

NAGY JÓZSEF

A Pokol I. éneke¹

1. Az ének fő témái

Az első ének, a teljes *Színjáték* bevezetéseként, Dante teljes túlvilági útja megértésének kiindulópontja. Ahogy a *Purgatórium* II 46-ban az „In exitu Israel de Aegypto” kezdetű 113. zsoltárt éneklő lelkekkel való találkozása alapján is nyilvánvaló, a költő párhuzamot von saját, a sötét erdő „puszta lejtőjén” (*Pokol* I, 29),² valamint a zsidóknak a Sinai sivatagában való eltévelyedése közt. Dante azonnal kudarcot vall kísérletében, hogy saját erejéből haladjon meg a bűnbeesést, vagyis az erdőből a dombra felmenjen: három vadállat, avagy három főbűn (a párduc/bujaság, ill. mértéktelenség [*lussuria, incontinenza*], az oroszlán/gög [*superbia*], specifikus értelemben pedig a farkasszuka/kapzsiság [*avarizia, cupidigia*]) akadályozta volna meg ebben őt végzetesen, ha nem jelent volna meg Vergilius, az értelem allegóriája ill. a kereszténység római birodalmi prófétája, az isteni kegyelem képviselőjében cselekvő személy.

A XIII. levélben Dante világossá tette, hogy a zsidó exodust az emberi lélek morális megváltásaként olvasta: „◀kimenvén Izrael Egyiptomból, Jákob háza a barbár nép közül, Júdea lett szentélyének helye, és Izraelben van az ő hatalma»”, ami allegorikusan értelmezve „Krisztus által történt megváltásunkat jelenti”, morális értelemben „a lélek megtérését jelzi a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotában”, míg anagogikus értelemben „a szent ember lelkének áthatolását jelenti a romlottóság szolgaságából az örök dicsőség szabadságába”.³ Az exodus és Danténak a sötét erdőből való kijutása közti analógia alapja, hogy mindkettő kizárólag az isteni kegyelem révén valósulhatott meg: ennek alázatos felismerése a vezeklő Dante részéről *sine qua non* előfeltétele megvalósítandó túlvilági zarándoklatának.⁴

¹ Előadás az MDT 2012 IX 21-i ülésén (ELTE). Köszönetem fejezem ki Kelemen János akadémikusnak, Sallay Géza professzornak, Nádasdy Ádám hab. egyetemi docensnek, Mátyus Norbert egyetemi adjunktusnak, Hoffmann Béla nyugalmazott főiskolai tanárnak és az Orpheus Noster szerkesztőségének. Jelen munka a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Valamennyi idézőjeles *Színjáték*-idézet Babits Mihály fordításából való, in *Dante Alighieri összes művei* (szerk. Kardos Tibor), Budapest: Magyar Helikon, 1965 (a továbbiakban *DÖM*).

³ Dante, *Can Grande della Scala úrnak* (ford. Mezey László), in *DÖM*, 508–509.

⁴ Giuseppe Gialalone (commento e analisi di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Inferno*, Bologna:

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

Ahogy a földi világ prefigurációja az örök túlvilágnak, úgy Dante utazása is egyfajta előképe azon útnak, amelyet lelkének a túlvilágon kell megtennie: ezzel magyarázható a *Színjáték* szimbolikus-figurális nyelvezete, mely – a cselekmények, szituációk és kijelentések alapjelentésén túl – jelentések sokaságát hordozza magában. Már itt lényeges a költői és teológiai allegória dantei megkülönböztetése: Dante valamennyi „kisebb” művében a pogány klasszikusoktól örökölt költői allegóriát, míg a *Színjátékban* a teológiai allegóriát alkalmazza. Ez utóbbiban az egyes leírásokra vonatkozólag a kereszténységet megelőző *prefiguratív* és *keresztény* jelentés-dimenzió megkülönböztetésén van a hangsúly (a már idézett példa: exodus-üdvözülés).⁵

A Pokol morális struktúrája röviden az alábbiak szerint jellemezhető. Az első *cantica* elején a Pokol strukturálódását Dante személyes preferenciái nagyban befolyásolták: egyrészt a *restek* [*ignavi*] számára külön előteret alakít ki; másrészt a Limbusban a Krisztus előtt született nagy szellemek számára egy reménytelen, de mégis nyugalmas helyet alakít ki (a nemes/ős kastélyt: *Pokol* IV, 67-151). E két kategóriától eltekintve a Pokol morális struktúrája a mértéktelenség [*incontinenza*] bűneinek (vagyis túlzások, pl. testi szerelemben, torkosságban, gazdagság iránti vágyban, haragban [*risentimento*], anyagi javak iránti vágyban) és a rosszindulatú gonoszság [*malizia*] bűneinek (erőszak, csalás [*frode*]) felosztása szerint épül fel. Dante e felosztást Arisztotelész *Nikomakhoszi Etikájának* (VII/1) Aquinói Tamás-féle kommentárjából veszi át. Arisztotelész e műve adja alapját a *Pokol* morális struktúrájának, mely utóbbi tehát az alábbi bűn-felosztáson alapul: gonoszság, mértéktelenség, örült bestialitás (*matta bestialitade*, Babitsnál „bamba baromság”; *Pokol* XI, 79-83).⁶

Zanichelli, 2005, 69-70.

