

Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola

Draskóczy Eszter

**Metamorfózis, ovidiusi allúziók  
és az antitetikus struktúrák szerepe a *Divina Commediában***

PhD értekezés

Témavezető: Dr. Pál József

Szeged, 2014

**Cotutela képzésben:** Alma Mater Studiorum Università di Bologna

**Olasz témavezetők:** Prof. Gino Ruozi, Prof. Giuseppe Ledda

## Tartalomjegyzék

Bevezetés .....	3.
I. A középkor Ovidiusa, Dante Ovidiusa és az antitetikus struktúrák szerepe	
I.1 A középkor Ovidiusa.....	4.
I.2 Dante Ovidiusa és a <i>Commedia</i> metamorfózisai.....	18.
I.3 Az antitetikus struktúrák szerepe.....	34.
II. Növényi metamorfózisok a <i>Commediában</i>	
II.1. Retorizáltság és metamorfózis a <i>Pokol</i> XIII. énekében.....	48.
II.2. Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben.....	68.
II.3. Növényi mítoszok és a figurális jelentés, valamint a költői koszorúzás témája a <i>Paradicsom</i> I. énekében.....	80.
III. Az elállatiasodás metamorfózisai	
A „soha nem látott átváltozások” énekei: metamorfózis, <i>imitatio</i> és <i>aemulatio</i> a <i>Pokol</i> XXIV és XXV. énekében.....	93.
IV. A betegség mint metamorfózis	
A betegség mint büntetés a <i>Pokol</i> XXIX-XXX. énekében: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája.....	125.
V. A IX. kör antitézisei és ovidiusi mítoszai	
„Ellentétbe való átfordulások” és a szentség paródiája a <i>Pokol</i> XXXIV. énekében Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében.....	168.
VI. Az utazás ovidiusi mítoszai a <i>Commediában</i> I.: Phaethon, Icarus és Daedalus	
VI.1. Phaethon a <i>Színjátékban</i> ; a száműzött Hippolytos útra kel.....	194.
VI.2. Icarus fölszállása és bukása; Daedalus és az imitáció.....	202.
VII. Az utazás ovidiusi mítoszai a <i>Commediában</i> II.: A viharos tenger toposza és a nagy hajózők	
VII.1. A hajózás- és tengermetaforák: a viharos tenger toposza.....	211.
VII.2. Odysseus metamorfózisa .....	223.
VII.3. Iason: a <i>Pokolban</i> Hypsipylé és Médea csábítója, a <i>Paradicsomban</i> Dante figurája. A <i>Fiore</i> Iasonja .....	237.
VIII. Orpheus, költő és alvilágjáró, dantei figura .....	249.
Összefoglalás, konklúziók .....	278.
Képek .....	302.
Bibliográfia .....	327.

## Bevezetés

Doktori dolgozatomban két aspektusra koncentrálni igyekszem gazdagítani a *Színjáték* értelmezési lehetőségeit. Egyrészt az ovidiusi allúziók, mítosz-újraírások sajátosságait tárgyalom az *imitatio*, *aemulatio* és figurális jelentés-teremtés folyamataival összefüggésben. Valamint a metamorfózis elemének fontosságát, többretegű megjelenését vizsgálom a *Commediában*. Másrészt azt mutatom be, hogyan működnek az ellentétre épülő gondolati és retorikai alakzatok a *Commediában*.

Ez a két megközelítés, habár nem alkot elválaszthatatlan egységet, mégis több szállal kapcsolódik egymással, amely véleményem szerint lehetővé teszi az egy dolgozatban való tárgyalásukat. A két téma halmaza között, nem kiterjedt, de létező metszet található. Egyrészt a dantei metamorfózis-leírásokban vannak jelen hangsúlyosan az antitetikus szerkesztés eszközei, mind retorikai, mind gondolati szinten. (Lásd a *Pokol* XXIV-XXV. énekében található metamorfózis leírások elemzését.) Másrészt, ha megfigyeljük az ovidiusi mítoszok dantei újraírásának logikai oszlopait, azt láthatjuk, hogy ezek az antik mítoszok vagy az előkép / modell, vagy az ellenpont (pl. negatív példa) szerepét töltik be, kétpólusú struktúrát hozva ezzel létre.

Dolgozatom nem teljes feltárást céloz egyik tekintetben sem, hanem gócpontok sorozatát vizsgálja. Olyan énekeket, énekcsoportokat, amelyekben az általam kiválasztott két szempont – vagy a kettő közül valamelyik – látványos szerepet kap. Az ovidiusi előzményhez való viszony és a retorikai-logikai struktúra mellett az egyes fejezetekben gyakran kísérletet teszek a kulturális kontextus egy-egy sajátos elemének alaposabb vizsgálatára azért, hogy a kérdésben a dantei választás forrásai és rugói nyilvánvalóvá váljanak.

Az elemzések során a Trecento kommentárjaira különösen nagy figyelmet fordítottam, mivel ezen szerzők véleménye – még ha nem is ad teljességükben elfogadható interpretációt – tükrözi a művelt, kortárs olvasók horizontját, vagyis azoknak a vélekedéseknek az összességét, amelyet Dante elvárt olvasóitól. De a dolgozatom természetesen nem marad meg a Trecento-kommentárok értelmezési eszközeinél: célom a mű egyes sajátosságainak bemutatása a legújabb szakirodalom eredményeit is felhasználva, és az azokhoz való hozzászólás egy-egy kiválasztott aspektus fókuszán keresztül.

Itt köszönöm meg témavezetőmnek, Dr. Pál Józsefnek támogatását és bizalmát. A Bolognai Alma Mater Studiorum Egyetemnek a cotutela képzés lehetőségét, Prof. Gino Ruozzinak és Prof. Giuseppe Leddának a segítséget és a türelmet.

Köszönöm Dr. Sallay Gézának és Dr. Kelemen Jánosnak, hogy az egyetemi évek alatt óráikkal kedvet adtak Dante tanulmányozásához, és, hogy tanácsaikat, kedvességüket később sem vonták meg tőlem.

Köszönöm a családomnak és mellettem állóknak, hogy ezt nem tették szavá:

„saepe pater dixit 'studium quid inutile temptas?

Maeonides nullas ipse reliquit opes.'”

Ovidius, *Tristia* 4.10.21-22

## I. A középkor Ovidiusa, Dante Ovidiusa és az antitetikus struktúrák szerepe

### I.1. A középkor Ovidiusa

#### I.1.A. Az ovidiusi recepció középkori történetéből

Az ovidiusi *Metamorphoses* az ókorban is jelentős elismertségnek örvendett és hatást gyakorolt: már a pompeji falakon megjelent egy Ovidius-idézet (*Am.* 1.8.77-78)<sup>1</sup>, és egy I. századi<sup>2</sup> sírfeliraton – melyet a római Via Appián, Itriben találtak meg – egy költő így definiálta magát: „Ovidianus poeta / hic quiescit” (‘Egy ovidiusi költő fekszik itt.’). Senecától kezdve<sup>3</sup> Id. Pliniuson át, aki szokásokat és mítoszokat keres az *Átváltozásokban*,<sup>4</sup> Apuleius *Aranyszamár* című regényéig<sup>5</sup> vitathatatlan az ovidiusi mű közvetlen hatása. A IV. századtól az oktatásban is a legkedveltebb szerzők közé tartozott<sup>6</sup>, és ebben a században már megjelent (feltehetően) Lactantius Placidustól egy összefoglalása is az ovidiusi történeteknek, a *Narrationes fabularum ovidianarum*<sup>7</sup>.

A korai keresztény szerzőknél Ovidius tanulmányozása kisebb szerepet kapott: Lactantius Firmianus (250 k. – 325 k.) *Institutiones divinae* című művében nehezményezi, hogy az ovidiusi teremtetéstörténet a káosszal kezdődik: „nec audendi sunt poetae qui aiunt

<sup>1</sup> Kyle Helms: *Propertius and Ovid on Pompeii's Walls: Elegiac Graffiti in Context* <http://apaclassics.org/annual-meeting/145/abstracts/kyle-helms> Simon, Erika: *Ovid und Pompeij*, Thetis 13-14 (2007) 149-154. Bibliográfia Ovidius recepciójáról: [http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/rezeption\\_a.html](http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/rezeption_a.html)

<sup>2</sup> Ronconi, Alessandro *Fortuna di Ovidio*. Atene&Roma 29 (1984), 1-16. Wheeler 2004: 18. *Corpus Inscriptionis Latinorum* 1863 : X 6127 = *Inscriptiones Latinae Selectae* 1892-1916 : 2955.

<sup>3</sup> *Naturales Quaestiones* II és III. könyvében. A III. könyv ovidiusi átvételeiről lásd: Francesca Romana Berno: *Non solo acqua. Elementi per un diluvio universale nel terzo libro delle "Naturales quaestiones"*, in M. Beretta, F. Citti, L. Pasetti (a c. di), *Seneca e le scienze naturali*, Firenze, Olschki, 2012, 49-68. [https://www.academia.edu/1789751/Non\\_solo\\_acqua\\_Elementi\\_per\\_un\\_diluvio\\_universale\\_nel\\_terzo\\_libro\\_del\\_le\\_Naturales\\_Questiones](https://www.academia.edu/1789751/Non_solo_acqua_Elementi_per_un_diluvio_universale_nel_terzo_libro_del_le_Naturales_Questiones)

<sup>4</sup> Janaccone, *La letteratura greco-latina delle Metamorfosi*, 1953, 207. Rand, *Ovid and his influence*, 1963. (1. megjelenés: 1925). Ovidius recepciójáról az ókorban: Wheeler, Stephen, *Toward a Literary History of Ovid's Reception in Antiquity*. *Arethusa* 35 (2002) 341-347.

<sup>5</sup> Erről részletesen lásd: Hendrik Müller, *Liebesbeziehungen in Ovids Metamorphosen und ihr Einfluß auf den Roman des Apuleius*. Göttinger Schriften zur Klassischen Philologie, Band 1., Göttingen/Braunschweig: Hainholz Verlag, 1998.

<sup>6</sup> Clark, James G., *Introduction*, in *Ovid in the Middle Ages*, ed. by Clark – Coulson – McKinley, 2011, 4.

<sup>7</sup> Lactantius Placidus, *Narrationes fabularum ovidianarum*: <http://ovid.lib.virginia.edu/narrationes.html>  
Erről lásd: Jane Chance, *Medieval Mythography*, 1994, 168 skk. És Tarrant, Richard J., *The Narrationes of Lactantius and the Transmission of Ovid's Metamorphoses* in: *Formative stages of classical traditions*, 1995, 83-116.



chaos in principio fuisse” (2.8.8). A Római Birodalom bukása után azonban Ovidius ismertsége és olvasottsága ismét lendületet kapott, köszönhetően elsősorban Boethius *Consolatio philosophiae*-jének, amely számos reminiscenciát tartalmaz mind az *Amores*-re, mind pedig a *Metamorphoses*-re. A VI. századi Venantius Fortunatus számára a *Heroides* is fontos ihletforrást jelentett, így jelenhet meg himnuszaiban a szent Szűz leírása egy-egy ovidiusi hősnő szóhasználatával és helyzetével.<sup>8</sup> Prudentius (IV-V. sz.) a *Libri contra Symmachum*-ban,<sup>9</sup> Claudianus pedig az *In Rufinumban*,<sup>10</sup> és a *De raptu Proserpinae*-ben mutatja Ovidius hatását.

A késő ókor és a kora középkor során, ahogy Vergilius esetében is, kialakult és elterjedt az ovidiusi történeteket allegorikusan értelmező szemlélet, amely a fulgentiusi mitológiai leírásokban, Martianus Capella *De nuptiis Philologiae et Mercurii*-jében jelenik meg az elsők között. Boethius a *De consolazione philosophiae* III. könyvében Orpheus történetét parabolaként értelmezi: mely szerint a léleknek, amely Istennek szenteli magát, vissza kell utasítania a világot, és nem fordulhat többé felé tekintete és vágya.

Az „aetas Ovidianát” 1100-tól tekinti a szakirodalom,<sup>11</sup> de már két évszázaddal korábban megkezdődött az ovidiusi művek iránti érdeklődés.<sup>12</sup> A IX-XI. századi, ovidiusi szerelmi lírát hagyományozó kódexek egy közös ősré vezethetők vissza, amely 800 körül készülhetett és az összes ovidiusi szerelmes költeményt tartalmazta, valamint a *Heroides*-t. Az első másolatok is erre az időszakra datálhatóak: a bencés kolostorok Dél- és Közép-Európában kiemelkedően fontosak voltak ezek készítésében.<sup>13</sup> A XI. században a Sankt Gallen-i scriptoriumból kerültek ki az *Amores*, az *Ars Amatoria* és a *Metamorphoses* korai példányai. Egy dél-német kéziratban található a legkorábbi középkori (XI. századi) kommentár a *Metamorphoses*-hez, amely Lautenbachi Manegold nevéhez köthető.<sup>14</sup> Manegold egyes ovidiusi kifejezéseket keresztény tartalommal magyaráz, pl. a latin költőnél a *Met.* I. 21-ben szereplő „melior natura”-t Isten akaratával feleltetve meg.<sup>15</sup> Iuppiter bikává változását

<sup>8</sup> Lásd: Peter Dronke, *Women writers of the Middle Ages: a critical study of texts from Perpetua (+203) to Marguerite Porete (+1310)*, 1984, 85 skk.

<sup>9</sup> M. Liguori, *Ovid in the Contra orationem Symmachi of Prudentius*

<sup>10</sup> Janaccone, 1953, 208.

<sup>11</sup> A kifejezés Ludwig Traubétól származik (*Vorlesungen und Abhandlungen*, II, München, 1911, 113.) Traube megkülönbözteti még a vergiliusi kort (V-VIII. sz.) és a horatiusi kort (IX-XI.sz.) is.

<sup>12</sup> Lásd: Clark, James G., *Introduction*, in *Ovid in the Middle Ages*, 2011, 6-8.

<sup>13</sup> Részletesebben az ovidiusi szövegekről a IX-XII. században lásd: Munk Olsen, *La réception de la littérature classique au Moyen Age (9.-12. siècle)*, 1995, 71-91. Buonocore, M.: *Aetas ovidiana. La fortuna di Ovidio nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana*. Sulmona 1994; *Ovid in the Middle Ages*, 2011.

<sup>14</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4610. Erről lásd: Meiser, Karl, *Ueber einen Commentar zu den Metamorphosen Ovids*. Sb. Kgl. Bayer. Akad. Wiss., phil.-hist. Kl. 1885. 47-89.

<sup>15</sup> Coulson, *Ovid's Metamorphoses in the school tradition of France, 1180-1400*, in: *Ovid in the Middle Ages*, 2011, 72.

(*Met.* II, 850) pedig úgy értékeli, mint Ovidius gúnyolódását azokon, akik Iuppitert főistennek hiszik.<sup>16</sup> Conradus Hirsauensis (1070 k.-1150 k.) a *Dialogus super auctores*ben pedig kifejti a 32. sor kapcsán, hogy Ovidius sejtette ugyan, hogy csak egyetlen Isten létezik, de elvakultságában, vagy az emberi hatalomtól félve nem mert nyíltan hódolni Istennek, akit pedig elismert, mint az univerzum teremtőjét.<sup>17</sup> Conradus azonban csak a *Pontus-i leveleket* és a *Fastit* tartja értékes műveknek: a *Metamorphosest* és a szerelmes költeményeket elutasítja, olyannyira, hogy megkérdi, vajon érdemes-e alámerülni ezeknek a műveknek a sarába azért a tanulónak, hogy felhozzon belőle néhány aranyrögöt.<sup>18</sup>

A Karoling-udvarban két költő is Ovidius hatása alá került: Autun-i Modoinnak a „Naso” becenevet adták, Orléans-i Theodulf (750/60 k. – 821) pedig Ovidius stílusában szerzett elégikus verseket.<sup>19</sup> Theodulf Orléans püspöke volt, de 817-ben Angers-be száműzték összeesküvés vádjával, ahonnan 820-ban Modoinnak elégikus levelet írt Ovidius szerepében tetszelegve, számos idézettel a *Tristiából*, és a *Pontusi levelekből*. Modoin válaszában megerősítette, hogy Theodulf a száműzött Ovidius utódjának számít. Ugyanezt a szerepkört választotta a kor két másik költője is, Ermoldus Nigellus és Walahfrid Strabo.<sup>20</sup>

Desiderius apát vezetése alatt (1058-87) Montecassinóba kerültek a *Fasti* és a *Metamorphoses*<sup>21</sup> példányai; 1050 után pedig széles körben elterjedtek Ovidius művei, és a könyvtárak gyakori díszévé váltak. A Canterbury Christ Church legkorábbi könyvkatalógusa, egy XII. századi dokumentum Ovidius minden fontos művének másolatát felsorolta, és az „Ovidius magnus”-ból (a *Metamorphoses* középkorban elterjedt megnevezése<sup>22</sup>) négy különálló kódexet vesz sorra. A XII. századból összesen harmincnégy *Metamorphoses*-

<sup>16</sup> “Hic Ovidius plane Iouem deridet non credens illum esse summum deum, sicut et alii philosophi non credebant, sed propter imperatores sic locuti sunt dicentes Iouem esse summum deum”. Munk Olsen, *L'atteggiamento medievale di fronte alla cultura classica*, 1994, 59.

<sup>17</sup> *Accessus ad auctores*, Bernard d'Utrecht, Conrad d'Hirsau, *Dialogus super auctores*. Édition critique entièrement revue et augmentée par R. B. C. Huygens, Leiden, Brill, 1970, 115: “Putasne eum Ouidium, de quo nobis sermo est, nescire unum esse creatorem rerum omnium, de quo dubitatiue loqui uidetur cum de primordiis creaturarum loqui uidetur: *Quisquis*, inquiens, *fuit ille deorum* (sicut Athenienses ignoto deo altare ponebant), cum magis per ipsum ambiguum ignorantiam ueri Dei a se uideatur excludere, quamuis reuerentiam debitam uel noluerit cecitate confusus uel hominum potestate retractus summo Deo, quem rerum creatorem nouerat, exhibere?”

<sup>18</sup> *Accessus ad auctores*, 1970, 114. Curtius 1953: 49.

<sup>19</sup> Grocock, C. W., *Ovid the Crusader*, in: *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. ed. Charles Martindale, Cambridge University Press, 1988, 55-69: a cikkben Grocock Párizsi Gilo *Historia Vie Hierosolimitane* (1100-as évek) című művének ovidiusi átvételeit vizsgálja.

<sup>20</sup> Wheeler, *Before the "aetas Ovidiana": mapping the early reception of Ovidian elegy*, Hermathena 2004, 14.

<sup>21</sup> Nápoly, Biblioteca Nazionale, MS IV F 3.

<sup>22</sup> Vagy “Ovidius maior”. Az *Amorest* általában „Ovidius sine titulo”-ként címezték, az „Ovidius de amore” pedig az *Ars amatoriát* jelölte.

kézirat, tizenhármas *Fasti*, tizenhárom *Epistulae ex Ponto* és hat *Heroides* maradt fenn.<sup>23</sup> Emellett Ovidius ismertsége mérhető az Ovidius-kivonatok és imitációk egyre gyarapodó hagyományában is.<sup>24</sup>

Számos XII. századi szerző művére volt hatással Ovidius, az allegorikus hagyomány képviselői közül kiemelkedik Alain de Lille *Anticlaudianusa* – amely a dantei *Commedia* egyik forrása is –, és a Bernardus Sylvestrisnek tulajdonított kommentár Martianus Capella *De nuptiis Philologiae et Mercuri*-jéhez. Egy-egy mitológiai történetet regényes formában dolgoznak föl névtelen szerzők provanszál, vagy ófrancia nyelven: ilyen a *Piramus et Tisbé* – melynek provanszál eredetije 1160 körül keletkezett, és még ugyanebben a században megszületett két latin nyelvű átdolgozása is: Mathieu de Vendôme és Gervaise de Melkley szerzőségével–; a *Narcisus* és a *Philomena et Procné*.<sup>25</sup>

### I.1.B. A keresztény Ovidius legendája. Ovidius ethicus, „Ovidius theologus”, „Ovidius magus”. Az Ovidiusnak tulajdonított művek

I.1.B.1. A Lautenbachi Manegold és Conradus Hirsaugiensis által is szerzett keresztényesítő értelmezések nyomán a „keresztény Ovidius”-ról legenda is született: egy Cassianus-kódexhez készült XIII. századi betoldás két Ovidiusszal kapcsolatos *exemplumot* tartalmaz. Az elsőben két szerzetes látogat Ovidius Tomi-beli sírjához, és ott kezdenek el vitatkozni arról, hogy melyik lehet a latin szerző legjobb sora. A sírból ekkor egy hang hallatszik: „est virtus placitis abstinuisse bonis”<sup>26</sup> (*Heroides* XVII, 98). A szerzetesek megkérdezik, hogy melyik a legrosszabb sor? A hang így felel: „Omne iuvans statuit Iupiter esse pium” (vö. *Heroides* IV, 133: “Iupiter esse pium statuit quodcumque iuvaret.”<sup>27</sup>) Ekkor a két szerzetes imádkozni kezd a jámbor Ovidius lelkéért, de a hang a sírból elküldi őket. A másik *exemplum* szerint Ovidiust maga János evangélista keresztelte meg Tomiban, és ezután népnyelven prédikált, melyet megtanult, ahogy azt a *Tristiában* mondja: „iam didici getice barbariceque loqui” (5.12.58)<sup>28</sup>. Amikor János elhagyta Tomit, a város püspökévé Ovidiust nevezte ki. Számos prédikátor szerint később Szent Ovidiusnak nevezték. Az előző legenda végén a hang, amely visszautasította a két szerzetes Miatyánkját, valójában az ördög lehetett, aki oly

<sup>23</sup> Munk Olsen 1991: 37.

<sup>24</sup> Coulson and Roy, *Incipitarium Ovidianum : a finding guide for texts in Latin related to the study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout: Brepols, 2000.

<sup>25</sup> *Narcisus*: (poème du XIIe siècle), édité par M. M. Pelan et N. C. W. Spenc, Paris, Les Belles Lettres, 1964. *Three Ovidian Tales of Love* (“*Piramus et Tisbé*”, “*Narcisus et Dané*”, and “*Philomena et Procné*”), éd. et trad. ang. Raymond Cormier, New York, Garland, 1986.

<sup>26</sup> “és attól, ami vonz, visszahuzódni érény.” (Muraközy Gyula fordítása)

<sup>27</sup> „Erkölcnek gyönyörűséget gondol Jupiter most”. (M. Gy. fordítása)

<sup>28</sup> “Értem már a getát, értem a szarmata szót.” (Csehy Zoltán fordítása)

sokáig tartotta a markában a latin szerző lelkét, és meg akarta akadályozni, hogy szentté válhasson.<sup>29</sup>

I.1.B.2. A latin szerző a középkorban gyakran „Ovidius ethicus”-ként vagy „Ovidius theologus”-ként nyer értelmezést. Abélard és Héloïse levelezésében Abélard a szerzetesi életről elmélkedve – elítélve a túlzott szigorúságot – Ovidiust, mint morális nagyságot idézi: „nitimur in vetitum semper cupimusque negata”<sup>30</sup> (*Amores* III 4.17), amelyre aztán Héloïse az *Ars Amatori*ából vett idézetekkel (I, 233-4; 239-40; 243-4) válaszol, hogy bemutassa az ünneplés és italozás milyen veszélyeket rejt a szüziességre nézve.<sup>31</sup>

Az „Ovidius theologus” értelmezésre az egyik legjobb példát az *Ovidius moralizatus*<sup>32</sup> jelenti (1340 körüli), amely először egy szó szerinti jelentést (litteraliter) ad *Metamorphoses* történeteiről, majd ezt követi egy sor allegorikus és tropológus értelmezés (*naturaliter*, *historialiter*, *spiritualiter*). Apollón és Daphné epizódjáról például ötféle értelmezést ad, melyek közül a harmadik szerint Daphné Szűz Máriát jelöli, Apollón pedig magát Istent: a babér pedig Mária szüzességét, amely örökké virágzik, Krisztus születése után is.<sup>33</sup> Ovidius történetei a prédikátorok számára *exemplum*ként szolgáltak: Sigfried Wenzel 2500 angol középkori sermót vizsgált meg, melyekben több mint száz ovidiusi utalást vagy idézetet talált.<sup>34</sup>

Ovidiusnak egy harmadik, sajátosan középkori megítélése az „Ovidius magus”: népi mesék (részben Sulmonához köthetőek) számolnak be arról, hogyan tett szert a latin szerző varázstudásra. Ezek szerint<sup>35</sup> egy éjjel a költő csodálatos villát varázsolt, kerttel, forrással, amelyet még ma is a „Szerelem kútjának” hívnak. Az odasereglő báméskodókat kegyetlenül megbüntette: a férfiakat madárrá, a nőket nyárfákká változtatta. Ezután Rómában folytatta tevékenységét: sárkányfogakból harcosokat teremtett, szobrokat keltett életre, női hajat kígyóvá változtatott, vagy a lábukat halfarokká. De a király lányával kölcsönös szerelembe estek, és a kemény szívű király ezért száműzte a varázslót Szibériába, ahol Ovidius meg is

<sup>29</sup> Freiburg in Br., Universitätsbibliothek, 380, f. 1r. Bischoff, *Eine mittelalterliche Ovid-legende*, in *Mittelalterliche Studien*, Stuttgart, 1966, 147-149.” J.B. Trapp, *Ovid's Tomb: The Growth of a Legend from Eusebius to Laurence Sterne, Chateaubriand and George Richmond*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973) 35-76. Munk Olsen 1994: 60.

<sup>30</sup> “Megtagadottat kívánunk s a tilosra törünk mi”. Karinthy Gábor fordítása.

<sup>31</sup> *Epist.* VI, ed. J. T. Muckle, *The Letter of Heloise on the Religious Life and Abelard's First Reply*, 242.

<sup>32</sup> *L'Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire*, a cura di F. Ghisalberti, 1933. Szerzője a francia Pierre Bersuire (1290 k.-1362), aki mind Avignonban, mind Párizsban találkozott Petrarcával.

<sup>33</sup> 103-4: az első értelmezés szerint Daphné az emberi természet, Apollón az isteni bölcsesség; a második szerint Daphné a zsinagóga, Apollón az isteni bölcsesség. (A negyedik értelmezés a szó szerinti, az ötödik a természeti.)

<sup>34</sup> *Ovid from the pulpit*, in: *Ovid in the Middle Ages*, 2011, 160-176.

<sup>35</sup> Rand, *Ovid and his influence*, 1963, 139-40.

halt a történet szerint. Ám időnként azóta is meglátogatja a varázslatos villát, és szombatonként boszorkányokkal találkozik.

I.1.B.3. Számos Ovidiusnak tulajdonított mű keringett a középkorban: az *Ad Liviam de morte Drusi*<sup>36</sup> Augustus feleségét vigasztalja Drusus fia elvesztése miatt; a *Halieuticát*, egy 134 hexameterből álló didaktikus költeményt a halászatról Plinius is Ovidiusnak tulajdonította, de a modern kritika nem fogadja el eredetinek.<sup>37</sup> A *Nux* ('Diófa') 91 disztichonból álló elégikus költemény, melyben a diófa egy monológban kérleli a gyerekeket, hogy ne dobálják kövekkel az ágait, azért, hogy megszerezzék a gyümölcsseit. A fa – aki számos mitológiai hőshöz hasonlítja magát – fájdalmasan állítja szembe az aranykori állapotokat a jelen gyötrelmeivel. A kritikusok nem ismerik el eredetinek a költeményt, de kortárs szerző alkotásának tartják.<sup>38</sup> Más Ovidiusnak tulajdonított művek pl. a *De pediculo*, a *De pulice* (ennek egy olasz fordítása számos kéziratban megjelenik), a *De lupo* (egy másik címe a *De monacho* utal arra, hogy az egyházellenes satírák közé tartozhat), a *De philomela* (X. századi) vagy az *Ovidius de mirabilibus mundi*.<sup>39</sup>

A leghosszabb Ovidiusnak tulajdonított mű a *De vetula* ('Az öregasszonyról')<sup>40</sup>, másnéven *De mutatione vitae*, egy fiktív, verses és prózai részeket is tartalmazó önéletrajz, amely Ovidius életstílusainak változásairól (az *ars amatoriától* a *remedium amorisig*) és ezek okairól számol be. A *Praefatio* a mű keletkezési történetét adja: Ovidius eszerint a száműzetésben szerezte ezt a kis kötetet, amelyet azután vele együtt temettek el, azért, hogy ha majd a költő földi maradványait áthelyezik, akkor a könyv előkerülve megújítsa hírét. Az első könyv a fiatal Ovidius időtöltéseit mutatja be, egyértelműen a XIII. századi divat szerint: pl. vadászat, halászat, úszás, kockajáték, sakk és más korabeli társasjátékok. A második könyv mesél el Ovidius stílusában egy szerelmi történetet, melynek főszereplői a szép ifjú lány, valamint bizalmasa és segítője, az idős asszony (a címbeli *vetula*), akik rászedik a költő-főhőst az „ágytrükkkel” – hasonlóan Myrrha *Metamorphoses*beli epizódjához. Az „átváltozást” ötletesen több, az *Átváltozásból* vett utalás színezi, és egyben (legalábbis saját ítélete szerint) felül is múlja az ovidiusi metamorfózisokat:

---

<sup>36</sup> The pseudo-Ovidian *Ad Liviam de morte Drusi* (*Consolatio ad Liviam, Epicedium Drusi*): a critical text with introduction and commentary. Edited by Henk Schoonhoven, Groningen: Forsten, 1992.

<sup>37</sup> *Nat. Hist.* 32.11 és 32.152. Knox, P. *Lost and Spurious Works* in Knox, Peter E. (ed. by), *A companion to Ovid*, 2009.

<sup>38</sup> *Publii Ovidi Nasonis Nux elegia* / edidit recognovitque R. M. Pulbrook, Maynooth (Ireland): Maynooth University press, 1985.

<sup>39</sup> Hexter, *Shades of Ovid*, in: *Ovid in the Middle Ages*, 2011, 284-309.

<sup>40</sup> text, introd. and notes by Dorothy M. Robathan, Hakkert, 1968. Összefoglalóit lásd Hexter több cikkében, pl: *Shades of Ovid*, 2011, 305-308. A *De vetulát* leggyakrabban Richard de Fournivalnak (1201-1258), a *Bestiaire d'amour* szerzőjének tulajdonítják.

„...In nova formas corpora mutatas cecini, mirabiliorque Non reperitur ibi mutatio quam ibi mutatio quam fuit ista. Scilicet, ut fuerit tam parvo tempore talis Taliter in talem vetula mutata puella” (2. 495-9)	Új alakokká vált testekről énekeltem, és egyetlen átváltozás sem csodálatosabb ott, mint ez volt. Vagyis, hogy egy ilyen leányzó változott öregasszonnyá ilyen rövid idő alatt.
--	---

A mű harmadik könyvében Ovidius a tudományok felé fordul: a filozófia, matematika, geometria, zene és asztronómia felé. Asztronómiai tanulmányain keresztül eljut Krisztus születésének megjövendöléséhez: egy szűz szülését jósolja meg, és más keresztény misztériumokat, melyeket ő maga nem ért meg. Könyve az üdvözlés reményével és az „optima virgő”-hoz (3.805) intézett imával zárul.

A *De vetula* tehát egyrészt alátámasztja a „keresztény Ovidius” legendáját, annak ellenére, hogy a főhős nem válik egyértelműen kereszténnyé – ő maga nem tudja, hogy kire vonatkozik jóslata, ami az olvasó számára egyértelmű. Másrészt, (természetesen a fiktív) Ovidius alakját tulajdon átváltozásain keresztül mutatja be, amivel mintegy utólagosan őt is a *Metamorphoses* szereplőjévé teszi: a költő a saját átváltozásainak hősévé válik, és ezzel felülmúlja a művében leírt metamorfózisokat. Ez az elem pedig a dantei *Színjáték* jellegzetessége is lesz.

### I.1.C. Az udvari költészetben továbbélő szerelmes Ovidius. Ovidius az oktatásban

A francia udvari költészetben a XII. századtól kezdve jól kimutatató a szerelmes Ovidius hatása: az udvari szerelem latin kézikönyve, Andreas Capellanus *De amoré*jének (1180 k.) hármas tagolása követi az ovidiusi *Ars amatoria* felosztását, és tartalmilag valamint szókincs tekintetében elsődleges forrásnak tekinthetők Ovidius szerelmi témájú művei. Chrétien de Troyes, Marie de France *Lais*-ai, és a trubadúrlíra folytatta az ovidiusi hagyomány újratelentését. A *Rózsaregény* – főként a capellanus *De amoré*n keresztül –<sup>41</sup> beilleszti narratívájába a szerelem tudományát és szabályait, és a középkori allegorikus gondolkodásnak megfelelően a szerelmet illető érzéseket és felfogásokat is megszemélyesíti, hogy végül ezeket egy csatában ütköztesse. A *Rózsaregényt* alkotó két rész között mind a szerelemfelfogás, mind pedig az allegóriateremtés kérdésében alapvető különbségek fedezhetőek fel: a Guillaume de Lorris által írt első 4000 sor, ahogy magát nevezi „art d’Amors” (38. s.) egyszerre utal az ovidiusi *Ars amatoriára*, a középkori traktátusirodalom és az udvari költészet hagyományára. Ámor tanácsai a tiszta szívű szerelmesnek (2077 skk.) – akinek a szerelem nemesítő erejéből táplálkozó érzelmi nevelődését kísérheti figyelemmel az

<sup>41</sup>Erről lásd: Alastair J. Minnis: *Magister Amoris: The Roman de la Rose and Vernacular Hermeneutics*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

olvasó – az *ensenhamen* didaktikus hangvételét felidézve egyfajta udvari erkölcsi kódexszé teszik a művet. A lorris-i *Roman* befejezetlensége tudatos választás eredménye,<sup>42</sup> mivel a fin'amor olyan érzés, amely a vágyból fakadó folyamatos feszültségből táplálkozik, és amelyet a hódítás meggyengít. A mű befejezetlensége tehát a tökéletességének és formai-tartalmi egységének következménye: a befejezésnek – mely csak az egymásra találás lehetne, hiszen a *quête* (keresés) motívuma vezérfonál, és eltéríthetetlen „dinamikus vektor” – el kell maradnia, mert nem a beteljesülés a fin'amor célja.

Jean de Meun – a *Rózsaregény* folytatásának, és egyben jóval terjedelmesebb részének szerzője – alakjai (Értelemtől Őrszellemig) ellentétes válaszokat jelentenek Lorris Ámor szájába adott beszédeire. A különböző allegorikus alakok teljesen eltérő világnézetük ellenére egyetlen dologban tökéletesen egyetértenek: férfi és nő között a viszonzott szerelmi kapcsolat boldogsága nem létezik. Értelem a szerelem viharait a szerencse hajszolásával és a világi hívságokkal a mértéktartó és méltóságteljes életre törekvő ember veszedelmének tekinti; és a tudomány nagyságát, az igazság szeretetét, a sztoikusok nyugalmaát kínálja alternatívaként. Míg a Barát a szerelmes ifjút biztatja a csábítás minden eszközének bevetésére: a valós célok elhallgatására, hamis eskükre, hízélgésre, tettetett könnyekre (7247 skk.); addig az Anyó, aki az ovidiusi Dipsas figurájára épül (*Am.* I, 8),<sup>43</sup> a „női lélek különleges hajlandóságát”, Szívesen Látot látja el tanácsokkal, miként lehet a hű szerelmeseket kifosztani (12647 skk.). Számukra tehát a szerelem színlelésének célja a férfi oldaláról a gyönyör, míg a nő szemszögéből a pénz. Őrszellem, a Természet papja, hosszú nőellenes kirohanását (melyben a férfiak mint fürge gyíkok, a nők pedig veszedelmes mérgű kígyó képében jelennek meg, 16429 skk.) azzal a konklúzióval zárja, hogy a fajfenntartás magasabb rendű célja érdekében mégsem szabad annyira megvetni a női nemet, hogy az a fizikai kontaktus rovására menjen (16723-16758. sor). A mű-záró beteljesülést tehát ezek a meun-i érvek és ellenérvek támogatják és késleltetik; ám a végső csatát Szerelemisten (a férfivágy) egyedül nem képes győzelemre vinni, csak Venusnak, (a női vágy megszemélyesítőjének) segítségével. A *Rózsaregény* Dipsas alakján kívül más ovidiusi hősöknek is központi szerepet ad: kiemelkedő Narcissus és Pygmalion mítosza – ezek nem kerülnek be az olasz, talán dantei *Fiorébe*, ellentétben Iason és Médea mítoszával és Proteus alakjával, amelyek fontos szerepet játszanak a *Fiorében* is. (Lásd a dolgozat VII. fejezetét.)

---

<sup>42</sup> Ferretti, Matteo: *Il "Roman de la Rose"*, 2009, 241.

<sup>43</sup> Fyler, *The Medieval Ovid*, 2009, 414.

A dantei *Vita nuova* ugyanabba az ovidiusi gyökerű, traktátusirodalom (főként Andreas Capellanus) által ideológiailag megalapozott udvari szerelmi költészeti hagyományba tartozik, mint a lorris-i *Rózsaregény*. Alapvetően ugyanazokkal a toposzokkal dolgozik: gondoljunk a folyóparti találkozásra Ámorral (és általában az Ámorral való dialógusok sorára), vagy a pajzshölgy alakjára. A *Rózsaregény* 2386-90 sorában Ámor kifejti, mennyire fontos, hogy a társaság előtt leleplezzük érzelmeink tárgyát, nehogy ezzel kínos helyzetbe hozzuk a hölgyet; de mivel a szerelem jeleit nehéz elleplezni, bölcs dolog nyilvánosan egy másik hölgyet megjelölni imádottként. Dante *Az új élet* 42 fejezetéből (a Barbi-féle felosztás szerint) igen jelentős részt – az V.-től a XII. fejezetig (a VIII. kivételével) – szentel a két pajzshölgyének, akikkel a Beatrice iránti szerelmét leplezi. Az igazi szerelem leplezése másik hölgyekkel olyannyira sikeres, hogy Beatrice megharagszik Dantéra, és megvonja tőle a főhős legnagyobb örömét jelentő üdvözlését. A második pajzshölgyet maga Ámor nevezi meg Danténak (az első más városba költözésekor), de mikor látja hívének Beatrice elfordulása miatti kétségbeesését, megengedi, sőt parancsolja, hogy fedje föl hölgye előtt gyermekkorától változatlan szerelmét.

Mindkét műben nagy szerepet kap az álommotívum: az álom a *Rózsaregény* fiktív kerete; *Az új élet*ben pedig Ámor attribútuma szinte minden esetben.<sup>44</sup> Mindkét mű szerelemképe antik mintákból táplálkozó, de ebben a formájában a középkori, allegorikus-szerelmi költészet tipikus figurájává vált, megszemélyesült ifjú istenalak. Az udvari költészet viszonylatában Lorris újításának azt tekintik, hogy kizárólag a szerelem által kiváltott érzelmi-lelki hatásokra koncentrált – ugyanezt valósítja meg Dante *Az új élet*ben, az önéletrajzi jelleg hozzáadásával és hangsúlyozásával, valamint a szerelem elméletének továbbgondolásával és a dicséret poétikájának megfogalmazásával.

Sokat vitatott a *Fiore* és a *Detto d'Amore* szerzőségének kérdése<sup>45</sup>, ebben a két, 1285-1290 között született *Rózsaregény*-átírásban mindössze az első 33 felel meg a Guillaume de Lorris-i résznek, a többi a Jeun de Meun-i folytatásból merít; ám az e szerző által olyannyira kedvelt terjedelmes doktrinális *excursus*-okat teljesen elhagyja, ezzel is hangsúlyozva az egyébként erősen ovidiusi kötődésű szövegnek az *ars amandi*-jellegét. Megfigyelhetjük, hogy

---

<sup>44</sup> Ámor egyéb attribútumairól lásd: Erwin Panofsky, *Blind Cupid*, in *Studies in Iconology*, Boulder, Westview Press, 1972, 95–128.

<sup>45</sup> Magyarul a témáról lásd egy cikkemet: *Mítosz, szerelemkép és narratív technikák a Fiorében*, Dante Füzetek X, 2013, 276-322: <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/10-2013>



a kanonizált dantei (főként *Az új életben*, és az *Isteni Színjátékban* megjelenő) szerelemkép<sup>46</sup> úgy viszonyul ahhoz, amely a *Fioréban* tükröződik, ahogy Lorris-é Meun-éhez. S amennyiben elfogadjuk e rendkívül tudatos költő és gondolkodó szerzőségét, megállapíthatjuk, hogy a *Divina Commedia* bizonyos jegyei nem a *Fioréban* is felmerülő, ellentétes irányúaknak a korrekciói, hanem a két mű közötti gondolati szembenállás a *Rózsaregény* kettősségét képezi le. Ebben az esetben művészi mutatványnak tekinthetjük, az *imitatio* és *aemulatio* egybefonódásának. Ehhez hasonló következtetésre jutott Michelangelo Picone (1974: 145-56) megállapítva, hogy *Az új élet* és a *Fiore* együtt szisztematikusan lefedti a *Rózsaregény* teljes szerelmi témáját.

I.1.C.2. Ovidius széles körű ismertségére – a kolostori központoktól a császári és királyi udvarokig – az oktatás ad magyarázatot: a szerelmes költemények, a *Heroides*, a *Metamorphoses*, a száműzetés művei mind nyelvtani, metrikai és retorikai szempontból gazdag gyűjtemények. A francia Aimeric már 1086 körül szerzett *Ars lectoria* című művében<sup>47</sup> az iskolai szerzők kánonjába, az „aurei auctores” közé felveszi Ovidiust. XII. századi grammatikakönyvek idéznek ovidiusi sorokat: a *Donatus* című nyelvtanban; Alexander de Villa Dei; Paolo Camaldolese műveiben.<sup>48</sup> Az első *ars dictaminis*-szerzők előszeretettel hoznak ovidiusi példákat a különböző retorikai alakzatokra: így Geoffrey de Vinsauf *Poetria novájában*, Pietro da Isolella *Summájában*.<sup>49</sup> Bene da Firenze, aki 1218-ban Bolognában tanított retorikát, *Summa dictaminis* című, saját maga által *Candelabrum*nak nevezett művében Ovidiust a retorika „filozófusai és auktorai” közé sorolja, és a pseudo-ovidiusi *Nuxból* idéz a *prosopopeia* bemutatására.<sup>50</sup> Ovidius művei a bolognai egyetem tananyagaként is szerepeltek azokban az években<sup>51</sup>, amikor Dante – Paul Renucci kutatásai alapján – talán hallgatta is.

Ovidius műveinek maradtak fenn kéziratok, amelyek egyértelműen tankönyvként funkcionáltak, és a tanuló glosszáit tartalmazzák:<sup>52</sup> a Saint Dunstan-i tankönyv pl. a *Heroides*

<sup>46</sup> A dantei szerelemképről magyarul olvasható: Bruni Nardi: *A szerelem filozófiája XIII. századi olasz költők és Dante műveiben*. ("La filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante") In: *Dante a középkorban*, szerk. Mátyus Norbert, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 88-150.

<sup>47</sup> Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 1953, 464.

<sup>48</sup> Black, *Ovid in medieval Italy*, 132. In: *Ovid in the Middle Ages*, 2011, 123-142.

