzcendens világ között. Amor belépése, megjelenése, feltárulkozása nem más, mint a szöveg létrejöttének is az eredete, egy láthatatlan alap, amelyből Dante költészete is ered. Egyfelől tehát törés, szakadék figyelhető meg a látható és a láthatatlan valóság között, amelyet éppen Amor tesz érzékelhetővé, másfelől pedig e törés ugyanígy megmutatkozik a szeretők között. Mi másról beszélhetünk a *Vita Nuova* kapcsán, mint a különbözőség felismerésén érzett örömről és fájdalomról egyaránt? Az új élet kezdete mintha éppen arról a villámcsapásról beszélne, amelyet a szerelem fellángolásának pillanatában érez a szerelmes, de nemcsak az öröm és a rácsodálkozás végett, hanem éppen a másiktól való távolság és elválasztottság miatt. Amor így kettős szerepben tűnik fel: egyaránt lesz az egység és a szétválasztás hírnöke; az egység vágya, valamint a különbözőségen érzett fájdalom realitása; a lehelet, amely egy csókban forrasztja egybe, majd szakítja szét az egymás felé közeledőket, az egység megtalálásának és elvesztésének örök játékában tartva a szerelmeseket.

Láthatónak és láthatatlannak a kapcsolatára, vagy paradoxonára hívhatja fel a figyelmet Danténak a *Vendégségben* leírt, többek között *A szerelem, mely szólogat szivemben* (Amor, che nella mente) kezdetű verse is. Dante a vers azon soraihoz fűzött kommentárjában, amelyek a

---

azonban a válság előjele is. Baader szerint az ezüstpillantás által a szerelmes a másik arcában az örökkévalót, az eredendő isteni képet is felfedezi. Enélkül nem fedezhetné fel magát a másik arcában; örökké magunkra lennénk utalva, ha nem lennénk valamennyien isten képmásai. A szerelmesek tekintetükkel azért kapaszkodnak olyan elszántan egymás arcába, mert ösztönösen is érzik, hogy mindketten kiszolgáltatottjai egy őket leigázó ismeretlen erőnek [...]”  
Földényi F. László, *A medúza pillantása*, i.m., p.62.

szeretett hölgy szépségét dicsérik,<sup>18</sup> leírja, hogy az arcon feltűnő jelenségek „meghaladják az értelmet”, s ezt a túlcsofordulást Dante a Nap erejéhez hasonlítja, amelybe a gyenge emberi tekintet nem képes belepillantani.<sup>19</sup> „Szépsége tűz-szikrákat szór” – írja Dante az idézett szonettben, amely alatt, saját értelmezése szerint a szerelem hevét érti. A vershez fűzött kommentárban pedig a következőket írja:

„Tudnivaló, hogy a test bármely részén fejt ki a lélek többet sajátos tevékenységéből, azt jobban igyekszik felékesíteni és legfinomabban ott munkálkodik. Innen láthatjuk, hogy az ember arcán [...] olyan finom hatásra törekszik, hogy a legfinomabban nyilatkozzék meg [...]. Mivel pedig az arcon különösen két helyen tevékenykedik a lélek [...], vagyis a szemekben és a szájban, főképpen ezeket ékesíti fel, és itt mindent széppé igyekszik tenni. [...] Ezt a két helyet a lélek balkonjának lehetne nevezni, aki a test házában lakik, bár sokszor elfátyolozottan.”<sup>20</sup>

A vers kommentárja szerint a Nap az isteni erőt szimbolizálja, amelyet a teremtmények más-más módon képesek befogadni: „Semmi érzékelhető dolog sem lehet méltóbb példaképe az Istennek, mint a nap. Amint a nap látható fényével először magát, majd az égi és földi testeket megvilágítja, éppúgy az Isten az értelem fényével először magát világosítja meg, majd az égi teremtményeket és a többi

---

<sup>18</sup> „Amik tekintetében megjelennek, / az Éden gyönyöreiről beszélnek; / igen: édes mosolyának, szemének / enyhét jelölte fészkül nekik Amor. / Értelmünk semmi lesz fényében ennek, / mint gyöngé arc, ha rá nap fénye téved, / s mert hosszan nézni nincs erőm e képet, / csak néhány szót mondok e nagy csodáról. / Szépsége tűz-szikrákat szór magából...” Ua. III. ii. 55-63.