⁵ Giacalone, *i.m.* 70-71.

⁶ Marcello Aurigemma, *Inferno*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1984 (a továbbiakban *EDA*), vol. III, 433.

A dantei teológiai allegória alapján a *Pokol I. éneke* első sorának kulcsfogalma, a *cammin di nostra vita* (Babitsnál *az emberélet útja*) a lélek egyfajta száműzetését jelenti valódi, égi otthonából (*Purgatórium XIII*, 94-96; *Pál apostol levele a zsidókhöz*, II,10). Így az útról való letérés és eltévelyedés figurálisan jóval többről szól, mint pusztán testi félelemről: a *lélek elkárbozása* miatti szorongásról. A költő figurális nyelvezetének megértése révén érthetővé válik a Dante-szereplő üdvözülés iránti vágya, az erdőtől való félelme, a hajótörött-hasonlat, a dombra való felmenet elhatározása és ennek a három vadállat általi megakadályozása – mindez releváns átfedésekkel Jeremiás egyes szöveghehelyeivel.⁷ Vergilius Dantéval való kommunikációjának két fő motívuma a Dante által a három túlvilági birodalmon keresztül bejárando *másik út* szükségessége (*Pokol I*, 91), valamint a kapzsiságnak (farkasszuka) és a földi boldogság megvalósításának (Agár) a szembeállítás. Az Agár szorosan kötődik a *Cinquecento diece e cinque*-vel kapcsolatos Beatrice-féle jóslathoz (*Purgatórium XXXIII*, 43-45). Az Agár és az Ötszáztizentöt alakját számos kommentátor próbálta meghatározni, Giacalone *Roberto Wis* egy 1987-es cikkét tekinti mérvadónak: e szerint Vergilius Agár (*Császárság*)- és Beatrice *DXV* (*Égi küldött*)-próféciája egymást kiegészíti a tekintetben, hogy Beatrice jóslata teljesíti be Vergiliusét. Ennek alapján a két prófécia egyöntetűen azt fejezi ki, hogy Krisztus, illetve küldötte még az utolsó ítélet előtt eljön, hogy az Egyház túrhetetlen korrupcióját orvosolja; mindezek alapján a rejtélyes *DXV* lehetséges megfejtése: *Xristos Verbum Dei*.⁸

Mazzamuto rekonstrukciójában az Ötszáztizentöt enigmájának a Dante-kommentároknak három alapvető megoldási kísérlete volt: az *DXV*-t egyrészt kódolt megjelölésnek [sigla] vették (olyan számnak, amely egy meghatározott vagy nem-meghatározott személyre utal), másrészt egy történelmi kor megjelöléseként értették, harmadrészt az előző kettő (személy és korszak) együttes megjelöléseként értelmezték. A kódolt megjelölést illetően három interpretáció jelent meg: (a) a *ghibellin*, mely vagy egy ismeretlen *laikus* (világi) személyiségre, tehát császárra, ill. fejedelemre utal, akinek el kell majd jönnie, vagy pedig egy ismert és meghatározott személyre utal, aki már el is jött, mint VII. Henrik vagy Cangrande della Scala; (b) a *guelf*, mely szerint az *DXV* Krisztussal vagy más jövőbeli Megváltóval, ill. egy Pápával azonos; (c) az *önéletrajzi*, melynek alapján az *DXV* Dantéval egyezik meg.⁹ Davis szerint az Agár valószínűleg egy eszkatológiai koncepció keretei közt jelenik meg, és vélhetően az utolsó ítélet Krisztusával, ill. az ő császári előképével azonosítható. Mindezzel kapcsolatban adja magát a feltételezés, hogy Dante mindezt a *joachimizmus* egy sajátos értelmezése alapján fogalmazta meg, de Davis rámutat, hogy nem bizonyítható, hogy Dante komolyan hitt volna a Joachim-féle (Atya és Fiú korát követő) harmadik, *Szentlélek kora* eljövételében. A *Purgatórium XXXIII.*, valamint a *Pokol I.* és a *Paradicsom XXVIII.* éneke alapján egyértelmű, hogy Dante az Egy-

⁷ Giacalone, *i.m.* 73.

⁸ *I.m.* 74-75.

⁹ Pietro Mazzamuto, *Cinquecento diece e cinque*, in *EDA*, vol. II, 13.

háznak a Császárság által katalizált megújulását (*renovatio*) remélte és jósolta meg.¹⁰ A fenti DXV-tipológia alapján a *Színjáték* genezise mélyelemzését megvalósító Padoan – az Agárra vonatkozólag – egyfajta *ghibellin*-álláspont mellett érvelt.¹¹ Sallay Géza szerint az Agár a császárság, míg az DXV az Égi küldött enigmatikus szimbóluma; e kettő eljövételének kronológiája szigorúan kötött (Agár; DXV), továbbá az Agár semmiképp sem eszkatologikus, ellenben az DXV-nek van eszkatologikus, ill. kiliasztikus aspektusa.