<sup>49</sup> Mind Villa Dei *Doctrinaléja*, mind Pietro Isolella *Summa grammaticaeja* megvolt abban a bolognai könyvgyűjteményben, amit Dante is ismerhetett: "Libri di un professore di arti dello Studio di Bologna" (1340 k.) Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2868, f. Ir. (Gargan: 2014).

<sup>50</sup> *Publii Ovidi Nasonis Nux elegia* 1985 : 46. Black 2011: 124.

<sup>51</sup> Paul Renucci, *Dante*, Parigi, 1958, 84-85. Az 1304-1306-os bolognai kurzusokról.

<sup>52</sup> Lásd: Munk Olsen, Birger, *La réception de la littérature classique au Moyen Age (9.-12. siècle)*, 1995; Hexter, Ralph J.: *Ovid and medieval schooling*, 1986. Hexter, Ralph J.: *Medieval school commentaries on Ovid's "Ars amatoria", "Epistulae ex Ponto", and "Epistulae heroidum"*, 1982.

másolata, latin és óangol sorközi jegyzetekkel ellátva.<sup>53</sup> Robert Black egyértelműen olasz eredetűként határozza meg a XII. század előtti / eleji, bőségesen jegyzetelt *Tristia*-példányt.<sup>54</sup> Számos jegyzetelt Ovidius-szöveg maradt fenn firenzei könyvtárakban ebből a századból: négy *Metamorphoses* és egy *Heroides*<sup>55</sup>; szintén olasz eredetű és XII. századi jegyzetelt Ovidiusok találhatók milánói, nápolyi, római és angliai könyvtárakban.<sup>56</sup> Több XIII-XIV. századi, tanulásra használt Ovidius-kézirat található olasz könyvtárakban: főként *Metamorphosesek*,<sup>57</sup> de egy *Epistolae ex Ponto*<sup>58</sup> is.

A *Tesoretto*-ban (2373. s.) Dante firenzei retorikamestere, Brunetto Latini a *Remedia amoris* Ovidiusával találkozik, aki toszkánul szól hozzá. De a Duecento „legovidiusibb” olasz költője padovai Lovato Lovati volt, az első humanista, aki egyrészt az *Ibist* újból bemutatta az olasz olvasóközönségnek, másrészt számos ovidiusi átvételt tartalmazó elégikus költeményében betegségéről panaszkodik barátjának, és nehéz helyzetében a száműzött Ovidiustól vesz példát: „Naso Tomitana metro spatiat in ora / Flebilis exilii debilitabat onus.” (‘Ovidius, Tomi partjain sétálva, verssel könnyítette a szomorú száműzetés terhét’).<sup>59</sup> Dante kortársa, a padovai Albertino Mussato egy elégiáját a *Tristia* mintájára írta;<sup>60</sup> Geremia da Montagnone pedig a *Compendium moralium notabilium* szentenciái között idézi Ovidiust.

Ezek az adatok valószínűsítik, hogy a kor olasz értelmiségije – köztük Dante – ismerték eredetiben Ovidius műveit, és nem csak középkori kivonataikból, ahogy azt a kutatók egy része véli. Luciano Gargan frissen megjelent kötetében, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*<sup>61</sup>, kísérletet tesz Dante könyvtárának rekonstruálására, feltérképezve a korabeli bolognai „könyvtárakban” megtalálható könyveket. Ezek közül több gyűjteményben is fennmaradtak Ovidius művei: pl. egy tanár könyvei között<sup>62</sup> az oktatási célra használt jegyzetelt „Ovidio minore”; jegyzetek az *Ars amatoriához* és a *Remedia amorishoz*. A leltárjegyzéken szerepel még: „Ovidius maior, Epistolarium, De tristibus cum omnibus aliis”, valamint „Ovidio de arte et remedio”. Közvetlen bizonyítékokat az egyes átvételek

<sup>53</sup> Oxford, Bodl., Auct. MS f 4 32, s. x<sup>med</sup>. Hexter, *Ovid and medieval schooling: studies in medieval school commentaries on Ovid's Ars amatoria, Epistulae ex Ponto, and Epistulae heroidum*, 1986, 26-35.

<sup>54</sup> Vatican, BAV, Ottob. lat MS 1469. Fols. 23r-40r. Black 2011: 134.

<sup>55</sup> Uo, 134-141: Firenze, BML, San Marco MS 223; BML, Plut. MS 36 10; BML, San Marco MS 238; BML, Plut. MS 36 14; *Heroides*: BML, San Marco MS 235.

<sup>56</sup> Black 2011: 136-138.

<sup>57</sup> Firenze, BML, Plut. MS 36 5; Milano, Bibl. Ambrosiana, MS r 22.

<sup>58</sup> Firenze, BML, Plut. MS 36 32.

<sup>59</sup> Black 2011: 125.

<sup>60</sup> Curtius 1953: 220.

<sup>61</sup> Antenore, 2014.

<sup>62</sup> *Libri di un professore di arti dello Studio di Bologna* (1340 k.) Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2868, f. Ir.

vizsgálatakor találunk: dolgozatom egyik célja a dantei Ovidius-allúziók elemzésekor bemutatni a lexikai és gondolati egyezéseket az ókori szerző művével, és a Dante-korabeli Ovidius-kommentárokkal.

Accesusok, életrajzok,<sup>63</sup> vulgáris nyelvű fordítások<sup>64</sup> (olasz, provanszál, spanyol, francia, német, izlandi, cseh és angol nyelven<sup>65</sup>), syllabusok<sup>66</sup> és nyelvi-filológiai valamint allegorizáló-értelmező kommentárok sora keletkezett a XII-XIV. században, jórészt a szerző oktatásban betöltött szerepe miatt.

### I.1.D. Kommentárok, allegorizáló értelmezések, az Ovidius-ellenes polémia

1. A XII-XIV. században számos latin és vulgáris nyelvű Ovidius-kommentár/összefoglalás jelenik meg, melyek moralizáló és evemerusi<sup>67</sup> allegorikus értelmezést adnak a *Metamorphoses*ről. A XII. század végi Arnolphe d'Orléans több kommentárt is készített Ovidius műveihez, csak a *Metamorphoses*hez kettőt: az egyik egy *accessus*szal<sup>68</sup> ellátott grammatikai és mitológiai jegyzet; a másik pedig az *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* című kommentárja (1175 körül), amely történeti (evemerista), morális vagy allegorikus értelmezését adja az ovidiusi történeteknek. Arnolphe d'Orléans az *accessus*ában így ír az ovidiusi történetek erkölcsi szándékáról: "Ovidius célja, hogy a *mutatió*ról beszéljen, nem csak azért, hogy a testben bekövetkező, külső változásokat bemutassa, hanem, hogy azokat a belsőket is, amelyek a lélekben történnek: ugyanis Ovidius a hibáinktól Isten igazi ismeretéhez akar elvezetni bennünket. Az emberi lélekben kétféle mozgás van: egy racionális és egy irracionális... Isten azért adott a léleknek értelmet, hogy az vissza tudja szorítani az állatiasságot. Ovidius, aki ennek tudatában van, arra vállalkozik, hogy csodálatos elbeszélései által (*per fabulosam narrationem*) bemutassa, mi megy végbe az emberi lélek belsejében."<sup>69</sup> 1200 körül egy másik orléansi szerző is vállalkozott Ovidius kommentálására: Guillaume d'Orléans *Versus bursarii*<sup>70</sup> címen ismert filológiai és grammatikai szempontokra koncentráló kommentárt szerzett.

---

<sup>63</sup> Ghisalberti, *Mediaeval Biographies of Ovid*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 9 (1946) 10-59.

<sup>64</sup> Ralph Hexter, *Ovid in translation in Medieval Europe*, in: Harald Kittel et al. (Hrsgg.), Translation, Traduction, Übersetzung, Bd. 2, Berlin 2007, 1311-1328.

<sup>65</sup> Janaccone 1953: 209.

<sup>66</sup> Black 2011: 139-140.

<sup>67</sup> Evemerus (i. e. IV. század, Szicília – Alexandria) kidolgozott egy értelmezési módszert a népi mítoszokra, amely a hellenisztikus kultúrának azon törekvésével függ össze, hogy a vallásos hiedelmeket a racionális naturalizmus fogalmaival magyarázza meg.

<sup>68</sup> Kiadta: Ghisalberti 1932: 180-181.

<sup>69</sup> Idézi: Guthmüller, *'Transformatio moralis' e 'transformatio supernaturalis' nella 'Commedia' di Dante*, 62-63.

<sup>70</sup> Coulson 2011: 55-56.

Sokat merítve Arnolphe d'Orléans *Allegoriae*jéből, 1234 körül Magister Johannes Anglicus,<sup>71</sup> másnéven Johannes de Garlandia megírja a 260 disztichonból álló *Integumenta super Ovidii Metamorphosin*-t, az ovidiusi történetek lakonikus allegorikus értelmezését, amely ugyanakkor erőteljes morális töltetű. Ezekkel a sorokkal mutatja be Johannes művének célját:

Morphosis Ovidii parva cum clave Johannis Panditur et presens cartula servit ei. Nodos secreti denodat, clausa revelat Rarificat nebulas, integumenta canit. (5-8.s.)	Ovidius <i>Metamorphosis</i> a Johannes kis kulcsával nyílik ki, és jelen költeményke szolgál erre. Kibontja a titok csomóit, felfedi az elrejtetteket, ritkítja a felhőket, megénekli a mesébe rejtett igazságot.
--	--

Az *integumentum* eredetileg 'takaró', 'fedő' jelentésű, de a középkor során kialakult egy másik jelentése is: 'a(z allegorikus) mesébe rejtett igazságot' jelöli.<sup>72</sup> Johannes tömör nyelvezetet használ, és nem taglalja az egész kitalált történetet, hanem csak a lényegét magyarázza. Mottója: „omnes ficticii partes non discute, summam elige” (19-20.s).

A legelterjedtebb középkori Ovidius-kommentár az 1250-60 körül a szakirodalomban a „Vulgate commentary” nevet viseli<sup>73</sup>, és sokoldalú olvasatát kínálja az ovidiusi szövegnek. A szerző számára Ovidius nemcsak egy kiváló stílusérzésekkel rendelkező mítoszgyűjtő, hanem bölcs, filozófus. A kommentár ismeri Arnolphe és Guillaume d'Orléans korábbi munkáit, és építkezik rá. A „Vulgate commentary” sorokközi és lapszéli glosszák formájában maradt fenn – nem különálló, *catena* kommentár formájában, mint az orléansi mestereké. A sorközi jegyzetek a grammatikai és nyelvi sajátosságokat taglalják, míg a lapszéliek a nyelvtani kérdéseket magyarázva támaszkodnak pl. Alexander de Villa Dei *Doctrinalé*jára; az allegorikus és morális magyarázatok részben Arnolphe d'Orléans és Johannes de Garlandia megoldásait visszhangozzák. Sajátossága a tanári gondolkodás lenyomatai: pl. a *Met.* VIII.73-hoz glosszájában ezt írja:

„*Fortuna repugnat generalis sententia. Verbi gratia: rogate cotidie deum ut faciat vos bonos clericos, non ideo faciet nisi circa studium intentionem aliquam imponatis. Rogate ergo fortunam, idem est deum, non precibus solum set opera.*”<sup>74</sup>

“[gyáva imát] utál a Szerencse:<sup>75</sup> ez egy általános érvényű állítás. Pl. minden nap imádkozzatok Istenhez, hogy jó klerikussá tegyen benneteket, de ezt ő nem fogja megtenni egészen addig, amíg bizonyos mértékű szorgalmat nem fektettek a tanulmányaitokba. Tehát a szerencsét, vagyis Istent, ne csak imával kérjétek, hanem a tetteitekkel is.”

<sup>71</sup> Az „Anglicus” nevet angliai származása miatt kapta: Johannes de Garlandia 1195-ben született, majd 1217-ben Párizsba költözött és ettől kezdve tanított a Párizsi Egyetemen, 1129-32-ben pedig a Toulouse-i Egyetemen.

<sup>72</sup> Coulson 2011: 61.

<sup>73</sup> *The Vulgate commentary on Ovid's Metamorphoses: the creation myth and the story of Orpheus*, Frank T. Coulson, 1991.

<sup>74</sup> Coulson 2011: 68.

<sup>75</sup> Dőlt betűvel Devecseri Gábor fordítása.

Fausto Ghisalberti cikkeiben (1932, 1934, 1966) arra a következtetésre jut, hogy Dante számára a „Vulgate commentary” lehetett egyike a *Színjáték* és a *Convivio* mitológiai forrásainak.

A következő évszázad elején Giovanni del Virgilio – aki Bolognában tanított Ovidiust, és akivel Dante latin nyelvű eclogák formájában levelezett élete utolsó éveiben –, *Allegoriae librorum Ovidii Metamorphoseos*<sup>76</sup> címmel írt allegorikus értelmezést a *Metamorphoses*hez. Ebből merít kicsit később Giovanni dei Bonsignori az *Allegorie ed esposizioni delle Metamorfosi*<sup>77</sup>-jében. Giovanni del Virgilio az Arnolphe d’Orléans által kijelölt utat követi, de a morális interpretáció jelenléte már jóval markánsabb a történeti és természeti értelmezésekénél.<sup>78</sup>

Az *Ovide Moralisé*, mint a *Commedia*, a XIV. század elején született (1316 és 1328 között készülhetett el), és burgundiai francia szerzője 70.000 sorban – ez Ovidius művének nagyjából hatszorosa – a *Metamorphoses* első teljes francia fordítását és kommentárját adja.<sup>79</sup> A szerző megmagyarázza az olvasóknak, hogyan kell értelmezniük a költők allegóriáit: “ezt a könyvet nem a benne elmesélt hazugságok miatt kell olvasni, melyek minden kétségen kívül az igaz hit ellenségei [...]. Hanem azért, mert a mese alatt hasznos értelem rejtezik.”<sup>80</sup>

Ennek az allegorizáló hagyománynak kulminációs pontja a Pierre Bersuire *Ovidius moralizatusa* (1362), mely eredetileg a *Reductorium morale* című művének XV. könyve, de attól függetlenül is elterjedt. Mint a korábbi allegorikus kommentárok, ez sem tartalmazza az *Átváltozások* teljes szövegét, csak a történetek rövidített verzióját és az allegorikus-morális magyarázatot, mely egy-egy pogány istenben rendszerint keresztény erények megjelenítését látja. Dolgozatom legfontosabb célja a *Commediában* előforduló ovidiusi mítoszoknak egy Dante korában hiteles értelmezését adni: ehhez a fő forrásokat egyrészt a XII-XIV. századi Ovidius-kommentárok jelentik, másrészt pedig a XIV. századi Dante-kommentárok.

2. Létezett egy, ezzel a hagyománnyal ellentétes – kevesek, szigorú egyházi körök által képviselt – tendencia is, amely az *Átváltozások* történeteiben nem akarta megkeresni a rejtett keresztény igazság magvát, hanem teljes szembenállást látott Ovidius és a keresztény hit között. Ez a tendencia a XIV. század végén érte el tetőpontját. A *Metamorphoses*-ellenes

<sup>76</sup> Ghisalberti, Francesco: *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, *Giornale Dantesco* 34 (1933).

<sup>77</sup> 1375-1377.

<sup>78</sup> Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 2008, 101.

<sup>79</sup> Lásd róla Ana Pairet tanulmányát: *Recasting the Metamorphoses in fourteenth-century France. The challenges of Ovide Moralisé*, in: *Ovid in the Middle Ages*, 83-122.

<sup>80</sup> Guthmüller, *'Transformatio moralis' e 'transformatio supernaturalis' nella 'Commedia' di Dante*, 62.

polémia legszélsőségesebb példája az 572 disztichonban írt költemény, az *Antiovidianus*.<sup>81</sup> XIV. századi anonim szerzője – aki valószínűleg a ferencesek milánói köréhez tartozott – elviseli Vergiliust, Lucanust, Catót, Iuvenalist és Horatiust,<sup>82</sup> míg Ovidius műveit “obszcénnek”, “kegyetlennek” találja, amelyek díszes sorokkal (*decorosis versibus*, 4) vezetik tévútra a diákokat. Ahelyett, hogy Isten felé, és a fennkölt dolgok felé fordítaná tekintetüket és erkölcsi értelemben tanítaná őket, a római költő műveiben csak a vak testi szenvedélynek hódol, és tobzódik az emberi gonoszság és aljasság témáiban: egymást követik a nőrablás, az erőszak, a házasságtörés, a vérfertőzés történetei. Így szólítja meg az antik költőt „Ó, Venus buja követője, az igazság becsmérője, a Hazugság szeretője” (15-6.s)<sup>83</sup>. Véleménye szerint Ovidiust olvastatni a diákokkal egyenértékű az ördög kezére játszani őket: “Ezért a sátán, a ravasz sárkány, a gonosz és merész ellenség, / lesben állva, az ifjúság gyámoltalan szívét megragadja. / A gonosz szavak aláássák hitüket, jámbor jellemüket is / megrontják sok esetben.”<sup>84</sup>

Ovidiust magát pedig azzal vádolja, hogy sárba rántotta az istenség fogalmát<sup>85</sup>: „Ez a te nagyszerű könyved, amelyben ezer alakot öltesz, semmi más, csak hazug szavak gyűjteménye. Ott isteni tiszteletre méltó nevet adsz, oh! az összes erkölcstelen és törvény nélküli férfinak. Iuppiter és a többi bűnös [...] semmi méltóságot nem adnak az istenségnek. Venus buja volt, Iuno pedig egy szajha. Ezeket merészeled istennőknek hívni! Istennek mersz nevezni – ó, jaj – birkákat, madarakat, mérges kígyókat, növényeket és köveket!”

## I.2. Dante Ovidiusa és a *Commedia* metamorfózisai

### I.2.A. *Metamorphoses* szerzőjének sok szinten megvalósuló hatása

#### I.2.A.1. Ovidius Dante műveiben

A dantei művekben az *Átváltozások* szerzőjének sok szinten megvalósuló hatásával találkozunk. Az *Új életen* és a *Verseken* elsősorban a szerelmes Ovidius hatása érezhető. A

<sup>81</sup> Kienast (edited by), “*Antiovidianus*,” In *Aus Petrarca's ältestem deutschen Schülerkreise*, edited by Konrad Burdach, 1929, 81–111.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text;jsessionid=AEB8CFDEC3387CACAAE4F24F047ED09D?doc=Perseus%3Atext%3A2011.01.0880>

<sup>82</sup> 375 skk.

<sup>83</sup> „O cultor Veneris, ueri contemptor, amator / Falsi,”

<sup>84</sup> 7-10. sor: „Inde sathan, draco callidus, hostis iniquus et audax, / insidians iuvenum mollia corda capit. / Subvertunt mala verba fidem, sanctos quoque mores / corrumpunt sepe.”

<sup>85</sup> 23-32 sorok: “Ipse tuus grandis, quo vertis mille figuras, / nil nisi mendosa verba libellus habet. / Illic divinum cunctis venerabile nomen / proh! das pollutis et sine lege viris. / Iupiter ac reliqui scelerati [...] dignum nil deitate ferunt. / Luxuriosa fuit Venus et meretricula Iuno. / Has quoque presumis ore vocare deas. / Ausus es et pecudes et aves nocuosque colubros, / plantas et lapides heu! vocitare deos.”

*Vita nuova* XXV. fejezetében<sup>86</sup> Dante az öt klasszikus költő között nevezi meg (Vergilius, Lucanus, Horatius, Homéros után) – akik ugyanígy csoportosítva bukkannak fel a *Pokol* IV. énekében is – és így mutatja be: ő az egyetlen, akiben Ámor úgy szól, mintha emberi személy lenne.<sup>87</sup> Vagyis nemcsak a szerelem legjobb ismerőjének tekinti, hanem mintegy megszemélyesülésének. Emellett még egy Ovidiusra való utalást találunk a Dante da Maianónak Dante Alighierihez címzett szonettjében (*Amor mi fa sì fedelmente amare*,<sup>88</sup> amelyet a *Vita nuova* keletkezési idejére datálnak)<sup>89</sup>: „D’Ovidio ciò mi son miso a provare / che disse per lo mal d’Amor guarire”.<sup>90</sup>

Dante Ovidiushoz való viszonya a következő műveiben azonban megváltozik. A *De Vulgari Eloquentiá*ban és a *Commediá*ban a középkori szerző szinte kizárólag a *Metamorphoses* alkotója iránt érdeklődik: a *De Vulgari Eloquentiá*ban (II, VI, 7) egy irodalmi kánont terjesztve elő kijelenti, hogy Ovidius főműve egyenértékű az *Aeneisszel* és a *Pharsaliával*: „Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regualatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum.”<sup>91</sup> A *Pokol* IV. énekében Ovidius a Limbusban, a legnagyobb antik költők csapatában (Homéros, Horatius, Lucanus e Vergilius) jelenik meg: “Mira colui con quella spada in mano,/ che vien dinanzi ai tre sì come sire: // quelli è Omero poeta sovrano; / l’altro è Orazio satiro che vene;/ Ovidio è l’terzo, e l’ultimo Lucano”<sup>92</sup> (vv. 86-90).

A III. Episztola „Annak, akit Pistoiából száműztek”<sup>93</sup> (Exulanti Pistoriensi...) több szálon is kötődik Ovidiushoz: először is megnevezi magát a latin költőt „Naso”-ként, mely egyedülálló dantei használat – hacsak a XXV. ének *nasóját* nem tekintjük annak –. Másodszor főművét is említi, alternatív címen „De Rerum Transformatione”-ként. Harmadszor az emberi átváltozás témája miatt, ami a levél tárgya: „Azt kérdeed tőlem, kedves, hogy vajon egyik

<sup>86</sup> Gorni, G. (Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996) kiadásában a 16. fejezet.

<sup>87</sup> „Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c’ha nome *Libro di Remedio d’Amore*, quivi: *Bella mihi, video, bella parantur, ait.*” Jékely Zoltán fordításában: „Ovidiusnál maga Ámor beszél, akárha emberi személy volna, a *Szerelem orvossága* nevű könyve elején: *Had készül, tudom én, háború ellenem, így szól.*”

<sup>88</sup> *Rime*, XLVI. Magyarra Károlyi Amy fordította: *Ámor készlet: hűségesen szeressek...* címmel.

<sup>89</sup> Paratore, Ettore, *Ovidio*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, 226.

<sup>90</sup> 5-6. sor: „Ovidiusból vettem e türelmet, / biztam szerelmi vágy így gyógyszerében”.

<sup>91</sup> „És talán igen alkalmas ennek [a legmagasabb mondatszerkesztés] elsajátítására megnézni, hogyan alkalmazták ezt a szabály szerint verselő poéták, így Vergilius, Ovidius *Az átváltozások*-ban, Statius, Lucanus...” Mezey László fordítása.

<sup>92</sup> „Nézd, aki ott jön karddal a kezében / a másik három élén, mint vezér: / Homéros az, a költők legnagyobbja; / a szatíraíró Horatius; / aztán Ovidius, s végül Lucanus.” Nádasdy Ádám fordítása.

<sup>93</sup> Cino da Pistoiához íródott a levél, 1304-6 körül.

szenvedélyről a másakra képes-e a lélek átalakulni?”<sup>94</sup> A válasz pedig észérvek és tekintély idézésével is megadható, és ez utóbbi Ovidius *Átváltozásaiból* történik. A levél kezdete, a száműzött a száműzöttnak (Dante magát „exul inmeritus”-nak nevezi) megszólítás a *Tristia* és a *Pontus-i levelek* száműzött szerzőjét eleveníti föl, aki csakúgy mint Dante, élete végéig reménykedett abban, hogy visszatérhet hazájába.

Ovidiusra mint szerzőre utal Dante a *Pokol* XXIV. énekében, mikor Vanni Fucci porrá omlására a főnix, Ovidius által is leírt történetét hozza hasonlatként (lásd a dolgozat III. fejezetét). Ugyancsak Ovidius mint szerző jelenik meg az olvasó előtt, mikor a fémhamisítók bugyrában sínylődők leírása a *Metamorphoses* aeginai pestisét múlja felül (lásd a dolgozat IV. fejezetét). A *Purgatórium* XXVIII. 139-141-ben az aranykor-leírások egyik szerzőjére utal: Ovidius a *Met.* I. könyvében (89-112. sor) írta le a boldog kort, aminek jellegzetességei (keveredve a Genézis Édenjének jegyeivel) alapvetően meghatározzák a dantei Földi Paradicsomot (lásd a dolgozat II.2. fejezetét). Ovidius, mint történelmi személy életének egy meghatározó eleme, a száműzetése, Dante számára illusztris előképet jelentett.

Ovidius és Dante alkotói korszakai között számos párhuzam fedezhető föl: mindkét szerző az elégikus szerelmi líra képviselőjeként szerez ismertséget igen fiatal korban (Ovidius: az *Amores*-szel majd a *Heroides*-szel; Dante a *Rime* darabjaival; és a *Vita nuova* lírai részeivel<sup>95</sup>). A korai elégikus hangnem mellett kisebb részben, de időnként mindkét szerzőnél felbukkan a játékos-parodisztikus hangnem, amelyet áthat az irónia: Ovidiusnál az *Ars Amatoriában* és a *Remedia Amorisban* jelentős ez a stílusjegy, Danténál a Forese Donatihoz írott szonettekben, a Pietra asszonyhoz írott versekben, és a *Pokol* egyes részeiben, valamint a vitatott szerzőségű *Fioréban*. Majd mindkét szerző stílusa és céljai komoly átváltozáson megy keresztül, és megalkotják epikus karakterű főművüket (*Commedia*; *Metamorphoses*), melyeket több műfaj keveredése jellemez, erőteljes újító és újraíró szándék, valamint magas fokú intertextualitás.

A két szerző utolsó korszakára a mindkettejük életében bekövetkező, és nagyon nehezen viselt száműzetés nyomja rá a bélyegét: ez egyrészt politikai vélekedésük hangsúlyosabb képviselésére készíti őket (az ovidiusi *Epistulae ex Ponto*; a dantei levelek); másrészt az önéletírás elégikus pillanataiban kap hangsúlyt az *exilium* témája: Ovidiusnál a *Tristiában*; Danténál többek között a *Convivióban* (I iii 4), az *Eglogheben*, a *Paradicsomban*

---

<sup>94</sup> “consuluisti, carissime, utrum de passione in passionem possit anima transformari”. A magyar fordítás Mezey László munkája.

<sup>95</sup> Az elégikus Dantéről lásd: Stefano Carrai, *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, L. S. Olschki, 2006.



(különösképpen XV-XVII.<sup>96</sup> és XXV. ének). A *Paradicsom* XXV. énekében, fölvetve, hogy a költeményének köszönhetően hazatérhet a száműzetéséből, Dante egy ovidiusi hasonlatot is előhív:<sup>97</sup>

Se mai continga che 'l poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra, sì che m'ha fatto per molti anni macro, vinca la crudeltà che fuor mi serra <i>del bello ovile ov'io dormi' agnello,</i> <i>nimico ai lupi che li danno guerra;</i> con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta, e in sul fonte del mio battesimo prenderò 'l cappello;	Ha megtörténne, hogy szent költeményem – melyen az ég s a föld is dolgozott, s engem soványra tikkasztott sok évig –, meghatná azokat, akik kicsuknak <i>az akolból, hol báránynak születtem</i> <i>s farkasainak ellensége lettem;</i> akkor más hanggal, más gyapjat viselve, költőként térnék vissza, s ott a kútnál, hol kereszteltek, nyerném koszorúmat; <i>N. Á. fordítása</i>
---	--

Az ovidiusi *Tristia* I.6. darabjában Ovidius a feleségének mond köszönetet azért, hogy javait őrzi:

tu facis, ut spoliū non sim, nec nuder ab illis, naufragii tabulas qui petiere mei. <i>utque rapax stimulante fame cupidusque cruoris</i> <i>incustoditū captat ouile lupus,</i> aut ut edax uultur corpus circumspicit ecquod sub nulla positum cernere possit humo, sic mea nescioquis, rebus male fidus acerbis in bona uenturus, si paterere, fuit. (7-14)	Csak te ügyeltél, prédává ne legyek, ki ne fosszon az, ki hajótörtnék kívánt látni hamar. <i>Mint éhfarkast hajszol a vágya, hogy elragadozzon</i> <i>vérszomjában kis őrzetlen juhokat,</i> s mint a falánk keselyű néz szét, hogy merre találhat el nem földelt húst és heverő dögöket, így áhított bajban a hűtlen (nem nevezem meg őt) javaimra, ha te türted volna a bűnt. <i>Erdődy János fordítása</i>
--	--

A száműzetés kontextusa azonos mindkét szövegrészben, és mind Ovidius, mind Dante a farkas (=ellenség) – (akolban lévő) juh szembeállításával fejezi ki tulajdon helyzetét. De Ovidiusnál a farkas a vagyonára törő meg nem nevezett kapzsi személy, a juhok pedig a vagyontárgyaknak felelnek meg a hasonlatban; míg Danténál a juhok az igaz firenzeiek, míg a farkasok azok, akik romlásba döntenek a „szép akolt”, Firenzét, ahol ő maga volt a juhok őrizője a száműzetésig.

Dante tudatában volt a sajátos alkotói és tematikai párhuzamoknak, melyek kirajzolódtak közte és a latin költő között, és hozzájárultak ahhoz, hogy egyfajta szerzői előképként tekintsen a latin költőre.

#### I.2.A.2. A *Metamorphoses* mint exemplum-gyűjtemény; Ovidius az imitációra és aemulatióra szólító költő

A *Színjátékban* az ovidiusi hatás nemcsak egyszerűen jelentős, hanem az egész szöveget átható és behálózó jelenlét. Antonio Rossini, a *Dante and Ovid: A Comparative Study of Narrative Techniques* című doktori dolgozatában 251 *Metamorphoses*-re tett utalást számol

<sup>96</sup> Ovidiusi utalásokról a XVII. énekben lásd a VI.1. fejezetet.

<sup>97</sup> Hawkins 1999: 153.

össze. Ahhoz, hogy jobban megértsük Dante kapcsolódási pontjait az ovidiusi szöveghez, vizsgálnunk kell a különböző kontextusokat és szerzői technikákat, amelyekben a római szerző hatása érezhető. Mikrotextuális szinten Ovidius a *Commedia* szövegében egyértelműen mint egy imitációra felszólító minta, példa- és kifejezéstár jelenik meg. Rengeteg az *Átváltozásokból* vett hasonlat: csak két példát kiemelve, gondoljunk a béka-hasonlatra a *Pokol* XXXII, 31-39. sorában, mely a *Met.* VI, 370-381-ből merít; vagy az íj-hasonlatra a *Pk.* VIII, 13-15. soraiban, melynek megfelelője a *Met.* VII, 776-8-ben található.

A dantei Mélypokol bűnösei úgy dugják ki a fejüket a jégből, és vacognak fogaik, ahogy a békák a tóból bukkantják ki fejüket, és érdes hangot adnak ki. A hasonlat ovidiusi gyökerét Latona istennő epizódja jelenti, akinek a lyciai parasztok nem engedik, hogy igyon a tavukból, ezért az istennő békákká változtatja őket. Az intertextuális kapcsolatot lexikai egyezések támasztják alá: *rana* (*If.* XXXII, 31), „*ranae*” (*Met.* VI, 381); *acqua* (*If.* XXXII, 31), „*aqua*” (*Met.* VI, 376); mindkét tó jeges: *ghiaccia* (35.); „*gelidos ... lacus*” (374). A bűnhődők, akik a Cocytosba fagyva hasonlítanak a békákra, brekegnek (*gracidar*, 31), és mint kelepelő gólyák, úgy vacognak (*mettendo i denti in nota di cicogna*, 36); Ovidiusnál pedig a békává változott parasztok hangja az átváltozás folyamatában rekednek be: „*vox quoque iam rauca est*”.

A *Pokol* VIII. énekében a gyors bárkán közeledő Phlegyast így írja le a hasonlat: „*Corda non pinse mai da sé saetta / che sì corresse via per l'aere snella, / com' io vidi una nave piccioletta/ venir per l'acqua verso noi in quella*” vagyis „*Íj még nem lőtt ki gyorsabban nyilat / a levegőben sebesen röpítve, / mint ahogy láttam most egy kis hajót / a vízen át közeledni felénk.*”<sup>98</sup> A hasonlatot Ovidiusnál is megtaláljuk, aki egy kutya gyorsaságát írta le ezekkel a szavakkal: „*non ocior illo / hasta nec excussae contorto verbere glandes / nec Gortyniaco calamus levis exit ab arcu.*” (*Met.* VII, 776-8) Vagyis „*Sebesebben dárda sem repül, / megcsavart parittyából a lövedék se száll sebesebben, / gortüszi íjból sem vetődik ki sebesebben a könnyű nyíl.*”<sup>99</sup>

Ugyanilyen jelentős Ovidius hatása a retorikai alakzatok és költői kifejezések terén: erre példa a *Pk.* XXXIV. énekének képe, ahol az árnyak a Cocytus jegébe fagyva úgy tűnnek föl, mint szalmaszálak az üvegben („*festuca in vetro*”, v. 10). A dantei kifejezés előzménye a *Metamorphoses*-ben található: „*in liquidis translucet aquis, ut eburnea si quis / signa tegat claro vel candida lilia vitro*” (IV, 354-355), ahol a Salmacis nimfa forrásába lépő Hermaphroditust írja le ezekkel a szavakkal. De az imitáció mellett az emuláció jelensége is

<sup>98</sup> 13-16. N.Á. fordítása.

<sup>99</sup> Saját ford.

megfigyelhető, sőt e két viszonyulásmód a nagy elődhöz igen gyakran elválaszthatatlanul összefonódik.

A leghíresebb és leginkább explicit felülmúló sorokban Dante kijelenti, hogy tulajdon költői invenciója (a *Pokol* XXV. énekében bemutatott kettős, egymással időben párhuzamos, irányban ellentétes metamorfózis) magasabb rendű az ovidiusi (és a lucanusi) átváltozásleírásoknál:

Taccia Lucano ormai là dov' e' tocca del misero Sabello e di Nasidio, e attenda a udir quel ch'or si scocca. Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, ché se quello in serpente e quella in fonte converte poetando, io non lo 'nvidio; ché due nature mai a fronte a fronte non trasmutò sì ch'amendue le forme a cambiar lor matera fosser pronte.	Hallgasson el Lucanus, ahol a nyomorult Sabellusról meg Nasidiusról szól, és figyelje, amit most az én költészetem íja röpít ki. Hallgasson Cadmusról és Arethusáról Ovidius, mert ha költői szavaival az egyik kígyóvá, a másik forrássá válik is, én nem irigylem, hiszen két természet egymással szemben, még soha nem változott át úgy, hogy mindkettő formája anyagot cserélt volna. <sup>100</sup>
---	---

Megvizsgálva a leghangsúlyosabb ovidiusi átvételeket és átírásokat megállapíthatjuk, hogy Dante antik modelljét mindenképpen felülmúlni és egyben beteljesíteni igyekszik. Ez a beteljesítés gyakran egy keresztény értelmezés bevonásával válik lehetségessé, amivel Dante egyszerre menti át az antik szerzőt megfelelő allegorikus szemlélettel a középkorba, és múlja felül a pogány szerzőt.

### I.2.A.3. Ovidius, a narratív modell

1. A maktrotextus szintjén is felfedezhető az ovidiusi hatás: Ovidius – Vergiliusszal szemben – az „egocentrikus narratíva”<sup>101</sup> képviselője Dante számára. A szerzői öntudat centralitása mindkét szerző főműveit alapvetően meghatározza. Az ovidiusi *Metamorphoses* az elsőkől (*perpetuum carmen*) az utolsó sorig tulajdon művének nagyságát és az ezzel a költői teljesítménnyel kivívott halhatatlanságot hirdeti:

Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi: parte tamen meliore mei super alta perennis astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, quaque patet domitis Romana potentia terris, ore legar populi, perque omnia saecula fama, siquid habent veri vatum praesagia, vivam. (XV, 871-9.)	Íme, a művem kész, mit sem Jupiter dühödése sem tűz, vas, se falánk nagy idő soha nem töröl el már. Jöjjön a nap, mely csak testem tudhatja jogául, hogy befejezze bizonytalan éveimet, mikor óhajt: jobb részemmel amúgyis föl, föl a csillagos égre érek, örök léthez, s a nevem soha el nem enyészhet. S merre a római nagy hatalom szétterjed a földön, olvas a nép és zeng: híremmel minden időkben, hogya a költőknek nem téved jóslata: élek. <i>Devecseri Gábor fordítása</i>
---	---

<sup>100</sup> Inf. XXV, 97-102, saját fordítás.

<sup>101</sup> Galinsky, Karl, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*. Basil Blackwell, 1975, 19.

A dantei *Színjáték*ban Brunetto Latini énekében esik szó a költői halhatatlanságról: hiszen firenzei mestere tanította meg Dantét arra, hogyan teszi örökéletűvé az ember a hírét (82-7. s.):

ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, la cara e buona imagine paterna di voi quando nel mondo ad ora ad ora m'insegnavate come l'uom s'eterna: e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo convien che ne la mia lingua si scerna.	mert elmémben ott van (s fájdtja szívem!) a kedves, jóságos, atyai arca, ahogy tanítgatott: hogyan tegye az ember örök-hírűvé magát. Hálás vagyok ezért, és amíg élek, illik, hogy beszédem hirdesse is.
--	---

Brunetto Latini pedig maga is Ovidius követője: a *Tesoretto* lírai énjét egy sor allegorikus tanító (Természet, Filozófia, Erény, Ámor) után legvégül „Ovidio maggiore”<sup>102</sup> vezeti, és az ovidiusi költészetnek köszönheti, hogy visszatál az igazi útra (*vera via*):<sup>103</sup>

Ma Ovidio per arte mi diede maestria, si ch'io trovai la via ond' io mi traffugai 2390-93.s.	De Ovidius a művészetben tett engem kiválóvá, így lehet, hogy megtaláltam az utat, amelyről elkóboroltam.
--	--

Dante számára nem kétséges, hogy nevét halhatatlanná teszi költői főművével, amely nem csupán kiváló, hanem egyenesen szent (*sacro, sacrato*). Ám a dicsőségnek még életében is szeretné kézzel fogható bizonyítékát megkapni: a hön óhajtott költői koronázás kérdése különösen életének utolsó éveiben foglalkoztatja (lásd II.3. fejezet).

2. A *Heroides* struktúráját visszhangozzák a sorsukat átélten elmesélő női alakok a *Commediában*: a szerelmének és egyben bűnének krónikása, Francesca da Rimini<sup>104</sup> a *Pokol* V. énekében, és Francescával párhuzamosan, a *Purgatórium* V. énekében, Pia de' Tolomei szól sírfelirat-rövidséggel az életéről és haláláról:

Ricorditi di me, che son la Pia; Siena mi fè, disfecemi Maremma: salsi colui che 'nnanellata pria disposando m'avea con la sua gemma.	Emlékezz rám, hogy Pia vagyok; Siena adta életem és Maremma a halálom, jól tudja az, aki gyűrűt adott, mielőtt [megölt], hites feleségévé téve engem ékkövével. (133-6)
--	--

Pia négy soros megszólalása két nagy ellentétre épül: a „Siena mi fè, disfecemi Maremma” egyetlen sorban köti össze életének két végpontját. A másik összebékíthetetlen kontrasztot a férj alakja és tette jelenti, aki mielőtt a halálát okozta volna, feleségül vette. Pia a *Metamorphoses* tragikus hősnőit is felidézi, Wetherbee értelmezésében Philomela alakját.<sup>105</sup>

A *Paradicsom* III. énekében (88-108. sor) Piccarda Donati nemcsak sorsáról vall – ő Francescával ellentétben az égi szerelmet választotta a földivel szemben, mégha a fivérei arra

<sup>102</sup> “Poi mi tornai da canto, / e in un ricco manto / vidi Ovidio maggiore, / che gli atti dell’amore, / che son così diversi, / rasembra ’n motti e versi.” 2357 skk.

<sup>103</sup> Idézi Hawkins 1999: 149 is.

<sup>104</sup> Paratore, Ettore: *Ovidio*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, 226.

<sup>105</sup> *The Ancient Flame*, 126.

is kényszerítették, hogy fogadalmát megtörje –, hanem Dantéval olyan teológiai igazságokat oszt meg, mint a túlvilági boldogság mértéke, az egek és a boldogok elhelyezkedése, és az isteni akarattal való egyetértés (34-87. sor): ezzel magyarázva és megvilágítva a Paradicsom szerkezetét. A pokolbeli Francesca és a paradicsomi Piccarda epizódjai között több hasonlóság is felfedezhető: a Dante-szereplő rokonszenve a hősnők felé; személyes drámájuk iránti megértés; és a mű szerkezetének szintjén hasonló elhelyezés.

A *Metamorphoses Commediára* gyakorolt hatása sokkal egyértelműbb: a struktúra és a mítoszokhoz való hozzáállás szempontjából is. A három részre osztottság a dantei mű esetében alapvető tulajdonság; Ovidius pedig a *Tristiában* maga is három pentasra osztja 15 könyvből álló művét, bár ez a három egység az elemzők véleménye szerint nem esik egybe a könyvek határaival.<sup>106</sup> Mindhárom ovidiusi pentasban, az 5., a 10. és a 15. könyvben is alappillérként művészsorsot példázó mítoszok jelennek meg: az ötödikben Calliopé (hatodikban Arakhné), a tizedikben Orpheus és a tizenötödikben Pythagoras mítoszai, amelyek közül az első három Dante számára is nagy jelentőségűvé válik. A másik közös strukturális jellegzetesség a felfelé ívelő szerkezet: Dante szereplő *Paradicsombeli* emberin túlivá válásával párhuzamos a *Metamorphoses* III. pentasában Aeneas (XIV, 581-608) és Caesar (XV, 745-870) apotheosisa.

A mítoszokhoz való hozzáállás tekintetében közös jegy az ókori és középkori szerzőnél, hogy mindketten a mítoszkincs újramondására töreksenek: a nyelvi megformálás, a szerkezetbe illesztés és interpretáció fontosabb, mint maga a történet. Ezenkívül, az ovidiusi főmű két jellemző narrációs sajátosságát Dante előszeretettel alkalmazza: az egyik a belső narrátorok szerepeltetése, a másik az egyes epizódok, könyvek és énekek közötti mesteri átvezetéseké, „hidaké”.

Az alvilágba való lemerülés jeleneteinek egyik ekphrasis-modellje is az ovidiusi *Átváltozások*: a pokol kapujának leírása (*Inf.* III, 1-20) és Dis városának bemutatása<sup>107</sup> (*Inf.* VIII, 67-69; VIII, 76-82) visszhangozzák a *Metamorphoses*beli IV. könyv 432-446 sorait.

Est via declivis funesta nubila taxo: ducit ad infernas per muta silentia sedes; Styx nebulas exhalat iners, umbraeque recentes descendunt illac simulacraque functa sepulcris: pallor hiemsque tenent late loca senta, novique, qua sit iter, manes, Stygiam quod ducat ad urbem, ignorant, ubi sit nigri fera regia Ditis.	Lejtős út, szomorú tiszafák mély árnya alatt viz néma sötét csöndben le a mélybe, a lenti lakokba, hol tunya Styx kanyarog, ködöket lehel, és hova árnyak szállnak alá, miután tetemük fönt földbe került már. Elhanyagolt e vidék, sápadtság s tél lepi síkját; jönnek az új lelkek s nem tudják, merre az ösvény.
--	--

<sup>106</sup> A szakirodalom véleményének bemutatását lásd: Acél Zsolt: *Orpheus éneke*, PhD értekezés, ELTE BTK: <http://doktori.btk.elte.hu/lingv/ancelzsolt/diss.pdf>. 20-22. oldal. Megjelent könyvben: Ráció Kiadó, 2011.