<sup>19</sup> Vö. *Vendégség* III. ii. 8.

<sup>20</sup> Dante, *Vendégség* (ford. Csorba Győző, Szabó Mihály), Magyar Helikon, Budapest, 1962. III. ii. 8.

értelmes lényt.”<sup>21</sup> Dante a teremtmények felsorolásakor kiemeli a szeretett nőt (akit egyébként a kommentár második részében magával a Bölcsességgel azonosít), és akiben a földön a legteljesebben mutatkozik meg az isteni fény.<sup>22</sup> A valójában láthatatlan isteni erő megnyilvánulásáról tehát az arc és a tekintet árulkodik Danténál; amint írja: „... testében a lélek hatására szembetűnő szépség látszik...”<sup>23</sup>

Így tehát *Az új élet* kezdetén a láthatatlan egyszerre válik láthatóvá, illetve, a láthatatlanról beszél az ifjú Dante számára Beatrice jelenléte: tekintete, arca, később mosolya az előbb leírtak fényében egy láthatatlan erőt tesznek jelenvalóvá, amely megragadja a lelket.

A látható és láthatatlan kimeríthetetlen témája az *Isteni színjáték*nak, amelyben az arc motívumának kérdése is helyet kap. A fent idézett Dante-vers kommentárja, amely az arc vakító szépségéről tudósít, tovább vezetheti a vizsgálódást, hiszen a *Komédia* meghatározható a láthatatlan arc keresésének költői narratívájaként, amennyiben az arcot a dantei utazás egyik meghatározó motívumaként tekintjük, sőt, amely által egyáltalán a narratíva kibontakozhat és felépülhet. Azért beszélhetünk az arc kapcsán narratíváról, mivel az *Isteni színjáték* egészét érintő motívumról van szó, amely mind a három canticában, így a Pokolban, a Purgatóriumban és a Paradicsomban is jelen van, és nemcsak a jellemábrázolás eszközeként tűnik fel a szöveg egyes helyein, hanem e jellemábrázolásokon<sup>24</sup> túl poétikai-teológiai jelentőségre is

---

<sup>21</sup> *Vendégség* i.m. III. 12.

<sup>22</sup> „... maga az Isten, akinek létét köszönheti, tökéletessége érdekében lelki javait természetünket meghaladó mértékben árasztja beléje.” *Vendégség*, i.m., III. 6.

<sup>23</sup> *Vendégség* i. m. III. 8.

<sup>24</sup> Ehhez ld. Vigh, Éva, *I vulti del peccato nell’Inferno di Dante – Un approccio fisiognomico*, in *Dante Füzetek* 3. (2008), p.45.

szert tesz, kapcsolatot teremtve a szövegrészek között. E kapcsolat az archoz társuló fogalmakon keresztül is megvalósul, mint a látás, a vakság, a láthatatlanság, a fény és a sötétség, valamint a magasság és mélység.

Bizonyos értelemben Dante a Teremtés könyvében leírt képmást kutatja<sup>25</sup> a Poklon, a Purgatóriumon keresztül és végül a Paradicsomban, amely Isten látásával zárul.<sup>26</sup> Ha a végső arc látása felől közelítünk a műhöz, úgy egyértelművé válik, hogy minden szövegben leírt arc az istenlátást előlegezi meg, amelyről paradox módon a költő Dante nem képes beszámolni.<sup>27</sup>

A továbbiakban a megjelenő arc egy kitüntetett szöveghelyének elemzését, a Purgatórium I. énekét mutatom be, amelyben Dante megérkezik a tisztulás hegyéhez. Azért foglalhat el különleges helyet az arc elemzésében ez az ének, mivel benne nemcsak a tekintet előtt feltűnő ragyogó arccal találkozunk, hanem Dante saját arcáról is megjegyzést tesz. Ez az önreflexív gesztus, amely Kelemen Jánossal szólva „a szöveg strukturális sajátossága”,<sup>28</sup> a tisztulás eseményéhez társul, amelyen magának az utazó Danténak is keresztül kell mennie.<sup>29</sup> Az első purgatóriumi ének motivikus ellentétei a fény és a sötétség, a nappal és az éjszaka, a magasság és a

---

<sup>25</sup> Vö. Ter 1, 27

<sup>26</sup> Vö. *Par.* XXXIII, 127-132.