A kapzsiság Dante szemléletében központi jelentőségű főbűn. Bonora elemzésében Dante – klasszikus és bibliai forrásokra alapozva – a kapzsiság (*avarizia*, ill. *cupidigia*) pszichológiai aspektusát hangsúlyozza: ez világosan látható a Pokol sötét erdején túl, a domboldalon megjelenő (már többször említett) farkasszuka kielégíthetetlen vágyában [*insaziabile bramosia*] (*Pokol* I, 49-50; 97-99). A *Pokol* I. énekében nagy hangsúlyt kap az is, hogy „a kapzsiságban azonosítandó a kortárs társadalom leginkább korrumpáló tényezője, és specifikusan ez ellen várják az erkölcsök nagy megújítójának beavatkozását”.¹²

Vallone rámutat, hogy Barbi Dante-exegézisétől (az 1930-as évektől) kezdve Beatrice alakjának értelmezésében kiemelendő, hogy *Beatrice mint allegória* nem külső keretként, hanem Dante gondolkodásának és költői kifejezőmódjának folyamatos újraértelmezéseként tételezendő – ami lényegében a teljes *Színjáték* értelmezését átfogó interpretációs tevékenység.¹³ Vergilius és Beatrice komplementer jellegét hangsúlyozza Mazzotta is az e tekintetben kulcsfontosságú *Purgatórium* XXX. vonatkozásában: a Földi Paradicsomban (melybe Dante-szereplő a *Purgatórium* XXVIII. énekében lép be) a Vergiliustól Beatricéig vezető átmenet az *Aeneis* egy adott jelenetének újraértelmezésére vezethető vissza.¹⁴ A *Színjáték* kontextusában az adott *Aeneis*-sor Vergilius és Dante szétválását, egyben a Dante és Beatrice közti találkozást jelöli meg, míg eredeti (*Aeneis*-beli) kontextusában ez a sor az önmegsemmisítő szerelemre vonatkozik. Amint Dante (az ő sajátosan vergiliusi nyelvén) felismeri Beatricét, Ágostonhoz hasonlóan *elfordul* a perverz szerelem vergiliusi költészetétől; míg Ágoston ezen elfordulást követően – egyfajta keresztény Aeneasként – igazi otthonának, a keresztény Rómának megkeresésére indult, „Dante, az idézett sor fordítása révén, explicit *amor Beatricis*-t vezet be, amit Dido Aeneas iránti szerelmének kiigazítása révén fejez ki”.¹⁵

Jelentősek Battaglia meglátásai is Dante eszkatológiai intellektualizmusáról és Ágostonhoz való viszonyulásáról (szem előtt tartva, hogy az *Isten városa* és a *Val-lomások* fontos forrásai a *Színjátéknak*). Dante a *Commedia*-ban átvette Ágostontól a

¹⁰ Charles Till Davis, *Veltro*, in *EDA*, vol. V, p.908; 911.

¹¹ Giorgio Padoan, *Introduzione a Dante*, Firenze: Sansoni, 1975, 92.

¹² Ettore Bonora, *Avarizia*, in *EDA*, vol. I, 463.

¹³ Aldo Vallone, *Beatrice*, in *EDA*, vol. I, 550-551.

¹⁴ Giuseppe Mazzotta, *Dante, poet of the desert*, Princeton (New Jersey): Princeton U.P., 1979, 185-186. (Vö. *Aeneis* IV, 23.)

¹⁵ *I.m.* 186.

személyiség mint tudatfolyam, mint a természetes és történeti valóság igazolása koncepcióját, és az ágostoni *intellektuális szereplőt* is adaptálta. Ágoston és Dante egyaránt *reform*ernek tekinthető, s mindkettőben az intellektus és a kegyelem harca jut drámaian kifejezésre, mindketten valamiféle kulturális indíttatásból jutnak el a hitig. Bár a *Színjáték* elvileg az ágostoni és a skolasztikus vallásfelfogás egyfajta szintéziseként is felfogható, Dante – Ágostonnal ellentétben – saját intellektuális identitásában méltó helyet biztosít a klasszikus kultúrának. Danténál a pogány klasszicizmus újramegtelelése adott *morális* törekvések érvényesítéséhez kötődik, ezért nem kerül ez el-
lentmondásba a keresztény hittel. Battaglia összegzésében Dante „az első modern értelemben vett értelmiségi”,¹⁶ amit persze Petrarcaról is sokszor elmondtak.