<sup>107</sup> Rossini, *Dante and Ovid*, 2000, 143-144.

mille capax aditus et apertas undique portas urbs habet, utque fretum de tota flumina terra, sic omnes animas locus accipit ille nec ulli exiguus populo est turbamve accedere sentit. errant exsanguis sine corpore at ossibus umbrae, parsque forum celebrant, pars imi tecta tyranni, pars aliquas artes, antiquae imitamina vitae, exercent, aliam partem sua poena coercent.	Styx-városhoz, az éjszinű Dis fejedelmi lakához. Ott a bejárat ezer, nagy a város, nyílt kapu tárul mindenhol, s ahogyan minden folyamat befogad fönt mindig a tenger, a lelkeket úgy befogadja e város, egy népnek sem szűk, nem is érzi, ha megszaporodnak. Vértelenül járnak, test és csont nélkül az árnyak, egy tereken, más részük a lenti király palotáján, ismét más, amit itt fenn tett, ugyanazt teszi ott is; másokat érdemlett bűnhődés járma nyomorgat. <sup>108</sup>
---	---

Apollón és Daphné mítosza nem véletlenül található az ovidiusi *Metamorphoses* elején, és a dantei *Paradicsom* I. énekében: a be nem teljesült szerelem költői babérrá válásának példája ez. Az ovidiusi *Metamorphoses* számára az istenek és emberek közötti viszonzatlan szerelem és az ebből következő átváltozás egyik prototípusa (a viszonzott, de külső okok miatt tragédiába vezető szerelem a másik prototípus: erre példa a Földi *Paradicsom* énekeiben felelevenített Pyramus és Thisbé története). A *Commediában*, mely ebből a szempontból narratív egységet alkot a *Vita novával*, Dante és Beatrice viszonyának alapja is az Apollón – Daphné mítosz, még ha nem is annyira nyilvánvalóan, mint ahogy Petrarca költészetében lesz.

A fontos szereplő istenivé válásának elemében is előzmény az ovidiusi mű, melyre nem mutatott még rá a szakirodalom: a XIV. könyv második felében Aeneas anyja, Venus Iuppiterhez könyörög Aeneas apotheosisáért (585-591):

ambieratque Venus superos colloque parentis circumfusa sui 'numquam mihi' dixerat 'ullo tempore dure pater, nunc sis mitissimus, opto, Aeneaeque meo, qui te de sanguine nostro fecit avum, quamvis parvum des, optime, numen, dummodo des aliquod! satis est inamabile regnum adspexisse semel, Stygios semel isse per amnes.'	Mindegyik égilakót megnyerte Venus, megölelte apja nyakát, s így szólt: "Sose voltál mostoha hozzám, édesapám, hanem azt kérem: most legkegyesebb légy, s Aeneasomnak, ki a vérünkből nagyapává tett téged, ha kis istenséget is, adj neki mégis ezt legalább! Elegendő volt, hogy a zord birodalmat egyszer látta fiam, s átkelt már egyszer a Styxen." <i>D. G. fordítása</i>
--	--

Venus fohásza Iuppiterhez Aeneas istenné válásáért párhuzamos Szent Bernát Máriához intézett imájával, hogy Dante érzékelhesse Istent, halandó korlátai nélkül (*Pd.* XXXIII, 1-39):

perché tu ogne nube li dislegghi di sua mortalità co' prieghi tuoi, sì che 'l sommo piacer li si dispieghi.	imáiddal úzz el minden ködöt halandó szeméről, hogy neki is megmutatkozzon a Legfőbb Gyönyör! <i>(31-33. N. Á. fordítása)</i>
---	--

<sup>108</sup> Devecseri Gábor fordítása.

Mindkét könyörgésben jelen van az érv, hogy Aeneas („átkelt már egyszer a Styxen” 590.s.) és Dante megjárta az alvilágot (22-27.s.):

Or questi, che da l'infima lacuna de l'universo infin qui ha vedute le vite spiritali ad una ad una, supplica a te, per grazia, di virtute tanto, che possa con li occhi levarsi più alto verso l'ultima salute.	Itt ez az ember, aki a világ legmélyebb gödrétől kezdve fokként végignézte a lelkek életét: hozzád fohászkodik, légy most kegyes, töltsd el erővel, hogy tekintetét a végső üdvre rá tudja emelni. <i>N. Á. fordítása</i>
---	---

Venus és Szent Bernát imája is meghallgatásra talál: Aeneasról eltűnik minden, ami halandó, és csak a nemesebbik rész marad meg:

hunc iubet Aeneae, quaecumque obnoxia morti, abluere et tacito deferre sub aequora cursu; corniger exsequitur Veneris mandata suisque, quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat et respersit aquis; pars optima restitit illi.	Ennek rendeli: Aeneasról, mind, mi halandó, mossa le és csöndben görgesse a tenger ölébe; rögtön a szarv-viselő elvégzi, amit Venus óhajt: és tisztítja le Aeneasról mind, mi halandó, hinti vizével; csak nemesebbik része maradt meg. <i>D. G. fordítása</i>
--	---

Az utazó Dante pedig elnyeri az emberi képességeken túlmenő látás élményét (46-57):

E io ch'al fine di tutt'i disii appropinquava, sì com'io dovea, l'ardor del desiderio in me finii. ... ché la mia vista, venendo sincera, e più e più intrava per lo raggio de l'alta luce che da sé è vera. Da quinci innanzi il mio veder fu maggio che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, e cede la memoria a tanto oltraggio.	És én, ki vágyaim teljesülését már közel éreztem, szükségszerűen egyre nagyobb kívánsággal lobogtam. ... tekintetem egészen kitisztult s kezdett a Magas Fénybe behatolni, amelynek sugara merő Igazság. Látásom ettől fogva több s nagyobb volt, mint amit elbír az emberi nyelv, s az emlékezet innen visszahőköl. <i>N. Á. fordítása</i>
---	--

3. A legfontosabb párhuzam a két szerző főművei között, hogy mind Dante *Commediája*, mind Ovidius *Metamorphosese* az átváltozások narratíváját választja. Ovidius minden egyes – kb. 250 – története erre a struktúrára épül föl. Ez a gondolkodásmód alapvetően szembenáll a középkori regények típusával, ahol a hősök átváltozása, fejlődése nem központi elem.<sup>109</sup> A Dante-szereplő számára ez az utazás morális értelemben fejlődésregény; a szerző Dante számára pedig poétikai és stilisztikai szempontból az.

Ovidius átváltozásainak ideológiai alapja, hogy „minden folyton változik”, de mégsem a természet hétköznapi változásai a művének a tárgya, hanem a csodálatos, elsősorban isteni erőből bekövetkezők. Ez a gondolati alap a *Commedia* sajátja is, keresztényiesített értelemben: a *Commedia* a lelkek halál utáni állapotát mutatja be, amely egy megváltozott állapot. A lelkek isteni akaratból (és ez az akarat maga a tett), de saját bűnük, érdemük alapján

<sup>109</sup> Pl. a *Rózsaregény* hősének jelleme nem változik; az állatregények (pl. *Róka-regény*) állandósult karakterekkel dolgoznak. Az utóbbiakról lásd: Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, 1989.

változnak a túlvilágon. A *Pokolban* az ellenbüntetés logikája szerint lesznek többek között növényemberekké; kígyóemberekké; omolnak porrá, majd épülnek vissza; hordozzák levágott fejüket a kezükben; vagy jelennek meg rajtuk halmozva a legvisszataszítóbb betegségek. (Lásd: a II.1, III és IV. fejezetet.) A dantei metamorfózisok nem csupán szörnyűségükben, vagyis mértékben igyekeznek felülmúlni az ovidiusiakat, hanem a paródia elemével társulva minőségében újat hoznak létre.

E nyomorúságos metamorfózisok helyett a purgatórium fáradságos javítóintézetébe kerülnek azok, akik már életük során, legalábbis a halál pillanatában (lásd az Antipurgatórium késlekedő lelkeit) megbánást éreztek, vagyis önmaguktól elindították a morális metamorfózist lelkükben. A Földi Paradicsom énekeiben az ovidiusi metamorfózisok mellett megjelenik a keresztény átlényegülés eleme (lásd: II.2. fej.).

A harmadik túlvilági birodalom lelkei saját érdemük alapján, de isteni kegyelemből részesülnek a legnemesebb átváltozásban, a boldoggá válásban, melynek mértékét az határozza meg, mennyire képesek befogadni Isten szikrázó közelségét. A paradicsomi boldog lelkek ellenpontja az ovidiusi Semelé (*Met.* III, 253-315), aki nem elégszik meg Iuppiter emberi mértékre gyengített erejével, és akit ez az isteni szerelem szénné éget. Az ovidiusi Semelé az emberi képességek elégtelenségét példázza az isteni kisugárzással szemben, és a sikertelen *deificatio* példája. A *Par.* XXI. énekében Semelé az utazó Dante elkerülendő modellje, akire Beatrice nevetése lenne végzetes hatással.<sup>110</sup>

E quella non ridea; ma "S'io ridessi" mi cominciò, "tu ti faresti quale fu Semelè quando di cener fessi; <i>Pd.</i> XXI, 4-6.	ám ő nem nevetett. „Ha most nevetnék – szólt hozzám – úgy járnál, mint Semelé, por és hamu maradna csak belőled; <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	---

De a XXIII. énekben az átlényegült Krisztus extatikus látványa után Dante képességei átlépik az emberi korlátokat<sup>111</sup>, és így már képes befogadni Beatrice nevetését is (46-8. s.):

«Apri li occhi e riguarda qual son io;	„Nyisd ki a szemed, nézd, milyen vagyok!
--	--

<sup>110</sup> Az ovidiusi Semelé jelenlétéről ezekben a *paradicsomi* sorokban és a XXI-XXIII. énekben két kiváló tanulmány is született: Kevin Brownlee, *Ovid's Semele and Dante's metamorphosis: "Paradiso" XXI-XXIII*, in «The poetry of allusion» (1991) 224-232. Giuseppe Ledda, *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella "Commedia" di Dante*, in «Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento» (2006), 17-40. Lásd még: Schnapp, *Trasfigurazione e metamorfosi nel Paradiso dantesco*, 2007, 273-292. Picone 1989: 215-6. A *Pokol* XXX. ének eleji Semelé- említésről lásd a dolgozat IV. fejezetét.

<sup>111</sup> 40-45. sor:

Come foco di nube si diserra per dilatarsi sì che non vi cape, e fuor di sua natura in giù s'atterra, la mente mia così, tra quelle dape fatta più grande, di sé stessa uscìo, e che si fesse rimembrar non sape.	Ahogy a tűz a felhőből kitör mert kitágult és bent már nincs helye, s (bár természete más) a földre hull, úgy tágult ki ily csodás lakomától az elmém, túldagadva önmagán, s nem emlékszik, hogy mi történt vele. <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	---



tu hai vedute cose, che possente se' fatto a sostener lo riso mio».	Láttál olyasmiket, hogy már erőd van elviselni az én mosolyomat!” <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	---

Az ovidiusi Semelé dantei palinódiája csak egy a hasonló mítoszújraírások sorából, amelyeken keresztül a Dante szereplő kijavítja a múlt mitikus – irodalmi hibáit, és megalkotja emberfeletti önmagát.

## I.2.B A *Commedia* metamorfózisai

### I.2.B.1. A metamorfózis elemének jellegzetességei a *Metamorphoses*ben és *Commediában*

Az ovidiusi *Metamorphoses* kerete az átváltozással kapcsolatos témamegjelölés. „Új alakokká vált testekről indít a lelkem / szólani” (*Met.* I. 1-2: „In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora;”) így kezd Ovidius egyszerre jelölve témát (az átváltozást) és poétikai célt (stilisztikailag új megfogalmazását a mítoszkincsnek). Dante számára is érvényes ugyanez a két cél: az utazó útját lényegében meghatározza tulajdon megtisztulása, keresztény metamorfózisa; az újdonság pedig egy számtalanszor hangsúlyozott érdeme a költeménynek (az Ovidiusszal szembeni újdonságról lásd a III. fejezetet). Az istenek és emberek mitikus átváltozástörténete után a *Metamorphoses* utolsó könyvében Pythagoras szájából definíciót és tudományos magyarázat kínál az antik szerző az átváltozásokra (*Met.* XV. 158-159): „Él, sose hal meg a lélek; mert odahagyja korábbi / házat, újba kel át, ott él: új háza lakója.”<sup>112</sup> És (165-172. sor) :

omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc huc venit, hinc illuc, et quoslibet occupat artus spiritus eque feris humana in corpora transit inque feras noster, nec tempore deperit ullo, utque novis facilis signatur cera figuris nec manet ut fuerat nec formam servat eandem, sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem esse, sed in varias doceo migrare figuras.	Változik, el nem enyészik azonban semmi. Amonnan jó ide, innen odébb lelkünk; új s új alakokban vándorol: állatból átköltözik emberi testbe, emberi testünkből állatba: de el nem enyészik. Mint amiképp a viasz lágyan vált képet a képre, s nem marad az, mi előbb, soha meg nem tartja alakját, mégis megmarad, úgy állandó mindig a lelkünk, és úgy költözik át más és más képbe örökkön. <sup>113</sup>
--	---

A napszakok, az évszakok, az idő és a természet a szüntelen változás állapotában vannak, ugyanígy az emberek is – testükben, elméjükben, lelkükben egyaránt. Még maguk az elemek is a változás törvényének vannak alávetve (252-258. sor):

Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix ex aliis alias reparat natura figuras: nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo, sed variat faciemque novat, nascique vocatur incipere esse aliud, quam quod fuit ante,	És neme egynek sem tartós: újíttja örökkön s váltja a természet mássá másból az egészet. Semmi a nagy mindenségben, tudd, el nem enyészhet, csak más képeket ölt: s mit hívsz születésnek, az annyi,
---	---

<sup>112</sup> “morte carent animae semperque priore relictæ / sede novis domibus vivunt habitantque receptæ”.

<sup>113</sup> Devecseri Gábor fordítása, ahogy a többi *Metamorphoses*beli idézet magyar fordítása is a fejezetben.

morique desinere illud idem. cum sint huc forsitan illa, haec translata illuc, summa tamen omnia constant.	hogy mássá válsz, mint voltál; s meghalni csak annyi, hogy megszűnsz ennek vagy amannak lenni: mi ott volt, erre kerül, s oda az: de az összeg megmarad így is.
---	---

De nemcsak a mitikus-mesés transzformációk (gyakran morális vonzattal: *moralis*), istenek által kiváltottak (*supernaturalis*), mágikus (*magicus*) és a természeti konstans változások (*naturalis*) léteznek Ovidius számára, hanem saját sorsát is metamorfózisok láncolatának tekinti (*Tristia* I, 1. 117-122):

sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae, nuper ab exequiis carmina rapta meis. his mando dicas, inter mutata referri fortunae uultum corpora posse meae, namque ea dissimilis subito est effecta priori, flendaque nunc, aliquo tempore laeta fuit.	Ötször három könyvben a formák átalakulnak, művem a gyász napján kettétörte a sors, erről elmondhatja szavad: nagy fordultával sok metamorphosis közt lehet életem is. Átalakult sorsom, megváltoztatta irányát, íme, siralmas – előbb boldog volt, nevető. <i>(Erdődy János fordítása)</i>
---	---

Ovidius, a tulajdon életét metamorfózisok soraként megjelenítő szerző figurális értékkel bír Dante számára, aki lírai énként a *Vita nuova* és a *Commedia* egységében lényegi átváltozásokon megy keresztül: *Az új élet* átalakulásait a szerelem váltja ki, míg a *Színjáték*belieket a természetfölötti utazás tapasztalata. Ezeket az átváltozásokat a költői nyelv metamorfózisai is leképezik.

Dante művébe Ovidius átváltozásfajtái mind átkerülnek: a görög-római mítoszok történeteiből exemplumok lesznek, a mitikus alakok a *Commedia* különféle szereplőivé válnak (pl. a Pokol rendjének vigyázóivá: pl. Minos, Cerberus, Cacus és Geryon). Az erkölcsi átváltozás gyakran *contrapasso*, ellenbüntetés formájában jelenik meg, és természetesen a morális alap a korszellemnek megfelelően eltérő. A *supernaturalis*, isteni akaratból bekövetkező transzformáció eredője is megváltozik: az antropomorf, emberi hibákkal bíró görög-római istenekkel szemben (a féltékeny Iuno, a szemérmességében is gőgös Diana, a művészetben felülmúlhatatlan Apollo és Pallas) Dante keresztény istene a tévedhetetlen igazságosság pecsétje a világrenden.

A *Commedia* hősei változnak túlvilági állapotukban földi állapotukhoz képest, és gyakran a büntetésük is valamilyen átváltozás: a Pokol VII. körében az öngyilkosok lelkei növénytestbe kerülnek; a Rondabugyrokban a rablók lelkei hamuvá omlanak, és újra felépülnek, kígyóból emberré válnak, és emberből kígyóvá. Akik viszályt szítottak, feldarabolt testtel bűnhődnek (XXVIII. ének); akik hamisítottak, beteg testben kínlódnak (XXIX-XXX. ének). De a büntetések összetettek, és a test többféle metamorfózisában valósulnak meg. Ezek közül a legjelentősebb és a teljes *Színjáték*ot meghatározó változás a

nyelvet érinti: a Pokolban szenvedők elveszítik az értelmes beszéd képességét részben vagy egészben. A Pokolba lépve az első benyomás, amelyet az utazó az alvilágról nyerhet, a nyelvzavar (III, 22-30).<sup>114</sup> Az öngyilkosok növénylelkei csak fájdalommal és vérrel, sebeiken keresztül adnak hangot; a lángnyelvben a rossz tanácsadók csak a lángcsúcson keresztül susogva tudnak beszélni. Nimród, a bábeli zűrzavar okozója egy érthetetlen mondatot ejt ki „raphèl maì amèche zabì et almi” (XXXI. 67);<sup>115</sup> Lucifer és a legmélyebb kör jégbefagyott bűnösei pedig már teljes némaságba burkolóznak, mintegy megtagadva a nyelvet, mely részben isteni teremtmény,<sup>116</sup> részben az emberi elme működését, változásait tükrözi.<sup>117</sup>

De a legjelentősebb metamorfózis egyes szám első személyben zajlik: a *Színjáték* poétája egy megtért költő,<sup>118</sup> a *Commedia* a főszereplő lelki átváltozás-története, a megtérésé. Ezt alátámasztják az összehasonlítások Dante szereplő vagy szerző és ovidiusi hősök között: így egymás után Phaethon (*Met.* II, 106-108) és Icarus (*Met.* VIII, 223-230) bukása pillanatában érzett félelmét hasonlítja a szerző Dante-szereplő Geryon hátán érzett félelméhez a *Pokol* XVII. énekében. Phaethonra és Icarusra még többször is utalásokat találunk a *Commediában*, és ez a két magasra szárnyaló és magasból lebukó ovidiusi ifjú többször is az utazó Dante negatív előképeként jelenik meg, akiknek tévedését szem előtt tartva Dante saját választásával újra tudja írni a tragikus történetet „commediá”vá, vagyis pozitív befejezésű művé.<sup>119</sup> Arra nem figyelt föl a szakirodalom, hogy több ovidiusi mitikus hőst, akik a dantei

<sup>114</sup> A dantei nyelvfilozófiáról lásd: Kelemen, *A filozófus Dante*, 86-147. A részlet:

Quivi sospiri, pianti e alti guai risonavan per l'aere senza stelle, per ch'io al cominciar ne lagrimai. Diverse lingue, orribili favelle, parole di dolore, accenti d'ira, voci alte e fioche, e suon di man con elle facevano un tumulto, il qual s'aggira sempre in quell'aura senza tempo tinta, come la rena quando turbo spira.	„Odabent sóhaj, sírás, jajkiáltás zengett a csillagtalan levegőben, hogy könnyek nélkül nem tudtam megállni. Sokféle furcsa nyelv, undok kiejtés, fájdalmas szavak, dühödt szótagok, suttogás, bőgés, tenyércsattogás egy zajjá olvadt, örökké forogva az időt nem ismerő szürkességben, mint szélvihartól fölkapott homok.” <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
---	---

<sup>115</sup> Nimród beszédének esetleges magyar eredetéről lásd Szörényi László tanulmányát: *Salmo di Nembrotto - l'ungherese antico nell'"Inferno" di Dante?*, in «Leggere Dante oggi» (2011), 161-172.

<sup>116</sup> *De vulgari eloquentia* („A népnyelven való ékesszólásról”) I, IV-VI szerint Isten Ádámmal együtt egyfajta szólásmódot is teremtett, amely a Bábel tornyáig meg is maradt Isten és az emberek közös nyelvének, azután pedig csak Heber fiai örökölték.

<sup>117</sup> A *Paradicsom* XXVI. énekében (124-138. s.) már a *De vulgari eloquentiától* eltérő véleményt fogalmaz meg a szerző. Ádám szerint már a Bábel tornya építése előtt kihalt a nyelv, amelyet ő beszélt. A nyelv folyton változik, „hiszen az emberi értelem semmilyen terméke / sem tartott örökké, mert az ízlés folyton / változik az idővel.” (127-9. sor, saját fordítás.)

<sup>118</sup> A témáról lásd többek között: John Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*. Ed. Rachel Jacoff. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1986.

<sup>119</sup> Agamben azt a szerencsés megfogalmazást találta a tragédia és komédia különbségére, hogy: „a tragédia úgy jelenik meg, mint az igaz ember bűnössége, a komédia pedig úgy, mint a bűnös ember megigazulása”. *Categorie italiane*, 2010, 12. Idézi: Kelemen, *A filozófus Dante*, 175.

*Commediában* figurális szerepet kapnak, már Ovidius is ebben az értelemben igyekezett felülmúlni. A *Tristia* bevezetésében a latin költőelőd negatív figurális tartalommal nevezte meg egymás után Phaethont és Icarust, pontosan úgy, ahogy azt Dante teszi a *Pk.* XVII. énekében. (Lásd: VI. fejezet.)

### **I.2.B.2. Az átváltozások kategorizálása ovidiusi és a boethiusi modell alapján két XIV. századi kommentárban**

A dantei átváltozások típusainak meghatározását már a XIV. század két Dante-komentálójá, Guido da Pisa (1327-28 k.) valamint Francesco da Buti (1385-95) is feladatának érezte. A *Színháték* leghangsúlyosabb metamorfózisához fűznek magyarázatot, Guido da Pisa a *Pokol* XXIV-XXV. ének kígyós átváltozásai, Francesco da Buti a *Paradicsom* I. énekének dantei emberfelettivé válása kapcsán osztályozza a transzformációkat. Ehhez pedig két szöveget, illetve az azokhoz tartozó középkori kommentárhagyományt használják elsődleges forrásként: Ovidius *Metamorphoses*-ét középkori magyarázataival és a boethiusi *A filozófia vigasztalását*. Guido da Pisa nem csak ezt a két hagyományt tekinti példatárnak, hanem a Bibliát is, a mágikus átváltozásra példaként az *Exodus*ból a fáraó varázslóinak tevékenységét is idézi (egy ovidiusi és egy boethiusi utalás előtt), akik mint Mózes korábban, földre dobják botjukat, és kígyóvá változtatják azt. De a Mózes botjából lett kígyó elnyeli azokat (7.8-13). A két Trecento-komentár tipológiája nem egyezik: Guido da Pisa felosztása az ovidiusi kommentárok elkülönítését követi – megkülönböztetve a természeti, a mágikus, a morális és a természetfeletti transzformációkat –; míg Francesco da Butié a boethiusi bipoláris és egyértelműen vertikális sémát ülteti át a dantei átváltozásokra a „trasumanar” és „disumanar” szembeállításával.

A középkori Ovidius-komentárok közül Arnolphe d’Orléans accessusában az ovidiusi átváltozások háromféle fajtáját különítette el: a (1) természetest, a (2) mágikust, és a (3) spirituálist:

„de mutacione enim agit tripliciter s. de naturali, de magica, et de spirituali. Naturalis est que fit per contexionem et retexionem elementorum: per contexionem quando s. elementa coniunguntur ut de spermate fiat puer et de ovo pullus, per retexionem elementorum quando s. retexuntur et dissolvuntur in qualibet corpora vel per ignem vel alio modo in pulverem redigendo. Magica est quando fit per prestigia magicorum, ut de Licaone et Io qui corpore non animo mutati sunt. Spiritualis que fit circa spiritum ut de insano fit sanus, vel e contrario ut Agave et Autone que spiritu e non corpore mutabantur”

Guillaume d’Orléans pedig (1) morális, (2) spirituális és (3) mágikus átváltozásokra bontja fel a *Metamorphoses*ben előfordulókat:

Sed quia de mutacione mencionem fecimus, videndum est quot sint modi mutacionis. Tres scilicet, est enim ethica mutacio et theorica et magica. Ethica est moralis, sicut de animali racionabili ad

irracionabile, ut mutacio Lycaonis in lupum. Theorica est spiritualis, ut deficiacio Herculis. Magica est de re inanimata ad rem animatam, sicut mutatio ymaginis quam fecit Prometheus.

A „Vulgate commentary” már az átváltozások négy fajtáját különíti el: természeti, morális, mágikus, spirituális: „Notandum est quod quadruplex est mutacio: naturalis, moralis, magica, et spiritualis”.<sup>120</sup>

Egyértelműen Ovidius metamorfózisainak középkori kategorizálása alapján határozta meg a dantei műben szereplő átváltozások besorolását Guido da Pisa 1327-28-as kommentárjában. A *Pk.* XXIV. 95-99-hez írt soraiban négyféle átváltozást különböztetett meg: a “transformatio naturalis”<sup>121</sup>, mikor a virágból termés lesz, vagy a tengerben kialakul a korall (ovidiusi utalással: „Sic et corallium quo primum contigit auras / Tempore durescit: mollis fuit herba sub undis.” *Met.* XV. 416-417). A “transformatio moralis” boethiusi gondolattal példázza: az emberi jelleg elvesztésével a bűnben, az elállatiasodással.<sup>122</sup> A “transformatio magica”-t varázserő képes kiváltani, ahogy Circe változtatta disznókká Ulysses társait;<sup>123</sup> míg a “transformatio miraculosa sive supernaturalis” csoda, mely Isten hatalmából, erejéből vagy egy angyaléból vagy szentéből következik be.<sup>124</sup>

Francesco da Buti 1385-95-ös Dante-kommentárjában ellentétpárt alkot a “trasumanar” és “disumanar” fogalmaiból: az ember szabad akaratából választhat a kétféle

---

<sup>120</sup> Coulson 2011: 55

<sup>121</sup> „Naturalis transformatio est quando una res in aliam formam sive spetiem transformatur, sicut quando terra transformatur in herbam, herba in florem, flos in fructum, quia fructus comestus in carnem et sanguinem transformatur; et sicut corallus, qui sub aqua est herba, sed cum extrahitur extra aquam illico durescit, rubescit, et lapidescit.”

<sup>122</sup> “Moralis transformatio est quando homo ad ymaginem Dei factus per diversa vitia in diversas bestias transformatur. Probitate enim et virtute deserta, qua homo efficitur suo similis Creatori, desinit esse homo et per diversa peccata diversis animalibus similatur, sicut quarto libro *De Consolatione* ostendit Boetius in hunc modum, dicens: «Fervet aliquis avaritia violentus ereptor alienarum operum effectus, dixeris scilicet illum similem lupo. Ferox atque inquietus exercet linguam litigiis? Cani illum comparabis. Insidiator occultus gaudet fraudibus subripuisse, scilicet aliena vulpeculis exequatur. Ire intemperans fremit? Leonis animum gestare credatur. Pavidus atque fugax non metuenda formidat? Cervis similis habeatur. Segnis ac stupidus torpet? Asinum vivit, idest asinine vel admodum asini vivit. Levis ac inconstans studia permutat? Nichil ab avibus differt. Fedis immundisque libidinibus quis immergitur? Sordide suis voluptatibus detinetur» {*De Cons.* IV. iii. 55-56}. Et sic de ceteris vitiis possumus adaptare. Et concludit Boetius: «Ita fit ut qui, deserta probitate, homo esse desierit, cum in divinam conditionem transire non possit, vertatur in beluam» {*ibid.* 67-69}. Et per istum modum ponunt poete Hecubam reginam troyanam in canem fuisse conversam, de qua habebimus infra, cantu XXX. Et ista secunda transformatio est peior illa que sequitur, sicut probat Boetius, libro ut supra.”

<sup>123</sup> “Magicalis autem transformatio est illa qua, arte diabolica, una res in aliam transformatur, sicut in Exodo legimus quod magi Pharaonis virgas ligneas in dracones arte diabolica transformarunt. Nam magi oculos spectantium deludunt, vel, secundum Augustinum, demones adiurati discurrunt per mundum, et subito quedam naturalia quibus demones hec et his similia operantur asportant. Narrat etiam Ovidius, XIII libro *Meth.*, et Boetius, quarto *De Consolatione*, quod Circe filia solis, socios Ulixix mutavit in bestias, cuius mutationis ystoriam habebimus infra, XXVIo cantu.”

<sup>124</sup> “Transformatio autem miraculosa sive supernaturalis est quando miraculose Deus per se vel per angelos seu sanctos aliquid supernaturaliter operatur...”

metamorfózis között. És megjelöli a Dante által is gyakran leírt lealacsonyodás boethiusi forrását: „elembertelenednek és különféle állatokká válnak... ahogy azt Boethius mondja”:

“l'esempio dato dimostra che trasumanare è montare dall'umanità alla divinità, siccome Glauco di pescatore diventa iddio marino gustando l'erba che avea quella virtù, così l'anima umana gustando le cose divine diventò divina. In questa fizione à volsuto dimostrare l'autore nostro in sè come li santi omini che sono nel mondo si trasumanano per grazia, stando in vita contemplativa che sono quanto a l'anima risplendenti come è lo Sole nel cospetto di Dio; e così per opposito si dè intendere che li omini scelerati che sono rifiutati da Dio si disumanano e diventano bestie varie, secondo vari vizi, come dice ancora Boezio nel predetto luogo nel libro terzo, e diventano sozzi et oscuri quanto all'anima, come è lo dimonio, stando in questa vita.”

Dante a „disumanar” ellentétes transzformációját, a “trasumanar” fogalmát is könnyen lehet, hogy Boethius művéből merítette: a *Consolatio philosophiae* IV. könyve tárgyalja ugyanis a jószág jutalmát, a boldogságot (egészen pontosan a jószág *maga* a boldogság), ami egyfajta istenné válás:

„Cum ipsum bonum beatitudo sit, bonos omnes eo ipso quod boni sint fieri beatos liquet. 10 Sed qui beati sint deos esse conuenit. Est igitur praemium bonorum, quod nullus deterat dies, nullius minuat potestas, nullius fuscet improbitas, *deos fieri*.”<sup>125</sup>

Természetesen, nemcsak a kommentárok (és a művelt olvasók) tartották szem előtt az átváltozásoknak ezt a két modelljét, hanem maga a szerző is. A *Commedia* metamorfózisai etikai alapjukban a vertikális boethiusi mintát követik: a *Pokol* bestiális lealacsonyodásai és a *Paradicsom* emberfelettié válása a leírt átváltozások függőleges tengelye. A *Purgatórium* a folyamatos, és leginkább emberi metamorfózis színhelye: itt vetkőzik le a bűnösök bűneik súlyát, s válnak féregből pillangóvá:

„non v'accorgete voi che noi siam vermi nati a formar l'angelica farfalla, che vola a la giustizia sanza schermi?” (X, 124-6)	„Nem látjátok, hogy az ember mi? Féreg, mely majd formálанд angyali pillangót, s az Ítéletre pajzsa nélkül tér meg.” Babits Mihály fordítása
---	---

A boethiusi két ellentétes irány felé törekvés (*disumanar* – *trasumanar*) csak egyik jegye Dante metamorfózisainak: a korrekt leírásukhoz az ovidiusi átváltozások négy fő fajtáját is szem előtt kell tartanunk; a konkrét szövegátvétel hangsúlyait, és gyakran a kulturális kontextust is.

### I.3. Az antitetikus struktúrák szerepe

#### I.3.A. Antitetikus struktúrák a gondolkodásban, a retorikában és az irodalomban. Ellentétező szerkesztés a *Commediában*

Dolgozatomban a dantei mítoszújraírások mellett figyelemem másik fókuszát egy hol retorikai, hol logikai, gondolkodásmódbeli alap vizsgálata jelentette néhány kiszemelt dantei énekben,

<sup>125</sup> IV. könyv, III. próza, 9-10. Hegyi György fordításában: “mivel maga a jó a boldogság, a jók, éppen azért, mert jók, nyilvánvalóan boldogok. Akik pedig boldogok, azok – erre jutottunk – istenek.”

szövegrészben: az ellentété, illetve az ellentétbe való átfordulásé. Az antitézis és antitetikus szerkezetek szerepét a Dante-szakerológia nem vizsgálja, hacsak nem, mint retorikai jelenséget veszi észre egyes *lecturákban*<sup>126</sup>.

1. Az emberi gondolkodás sajátossága, hogy asszociációit vagy analógiás módszerrel<sup>127</sup>, vagy ellentétes gondolati szerkezettel kapcsolja össze. A teremtés folyamata a *Genesis*ben maga is ellenpontokra, distinkciókra, oppozíciós elrendezésre épül: az ég és a föld megteremtése az első isteni tett (I.1), és ez az első felosztás a világban a profán és szent kettősségének szimbóluma lesz; majd a világosság és a sötétség elválasztása következik (I.2-3); ezután pedig a száraz részek és a vizek felosztása. A világító testek megteremtése kettéválasztotta a nappalt és az éjszakát. Az ember teremtése is bináris modell szerint valósul meg:<sup>128</sup> Isten a képmására (itt megjelenik az analógia mint másik fő gondolati kapcsolatteremtő alapelv is) férfit és nőt teremtett. (1.27) Nem meglepő tehát, hogy a Biblia a kettes számértékű *bet* betűvel indul (*Bereshit* – kezdetben), vagyis a teremtett világ dualizmusát legjobban kifejező betűvel.<sup>129</sup>

A pythagoreus gondolkodás hasonlóképp, a kozmosz viszonyait az első tíz számhoz kapcsolódó ellentétek alapján határozza meg. Ezek: 1/ páratlan és páros 2/ határolt és határtalan 3/ jó és rossz 4/ jobb és bal 5/ egy és sok 6/ férfi és nő 7/ egyenes és görbe 8/ négyzet és téglalap 9/ fény és sötétség 10/ nyugalom és mozgás.<sup>130</sup>

Visszatérve a Teremtés könyvének mintájához: a bibliai kezdősorok, rögtön miután bemutatták az emberi elme sajátosságát, az ellentétekbe rendező gondolati alapsémát, tesznek egy következő lépést, a morális szembeállításét. Az első tiltás is a jó és a rossz tudásának kettősségére épül („De a jó és rossz tudás fájáról ne egyél, mert amely napon eszel róla, meghalsz.” 2.17); és az oppozíciók összeegyeztethetlenségéből fakad az ember eredendő bűne.

A morális igényű szembeállítás is általános emberi jellegzetesség: Arisztotelész görög értékrendjében, a *Nikomakhoszi etikájának* II. könyvében ellentétpárokat alkot az emberi hibák két végétét kijelölve, és az ezek közötti középszert tekinti erénynek, ahogy pl. a nagylelkűség a szűkmarkúság és a pazarlás igazi közepe. Dante ezt az arisztotelészi rendszert követve bünteti együtt a *Pokolban* a fősvényeket és pazarlókat (VII. ének).

<sup>126</sup> Ezekre példák találhatóak az *Inf.* XIII antitetikus alakzatait vizsgáló alfejezetben.

<sup>127</sup> Erről lásd Maria Corti tanulmányát: *Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco*, in "Dante e le forme dell'allegoresi", a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1987, 11-20

<sup>128</sup> Pál 1997: 13-14.

<sup>129</sup> Guénon, *Dante ezoterizmusa*. Idézi: Pál 1997: 93.

<sup>130</sup> Szegedi Péter "Platón természetfilozófiája" ELTE előadás.

A morális ellentétpárok dualisztikus alapot nyújtanak a középkori keresztény vallásos gondolkodás számára, amely nem azonos más korai vallási irányzatok (elsősorban gnosztikus gondolkodás és manicheizmus) dualizmusával. A gnosztikus gondolkodás szerint ui. a világot kettősség jellemzi, ontológiai szakadékkal elválasztott ellentétek állnak egymással szemben: a világban a világosság és a sötétség, az emberben a pneumatikus elv és az anyagi elv.<sup>131</sup> A dualista világ két teremtet elvet követel, és ez az alapvető különbség a zsidó és keresztény istenhittel szemben, amely az Isten ellen lázódó erőket sohasem tekinti egyenrangú félnek.

A középkor gondolkodói számára Isten és Lucifer oppozíciója tulajdonképpen egy parodisztikus imitáción alapul: „diabolus simia Dei”, az ördög Istent utánzó majom<sup>132</sup>. Ennek ellenére a középkori gondolkodás alapvető jellegzetességét adja a kettősségekben való gondolkodás. Még ha a középkori teológiát olyannyira meghatározó Ágoston a dualisztikus világkép ellen érvel is a manicheus gondolkodást elvető munkáiban, mégis markáns nyoma marad írásaiban a kettősségekre, ellentétekre épülő struktúráknak.

Az ellentétekre építkező ágostoni gondolkodásra és retorikára jó példa a 121. zsoltárról szóló sermója<sup>133</sup>, mely a szeretet két szembenálló fajtáját különbözteti meg, és ezek poláris hatásait mutatja be. A tisztátalan szeretet (*amor immundus*) az időleges földi dolgok utáni vágyakozásra sarkall, és ami a lelket a romlásba taszítja: a mélységekbe meríti alá. Ezzel ellentétben a szent szeretet (*amor sanctus*), mely az ég felé lök, és az örökkévaló dolgokért lobbant lágra.<sup>134</sup>

A skolasztikus irodalom logikai sémájává válik a szembeállítás. Aquinói Tamás *Summa Theologiae*-jében a teológiai rendszer bemutatásának eszköze kérdések (*quaestio*) felvetése, amelyre először a helytelen válaszokat mondja el, utána jön a *sed contra* („ezzel szemben áll az...”)<sup>135</sup> fordulat, melyet a helyes válasz követ. (Ez a disputációk technikája, melyre Dante is utal a *Paradicsom* XXIV, 46-8. soraiban.)

A szent és vallásos irodalom dualisztikus szemlélete nemcsak a prédikációkon hagyta rajta a nyomát, hanem a kor művészi alkotásait is alapvetően meghatározta. Dante művének oszlopaivá teszi az égi és földi, az anyagi és szellemi, az emberek és dolgok külseje és belső lényege között feszülő oppozíciókat.<sup>135</sup> Ugyancsak a vallásos irodalom gyakori antitézise a *Színjátékban* többször felbukkanó, és a *Paradicsom* fő ellentétévé válik az emberi képességek

<sup>131</sup> Katolikus Lexikon: <http://lexikon.katolikus.hu/G/gnoszticizmus.html>

<sup>132</sup> Pál 2009 : 195.

<sup>133</sup> „PSALMUM 121 ENARRATIO Sermo ad plebem Ad Deum ascendamus puro corde amando”. Idézi: Pertile, *Le penne e il volo*, 116-117.

<sup>134</sup> “Sicut amor immundus inflamat animam, et ad terrena concupiscenda et peritura sectanda perituram vocat, et in ima praecipitat, atque in profunda demergit: sic amor sanctus ad superna levat, et ad aeterna inflamat.”

<sup>135</sup> Tateo, *Antitesi*, in *ED*, I, 306-8.



korlátoltsága, homálya és az isteni igazság fénye közötti szembenállás (pl. *Purg.* XV, 66;<sup>136</sup> *Par.* XXXIII, 31-33).

2. Az antitézis, és néhány másik ellentétre épülő retorikai alakzat az ókortól kezdve szerepel a retorikák, majd poétikák és *ars dictaminis*ek felsorolásaiban. A *Rhetorica ad Herennium* IV. könyve az *antithesis* (*contentiōt*)<sup>137</sup> a szóalakzatok között sorolja föl, a szintén ellentétre építkező *contrarium*mal együtt. Az *antithesis* a gondolatalakzatok között is megjelenik. Az irónia és *antiphrasis* ellenben trópus, és az allegória alfajtái.<sup>138</sup> Quintilianus (*Institutio oratoria*, IX, iii, 74-86) a *figurae verborum* között sorolja föl az *antithesis*t, amely a szofisták egyik kedvenc alakzatává vált.<sup>139</sup> Sevillai Isidorusnál az *antitheton* is megjelenik, egy ovidiusi példával illusztrálva (*Et.* I, XXXVI,21):

Antitheton, ubi contraria contrariis opponuntur et sententiae pulchritudinem reddunt, ut illud (Ovid, *Met.*, 1.19-20): 'frigida pugnabant calidis, umentia siccis, mollia cum duris, sine pondere, habentia pondus.'

A XII-XIII. századi poétikák nagyrészt átveszik a *Rhetorica ad Herennium* felosztását:<sup>140</sup> a szóalakzatok között szerepel a Faral által kiadott szövegek mindegyikében a *contentio* szóalakzata, és egy kivételével mindegyikben a *contrarium*é. A trópusok között mindössze egyetlen helyen szerepel az *antiphrasis*. Matthieu de Vendome *Ars versificatori*ája (1175 előtti), Geoffroi de Vinsauf *Poetria nov*ája (1208-1213 körül) és Évrard Allemand a *contentiōt* (*antithesis*t) a gondolatalakzatok között is felsorolja<sup>141</sup>. Geoffroi de Vinsauf az antik retorikák alapján így definiálja a két ellentétre épülő szóalakzatot:

Contentio est quando ex contrariis rebus conficitur oratio, hoc modo:

*Res homo vana: placet, sordebit; abundat, egebit;  
Floret, marcebit; stat, cadet; est, nec erit.* (...)

Contrarium est quando duobus contrariis propositis unum probatur per reliquum. Verbi gratia:

*Qui sibi non parcit, mihi vel tibi quomodo parcat?  
Qui sua divulgat probra, credes quod mea celet?  
An metues aegrum quem sanum despiciebas?  
An soli cedes, quem cum socio superabas?*<sup>142</sup>

<sup>136</sup> „di vera luce tenebre dispicchi.”

<sup>137</sup> „Contentio est cum ex contrariis rebus conficitur oratio, hoc pacto: 'Habet adsentatio jucunda principia, eadem exitus amarissimos adfert' Item: 'Inimicis te placabilem, amicis inexorabilem praebeas'”. (*Ad Her.* IV, xv, 21.)

<sup>138</sup> Összefoglaló táblázatot lásd: Murphy 1983: 41.

<sup>139</sup> Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*, 42-43.

<sup>140</sup> Összefoglaló táblázatot lásd az alakzatokról : Faral, E., *Les arts poetiques du 12. et du 13. siecle: recherches et documents sur la technique litteraire du moyen age*, Paris, Champion, 1971 (első kiadás : 1924), 52-54.

<sup>141</sup> Faral 1971 : 58; 196; 356.

<sup>142</sup> Faral 1971 : 322.

Ahogy az a dolgozat későbbi fejezeteiben bizonyítást nyer, Dante az ellentétes retorikai figurák mindegyikét gyakran alkalmazza: szóalakzatként, gondolatalakzatként és trópusként is.