<sup>27</sup> A kimondhatatlanság poétikájáról ld. Kelemen János, „*Komédiámat hívom tanúmul*” – *Az önreflexió nyelve Danténál*, ELTE Eötvös, Budapest, 2015. 136; Pertile, Lino, *A Desire of Paradise and a Paradise of Desire*, in Iannucci, Amilcare A. (ed.), *Dante – Contemporary Perspectives*, UTP, Toronto, 1997, p.161.

<sup>28</sup> Vö. Kelemen János, „*Komédiámat hívom tanúmul*” – *Az önreflexió nyelve Danténál*, ELTE Eötvös, Budapest, 2015, p.20.

<sup>29</sup> A megtisztulással kapcsolatban írja Kelemen János: „Az Isteni színjáték Dante nevű hőse folytonos fejlődésen és átalakuláson megy át, mígnem személyisége tökéletesen kicserélődik. Végül is ezt jelenti a *conversio*. Vagyis: a korábbi *én* halálát és egy új *én* születését.” Kelemen, *i.m.*, p.65.

mélység, amelyekhez az arc mint költői metafora és mint leírt valóságselem kapcsolódik. Dante a Purgatórium első és második tercínáját a Pokol és a tisztulás helye közötti ellentétre építi: az első sor „jobb vizek” (migliori acque) jelzős szerkezetével a harmadik sor „szörnyű (kegyetlen) Tenger”-e (mar sí crudele) áll párhuzamban. A második tercina a Purgatórium rövid meghatározását adja („ahol kitisztul az emberi szellem / s méltóvá lesz, hogy legyen ég lakója.” – Purg. I. 5-6.), miközben megnyitja a távlatokat a Paradicsom felé. Így tehát az első két tercina magába sűríti a túlvilág három birodalmát, amelyen az utazó Dante keresztülhalad, így érzékeltetve a Pokolból való szabadulás és a Purgatóriumba való belépés köztes állapotát. A túlvilági helyek közötti átmenetet érzékeltetik továbbá a tercínákban használt igék is (‘correre’, ‘lasciare’, ‘salire’), amelyek a futás, sietés és elhagyás értelmén keresztül a felemelkedésre irányítják a figyelmet, egyben kijelölve az egész mű végső célját. Mindazonáltal e kezdő sorokban az átmenetiségben felfedezhető egyfajta bizonytalanság is, a „már és a még” közötti feszültség, amelyet majd az invokációt követően<sup>30</sup> a napszak leírásával is érzékeltet a költő.

A Pokolból kilépve Dante elsőként a hajnal derengését írja le (folytatva a Pokol utolsó énekének zárását, amelyben a csillagos ég újra látásáról tanúskodik – vö. Pok. XXXIV. 133-139.). A leírásban a „lég arca” (aspetto del mezzo) kifejezést használja, amely gondolati rímet alkot a későbbiekben Vergilius és Dante előtt feltűnő Cato alakjával, illetve saját megtisztulás élményével is. Cato arcát ugyanis a Naphoz hasonlítja majd, amely előtt Danténak fejet kell hajtania.<sup>31</sup> A

---

<sup>30</sup> Dante ismét a múzsákhoz fordul segítségért az új cantica kezdetén. Ld. *Purg.* I, 7-12.

<sup>31</sup> Vö. *Purg.* I, 37-39.; 49-51.

hajnali ég azúr színe, amely Dante szemei előtt felsejlik, a Pokol halálos ködével kerül ellentétbe, így a költő „játékban tartja” a sötétségnek, a homálynak és a világosságnak az ellentétét, amely Dante arcán fog megjelenni. Így a napszakra vonatkozó megfigyelések az ének végére önreflexívvá válnak, azaz a Dante arcára utaló sorok végeredményben a lelkiállapot leírását szolgálják. Az ég kémlelése továbbá (Dante később négy csillagot vél fölfedezni) a magasság és mélység ellentétére hívhatja fel a figyelmet, amely a *Komédia* „nyitányára” emlékeztet: a Pokol I. énekéhez hasonlóan itt is megjelenik a tekintet felemelésének gesztusa, amely a kilátástalansággal és kétségbeeséssel ellentétben a reményre mutathat rá.<sup>32</sup>