2. Kulcs-szituációk, források

Az I. éneknek a többihez viszonyított rendkívülisége abból ered, hogy valamennyi itt megjelenített allegória több szinten kötődik a *Színjáték* egészében található valamennyi motívumhoz. Kiindulásképp érdemes figyelmünket két kulcs-tényezőre összpontosítani: a *három vadállatra* és az *erdőre*. Megfigyelhető, hogy az I. és a II. énekben Dante a *fiera* kifejezést mindössze kétszer használja, a *quella fiera a la gaetta pelle* (*Pokol* I, 42), valamint a *d’inzani a quella fiera ti levai / che del bel monte il corto andar ti tolse* (*Pokol* II, 119-120) esetében, míg a *bestia* kifejezést – kizárólag a farkasszükára vonatkozólag – háromszor: „olyanná tón engem e nyugtalan vad” [*tal mi fece la bestia sanza pace*] (*Pokol* I, 58); „látod előttem milyen szörnyű vad van” [*Vedi la bestia per cu’ io mi volsi*] (88); „mert ez a szörny, kitől könnyed csorog / útjába állna, bárki közelednék” [*ché questa bestia, per la qual tu gride, / non lascia altrui passar per la sua via*] (94-95). A *fiera* tehát a párduc, míg az oroszlánnak nincs ilyen típusú megjelenése (bár az oroszlán kétségtelenül a *bestia*hoz, tehát a farkasszükához kötődik: így a *matta bestialidade* és a *superbia* egyaránt kapcsolható az oroszlánhoz és a farkasszükához). Különös, hogy a Dante-Vergilius párbeszédben, ill. Vergilius visszautalásában (*Pokol* II, 119-120) sem a zarándok-költő, sem a vezetője nem nevezi néven a farkasszükát (a három közül látszólag a legveszélyesebb vadat), hanem a *bestia* kifejezéssel jelöli meg. A 100-102. sorokban olvasható jellemzése a farkasszükának tovább bonyolítja e vad allegorikus jelentéseit: „sok állat van, kihez nősténynek áll / és még több fog ennekutána lenni, / míg eljő, ki megölje, az Agár”. Gorni – a hagyományos értelmezéstől némileg eltérő – hipotézisének megfelelően a *bestia* nem a farkasszüká megjelenése, hanem egy *hármás karakterű szörnyre* utal, mely esetenként párduc, oroszlán és farkasszüká, s mely e három formában kész megtámadni az embert. E hármás karakterű szörny a *Pokol* XXXIV-beli háromfejű Lucifer megelőlegzése, a Gonosz [*il Male*] megtestesülése, amely – többféle megnyilvánulása elle-

¹⁶ Salvatore Battaglia, *Il protagonista intellettuale*, in Pompeo Giannantonio–Giorgio Petrocchi (a cura di), *Questioni di critica dantesca*, Napoli: Loffredo, 1987, 351.

nére – megőrzi egységét, s így (szintén Luciferrel analóg módon) a Szentháromság paródiája. A bevezető ének *bestiájának* „nyugtalansága”, ill. „békétlensége” (*sanza pace*) egyrészt folyamatos préda-keresésére, másrészt e szüntelen – három formába történő – átalakulására vonatkozik.¹⁷

Mindez a Gonosz dinamikus voltát mutatja, analóg módon a Szentháromság három koncentrikus körben való megjelenítésével. A három vad olasz elnevezésében (*Lonza, Leone, Lupa*) az „L”, mint közös elem, a Gonosz három alakját köti össze, ráadásul (az „I” után) Isten második neve, ahogy Ádám is mondja a *Paradicsomban*: „Mielőtt lelkem a Pokolra szálla, / földön a legfőbb, Jónak neve *El* volt, / aki ma fényem’ ez örömbé zárja. / Azután *Éli* lett az, ami *El* volt...” (XXVI, 133-136). Mengaldo megközelítésében Dante Ádám alakja révén a bűnbeesés teológiájának jelentőségét akarta hangsúlyozni: „Ádám bűnének következménye a primitív emberi természet romlottsága (vö. *Az egyeduralom*, I/XVI [in *DÖM*, 422]), mivel bűne minden rákövetkező generációra átöröklődött; e bűn büntetést vont maga után, ugyanakkor meg is váltatott [...] Krisztus, az új Ádám által, a keresztfájdalom révén, mely a harag gyermekeit a Kegyelem gyermekeinek állapotába juttatta vissza”.¹⁸ Dante a paradicsomi boldogság idejének *rövidségét* is hangsúlyozza (*Purgatórium* XXVIII, 142-144), mivel „az első ember pusztán hét órát tartózkodott az Édenben (*Paradicsom* XXVI, 139-142), ellenben a Földön kilencszázharminc évig élt és a Limbusban – mielőtt Krisztus az égbe vitte volna – négyezerháromszázkét évet töltött (*Pokol* IV, 55; *Paradicsom* XXVI, 118-123)”.¹⁹ A dantei Ádámmal összefüggésben különös jelentőséggel bírnak a *De vulgari eloquentiában* kifejtett²⁰ és a *Színjátékba* illesztett (vö. *Paradicsom* XXVI, 124-142) nyelvfilozófiai tézisek, melyek legkitűnőbb elemzését Kelemen János valósította meg.²¹

Megállapítható tehát, hogy mivel a Gonosz három alakváltozása a Szentháromság paródiája, az „L” nagy valószínűséggel Luciferre utal. *Jeremiás* 5,6 adja e hipotézis filológiai megalapozását,²² a három vad egymásba való átalakulásának költői képe pedig Próteusz mítoszára vezethető vissza. Az *Ars amandiban* Ovidius Próteusznek négy átalakulását (I, 759-764), a *Metamorphoses*-ben kilenc átalakulását említi (VIII, 730-737): mindkét műben szerepel – többek közt – az *oroszlánná* való átalakulás, és mindkét esetben ez a *második* átalakulás, mint Danténál. A farkaszukát illetően a *Metamorphoses* VIII könyvének 834. sorát („többet akar, mennél több étket dönt a hasába”)²³ tarthatta szem előtt Dante: „rossz vágyának sosem

¹⁷ Vö. Guglielmo Gorni, *Canto I*, in Georges Güntert–Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, Firenze: Franco Cesati, 2000, 27-29.