A vélemények szembenállása műfajalkotó sajátossággá is vált: a szofisták retorikájának ellentétre épülő technikája az *antilogia*<sup>143</sup>; id. Seneca pedig a *Controversiae*ben képzeletbeli jogi esetek sorát mutatja be különböző rétorok szempontjainak ütköztetésével. A vitás eseteknek az eldöntésére érvelő *controversiáknak* az iskolapéldáját látják Ovidius *Átváltozásainak* XIII. könyvében Ajax és Odysseus szópárbajában, melyet a dantei Ulysses-ének retorikai megformálása több ponton is visszaidéz (lásd a VII. fejezetet). A *contrasto* a középkori irodalom kedvelt műfaja, amelyet a dantei főműben Szt. Ferenc és az ördög dialógusa Guido da Montefeltro lelkéért (*Inf.*, XXVII, 112-123), valamint az angyal és ördög párbeszéde Bonconte da Montefeltro lelke fölött (*Purg.*, V, 104-108) idéz föl.

Két, késő ókori és kora középkori, oppozíciókra építkező mű érdemtelenül kevés figyelmet kapott a dantei költeményekkel kapcsolatban: a prudentiusi *Psychomachia* (405) az ellentétes alakok ütköztetésére hangsúlyt helyező allegorikus költemények (pl. *Rózsaregény* vagy a feltehetően dantei *Fiore*) öse. Az *Aeneis* stílusában megírt költemény, melyet „Krisztus ihletett” (888-915.s), egy sorozatnyi harcot jelenít meg a következő erények és bűnök között: Hit és Bálványimádás; Szemérem és Vágy; Türelem és Harag; Alázatosság és Gög; Józanság és Bujaság; Jótékonyság és Kapzsiság; Egyetértés és Viszály. A bűnök és erények harcaiban természetesen mindig az erény győzedelmeskedik. Véleményem szerint a *Psychomachia* lenyomatát hagyta nemcsak közvetetten a *Fiorén*, hanem a dantei *Purgatóriumon* is, ahol a lelkek tulajdon bűneiknek ellenpéldáiban szemlélődve érik el a megtisztulást.

A X. századi *Ecloga Theoduli* a „keresztény igazság” és a „pogány hazugság” találkozásának és szembenállásának költeménye, amely már a mű bibliai tartalmának és antik formájának (pásztoroköltemény) antitézisében is megmutatkozik.<sup>144</sup> Theodulus *Eclogájának* sajátossága a bibliai és antik mitikus alakok párhuzamba és ellentétbe állítása: a két, egymásnak négy soros strófákban felelgető költő-dalnok mérkőzik meg egymással: Pseustis az antik mitológiát meséli, Alithia – Dávid leszármazottja – pedig a mitológiát felülmúló és felülíró bibliai történeteket. Alithia Isten nevében bibliai igazságokat hirdető éneke

<sup>143</sup> Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989, 19.

<sup>144</sup> Teodulo, *Ecloga: il canto della verità e della menzogna*; a cura di Francesco Mosetti Casaretto. Lásd még: Mosetti Casaretto, *Alle origini del genere pastorale cristiano: Ecloga Theoduli e la demonizzazione del paganesimo*, in “Studi Medievali” 33, 1992.

győzedelmeskedik kihívójának mítoszi elbeszélésén. Iuppiter Isten démoni *antityposa*; Lycaonnal, a lázadóval szemben áll az igaz Enoch; Noé történetének ellenpontja Ganymedesé (77-84); a Gigantomachia és Bábel tornyának epizódja is összevetésre kerül (85-92.s., lásd a dantei *Pokol* XXXI. énekét). Daedalus és Icarus története mellett Ábrahám és Izsáké áll (101-8); Hippolytos és József egyaránt a szüzesség példái (125-32). Cadmus és Mózes (133-40) alakját hasonló csodák és tulajdonságok teszik összemérhetővé. Az emberi és állati jegyek (*humanitas* és *feritas*) egymás mellé kerülése a tehénne változtatott Ió és Bálám szamarának történeteiben mutatkozik meg (157-64). Szemben állnak egymással Herkules és Sámson (173-80), Orpheus és Dávid (189-196, lásd a dolgozat VIII. fejezetét), Niobé és Zsuzsanna (261-8.s.), Scylla és Eszter (277-84.s.). A dantei *Színjátékra* véleményem szerint lényegi 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.

A Dantét megelőző középkori költészetben az antetikus alakzatok kiemelkedő szerepet kapnak: elsősorban a trubadúrlírában, ahol a szerelem kiváltotta lelkiállapotot jellemzi az ellentétekre felfűzött világkép, melynek két, neves későbbi példája Villon *Des contraries* balladája és Shakespeare 66. szonettje. A XII. századi költészetből csak egyetlen példát említve itt, gondoljunk Rambaut d'Aurenga – sokáig Arnaut Danielnek tulajdonított – *Flors enversa* című canzonéjára,<sup>145</sup> melynek alaphelyzete, hogy a valóságot annak ellentétéként látja a szerelmi örömek (Joys) köszönhetően: a dombokat síkságnak (9-10.s.); a fagyot, havat, jeget virágnak (1-4.s.). Mindent, ami visszatárhathatná a szerelem élvezetétől, ellentétébe fordítja (VI. stanza), és arra kéri hölgyét, hogy minden nehézség és az őket körülvevők gonoszsága ellenére örvendjenek egymásnak. A *trobar clus* irányzatát követő Guittone d'Arezzo<sup>146</sup> szerelmi költészetének szinte minden egyes darabja antitetikus szerkezetre épül.

A *Rime* és a *Vita nuova* Dantéjának ellentétes alakzatai merítenek a *trobar clus* antitéziseket kedvelő hagyományából: Patrick Boyde a *Rime petrosé*-ben található antitéziseket veszi számba (1979: 315-22); de megfigyelésem szerint a *Vita nuova* is bővelkedik a szembeállító retorikai alakzatokban. Egy példát hozva, a VII. fejezet költeménye (*O voi che per la via d'Amor passate*) II. és III. strófája a múlt édességét és a jelen kínjait állítja oppozícióba, míg az utolsó két sor a külső, hamis és erőltetett vidámság és a belső vívódások és fájdalom ellentétét élezi ki:

<sup>145</sup> A szöveg interneten is elérhető: <http://trobadors.free.fr/arresplanlaflorenversa.html>

<sup>146</sup> Dante Guittone-ról a következő helyeken ejt szót: *Purg.* XXIV 56 e XXVI 124; *De vulgari eloquentia* I 13 e II 6).

„di fuor mostro allegranza,  
e dentro da lo core struggo e ploro.” (19-20.s.)

3. Az antitézis, mint retorikai eszköz a *Commedia* egészében nyomatékos helyzetű, ám a dantei mű egyes helyein, mint pl. a *Pk.* XIII és XXXIV. énekeiben az antitetikus szerkezetek költői rendezőelvvé válnak. (Lásd a II.1 és az V. fejezetet.) Ugyancsak kiemelkedő a szerepük a *Pokol* XXV, XXVI. és XXIX-XXX. énekeinek megformálásában (lásd a III, VII és IV. fejezetet). Elemzésemben rámutatok, hogy a dantei antitetikus struktúrák szerepe nem merül ki a retorikai alakzatok (a retorikákban és poétikákban felsorolt szó- és gondolatalkatok) használatában, hanem mint a mű egészét és a szerző világképét rendező és határozza meg.

Akár egyetlen motívum kiválasztásával, és a mű egészében való végigkövetésével is ellentétekre építkező tendenciákra figyelhetünk fel: a kifejezhetetlenség problémájára koncentrálna észrevehetjük, miképp fejeződik ki Dante nyelvvelméleti meggyőződése<sup>147</sup> az utazás (ellentétes) végpontjai felé közeledve. A nyelvvesztés fokozatait észleljük a *Pokol* köreiben ereszkedve: a XIII. ének öngyilkosainak vérző, fájdalmas beszéde<sup>148</sup> után, a XXXI. énekben a „vad szájú” Nimród érthetetlen szavait halljuk, aki a bábéli nyelvzavar okozójaként azzal is bűnhődik, hogy nem ért semmilyen nyelvet, és az ő beszéde is érthetetlen marad mindenki számára<sup>149</sup>. A *Pokol* legmélyére érve pedig néma vidékre jutunk: jégbe zártak képtelenek kommunikálni, Lucifer mindhárom szája hallgat, Dante csöndes, Vergilius elképzelhetetlenül tömör és rövid magyarázatokkal szolgál. Ahogyan a kárhozottak birodalmának rútsága sem fejezhető ki az emberi nyelvvel, ugyanígy ellenpontja, a mennyei fényesség sem önthető szavakba.<sup>150</sup> Erre utalást találunk már a *Paradicsom* első tercináiban<sup>151</sup> is; majd az egyre erősödő fénnel párhuzamosan válnak egyre hosszabbá Dante hallgatásai – és Beatrice egyre többször tűnik fel a bibliai Dániel szerepében, megfajtást adva a ki nem mondott kételyekre<sup>152</sup>; – hogy végül az Istenlátás leírása a kifejezhetetlenség kifejezésével

<sup>147</sup> Dante a nyelv és kifejezés kérdésében a misztikusok felfogásával ért egyet (a racionalistákkal szemben, akik szerint meg lehet találni az eszközt arra, hogy bármit kifejezzünk), erre utal a XIII. (*Can Grande della Scalához írt*) levélben megfogalmazott gondolat: „sermo tamen deficit”. A dantei nyelvfilozófiáról magyarul lásd: Kelemen, *A filozófus Dante*, 80-120.

<sup>148</sup> Leo Spitzer szavaival: „La funzione delle Arpie, consiste non soltanto nel rinnovare eternamente le ferite dei suicidi, come notano il De Sanctis e D'Ovidio, ma ... nel provocare il dolore, e, allo stesso tempo, procurargli un varco (‘al dolor fenestra’): far soffrire i suicidi, concedendo loro parimenti la crudele consolazione di esprimere la loro sofferenza per mezzo del modo orrendo di parlare, che è il loro marchio.” (*Il canto XIII dell'Inferno*, in: *Lecture Dantesche: Inferno*, Sansoni, Firenze, 223-248. Az idézet a 229-230. oldalról származik.)

<sup>149</sup> *Inf.*, XXXI, 67-81.

<sup>150</sup> A kimondhatatlan poétikájáról lásd: Kelemen, *A Szentlélek poétája*, 1999, 63-78. Olaszul: G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella “Commedia” di Dante*, Longo, Ravenna 2002,

<sup>151</sup> *Par.* I. 4-9: Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire.

<sup>152</sup> *Pl.*: *Par.*, IV, 7-18, *Par.*, XXIX, 10-12.

fogalmazódják meg a mű utolsó énekében: „Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio”<sup>153</sup> és „Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer „poco”.”<sup>154</sup>

Ugyanígy, a nyelvhez kapcsolódó zenei elemekben is megfigyelhetjük az ellentétességet: az általános hangzavar, bábeli nyelvkeveredés, jajgatás, sírás, szélfúvás közepette kifejezett hangszerek is megnevezést kapnak a Pokolban, legtöbbször metaforikus értelemben. A XXI. ének zárósora egy ördögöt jelenít meg, aki „valagával trombitált” („Ed elli avea *del cul* fatto *trombetta*”). Ádám mester vízkórtól eltorzult teste lant-alakú (XXX, 49), amely, mikor rácsap Sinón, úgy szólal meg, mint egy dob (103.s.). Ezekkel szemben állnak a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban* a zsoltárok és az égi zene jelenetei.

### I.3.B. Példa az antitetikus szerkesztés, a metamorfózis és az ovidiusi allúziók együttes és markáns jelenlétére: a *Paradicsom* XXVII. éneke

A *Paradicsom* XXVII. éneke az Állócsillag-égboltban játszódik, és Szent Péter a központi alakja, aki a pápaság romlását ostromozza beszédében. Az éneket indító rövid dicsőítő kórus (1-9. sor) után öt keresztény metamorfózisnak lehet tanúja az olvasó. Az első Szent Péter fáklyaként világító lelkének színváltása: fehérről vörössé színeződik a szent haragtól. Az első átváltozást bemutató szövegrész valójában magában foglal még két metamorfózis-jellegű elemet: az egyik a színeket leíró „kétlépcsős” hasonlat, a két bolygóé, amelyek, ha madarak lennének, és tollazatot cserélnének, akkor mutatnák Péter lelkének két egymást követő színét. Ez tehát egy hipotetikus átváltozás. A másik egy átváltozás jóslata, előrevetítése: Péter kijelenti, hogy attól, amit elmond, körülöttük a többi lélek is így fog elváltozni színében.

<p>...che pria venne incominciò a farsi più vivace, e tal ne la sembianza sua divenne, qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte fossero augelli e cambiassersi penne. La provedenza, che quivi comparte vice e officio, nel beato coro silenzio posto avea da ogne parte, quand'io udi': "Se io mi trascoloro, non ti maravigliar, ché, dicend'io, vedrai trascolorar tutti costoro.</p>	<p>... aki elsőnek érkezett, elkezdett nagyon élénken lobogni. (Úgy váltott színt, ahogy a Jupiter tenné, ha madár volna és a Marssal kicserélhetnék tollazatukat!)</p> <p>A Gondviselés, mely itt fönt kioszt helyet s teendőt, most csöndet parancsolt a boldog kórusnak mindenfelől; s én ezt hallottam: „Ha elszíneződöm, meg ne lepődj, mert amit majd beszélek, attól itt mind el fognak színeződni.”<sup>155</sup></p>
--	---

<sup>153</sup> Vv. 55-57: „Látásom ettől fogva több s nagyobb volt, / mint amit elbír az emberi nyelv, / s az emlékezet innen visszahőköl.” (Az énekből Nádasdy Ádám fordításában idézek.)

<sup>154</sup> Vv. 121-123: „Mily elégtelen minden szó! Erőtlen / a gondolathoz képest; bár az is / olyan, hogy „kevésnek” se mondanám.”

<sup>155</sup> 13-21. sor. Az énekből Nádasdy Ádám fordításában idézek. Kiemelések tőlem – D.E.

Ezt az átváltozást követi az ének első ellenpontosító szerkesztése (22-27. s.) – az „én helyem” háromszoros ismétlése után –:

quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, il luogo mio, il luogo mio che vaca ne la presenza del Figliuol di Dio, <i>fatt'ha del cimitero mio cloaca del sangue e de la puzza; onde 'l perverso che cadde di qua sù, là giù si placa.</i>	Aki lent bitorolja helyemet (az én helyemet! az én helyemet, mely Isten Fia szemében üres!), a síromból vérrel-szennnyel teli <i>pöcegödöröt csinált, melynek a Romlott, ki innen zuhant le, roppant örül!</i>
--	--

Az első ellentét a pápai szék történelmi betöltöttsége, bitorlása (1300-ban ez VIII. Bonifác)<sup>156</sup> és az égiek által üresnek tekintettsége között áll fenn. Ezt követi a péteri sír szentsége és a jelenbeli meggyalázott állapota („vérrel-szennnyel teli pöcegödör”) közti ellentét. A *Paradicsomban* ritka ez az erős szóhasználat, amely a *Pokolban* olyannyira természetes volt, de itt nem naturalisztikus és nem parodisztikus stílusértékkel jelenik meg, hanem, hogy még erőteljesebb ellentétet kreáljon a Mennyei világ és a pápaság lecsúszott állapota között, lexikai és stilisztikai jegyekkel is előhívva a poklot. Ennek a kontrasztos szerkesztésnek a tetőpontja a sátánra való utalás („'l perverso”), aki *innen zuhant le*: a dantei világrend két szinte legszélső pontja között állít ellentétet (a nyolcadik ég és a pokol legmélyebb, kilencedik köre között).

A következő színváltozás – amelyet Péter megjósolt – egyben egy ovidiusi allúzió is:

Di quel color che per lo sole avverso nube dipigne da sera e da mane, vid'io allora tutto 'l ciel cosperso. (28-30)	Amilyen színűvé válnak a felhők a Nappal szemben reggel s alkonyatkor, olyan lett mindenestül most az ég.
---	---

A *Metamorphoses* III. 183-185. sorát idézi föl:

qui color infectis adversi solis ab ictu nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, is fuit in vultu visae sine veste Dianae.	Mint amilyen, ha reá szemből sugaraz a nap, a felleg, s mint amilyen bíborbársony színében a hajnal, éppolyan arcú lett, pőrén láttatva, Diana. <sup>157</sup>
--	---

Ez az ovidiusi passzus a következő égi metamorfózisnak is alapjául szolgál, amely Szent Péter és a lelkek sokasága után Beatricéjé:

E come donna onesta che permane di sé sicura, e per l'altrui fallanza, pur ascoltando, timida si fane,	S ahogy erényes nő, bár önmagában mindig biztos, a mások bűneit még hallgatni is csak pirulva tudja,
--	--

<sup>156</sup> Számos szál köti a *Paradicsom* XXVII. énekét a *Pokol* XXVII-éhez: mindkettő egy-egy fénycsóvába rejtett lélek beszédével indul – a pokoli énekben ez egy rossz tanácsadó nehézkes szóformálása (a 4-18. sor kizárólag a beszédképzés nehézségeiről szól), aki lángcsóvában bűnhődik. Míg a paradicsomban a boldogok jelennek meg fáklyaként világító lelkükkel, és innét szól Péter az ének elején. Mindkettő a kor pápáival (különösképpen az aktuális VIII. Bonifác pápával) kapcsolatos súlyos és elfogadhatatlan problémákra hívja föl a figyelmet; mindkettőben fontos szerepet kap az ellentétes szerkesztés. Ez a *Pokol* XXVII-ben a Guido da Montefeltro lelkéért folyó kis szócsatában csúcsosodik ki: Guidónak Bonifác pápa bűnbocsánatot ígért, és ennek megfelelően jön érte halála után Szent Ferenc (112.s.), de „egy a fekete kerubok közül” helyreigazítja: nem üdvözülhet, aki szívből nem bánja meg bűnét. Ez a „nem ellentmondás törvénye” (120), vagyis, hogy a belső megbánás hiányát egy külső feloldozás nem válthatja ki.

<sup>157</sup> A *Metamorphoses*ből Devecseri Gábor magyar fordítását idézem a fejezetben.

così Beatrice trasmutò sembianza; e tale eclissi credo che 'n ciel fue quando patì la suprema possanza. (31-36)	úgy változott meg Beatrice is (és – gondolom – az ég így lett sötét a Mindenható szenvedésekor).
---	--

Ez a hasonlat is valójában két átváltozást rejt magában: a hasonlító az erényes nő szégyenkezését-félénkké válását jeleníti meg mások bűnét hallgatva; míg a hasonlított a valós idejű történés, Beatrice arcának változása. Ez két szövegrészt is előhív a *Metamorphoses* V. könyvéből: az egyik Proserpina arcszínének ellentétes okból (vidámság) bekövetkező átalakulása (*Met.* V, 568-572):

vertitur extemplo facies et mentis et oris; nam modo quae poterat Diti quoque maesta videri, laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquosis nubibus ante fuit, victis e nubibus exit.	Színe az arcának megfordult s színe szívének; mert kit odáig még Dis is látott szomorúnak, vidámhomloku lett, valamintha a nap, mit a nedves fellegek elfedtek, felhőkből - győzve - kifordul.
---	--

A másik az ovidiusi szövegben néhány sorral későbbi (582-4), és *Pokol* XXV. énekében említett Arethusa pirulását írja le:

nec mea me facies nimium laudata iuvabat, quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote corporis erubui crimenque placere putavi.	Annyira dícsért szép orcám sose volt örömömre; más örvend, engem falusit, piritott, hogy a testem oly gyönyörű: hittem, hogy vétkek vétke, ha tetszem.
---	---

Arethusa szégyenkezését még a szakirodalom nem hozta kapcsolatba Beatrice haragos pirulásával, pedig az arcszín azonos változásán kívül, a Beatricét leíró hasonlat erényes nője is megfelel Aerthusának, valamint a vétkek eleme is felbukkan mindkét részletben, bár eltérő értelemben: a dantei *fallanza* mások valóban elkövetett vétsége, míg az ovidiusi *crimen* Arethusa érzése szerint pusztán az, hogy mások szépnek találják. A dantei szövegben Beatrice arcváltozásához kapcsolódik még egy evangéliumi hasonlat (35-36.s.): ugyanígy sötétülhetett el az ég Krisztus kereszthalálakor, Isten szenvedése miatt.<sup>158</sup> Ez az érzelmileg egészen más súlyú, isteni fájdalmat megjelenítő kép felülírja a morális kérdések miatt piruló lányok változásait.

Az ötödik elváltozás Péter hangjáé, amelyik még arcának metamorfózisánál is erőteljesebb (37-39):

Poi procedetter le parole sue con voce tanto da sé trasmutata, che la sembianza non si mutò più	Majd folytatódtak Péter szavai; közben a hangja is elváltozott, még sokkal jobban, mint a külseje.
---	--

A szent harag átváltozássorozatát (10-39. sor) követi a harag okának magyarázata, amelyet a szembeállítás elve rendez alakzatba. Szent Péter beszédét tagadással kezdi: „Krisztus

<sup>158</sup> Lásd: Lk. 23, 44-5: „A hatodik óra körül sötétség támadt az egész földön, s egészen a kilencedik óráig tartott. A nap elsötétedett, a templom függönye középen kettéhasadt.”  
Ugyanígy Mt. 27, 45 és Mk. 15, 33.

Mennyasszonyát mi *nem azért / tápláltuk vérünkkel ... / hogy aranszerző eszközzé legyen*”, *hanem „az itteni gyönyörű életért / ontotta vérét annyi szenvedéssel / Szent Sixtus, Pius, Calixtus meg Orbán”*<sup>159</sup> Ezt követően még három tagadás következik három tercinában megfogalmazva, melyek közül az elsőben a pápák Krisztus elveivel ellenkező megosztó tevékenységét kritizálja:

Nem azt akartuk, hogy utódainknak egy keresztény csoport üljön a jobbján, a többiek meg mind balkéz felől;	non fu nostra intenzion ch'a destra mano d'i nostri successor parte sedesse, parte da l'altra del popol cristiano
--	---

Míg Krisztus jobbára a kiválasztottjait vonja, baljára pedig a gonosztevők kerülnek (Mt. 25,31-3;<sup>160</sup> ez lesz az utolsó ítélet képek témája és struktúrája), addig a pápák jobbukhoz a guelfeket, a pápaság politikai támogatóit gyűjtik, az összes többi ember pedig kiszorul az áldásukból. Az 54. sor Péter színváltozásának gyakoriságát hangsúlyozza: „ond' io sovente arrosso e disfavillo” („A haragtól sokszor vörös leszek!”). Az 55. sorban nevezi meg a hamis papokat bibliai toposszal „pásztorruhába bújt vad farkasok”<sup>161</sup>-nak, amely a látszat és lényeg ellentétére épül. Az egyház sorsát is két végletében mutatja be: „gyönyörű kezdet”-tel (59: „buon principio”) szemben a mostani „aljas vég” áll (60: „vil fine”). Péter haragos monológját egy különös hasonlat zárja le, amely kapcsolódik a középkorban kedvelt „megfordult világ”<sup>162</sup> képzetéhez (67-72):

Sì come di vapor gelati fiocca in giuso l'aere nostro, quando 'l corno de la capra del ciel col sol si tocca, in sù vid'io così l'etera addorno farsi e fioccar di vapor trïunfanti che fatto avien con noi quivi soggiorno.	Ahogy nálunk fagyott gőz pelyhei hullnak a levegőben, amikor az égi Kecskeszarv a Naphoz ér, úgy láttam most, hogy megszépült az éter: pelyhekként szálltak büszkén fölfelé mindazok, akik velünk itt időztek.
---	---

Vagyis a boldog lelkek úgy térnek vissza égi helyükre, mint az égbe visszafelé eső hópelyhek,<sup>163</sup> irányuk a természetessel, a megszokottal ellentétes, és isteni csodából következik be, a természetfölötti változások példaként.

A magasból letekintő Dante két mítosz felidézésével írja körül az első égöv („primo clima”) nyugati és keleti végpontját (82-84. s.):

si ch'io vedea di là da Gade il varco	lent láttam, Cádizon túl, balga útját
---------------------------------------	---------------------------------------

<sup>159</sup> 40-45. sor: "Non fu la sposa di Cristo allevata / del sangue mio, ... / per essere ad acquisto d'oro usata; / ma per acquisto d'esto viver lieto / e Sisto e Pïo e Calisto e Urbano / sparser lo sangue dopo molto fleto."

<sup>160</sup> „Amikor eljön dicsőségében az Emberfia és vele minden angyal, helyet foglal fonséges trónján. Elébe gyűlnek mind a nemzetek, ő pedig különválasztja őket egymástól, ahogy a pásztör különválasztja a juhokat a kosoktól. A juhokat jobbára állítja, a kosokat pedig baljára."

<sup>161</sup> „In vesta di pastor lupi rapaci”, Mt. 7. 15 alapján: „Óvakodjatok a hamis prófétáktól, akik juhok ruhájában jönnek hozzátok, de belül ragadozó farkasok."

<sup>162</sup> Erről lásd: Cocchiara Giuseppe, *Il mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino, 1981. (Első kiadás: 1963.)

<sup>163</sup> Nagyon hasonló költői képet választott a szerző a *Vita nuova*-ban (XXIII 25) is: „e vedea, che parean pioggia di manna, / li angeli che tornavan suso in cielo”.



folle d'Ulisse, e di qua presso il lito nel qual si fece Europa dolce carco.	Odysseusnak; erre meg a partot, hol Európa lett édes teher.
---	--

A nyugati végpont a Dante által teremtet Ulysses-történet helye (Cádiz), a keleti végpont pedig Kis-Ázsia partja, ahonnét Európét, a föníciai királylányt Iuppiter bika képében ragadta el (*Met.* II, 832-875). Ez az ovidiusi előhívás több, mint „tudós földrajzi utalás”<sup>164</sup>, mert azáltal, hogy egymás mellé helyezi őket, a dantei mítosz egyenrangúvá válik egy ovidiusi mítosszal.

A következő Ovidiust is felidéző mitikus hivatkozás a 97-99. sorban található:

E la virtù che lo sguardo m'indulse, <i>del bel nido di Leda mi divelse</i> e nel ciel velocissimo m'impulse.	Az erő, melyet adott ez a nézés, <i>Léda puha fészkeből kiszakított,</i> s a leggyorsabb égboltba fölkapott.
---	--

Léda csakúgy, mint Európé, Iuppiter szerelmi áldozata: a főisten hattyú alakjában termékenyítette meg Lédát, aki ezután két tojást rakott, melyekből Castor és Pollux kelt ki. A *Heroides* XVII. 55-56: „lett az atyám Jupiter, hattyúként csapva be Ledát, / s ez simogatta, hívén néki, az álmadarat”) <sup>165</sup> Itt Dante az Ikrek csillagkép körülírására használja a mitológiai utalást.

A következő, feltehetően szintén mitikus allúzió a 136-8. sorban található, és számos értelmezési lehetőséget kínál. A kontextus az ember negatív morális változásainak helytelenítése: Beatrice szerint csak a gyermekekben létezik ártatlanság és hit, és mindkettő eltűnik a kamaszkorra. (127-135) A tisztaságból gonoszságba fordulás metamorfózisát egy természeti változás is leképezi: „az örök eső / a szilvából rohadt cefrét csinál”<sup>166</sup>. Ebbe a gondolat sorba illeszkedik a két ellentétre épülő enigmatikus tercina:

Così si fa la pelle bianca nera nel primo aspetto de la bella figlia di quel ch'apporta mane e lascia sera.	Így lesz a fehér bőrből fekete, mihelyst találkozunk a szép Leánnyal, kinek apja hajnalt hoz s este elmegy.
---	---

A „bella figlia del sole” Ottimo, Benvenuto és Landino szerint az emberi természet; Francesco da Buti (121-38. sorokhoz írt kommentár) értelmezésében Proserpina, vagy a Hold. Barbi felvetése szerint *Problemi* I 292-293) Auróra vagy a napfény. Robert Hollander interpretációjában (1969) a leány Éva; Lino Pertile<sup>167</sup> a bibliai értelmezés mellett érvel, mely az *Énekek énekének* menyasszonyát, Szulamitot hívja elő, aki feketének, de szépnek és Jeruzsálem lányának mondja magát („Nigra sum sed formosa, filiae Ierusalem,” I 5), és aki

<sup>164</sup> Quaglio kommentárja a sorhoz.

<sup>165</sup> Muraközy Gyula fordítása. Eredetiben: „dat mihi Leda Iovem cygno decepta parentem, / quae falsam gremio credula fovit avem.”

<sup>166</sup> „la pioggia continüa converte / in bozzacchioni le sosine vere.” 125-6.s.

<sup>167</sup> *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005, 213-33.

Guillaume de Saint-Thierry kommentárjában az emberi lélek jelképévé válik. Anna Maria Chiavacci Leonardi pedig az egyház negatív átváltozásának képét látja ezekben a sorokban.

Csak a XIX. század végén jelent meg<sup>168</sup> az a vélemény, mely Circével felelteti meg a „Nap lányát”. Ennek alapja, hogy Ovidius – csakúgy, mint Vergilius („solis filia” *Aen.* VII,11) –, a Nap lányának tekinti Circét: „sole satae Circes” (*Met.* XIV, 10); „filia solis” (XIV, 346). Circé mágikus metamorfikus erővel rendelkezik Ovidius Ulysses-epizódjában és Danténál is, aki egyrészt a *Pokol* XXVI. énekben említi Odysseusszal kapcsolatban, másodszer pedig a *Purgatórium* XIV. énekében. Mindkét ének politikai kirohanás: Ulysses éneke Firenze elleni, a purgatóriumi pedig Toscana elleni, míg a *Paradicsom* XXVII egyházi döntésekkel polemizál. Mindhárom szóban forgó énekben kiemelkedő jelentőségű az antitetikus szerkezetek<sup>169</sup> és a metamorfózisok szerepe<sup>170</sup> (a XXVI. énekről lásd a VII. fejezetet).

A Circé állatait leíró ovidiusi szövegrész (*Met.* XIV. 253-259)<sup>171</sup> – különösképpen a farkasok<sup>172</sup> és disznóké, de a többféle vadállat együttemlítése, és együttélése – egyértelmű hipotextust jelentenek a *Purgatórium* XIV. énekének 28-54. sorára is, ahol a *Commedia* szerzője a *Pokol* XXVI. éneke után legközelebb megnevezi a varázslónőt: „che par che Circe li avesse in pastura” (42). Az Arno völgyében élő népek boethiusi mintára<sup>173</sup> morális metamorfózison mennek keresztül, és bestiális megjelenítésük egy-egy negatív tulajdonság elhatalmasodását jelképezik: a casentinóiak disznók, az arezzóiak haragosságukban kutyák, a firenzeiek farkasok, pisaiak hamisságukban rókák. A *Pokol* XXVI, *Purgatórium* XIV és *Paradicsom* XXVII. énekeinek kötődése, és az első kettőben egyértelműen megnevezett Circé

<sup>168</sup> Carmine Galanti volt az első Poletto 1894-es feljegyzése szerint. (Hollander 1969: 220)

<sup>169</sup> Lásd pl. a 109-117. sort a *Purg.* XIV. énekében.

<sup>170</sup> A morális metamorfózisok mellett a *Purg.* XIV. énekében az irigység átváltozásainak is tanúi lehetünk, melyek hol lexikailag (82-84. sor), hol exemplum-szerepben („Io sono Aglauro che divenni sasso” („Aglaurus vagyok, szikla lett belőlem!” 139. s.) is az ovidiusi *Metamorphoses*hez kötődnek.

<sup>171</sup>

... bisque novem socios Circaea ad moenia misit.  
quae simul attigimus stetimisque in limine tecti,  
mille lupi mixtaeque lupis ursaeque leaeque  
occursu fecere metum, sed nulla timenda  
nullaque erat nostro factura in corpore vulnus;  
quin etiam blandas movere per aera caudas  
nostraeque adulantes comitant vestigia ...

... Circe palotáját  
kellett föllelnünk: mikor ott küszöbére kerültünk,  
számos oroszlán és farkas meg medve, ijesztve  
szökken elénk; de okunk nem volt rettegni, mivelhogy  
testünkön sebet egy sem akart szagatni fogával:  
farkukat inkább még csóválták, és hizelegve  
kísérték léptünk.

D.G. fordítása

Néhány sorral később pedig disznókká változtatja Ulysses társait: 278-87.sor.

<sup>172</sup> A farkasok pedig a *Paradicsom* XXVII. énekében (55) is metaforaként szolgálnak a gonoszságra.

<sup>173</sup> *De Cons. Phil.* IV, III, 17-25: „Auaritia feruet alienarum opum uiolentus ereptor: *Lupis* similem dixeris. Ferox atque iniquis linguam litigiis exercet: *Cani* comparabis. Insidiator occultus subripuisse fraudibus gaudet: *Uulpeculis* exaequetur. Irae intemperans fremit: Leonis animus gestare credatur. ... Foedis immundisque libidinibus immergitur: Sordidae *suis* uoluptate detinetur. Ita fit ut qui probitate deserta homo esse desierit, cum in diuinam condicionem transire non possit, uertatur in beluam.”

valószínűsítik, hogy a paradicsomi ének 136-8. sorában lévő metafora a mágusnő negatív metamorfikus képességeire utal. Ezt támasztja alá, hogy a dantei tercina és az ovidiusi szövegrész is a fekete – fehér ellentétpárt kapcsolja az átváltozáshoz: Ulyssesnek Círcé varázslata ellen Mercurius egy tejfehér növényt adott, melynek a gyökerei éjfeketék („pacifer huic dederat florem Cyllenius *album*: / moly vocant superi, *nigra* radice tenetur” 291-2.s.); Danténál a fehér bőrből lesz fekete: „Così si fa la pelle *bianca nera*”.

A XXVII. ének 146. sora egyszerre alkot antitetikus elemet („le *poppe* volgerà u' son le *prore*” „a hajótatot oda fordítja, ahol most a hajóorr van”), és kapcsolódik Ulysses énekének szintén utolsó soraihoz: „la poppa in suso / e la prora ire in giù” (140-141.s.)

A *Paradicsom* XXVII. éneke egy fontos lépcsőfok a dantei *Commediát* tetőző és lezáró utolsó, XXXIII. éneke felé, amelyben az oppozíciók és Dante szereplő metamorfózisa is egy új szintre érnek el. Dante átváltozásának utolsó szakaszát az emberi korlátokon túlmenő látás és megértés jellemzi, egy misztikus élmény, amely kifejezhetetlen emberi szavakkal. Szent Bernát Mária-hoz intézett imája paradoxonok sorára épül: már az első tercina négy látszólagos ellentmondást foglal magába: „Szűz és anya” („Vergine Madre”); „saját fiad leánya” („figlia del tuo figlio”); „*Alázatos és legdicsőbb* teremtmény!”<sup>174</sup> („umile e alta più che creatura”); és az időbeliség és örökkévalóság antitézisére épülő „*termine fisso d'eterno consiglio*” („Célpont, amelyet örök terv kitűzött”). A második tercina egyetlen paradoxon kifejezésre koncentrál:

tu se' colei che l'umana natura nobilitasti sì, che 'l suo <i>fattore</i> non disdegnò di farsi sua <i>fattura</i> .	Te tetted emberi természetünket olyan nemessé, hogy <i>Létrehozója</i> megengedte, hogy <i>létrehozzad őt</i> .
--	---

Az első két tercina öt paradoxonja a keresztény misztériumokat mutatja be, amelyek a halandó értelem számára csak látszólagos ellentmondásokban fogalmazhatók meg. A következő antitézis a fent és lent között feszül (10-12. sor): „*Qui se' a noi meridiana face / di caritate, e giuso, intra ' mortali, / se' di speranza fontana vivace*”.<sup>175</sup> Ez az antitetikus szerkezet a dualisztikus világrend leképezése. A következő Dante utazásának két végpontját fejezik ki: bejárta a világ legmélyebb, és most a legmagasabb, legvégső üdvösséget óhajtja látni (22-27).

Or questi, che da l' <i>infima lacuna</i> de l' <i>universo</i> infin qui ha vedute le vite spiritali ad una ad una, supplica a te, per grazia, di virtute tanto, che possa con <i>li occhi</i> levarsi più alto verso l' <i>ultima salute</i> .	Itt ez az ember, aki <i>a világ</i> <i>legmélyebb gödrétől</i> kezdve fokként végignézte a lelkek életét hozzád fohászkodik, légy most kegyes, töltsd el erővel, hogy <i>tekintetét</i> <i>a végső üdvre rá tudja emelni</i> .
---	---

<sup>174</sup> Az énekből Nádasdy Ádám fordításában idézek. Kiemelések tőlem – D.E.

<sup>175</sup> „Itt *fönt* a szeretet napként világló / fáklyája vagy; a halandók között, / *lent*, élő forrása vagy a reménynek.”

A könyörgés utolsó ellentéte a halandó képesség és a vízió emberin túliságot követelő minősége között áll fenn (31-36.sor).<sup>176</sup> Az isteni látomás leírását már nem a kettősségek jellemzik, de az antitetikus szerkezetek visszatérnek az ének azon részeiben, ahol a szerző Dante szembesül a leírhatatlan leírásának feladatával.<sup>177</sup> A *Paradicsom* XXXIII. énekének retorikai megformálása azt a gondolatot sugallja, hogy az emberi elme működését alapvetően meghatározza a bináris séma, az ellentétes alakzatokba rendezés igénye, de ez a szerkezet az isteni lényeket nem érinti.

## II. Növényi metamorfózisok a *Commediában*

### II.1. Retorizáltság és metamorfózis a *Pokol* XIII. énekében

#### II.1. Bevezetés (szintézis)

A dantei pokol hetedik körében vagyunk, ahol az erőszakosok bűnhődnek. Az erőszakosok köre három gyűrűre oszlik: az elsőben található a Phlegeton, a forrongó vér folyó (XII. ének), amelyen Nessus, a mitológiai kentaur vitte át költőinket: tőle búcsúzik az ének első sora. A hetedik kör második gyűrűjét mutatja be a *Pokol* XIII., az öngyilkosok és tékozlók (tehát az önmaguk, illetve a vagyonuk ellen erőszakosan cselekvők) éneke, amely egy emberidegen, sötétlombú erdőben játszódik. Ebben a zord erdőben mérges tüskéket termő göcsörtös-csavart fákat találunk, melyeket a női arcú, ám ragadozó madár-testű Hárpiák tépkednek,<sup>178</sup> akik a vergiliusi történet szerint Aeneas és társai lakomáját piszkították össze ürülékükkel. Maga Vergilius hívja fel Dante figyelmét az elkövetkező események hihetlenségére: „Jól figyelj hát, s olyat látsz majd, / ami pusztá beszédem hitelét elvenné” (20-21. sor); vagyis aminek tanúi leszünk, elbeszélve hazugságnak tűnhet, hitelességét csak a tapasztalás bizonyítja. Ezért biztatja Dantét antik mestere egy ágacska letörésére az erdei cserjékről.

Dante mérhetetlen ijedtségére a letépett gally helyén az ágból sötét vér csörgedezik (lásd: *Képek II. 1*), és a vérrel szavak szakadnak ki a növényi sebből, mely sikoltva kér részvétet. A jelenet ismét egy vergiliusi történetet idéz fel, Polydorusét, akinek az igazságtalanul meggyilkolt testébe fűrt lándzsák mirtuszbokrokká változtak; és a bokorból tépő Aeneas is vércseppektől és a dantei bokoréhoz igen hasonló kiáltásoktól riadt meg. A

<sup>176</sup>

perché tu ogne nube li disleggi  
di sua mortalità co' prieghi tuoi,  
sì che 'l sommo piacer li sì dispieghi.  
Ancor ti priego, regina, che puoi  
ciò che tu vuoli, che conservi sani,  
dopo tanto veder, li affetti suoi.

imáiddal üzz el minden ködöt  
halandó szeméről, hogy neki is  
megmutatkozzon a Legfőbb Gyönyör!  
És kérlek, Királynő (hiszen neked  
minden lehetséges): őrizd meg épen  
az érzékeit e látás után,

<sup>177</sup> 104-105. sor: „e fuor di quella / è defettivo ciò ch'è lì perfetto” „kívül ezen / hibás az, ami itt tökéletes.”

<sup>178</sup> Két különösen szép ábrázolásukat a XIV-XV. századból lásd: *Képek* a II. fejezethez 2. és 4. ábra.

dantei Vergilius visszautal a költő Vergilius ezen művére (48. sor), és a növényben rejtőző lélek bocsánatát kéri, biztatását Dante hitetlenkedésével magyarázva. Majd e kérdéssel fordul a sebzetthez: „De mondd el, ki voltál, s így más kárpótlás / helyett a híredet fogja megújítani a fenti világban, / ahová néki meg van engedve a visszatérés.” A kérdés a legkevésbé sincs a bokor ellenére: rögtön azzal az elnézésekéréssel kezdi retorikus körmondatokból felépülő beszédét, hogy ne nehezteljenek, ha kissé hosszúra nyúlna a története, s így útjukban feltartaná az utazókat.

Beszédének első két tercínája (58-63. sor) szolgál bemutatkozásul: a nevét nem fedi föl, és Dante számára, aki mindössze 16 évvel a nagy port felvert esemény után született, szükségtelennek tűnik a megnevezés a pontos körülírás mellett. II. Frigyes császár legközelebbi, hű embere voltam – ennyit mond a lélek, és a kortárs olvasónak elegendő ennyi, hogy ráismerjen: Pier della Vignáról van szó, a szicíliai udvar kancellárjáról, költőjéről, a retorikai iskolák számára modellként szolgáló episztola-gyűjtemény szerzőjéről, akit árulás vádjával 1249-ban börtönbe vetettek és megvakítottak. Jól strukturált beszédének következő két tercínájában (64-69. sor) Pier della Vigna a kéjnő allegorikus alakjában a vesztét okozó irigységet írja körül (a megnevezés késleltetve jelenik meg ismét a 78. sorban). A 70-72. sor egyben retorikai csúcspont, és morális szempontból a leglényegesebb mondat: itt indokolja Piero öngyilkosságát: „Lelkem, a létet megvetve, azt hitte, / a megvetéstől elmenekít a halál; / így tett igaz magam ellen igaztalanná.” A 75. sorában *tiszteletre igen méltónak* nevezi urát, ezzel elhárítva Frigyes személyéről a bűnnek még az árnyékát is: hűségének és ártatlanságának végső bizonyítéka ez.