A sötétség és világosság, illetve magasság és mélység további ellentéte Cato monológjában kerül újra elő, amikor kérdéseket intéz a két utazóhoz. A 43. és 45. sorok végződésai, a 'lucerna' (lámpás) és 'inferna' (pokoli) szavak összecsengése ismét kiemeli a Pokol és Purgatórium közötti határhelyzetet, illetve a tercinán belüli szavak is a mély sötétség („profonda notte”) pokoli képzetét erősítik, összefüggésben az onnan való szabadulással. Dante pokoli (siralom)völgyként határozza meg azt a helyet, amelyet épp, hogy csak elhagyott vezetőjével („la valle inferna”), és amelynek mélysége egyfelől a purgatóriumi hegyel áll ellentétben, másfelől pedig az énekben korábban leírt csillagos éggel, s egyben a Paradicsommal. A két világ közötti „szakadékot” majd Vergilius szavai érzékeltetik, aki a Paradicsomból alászálló Beatricére utal, mint akinek a Pokolból való szabadulást köszönhetik.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Vö. *Pok.* I, 13-21.

<sup>33</sup> Vö. *Purg.* I, 52-54.



Az ének elején leírt hajnal képe tehát a purgatóriumi megtisztulást elővételezi, a nap emelkedése így a 107-108. sorok tanúsága szerint a lélek útjával lesz egyenlő. Mindazonáltal az I. ének utolsó történése, amelyben Vergilius Cato biztatására lemossa Dante arcát, az énekben korábban megjelenő napszak leírásával, illetve Cato Naphoz hasonlatos arcával állítható párhuzamba. Dante az arc megtisztításának momentumát a Nap felkelésének pillanatához köti: „A szürkületen győzött már a hajnal...”<sup>34</sup>, majd pár sorral lejjebb írja:

„Felé nyújtottam könnyes arcomat:  
és harmatos ujjá föltárta mélyen  
rejlő színét a pokolszín alatt.”<sup>35</sup>

Az énekben megfigyelt mélység-magasság tematika itt az arcban éri el tetőpontját, hiszen az arcon keresztül a lélek belső mélységei válnak érzékelhetővé. Ugyanígy a sötétség és világosság e szakaszban új értelemmel párosul, amennyiben a nap feljövételét az archoz kötjük: ahogyan a nap eléri a horizontot, feltárva az ég valós színét, úgy tárul fel Dante arcának eredeti színe is, amelyet a Pokol gyötrelmei eltakartak. Erre a párhuzamra hívja fel a figyelmet Kevin Marti a *Dante keresztelője és a test teológiája a Purgatórium első és második énekében* (*Dantes's 'Baptism' and the Theology of the Body in Purgatorio 1-2.*) című tanulmányában, amelyben többek mellett Paparelli meglátásai nyomán kitér a napszakok változásának a Dante arcán bekövetkező átalakulással való

---

<sup>34</sup> *Purg.* I, 115. (L'alba vinceva l'ora mattutina... - itt az olaszban nincs szó a Babits által fordított szürkületéről, a hajnali órákon való győzelemről beszélhetünk, amelyet Nádasdy Ádám így fordít: „A hajnal győzött a virradaton.”)

<sup>35</sup> *Purg.* I, 127-129. „pòrsi ver lui le guance lacrimose: / ivi mi fece tutto scoperto / quel color che l'inferno mi nascose.”

összefüggésére.<sup>36</sup> Marti elemzésében az első ének elején feltűnő Vénuszt, mint a harmat kialakulásáért felelős égitestet a szem, illetve a tekintet megtisztításával kapcsolja össze, majd a második ének elején „a hajnal arcának” [guance de la bella Aurora] színbeli változása kapcsán tér vissza az utazó arcának és a kozmosznak a kapcsolatára. Tanulmányában a keresztelés mint beavatási szertartás elemeire mutat rá a Purgatórium megtisztulás-eseményében középkori exegetikai és liturgikus források alapján. Tanulmányából a következőket lehet kiemelni, amely a jelenlegi elemzéshez termékenyen hozzájárulhat: az arc megtisztításának momentumát Mazzotta révén a keresztelési szertartáshoz köti. Itt a hajnalt az újjászületés képével állítja párhuzamba, illetve az ének végén a Vergilius által kitépott sás újra kihajtására hívja fel a figyelmet. Ezenkívül kiemelendő, hogy a középkori keresztelési szertartások időpontjaira utalva hangsúlyozza a húsvét jelentőségét, így a megtisztulás eseménye az újjászületésen keresztül magához a húsvét misztériumához vezet bennünket. Marti további elemzéséből, amely során négy motívumra irányítja a figyelmet, így a keresztelési szertartással kapcsolatban kiemeli az új ruhába való felöltözést, amelyet Dante szövegében a kákával (vagy sással) való felövezéssel lehet párhuzamba állítani, továbbá a növényt, a harmatot és a megkenést említi.<sup>37</sup> A Dante arcának megtisztításáról szóló szöveghellyel kapcsolatban itt és most talán a legfontosabb kiemelni, hogy Marti három szentírási szakasszal állítja azt párhuzamba. Az Izajás könyve 25, 8-ban olvasható szakasz, „Az Úr Isten eltávolítja örökre a halált, és letörli a könnyet minden arcról...”, később majd a Jelenések