¹⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Adamo*, in *EDA*, vol. I, 46.

¹⁹ Uo.

²⁰ Dante, *A nép nyelvén való ékesszólásról* (ford. Mezey László), I/VI, in *DÖM*, 355.

²¹ Kelemen János, *A filozófus Dante*, Budapest: Atlantisz, 2002, 111-122.

²² *Szent Biblia* (ford. Károli Gáspár), Budapest: Magyar Bibliatársulat, 1999, 718.

²³ Ovidius, *Átváltozások* (ford. Devecseri Gábor), Budapest: Magyar Helikon–Európa, 1975: <http://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm#61>. [Utolsó megtekintés: 2012.10.04.]

elég a kár / s evés után csak annál éhesebb még” (*Pokol I*, 98-99). És bár Vergilius a *Georgica*-ban szintén ír Próteusz átalakulásairól (IV, 387-414), melyek közt szerepel a nöstényoroszlánná válás is, az oroszlánt és a farkasszukát illetően az ovidiusi hatás tűnik meghatározónak. Ugyanakkor Vergilius e szövegében jelenik meg a Dante számára oly fontos *kötél*, amely a *Georgicá*ban arra szolgál, hogy Próteuszt beszédre kényszerítsék (IV, 411-414). Aligha véletlen, hogy Gerion énekében a kötél motívuma a párduccal összefüggésben jelenik meg (*Pokol XVI*, 106-108). E kötelet Dante összecsomózza és Vergiliusnak adja át, ő pedig azt a „nagy mélységbe” hajtja (vö. 109-114). Gorni és Freccero feltevései szerint a kötél levétele végeredményben Dante alázatát fejezi ki Vergilius irányában: miután Dante már Vergilius vezetésével halad át a túlvilági tartományokon, nincs szükség a kötéltre, mely (Próteusszal analóg módon) a különböző formákba átalakuló Gonosz megkötözésére szolgált volna.²⁴

A *Színjáték*ban tehát a legkülönbözőbb metamorfózisok vannak költőileg megjelenítve, így ezeknek az I. ének három vadjára való alkalmazása semmiképp sem extrém hipotézis. Az oroszlán „emelt fővel közeledni látszott / s dühös éhséggel zsákmányát kereste, / úgy hogy a lég tőle remegni látszott” (*Pokol I*, 46-48). Az „emelt fő” a *góg* klasszikus képe, míg a „dühös” (ill. „veszett”) éhség – *rabbiosa fame* –, mely az oroszlánhoz kevésbé illő jelző, valójában a farkasszuka viselkedését anticipálja, amely tehát „evés után csak annál éhesebb még” (*Pokol I*, 99). A három állat így *egymásba átalakulás* eredménye, mely átalakulási folyamatban az oroszlán átmeneti szereplő. A párduc ugyan akadályozta Dantét előre-haladásában, de nem volt *éhes*, és bár a zarándok meghátrált tőle, mégsem volt annyira erőszakos, hogy a költő kifejezett *félelmet* érzett volna miatta (vö. I, 34-36); az oroszlán már nem pusztán akadályozta Dantét, hanem láthatóan agresszív és kiéhezett volt. A három vad úgy alakul át egymásba, hogy mindegyik megőriz valamit az őt közvetlenül megelőzőből és előlegez valamit a közvetlenül sorra következőből.²⁵

Dante Vergiliust mint *vezetőt* követi – de miért is tévedt el Dante a sötét erdőben, miért tért le a helyes útról? Ennek megértéséhez tanulságos lehet a minderről Dante által Forese Donatinak a *Purgatórium*ban adott magyarázat (*Purgatórium XXIII*, 115-130), melynek első tercínája a Forese Donatival folytatott, obszcén hangvétellű *Verses vitára*²⁶ vonatkozik. A *Cbi udisse tossir la malfatata...* [Forese Biccinét az utcafalnál] kezdetű szonett²⁷ a Forese Donatival megromlott barátságot jeleníti meg, melynek háttérben a Corso Donati (Forese fivére) és Dante közti politikai konfrontáció lehetett.²⁸ A *Purgatórium* említett sorai elvileg tehát azt fejezik ki, hogy Vergilius

²⁴ Gorni, *i.m.* 30-31; John Freccero, *Bevezetés a „Pokol”-ba* (ford. Nagy József), in *Világosság*, XLII. évf., 2001/10, 11-12.

²⁵ Gorni, *i.m.* 31-32.

²⁶ *DÓM*, 100-105.