Az elbeszélést hallgató Dante szívét olyannyira elszorítja a részvét, hogy helyette Vergiliusnak kell feltennie a további kérdéseket is: vagyis, hogy miként kötődnek a lelkek a növénytestbe; és „van-e / ki valaha kiszabadul eme tagok fogságából” (88-89. sor). Della Vigna –, amint az előző válasza elején hangsúlyozta, hogy kedvére van a beszélgetés (*ragionar*) – előrebocsátja: „Most röviden válaszolok nektek” (90. sor), és valóban, stílusa gyökeresen megváltozik, letisztul és leegyszerűsödik a második megszólalásában. Az utolsó ítélet napján, mint mások, az öngyilkosok is testükért járulnak majd; de közülük senki nem öltözhet ismét a testébe, mert nem igazságos, hogy visszakapják azt, amit eldobtak maguktól. Itt jelenik meg az öngyilkosok ellenbüntetésének értelme: aki elválasztotta a lelkét a testétől, megvetette a testét, ezért sohasem fogja visszakapni eredeti funkciójában. A test élettelen rongyként lóg majd a lélek új, ridegebb börtönének, a cserjéjének ágain. Ez a kép

elkerülhetetlenül felidézi az olvasóban a kereszténység első öngyilkosának, Júdásnak az alakját, akit sűrűn ábrázolnak az Utolsó Ítélet képeken, kopár fára akasztva.<sup>179</sup>

Ahogy Piero szavai elhalnak, új hangok ütnek meg a költők fülét: mégpedig vaddisznó-vadászatot sugalló csörtetés, ágsusogás, dobogás. Ám az erdő ismét félrevezet – ahogy a 22-24. sorban is, ahol Dante azt hitte, a furcsa sirámok a fák között rejtőző emberektől erednek –, és rettenetes meglepetést tartogat: két meztelen árnyat üldöznek pokoli kutyák, és a lassabbat utolérve, darabokra szaggatják, tagjait széthordják. (Lásd: *Képek II.* 3) A kiáltásaikból, és a második megszaggatott bokor szemrehányó szavaiból derül ki nevük: az első Lano da Siena, a második Iacopo da Santo Andrea: mindketten tékozlásukról híresek. Buti (1385-95; *ad loc.*) szerint az őket üldöző kutyák egyrészt démonok, akiknek az a feladatuk, hogy kínozzák ezeket a bűnösöket, ugyanúgy, ahogy a hárpiák feladata az öngyilkosok gyötrése; allegorikus értelemben pedig a szegénység, a lelkipurdalás, sőt a hitelezők jelképei is, akik életükben zaklatták őket. Az ének egy névtelen firenzei öngyilkos bemutatkozásával zárul.

## **II.1.I. Retorizáltság: a beszéd fájdalma és az antitetikus szerkesztés hangsúlyossága**

**II.1.I.1.** A XIII. ének különösen nagy kritikai népszerűségnek örvend, és a száznál is több, e tárgyban írt értelmezés közül is jelentős számban jelentek meg az ének nyelvi-retorikai aspektusát tárgyaló írások. Hogy csak néhány kiválót említsek közülük: a hibrid nyelv (figyeljük meg: az énekben az egyik vezérmotívum a hibridizmus, a kettős természet: a kentaur Nessustól a hárpiákon át a növény-emberekig), és a beszédképzés jellegzetességeivel foglalkozik Leo Spitzer<sup>180</sup> és a spitzeri felvetést továbbgondoló Kelemen János<sup>181</sup> írása. Általánosan az ének, és főként az erdő hangulatának nyelvi kifejezőit vizsgálja Gabriele Muresu *La selva dei disperati* című tanulmányában;<sup>182</sup> John C. Barnes pedig főként a vergiliusi és vignai kifejezésmód különbségeire koncentrált elemzésében.<sup>183</sup> Ettore Paratore<sup>184</sup> és Ignazio Baldelli<sup>185</sup> egyértelműen Spitzerrel polemizálva Pier della Vigna figurájának és a beszédét formáló retorikai fogásoknak a fontosságát hangsúlyozzák. Ernesto Giacomo Parodi

<sup>179</sup> Többek között lásd: G. Resta, *Il canto XIII dell'Inferno*, in: AA. VV.: *Inferno*, Roma, Bonacci, 1960, 336.

<sup>180</sup> Spitzer, Leo, *Il canto XIII dell'Inferno*, 1965, 223-248.

<sup>181</sup> Kelemen János, *A nyelvi moráltság: a nyelvi contrappasso*, in: *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, 2002, 122-127. Kelemen Odysseus esetével párhuzamosan elemzi a növény-emberek pokolbeli beszédképzését és ennek ellenbüntetés jellegét.

<sup>182</sup> ("Inf." XIII), in: *Rassegna della letteratura italiana*, 99 (1985), 5-45.

<sup>183</sup> *Inferno XIII*, in: *Dante soundings*, 1981, 28-58.

<sup>184</sup> *Analisi retorica del canto di Pier delle Vigne*, 1968, 178-220.

<sup>185</sup> *Il canto XIII dell'"Inferno"*, 1970, 33-45.

és Pietro Mazzamuto<sup>186</sup> nyomán, a történelmi Pier della Vigna levelezését kutatva születtek William A. Stephany<sup>187</sup> és Claudia Villa<sup>188</sup> tanulmányai.

E tanulmányok szerzői tehát a nyelvnek és beszédnek több aspektusát is megkülönböztetik az énekben. Az ének egészét szem előtt tartva nem kerülheti el a figyelmünket az a különleges hangulat, amelyet egyrészt a hangutánzó szavak használata kölcsönöz a szövegnek: az első harminc sor lexikája „éles és göcsörtös mássalhangzókapcsolataival”<sup>189</sup> (pl.: *bosco / fosco; bronchi / tronchi; stecchi con tosco;*<sup>190</sup> *aspri sterpi*) tökéletesen kifejezi a táj által kiváltott rettenetet. Az ének sajátos képi-hangulati és nyelvi egységessége lexikai szinten is megnyilvánul: a kétségbeesés, a fájdalom és a boldogtalanság kifejezéseinek olyan gazdag választékát találjuk ebben az énekben, melyet a *Pokol* semelyik más éneke nem tud felülmúlni. Gabriele Muresu tizenkét gyötrelmek- okozó, illetve fájdalmat kifejező igét – pl.: *gemere* (41. sor), *piangere* (131), *dilacerare* (128) –; nyolc gyászos jelentésű főnevet – pl. *dolore* (102), *guai* (22), *morte* (66. és 118) –; és tíz sötét hangulatú melléknevet (pl. *tristo* (12, 69, 142, 145. sor), *mesto* (106), *fosche* (4)) számolt össze A kétségbeesettek erdeje című tanulmányában.<sup>191</sup> Sötétek, „göcsörtös-csavartak”, és mérges tüskékkel borítottak nemcsak hetedik kör második gyűrűjének fái, hanem az ezeket leíró szavak is; és mindennek a szellemi gyökerei: az ének elgyötört hősei, az öngyilkosok lelkében lakó gondolatok is.

Az énekben megszólaló alakokra fókuszálva láthatjuk, miként formálja személyiségük képét beszédük jellemző stílusa. Pier della Vigna kifejezésmódja identitásának egyik bizonyítéka: a gondosan felépített episztolák struktúrája és a díszes körmondatok íve tükröződik Vigna első megszólalásában, melynek szóválasztásába ura kedves szórakozásának, a vadászatnak<sup>192</sup> szakkifejezései vegyülnek. Ez a vignai választékosság, amelyhez csatlakozik az ének leíró részeinek retorikai alakzatokban bővelkedő stílusa és az ékesszóló névtelen firenzei is, ellentétben áll egyrészt a vergiliusi dísztelen magyarázatokkal és a reszkető Dante hallgatásával.<sup>193</sup> Másrészt ez a retorizált kifejezésmód ellentétet képez a hibrid növények-

<sup>186</sup> *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, 1967, 201-25.

<sup>187</sup> *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l' "Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, 1989, 37-62.

<sup>188</sup> *Canto XIII*, 2000, 183-191.

<sup>189</sup> Angelini 1971: 430.

<sup>190</sup> Érdekesképp: a Codex Italicus I. szövegváltozatában „stecchi” helyett „mastici” szerepel.

<sup>191</sup> *La selva dei disperati*, 1985, 8-9.

<sup>192</sup> Frigyes sólyomvadászatról szóló traktátusa a *De arte venandi cum avibus*, amelyhez számos érdekes adalékot tartalmaz Daniela Boccassini *Il volo della mente: falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico 2., Dante* című monográfiája.

<sup>193</sup> Barnes 1981: 32.

emberek beszédképzésével.<sup>194</sup> Az öngyilkosok beszéde a fájdalomhoz kötődik: a növények csak vérző sebeiken keresztül tudnak beszélni – Danténak tehát nem csak azért kell törnie a bokrokból, hogy Vergilius bizonyíthassa, az *Aeneis* nem hihetetlen mese [*mera favola*]<sup>195</sup>, hanem konkrét funkciója van tettének. Ennek a „vérrel szivárgó, fájdalmas” beszédnek az ellenbüntetés-jellegét Kelemen János hangsúlyozta *A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso* című írásában: „Nagyon is átgondolt koncepció fejeződik ki az öngyilkosokat sújtó büntetésben, hiszen amikor eldobták maguktól az életet, akkor az emberi lényeket tagadták meg önmagukban. Az emberi lényegtől pedig elválaszthatatlan a beszéd képessége (emlékezhetünk rá: „egyedül az embernek adatott meg, hogy beszéljen”).”<sup>196</sup> Spitzer az öngyilkosok nyelvének sajátos, hibrid voltát (félíg emberé, félíg fáé) hangsúlyozza elemzésében.<sup>197</sup>

Egy új értelmezést jelentene a *mera favola* kapcsán a természeti megközelítés. Ugyanis létezik egy növény, amely törés esetén vérszínű nedvet bocsát ki magából, ez a *Pterocarpus angolensis*. (Képen lásd a Mellékletben: *Képek II. 5*)

Ám ezek a nagyon jelentős különbségek, és az érezhető stilisztikai változatosság a megszólalók között nem tördeli szét az ének egységességét, mivel a megszólalásokat nagyon szorosan átszővi egy kettős kapcsolatrendszer, amelyet egyrészt az antitézisek és párhuzamok logikai hálója (ami struktúrát ad az éneknek), másrészt egy másik, motivikus háló alkot, amely a klasszikus utalások és a visszatérő képek (mint pl. a vadászaté vagy a kettős természeté) szövedékéből épül fel.

## **II.1.I.2. *Hommage a Pier della Vigna*. Név és metamorfózis: a *vigna* bibliai, teológiai vonatkozásai; a fügefa példája. *Pier della Vigna* ellenpontjai**

**II.1.I.2.A.** Az ének középpontjában vitathatatlanul a capuai születésű (1180k) Pier della Vigna alakja áll, aki Bolognában tanult jogot, és mint jegyző és író lépett 1220-ban II. Frigyes udvarában, ahol hamar a császár feltétlen bizalmával rendelkező (Frigyes állítólag gyakran mondogatta, hogy „úgy szereti, mint édesfiát”<sup>198</sup>), igen nagy hatalmú emberré vált. A palermói *Magna Curia* jogászaként és a titkárság vezetőjeként az igazságügy irányítását és Frigyes teljes levelezését kezében tartotta, míg 1247-ben kinevezték kancelláriai vezetőnek (“*imperialis aulae protonotarius et regni Siciliae logotheta*”), s ez a tisztség gyakorlatilag

<sup>194</sup> Spitzer 1965: 223-248.

<sup>195</sup> Ahogy ezt a tettet D'Ovidio (1932: 215, 217) és főként Biow (1991: 45-61) értelmezi *From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in „Inferno” 13* című tanulmányában.

<sup>196</sup> Kelemen 2002: 125-126.

<sup>197</sup> Spitzer 1965: 229-230.

<sup>198</sup> Montanelli, *Dante e il suo secolo*, 1964, 69, 76.



teljeskörű hatalommal ruházta fel. A politikai mellett irodalmi szerepe sem elhanyagolható: egyrészt az episztoláris stílus híres képviselőjének (“egregius dictator”) tekinthető, akinek levélgyűjteménye a retorikai iskolákban fogalmazási mintául szolgált<sup>199</sup>, másrészt mint költő a Frigyes udvarában szerveződő szicíliai iskola domináns tagja volt.

Frigyes 1248-as pármai veresége után a neves titkár élete hirtelen tragikusra fordult: Cremonában letartóztatták, majd mint árulót a Pisa melletti San Miniato börtönébe vitték és megvakították. 1249 áprilisában talán itt lett öngyilkos, koponyáját szétzúzva a falon.<sup>200</sup> Benvenuto említi (ám elveti) a történet egy másik változatát, mely szerint capuai házának ablakából vetette ki magát, amikor a császár és kísérete haladt el az úton, hogy ezzel a végső tetteivel is ártatlanságára és az őt ért igazságtalanságra hívja fel a figyelmet.<sup>201</sup> Az ellene felhozott vádak igazságtartalmáról nem maradtak fenn általánosan elfogadott adatok,<sup>202</sup> de Frigyes egy, Riccardo di Casertának szóló levelében<sup>203</sup> árulónak (“proditor”) nevezi, “második Simonnak”, Júdásnak, “aki erszényét megtöltötte pénzzel, kígyóvá változtatva az igazság jogarát /.../ s általa mindnyájan megfulladhattunk volna, mint a fáraó hadserege, és elsüllyedtünk volna, akár szekerei a tenger mélyén”.

A régi kommentátorok Della Vigna ártatlanságát hirdetik, és így tesz Dante is, aki őt az udvari irigység és rágalmozás áldozatának állítja be. Hősét Dante nyilvánvalóan idealizálja, s nem a történész, hanem a költő szemével nézi.<sup>204</sup> És ez a dantei interpretáció – mint annyi más figura esetében is – a krónikákkal szemben – az utókor számára alapvetően meghatározta Pier della Vigna megítélését. Dante Della Vigna alakját Farinatához hasonlóan több oldalról közelíti meg: morálisan – Piero esetében az öngyilkosság bűne miatt – elítéli, de mint embert és – politikai szempontból – mint állampolgárt (földi ideáljainak feltétlen követéséért és a császár iránti töretlen hűségéért) elismeri, sőt dicsőíti. Mint író költői nyelvéért szintén nagy becsben tartja: ékes bizonyítéka ennek a megbecsülésnek az, hogy imitálja is az antitézisekben, alliterációkban, ismétlésekben gazdag stílusát. Az ének retorikai-stilisztikai

---

<sup>199</sup>A *summa dictaminis* 370 leveléről, és az ebből hitelesnek elismert 132-ről lásd: Mazzamuto, Pietro, *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, 1967, 201-25.

<sup>200</sup>Jacopo della Lana (1324-28), 58-61. sorhoz írt kommentárjában.

<sup>201</sup>Giorgio Petrocchi szerint a dantei értelmezésben feltűnően erős vignai ártatlanság-hangoztatás azt látszik alátámasztani, hogy költőnk az öngyilkosságról fennmaradt legendák közül ezt a látványos változatot részesíthette előnyben. (*Canto XIII*, 1986, 235.)

<sup>202</sup>Több, a bukását okoló szóbeszédet sorol fel Francesco Novati Vignáról írásában (76-77. old); az alakjával foglalkozó történészek nagy része ártatlanságát bizonygatja (pl. Huillard-Bréholles, Davidsohn (1962), De Stefano (1938), Casertano, Schneider); míg Hampe és Kantorowicz (1931) a császár ellenes összeesküvés vádjának igazsága mellett érvel; Baethgen pedig hivatali visszaéléssel gyanúsítja. (BIGI, *Pier della Vigna*, 512.)

<sup>203</sup>Idézi: Fallani-Zennaro, az ének 58. sorához írott magyarázatában.

<sup>204</sup>Baethgen, *Dante und Petrus de Vineia*, München, 1955, 34. Idézi: Mazzamuto, Pietro, *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, 1967, 225.

elemzéseinek egyik hagyományát<sup>205</sup> De Sanctis 1855-ös tanulmányától<sup>206</sup> kezdve alapvetően meghatározta az a megközelítés, amely az éneket mint Pier della Vigna képmását vizsgálja. Dante, aki Brunetto Latini fordításain keresztül is jól ismerhette Vigna leveleit, a latin középkori mesterének felidézésekor Piero retorikai eszközeinek választékos használatával hódol emlékének.

**II.1.I.2.B.** William A. Stephany<sup>207</sup> és Claudia Villa<sup>208</sup> tanulmányai szerint Petrus de Vinea bokorra változásának képét alapvetően meghatározta neve (Vigna és kortársai levelezésében számos szójáték található a Vigna/Vinea ‘szőlő’ névvel és a név jelentésével),<sup>209</sup> és az az ezékieli hely, amely Vigna sorsának parabolikus próféciájaként értelmezhető:

„Emberfia, adj fel Izrael házának egy rejtélyt és mondj el neki egy példázatot. Így beszélj: Ezt mondja az Úr, az Isten: Egy nagy szárnyú, díszes tollazatú hatalmas sas kiterjesztette szárnyait, elment a Libanonra, és elvitte a cédrusfa hegyét. Letörte a legkiemelkedőbb ágát, elvitte a kereskedők országába, és letette a kereskedők egyik városába. Aztán vette a cédrus egyik hajtását, és elültette a jól előkészített földbe, bőséges vízfolyás mellé, odaültette szegélynek. Az ág gyökeret eresztett, és alacsony növéssé, dús szőlővé fejlődött. Ágait feléje fordította, gyökerei meg alatta voltak. Szőlővé fejlődött, vesszőket hajtott és ágakat növesztett. Volt egy másik nagy szárnyú és díszes tollazatú, hatalmas sas is. S lám, a szőlő feléje eresztette ki gyökereit, feléje nyújtotta vesszőit arról a földről, ahova ültették, hogy öntözze. Termékeny földbe, bőséges vízfolyás mellé ültették, hogy vesszőket hajtson és termést hozzon, és gyönyörű szőlőtővé fejlődjön. Mondd ezért: Ezt mondja az Úr, az Isten: Javára válik ez? Vajon a sas nem tépi ki a gyökereit, nem szakítja le gyümölcsét, nem teszi tönkre minden gyenge hajtását? Nem is kell erős kéz és népes nép, hogy kitépje gyökereit. Elültették, de szerencsés lesz-e? Ha megérinti a keleti szél, nem szárad-e ki teljesen? Ki fog száradni azon a földön, ahová ültették. (Ez. 17,2-10)

Az ezékieli hely mellett még egy ótestamentumi történetet felidéz Pier della Vigna epizódja: a természet törvényeit átlépő (Danténál vérző; a Bibliában égő, de el nem hamvadó) és megszólaló növény a Mózeshez az égő csipkebokor képében szóló Úr történetét (Ex. 3,2). Ez azonban csak ellenpontként értelmezhető a dantei jelenet viszonylatában: a bibliai növény nem börtön és büntetés, hanem a teofánia fennkölt eszköze.

A „vigna” (‘szőlőültetvény’) bibliai és teológiai metaforaként a kiválasztottakra, vagy magára a Keresztény Egyházra utal, mint a hívek gyülekezetére.<sup>210</sup> Máté 20.1-16 parabolája a Mennyeek országát hasonlítja a szőlőhöz, ahová a szőlősgazda egész nap munkásokat fogad föl, és akiknek az elsőktől az utolsókig ugyanynyi fizetséget ad. A Mt. 21.28-32 példázatában

<sup>205</sup> Többek között lásd Ettore Paratore, Ignazio Baldelli, Emilio Bigi tanulmányait.

<sup>206</sup> *Lezioni e saggi*, 245-60.

<sup>207</sup> *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, 1989, 37-62.

<sup>208</sup> *Canto XIII*, 2000, 183-191.

<sup>209</sup> Ezeknek a részleteknek az összegyűjtését már Huillard-Bréholles megkezdte.

<sup>210</sup> *Enciclopedia Dantesca*, «Vigna»; Frankel, *The Context of Dante's Ulysses*, 1986: 105.

ismét szőlősgazda szerepel és két különbözőképpen ígéretet tevő és cselekvő fia. A rögtön ezt következő kegyetlen történetet felvázoló példabeszédben (21.33-42) a szőlősgazda bérbe adja szőlőjét, de a szüret idején a bérlők a termést beszedni küldött szolgákat, majd a gazda fiát is megölik. A parabola üzenete, hogy a szőlősgazda "a gonoszokat a gonoszok sorsára juttatja, szőlőjét pedig más bérlőknek adja ki bérbe, akik idejében beszolgáltatják a termést.... Ezért mondom nektek, hogy elveszik tőletek az Isten országát, s olyan nép kapja meg, amely megtermi gyümölcsét.”

Dante maga is a bibliai-teológiai allegória értelemben használja a szőlőskertet (*vigna*) két helyen is a *Paradicsomban*, és a kifejezés mindkétszer egy-egy pápa elleni kritikaként működik. Szent Domonkosról a XII. ének 85-87. soraiban mondja Szent Bonaventura: „rövidesen nagy tudós lett belőle, / s mint ilyen kezdte bejárni a *szőlőt*, / mely gyorsan tönkremegy, ha rossz a gazda.”<sup>211</sup> Ahol a szőlő (*vigna*) egyértelműen az Egyház allegóriája, a szőlősgazda (*vignai*) pedig a pápáé. A *Paradicsom* XVIII. énekében XXII. János pápának címzi Dante a szavait: „De te, aki csak azért írsz, hogy aztán eltörölhesd, / gondold el, hogy Péter és Pál, akik meghaltak / a *szőlőért*, melyet tönkreteszelsz, még élnek.”<sup>212</sup> A látszólagos paradoxon próféciája uralja a tercínát, ahol az ellentétes értelmű szavak rímhelyzetben, pontosan egymás alatt hirdetik a csak vallásos értelemben kibékíthető ellentétüket: ... *moriro* / ... *vivi*. A pápa tehát a XVIII. énekben, éppúgy, mint a XII.-ben a rossz szőlősgazda képében jelenik meg, amely szerep ellentétes az evangéliumi parabolákban megjelenővel.

Pier della Vigna neve a Biblia-olvasók és a *Commedia* intratextuális viszonyait figyelők számára óhatatlanul előhívja ezeket a példázatok és allegóriákat, erősítve egyrészt azt az igényt, hogy Della Vigna sorsát példázatként kezeljük, másrészt pedig, hogy történetében az allegorikus jelentésekre koncentráljunk. Pier della Vigna neve és túlvilági metamorfózisa együttesen, egységet alkotva a jó gazda nélkül magára maradt, és ezért elkorcsosult és valódi élet nélküli növényt, vagy kertet idézik, amely funkcióját (a termés adását) már sohasem tudja betölteni, és pusztulásának oka az emberi rossz döntés volt. Ebben a formában a pokolbeli növények az ének első szavának, a „Non”-nak, a negációnak a szomorú emléktárgyai, mint az a fügefafa, amelyet Máté evangéliumában a szőlőskert-parabolák előtt Jézus kiszárít: „[Jézus] kora reggel a városba tartva megéhezett. Az út mentén

<sup>211</sup> N.Á. fordítása, kiemelés tőlem. Eredetiben: „in picciol tempo gran dottor si feo; / tal che si mise a circuir la *vigna* / che tosto imbianca, se 'l *vignai* è reo.”

<sup>212</sup> „Ma tu che sol per cancellare scrivi, / pensa che Pietro e Paulo, che moriro / per la *vigna* che guasti, ancor son vivi.” 130-132. sor, kiemelés tőlem.

látott egy fügefát. Odament, de nem talált rajta egyebet, csak levelet. Erre így szólt: "Ne teremjen rajtad gyümölcs soha többé!" A fügefa azon nyomban kiszáradt." (Mt 21.18-19)<sup>213</sup>

A kiszáritott fügefával, és Piero sorsával ellentétes a 92. zsoltár ígérete (melynek 5. sorára („salmo Delectasti”) a *Purg.* XXVIII. énekében (80. sor) Matelda utal), mely szerint az igazak virulnak, mint a pálma és a cédrus, és öregkorukban is gyümölcsöt teremnek:

„Az igaz virul, mint a pálma, fölfelé nő, mint a Libanon cédrusa.  
Az Úr házában vannak elültetve, Istenünk csarnokában virágoznak.  
Még öregkorukban is gyümölcsöt teremnek, tele vannak nedvvel és élettel,  
hogy hirdessék: "Az Úr igazságos ő az én sziklám, igazságtalanság nincsen benne!" (13-16).<sup>214</sup>

Piero története és döntése, akinek igaz és hűséges emberként kellett szembenéznie igaztalan vádakkal, kemény munkával megszerzett javainak, helyzetének elvesztésével, és politikai üldöztetéssel, nyilvánvalóan foglalkoztatta Dantét, aki 1301-től kezdve haláláig száműzetésben volt kénytelen élni és alkotni. Pier della Vigna alakját a történelmi mellett a személyes érdeklődés is festette ilyen nagy jelentőségűvé és ennyi részvétet kérővé<sup>215</sup>. A *Színjátékban* és Dante egyik legkedvesebb olvasmányában (lásd: *Conv.* II, XII, 1 - 4) két ellenpontja is található Pier della Vignának. Az egyikük Romeo di Villanova, aki Raymond Berengarnak, Provence grófjának minisztere volt, de jó munkáját hálátlanul fogadták:

Ma i Provenzai che fecer contra lui non hanno riso; e però mal cammina qual si fa danno del ben fare altrui. Quattro figlie ebbe, e ciascuna reina, Ramondo Beringhiere, e ciò li fece Romeo, persona umile e peregrina. E poi il mosser le parole bieche a dimandar ragione a questo giusto, che li assegnò sette e cinque per diece, indi partissi povero e vetusto; e se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe	Ám az ő irigyei ott, Provence-ban nem nevettek soká; rossz útra lép, aki fájlalja más jótetteit! Raymond Berengarnak négy lánya volt, s ma mind királyné – ő szervezte ezt, Romèò, ez a jöttment idegen. De rávették a grófot álnokul, hogy elszámoltassa e tiszta embert, aki tízből tizenkettőt csinált. Ő elment, szegényen és öregén, s ha tudná a világ, szíve mit érzett,
--	---

<sup>213</sup> Mane autem revertens in civitatem, esuriit. / Et videns fici arborem unam secus viam, venit ad eam; et nihil invenit in ea nisi folia tantum et ait illi: “ Numquam ex te fructus nascatur in sempiternum ”. Et arefacta est continuo ficulnea.

<sup>214</sup> Latinul: “iustus ut palma florebit ut cedrus Libani multiplicabitur / plantati in domo Domini in atriis Dei nostri florebut / adhuc multiplicabuntur in senecta uberi et bene patientes erunt / ut adnuntient quoniam rectus Dominus Deus noster et non est iniquitas in eo”.

<sup>215</sup> A részvét érzése (*pietà*) végigkíséri Dante túlvilági utazását, de csak néhány helyen válik ennyire hangsúlyossá: ezek pedig, a XIII. ének mellett, Francesca, Odysseus és Ugolino énekei. Párhuzamosságot figyelhetünk meg a szerelmesek énekével a részvét érzésének tekintetében: a két énekben az első részvétet – amelyet a pokolban szenvedő jelenlegi *állapota* vált ki – az elkárhozott kéri számon Dantétól (Della Vigna, XIII. ének, 36. sor), illetve ennek meglétéért mond köszönetet (Francesca, V. ének, 93. sor). Míg a második részvét – amelyet a *történetük megismerése* ébreszt Dantében –, teljesen hatalmába keríti a költőt, és „mint a halott teste zuhan el” (V. ének, 140) Francesca esetében, Pieróval szemben pedig a pontosan a beszédképességét veszíti el – ezáltal (ha csak egy pillanatra is) magára véve a beszéd fájdalomosságának büntetését a XIV. ének kezdő tercijában, ahol Dante a szülőföld iránti szeretettől elszorult szívvel gyűjti össze a firenzei öngyilkos szétszórt lombját. A tragikus sorsú Piero iránti hangsúlyozott együttérzést számos kommentátor a Dantét sújtó igazságtalan ítélet és hálátlanság (Frigyes alakját Firenzével állítva párhuzamba) hasonlóságával magyarázza.

mendicando sua vita a frusto a frusto, assai lo loda, e più lo loderebbe.	ahogy ment s koldult falatról-falatra, bár dicsérik most – még jobban dicsérnék. <sup>216</sup>
--	--

Romeo di Villanova, az igazságtalanul megvádolt udvari ember, az irigyek áldozata, csakúgy, mint Dante, a megalázó száműzetést választotta a halál helyett, és túlvilági jutalmát a Paradicsomban kapta meg. Sorsának leírása, ahogy a XIII. énekben Pier della Vignáé, antitetikus szerkezetekből épül föl: a Provance-iak, akik szemben álltak Romeóval (ellentét a személyek között) sorsa jogosan fordult rosszra (ellentétes sorsfordulat), hiszen más jótetteiből kárt kovácsoltak (jó és rossz etikai szembenállása: 129-131.s.). Urának mind a négy lányát királynővé tette az egyszerű, jöttment ember (státuszok közötti ellentét: 132-4.s.). A gonosz szavak („parole biece”) érveltek az igaz személy ellen („questo giusto”), és sározták be őt (135-6.s.). Romeo olyan jól vigyázta és forgatta a rá bízott javakat, hogy tízből tizenkettőt csinált, de míg másokat gazdaggá tett tevékenységével, addig őt kisemmizték: öregén koldulni kényszerült (137-140).

A másik ellenpont Severinus Boethius<sup>217</sup>, aki a gót Theodorik király konzulja volt a VI. század elején, majd fényes karrierjének és megbecsültségének teljében vádolták meg árulással és végezték ki. A Dantéra – és a keresztény gondolkodásra – oly nagy hatást tett művét, a *De consolazione philosophiae*-t, kivégzésére várva, a börtönben írta meg. Dante a Nap egében, a teológusok koszorújában találkozik Boethius lelkével:

Per vedere ogne ben dentro vi gode l'anima santa che 'l mondo fallace fa manifesto a chi di lei ben ode. Lo corpo ond' ella fu cacciata giace giuso in Cieldauro; ed essa da martiro e da essilio venne a questa pace.	Mínthogy látja a Jót, ott benn örül a boldog lélek, aki fölfedi (csak olvasd jól), hogy álnok a világ. A test, amelyből kiűzték, pihen a Cieldoro-ban; ő mint vértanú és száműzött talált itt végre békét. <sup>218</sup>
---	--

Boethiusnak tehát nemcsak a száműzetés és koldusbot jutott osztályrészül, mint Romeo di Villanovának, és Danténak, hanem mártírhálál is. Figyeljük meg, hogy ahogy Pier della Vigna sorsát és énekét az antitézisek sorával írja le a szerzőnk, ugyanez a retorikai eszköz a legalkalmasabb Romeo di Villanova sorsának és Boethiusénak a leírására is. Boethius szent lélek („anima santa”), aki álnok világba került („mondo fallace”); a test, melyből kiűzték Cieldauróban pihen szemben a lélekkel, amely (az élet során elszenvedett száműzöttséggel ellentétben) az égben békét talált.

Az öngyilkosok iránt mutatott dantei részvét heves érzelmi reakciói az ének során, és a kétségbeesés érzékletes leírása arra vezetett néhány szerzőt – köztük a *Savage God* neves

<sup>216</sup> 129-142. sor. N.Á. fordítása.

<sup>217</sup> Boethius jelenlétéről a *Színjátékban* lásd: Nicolò Maldina: *Dante e Boezio*, tesi di laurea, Università di Bologna, 2009. Az ének vonatkozásában Pier della Vigna és Dante ellenpontjaként tárgyalja: Ledda, G., «*Inferno* XIII», 2012 (in corso di pubbl.).

<sup>218</sup> *Par.* X, 124-129. N.Á. fordítása.

íróját, Alfred Alvarez (1971, 125-129) és a *Nel « miro gurge » dell'anima dantesca* című tanulmány (1929, 59-89) szerzőjét, Ettore Caprát –, hogy a *Commedia* bevezető énekében leírt szituációt az öngyilkosságra készülő ember gyötrelmeivel azonosítsa. Anna Maria Chiavacci Leonardi (225.o.) a költő ellenfigurájának tekinti Vignát: amennyiben két jelentős politikai szerepet vállaló irodalmár hasonló sorsfordulatot elszenvedve (megbecsültségből vádlottá és üldözötté válva) mégis ellentétesen cselekszik a balsors csapásai között.

A XV. ének 61-66. sorában Brunetto Latini növényi metaforákkal gazdag beszédében megjósolja Dante keserű száműzetését, és a jótettekért igazságtalan üldöztetéssel fizető Firenzét:

Ma quello ingrato popolo maligno che discese di Fiesole ab antico, e tiene ancor del monte e del macigno, ti si farà, per tuo ben far, <i>nimico</i> ; ed è ragion, ché tra li <i>lazzi sorbi</i> si disconvien fruttare al <i>dolce fico</i> .	Ám az a nép, hálátlan és gonosz, mely egykor Fiesóléből leszállt, s még most is kemény szikla-lelke van, jótetteid miatt gyűlölni fog, és jó okkal, mert savanyú bogyók közt nem tud teremni az <i>édes füge</i> . <sup>219</sup>
--	--

Ezekben a tercináknak is ellentétek halmozása a kifejezésmód, amelyet szerzőnk választ, hogy kifejezze a rosszindulatú és hálátlan firenzei nép és Dante szembenállására, amelyet a savanyú berkenye (*lazzi sorbi*) és az édes füge ellentéte támaszt alá és erősít meg. Magát Dantét az „édes füge” (*dolce fico*) szókapcsolat jelöli, mellyel egyértelműen szembehelyezkedik a kiszáradt fügének bibliai képével, amelyet Pier della Vigna túlvilági sorsa hív elő.

### II.1.I.3. Az antitetikus szerkesztés hangsúlyossága

A *Pokol* XIII. énekével foglalkozó kutatók egy részének értelmezésében a hangsúly az énekben megfigyelhető ellentétekre esik: a bipolaritásra (Giorgio Petrocchi<sup>220</sup>), vagy az antitézisre, mint elsődleges rendezőelvre (Angelo Jacomuzzi<sup>221</sup>); míg mások a tagadás fontosságát hangsúlyozzák. Luigi Scorrano *A „Pokol” XIII: A tagadás mint nézőpont*<sup>222</sup> című cikkében megfogalmazott véleménye szerint inkább a tagadás retorikája érvényesül az énekben, mint az ellentéteké: a *non...* és *ma...* kezdőmondatok közül a *non*-nal kezdődő uralkodik a másik fölött; és John C. Barnes<sup>223</sup> is egyetért vele abban, hogy a *non* az ének egészének kulcsszava (valóban: a *non* az ének kezdőszava is, egyedülként a *Pokol*ban; sőt az

<sup>219</sup> N.Á. fordítása. Kiemelések tőlem.

A XIII. ének értelmezésébe G. Ledda (*«Inferno» XIII*, 2012) már bevonta ezt a passzust, de Pier della Vigna alakjával, és a hozzá kapcsolódó, fent említett bibliai idézettel – melyre eddig nem mutatott rá egyetlen értelmező sem –, nem hozta összefüggésbe.

<sup>220</sup> *Canto XIII*, 1986: 231-242.

<sup>221</sup> *Il palinsesto della retorica*, 1972, 43-77.

<sup>222</sup> *«Inferno» XIII: un orizzonte di negazione*, 2001: 9-28.

<sup>223</sup> *Inferno XIII*, 1981: 30.

első három tercina kezdetén anaforaként ismétlődik). A bűn és büntetés közötti analógiában (az életet elvetők testüket megtagadva kényszerülnek a tehetetlen, halott növénytestbe, és az utolsó ítéletkor sem kapják vissza emberi alakjukat), mely olyannyira jellemző dantei megoldás, meggyőzően és kétségkívül működik a tagadás elve. A Scorrano-féle értelmezés szerint Piero élettagadása az, ami implikálja a tagadás retorikáját.

Meg kell jegyeznünk, hogy az énekben többféle tagadásról van szó, amelyek nem állíthatóak tökéletes párhuzamba. Az egyik az így értelmezett élettagadás, mely ebben az értelemben nem lenne más, mint az egyetlen (ismert) lehetőség elvetése. Ellenben a második tercina tagadásainak alapja egy egyértelmű antitézis: a két erdő a szembeállításának lényege nem az életteli színes erdő elutasítása, hanem a sötét halálerdő leírása. A leírás e a szakaszában szereplő tagadások azt a hatást keltik, hogy csupán a valódi, zöld erdő torz paródiájával állunk szemben; mégis *létező* és jelentésekben gazdag vidéket találunk a helyén, amelynek további rétegeit nem tagadásokon keresztül ismerjük meg. Leo Spitzer megfogalmazása szerint az ének etikai-stilisztikai légkörét a „gyötrelem, a meg hasonlítás, a kettéválás”, „egyszóval a diszharmónia”<sup>224</sup> jellemzi. És melyik lenne alkalmasabb retorikai eszköz ennek a hasadásnak a megjelenítésére az antitézisével?

Az ének (már emlegetett) második tercínája – amely a *canto* sajátos hangját üti meg és hangulatát festi – három antitéziséből épül fel, amelyek a földi erdők kellemességét állítják szembe ennek a túlviláginak a borzalmasságával. Az anaforával hangsúlyozás és a halott, sötétlombú erdő bemutatása valószínűleg Seneca *Hercules furens*-éből származik: „Horrent opaca fronde nigrantes comae /... Non prata viridi laeta facie germinant, / Nec adulta lenti fluctuat zephyro seges; / Nec ulla ramos sylva pomiferos habet”.<sup>225</sup> A háromszoros szembeállítás, és a kezdő *non*-ok és a kötő *ma*-k háromszoros ismétlése egyrészt monotonná teszi a mondatszerkesztést, másrészt megfigyelhetünk benne egyfajta fokozást, mely a harmadik, legkevésbé kifejtett oppozícióban éri el tetőpontját, ahol a mérges tuskék állnak szemben a gyümölcsök édességével.

A 8-9. sorban a *vadállatok* és *megművelt* földek képeznek ellentétet. A következő hangsúlytalan szembeállítások (a 20-21. sorban a tapasztalat hitelességéé és az olvasottak hihetlenségéé; a 22-23.-ban pedig ellentét a két érzék tapasztalásai között: „Mindenhonnét panaszokat *hallottam*, / *de nem látszott* ember, akitől származna”) átmenetet képeznek a mitikus, leíró rész és az erősen retorizált, fájdalmát hirdető vignai beszéd között. A dantei tett

<sup>224</sup> Spitzer 1965: 235.

<sup>225</sup> 689-700. sor. Ed.: Charles Beck, Boston, James Munroe and Co., 1845, 32. old. Említi: Fallani –Zennaro kommentárja.

kicsinysége, jelentéktelensége<sup>226</sup> („előrenyúltam kissé a kezemmel / apró gallyat szedve egy nagy cserjéről”), és a hatás rettenetessége („és törzse felsikoltott: „Miért tépsz engem?” // A törés nyomán vértől lett barna”) között feszülő igen hatásos antitézisre több értelmező is felhívta a figyelmet.<sup>227</sup>

Piero részvétet számonkérő első jajkiáltásaiban így határozza meg magát és e bűnhődésben társait: „Emberek voltunk, mostanra cserjévé lettünk” – szembeállítva korábbi természetes és teljes, valamint jelenkori degradált állapotukat. Vergilius magyarázatában (46-51. sor) visszatér és antitetikus helyzetbe kerül a történetének hitelessége ( "S'elli avesse potuto *creder* prima ... ciò c'ha veduto pur con la mia rima") és a „dolog hihetetlen volta” (*cosa incredibile*).<sup>228</sup> Della Vigna beszédének első terzináját (55-57. sor) teljesen áthatja az a rafinált kedvesség, és azzal a fennkölt és irodalmi stílussal fejezi ki magát, amely az író Pier della Vigna sajátja volt. Választékos kifejezésmódja éles ellentétet képez a kevéssel korábbi tragikus sikollyal. Bemutatkozásában (58-63.s.) (valójában *periphrasis*) megfigyelhető egy antitetikus figura etymologica (*serrando e diserrando*); és a fájdalmas kontraszt a metrikailag és szintaktikailag is hangsúlyozott határozószói értelmű melléknév („*sì soavi*”) és a rákövetkező tragikus változások között. Itt kezdődik el az a megosztottság („titkától szinte mindenki mást elvontam”) Vigna és a többi udvari ember között, amely az irigységhez, és ezáltal bukásához vezet. A hűség (*fede*) szó háromszor (21, 62. és 74. sor) tér vissza az epizód során, így erősítve a dantei értelmezésben elfoglalt jelentőségét, amelynek magja a tett és következmény között húzódó, igazságtalan ellentét: „oly nagy hűséggel viseltem a dicső tisztet, / hogy álmot és életet veszítettem vele”. A 64. sortól kezdődik a császári udvarokat sóváran figyelő irigység megszemélyesítő körülírása, amelyet azonban csak a 78. sor nevez meg (*retardatio nominis*).

Megfigyelhetjük, hogy retorikai eszközökben a 67-72. sorig tartó két tercina a leggazdagabb: ezek az eszközök teszik hangsúlyossá, hogy itt érkezik csúcspontjához Piero tragédiája. A 67-68. sorban a háromszoros igeismétlés („*infiammò* contra me li animi tutti; / e li '*nfi*ammati *infiammar* sì Augusto”), és a már egyértelmű és éles szembeállítás „mindenki lelke” és Pieróé között alkotja della Vigna sorsfordulatának *crescendóját*, amely a 69. sorban kettős antitézisben<sup>229</sup> fogalmazódik meg: „*lieti onor* tornaro in *tristi lutti*”, ahol a két főnév és a két melléknév külön és szókapcsolatban is ellentétben áll egymással.

<sup>226</sup> Aeneas háromszor is megtépi Polydorus lándzsás mirtuszbokrárt, mire az megszólal (III, 27-40. sor).

<sup>227</sup> Pl.: Angelini 1971: 434.

<sup>228</sup> Jacomuzzi 1972: 58.

<sup>229</sup> Barnes 1981: 44.



Vigna utolsó döntésének, halálának leírása (70-72. sor) négy antitézis láncolatából épül fel, melyek közül legerősebb a két szójátékkal hangsúlyozott: a megvető ízléssel menekvés a mások megvetése elől („per *disdegnoso* gusto, ... fuggir *disdegno*”), és az igaz *maga ellen* igaztalanul cselekvése (*ingiusto-giusto*). A *credendó*ban (ez az ige nyolcszor ismétlődik az énekben)<sup>230</sup> benne rejtőzik az illúzió és az isteni büntetés valósága között feszülő ellentét, ami az elkárhozás okává válik). Natalino Sapegno kommentárjában<sup>231</sup> kiemeli Vigna beszédének mesterkélt voltát, amelynek lényegét a „megértésért tett erőfeszítésben” látja: a megértésnek pedig szükségképpen meg kell előznie az öngyilkossághoz vezető ellentmondásos szellemi folyamatok megítélését.

Valóban, Piero második beszéde (93-108. sor) már nélkülözi a retorikai figurákat; magyarázata letisztult és a legkönnyebb megértetésre törekvő. Két megkülönböztető ellentétet találunk ebben a szövegrészben, amelyek rámutatnak, miben különbözik az öngyilkosok halálon túli sorsa a többi lélektől. A 97-98. sor (*nem előre kijelölt helyre, hanem ahová a sors veti*) a többi, Minos megítélte lélektől különbözteti meg az élettagadókat, mivel a többi körben és alkörben a bűnösök a bűnük alapján szétválasztva és csoportosítva találhatók. „Ezzel Dante azt mutatja, hogy az öngyilkosok között nincs különbség, tettük súlya ugyanakkora” – állapítja meg Pietro Alighieri kommentárjában.<sup>232</sup> A 104. sorban az ellentét jelöltjeinek köre kitágul: az öngyilkosokkal szemben mindenki más visszakapja testét az utolsó ítélet napján; míg a VII. kör második gyűrűjének lakói pontosan az igazságra hivatkozva nem ölhetik fel.

Az ének másik bűnöseinek, a tékozlók bemutatásában inkább az analógia logikai kötése dominál, mint az antitézisé. De mintegy párhuzamként az erdő okozta első érzécsalódással (22-23. sor), ellentét érezhető a várt és bekövetkezett esemény között a 109-118. sorban is: a vadászat hangjait halló Dante elé a megszokottal ellentétes irányú látvány tárul, hiszen az üldözött vaddisznó helyén emberek menekülnek. Az ének kétféle bűnös-csapatának bűne között analógia (az élet és javak eltékozlása, eldobása), míg büntetésük között ellentét érezhető: míg az öngyilkosokat mozdulatlanra és némává ítélte bokorra változásuk, addig a tékozlók – meztelenül, mivel minden javuktól megfosztották magukat<sup>233</sup> – hangosan kiáltozva menekülnek a fekete pokolkutyák elől.