---

<sup>36</sup> Marti, Kevin, *Dante's 'Baptism' and the Theology of the Body in Purgatorio 1-2.*, *Traditio*, Vol. 45. 1989-1990, pp.175-177. Letöltve: jstore.org, 2017. március 27.

<sup>37</sup> Ua. p.169.

könyvében is felbukkan (Jel, 7, 17; 21, 4.). Ahogyan a szöveg szerzője rámutat, a bibliai szövegek kommentátorai, úgy mint Szent Ágoston, Karthauzi Dénes vagy Szent Ambrus (a teljesség nélkül) a feltámadással állítják összefüggésbe a Szentírás ezen sorait, illetve a keresztelési szertartás vonatkozásában is tárgyalják az említett szöveghelyet.<sup>38</sup> Marti tehát ennek alapján hangsúlyozza az itt elemzett rész beavatási jellegét, ugyanakkor röviden megemlíti a vizsgált, és egymással korábban párhuzamba állított szöveg részleteinek motivikus kapcsolódásait. Ily módon, Singleton megállapításai nyomán felhívja a figyelmet a 115. sorban a hajnali világosság, majd a 128. sorban leírt megtisztulás momentumának párhuzamára. „A felkelő Nap, mint a feltámadás jelképe természetesen segíthet bennünket az éneknek az idők teljességében való elhelyezésében...”.<sup>39</sup> Ezáltal tehát a Dantesorok értelmezésének lehetősége további horizontra nyílik, s jól látható, miként merít Dante az exegetikai hagyományból.

Az első énekben tehát Dante bevezette a Purgatórium, sőt, a Paradicsom további énekeiben megjelenő motívumot, amely egyfelől a megtisztulás tapasztalatához kapcsolódik, másfelől az arcon feltűnő, felragyogó fényesség később az isteni valóságra mutat majd rá. Az arc motívumának e két vonatkozása azonban összekapcsolódik, hiszen a látás Dante számára nem csupán a külső valóság érzékelését jelenti, hanem egyaránt vonatkozik a belső látásra is. A megtisztulás egyik kezdő lépése, amelyet a Purgatóriumban olvashatunk, a tisztulás hegyének minden egyes körében megismétlődik, majd a földi Paradicsom két folyójában való alámerüléssel teljeseedik be. A megtisztulás, az utazó Dantée az önmagára való tekintéssel megy végbe, mintegy annak feltétele. Ami a

---

<sup>38</sup> Ua. p.174.

<sup>39</sup> Marti, *i.m.*, p.176.

Purgatórium első és harmincadik énekét egymással összeköti, az szintén a napszakhoz kötődő arcleírás. Beatrice megjelenését hosszú sorok vezetik be, amelyekben az Énekek énekének és az evangéliumoknak a részleteit fedezhetjük fel; feltűnése itt is a hajnal képéhez társul:

„Láttam már, amint hajnal égre hágott,  
keletet gyakran tiszta rózsaszínben,  
s a többi égen szép derűs világot,  
s a Nap arcát születni ködköpenyben [...],  
itt éppúgy e virágok fellegében,  
melyek röptültek angyalok kezéből [...]  
fehér fátyol fölött, olajfüzérből  
font dísszel egy hölgy tűnt föl, zöld köpenyben,  
ruhája volt piros szövet tüzéből.”<sup>40</sup>

Dante a szeretett nő alakját, arcát az *Isteni színjáték* további énekeiben majd a Nap ragyogásához hasonlítja,<sup>41</sup> s különösen a Paradicsomban válik szembetűnővé az arc fényessége. Dante az istenlátáshoz közeledve már nem Beatrice arcában gyönyörködik, hanem egyre jobban képes lesz magát a fény forrását szemlélni. Beatrice arcának eltűnése, és így a formának a szövegben való feloldódása lesz az isteni arc megpillantásának a záloga.