²⁷ *Rime XXVI*, in Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Italo Borzi, Giovanni Fallani, Nicola Maggi), Roma: Newton Compton, 2005 (a továbbiakban *DTO*), 732.

²⁸ Vö. Gorni, *i.m.* 32-33.

(az értelem) vezette ki Dantét az alantas politikai ellenségeskedés mocsarából, és irányította a jó útra. Beatrice ezt úgy fogalmazza majd meg, hogy Dante fő *bűne* a misztikus szerelmétől (Beatricétől, avagy a teológiától, a filozófiától, ill. a kinyilatkoztatástól) való eltávolodás volt (*Purgatórium* XXX, 121-132). Beatrice hiába próbálta Dantét az igaz útra terelni: ezért kellett Beatricének a holtak világában felkeresnie Vergiliust (*Purgatórium* XXX, 139-141), hogy segítsen Danténak (*Pokol* II, 43-126). Beatrice kifejezésre juttatja, hogy a világi örömök keresése helyett öhozzá, az immár öröklétű Beatricéhez kellett volna Danténak fordulnia (*Purgatórium* XXXI, 55-63), s mindezt úgy, hogy Dante bűnös életét (családneve etimológiájával játszva: Alighieri ← *aliger* [szárnyas]) az esendő madárkáéhoz hasonlítja. Beatrice szónoki korholásának fő gondolata – az ének későbbi epizódjai ismeretében – az, hogy a túlvilági utazás, ill. a nyilvános bűnbánat, valamint a felejtés folyójában, a Léthében való alámerülés és a négy kardinális erény (*prudenzza, giustizzia, fortexzza, temperanza* [bölcsség, igazságosság, erő, mértékletesség]) révén a Beatricéhez való eljutás és Beatrice szemének kontemplálása (*Purgatórium* XXXI, 91-126) *jelenti a megváltást a zarándok-költő számára, aki ezt követően „tisztá, s röpülni kész [lesz] a csillagokhoz”* (*Purgatórium* XXXIII, 145).²⁹

Beatrice korholásában egy heterodox doktrínákat valló iskolára is utal, melyet Dante követett egy időszakban (*Purgatórium* XXXIII, 85-90), így a zarándok-költő bűne inkább *filozófiai*, mintsem politika-morális természetű (valószínűleg Cavalcanti averroizmusának átmeneti dantei követéséről van szó), és a Beatricétől való elfordulás is e filozófiai eltévelyedésre utal. A Beatricéhez való hűség témája Dante szellemi-lelki vívódásának központi mozzanata, mely már a *Vita nuova*-ban kifejezésre jut: „elhatároztam, hogy ezentúl csakis e legnemesebbnek [Beatricének] dicsőítését szolgáló anyagot választok tárgyamul”.³⁰ E fogadalom nyomán születtek a *stilnovista* canzonék, pl. a *Donne che avete intelletto d’amore* [Kik ismeritek, hölgyek, a szerelmet], ugyanakkor e fogadalmat Dante – magában az *Új életben* a *nemes Hölgyhöz* (*Donna gentile*) írt szonettek, valamint a már száműzetésben, *Pietra asszonyhoz* írt költemények (*Canzoni petrose*) révén – többször megszegte. Mindez ellenére a *Vita nuova* befejezése elvileg megerősíti a szóban forgó fogadalmat.³¹ Összegezve: a *Commedia* megírásának programja, melynek egyik központi eleme a Beatricéről való *méltó megnyilatkozás*, az 1294 körül megírt *Vita nuova*-ban már megfogalmazódott.³²

²⁹ Vö. Gorni, *i.m.* 34-35.

³⁰ Dante, *Az új élet* (ford. Jékely Zoltán), XVIII, in *DÖM*, 29.

³¹ Vö. *i.m.*, XLII, in *DÖM*, 65.

³² Vö. Gorni, *i.m.*, 35-36. Megemlítendő, hogy előadásában Sallay e Gorni-tézist megkérdőjelezte, hangsúlyozva, hogy a *Színjáték* terve több fázisban formálódott.