<sup>230</sup> A 25. sorban háromszor; majd a 46, 71, 81 és 110. sorokban. Jacomuzzi, 1972: 65.

<sup>231</sup> Sapegno 1985: 141-153.

<sup>232</sup> 91-108. sorhoz írt kommentárjában: „la disperazione non à gradi: imperò che in pari grado è ognuno che si dispera”.

<sup>233</sup> Jacopo Alighieri (1322), 115-117. sorhoz írt kommentárjában.

## II.1.II. Metamorfózis: a vergiliusi előzmény; Ovidius mitikus és Dante etikai átváltozásai

**II.1.II.1.** Az epizód vergiliusi gyökerét az *Aeneis* III. könyvében találjuk (22- 68.s.), amelyre maga Dante is utal a 48. sorban. A vergiliusi és dantei történet felépítése, alaphelyzete lényegében megegyezik, és a két jelenet közötti hasonlóság a szerzők hozzáállásában és a hősök viselkedésében is megmutatkozik: a nyomorúságos emberi állapot iránti részvétben, a földből/törzsből felszakadó kiáltásban, Aeneas (29-30, 39. sor) és Dante (44-45. sor) rémületében, majd részvétteljes válaszában. A két jelenet közötti egyik legjelentősebb különbség a metamorfózis mikéntjét érinti: míg a mirtusbokor Polydorus teste fölé nőtt (az Aeneashoz szóló hangja egyértelműen a mélyből, a domb alól tör elő<sup>234</sup>), addig az öngyilkos lélek a növénybe záródott (a növényi test váltotta fel az emberi testet), és levelei lettek tagjai az ellenbüntetés törvénye szerint.

A vergiliusi előkép esetében nem ugyanazt a típusú közvetlen átváltozást látjuk (jelen esetben emberből növény), amelyet Ovidiusnál oly gyakran megfigyelhetünk, de nem is azt a közvetettnak nevezhető danteit, amely a lélek körüli börtön-burok cserélődését jelenti. Vagyis bár nem Polydorus teste válik mirtusszá, ám mégis csak átváltozással állunk szemben: egyrészt a trójai királyfit beborító és átszurkáló lándzsák gyökeret eresztve mirtusz- és sombokorra alakulnak,<sup>235</sup> másrészt szelleme jelenlététől a növény hasonlónak válik az emberi testhez: a bokorból csurgó vér és a fájdalom kétségkívül az emberi lényeg közelségének jelei a növényben. A másik jelentős különbség a vergiliusi előkép és a dantei újraírás között a büntetés motívuma. Míg a Polydorus elszenvedte erőszakos halál és továbbélése a földi növényben nem az egykori tetteinek eredménye, addig a dantei öngyilkosok új lényegének minden részletét az elkövetett tettért járó büntetés határozza meg. Polydorus növénye nem lelkének börtöne, hanem egyfajta emléktábla az igazságtalanul megölt ifjúnak. Nem találom meggyőzőnek Fallani-Zennaro (37. sorhoz) és más értelmezők véleményét, amely szerint a trójai ifjúnak ez a sors „az istenektől származó kárpótlás” lenne, hiszen a vergiliusi epizód lezárását Polydorus temetési szertartásainak leírása adja (62-68. sor), ahol a lelkét is eltemetik (67-68. sor), hogy végre békében nyugodhasson. Tehát ez az átváltozás inkább átmeneti segítséget jelenthetett az istenek részéről, mint valódi kárpótlást.

(Újra)írói ellentmondás a *Commediában*, hogy Polydorus másik említésekor (*Pokol* XXX. ének), Hecuba történetére utalva, Dante az ovidiusi változathoz (*Met.*, XIII, 535 skk.) nyúl vissza, hiszen a vergiliusi verzió elfogadásakor Hecuba nem láthatná meg a tengerparton fia testét: „Hekuba, már fogoly, szomorú, félholt, / miután látta Polyxena vesztét, / s a tenger

<sup>234</sup> *Aeneis*, III, 39-40.

<sup>235</sup> *uo.*, III, 46-47. sor.

partján egy iszonyu vérfolt / közepén Polydorus fia testét: / ugatott, mint az eb ugat dühében, / mert fájdalmai az eszét kikezdték.”<sup>236</sup>

A XIII. ének másik egyértelműen vergiliusi kötődésű motívuma a hárpiák jelenléte, amelyek ugyancsak az *Aeneis* III. könyvében bukkannak fel (209-257.s.), és ételeik tönkretétele mellett szomorú jóslattal riasztják a trójaiakat. William A. Stephany *Dante's Harpies*: „*Tristo annunzio di futuro danno*” című kiváló cikkében elemzi a hárpiák próféciajának dantei sorát<sup>237</sup>, megállapítva, hogy míg a hárpiák „szomorú jóslata”<sup>238</sup> nem teljesedett be – csak egy humoros módon, mikor Aeneasék éhségükben azt a kenyeret is megették, amelyen felszolgálták az ételüket, és Iulus felkiáltott: „*Heus! etiam mensas consumimus*” (VII, 116). Addig az öngyilkosok, a pillanatnyi helyzetükben elveszítve annak a reményét, hogy a baljós prófécia jóra is fordulhatnak – mint ahogy Aeneasék esetében történt –, feladták a jövőjüket.<sup>239</sup> Így, kifejtetlenül ugyan, de Dante elhelyez egy pozitív ellenpontra való utalást az énekben.

**II.1.II.2.** Ahogy már Francesco D'Ovidio<sup>240</sup> is megállapította a *Canto di Pier della Vigna* című terjedelmes tanulmányában, a XIII. ének metamorfózisainak leírásakor Dantét nem csak Vergilius ihlette, hanem az *Átváltozások* szerzője is. Ovidiusnál számos példát találunk a növénné változásokra (Daphne történetétől kezdve Hermaphroditusén át Philemon és Bauciséig)<sup>241</sup>, ám a dantei és vergiliusi történethez hasonlóan vért hullajtó növényekkel csak három esetben találkozunk.<sup>242</sup>

A Phaethon sorsát sirató Heliasok esetében a még nem befejeződött átváltozás következtében véreznek ágaik és szólalnak meg (amint befejeződik az átváltozás, kéreg futja be ajkaikat, és elhallgatnak); mikor édesanyjuk, Clymene, a metamorfózist látva, megkísérelti őket a fatestből kitépni (*Met.*, II, 340-366). Míg Dryope mítoszába (*Met.*, IX, 334-93), aki (tudatlanul) a Lotis nimfából lett lótosz virágját szakítja le gyermekének; és Erysichonéban (*Met.*, VIII, 738-84), aki (tudatosan, az istenek elleni tiszteletlenségből) vágja ki Ceres ligetében az istennő szeretett nimfáját rejtő, terebélyes tölgyet: már régen befejeződött

<sup>236</sup> 16-21. sor. A két Dante által említett Polydorus-történet különbségeiről lásd: Brugnoli 1995: 239-259.

<sup>237</sup> in: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, 1991, 37-44.

<sup>238</sup> Celaeno hárpia Aeneasnak és társainak azt jövendölte, hogy habár eljutnak Itáliába, addig ott nem emelhetnek falat, „míg éhségükben az asztalt meg nem rágják, és fel nem fálják ebédre”. (256-257. sor. Lakatos István fordítása.)

<sup>239</sup> Stephany, *Dante's Harpies*, 1991, 40.

<sup>240</sup> in: *Ugolino, Pier della Vigna, i simoniaci*, Napoli, A. Guida, stampa 1932, 117-278.

<sup>241</sup> Lásd: Harsányi Pál, *Növénnéváltozások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, 1908. És D'Ovidio, *Canto di Pier della Vigna*, 127-130.

<sup>242</sup> A történet inverze Pyramus és Thisbé mítosza (*Met.*, IV, 55-166), akiknek a kifolyó vére színezi be a növényt: a szedret.

átváltozásokról van szó, ahol a vér és a hang egyértelműen az új növényalakban megmaradt emberi lényeknek a nyomai.

A növénné lett emberek hangjai háromféle funkciót töltenek be az említett történetekben: 1) a tépéskor kegyelemkérés, mely Vergiliusnál („parce pias scelerare manus”<sup>243</sup>); és Ovidius Heliades-mítoszában („parce, precor, mater”) explicite; a *Commediában* indirekten fejeződik ki: („Perché mi scerpi? / non hai tu spirto di pietade alcuno?”), amely a *pietas* fogalmával Vergiliushoz kapcsolódik inkább. 2) Figyelmeztetés: Polydorus azért szólal meg („Fuss e kegyetlen földről, fuss, jaj, e kapzsi vidékről” 44.s.), hogy felhívja Aeneasék figyelmét, ne telepedjenek le azon a földön, ahol ilyen rettenetesen szegték meg a vendégjogot. (60-61.s.) Itt ki kell emelnünk azt a hasonló, pénzre és posztra mohón törekvő udvari környezetet, mely Thrákiában Polydorus halálát okozta (az ok a „kárhozatos kincsszomj” 57.s.), Itáliában pedig Pier della Vignáét. Ceres szeretett nimfája a konkrét tett (a fa kivágásának) következményeire figyelmeztet, míg Piero figyelmeztetése az élet eldobásának általános következményeit mutatja be. A növény-emberek megszólalásának harmadik funkciója a bemutatkozás, illetve önfelfedés az új formában, és az átváltozáshoz tartozó történet elmondása. Vigna esetében ez a történet nem más, mint rejtett vádbeszéd és nyílt apológia – Emilio Bigi<sup>244</sup> egyértelműen az apológiák struktúráját mutatja ki Piero beszédében *captatio benevolentiae* (55-57. sor); *narratio* (58-75.), és *petitio*.

Dante és Ovidius átváltozásainak vizsgálatakor ki kell emelnünk néhány alapvető különbséget. Leo Spitzer (223.o.) állapította meg a metamorfózis folyamatát érintő eltérést: az ovidiusi történetekben egy élő *válík* növénné (a lábai gyökerekké merevednek, a haj lombbá alakul...stb.), tehát az ember és a növény között, amellyé változik, töretlen azonosság marad meg. Míg a dantei öngyilkosok esetében a testet és a lelket a halál szétválasztja egymástól, és csak a lélek létezik tovább. Másik két különbséget Michelangelo Picone írt le *Dante e i miti* című<sup>245</sup> tanulmányában: „az antik szerző képzelete sohasem alkotott valószerűtlen, természetidegen növényeket átváltozó hőseiből”<sup>246</sup>, míg a dantei leírás éjszínű, göcsörtös-csavartak, gyümölcs helyett mérges tüskét termő fái szemben állnak az evilági tapasztalatainkkal.

Amíg az *Átváltozások* elsősorban azt mutatja meg, ami megelőzi a metamorfózist, addig a *Színjáték* szinte kivétel nélkül az átváltozás utáni állapotra koncentrálna leírásában, hogy

<sup>243</sup> *Aeneis*, III, 42. sor. Polydorus figyelmeztetése Aeneasnak, hogy ne szennyezze be kezét egy halott nyugalomnak megzavarásával.

<sup>244</sup> Bigi 1984: 515. És Stephany, *Dante's Harpies*, 1991, 40.

<sup>245</sup> in: (a cura di) Picone, M. – Crivelli T., *Dante. Mito e poesia*, 1997, 21-32.

<sup>246</sup> Picone, Michelangelo, *Dante e i miti*, 1997, 25-26.

így tegye egyértelművé az isteni igazság működését. Amennyiben tehát az *Átváltozások* aetiologikus költemény, amely az okokat akarja feltárni, a *Színjáték* eszkatológikus mű, amelynek célja a következmények megértése. A Heliasok nyárfává válásukkor befejezik boldogtalan létüket; míg az öngyilkosok, növényi formájukban kezdenek el egy, az örökkévalóságig tartó boldogtalan létet. A dantei és ovidiusi elbeszélés szempontját illetően is eltérés figyelhető meg: Dante mint szemtanú (tehát a narráció szintjén hiteles leírást nyújtva) írja le az öngyilkosok átváltozásának eredményét (ahogy Aeneas is maga volt, aki megélte és elmondja): tehát mindketten közvetlen források. Míg Ovidius csupán mint mítoszokat gyűjti össze ezeket a történeteket; és sokszor azáltal is, hogy egy szereplő meséli őket, mintegy időtöltésként, tovább erősíti mesei jellegüket, és önmagától tovább távolítja őket.

**II.1.II.3.** Pusztán maguknak az átváltozásoknak a leírását tekintve, nem tűnik meggyőzőnek a XIII. ének Ovidiushoz való szoros kötődése. A történet struktúrája, a hősök érzelmi reakciója, a szerzők hozzáállása alapján egyértelműnek látszik, hogy a vergiliusi előkép kiteljesedésének vagyunk tanúi. Ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül az ének egészét, az elsőtől az utolsó soráig átszövő ovidiusi allúzió-hálót. A kezdősor Nessus kentaurt említi; és ahogy Giuseppe Izzi is megállapítja,<sup>247</sup> a XII. ének szóhasználatából<sup>248</sup> kitűnik, hogy Dante Nessus történetét Ovidius elbeszélésén keresztül ismerte.<sup>249</sup> Az *Isteni Színjáték*ban Nessus a Phlegeton révészeként tűnt fel (ebben a szerepében is az ovidiusi mintáját idézi), aki Dantét és Vergiliust átviszi a forrongó vérfolyó egyik partjáról a másikra. A vérző növénné váló átalakulás, valamint egyes lexikai választások<sup>250</sup> szintén magukban hordozzák az ovidiusi metamorfózisokra való elkerülhetetlen asszociációt.

A 40-42. sor „Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro geme” ovidiusi előzményét Lynne Press *Modes of Metamorphosis in the « Comedia » : The case of « Inferno » XIII* című tanulmányában jelölte meg Meleagros halálának leírásában<sup>251</sup>: „aut dedit aut visus gemitus”<sup>252</sup> est ille dedisse / stipes et invitis correptus ab ignibus arsit”<sup>253</sup> („Sóhajtott a hasáb, vagy csak sóhajtani látszott, / míg kedvetlen, a tűz megfogta, és emészteti

<sup>247</sup> in *Enciclopedia Dantesca*, 1970-78, vol. IV, 42.

<sup>248</sup> A dantei „bella Deianeira” (68. sor) a *Metamorphoses*-ben „pulcherrima virgo” (9); vagy az ovidiusi Nessus szavai „neque enim moriemur inulti” (131), melyek visszacsengenek a „fè di sé la vendetta elli stesso” dantei sorban (69). Vagy magának a gázló szónak a használata: Ovidius erős, gázlót ismerő Nessusa (IX. 108: „Nessus ... valens scitusque vadorum”) segít a *Színjáték* költőinek a gázlón való átkelésben (XII. 94: „che ne mostri là dove si guada”).

<sup>249</sup> *Met.*, IX, 98-272.

<sup>250</sup> Pl. az ovidiusi *truncis* (Heliasok, II. 358); *trunco* (Erysichton, VIII, 761), - amely a vergiliusi leírásban nem szerepel -, a XIII. énekben háromszor is visszatér (*tronco*: 32, 91, 109).

<sup>251</sup> 2007, 232.

<sup>252</sup> A *gemitus* szó az aeneisi történetben (III, 39. sor.) is felbukkan.

<sup>253</sup> *Met.*, VIII, 513-514.

kezde”<sup>254</sup>). Lynne Press azonban nem tárgyal egy alapvető fontosságú elemet: a büntetés motívumát.

Míg Vergilius Polydorusa ártatlanul szenved el halálát, addig az ovidiusi előképek esetében az átváltozás gyakran büntetés, vagy legalábbis a metamorfózist elszenvedő tetteinek, érzéseinek következménye. A testvérüket sirató Heliasok csillapíthatatlan fájdalmukban gyökereznek meg; Dryope és Erysichton tudatlanul, vagy tudatosan, de felsőbb hatalom (istenek kegyeltjei) ellen vétnek. Meleagros – aki éppen Déianeira bátyja – a kalüdóniai vadkanvadászatot (ismét egy kötelék az ének vadászat-motívumához) követő vitában megölte két nagybátyját, és a testvéreit megbosszuló anyja, Althaia tűzre vetette azt az elátkozott fadarabot, amelynek a fia születésekor a Moirák Meleagroséval azonos hosszúságú életet adtak. (451-455.s.) Meleagros példájával a *Commedia* olvasója a *Purgatórium* XXV. énekében találkozik még: „Se t'ammentassi come Meleagro / si consumò al consumar d'un stizzo” („Ha emlékeznél, hogy birt tönkremenni / Meleager, mert egy üszök elégett...”<sup>255</sup>); amelyben a *stizzo* szó – mely a *Színjátékban* csak kétszer fordul elő: *Pokol* XIII, 40 és *Purg.* XXV, 22 – egyértelműen bizonyítja, hogy a *stizzo* Meleagros ovidiusi mítoszához kötődő szó, így erősítve és hangsúlyozva a XIII. énekbeli előfordulás allúzió-jellegét.

A büntetés elemének lényegi fontosságát nem csak a párhuzam szolgáltatja az ovidiusi és dantei történetek között, hanem a morális rendszerbe illesztéshez is előképet nyújt. A dantei átváltozások ugyanis – éles ellentétben a vergiliusival, és különbözve az ovidiusi mitikus mintáktól –, etikai alapokra épülnek. A pokolbeli metamorfózisok, a dantei morális rendszerből értelemszerűen következve, lealacsonyodást jelentenek az emberi szinthez képest. A XIII. énekbeli átváltozás okát már a legkorábbi kommentátorok megállapították: Jacopo<sup>256</sup> di Alighieri 1322-ben, és Jacopo della Lana 1324-28-ban, ez utóbbi szavaival: „ezt az átváltozást Dante allegóriaként alkalmazza: mikor az ember a világban él, akkor racionális, szenzitív és vegetatív lény: amikor viszont megöli magát, ez a halál elveszi tőle a racionális és szenzitív képességeit, és így csupán a vegetatív marad meg számára.”<sup>257</sup>

A XIII. ének következő ovidiusi allúzióját a démoni kutyák által üldözött és széttépett tékozlók epizódjában találjuk, amely a szarvassá változtatott, és tulajdon negyven vadászkutyája által halálra mart Acteon történetét<sup>258</sup> idézi. Kapcsolatot keresve a dantei megoldással, Lodovico Castelvetro 1570-es kommentárjában (109. sorhoz) Palaiphatosz *De*

<sup>254</sup> Devecseri Gábor fordítása.

<sup>255</sup> 22-23. sor. Babits Mihály fordítása

<sup>256</sup> Jacopo Alighieri (1322), *Inferno* XIII, 1-3. sorához írt kommentár.

<sup>257</sup> Jacopo della Lana (1324-28), *Proemio*.

<sup>258</sup> *Met.*, III, 145-252.

*incredibilibus historiis*-ának *De Actaeone* fejezetét allegorikus mítosz-értelmezését említi, amely szerint Acteon a vadászatra herdálta örökségét, és ebből származik az átvitt értelmű mondás, hogy „kutyái ették meg”.

Castelvetro kiadója, Franciosi<sup>259</sup> megállapítja, hogy Dante Fulgentius (*Myth.* III, 3) leírását ismerhette, akinél azt olvassuk, hogy Acteon, miután olyan sok időt töltött vadászattal, megértette annak fölösleges voltát, elbátortalanodott, és szíve olyanná vált, mint egy szarvasé. Ám, habár felhagyott a vadászattal, megmaradt a kutyatartáshoz fűződő szenvedélye, és minden pénzét rájuk költötte; innen származik tehát a mondás, hogy kutyái falták föl. Az ovidiusi Acteon-történetnek egy részlete, mely Acteon utolsó fájdalmas nyögéseit írja le, szorosan kötődik a XIII. ének beszédképzésének jellegéhez: „gemit ille sonumque, / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / cervus”. (237-238.s.) A vadász utolsó szavainak nyelve sem emberé, sem szarvasé: a kinnak azon a hibrid és degradált nyelvén szólal meg, amelyen a dantei növény-emberek sípolják és vérzik panaszait.

Az ének utolsó sorainak névtelen öngyilkos alakjával kapcsolatban alapvetően három vélemény jelenik meg. Bambaglioli, Lana és a Firenzei Névtelen kommentátor-szerző véleménye szerint Lotto degli Agliról lehet szó, aki prior és bíró és – Maramauro megjegyzése szerint – a retorikában igen jártas ember<sup>260</sup> volt. 1285-ben, az otthonában akasztotta fel magát „ezüst övével”<sup>261</sup>, mert hagyta magát lefizetni, hogy hamis ítéletet hozzon, amely miatt egy ártatlant fosztott meg életétől. Ottimo és Buti szerint Rocco dei Mozzit rejti a névtelenség,<sup>262</sup> aki tékozlásával fényes gazdagságból jutott nyomorúságos helyzetbe, és az öngyilkosságnak ugyanezt a módját választotta.

Ez utóbbi figura egyesítené magában tehát az ének mindkét bűnét: a tékozlását és az öngyilkosságát. Míg Boccaccio<sup>263</sup> szerint Dante szándékosan hallgatta el a XIII. ének utolsó megszólalójának nevét, mivel Firenzében Dante korában olyan gyakran fordultak elő öngyilkosságok. Jacopo Alighieri<sup>264</sup> magyarázata szerint az „önmaguk felakasztása a firenzeiek sajátos bűne, ahogy az arezzóiaké a kútba ugrás”: és Dante azért nem nevezi meg az akasztottat, hogy „minden firenzei a saját rokonára ismerjen a leírásban”. Egyes értelmezők szerint az utolsó sorok firenzei öngyilkosa a saját házában, önmaga ellen

<sup>259</sup> Castelvetro, Lodovico 1570: [*Inferno* 1-29 only] *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi. Modena, Società tipografica, 1886.

<sup>260</sup> Guglielmo Maramauro (1369-73), az ének 151. sorához írt kommentárjában.

<sup>261</sup> Graziolo Bambaglioli (1324), 151. sorához írt jegyzetében. És Jacopo della Lana (1324-28).

<sup>262</sup> Guido da Pisa (1327-28[?]) fogalmazza meg ezt a véleményt kommentárjában.

<sup>263</sup> Giovanni Boccaccio (1373-75), a sorhoz írott kommentárjában.

<sup>264</sup> 143-145. sorhoz írt magyarázatában.

elkövetett tetteivel a belső harcoktól gyötört Firenzére is utal. Ahogy Piero történetében nem lehet figyelmen kívül hagyni tettének politikai okát (az udvarokban tobzódó irigységet); itt a társadalmat megmételtyező egymás ellen acsarkodás másik fajtájával találkozunk: a városállamon belüli hatalomért folyó értékromboló vetélkedéssel. E névtelen öngyilkosnak – aki a következő szavakkal írja le választott halálának módját az ének utolsó sorában: “Io fei gibetto a me de le mie case”<sup>265</sup> – megtaláljuk ovidiusi előképét Iphis alakjában, aki a firenzeihez hasonlóan a ház kapujára akasztja föl magát.<sup>266</sup>

ad postes ornatos saepe coronis umentes oculos et pallida brachia tollens, cum foribus laquei religaret vincula summis, "haec tibi sarta placent, crudelis et inopia!" dixit inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam, atque onus infelix elisa fauce pependit. icta pedum motu trepidantum aperire iubentem visa dedisse sonum est ad aperta ianua factum prodidit, ...	az ajtószárnyra, mit oly sokszor koszorúzott, könnyel telt szemeit, halovány karját felemelte és hurkot kötözött az ajtó legtetetejére „Íly koszorú tetszik néked” szolt, „lám te kegyetlen!” és beledugta a fejét, s még így is a lány fele fordult, s összenyomott nyeldeklővel, nyomorult teher, ott függ. Úgy hallik, hogy nyög s reszket – veri lába – az ajtó; majd föltárul az ajtószárny s föltárja a látványt ...
---	---

Ezzel az ovidiusi allúzióval zárul a XIII. ének: utolsó sorában éppúgy az átváltozások költői mesélőjéhez kapcsolódva, ahogy az elsőben.

## II.2. Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben

A *Purgatórium* ovidiusi mítoszokkal, növényi metamorfózisokkal és bibliai utalásokkal legsűrűbben átszőtt részét a Földi Paradicsom énekei alkotják. Ez az éneklánc az egész *Színjátékban* egyedülállóan sűrű inter- és infratextuális hálóval rendelkezik: az ókori és középkori irodalmi hagyományok számos darabjára reflektál itt a szerző. Legmarkánsabban a Genesis és az antik mítoszok hatása mellett a pásztorkölteményekét érezzük (a vergiliusi *Bucolicától* Guido Cavalcantiig), valamint az allegorikus hagyományét – többek között – Brunetto Latini *Tesoretto*jáét, és a *Rózsaregényét*.

A Földi Paradicsom énekeiben egyedülálló szerepet kapnak a növényi elemek is, ami elsősorban az édenkert-, valamint aranykor-tematikának köszönhető. A dantei kert alapvetően analóg a Teremtés könyvének édenjével, az ovidiusi aranykor-leírás<sup>267</sup> pedig az örök tavasz („ver erat aeternum”)<sup>268</sup> és a maguktól sarjadó növények képében előlegezi a dantei Édent.

<sup>265</sup> 151. sor.

<sup>266</sup> *Met.*, XIV, 733-741. Devecseri Gábor fordítása.

<sup>267</sup> *Pg.* XXVIII, 69, 135, 139-141. *Met.* I, 89-112.

<sup>268</sup> *Met.* I, 107, de ez a Pergus-liget sajátossága is lesz: „perpetuum ver est” (V, 391).



Dante fel is hívja a figyelmet az antik költők (elsősorban Ovidius és Vergilius<sup>269</sup>) topográfiai tévedésére, akik azt hihették, hogy az aranykor a Parnasszuson kapott helyet: „Az antik megéneklői / az aranykornak, és boldog állapotának, / talán a Parnasszusra álmodták ezt a helyet. // Itt volt az emberi faj ártatlan; / itt volt örök a tavasz és termett minden gyümölcs / ennek a folyónak vize a nektár, amiről mindenki beszél.”<sup>270</sup> Az ovidiusi és vergiliusi elképzeléssel szemben Dante két, anaforikus „qui”-vel mutat rá az Édenkert Purgatórium hegyi elhelyezkedésére.

A másik ovidiusi modellje a *Commedia* «locus amoenus»-ának a *Metamorphoses*beli Pergus-tó ligete, ahol „árnyban a nedves föld ad biborszirmu virágot: / tart a tavasz folyton”, és ahol „Proserpina játszik”, / és violát szedeget, vagy lel ragyogó liliumra”<sup>271</sup>, mielőtt Dis magával ragadná az alvilágba. Az ovidiusi Proserpina<sup>272</sup> (és Singleton szerint Astrea<sup>273</sup>) jelentősége nem hanyagolható el Matelda alakjának megformálásában. Dante ki is mondja: „Emlékeztetsz a helyre, ahol [játszott], és arra, milyen volt / Proserpina, mikor elveszítette / őt az anyja, és ő [elveszítette] a tavaszt.”<sup>274</sup> Proserpina az ovidiusi leírásában éppúgy virágokat szedegető szép leány, mint Matelda<sup>275</sup> (valamint a XXVII. ének álmában Lia<sup>276</sup>), és a természet közelségét, kapcsolódását a növényi motívumokhoz hangsúlyozza a középkori Ovidius-kommentárok értelmezése. A Proserpina elrablása előtti időszak az aranykor idejéé, a növényi termékenység teljességéé. Ez a növényzet számára is ideális állapot az, ami visszavonhatatlanul eltűnik az ártatlan lány elrablásakor. Dante kortársa, Giovanni del Virgilio, az *Átváltozások* allegorikus magyarázatában Plutót a földdel felelteti meg, Cerest a nedvességgel, Proserpinát a holddal. Az ovidiusi történet, miszerint Proserpina elrablása óta fél évet tölt Plutóval az alvilági királyságban, fél évet anyjával (*Met* V, 564-571-hez), pedig allegorikusan a természet és növényzet évszakonkénti változásait jelenti.<sup>277</sup> A fulgentiusi

<sup>269</sup> IV. *Ecl.*, 6 skk.

<sup>270</sup> Pg. XXVIII, 139-144. “Quelli ch'anticamente poetaro / l'età de l'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro. // Qui fu innocente l'umana radice; / qui primavera sempre e ogne frutto; nettare è questo di che ciascun dice.”

<sup>271</sup> Devecseri G. fordítása. *Met.* V, 390-392: “frigora dant rami, Tyrios humus umida flores: / perpetuum ver est. quo dum Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit...”

<sup>272</sup> Pg. XXVIII, 49-51. *Met.* V, 341-408.

<sup>273</sup> Singleton, Charles S., *Il ritorno all'Eden: Matelda*, in *La poesia della "Divina Commedia"*, Bologna, Il mulino, 1978, 359-376.

<sup>274</sup> Pg. XXVIII, 49-51. “Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera.”

<sup>275</sup> Matelda „egy hölgy, aki magában lépked, / énekelve és válogatva virágtól virágig / melyekből kirajzolódik az útja” (XXVIII, 40-42.) A 42. sor („ond'era pinta tutta la sua via”) felidézi a *Fasti* egy sorát (IV, 430): “pictaque dissimili flore nitebat humus”. (Vö. Brugnoli, G., *La primavera di Proserpina*, in “Trimestre” II (1968) 236-239).

<sup>276</sup> 97-99. sor: „az álomban szép és ifjú hölgyet / véltem látni, réten sétálva / virágot szedni ...”

<sup>277</sup> Del Virgilio, 1933, 64-66.

értelmezést követő (*Mit.* I, 10) Johannes de Garlandia szerint (57.o.) Ceres a lánya elrablása miatti bosszúból szárítja ki a földeket: az allegorikus megfeleltetés szerint Proserpina a föld nedvességét jelenti, amelyre Ceres a szárazság idején vágyik.<sup>278</sup>

A Pergus-tó vidékének leírásából több részletet is viszontlátunk a dantei ábrázolásban: „Sűrű liget koszorúzza vizét, puha lombjaival mint / fátyollal fedi-óvja a Nap lobogó sugarától”<sup>279</sup> – írja Ovidius. Dante éppen így festi le a földi Paradicsom tiszta vizű patakját, amely tökéletesen áttetsző, „habár sötétben-sötétben folydogál / az örök árnyékban, melyet sosem / von be fényével se nap, se hold”<sup>280</sup>. A bíborszínű virágokat („tyrios flores”) termő ligetet és a violát szedő Proserpinát („Proserpina... violas... carpit”) pedig a „lecsupaszított növény” („pianta dispogliata”) újbóli kivirágzása idézi föl: „a rózsáénál halványabb, és a violáénál sötétebb / színt nyerve, újult meg a növény”<sup>281</sup>.

Dante a XXVIII. énekben megjelenő Matelda leírására egymást követően kétszer is ovidiusi allúziót választ: mindkettőt hasonlító-felülmúló színezettel. A 64-66. sorban Venus és Adonis *Metamorphoses*beli történetét (V, 525 skk.) idézi fel, megállapítva, hogy a szerelmes Venus szemének csillogása sem lehetett erősebb, mint a Mateldából sugárzó: „Nem hiszem, hogy ennyi fény ragyoghatott / Venus szempillái alól, mikor fia / sebezte meg, szokásától eltérően”.<sup>282</sup> Nem véletlenül választja a szerelem istennőjét a hasonlítottként, hiszen Mateldát már a felbukkanásának pillanatában a szerelem szavaival jelöli Dante. Így szólítja meg: “Ó, szép hölgy, aki a szerelem sugarainál / melegedsz, ha hihetek arcodnak, / mely a szív tanúja szokott lenni...” (XXVII, 43-45).

Majd – miután a 69. sorban is elhelyezett egy ovidiusi utalást a mag nélkül termő növényekre – Dante a *Heroides* szerelmeseit, Hérót és Leandert idézi fel (XVIII-XIX. levél). Az ovidiusi szerelmespár két tagja a Helléspontos két partján élt, és Leander minden éjjel átúszta a szorost, hogy Hérójával lehessen, hacsak a vihar nem tartóztatta. Az utazót Mateldától mindössze egy keskeny, háromlépésnyi folyócska választja el, de Matelda iránti vágyakozása olyan erős, hogy az őt akadályozó víz pontosan akkora kint ébreszt benne, mint amit Leander érzett a tengerszoros iránt a vihar idején. „Három lépés távolságot mért közénk a folyó; / de Helléspontost – hol Xerxés átkelt, / és mely mindmáig a nagyravágyás féke – //

<sup>278</sup> Pál József értelmezésében Proserpina a bűnbeesett és megváltott emberiségnek a figurája. (*Silány időből az örökkévalóba...* 1997, 66-68)

<sup>279</sup> Devecseri G. fordítása. *Met.* V, 388-389: „silva coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus ut velo Phoebeos submovet ictus”.

<sup>280</sup> XXVIII, 31-33: „avvegna che si mova bruna bruna / sotto l'ombra perpetua, che mai / raggiar non lascia sole ivi né luna.”

<sup>281</sup> *Pg.* XXXII, 58-59: “men che di rose e più che di viole / colore aprendo, s'innovò la pianta”.

<sup>282</sup> “Non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere, trafitta / dal figlio fuor di tutto suo costume.”

sem gyűlölte jobban Leander / a Sestos és Abydos közötti vad hullámszásért, /mint amennyire én gyűöltem ezt, mert nem tudtam rajta átkelni.”<sup>283</sup> Az ovidiusi szövegben, Leander Hérónak írt levelében visszatérő elem a panaszkodás az őket elválasztó vízre<sup>284</sup>; egy ponton Leander kifakadása az elválasztó víz kicsiségéről, de áthatolhatatlanságáról előlegezni látszik a Dante szereplő folyócska iránti dühének megfogalmazását: „Mit használ nekem az, ha nem nagy víz különít el? / Ily kicsiny ár nékem tán kicsinyebb akadály?/ ... / Kézzelem, akit szeretek már szinte közlelő, / s gyakran e „szinte” kinez, s csalja ki könnyeimet”.<sup>285</sup>

Két, növényi elemeket is tartalmazó ovidiusi mítoszra ebben az énekláncban kétszer is történik utalás: ez Pyramus és Thisbé története és a Pán és Syrinx mítoszáat hallgatva elalvó Argusé. Ezek az utalások nemcsak önmagukban jelentősek, hanem egyrészt példaértékűek a mítoszok dantei újrafelhasználásának szempontjából, másrészt az utazó Dante átváltozásainak kísérőivé és mintáivá válnak.

### II.2.I. Pyramus és Thisbé mítosza: a keret

Meghatározó strukturális jelentőséggel bír Pyramus és Thisbé mítoszáának kétszeri említése a Földi Paradicsom éneksorozatának elején és végén. Az első utalást a XXVII. ének 37-42. sorában találjuk, mikor az utazó Danténak át kell jutnia a hetedik szegély tűzfalán: a túloldalon már Beatrice várja (34-43. sor). Ám a tűzhalált már látott utazó nem hajlandó a tűzbe lépni, hiába biztatja Vergilius, hogy ez a tűz nem lesz ártalmára. Ekkor árulja az antik költő, hogy Beatrice várja őt a fal túloldalán. Dante rettegését csak a szeretett lény neve képes feloldani: pontosan úgy hat rá, ahogy a haldokló Pyramusra kedvesének neve.

Az ovidiusi mítosz (*Met.*, IV, 55-166) szerint Thisbé és Pyramus szép babilóniai fiatalok, szomszédok, akik a két ház közös falának rejtett részén keresztül beszélgetnek. Családjaik nem engedik, hogy összeházasodjanak, ezért megállapodnak, hogy megszöknek: a városon kívüli szederfánál adnak egymásnak találkozót. Thisbé előbb ér oda, de megjelenik egy véres pofájú oroszlán, amely elől a lány elmenekül. A fátylát viszont elejti rohanás közben, az oroszlán pedig széttépi a leplet. Ezután érkezik oda Pyramus, és a jelekből Thisbé halálára következtetve, kardjával megöli magát. A visszatérő Thisbé saját nevének

<sup>283</sup> „Tre passi ci faceva il fiume lontani; / ma Elesponto, là 've passò Serse, / ancora freno a tutti orgogli umani, // più odio da Leandro non sofferse / per mareggiare intra Sesto e Abido, / che quel da me perch' allor non s'aperse.” (Pg. XXVIII, 70-75.)

<sup>284</sup> *Her.* 38 skk. „Ifjúi tettem meggátolta zajongva a tenger, / s átcsap a feldühödött ár, míg uszom, fejemen...”; 127-128.s. „már egyesült a szívünk, jaj, miért választ el a tenger, / egy kettőnk szive, egy mért ne lehetne hazánk?”; 183-186.s. „Hát nem ölelhetlek soha, csak ha a víz is akarja? / S nincs, aki boldognak látna, ha zord az idő? / S bárha bizonytalanabb nincs, mint a szelek, meg a hullám, / mindig a szél meg a víz döntse reményemet el?” Muraközy Gyula fordítása.

<sup>285</sup> Muraközy Gy. fordítása. 175-176, 180-181. s. „quid mihi, quod lato non separor aequore, prodest? / num minus haec nobis tam brevis obstat aqua? /... /paene manu quod amo, tanta est vicinia, tango; / saepe sed, heu, lacrimas hoc mihi 'paene' movet!”

ismétlésével szölongatja szerelmét. Ezt a pillanatot idézi fel a dantei utalás egy hasonlat formájában, amely a szerelem természetfeletti erejét hirdeti:

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio Piramo in su la morte, e riguardolla, allor che 'l gelso diventò vermiglio; così, la mia durezza fatta solla, mi volsi al savio duca, udendo il nome che ne la mente sempre mi rampolla.	Mint ahogy Thisbé nevére felnyitotta szemét Pyramus a halála pillanatában, és ránézett, mikor a szederfa bíborszínűvé vált; úgy enyhült léggyá (lelkem) keménysége, és fordultam bölcs mesteremhez, a nevet hallva, amely elmémbe rügyezik szüntelen.
--	--

Tehát ahogy Thisbéjének nevére Pyramus felnyitja a halál közelségétől már elnehezült szemeit („Ad nomen Thisbes oculos iam gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa” *Met.*, IV, 145-6), és felismeri őt, miközben a szederfa fehér gyümölcsei bíborszínűvé váltak a gyökereket áztató vérétől, úgy változik meg hirtelen Dante lelkiállapota Beatrice nevének hallatára: a halálos félelem sápadtságából és merevségéből életre kel a szerelem melegétől. Ez a lelki keménység („durezza”) azonban a puszta félelmen kívül a bibliai<sup>286</sup> *duritia cordis* állapotára is utal<sup>287</sup>, ami ellentétes az isteni akaratra való hagyatkozással. A szederfa szín-metamorfózisának felidézésével párhuzamosan tehát az utazó Dante belső metamorfózisának is tanúi vagyunk: ez az átváltozás egyszerre jelent egy Isten felé vezető morális lépést és a félelem legyőzését.

Az ovidiusi történet befejezése szerint Pyramus után Thisbé is végez magával: a szederfa gyümölcsei ekkor még egy átváltozáson mennek keresztül: vörösből feketévé válnak. Ezt két középkori Ovidius-kommentátor – Johannes de Garlandia és Giovanni del Virgilio – így magyarázza: „Az előbb fehér szeder fekete szederré színesedik / Ez azt jelenti, hogy az édes szerelemben a halál rejtőzik. / A szerelmesek halálának vére festi meg gyümölcseit / Kezdetben fehérén ragyog, végül feketéllik a fa.”<sup>288</sup> Vagyis ebben a moralizáló olvasatban a mítosz az érzéki szerelem tragikus kimenetelét példázza.

A dantei leírás csak a fent említett pillanatot ragadja ki az epizódból, és a 145-146. sort idézi szinte szó szerint. Ez bizonyíték arra, hogy az egyébként nagyon elterjedt, XII. századi, eredetileg provanszál, de latinra fordított *Piramus et Thisbé* regény<sup>289</sup> nem volt Dante kezében e sorok írásakor. Egy másik döntő érv arra, hogy Dante az ovidiusi *Metamorphoses*ből merít, pontosan a növényi metamorfózis elemében látható. A dantei sorokban Pyramus halálakor a

<sup>286</sup> Exodus VII 13 „induratum est cor Pharaonis”, XIV, 8: „Induravit Dominus cor Pharaonis”.

<sup>287</sup> Michelangelo Picone, „Purgatorio” XXVII: *passaggio rituale e translatio poetica*, Medioevo romanzo, XII (1987), num. 2., 396.

<sup>288</sup> „Alba prius morus nigredine mora colorans / Signat quod dulci mors in amore latet. Tincta suos fetus de sanguine mortis amantum / Principio candet fine nigrescit arbor.” Garlandia, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.*, 1933, 51: az első két sor van itt jelen. Del Virgilio, G., *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, 1933, 55.

<sup>289</sup> *Piramus et Tisbé*, a cura di Cristina Noacco, Roma, Carocci, 2005.

szeder *bíborvörössé* válik<sup>290</sup> követve az ovidiusi eredetit: „*madefactaque sanguine radix / purpureo tinguunt pendencia mora colore*”<sup>291</sup>; míg a *Piramus et Thisbé* regényben Pyramus halálakor fehérből rögtön feketévé változott a szeder: „A vér az ágakra spriccel: / a gyümölcs, mi fehér volt, feketévé válik. / A szeder addig a napig / mindig fehér volt. / De attól kezdve fekete színű lett / a fájdalom tanújaként.”<sup>292</sup> A visszatérő Thisbé meg se ismeri a szederfát: „[Thisbé] mikor közeledik a szederfához, / és megpillantja a megfeketült szedreket, azt gondolja, eltévedt, / a megváltozott szín miatt: / mit korábban fehérnek látott, / a gyümölcs, most fekete a vértől.”

Az ovidiusi mítosz hathatott más dantei megoldásokra is, amelyet három motívum felhasználása mutat az epizódban. A *Metamorphoses*ben nagy szerepet kap egyrészt a tűz eleme: Pyramus neve tartalmazza a görög *tűz* szót (πυρ)<sup>293</sup>, és a szerelem – nyilván toposz-szerű – megfogalmazása is a lángolás ismételt kifejezésével történik:

<p>„... sed non potuere vetare ex aequo captis ardebant mentibus ambo. consciis omnis abest, nutu signisque loquuntur, quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.”</p>	<p>„De amit megtiltani meddő: egymásért azonos lobogással lángol a szívük. S erről senkise tud; szavuk intés, titkon-adott jel; rejtegetik tűzüket, s lobog az csak még hevesebben.”<sup>294</sup></p>
---	--

De míg Ovidiusnál ez az érzéki tűz tragédiába vezeti a fiatalokat, és véglegesen elválasztja őket az élettől és egymástól, addig a purgatóriumi tűz tisztító-tűz, amelyen átjutva Dante végre találkozhat Beatricével, a testi vágyakozást immár hátrahagyva.

A földi paradicsomot körülvevő tűzfalról számos értelmezés olvasható: Bruno Nardi<sup>295</sup> szerint a *flammeus gladius* kiterjesztése, vagyis az édent Ádám és Éva kiűzetése után tüzes karddal őrző kerub (Gen. 3, 24) kardjából származik. Contini<sup>296</sup> a tűzzel való keresztelés megvalósulásának tekinti, amelyet az evangéliumokban Keresztelő Szent János hirdetett: „Én csak vízzel keresztelek, hogy bűnbánatra indítsalak benneteket, de aki a nyomomba lép, az hatalmasabb nálam. Arra sem vagyok méltó, hogy a saruját hordozzam. Ő Szentlélekkel és tűzzel fog benneteket megkeresztelni” (Mt. 3, 11). A patrisztikai szövegekben a Paradicsom tüzes bejárata, valamint a tűzzel való keresztelés eleme összemosódik: Szent Ambrus

<sup>290</sup> 35-36. sor, kiemelés tőlem: D.E.