Maradva azonban Beatrice megjelenésénél, gyönyörű látni, ahogyan Dante a Nap születéséhez hasonlítja a szeretett nő „színe lépését”. Az *Isteni színjáték* dramaturgiájának csúcsa a Földi Paradicsomban Dante, és az olvasók elé lépő hölgy,

---

<sup>40</sup> *Purg.* XXX, 22-33. „Io vidi già nel nel cominciar del giorno / la parte oriental tutta rosata, / a l'altro ciel di bel sereno adorno; / a la faccia del sol nascere ombrata, / sí che, per temperanza di vapori, / l'occhio la sostenea lunga fiata: / cosí dentro una nuvola di ffiori / cha da le mani angeliche saliva [...] sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve, sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva.”

<sup>41</sup> Vö. pl. *Purg.* XXXII, 10-12.

akinek arcát, miként a Napot ha felhők, fátyol takarja. E fátyol lehullása a XXXI. énekben kimondatlanul marad, ahogy az arc leírása is elmarad: Dante felkiáltása („Ó, örök Fénynek élő villanása!”<sup>42</sup>) egyszerre érzékelteti a látvány gyönyörűségét, és takarja el saját tárgyát, vagy, ahogyan Kelemen János fogalmaz egy helyen: az érzelmi megindultság kimondása helyettesíti a leírást.<sup>43</sup> E sorok kapcsán eszünkbe juthat a tanulmány elején idézett baaderi ezüstpillantás fogalma, amely szemantikailag a villámlás értelméhez, és így képéhez is társul. Danténál ezen a ponton éppúgy, mint Baadernél, a villámló tekintet szépségéről beszélhetünk: Beatrice megjelenésekor Dante említést tesz tekintetéről és arcáról, amelyet akkor még nem láthat teljesen. A feltárásnak jelen pillanatában, Beatrice mosolyában és pillantásában egyszerre gyönyörködhet, amely a Nap erejéhez mérten elvakítja az utazót: „Olyanná lettem, mint akin erőt vett / a napfény, melybe imént szeme mélyedt, / s mely egy percre vaksággal verte őt meg.”<sup>44</sup> Az ezüstpillantáshoz hasonló kiszolgáltatottság fogalmazódik meg tehát az elszenvedett vakságban, amely egészen a Paradicsom I. énekében leírt „emberiből kinövés” (trasumanar) dantei tapasztalatáig fokozódik. Belepillantva az üdvözült Beatrice szemeibe,<sup>45</sup> Dante a tekintet átalakító, átformáló erejéről ír, amellyel szemben ő maga tehetetlen.

Úgy tűnik tehát eddig, hogy a korábban elmondottak értelmében, Danténál az ezüstpillantás által kialakuló belső látást a vakság tapasztalata előzi meg; mintha a külső, fizikaira vonatkozó látást el kellene felejteni, hogy egy minőségében

---

<sup>42</sup> „O isplendor di viva luca eterna” *Purg.* XXXI, 139.

<sup>43</sup> Vö. Kelemen i.m., p.142.

<sup>44</sup> *Purg.* XXXII, 10-12.

<sup>45</sup> Vö. *Par.* I, 64-71.

teljesen másfajta érzékelés kialakulhasson.<sup>46</sup> Egyszerre látni a külső és belső szemmel Danténál azt is jelenti, hogy a külső szépség ragyogásában felfedezhetővé válik az „isteni”, amelyet paradox módon éppen a külső szemmel nem lehet megragadni. A vakság így szükségszerű tapasztalata lesz az égi világot bejárni szándékozó utazónak, aki hiába tesz kísérletet a Paradicsomban a szeretett nő arcának szemlélésére, mivel fizikai képességei minduntalan kudarcot vallanak: „Beatricébe olvadt szomju lelkem; / hanem az Ő arcából oly tűz áradt, / hogy szemeimmel azt el nem viseltem [...]”<sup>47</sup> Beatrice arcának (nem)látása tehát megelőlegezi a majd a Paradicsom végén bekövetkező istenlátást, amely tematikai hasonlóságot mutat azzal, amennyiben Dante sem leírni, sem elviselni nem képes az eléje táruló látványt.