3. A profetizmus témája a *Színjátékban*

A *Színjáték* profetikus jellegének feltárása szempontjából releváns tényező a *volgare* (népnyelv) használata Dante részéről. Santi szerint a *Commedia* profetizmusa az Istennel való kommunikáció és az Isten dicsőségéről szóló népnyelvi beszámoló megírásának alapvető igényében ragadható meg. Magasztalásként Dante leírja Isten nagyságát és az isteni mű abszolút szépségét: „minden teremtett, látható vagy láthatatlan dolog Dante számára «[...] az Eszme fénye, mely szeretve / nemz, és ezt lelkünk Istenének érzi» [*azon Eszme fénye, melyet szeretete által Urunk létrehoz*] (*Paradicsom* XIII, 53-54), de a lényege e csodának az emberben van, és az ember e nagysága pusztán attól a tényről függ, hogy Isten az embernek nyilatkozza ki önmagát, ezáltal a saját szintjére emelve az embert. És mivel e kinyilatkoztatás a mindenható alázat révén történik, melyben Isten minden ember anyjaként mutatkozik meg, az ebből következő dicsérete Istennek mindenki számára rendelkezésre áll azon nyelven, «amelyen még az asszonyok is megértik egymást» [*XIII. Levél*, in *DÖM*, p.510], s amelyen anyánkkal beszélünk, ismét csak Ferenc tanítása szerint – s itt immár nem a próféta Ferencről, hanem az Isten mellett álló azon Ferencről van szó, aki Istent Istenben magasztalja a *Naphimnus* által. *A népnyelvben jutnak kifejezésre Isten számára és Isten előtt azon érzések, melyeket a szabadság tesz autentikussá és alapvetővé*; mindez tehát a teremtés szépsége az ember szabadságában. *A népnyelv a feltámadottak nyelve*, azoké tehát, akik „«nem magukért tán, de apák-anyaknak / kedvéért és mind[azokért voltak], akiket szerettek, / még mielőtt örök lángokká váltak» (*Paradicsom* XIV, 64-66)”.³³ Másképpen, a vulgáris nyelv adekvát státuszának biztosítása összefügg az üdvözléssel: ahogy Ascoli is rámutat, az itáliai vernakuláris nyelv legitimálása Dante elméletében egyfajta *üdv történeti ökonómia* keretei közt valósul meg.³⁴ Isten dicsőítésének legmagasabb pontja az üdvözültek (beati) lelkei által alkotott Fényrózsa, mely „illatát küldi dicséret fejében” (*Paradicsom* XXX, 126), és éppen e Rózsa leírásakor kerül valóban középpontba Dante VII. Henrikre vonatkozó próféciája. „A dicsőítésből származik a prófécia, mivel a dicsőítés egyben elismeri az ember méltóságát, amiben részesült, és amely méltóság a történelem minden pillanatában és a természet valamennyi helyén érvényesül. Az isteni nagyság elismeréséből – mely kinyilvánított az emberi érzelmek értéke elismerésével – születik a teljes költemény, Dante vallomása [*confessione*] a *Pokolban*, bűnbánata [*contrizione*] a *Purgatóriumban* és áldozása [*comunione*] a *Paradicsomban*”.³⁵

Dante profetikus identitása kialakításával összefüggésben teljes joggal hangsúlyozza Ledda, hogy a *Színjáték* Szent Pál jegyében íródott – és ez a *Pokol* első két

³³ Francesco Santi, *Dante in gara con la Bibbia?*, in Giuseppe Ledda (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profetia e teologia biblica in Dante*, Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, 229, kiemelés tőlem, N.J.

³⁴ Albert Russell Ascoli, *The unfinished author. Dante's rhetoric of authority in Convivio and De vulgari eloquentia*, in Rachel Jacoff (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge: C.U.P., 1995, 58.

³⁵ Santi, *i.m.* 229.

énekében is világosan tetten érhető. Már az I. ének végét áthatja Danténak a túlvilági zarándoklat megvalósíthatóságát illető – a II. énekben határozottabban kifejezett – *kételye*; ez egyrészt Vergilius mint vezető alkalmasságának elvi megkérdőjelezésében mutatkozik meg: „[Vergilius:] mert a Császár, kinek fenn áll hatalma, / általam (mert törvénye ellen éltem) / nem engedi, hogy nyílra birodalma” (*Pokol* I, 124-126). Az olasz szövegben a *ribellante* [„lázadozó”] kifejezés (*Inferno* I, 125) világosan utal arra, hogy Vergilius ki van zárva a Paradicsomból. Dante kételyét éppen az övét megelőző s számára modell-értékű túlvilági utazók példája táplálja: Aeneasz és Szent Pálé. Ők túlvilági utazásukat Isten akaratából valósították meg, továbbá a túlvilági tapasztalat számukra egy összetettebb vállalkozás, egy, a gondviselés által elrendelt küldetés része volt, melynek a földi világba való visszatérést követően kellett volna – az emberiség számára pozitív értelemben – beteljesülnie. Aeneasz – az *Aeneis* VI. könyve szerint – azért száll alá a pokolba, hogy apjával, Anchissessel találkozzon, és hogy az bizonyos kinyilatkoztatások révén elősegítse Aeneasz számára a harci győzelmeket (Latiumban) s ezáltal a Római Birodalom megalapítását (*Pokol* II, 10-21). Pál apostol ellenben a Paradicsomba raboltatott el, hogy a Földre való visszatérését követően megalapozza a keresztény hitet, mely az üdvözülés alapja: „aztán e tájra szállt még, hogy bizalmat / adjon, a Választott Edény [Szent Pál], a hitre, / amely az üdvnek útján első harmat” (*Pokol* II, 28-30; e tercina intertextusa: *Pál apostol második korintusi levele* 12,2-4). Aeneasz pokolbeli utazása tehát a Római Birodalom megalapítását, míg Pál paradicsomi itineráriuma a keresztény hit megerősítését eredményezte, Dante pedig kételkedik afelől, hogy ilyen előzményeket követően az ő túlvilági zarándoklata értelmes vállalkozás – továbbá épp e szöveghelytől kezdve lesz a *Színjáték* egészében meghatározó Pál apostol missziójának az eszméje.³⁶