<sup>291</sup> 126-127. sor, kiemelés tőlem: D.E.

<sup>292</sup> 787-792. sor: “Sur le branches raie il sans: / Noircist le fruit qui estoit blans. / Tous tens avoit esté la more / Blanche dusque a icele ore; / Adont reçut noire coulour / En testomoin de dolour.”

<sup>293</sup> Durling, Robert M. – Martinez, Ronald L. (ed.), *Purgatory*, 2003, 619.

<sup>294</sup> Devecseri Gábor fordítása. Kiemelések tőlem: D.E. 61-64. sor.

<sup>295</sup> Nardi, Bruno, *Il mito dell'Eden*, in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, 311-340.

<sup>296</sup> Contini, *Alcuni appunti su Purgatorio XXVII*, in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, 175.

(*Expositio Psalmi CXVIII*, III, 14)<sup>297</sup> megállapítja, hogy „a keresztelésnek nem csak egy fajtája van ... Van egy keresztelés a Paradicsom küszöbén is, ahol korábban nem volt. De a bűnös elűzése után, Isten odahelyezett egy tüzes kardot, amely korábban nem volt, mikor nem volt a bűn.” Arturo Graf<sup>298</sup> és Jean Delumeau<sup>299</sup> a (gyakran drágakövekkel kirakott) fallal körülvett földi paradicsom-ábrázolásokat vizsgálva megfigyelte, hogy a legelterjedtebb a tűzfal eleme a leírásokban. Érdekes módon ez a motívum a zsidó hagyományban is megjelenik: egy midrás szerint a Paradicsomot három, különböző színű tűzfal veszi körül.<sup>300</sup>

A másik ovidiusi elem, amely befolyásolhatta a dantei választásokat, az a falé. Az *Átváltozásokban* a fal a két babilóniai ifjút egyszerre választja el („Paries, quid amantibus obstat?”),<sup>301</sup> és köti össze („paries domui communis utrique”),<sup>302</sup> hiszen a rajta lévő résen keresztül beszélgetnek<sup>303</sup> („Keskeny kis hasadék támadt még kezdetidőben / építéskor amott, hol a két ház közfala állott. / Észre olyan sok századon keresztül e hibát ki se vette, / s (mit meg nem sejtessz szerelem?) szeretők, szemetekbe / tűnik: s ösvényt lel szavatok; gyöngéd susogással / száll a becéző szó egymáshoz bizton által”), majd a városfalakon<sup>304</sup> kívül találkoznak. A dantei tűzfal elemében (XXVII, 1-57), amely a szerelmes Dante és szeretett Beatricéje között áll (35-36. s. „Or vedi, figlio: / tra Beatrice e te è questo muro”), felfedezhetjük az ovidiusi motívum jellegzetességeit is.

A *Metamorphosesben* Pyramus és Thisbé történetét a Bacchanáliák idején házukba bezárkózó, és ott Minervát tisztelve szövögető Minyas-lányok mesélik el. Az ovidiusi kerettörténetet alkotó Minyas-lányok vélekedése szerint<sup>305</sup> Pyramus és Thisbé az irracionalitás példái, mert a ház, majd a város védőfalait elhagyva kockáztatják meg a találkozót, és így saját meggondolatlanságuknak köszönhetik a tragédiát. Ez a megközelítés párhuzamba állítható a földi Paradicsom ábrázolásaival, amely – ahogy Chiara Frugoni<sup>306</sup> megállapítja – míg az első emberpár lakja, egy természetes, csak fák és állatok által benépesített tájként tűnik

<sup>297</sup> Idézi : Nardi 1967: „non unum est baptisma ... Est baptismum etiam in Paradisi vestibulo, quod antea non erat. Sed posteaquam peccator exclusus est, coepit esse romphea ignea quam posuit deus, quae ante non erat, quando peccatum non erat.”

<sup>298</sup> Graf, Arturo, *Il mito del Paradiso terrestre*, in *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, ; a cura di Clara Allasia e Walter Meliga; introduzione di Marziano Guglielminetti, Milano : B. Mondadori, 2002, 22.

<sup>299</sup> Delumeau, Jean, *Storia del Paradiso : il giardino delle delizie*, Bologna : Il Mulino, 1994. 63 skk.

<sup>300</sup> <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/11900-paradise>

<sup>301</sup> 73. sor: Ó fal, miért akadályozod a szerelmeseket?

<sup>302</sup> 66. sor. A két [háznak] közös fala [volt].

<sup>303</sup> Devecseri G. fordítása. 65-70. s.: „Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim / cum fieret, paries domui communis utrique. / id vitium nulli per saecula longa notatum / (quid non sentit amor?) primi vidistis amantes / et vocis fecistis iter, tutaeque per illud / murmure blanditiae minimo transire solebant.”

<sup>304</sup> 58. sor: „coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem”. Semiramis téglafallal vette körbe a várost.

<sup>305</sup> Segal, Charles, *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991, 165.

<sup>306</sup> Frugoni, Chiara, *Una lontana città*, Torino, Einaudi, 1983, 11. Idézi: Pegoretti, Anna, *Dal "lito deserto" al giardino*, Bologna, Bononia University Press, 2007, 119.

föl. Ám a bűn elkövetésekor az éden egy város képét ölti magára, melynek falai azt a bizonyosságot jelképezik, ami attól kezdve elérhetetlen az ember számára.

A harmadik elem, Thisbé fátyla, amely az ovidiusi mítoszban félrevezeti először Thisbé háza népét („Nagy ravaszul kioson Thisbe a homályban az ajtón, / rászedi háznépét, fátylával rejti képét”)<sup>307</sup>. Majd ez az elveszített fátyol vezeti félre Pyramust, és okozza az öngyilkosságát: „[Thisbe] míg száguld, leesik válláról a leple. Eloltván / bő vízzel szomját, míg lépdel a véres oroslán / vissza az erdőségbe, üres leplére találva, / vériszamos szájjal széttépi a lenge ruhákat. / Később ér oda, és a nyomát jól látja a vadnak / Pyramus ott a homok sűrűjén, s elsápad az arca...”<sup>308</sup> Pyramus utolsó szavai is ehhez a fátyolhoz szólnak. „Fel is veszi leplét / Thisbének, s kijelölt fájukhoz, az árnyba ragadja, / könnyel a jól ismert leplet s csókkal telehinti, / s »Vedd«, ezt mondja, »az én vérem, lepel, ebben is ázz hát«.”<sup>309</sup>

Ugyancsak félrevezető célú Ráhel és Lea történetében a fátyol: a zsidó hagyomány szerint a lányok apja úgy csapta be Jákobot, a Ráhel kezére pályázó ifjút, hogy lefátyolozva az idősebb, kevésbé mutatós lányt adta hozzá.<sup>310</sup> Az antik és bibliai előzménnyel szemben Dante Földi Paradicsomában Beatrice felemeli a fátylát (*Purg.* XXXI, 136-145). A mitológiai és bibliai gyökerű megtévesztő elem eltávolítása után Beatrice nemcsak az arcát fedő fátylat lebbenti fel, hanem megígéri, hogy habár beszéde most olyan homályosnak tűnik, mint az ovidiusi Themisé<sup>311</sup> és a Szfinxé (két, Ovidiusnál is megjelenő mitológiai alaké), hamarosan a tettek válnak Najádokká: vagyis a szavainak értelmét fedő fátyolt is eltávolítja (*Purg.* XXXIII, 46-51):

E forse che la mia narrazion buia, qual Temi e Sfinge, men ti persuade, perch' a lor modo lo 'ntelletto attua; ma tosto fier li fatti le Naiade, che solveranno questo enigma forte sanza danno di pecore o di biade.	Talán a homályos elbeszélésem mint Themiszé és a Szfinxé, nem nagyon győz meg téged mert ahogy ők tették, összezavarják az elmét; de nemsokára a tettek válnak Najádokká, és megoldják ezt a bonyolult rejtélyt, anélkül, hogy a nyájnak és takarmánynak baja esne.
--	--

A dantei szöveg Najádjai egy átírási hiba következménye, amely Dante korában több kódexben megjelent: a „Laiades” (vagyis Laios fia, Oidipus) helyett írtak tévedésből „Naiades”-t. Pedig a najádok sehol nem jelennek meg rejtélyek megoldóiként, ellenben

<sup>307</sup> Devecseri G. fordítása. 93-95. s.: „Callida per tenebras versato cardine Thisbe / egreditur fallitque suos adopertaque vultum / pervenit...”

<sup>308</sup> Devecseri G. fordítása. 101. sor skk.: „Dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit. / ut lea saeva sitim multa conpescuit unda, / dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa / ore cruentato tenues laniavit amictus./ serius egressus vestigia vidit in alto / pulvere certa ferae totoque expalluit ore / Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam / repperit ...”

<sup>309</sup> Devecseri G. fordítása. 115.skk. „velamina Thisbes / tollit et ad pactae secum fert arboris umbram, / utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti, / "accipe nunc" inquit "nostri quoque sanguinis haustus!"”

<sup>310</sup> Ezért emeli föl a zsidó menyasszony a fátylát a házasságkötés előtt.

<sup>311</sup> *Met.* I 347-415.

Oidipus az ovidiusi és a statiusi történetben megoldja a Szfinx rejtvényét.<sup>312</sup> Giovanni del Virgilio egy ugyanilyen hibás Ovidius-szöveget olvashatott, mivel kommentárjában megállapítja, hogy a thébaiak Themist prófétaként tisztelték, de mivel az istennő olyan válaszokat adott, amiket nem értettek<sup>313</sup>, ettől kezdve inkább a najádokhoz fordultak, akik világosabban válaszoltak a kérdésekre. Ezért Themis megharagudott, és egy vadállatot küldött, hogy elpusztítsa mezőiket és állataikat.<sup>314</sup>

A *Purgatórium* utolsó énekében az előzőnél összetettebb jelentéssel idézi a szerző Pyramus és Thisbé mítoszát. Először Dantét mint prófétát szólítja fel Beatrice a látottak és hallottak feljegyzésére (52-57. sor):

Tu nota; e sì come da me son porte, così queste parole segna a' vivi del viver ch'è un correre a la morte. E aggi a mente, quando tu le scrivi, di non celar qual hai vista la pianta ch'è or due volte dirubata quivi.	Te jegyezd le, mit ajkaim formálnak, és e szavakat hirdesd azoknak, akik azt az életet élik, ami rohanás a halál felé. És tartsd eszedben, mikor írod, hogy el ne rejtse, milyennek láttad a Palántát, melyet itt kétszer raboltak meg lombjaitól.
--	---

Majd a 67-72. sorban a szép hölgy fölhívja a figyelmet arra, hogy Dante hiú gondolatai miatt képtelen teljes egészében felfogni a látott események jelentését:

E se stati non fossero acqua d'Elsa li pensier vani intorno a la tua mente, e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa, per tante circostanze solamente la giustizia di Dio, ne l'interdetto, conosceresti a l'arbor moralmente	„és ha nem vonta volna be kéreggel, mint az Elsa vize a sok hiú gondolat az elméd, és a tetszelgés ne színezte volna át őket, mint Pyramus a szederét: a látott jegyekből felismernéd Isten igazságát a tilalomban, és a fa morális jelentését <sup>315</sup>
---	---

Ebben a két tercinában Beatrice a haldokló Pyramus véréből elsötétülő szederfa metaforájával szemlélteti Dante elméjének sötétségét, amely megakadályozza őt abban, hogy megértse a Földi Paradicsom „lecsupaszított növény”-ének jelentését. A következő sorokban (73-75: „Ám mivel úgy látom, mintha elméd / köből lenne, és így kövesen és *elsötétülten*<sup>316</sup> / elvakít téged a szavaim fénye”) felerősödik az ovidiusi utalás, hiszen az „elsötétült” (*tinto*) tökéletesen megfelel Pyramusnak a szederre gyakorolt hatásának<sup>317</sup>.

A „lecsupaszított növény” misztikus jelentései és eseményei között, melyeket Dante elsötétült elméje képtelen felfogni, nem lehet nem érteni a bíborszínű virágzását, amely bizonyosan Krisztus passiójának, halálának és feltámadásának misztériumára utal. Szem előtt

<sup>312</sup> *Met.* VII 759 skk; Statius, *Thebais*, I, 66-67.

<sup>313</sup> „quia ipsa dabat responsa sua ita obscura quod non intelligebantur”.

<sup>314</sup> Lásd Bosco-Reggio kommentárját. Az antik próféták szerepéről a *Színjátékban* Sandoni-Bellucci 2010/2011.

<sup>315</sup> Fordítás, kiemelés tőlem: D.E.

<sup>316</sup> (Fordítás, kiemelés tőlem: D.E.) “Ma perch' io veggio te ne lo 'ntelletto / fatto di pietra e, impetrato, tinto, / sì che t'abbaglia il lume del mio detto,…”.

<sup>317</sup> Fornaro 1994: 43.



tartva, hogy a középkori kultúrában mennyire elterjedt volt Pyramus krisztológiai értelmezése<sup>318</sup> (amely szerint Pyramus halála a véres fa mellett, Krisztusnak az emberiség szeretete miatti kereszthalálát jelképezi, Thisbé pedig az emberiséget), nyilvánvalóvá válik a kor mitológiai utalásainak szemantikai összetettsége, és a bibliai, valamint teológiai allúziókkal való összekapcsolódása.

## II.2.II. Argus mítosza

Argusra és a száz szemére is ismételt utalásokat találunk a Földi Paradicsomban: először a *Purg.*, XXIX, 94-96. sorában<sup>319</sup> a négy evangélistát jelképező állatok jelennek meg körmenetben, és róluk tudjuk meg: „Mindegyiknek hat szárnya volt / a szárnyak tele szemekkel; Argus szemei / lennének ilyenek, ha élnének”. Itt Argus szemei csak a költői leírást elősegítő hasonlatnak tűnik, de pont ennek a mítosznak a felelevenítése nem esetleges, hiszen a néhány énekkel későbbi újraemlékezésével keretet alkot. Argus neve mindössze kétszer tűnik fel a *Színjátékban*, mindkétszer rímhelyzetben: az egyik a *Purg.* XXIX, 95, a másik a költemény utolsó énekében, a *Par.* XXXIII-ban található.

A második Argusra való utalás az Iót a féltékeny Iuno megbízásából száz szemével őrző Argus halálát eleveníti föl (*Purg.*, XXXII, 64-68), akit Mercurius ringat álomba, Pán és Syrinx mítoszáat mesélve neki. „Ha ábrázolni tudnám, hogyan merültek álomba / Syrinxről hallgatva a kegyetlen szemek, / a szemek, melyeknek oly drága volt a hosszú virrasztás; // mint festő, aki modell után fest, / rajzolnám le, hogyan aludtam el én.”<sup>320</sup> Az Ovidius által lejegyzett történetet a *Metamorphoses* I. könyvében olvashatjuk (668-723. sor: A Pán és Syrinx-mítosz pontosan ahhoz a növényi metamorfózis-típushoz tartozik, amihez a Daphne-történet, amely a *Par.* I. énekében kap jelentőséget. Ezekben a purgatóriumi tercináknak az ovidiusi Argus álomba merülése Dante számára modellként (*essempro*) szolgál a saját mítoszának megformálásához: közös pont, hogy mindkét esetben a történet illetve dal édessége az, amelytől lecsukódnak a hallgató szemei.<sup>321</sup> Az ovidiusi utalás mellett, amely a Dante-szereplő álomba merülését hivatott szemléltetni, ezekben a sorokban a Dante-szerző

<sup>318</sup> Freccero, *Il segno di Satana*, (1965<sup>1</sup>), 1989, 232. skk. Szent Ágoston magyarázata, aki Krisztus keresztségének evangéliumát (*Evangelium crucis Christi*) látja a vérző gyümölcsökben, „melyek sebzetten csüngnek a fáról”. (*Ques. Evangelior.* q. 39, n. 2.) Az *Ovidius moralizatus* is így értelmezi a szederfa szimbolikáját: „Pyramus enim est Dei filius. Tisbe vero anima humana” (Ghisalberti, Francesco (ed.), *L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire*, Roma, Tip. Cuggiani, 1933, 114-115.

<sup>319</sup> „Ognuno era pennuto di sei ali / le penne piene di occhi; e li occhi di Argo, / se fosser vivi, sarebber cotali/.”

<sup>320</sup> „S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui pur veggghiar costò sì caro; // come pintor che con essempro pinga, / disegnerai com'io m'addormentai”.

<sup>321</sup> Chiavacci Leonardi 2001: 582.

felfedi az antik mítoszok használatának módját is, ami nem csak az adott szöveghelyre vonatkozik, hanem a teljes *Színjáték* imitációs technikájára.

Véleményem szerint nem véletlen, hogy Dante az antik mintához való viszonyulását feltáró sorokban Pán és Syrinx mítoszáat idézi. Arnolphe d'Orléans középkori Ovidius-kommentárjában ugyanis úgy értelmezi ezt a történetet, hogy Syrinx a görög művészetek jelképe, Pán pedig Rómáé. Az, hogy Pán üldözi és utoléri Syrinxet, azt mutatja, hogyan igyekeztek a rómaiak magukévá tenni a görög művészeteket. A nádsíppá változott Syrinx pedig, amelyen ettől kezdve Pán játszik, nem egyéb, mint a rómaiak által felhasznált és ezáltal átváltozott görög művészet:

Pán Ládon folyó lányát, Syrinxet szerette, és amikor őt üldözte, a lány nádszállá változott, amelyből Pán hét hangú nádsípot készített. Ládon lányáról azt tartják, hogy nádszállá változott, azért, mivel a folyóban bőven van nád, és a nádszállakat összeillesztve nádsípok készülnek. Ládon folyó Görögországban van, amelyhez közel a görögök feltalálták a hét művészetet, Pán azt jelenti, a teljesség/mindenség, Róma tudniillik azt akarta, hogy a mindenség legyen, ez azt jelenti, hogy a világmindenséget megismerni. Végül is, Syrinx átváltozása azt jelenti, hogy a görög művészeteket görögből latinná változtatva érte utol [Pán, Róma], és azokkal zenélt.<sup>322</sup>

De az argusi és dantei álom hasonlóságai mellett a különbségek olyan erősek, hogy az ovidiusi modell és a dantei kép közötti analógia „megtagadott analógiává válik”. Peter Hawkins<sup>323</sup> mutatta ki, hogy míg a vándor elalvását ovidiusi példa írja le, addig a felébredésének előképe a színeváltozás evangéliumi epizódja. Az ovidiusi mítoszban az álom Argust gyors halálba vezeti – Mercurius ugyanis azonnal lefejezi őt, amint lehunyja szemeit –, addig az álomba merülő Dante-szereplőt Matelda szavai ébresztik: „Surgi: che fai?”<sup>324</sup>, amelyek ugyanazok, melyekkel Jézus ébreszti álomtól elnehezült («gravati erant somno», *Lc.* 9.32) tanítványait a színeváltozás epizódjában: “Surgite, et nolite timere» (*Mt.* 17.7)<sup>325</sup>. Vagyis, az ovidiusi történettel való kezdeti hasonlóság végül letér az analógia útvjáról, és

---

<sup>322</sup> Pan Syringam filiam Ladonis fluvii amans, cum eam sequeretur in harundinem fuit mutata, de qua Pan fecit fistulam VII vocum. Filia Ladonis fingitur mutata in harundinem ideo quod fluvius ille habundat harundine et de harundibus compactis fiunt fistule. Ladon fluvius est Grecie iuxta quem greci studentes invenerunt VII artes quas Pan id est totum, Roma scilicet que totum esse volebat id est rerum omnium habere noticiam. Tandem Siringam mutata id est artes grecas de greco in latinum transmutatas consecutus est, et cum eis cantavit. Ghisalberti, Fausto, *Arnolfo D'Orléans*, 203.

<sup>323</sup> Hawkins, P. S., *Transfiguring the Text*, in: *Dante's testaments: essays in scriptural imagination*, Stanford University Press, Stanford 1999, 180-193. És: Schnapp, *Trasfigurazione e metamorfosi nel Paradiso dantesco*, 2007, 273-292. A kifejezhetetlenség problémájáról ebben a passzusban lásd: G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna 2002, 236-242.

<sup>324</sup> 72. sor. (Ébredj, mit teszel?)

<sup>325</sup> Máté elbeszélésében nem alszanak el a tanítványok (csak Lukácsnál), így Máténál a “Surgite” a ‘Keljetek föl’ értelemben szerepel.

szembeállítja egymással az átverésre kihegyezett és gyilkosságban végződő ovidiusi altatást a Dante-vándor édeni, immár biztonságos alvásával, amelyet égi énekek kísérnek.

### III. Növényi mítoszok

A Földi Paradicsom énekeiben a mitológiai utalások összekapcsolódnak bibliai eredetű növényi képekkel: azt láttuk, hogy az ovidiusi szederfa krisztológiai jelentést kapott a teológiai irodalomban. Az Édenkert a dantei „isteni erdőt”<sup>326</sup> telíti jelentéssel, (amely az *Inferno* erdejeivel áll ellentétben<sup>327</sup>: a bevezető ének sötét erdejével<sup>328</sup> és az öngyilkosokéval is<sup>329</sup>). Az Éden elvesztésének kiváltója Éva esetében a keresztény értelmezés szerint almába harapás, Proserpináéban a gránátalma megevése volt<sup>330</sup>. A pogány és keresztény eredetmítoszi nőalak alakjait hangsúlyozottan idézi Matelda figurája, aki a dantei Földi Paradicsomban pontosan úgy szed virágokat, mint Proserpina, és a XXVII. ének álmában Lea. A pyramusi szederfa a gyümölcsök színének átváltozásában (fehér-vörös-fekete) előképe a dantei lecsupasztott növénynek<sup>331</sup>, amelyen egy azzal ellentétes irányú átváltozás zajlik le: a fa elveszíti csupaszágát, kihajt, és bíborvörös virágokkal lesz tele, mikor a griff az általa húzott szekér rúdját a fához köti.

Come le nostre piante, quando casca giù la gran luce mischiata con quella che raggia dietro a la celeste lasca, turgide fansi, e poi si rinovella di suo color ciascuna, pria che 'l sole giunga li suoi corsier sotto altra stella; men che di rose e più che di viole colore aprendo, s'innovò la pianta, che prima avea le ramora sì sole.	Mint a földi növények, mikor a nagy fény azzal együtt ereszkedik le, amelyik a Halak mögött ragyog, megduzzadnak, és megújul mindegyik színében, mielőtt a nap követné lovait egy másik csillagképbe; a rózsáknál kevésbé élénk, a violánál élénkebb színt öltve, újult meg a növény, melynek ágai azelőtt olyan csupaszok voltak <sup>332</sup> .
---	--

A fa-szimbólum polivalens értelmezéseknek adott helyett, de a betű szerinti értelemben a tudás fájára történik utalás, mely az eredendő bűn pillanatában elveszítette lombját és,

<sup>326</sup> A “divina foresta”-ról lásd: P. S. Hawkins, *Watching Matelda*, in *The poetry of allusion*, pp. 181-201.

<sup>327</sup> A “foresta” szimbolikusan ellentéte a pokolbeli “selvá”-nak: P. Sabbatino, *L'Eden della nuova poesia* (“Pg.” XXVIII-XXXIII), in *L'Eden della nuova poesia*, L. S. Olschki, Firenze 1991, 61-62.

<sup>328</sup> A “selva oscurá”-ról: A. Pegoretti: *La “selva oscura” come regio dissimilitudinis*, in: *Dal “lito deserto” al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007, 43-52.

<sup>329</sup> Az öngyilkosok erdejének szimbolikus szárazságáról: Prandi, S., *Il diletto legno: aridita e fioritura mistica nella Commedia*, L. S. Olschki, Firenze 1994, 73-74.

<sup>330</sup> Az alma-metaphora is visszatérő elem ezekben az énekekben: XXVII. 45 “come al fanciul si fa ch’è vinto al pome”.XXXII, 72-73: “Quali a veder de’ fioretti del melo / che del suo pome li angeli fa ghiotti”

Egyes zsidó exegeták szerint a bibliai gyümölcs is gránátalma volt.

<sup>331</sup> Sulla “pianta dispogliata”: L. Pertile, *La pianta*, in *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998, 163-196.

<sup>332</sup> XXXII, 52-60. Saját ford.

amelynek megújulását és bíbor virágainak kihajtását, a legenda szerint, az ugyanezen a fán megfeszített Krisztus vére által eltörölt bűn okozza.

A növényi szimbolizmus kiemelkedő jelentőségét ezekben az énekekben az adja, hogy a főszereplő változásait leíró metaforák alapját is képezi, hiszen a növény az egyetlen élőlény, amely teljes megújulásra képes természete szerint. Így válik a növényi megújulás a megtisztulás *canticájának* keretévé. A XXXIII. ének utolsó soraiban a főszereplő tulajdon metamorfózisát írja le ezzel a hasonlattal: „Úgy tértem vissza a szentséges habokból / újjászületve, mint a fiatal növények, / új lombjuktól megújodva, / tisztán és immár képesen a csillagokhoz felemelkedni.”<sup>333</sup> És ez a motívum, amellyel beteljesedik a *Purgatórium* első énekének végén található vergiliusi eredetű<sup>334</sup> kép: „És itt felövezett, akarata szerint: // ó, milyen csoda! Mert pont olyanná, mint amit letépett, / olyannak született újjá az alázatos növény / azon nyomban ott, ahonnan kiszakította”.<sup>335</sup>

### **II.3. Növényi mítoszok és a figurális jelentés, valamint a költői koszorúzás témája a *Paradicsom* I. énekében**

#### **II.3.A. Metamorfózis és ovidiusi jegyek a *Paradicsom* első énekében: Marsyas és Glaucus**

A dantei *Paradicsomban* az emberfelettivé válás metamorfózisa a legfontosabb átváltozás, amely egyrészt jellemzi az üdvözültek túlvilági életét, másrészt az utazó Dante szükségszerű átalakulása is, mely lehetővé teszi számára a boldogok birodalmának meglátogatását, és az Istenlátást. Ezek a pozitív metamorfózisok szemben állnak a *Pokolbeli*, lealacsonyodást mutató átváltozásokkal. Már Francesco da Buti XIV. századi Dante-kommentárjában ellentétpárt alkot a “trasumanar” és “disumanar” fogalmaiból – az ember szabad akaratából választhat a kétféle metamorfózis között –, és megjelöli a Dante által is gyakran leírt lealacsonyodás boethiusi forrását: „elembertelenednek és különféle állatokká válnak... ahogy azt Boethius mondja”. De Dante a „disumanar” ellentétes transzformációját, a “trasumanar” fogalmát is könnyen lehet, hogy Boethius művéből merítette: a *Consolatio philosophiae*, IV. könyve taglalja ugyanis az istenné válás folyamatát.

A *Paradicsom* első éneke sűrű ovidiusi atmoszférát jelenít meg: három ovidiusi mítoszra tesz egyértelmű utalást a szerző: Apollón és Daphné mítoszára a 13-15. sorban, majd a 32-33.-ban; Apollón és Marsyaséra (19-21.s.) és Glaucuséra (67-69). Minthogy a mű

<sup>333</sup> “Io ritornai da la santissima onda // rifatto sí come piante novelle / rinovellate di novella fronda, / puro e disposto a salire a le stelle.” (142-145. sor)

<sup>334</sup> *Aen.* VI, 143-144.

<sup>335</sup> “Quivi mi cinse sì com'altrui piacque// oh maraviglia! ché qual elli scelse / l'umile pianta, cotal si rinacque / subitamente là onde l'avelse” (*Purg.*, I, 133-136).

legfontosabb teológiai tartalmakat közvetítő *canticájának* bevezető énekéről van szó, ezeknek a mítoszoknak a szerepe különös jelentőséget kap.

Marsyas és Glaucus mítosza egyaránt isteni erőhöz kapcsolódik, amelyeknek ugyanazon énekbe helyezésében – bár ezt Dante nem teszi explicitté – érződik a kontrasztos szerkesztés igénye. Marsyast Apollón legyőzi a zenei versenyben, és a költészet kegyetlen istene merészségéért büntetésül fához köti és bőrét lenyúzza. Erre a történetre utal Dante az ének 19-21. sorában, az Apollónhoz intézett invokációban. Ugyanígy, a *Purgatórium* I. énekében is egy ovidiusi alapú, isteneket kihívó emberi teremtményeknek az elrettentő sorsát láttuk: ott a Múzsákat kihívó kilenc lánytestvér veszít költői versenyben Calliopével szemben, és ezért változtatják őket büntetésből szarkákká. Később, a gőgösök énekében együtt nyer említést Niobé (37-39.s.) és Arakhné (43-45.s.), az istenekkel vetélkedő anya és művész, akik szintén rettenetes büntetést kapnak. Niobé és Arakhné nemcsak a dantei *Purgatórium*ban szerepelnek egymás mellett, hanem az ovidiusi *Metamorphoses* VI. könyvének elején is, megelőzve Marsyas történetét.

A frig pásztor mítoszára Ovidius két helyen utal, mindkétszer viszonylag röviden mutatva rá a történet egyes pontjaira. A *Fasti* VI. 695-708-ból a síp isteni eredetére derül fény, és, hogy miként lett Marsyas a hangszer ismerője. Minerva készítette a sípot, de mikor a folyó vizében észrevette, hogy a fújás közben orcái kidagadnak, elhajította, mondván, ilyen sokra nem értékeli a művészetét: „ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia” (701.sor). 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: Phoebos superante pependit; / caesa recesserunt a cute membra sua.” (707-8.s.) Míg a *Metamorphoses* VI. Apollón könyörtelen büntetését részletezi elsősorban, majd az öt gyászolókkal zárja az epizódot: a faunok és nimfák könnyeiből eredő folyót róla nevezik el (383-400).

A dantei tercina (*Pd.* I, 19-21): „Entra nel petto mio, e spira tue / sí come quando Marsia traesti / della vagina delle membra sue” („Mellkasomba lépje be, és sugalld szavaidat, / mint mikor Marsyast kihúztad / a testét fedő hüvelyből.”) a *Metamorphoses* szövegrészét hívja elő, amelyet egy szóátvétel is megerősít. A dantei „traesti” az ovidiusi Marsyas felkiáltásából származik: 'quid me mihi *detrahis*?' inquit; / 'a! piget, a! non est' clamabat 'tibia tanti.' (385-6), „Mért rántsz ki magamból? / Ennyit a sípomnak szava, bánom bánva, nem ért meg!”<sup>336</sup>. Vagyis, ahogy a *Fasti*ban Minerva a szépségének elcsúfítása miatt, most Marsyas a

---

<sup>336</sup> Devecseri Gábor fordítása.

rettenetes büntetése miatt kiáltja, hogy a hangszer megszólaltatása nem ér annyit, mint a következménye. A dantei „membra” is lehet az ovidiusi *artus* fordítása: „clamanti cutis est summos direpta per artus, / nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat...” („Testéről bőrét, míg ő ezt sírta, letépték; / tiszta merő seb volt, csöpögött mindenhol a vére...”).

A középkori Ovidius-kommentárok Marsyas és Apollón mítoszában értelmi vetélkedést látnak. Arnolphe d’Orléansa nem tudás elbukásaként értelmezi a tudással szemben. Míg Giovanni del Virgilio kifejezetten a szofisták példáját látja Marsyasban, akik az igazi bölcseletet, Apollónt hívják ki versenyre. A hamis érvelés szükségszerűen elveszíti az igazsággal szemben a vetélkedést: a hazug csűrés-csavarást a síp azért jelképezheti, mert csupán hangot ad ki, míg a lantot a szív fölé kell helyezni.<sup>337</sup>

Arnolphe d’Orléans és Giovanni del Virgilio értelmezése egy, a szakirodalomban eddig meg nem jelenő értelmezési lehetőséget is feltárnak a dantei Marsyasszal kapcsolatban: ez alapján Marsyast nem csupán a megbüntetett hybris példájának kell tekintenünk, hanem a nem igazi tudás képviselőjének is. Részben ezt a vélekedést követi Francesco da Buti kommentárjában (1385-95)<sup>338</sup>, aki Marsyasban a bűnöst ismeri föl, aki a fájdalomnak könnyeitől válik folyóvá; míg Dante vele szemben az igazi tudáshoz, a Megtestesült Igéhez imádkozik (megfeleltetve egymással Apollót és Krisztust).

A reneszánsz mitográfusok<sup>339</sup> ellenben egy neoplatonikus értelmezést követve Marsyas példájában a lélek elválását látják a testtől, vagyis eszerint egy erőszakos, ám felemelő istenné válás tanúi lehetünk. Habár ez a felfogás kétségkívül gazdagítaná a dantei

---

<sup>337</sup> „Pallas Athéné alatt az értelem művészetét értjük, ami néha szofizmusba vezet. A sípon játszása az istenek színe előtt a szofizmákat jelenti a bölcssek előtt. Ugyanis a síp kizárólag a hangjából áll, vagyis a szofista csak hangokat ad ki. Hogy kidagad az arca, a bömböléseket jelenti, amelyeket a szofisták adnak ki. Az istenek nevetése arra utal, hogy a tudósok megvetik az ilyeneket. Hanem, hogy [Pallas Athéné] Tritonon keresztül megszületett, azt jelenti, hogy az értelem tudománya így a bölcsselektől megvetve visszatér a természetfilozófia, vagyis a fizika a morálfilozófia, az etika, és a racionális filozófia vagyis a logika örök megismeréséhez. És ott látta a szofizmak eltorzulását. Ezért eltávolodott ettől. Azonban Marsyas, aki megtartja és használja a sípot, nem más, mint a szofista, aki csalárdságokkal él. Vitára akarja kihívni Apollónt, vagyis a bölcseset. Ám Apollón lantjával, vagyis az igazi érveléssel legyőzi őt, amelyek a szívből származnak, és nem csak pusztá szavak. A lantról ugyanis tudni kell, hogy nem csak a hangjából áll, hanem bal oldalon, szív fölött is kell tartani. És megnyúzta őt, és ízekre szedte, s így befejezte a csalárdságait, ahonnan előtűntek a zsigerei, mivel amit megnyúznak, az megmutatja igazi természetét. Ugyanő folyóvá változott, mivel szavai úgy folynak, mint a víz. Az Apollónt lenéző Marsyas alatt azokat értjük, akik nem helyénvaló szavakat és kérdéseket használnak. És amikor elfogadják ezeket a szavakat tőle, akkor megnyúzottak maradnak.” (217-8. old.)

<sup>338</sup> „Questa fizione significa che quando lo stolto, significato per Marsia, contende col savio, significato per Appolline, elli è vinto da lui e fa nota la sua stoltia, et elli scorre come fiume co la sua stoltia; ma lo nostro autore, arrecando questo a commendazione della sapienza, dice che Appolline inspirando suoni nel petto suo, come sonò quando ebbe vittoria di Marsia sicchè lo spoliò del cuoio, la qual cosa arrecando al Verbo Incarnato che è la vera sapienza si può dire: Entra nel petto mio et inspira sante e buone ispirazioni sì, come tu ài ispirato quando tu ài cavato Marsia; cioè lo stolto peccatore, che ogni peccatore si può dire stolto della sua stoltia e del suo peccato, nel quale s’era involuto come le membra nella pelle, e per le lagrime della contrizione àilo fatto fiume”. *Pd.I.13-36*-hoz.

<sup>339</sup> Idézi: Durling – Martinez, ed. *Paradiso*, 34.

passzus értelmezését, a kortárs mítoszmagyarázók körében nem látom nyomát annak, hogy Marsyas példáját pozitív átváltozásként értékelnék.

Marsyas mítosza után a következő fontos ovidiusi utalás Glaucusra történik, akit a szerző azért választ ki, hogy illusztrálja vele az isteni büntetéssel ellentétes folyamatot: a felemelkedést és Isten birodalmába való belépést, mely az utazó Danténak megadatik: „Miközben néztem őt, olyanná lettem belülről, / mint amilyenné Glaucus vált, mikor megkóstolta a füvet, / mely a többi tengeri istennek tette társává”. // Az ember fölöttivé válást szóban kifejezni / nem lehet; legyen hát elég a példa / annak, kinek a kegyelem e tapasztalatot tartogatja.”<sup>340</sup>

Glaucus történetét az ovidiusi *Metamorphoses* XIII. könyvében találjuk (904-968. sor). Az ovidiusi hős maga meséli el átváltozása történetét (a hallgatóság a meghódítani kívánt nimfa, Scylla), pontosan, ahogy Dante is teszi. Glaucus, a boiótiai halász, a tenger szerelmese, hálóit szárítani, és kifogott halait megszámlálni egy érintetlen fűvű rétre teríti (924-34). Itt következik egy olyan történet – mondja Glaucus –, amely kitalálnak hat, de mit ér itt a kitalálás?<sup>341</sup> A „res similis fictae” a metamorfózis megfelelője lesz, és nemcsak Ovidius számára, hanem Dante is ezzel a toposszal vezeti be több ízben is a metamorfózisok leírását<sup>342</sup>.

Glaucus kifogott halai a fűhöz érve felélednek és visszaugrándoznak a tengerbe. Kíváncsiságtól hajtva maga is megkóstolja a füvet, ami átváltozásának kiváltója lesz (944-959.s.):

vix bene conbiberant ignotos guttura sucos, cum subito trepidare intus praecordia sensi alteriusque rapi naturae pectus amore; nec potui restare diu "repetenda" que "numquam terra, vale!" dixi corpusque sub aequora mersi. <i>di maris exceptum socio dignantur honore, utque mihi, quaecumque feram, mortalia demant,</i> Oceanum Tethynque rogant: <i>ego lustror ab illis, et purgante nefas noviens mihi carmine dicto pectora fluminibus iubeor supponere centum;</i> nec mora, diversis lapsi de partibus amnes	Új s különös nedvét e növénynek alig nyeli gégém, érzem azonnal, hogy megrendül bévül a szívem, és hogy a keblem már vágyódik a másik elembe; hosszan már nem időzhettem, s »Isten veled, ó, te többé már sohasem taposandó föld!« lemerültem. <i>Tengeri istenek itt társul méltatva személyem, hogy vegyenek rólam mindent le, mi földi halandó,</i> Oceanust s Tethyst kérik: <i>megtisztít e kettő, s vétekelűző szent dalokat duruzsolva kilencszer,</i>
---	---

<sup>340</sup> “Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fè Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fè consorto in mar de li altri  
dèi. // Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba.” (67-  
72. sor)

<sup>341</sup> “res similis fictae, sed quid mihi fingere prodest?” (935)

<sup>342</sup> A XXV. ének 46-48. sorában a rablók metamorfózisának leírását kezdi ezzel az olvasónak való kiszólással:  
„Ha most, olvasó, hitetlenkedve fogadod / mondandómat, nem csodálom, hiszen / magam is, aki láttam, csak  
nehezen hiszem el.” A *Purgatōrium* XXXI. énekének 124-126. sorában pedig az átváltozásleírást követi a  
kiszólás: „Gondold el, olvasó, hogy csodálkoztam én, / látva azt önmagában nyugton állni, / és visszatükröződő  
képében mégis átváltozni.”

<p>totaque vertuntur supra caput aequora nostrum.  <i>hactenus acta tibi possum memoranda referre,  hactenus haec memini, nec mens mea cetera  sensit.</i>  quae postquam rediit, <i>alium me corpore toto,  ac fueram nuper, neque eundem mente recepi</i></p>	<p><i>száz folyamárnak alá küldik tisztulni a mellem;  íme azonnal több oldalról zúdul az ár rám,  és az egész tenger tömegével dől a fejemre.  Azt, ami ott megesett, eddig tudom újraregélni,  akkorig emlékszem, többről már nincs  tudomásom.</i>  Végülis eszméltem, <i>de bizony más lettem  egészen,  mint nemrég voltam, lelkemben is átalakultam.</i><sup>343</sup></p>
---	--

Glaucus átváltozása azért különleges a *Metamorphoses* szövegében, mivel egyes szám első személyben írja le részletesen tulajdon istenné válását. Ennek a leírásnak több eleme is tekinthető a dantei átváltozás előzményének: a dantei főhős a *Purgatórium* első énekében megtisztult a pokolbeli kosztól Cato felszólítására (94-6; 124-9.s.); majd a purgatóriumon való áthaladás után a Földi Paradicsomban bűneinek emléktől is megtisztul. A *Pg. XXXI.* énekében – mikor a büntudat, még mint csalán égeti (ismét csak egy fontos növényi jelkép) – Matelda vezeti be a Léthébe, és nyomja fejét a víz alá (85-105.s.), miközben az „Asperges me!” hallatszik. Majd, a *Purgatórium* legvégén az Eunoéba is belemerül: ezzel zárul le a tisztulási szertartása, amely lehetővé teszi számára a boldogok birodalmába való belépést. A többszörös folyóba alámerülés visszhangozza Glaucus tisztulását a száz folyóban: „ego lustror ab illis, / et purgante nefas noviens mihi carmine dicto / pectora fluminibus iubeor supponere centum;” (951-3.s.). A *Paradicsom I.* énekében Dante narrátor is az emlékezés és az átéltek elmesélésének képtelenségével indít: „...vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto sì profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire.”<sup>344</sup> Ezek a sorok mindenképpen párhuzamba állíthatóak Glaucus hasonló élményével: „hactenus acta tibi possum memoranda referre, / hactenus haec memini, nec mens mea cetera sensit. (956-7.s.).

A „di maris exceptum socio dignantur honore” (949) fordításának tűnik a Glaucusra vonatkozó dantei sor: „che 'l fé consorto in mar de li altri dèi” (69); és a glaucusi példa után Dante narrátor rögtön az emberfelettivé válás élményéről saját tapasztalata alapján kezd beszélni. A dantei *deificatio* figurája tehát egy Ovidius által megénekelt mitológiai hős, és ebben a szövegrészben a szerző explicite nem is választ másik előképet magának. Ugyancsak a dantei leírás előzményének tekinthető Glaucus hangsúlyozott testi-lelki átváltozása („alium me corpore toto, / ac fueram nuper, neque eundem mente recepi” 958-9), ami a dantei hős megtisztulását és kegyelmi állapotát is jellemzi.

<sup>343</sup> Devecseri G. fordítása. Kiemelések tőlem: D.E.

<sup>344</sup> 5-9.s.: „s láttam olyat, miről / beszélni nem tud, nem bír, aki ott volt, / mert ahogy vágyának tárgyát az elme / megközelíti, úgy belémerül, / hogy nincs memória, mely visszahozná.” Az énekből Nádasdy Ádám fordításában idézek.



A torok (nyelés) és kóstolás eleme is összeköti az ovidiusi szövegrészt a danteivel: *guttura* (944. sor); *gustar* (68.); és ahogy a Durling – Martinez kommentár megállapítja<sup>345</sup>, ez bibliai utalást is magában foglalhat. A 33. zsoltárbeli „gustate et videte” (9) a megengedett kóstolás az áldozás liturgiájának része, és szemben áll a tiltott gyümölcs kóstolásával (*Pd.* XXVI, 115-7).<sup>346</sup>

Tudjuk, a klasszikus mítoszok felidézése a költeményben sohasem véletlenszerű, és szinte kivétel nélkül strukturális jelentéssel bír. Ebben a két ovidiusi utalásban a különböző isteni büntetések közötti szembenállást figyelhetjük meg: az antik isten kegyetlen büntetésével, melyet gőg és önteltség motivál, alkot ellenpontot a Glaucus története. Dante átlényegülését ugyanis a tűz égében Glaucus példája vetíti előre, amelyet az isteni kegyelem tesz lehetővé.