Röviden meg kell tehát említeni a Beatrice arcának és Isten arcának látása közötti párhuzamot, amellyel kapcsolatban a tanulmány elején Ágoston sorait idéztem. Az Isten arcának látására irányuló vágy Danténál úgy tűnik, megoszlik a szeretett nő arcának szemlélése és az Istenre való tekintés között. Dante minduntalan „visszalopja” tekintetét Beatrice arcára, amely minden égkörrel való feljebbemelkedésnél felragyog. A szüntelen vágyódás, amely mind Ágostonnál, mind Danténál az arc látására irányul, és így módon talán a teljes megismerésre, ezen keresztül pedig a szeretetkapcsolat teljességére vonatkozik, a Paradicsomban újra és újra megújul, ahogy azt láttuk Lino Pertile hivatkozott munkája nyomán. Ugyanakkor az arc felfedése és látása kifejezi a másikkal való közvetlen találkozás reményét, ahogyan Mózes kéri az Urat a Sínai hegyen, hogy fedje fel

---

<sup>46</sup> Ez történik Szent Pállal is a Damaszkusz felé tartó úton. vö. ApCsel 9, 3-9.

<sup>47</sup> *Par.* III, 127-129.

dicsőségét.<sup>48</sup> Kérésére talán a Zsoltárok adnak majd feleletet: „... az igazak láthatják majd arcát.”<sup>49</sup> vagy: „Én azonban igazságban látom meg arcodat, és színed látása tölt el amikor fölbredek.”<sup>50</sup> A zsoltárok szövegéből merít majd a Jelenések könyvének szerzője is, amikor ezt írja: „Látni fogják az ő arcát, és homlokukon lesz az ő neve.”<sup>51</sup> De Izajás könyve már idézett szakaszának korábbi sorait is meg lehet említeni, amely közvetetten szól az isteni arc meglátásáról, amelynek előfeltétele, ahogyan azt láttuk Dante esetében is, a homálynak és a sötétségnek a „levetkőzése”: „Készít majd a Seregek Ura minden népnek ezen a hegyen zsíros lakomát (...). Ezen a hegyen leveszi a leplet (...) és a takarót, amely minden nemzetre ráterült.”<sup>52</sup> Az ágostoni vágyódás az Isten arcának látására tehát Dante szövegében is kimutatható, összefonódva Beatrice arcának és szépségének megpillantásával. Az ő arcának szemlélése így tulajdonképpen ígérethé válik az utazó számára, hogy legmélyebb vágya teljesülhet.

A témához kapcsolódóan érdemes még egy pillantást vetni a Paradicsom XXIII. énekének soraira: „És úgy lángolt előttem arca színe / s szemei oly gyönyörrel tele voltak, / hogy nincs a nyelvnek arra szava, ríme.”<sup>53</sup> Dante tehát egyrészt nem tudja elviselni Beatrice arcának látását, másrészt nem is tudja szavakkal visszaadni annak szépségét. Látás és vakság dinamikájának játéka jellemzi a Paradicsom énekeit, amely az utolsó énekben is megfigyelhető, és amelyben az utolsó látomást megelőzően villám, illetve vakító fény tárja fel Dante

---

<sup>48</sup> Vö. Kiv, 33, 19-20.

<sup>49</sup> Zsolt 10, 7.

<sup>50</sup> Zsolt 16, 15.

<sup>51</sup> Jel 22, 4.

<sup>52</sup> Iz 25, 6-7.

<sup>53</sup> *Par.* XXIII, 22-24.

szemeit, elméjét.<sup>54</sup> A látáson és az elvakuláson túl itt most csak utalhatunk arra, hogy az istenlátás énekének nagy látomásában Tommaso Casini értelmezése szerint egy emberi arc (*sembianza umana*); Scartazzini és Vandelli szerint egy emberi kép (*immagine*) tárul Dante elé, amely azonban lehet imágó, hasonmás, külső megjelenés, arculat is. Francesco da Buti ugyanezt a szakaszt a *figura* szóval magyarázza, amely ábrázatot, arculatot, de alakzatot is jelenthet. A szöveg eltérő interpretációi ellenére talán az itt elhangzottak tükrében megerősödhet a *Komédia* végén az arc látását előtérbe helyező értelmezés, amely bár még nem teljes, mégis megalapozhatja egy további kutatás első lépéseit.