Ledda rámutat: Dante idejében „a túlvilági látomások hagyománya [...] újraértelmezi a páli *kimondhatatlant* [*indicibilità*], amely nem tiltás, hanem az elmondás képességének a hiányából ered, és folyamatosan mint funkcionális retorikai elemet aknázza ki e kimondhatatlanságot a túlvilági jelenségek hiperbolikus megjelenítéséhez. Ezen túlmenően a látnoki hagyomány a páli, tiltáson alapuló kimondhatatlanságot egy másik modellnek, a prófétainak a túlvilági látomásokra való alkalmazásával haladja meg, melynek jellemzője mindannak egy bizonyos rend szerinti megmutatása az embereknek, ami a látnok számára ki lett nyilatkoztatva és fel lett tárva a túlvilágon. Dante, aki mindkét aspektust megújítja, amely a túlvilág kimondhatóságát szabályozza a látnok részéről, közvetlenül bibliai modellekhez kapcsolódik, s ezekre alapozza saját tekintélyét mint túlvilági próféta és költő”.³⁷

Dante a *XIII. Levél* végén nyilatkozik a próféta-látnok nyelvi elbeszélésének korlátairól, értelemszerűen elsősorban önmaga misztikus túlvilági tapasztalata-

³⁶ G. Ledda, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in *La Bibbia di Dante...*, 180-181.

³⁷ Ledda, *i.m.*, 206; vö. Kelemen, *A kimondhatatlan poétikája*, in Kelemen, *A Szentlélek poétája*, Budapest: Kávé, 1999, 63-77.

ira vonatkozólag.³⁸ Mazzotta erre vonatkozó elemzésében hangsúlyozza, hogy bár analitikus szempontból összeférhetetlenség észlelhető a profetikusság és a misztikus kijelentések közt, ez csak látszólagos, mivel „a profécia és a miszticizmus a tapasztalat és a lét két különböző módja: a misztikus kimondhatatlanság egy személy privát látomásának a magányosság és a társiatlanság keretei közt megvalósuló misztikus, feloldhatatlan komplexitása [*entanglement*]; [ellenben] a próféta nyelve, mely a száműzetésből származik, a közösségtől való ön-elidegenítésből ered, mindazonáltal a történelemben gyökerezik és határozottan az ember empirikus világára irányult. Dante [lényegében] megszünteti a kettősséget a profécia és a miszticizmus közt azáltal, hogy e kettőt az intézményes diskurzus megkérdőjelezésének módjaként fogja fel”.³⁹

Ideiglenes zárasképp felidézendő, hogy Dante *próféta-költői identitására* vonatkozó vizsgálódásában Nardi többek közt a constantinusi adományozás tételének tarthatatlanságát hangsúlyozza. Dante – aki elfogadja (míg Valla 1440-ben már cáfolja) a constantinusi adománylevél hitelességét – kemény invektívával illeti Constantinuszt (*Pokol XIX*, 115-117). Csak egy eljövendő császár, az említett Agár tudja helyreállítani a Constantinus által okozott kárt azáltal, hogy elpusztítja a korrumpált Egyházat (*Purgatórium XXXIII*, 43-45). „A [...] pápaság és császárság kölcsönös függetlenségének helyreállításával az édeni fa, amelyet másodszorra is kifosztottak [az említett adományozás révén], ismét zöldellni és virágozni fog, mint a Krisztus általi megváltás pillanatában”.⁴⁰

József Nagy: Il Canto I. dell'Inferno

La presente analisi è la versione breve e parziale di un commento al Canto I. dell'Inferno (presentata dal sottoscritto in forma di relazione alla seduta del 21 settembre 2012 della Società Dantesca Ungherese, presso l'Università ELTE di Budapest), che farà parte – come studio introduttivo allo stesso Canto I. – della nuova edizione ungherese della Divina Commedia. Lo studio si divide in tre capitoli: nel primo sono trattati i temi principali, nel secondo sono analizzati le situazioni- e i personaggi-chiave, inoltre le fonti del Canto in questione; infine nel terzo capitolo si dà un resoconto sul profetismo dantesco nel Canto I. dell'Inferno e nella Commedia in generale. L'autore – nell'esposizione della propria analisi – ha utilizzato numerosi approcci di diversi studiosi autorevoli di Dante, per offrire un panorama generale sulle interpretazioni di questo Canto complesso al lettore ungherese. Tra gli esegeti di spicco (citati nel presente studio) figurano tra l'altro Giuseppe Giacalone, Guglielmo Gorni, Giuseppe Mazzotta, Charles Till Davis, Aldo Vallone, Pier Vincenzo Mengaldo, Albert Russell Ascoli, Giuseppe Ledda, Bruno Nardi, János Kelemen e Géza Sallay.

³⁸ Dante, *Can Grande della Scala úrnak*, in *DÖM*, 518.

³⁹ Mazzotta, *Dante's vision and the circle of knowledge*, Princeton (New Jersey): Princeton U.P., 1993, 155.

⁴⁰ Bruno Nardi, *Dante profeta*, in Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Roma-Bari: Laterza, 1990, 278-279.