

**„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 keresendőek, 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 caccerà 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 gyötrelmek 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 gyötrelmeitől: 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 zsoldárszerző 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 (*Kevélység*).

<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 mítoszfelidezéseket 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 aranszöke ifjú istenként, arany ruhában), amint a meglepett és hitetlenkedő Danténak nyújt át éppen babérkoszorút, a kép jobb oldalán pedig Marsyast láthatjuk fekvő, 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 miniátor választásához pedig a *Metamorphoses* leírása ad kulcsot, a szöveg alapján ugyanis Pan vagy Marsyas egy másik szatírtársa fúj gyászaldalt a halott Marsyas fölött: „*Illum ruriculae, siluarum numina, Fauni, / et satyri fratres, ... flerunt*” „Faunjai szántóknak, sűrű erdők isteni népe, / és a fivér szatírok, ... / sírva 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 resurga, <sup>26</sup> o sante Muse, poi che vostro sono; e qui Caliope alquanto <sup>27</sup> surga, seguitando il mio canto con quel suono di cui le Piche misere sentiro lo colpo tal, che disperar perdono. <i>Purg.</i> I, 7-12	De itt a halott költészet éledjen újra, ó, szent Múzsák, hisz tiétek vagyok! Emelkedjen föl Kalliópé egy időre s kísérje énekem azzal a zenével, melynek a szegény Szarkák olyan csapását érezték, hogy a megbocsátást nem 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 dühétől, 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 szövétét:

---

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

A felülmúlások logikája szerint Dante azért választja az összehasonlítás alapjául Arachne szövetét, mert ezt tekinti az emberi kéz alkotta szőttesek közül az egyik legdíszesebbnek. Arachne szőttesének 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 található 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 mítoszáét, 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 fammi del tuo valor sì fatto vaso, come dimandi a dar l'amato alloro. Infino a qui l'un giogo di Parnaso assai mi fu; ma or con amendue m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso. Entra nel petto mio, e spira tue sì come quando Marsia traesti de la vagina de le membra sue. (<i>Pd.</i> I, 13-21.)</p>	<p>Ó, jó Apollo! A végső feladathoz tégy tudásod olyan edényévé, hogy elnyerhessem szeretett babérodát. Eddig a Parnasszus egyik hegyháta is elég volt nekem; de most mind kettő szükséges ahhoz, hogy az utolsó küzdőtérre lépjek. Mellkasomba lépj be, és sugald szavaidat, mint mikor Marsyast kihúztad a tagjait fedő hüvelyből. <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 Amor <i>mi spira</i> , noto, e a quel modo ch'e' ditta dentro vo significando».	Én olyan vagyok, aki mikor <i>Ámor ihletet súg</i> , lejegyzem, és 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, /

---

Megtetesült 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 őriz 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 tibus adinuenerit. Quibus cum in conuiuio deorum concinisset eiusque tumentes buccas dii omnes irrisissent, illa ad Tritoniam paludem pergens, in aquam faciem suam turpem speculata, tibus 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, tiliarum 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 valens per rectum modum, invertit citharam et canere cepit et vicit et Marsiam scorticavit, 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 dapnavit 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 CasarettoTavarnuzze, 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 *hybris*, confrontando l'approccio autoriale nella *Commedia* e nelle *Metamorfosi*, con lo scopo di desumere un'*ars poetica* dal contesto dei riferimenti mitici.