Az arc utáni vágyódásban tehát kifejeződik a másik lényre felé mutató belső mozgás; annak felismerése, hogy a másik felém irányuló tekintete lételemet igazolja vagy kérdőjelezi meg. Ugyanakkor rácsodálkozás is: minden arc megismételhetetlen, titkot rejtő és közvetítő egyaránt. Az arc, és ahogyan láttuk, Beatrice arca is két világ határán áll, és önmaga felé, sőt, önmagán túlra, extázisra hívja szemlélőjét. Ez a találkozás lényege is: kilépni az otthonosból, a megszokottból és a szűkösből, engedve, hogy „egy arc látványa, egy jelenlét” megszólítson, s hogy „a tapéták vérezni kezdjenek.”

---

<sup>54</sup> Vö. *Par.* XXXIII, 140. „... la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne”.



BORBÁLA VÁRKONYI

**Face as motif in the Divine Comedy**

**– Abstract –**

What does it mean to look at someone's face? What can a face tell us about the individual and how it can reveal the most hidden feelings of the soul? Moreover, is it possible to consider the face as such being an epiphany? In the course of my essay I am trying to shed light on these questions, examining some of the most crucial passages of the works of Dante (*Convivio*, *La Vita Nuova*, *La Divina Commedia*) to show the importance of the face of the beloved Beatrice as a prerequisite and, at the same time, a promise of the love of God. Scrutinizing the texts one of my intentions is to focus on the parallel between the vision of God at the end of the Comedy and the appearance of the „donna amorosa.“ Secondly, I am trying to give a short analysis of the first canto of the Purgatory highlighting the occurrence of the face as a metaphor of purgation in Dante's poetry. My aim is to point out that the face as a metaphor and a reality in Dante's poetry has a crucial meaning, which culminates in the last canto, in the vision of God, however it still needs some further examination.

JÓZSEF NAGY

## CRONACA

### Attività della Società Dantesca Ungherese

Diamo, pure in questo numero di *Quaderni Danteschi*, il resoconto sintetico delle attività della Società Dantesca Ungherese (SDU), svoltesi nel semestre di primavera dell'Anno Accademico 2016-2017.

Nella sessione ordinaria del 27 gennaio 2017 il traduttore Gyula Simon ha parlato dei principi metodologici applicati, inoltre delle difficoltà tecniche ed artistiche con cui ha dovuto confrontarsi nella propria traduzione del *Paradiso* dantesco (il titolo in ungherese della sua relazione era: "*Amit láttál... véisd elmédbe... add át azoknak, kik élnek az életet*". *Szempontjaim a Paradicsom fordítására közben*).

Alla seduta del 31 marzo 2017 la dottoranda Bori Várkonyi ha presentato i risultati delle proprie ricerche su *Il motivo del viso nella Divina Commedia. Poesia e filosofia* [*Arcmotívum az Isteni Színjátékban. Költészet és filozófia*], che – in forma redatta – è leggibile nel presente numero della nostra rivista.

Il 2 giugno 2017 il pubblico ha potuto assistere alla relazione del Presidente della SDU, l'accademico János Kelemen, intitolata *Le fonti multiculturali di Dante. Resoconto sul Convegno dantesco di Ravenna* [*Dante multikulturális forrásai. Beszámoló a ravennai konferenciáról*], che – come si legge nel titolo – includeva, appunto, un resoconto sulla propria partecipazione al Congresso Dantesco Internazionale che ha avuto luogo, dunque, a Ravenna tra il 24 e il 27 maggio del 2017.

Il semestre di primavera dell'Anno Accademico in questione si è concluso, il 30 giugno 2017, con la relazione del ricercatore Tihamér Tóth, dal titolo *Il Weltanschauung dantesco. Metafisica, tradizione e scetticismo nella Divina Commedia* [A dantei Weltanschauung. Metafizika, hagyomány, székszis az Isteni Színjátékban].