Mindkét mitológiai példa figurális jelleggel bír, de különböző előjelűek: Marsyasé negatív, Glaucusé pozitív. Nemcsak Marsyas és Glaucus alkot ellentétpárt, de Marsyasszal szemben az utazó Dante is. Míg Marsyas ostobán és gőgösen hívja ki az istenséget, addig Dante alázatosan kéri Apollónt arra, hogy nyújtson neki segítséget művének harmadik, legnehezebb részének költői megfogalmazásában: szabaduljon meg emberi testének korlátaitól, és az isteni ihletettség edényévé válhasson. Marsyas tehát Dante visszájára fordított előképe lesz, és ezt a negatív képet felülírja egy bibliai modell, mely az *edény* (vaso) kifejezéssel válik egyértelművé: „O buono Appollo, a l’ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso” („Jó Apollón! E végső feladathoz / tégy edénnyé és töltsd belém tudásod”<sup>347</sup>). Szent Pált a dantei *Színjáték* ugyanis a bibliai körülírás mintájára (*vas electionis*, *Ap.Csel.* 9, 15) kétszer is így nevezi meg: «lo vas d’elezione» (*Inf.* II, 28); «il gran vasello / de lo Spirito Santo» (*Par.* XXI, 127-128). Ezzel az ovidiusi modellt a keresztény értelmezés mintegy kifordítja és kijavítja.

Míg, Glaucus esetében ez az ellentétébe fordítás nem történik meg: az ovidiusi modell az isteni állapot elérésének, a *deification*nak a példája és előképe lesz. Amiben mégis felülmúlja az utazó Dante metamorfózisa Glaucusét, az az átváltozás kiváltó eleme, és ebből következően az átváltozás típusa. Míg Glaucus varázsfüvet eszik, addig a keresztény költőnek, a paradicsom beutazójának nincs szüksége varázseszközre, és „transformatio magicalis”-ra, hiszen Beatrice tekintetében – melyben isteni fény tükröződik – mélyedve

<sup>345</sup> *Paradiso*, 38.

<sup>346</sup> „Or, figliuol mio, non il *gustar* del legno / fu per sé la cagion di tanto essilio, / ma solamente il trapassar del segno.” A *Paradicsomban* a „*gustar*” ’kóstolni’ szó ebben a formában csak háromszor fordul elő, ez is hangsúlyozza a kontextusbeli szembenállást a *Pd.* I. és XXVI-beli előfordulásai között.

<sup>347</sup> 13-15. sor.

lényegül át, tehát egyértelműen isteni csoda következtében, példát hozva a “transformatio miraculosa sive supernaturalis” átváltozás-típusra.

### II.3.B. A „szeretett babér” és a költői koronázás

Dante egész művében egyedül a *Paradicsom* I. énekében, az Apollónhoz intézett könyörgésben utal explicite Daphné mítoszára (13-15 és 22-33.s.) , amely pedig a régi olasz irodalom egyik legkedveltebb mitológiai példája,<sup>348</sup> és az ovidiusi *Metamorphoses* elején állva nemcsak a szerelmi átváltozások sorát indítja meg, és válik azok prototípusává, hanem a költői siker jelképe is lesz. Vagyis több ok is arra figyelmeztet, hogy a *Paradicsom*-kezdő Daphné-utalások szerepét alaposan vizsgáljuk:

O buono Apollo, all'ultimo lavoro fammi del tuo valor sí fatto vaso, come dimandi a dar <i>l'amato alloro</i> . ” ... O divina virtù, se mi ti presti tanto che l'ombra del beato regno segnata nel mio capo io manifesti, vedra'mi al piè del tuo <i>diletto legno</i> venire, e <i>coronarmi de le foglie</i> che la materia e tu mi farai degno. Sì rade volte, padre, se ne coglie per trionfare o cesare o poeta, colpa e vergogna de l'umane voglie, che parturir letizia in su la lieta delfica deità dovria <i>la fronda</i> <i>peneia</i> , quando alcun di sé asseta.	Jó Apollón! E végső feladathoz tégy edénnyé és töltsd belém tudásod, hogy <i>kedves babérod</i> enyém legyen! ... Isteni erő! Hadd kapjak belőled! S ha a szent ország árny-lenyomatát, mit őrzök fejemben, kifejthetem, meglátod, <i>kedvenc fádhoz</i> eljutok <i>s fejemre teszem levél-koszorúdat</i> , melyre a tárgy – és te – érdemesítesz. Ma ritkán szednek, atyám, e levélből hogy császárt, költőt ünnepeljenek (szégyen, hogy nincs már, aki nagyra tör!). Ezért örvendhet a víg delphi isten, ha látja derűvel, hogy van ma is, ki <i>péneusi lomb</i> után eped. <sup>349</sup>
---	---

Itt Dante az ovidiusi *Átváltozásokban* is (I. 452-567) elmesélt mitológiai történetre utal, mely szerint Apollón beleszeret Daphnéba, és üldözőbe veszi. A menekülő nimfa kívánsága, hogy változzon át teste, mivel belátja, hogy a szépsége felelős az üldöző istenért: “fer, pater, inquit 'opem! si flumina numen habetis, / tellus, aut hisce, vel istam, quae facit ut laedar, / qua nimium placui, mutando perde figuram!”<sup>350</sup> Kérése meghallgatásra lel, és babérfává változik. Az átváltozás ellenére Apollón nem adja fel a megszerzésére való törekvését, és csókokkal borítja el a fát, és kinyilvánítja hatalmát fölötte (557-565.s.):

cui deus 'at, quoniam coniunx mea non potes esse, arbor eris certe' dixit 'mea! semper habebunt te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae. tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum vox canet et visent longas Capitolia pompas;	S mondta az isten: „Lám, nem akartál lenni a nőmmé, fám léssz hát ezután. Ott díszlesz, tudd meg, örökké, fürtjeimen, te babér, díszítod a lantom, a tegzem; s Róma vezéreim is, diadalt mikor ünnepi hang
---	---

<sup>348</sup> A témáról lásd: Brunetti, *All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, 2009: 844.

<sup>349</sup> N.Á. fordítása.

<sup>350</sup> 546-7. „Ments meg, apám,” így szól, „folyamok, ha van istenerőtök! / Túlsággal tetszem; hát nyíl meg, föld, vagy a testem / változtasd mássá: ez okozza az én veszedelmem.” (D. G. fordítása).

postibus Augustis eadem fidissima custos ante fores stabis mediamque tuebere quercum, utque meum intonsis caput est iuvenale capillis, tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!'.  	zeng vígan, s nagy menetet szemlél Capitolium orma; s Augustus palotája előtt, hív őre a háznak, állsz kapujában, a szent tölgyet körül-óva vigyázod. S mint ahogyan nyíratlan fõm fiatal marad egyre, így hordozd te a lomb díszét örökös- szakadatlan.
---	--

A dantei szövegrészben egyértelmûek 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 dantei *fronda* szinte mindig a növényi átváltozásokkal kontextusában jelenik meg. Pier della Vigna epizódjában háromszor is: “Non fronda verde, ma di color fosco” (*Inf.* XIII, 4.); “le mie fronde sì da me disgiunte” (uo., 141.); “raunai le fronde sparte” (*Inf.* XIV, 2).<sup>351</sup> A *Purgatóriumban* legsűrűbben a Földi Paradicsom énekeiben találkozunk vele, szinte mindegyikben előfordul: XXVIII, 10; XXIX, 93; XXX, 68; XXXII, 39 és 86; XXXIII, 144. Ez utolsó előforduláskor a főhős megújulásának lesz jelképe az új lomb. A *Paradicsomban* az első előfordulás az átváltozott Daphnét jelöli, míg az utolsó előtti az emberi nyelvet, amely folyton változik, mint a növényzet: „il linguaggio umano è mutevole come fronda / in ramo, che sen va e altra vene” (*Pd.* XXVI 137).

A dantei szövegrészből (*Pd.* I, 13-15 és 22-33.s.) a növényi elemeket emeltem ki, amelyek azt bizonyítják, hogy ez a növényi transzformáció nem negatív értelmű, ahogy Pier della Vigna esetében volt. A metamorfózis fajtáját vizsgálva, emberből növénné változásról lévén szó, az élőlények rangsorát tekintve (lásd pl.: *Conv.* IV, vii, 11.) ez lealacsonyodást jelentene, ám Daphné esetében a babér szimbolikus jelentést kap: a hadvezéri és, ami a kontextusban fontosabb, a költői győzelem jelképévé válva pozitív tartalmat nyer.

Dante korában is elterjedt volt a költői koszorúzás funkcióját tulajdonítani a babérnak.<sup>352</sup> 1315-ben, vagyis kevéssel ennek az éneknek a születése előtt, koronázták meg Albertino Mussato költőt, a latin *Ecerinis*<sup>353</sup> című tragédia szerzőjét Padovában. Ennek a ténynek minden bizonnyal fájdalmasan tudatában volt a *Commedia* szerzője, aki a *Paradicsomkezdő* Apollón-imában kinyilvánítja a költői koszorúzás utáni vágyát. Dante tisztában volt művészetének értékével és újdonságával, amelyet a mű számos pontján kinyilvánít: saját magát a klasszikus szerzők gyűrűjéhez sorolja (*Inf.* IV, 102): Homéros,

<sup>351</sup> Az egész *Pokolban* ezen kívül mindössze egyszer fordul elő a szó: a XIV. ének 98. sorában.

<sup>352</sup> A görögök szokására utal Dante a *Pg.* XXII, 108-ban. „Greci che già di lauro ornar la fronte”.

<sup>353</sup> A témáról lásd: Raimondi, *Una tragedia del Trecento*, in: *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, 1982, 147-162.

Horatius, Ovidius, Lucanus és Vergilius mellé. Alighieri tehát tisztán látta, hogy érdemei alapján a költői koszorúzásra rászolgált: ezt mégsem jutott neki osztályrészül, míg másoknak ugyanabban a korban megadatott. A két *Eglogája* tanúskodik arról, hogy ez a kérdéskör foglalkoztatta a szerzőt utolsó éveiben. Az első *Eglogában* Giovanni del Virgilio felvetéseire<sup>354</sup> reagál, aki egy más témát és más nyelvet (a latint) javasol a költőnek műveihez, megígérve, hogyha tanácsait megfogadja, a költői koszorú várja Bolognában.

Az ecloga formájában, latinul írt válaszában Dante kijelenti, hogy akkor akarja elnyerni a költői koszorút, ha már visszatért hazájába, Firenzébe: “Nonne triumphales melius pexare capillos / et patrio, redeam si quando, abscondere canos / fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?”<sup>355</sup>; és babért és borostyánt a *Commediáért* szeretne kapni, miután befejezte a *Paradicsomot*: “.... Cum mundi circumflua corpora cantu / astricoleque meo, velut infera regna, patebunt, / devincire caput hedere lauroque iuvabit”<sup>356</sup>.

A költői koronázás témája aztán megjelenik a *Commedia* még két helyén: először a *Purg.* XI 91-99. sorokban:

Oh vana gloria dell'umane posse! <i>com poco verde in su la cima dura,</i> se non è giunta dall'etati grosse! Credette Cimabue nella pintura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, sí che la fama di colui è scura: cosí ha tolto l'uno all'altro Guido la gloria della lingua; e forse è nato <i>chi l'uno e l'altro caccierà del nido.</i>	Ó, emberi képességek hiúsága! <i>mily kevés ideig zöldellik ott fenn az ágacska,</i> ha nem barbár korok követik! A festészetben Cimabue hitte, hogy tart minden teret, és ma Giottót híre száll; s amannak hírneve elhomályosul. Így vette el egyik Guido a másiktól a nyelv dicsőségét; és már tán megszületett, <i>aki mindkettőt kiűzi a fészekből. – (Saját ford.)</i>
--	---

A 92. sorbeli az ott fenn lévő “ágacska” Robert Hollander<sup>357</sup> értelmezésében a homlokon lévő babérkoszorút jelenti. És feltéve, hogy Dante a 98-99. sorban magára gondol (ahogy azt már a legelső kommentátorok is gondolták)<sup>358</sup>, arra enged következtetni, hogy önkoszorúzásról van szó ezekben a sorokban. Ugyanúgy, ahogy Apollón megkoszorúzta magát a szeretett Daphnéból vált babérral, úgy koszorúzza meg magát Dante, ha már kortársai késlekednek, a költészet istenének mintájára. Apollón mitikus gesztusa Dante tettének előzménye, amelyet itt a költő új kontextusba helyezve beteljesít.

<sup>354</sup> En ego iam primus, si dignum duxeris esse, / clericus Aonidum, vocalis verna Maronis, / promere gimnasiis te delectabor ovantum / inclita Peneis redolentem tempora sertis. (Giovanni del Virgilio Dantéhez I, 35-38)

<sup>355</sup> 42-4.s. “Nem jobb-é koszorút későbbben fonni fejemre, / már hazatérve dicsón, és ottan fedni babérral / hajdan arany fűrtöm, szép Arnó-mosta hazámban?”

<sup>356</sup> 48-50. s. “Majd ha a föld-köröző, meg a csillagi lelkek / - poklok népe után – versemben felsorakoztak, / akkor lesz helye, hogy repkényt s lombdíszeket öltsek.”

<sup>357</sup> Dante's self-laureation, 1994.

<sup>358</sup> Pl. Lana.

Az *Egloghe* sóhaja, hogy a keresztelésének helyén nyerje el a babérkoszorút, és a “szent költeményért”, visszatér a *Paradicsom* XXV. énekének 1-12. sorában:

<p>Se mai continga che 'l poema sacro al quale ha posto mano e cielo e terra, sì che m'ha fatto per molti anni macro, vinca la crudeltà che fuor mi serra del bello ovile ov' io dormi' agnello, nimico ai lupi che li danno guerra; con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta, e in sul fonte <i>del mio battesimo prenderò 'l cappello;</i> però che ne la fede, che fa conte l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi <i>Pietro per lei sì mi girò la fronte.</i></p>	<p>Ha megtörténne, hogy szent költeményem – melyen az ég s a föld is dolgozott, s engem soványra tikkasztott sok évig –, meghatná azokat, akik kicsuknak az akolból, hol báránynak születtem s farkasainak ellensége lettem; akkor más hanggal, más gyapjat viselve, költőként térnék vissza, s ott a kútnál, <i>hol kereszteltek, nyerném koszorúmat;</i> mert ott léptem a hitbe, melyben Isten lelkünket számon tartja, és amelyben <i>a homlokomat Péter körbefonta.</i><sup>359</sup></p>
--	--

Ebben a két tercínában két koszorúzásra találunk utalást: az egyik a vágyott firenzei költői koszorúzás, a másik Péter „koszorúja”: a XXIV. ének 151. sorában a Dante szereplőt bebizonyított hitéért jutalmazva Péter háromszor körberepüli. A földi, költészetért való és égi, hitért való koszorúzás pedig a *Paradicsom* canticájának kettős célja és értelme.

### II.3.C. Fohász Apollóhoz; Apollo és Daphné a középkori Ovidius-kommentárokból

A *Commedia* szerzője a mű során kilencszer folyamodik segítségért és képességért (virtù)<sup>360</sup>, ebből a *Pd.* I. énekbeli könyörgése az ötödik és a leghosszabb. Apollo nemcsak a költészet, a gyógyítás és a jóstudomány istene, hanem Phoebusként, napistenként is ismert (*Met.* II.36). Az olvasót meglepik, hogy a „szent poémában” a leghosszabb fohász egy pogány istenhez szól.<sup>361</sup> Erre a felvetésre nagyrészt választ ad a keresztény mitográfia, mely Krisztus alakjával feleltette meg Apollónt, de a könyörgés hangsúlyozottan pogány mitológiai, és elsősorban ovidiusi szóhasználata mégis továbbgondolásra késztet.

Ahhoz, hogy megértsük, Dante miért pont Apollót választja ki a *Paradicsom*-kezdő fohász címzettjének, meg kell vizsgálnunk az antik isten keresztény értelmezését. Már a görögök bölcsességet, tudást és igazságot társítottak alakjához (pl. Empedoklés, Platón)<sup>362</sup>.

Az ovidiusi *Metamorphoses*-ben Apollo és Daphné történetét Apollo és Python röviden összefoglalt epizódja előzi meg (I, 430-451). A meleg és nedvesség keveredéséből, az árvíz

<sup>359</sup> N.Á. fordítása.

<sup>360</sup> A másik nyolcból öt említi a Múzsákat: *Inf.* II.7-9; XXXII.10-12; *Pg.* I.7-12; XXIX.37-42; és *Pd.* XVIII.82-87. Míg a *Pd.* XXII.112-122 az Ikek csillagképhez fohászkodik, és a *Pd.* XXX.97-99-ben és XXXIII.67-75-ben pedig az isteni fény a megszólítottja. Durling-Martinez ed. *Paradiso*, 33. felsorolása.

<sup>361</sup> A költeményben máshol is áll görög-római antik isten megnevezés Krisztusra vonatkozva („legmagasabb Jupiter”, „sommo Giove”; *Pg.* VI.118).

<sup>362</sup> Lásd: Farnell, L. R., *The Cult of the Greek States*, 5 vols. Oxford, Calendron, 1896-1909; 4: 442; Barnard 1987: 44-52.

után a föld sarából mindenféle új szörnyek keltek ki, köztük egy óriási, sose látott kígyó, Python (438-440), ami rettegésben tartotta a hegyén lakókat. Az isten először használja nyilait vadászaton kívül, és ezer nyilával öli meg a kígyót, kiontvá a szörny mérges fekete vérét (441-444). Apollo keresztény értelmezését ennek az epizódnak az értelmezése alapozza meg.

Fulgentius (*Mythologiarum libri tres* I, 17) és a harmadik Vatikáni Mitográfus alapján Arnolphe d'Orléans, a XII. századi Ovidius-kommentátor<sup>363</sup> Apollónt bölcsnek (*sapiens*), az igazi tudás képviselőjének tekintette, míg Pythont a csalás és hamis hit (*fallacia, falsa credulitas*) jelképének. Apollón ugyanakkor már keresztény ideál is Arnolphe számára, mert az értelem segítségével el tudja választani egymástól a fényt és a sötétséget, és értelmével megöli a hamis hiteket. Arnolphe d'Orléansnál Apollón (bölcesség) morális harca Pythonnal (csalás) illeszkedik a prudentiusi *Psychomachia* hagyományába, ahol megszemélyesített bűnök és erények harcolnak egymással. Ez a megjelenítés alapja annak a megközelítésnek,<sup>364</sup> amely szerint Apollón a Harcos Krisztus előképe. Python pedig, a csaló kígyó könnyen talál megfeleltetést a bibliai kígyóval. Egyértelmű, hogy Arnolphe kommentárjában Apollón erkölcsi harca nagyobb jelentőségű, mint a pogány isten erotikus harca Daphnéval.

Míg Ovidiusnál Apollo szerelme Daphné iránt, és a lány menekülése groteszk színezetű: a legszebb isten egészen antropomorf módon, a visszautasított férfi szerepében tűnik föl. Arnolphe-nál – ahogy aztán Danténál – nincs ennek nyoma. Az Ovidius-kommentátor számára Daphné a szemérmesség jelképe, az őt üldöző Apollón nem egyéb, mint a tisztaságra törekvő ember: az elért babér pedig a szüzesség szimbóluma. (I, 9.) Ezt az értelmezést Giovanni del Virgilio<sup>365</sup> is átvette. Johannes de Garlandia *Integumentájában* (I. 93-96)<sup>366</sup> a babér a bölcsességet jelenti, ami után az ember mohó szelleme törekszik. Az Ottimo Commento (1333; I.15-höz) Dante-magyarázata Giovanni del Virgilio és Johannes de Garlandia interpretációit ötvözi:

„Questa mutazione di Dafne in allauro è morale; Appollo è la sapienzia, Dafne è la castidade; colui che ama la castidade è veramente savio; mutasi Dafne in allauro, però che chi casto vive, trae dopo sè la sapienzia, cioè invita gli altri a seguire castidade; e li savi e casti dopo la morte corporale ricevono corona di lauro, e però si dice con verità il lauro; lo quale arborio è odorifero

<sup>363</sup> Ghisalberti 1932: I.8: „Python est falsa credulitas, quam Apollo id est sapiens ratione sua exterminat. Apollo enim exterminans interpretatur: exterminat enim et dividit tenebras per lucem. Sic et sapiens falsam credulitatem exterminat a veritate, vel etiam fallaciam, que potest haberi per Phitonem serpentem fallacem.” Majd Giovanni di Garlandiánál: „Phebus Phitonem superat, sapiensque malignum, / Fallacemque virum sub ratione premit.”

<sup>364</sup> Barnard 1987: 53-54.

<sup>365</sup> I, 9: „Per Phebum intelligo pudica personam et castam, per Dapnem ipsam puditiā quam insequitur casta persona. Per Danem converti in arborem intelligo quod pudicitia radicitur in corde illius qui insequitur eum. Per laurum signatur virginitas eo quod semper est virens et redolens.”

<sup>366</sup> „Mentibus hec arbor sapientum virgo virescit / Que quamvis fugiat victa labore viret. / Est virgo Phebi sapientia facta corona / Laurus, quam cupida mente requirit homo.”

e sempre verde, però che la vita de' casti è odorifica, e sempre verzica nella memoria umana e successiva etade.”

A feltehetően minorita szerzőjű *Ovide moralisé*<sup>367</sup> már egyértelműen tipologikus értelmezéseket ad az ovidiusi történetekkel kapcsolatban, ami korábban nem volt jelen az Ovidius-kommentárok interpretációs gyakorlatában. Apollón leírása megfelel a bibliai Krisztus-metaforáknak, aki győzelmeskedik Python, a sátán fölött. Az antik isten a napistenként kap meghatározást: „Solaus et lumiere du monde” (‘világ napja és világossága’ 2673, 3222) és „Solauz qui tout home enlumine” (‘a nap, mely minden embert megvilágít’ 3223). Malakiás (3.20 „felragyog az igazság napja, sugarai üdvösséget fognak árasztani”) próféciáját a tipologikus exegézis Krisztusra vonatkoztatja; János evangéliumában egyértelműen Krisztusra utalnak ezek a sorok: „(Az Ige) volt az igazi világosság, amely minden embert megvilágosít” (I,9). János 8.12-ben Jézus magát nevezi meg így: „Én vagyok a világ világossága.”<sup>368</sup> A színeváltozás leírásában is a nap-metaforával él az Újszövetség: „Ott elváltozott előttük, arca ragyogott, mint a nap, ruhája pedig olyan fehér lett, hogy vakított, mint a fény.” (Mt. 17.2) Dante maga is kijelenti a *Conv.*III.xii.7-8-ban, hogy a nap a legalkalmasabb szimbólum Istenre. És a nap az utazó Dante vezetője lesz a *Színjáték* több pontján: *Inf.*I.17-18; *Pg.*XIII.25-27.<sup>369</sup>

Az *Ovide moralisé*-ban a következő pontja a Krisztus-Apollón megfeleltetésnek a gyógyítás eleme. Apollo Sevillai Isidorusnál, mint az orvostudomány feltalálója szerepel<sup>370</sup>; a XIV. század eleji Ovidius-kommentárban pedig már a halott felélesztésének (a középkori keresztény kontextusban egyértelműen krisztusi) képességével is rendelkezik: „Mires qui set toutes les cures / Et d’erbes toutes les natures, / Qui puet tout malade et tout mort / Saner et resoudre de mort.” ‘Gyógyító, aki ismer minden gyógyódmodot, / minden fű természetét, / Aki beteget és halottat, / meggyógyítja és feléleszt a halálból’ (3227-30).

A döntő lépést Apollón és Krisztus megfeleltetésében az *Ovide moralisé* 3313-17. sorában találjuk:

[Dieus] fist sa sapience descendre En terre et char humaine prendre, Si fist sa char a mort livrer, Pour nous garir et delivrer De mort et de l’infernal cage”	[Isten] leküldte tudását A földre, és hogy emberi alakot öltön, A halál zsákmányává tette a testet, Hogy megmentsen minket és kihozzon A halálból és a pokoli ketrecből.
--	--

Véleményem szerint Apollón Ovidius-kommentárokból (is) elterjedt krisztológiai értelmezése nem ad kimerítő magyarázatot a *Paradicsom*-kezdő invokáció lexikájára és

<sup>367</sup> C. Boer (ed.), Amsterdam, Johannes Müller, 1915-38. A szövegrész elemzéséről lásd: Barnard 1987: 55-71.

<sup>368</sup> Erről lásd: Rahner, *Greek Myths and Christian Mystery*, New York, Harper and Row, 1963.

<sup>369</sup> Durling-Martinez ed. *Paradiso*, 33.

<sup>370</sup> *Etym.*IV,iii,1. „Medicinae autem artis auctor ac repertor apud Graecos perhibetur Apollo.”

hangsúlyaira. Az ovidiusi hipotextus erősségét már a korábban felsorolt, és egyértelműen kimutatott párhuzamok is jelezték. Az említett ovidiusi átvételek mellett meg kell említeni még a következőket: a *Pd.* I. 25. sor *legno*-ja az ovidiusi *ligno*-t és *lignum*-ot idézi (556.s.); a dantei *alloro* (15) az ovidiusi *laure* (559) fordítása. A *peneia* (33) az ovidiusi szövegben is ugyanebben 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).<sup>371</sup> Míg a “per trionfare o cesare o poeta” (29.) pedig lehetséges, hogy a “tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum / vox canet et visent longas Capitolia pompas” (560-1) nyomán is született. Ezenkívül Johannes de Garlandia *Integumenta Ovidijának*<sup>372</sup> ismeretét feltételezheti Danténál a *coronarmi* 26.s. (*corona*); “ultimo lavoro” 13.s. (*labore*), és a “dimandi” 15.s. (*requirit*).

A strukturálisan legjelentősebb párhuzamot a dantei invokáció és a *Metamorphoses* I. között az *Átváltozások*-kezdő (1-4.s.) ovidiusi fohász jelenti, ami pontosan azt az igét használja, amellyel Dante két helyen is az Istentől eredő költői ihletet írja le:

In nova fert animus mutatas dicere formas corpora; di, 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 őket) <i>pártoljátok az én vállalkozásomat</i> , a világ kezdetétől az én koromig legyenek vezetői folytonos dalomnak! <sup>373</sup>
---	---

Dante a Marsyasra vonatkozó tercínájában ismétli az ovidiusi kifejezést (19): „Entra nel petto mio, e *spira tue*” („Mellkasomba lépje be, és *sugalld szavaidat*”). Ugyanez az ige jelenik meg a dolce stil nuovóról és saját ihletettségéről valló *Purgatóriumi* énekben is (XXIV. 52-4), ahol Dante magát így mutatja be:

«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 Ámor <i>ihletet sug</i> , lejegyzem, és szavakba foglalom a mondottakat.
---	---

Vagyis, Dante nem csupán egy krisztológiai értelmezést adó Ovidius-kommentárt tarthatott maga előtt az Apollón-invokáció fogalmazásakor, hanem a *Metamorphoses* szövegét is, hiszen mind az Apollón és Daphné epizód lexikája, mind a mű antik istenekhez fohászzkodó nyitósorai lenyomatukat hagyták a dantei szövegben.

Az Apollónhoz intézett ima egy másik fontos forrását Boethius művében találjuk: „Segítségül kell hívnunk – mondottam – a mindenség atyját, mert ezt elmulasztva nem

<sup>371</sup> Hollander 1969: 207-9.

<sup>372</sup> Ghisalberti ed., 1933, 68. old, 413-4. sor. Lásd: Hollander, 1969, 206-7.

<sup>373</sup> Kiemelés, ford. tőlem.



foghatunk bele annak rendje s módja szerint semmiféle vállalkozásba.”<sup>374</sup> Ezt követi a Filozófia könyörgése Istenhez (III, ix, vers), melynek lényege pedig Isten megértésének kérése „Hadd hágjon fel, Atyám, a te személyedhez az elmém”,<sup>375</sup> és az elme megszabadítása a földi ködtől: „Vedd le kölöncét, hajtsd a ködét el a renyhe világnak!”<sup>376</sup>: ez az, ami Dante szereplővel történik 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, / Csöndes réve Te vagy! hisz Téged látni a végcél, / Forrásom, szárnyam, vezetőm, utam, útmutatóm Te!”<sup>377</sup>

### III. Az elállatiasodás metamorfózisai

#### „A „soha nem látott átváltozások” énekei: metamorfózis, *imitatio* és *aemulatio* a *Pokol* XXIV. és XXV. énekében

##### Szintézis

A *Pokol* nyolcadik körének (Rondabugyrok) tíz bugyra közül a hetedikben a rablók bűnhődnek. A bugyor dantei leírása három énekre terjed ki: a XXIV. második felében veszi kezdetét (61. sortól), és a XXVI. elején záródik le (12. sor). Az énekhatárokon átnyúló leírás tematikai, nyelvi és szerkezeti egységet alkot az *Infernón* belül, melyben cezúraként és zárásként egy-egy város elleni kirohanás szolgál: a Pistoia elleni (XXV, 10-12), és a Firenze elleni invektíva (XXVI, 1-12). Ám a vitathatatlanul összetartozó szövegrész egységessége nem stilisztikai egysíkúságban, és nem egyetlen téma kifejtésében nyilvánul meg. A XXIV. ének második fele a Dante és Vergilius elé táruló hetedik bugyor leírásával kezdődik, melyből először csak a felszálló artikulálatlan hangokat észlelik az utazók (XXIV, 64-66), majd a kígyók miriádjaitól menekülő meztelen lelkek sokaságát pillantják meg (81-93. sor). Az emberi alakokat a kígyótestek béklyózzák meg: kezüket hátrakötve, hátukon csomóvá csavarodva (94-96). Ekkor lesznek a költők a metamorfózis-sorozat első tagjának tanúi: egy kígyó nyakszirten harap egy lelket, aki azon nyomban meggyullad és hamuvá ég; majd a porból főnixként újjászületik az emberi lélek (97-105. sor). A pistoiai szentségrabló Vanni Fucci volt ő, fekete guelfként Dante politikai ellenfele. A XXIV. ének az ő vallomásával (hiszen immár nem tagadhatja tettét) és a Danténak címzett, a fehér guelfek firenzei bukását előrevetítő baljós próféciaával zárul.

<sup>374</sup> A *filozófia vigasztalása*, III, ix, próza, 33. Eredeti: „Inuocandum, inquam, rerum omnium patrem, quo praetermisso nullum rite fundatur exordium.”

<sup>375</sup> 22. „Da, pater, augustam menti conscendere sedem,”

<sup>376</sup> 25. „Dissice terrenae nebulas et pondera molis”.

<sup>377</sup> 26-8. „atque tuo splendore mica; tu namque serenum, / tu requies tranquilla piis, te cernere finis, principium, uector, dux, semita, terminus idem.”

A XXV. ének első tercínája – mesteri átvezetésként a kezdetbe véget szöve – a Vanni Fucci beszédét befejező, Isten felé irányított obszcén gesztust írja le. Ez a gőgös és káromló mozdulata nemcsak Dantét háborítja fel (olyannyira, hogy a Vanni szavát elfojtó, nyakára tekeredő kígyó miatt ezt a visszataszító állatfajtat barátjának tekinti; és a rabló egész városát kárhoztatja), hanem Cacust, a bugyor kígyóktól hemzsegő kentaur-örét is (4-18. sor). Az ének további részének három szereplője, három firenzei a 35. sortól bukkan fel, és közülük kettő válik a további metamorfózisok alanyává.

Agnello dei Brunelleschire egy hatlábú „kígyó”, vagy inkább hüllő (Cianfa Donati) fonódik, és ketten olvadnak egyetlen torz lénné, mely így már „már sem kettő, sem egy”. A harmadik, legrészletesebben bemutatott átváltozás kiváltója egy fekete, égő kígyócska (Francesco de’ Cavalcanti, aki miatt az ének utolsó sora szerint Gaville még ma is sír), felkapaszkodik az egyik alakra (Buoso Donati) és a köldökénél átfúrja. A sebből és a kígyó szájából mágikus hangulatot idéző füst tör elő (91-93. sor), és ennek a kíséretében zajlik le az új, kettős átváltozás, amely az antik metamorfózisok költőit, Lucanust és Ovidiust is hallgatásra kell, hogy készítse. A kígyó és a sebesült lélek egymással szemben, egymásra meredve változik át, fokról fokra: az emberi lélek a kígyó alakját veszi fel, míg a kígyó emberi formát ölt. Az átváltozások egyre bonyolultabbá válnak, és egyre hosszabb leírást követelnek, ami hangsúlyozza az ének retorikus szerkesztettségét: az első öt terzinát foglal el, a második tízet, a harmadik pedig – egy lezáró tercínával együtt – húszat.

A metamorfózisok leírása az egységen belül stílusváltást is eredményez: Dante és Vergilius hallgatnak, a párbeszéd megszűnik; a narrátor a maga számára is hihetetlen események távolságtartó és realisztikus tudósítója lesz. Mégis, ennek a klinikai pontosságnak a dacára az ének utolsó soraiban (143-144.) a szerző megkockáztat egy (ál)szerény, önreflexív megjegyzést: „legyen mentségem / az újdonság, ha tollam kissé elnagyoltan rajzol”.

A rablók körének lezárását a XXVI. ének első 12 sora jelenti, ahol a költő szülővárosa ellen intéz ironikus kirohanást. Théba-Firenze átvette Róma helyét Augustinus *Isten városának* Földi Városaként.<sup>378</sup> A dantisták nem figyelték meg, hogy már Ovidiusnál jelen volt a saját város (Róma) megfeleltése Thébával<sup>379</sup>, valamint, hogy az ovidiusi Thébát – ahogy a dantei bugyort is – definiálja a kígyókkal teli vidék, hiszen Théba alapítása tulajdonképpen Mars sárkánykígyójának és Cadmusnak a párharcával kezdődik (*Met.* III. 1-97). Majd a megölt kígyó fogaiból születnek a Théba azonnal polgárháborúba fogó lakói. A

<sup>378</sup> Durling – Martinez ed., *Hell*, 1996: 408.

<sup>379</sup> Ovidius „Urbs thebaná”járól lásd: Janan, *Reflections in a serpent's eye: Thebes in Ovid's "Metamorphoses"*, 2009.

halott kígyót néző Cadmus mintegy ellenbüntetésként<sup>380</sup> szenved el a jövőben a kígyóvá változást. (*Met.* IV, 571-603).

A városok elleni invektívák nemcsak narratív keretet jelentenek, hanem hangsúlyozzák és keretbe foglalják az énekcsoportban markánsan jelenlévő politikai tematikát is. Vanni Fucci jóslata egy politikai ellenfélé, aki Dante pártjának bukását hirdeti; a XXV. rablói közül négyen szintén fekete guelfek, és mind Puccio, mind Agnello pártváltásairól híres. Durling és Martinez (396.o.) felvetik, hogy az ének metamorfózisai politikai átváltozásokat is tematizálhatnak. A politikai témát ezekben az énekekben alátámasztják a thébai mondakörre való utalások, amely város a testvérharc, a belháború elrettentő példájává vált.

### **III.I. A kifejezés végletessége: az obszcén gesztus és a költői verseny éneke**

Rendkívüli retorikai tudatosság jellemzi a pokoli metamorfózisok énekeit: több szinten is meglepő végletességet mutat a nyelvi megformálás, amely a közönséges gesztusoktól egyrészt a próféciáig, másrészt a költő által legnagyobbra becsült költők (lásd *Pk.*, IV, 90.) versenyre hívásáig, és túlszárnyalásáig merészkedik. Ugyanezt a végletekbe hajló változatosságot vehetjük észre a hallgató, történetüket meg nem osztó szereplőkben (főként XXV. ének), amivel szemben kiemelkedő fontosságúvá válik a narrátor hangja. Az elbeszélő Dante (retorikus felépítettségben) egymással váltogatja a toposzokat halmozó és metanarratív részeket és a pontos, realisztikus leírásokat. Ezt a sokféle kifejezésformát (további) ellentétek és tagadások láncolata kapcsolja össze: a XXV. ének tartalmazza a *Színjáték* énekei közül a legtöbb tagadószt, és a metamorfózisok leírása egyértelműen az oppozíciók játékára épül.

#### **III.I.1. A toposzok, a gesztusok és a hallgatás éneke**

Nagyon csendes ének a XXV.: csak egy-egy kiáltás zavarja meg a leíró részeket, Vergilius nem magyaráz, itt Danténak magának kell felfejtenie a látottak értelmét. Vanni Fucci után a lelkek alig-alig szólalnak meg, jobbra meglepett csendben viselik el az átváltozás-elállatiasodás borzalmait, nem mesélnek, nem kérnek, nem magyaráznak. De míg a szereplők szintjén hallgatás jellemzi az éneket, addig a szerző-olvasó és a szerző-antik minták közötti kommunikáció igencsak élénk.

Minden egyes átváltozás-leírást egy metanarratív felvezetés indít, kiemelkedően sok toposz alkalmazásával, melyekben az újszerűség és a felülmúlás (erről lásd a fejezet II.

---

<sup>380</sup> 97-98: „Te Agenor sarja, az elnyúlt / kígyót mért nézed? Néznek még téged: a kígyót.” Eredeti: “quid, Agenore nate, peremptum / serpentem spectas? et tu spectabere serpens.”

pontját) motívumai dominálnak, amikhez a kifejezhetetlenségé és a hihetetlenségé társul.<sup>381</sup> A rablók bugyranak megpillantásakor kettős érzékszervi-értelmezési problémába – mindkettő topikus elem – ütközik a vándor: egyrészt élő szemei a pokol sötétségében nem látnak az árok mélyéig (*Pk*, XXIV, 70-71), másrészt nem képes megérteni a bugyorból kiszűrődő hangot (65-66: „...egy hang emelkedett ki a másik árokból, / szavak formálására alkalmatlan”). Annak ellenére, hogy a pokol mélyén (távol Istentől, és a fénytől) található a bugyor – amelynek sötétsége explicite is megfogalmazódik (XXIV, 70-71), a dantei leírás lucanusi reminiscenciával, és legalábbis egy hasonlat erejéig a tűző naptól sújtott tájat idézi: „Mint gyík a kánikula napjainak nagy / heve alatt, sövénytől sövényig szaladva, / villámként szeli át az utat” (XXV, 79-81). Ez, ahogy a Durling-Martinez kommentár<sup>382</sup> említi, ellentétben áll a sötétben lopózó tolvajok szokásával, és az ellenbüntetés elemévé válik. Gondoljunk a XXIV. ének 93. sorára: a meztelen és rémült árnyak „remény híján, hogy bárhol is menedékre vagy csodakőre lelhetnének”<sup>383</sup> szaladnak, a heliotróp csodakő Boccaccio (VIII, 3) novellájában is a tolvaj eszköze, amely lehetővé teszi, hogy láthatatlanságba burkolózva lopjon.

Az érzékelés problémáinak eloszlása után feltáruló látvány leírását a felfokozott jelzőhasználat jellemzi, és a vándor végletes félelmének kifejezését: „egyszerre csak megláttam benne *szörnyűséges* / nyüzsgését *temérdek* kígyónak, s *olyannyira sokféle* / fajtát, hogy *már emlékére is megfagy ereimben a vér.*”<sup>384</sup> Amit azonnal követ a földi természet és egy antik költő (Lucanus) felülmúlásának kinyilvánítása: a pokolbeli kígyóknál nem látni sem gonoszabbakat, sem dögvészesebbeket sehol (XXIV, 85-90).

A második metamorfózis-leírást keretbe foglalják a toposzok: a hihetetlenséget kifejező szolgál felvezető formulaként „Ha most, olvasó, hitetlenkedve fogadod / mondandómat, nem csodálom, hiszen / magam is, aki láttam, csak nehezen hiszem el.” (XXV, 46-48); és az újdonság deklarálásával zárul: „Két karrá változott a négy állati nyúlvány; / combok a lábakkal, a has a törzzsel / összerosódva *sose látott tagokat alkotott.*”<sup>385</sup> Az átváltozás-egybeolvadás konkrét leírását az ovidiusi eredetű, és azt felülmúló borostyán-hasonlat indítja (XXV, 58-60), amelynek állítása szintén a minden előzménnyel szemben álló újszerű elem, az „így még soha meg nem történt”-ség hangsúlyozása.

A harmadik metamorfózist megelőző nyíltan emulatív tercinnak magyarázataként szintén az újszerűség (ez esetben az átváltozás típusáé) szolgál: „hiszen két természet

<sup>381</sup> Ledda 2002: 70-75.

<sup>382</sup> 1996, 375. old.

<sup>383</sup> A XXIV. ének magyar idézésekor Hoffmann Béla fordítását használom.

<sup>384</sup> XXIV, 82-84, kiemelések tőlem: D. E.

<sup>385</sup> XXV, 73-75, kiemelés tőlem.

egymással szemben, / *még soha nem változott át úgy, hogy*<sup>386</sup>. És ugyanez az elem, a *novitasé*, jelenthetne felmentést a pontos leírások alól: „legyen mentségem / az *újdonosság*, ha tollam kissé elnagyoltan rajzol”<sup>387</sup>. Ám itt nemcsak a téma újdonosságának toposzával állunk szemben, hanem a szerénység vagy álszerénység toposzával is, ahogy azt Anthony Oldcorn is felvetette (344. old.).

A gesztusok sorában az első, és legmaradandóbb a pistoiai rablóé az énekben. Vanni Fucci alakjában a kifejezés szintjén (is) a kettősség és az ellentétesség dominál: a fenyegető és sötét hangulatú, de fennkölt, prófétai ékesszólás jellemzi beszédét a XXIV. ének lezáró szakaszában (134-151), míg a XXV. ének kezdetén, szavait Istennek mutatott kettős fityisszel fejezi be, ami olyan alantas és obszcén sértés, hogy még a pokol mélyén is felháborodást kelt. És, ahogy Anthony Oldcorn megállapítja *The Perverse Image* című tanulmányában:<sup>388</sup> míg a pokol némely más hősei – Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, Pier della Vigna, Brunetto Latini, Odysseus és Ugolino – ékesszólásukkal teszik magukat emlékezetessé, addig Vanni Fucci nem szavaival, hanem ezen gesztusával írja be magát az olvasó emlékezetébe.

Provokatív gesztusa tehát, legalábbis alakja megítélésnek tekintetében felülírja szavainak stílusát. Az ellentétesség motívuma Vanni Fucci alakjában önmaga megítélésében is jelentkezik: egyszerre határozza meg magát állatként (XXIV, 126), és viszi gőgje odáig, hogy Istent sértse a Pokol mélyéről. Ez a kétpólusú magatartás és létmód is tükröződik büntetésében, amely a földi emberi lét két végpontját, kezdő és záró pillanatát foglalja magában, egymás mellé állítva, ezáltal eltörölve az időívet, ami a két pont között játszódik le.<sup>389</sup>

A második gesztus Dante jelzése kísérőjének: az „ujjamat állam s orrom elé tartottam” (44-45). A hallgatásra felszólító mozdulat elemzésében – habár a kontextusban a figyelemre való felhívás az elsődleges funkciója – nem elhanyagolható elem, hogy címzettje Vergilius. Így az énekben nemcsak Lucanus és Ovidius kénytelen hallgatni Dante felhívására, hanem a költő-vezető Vergilius is.

A harmadik a köpés gesztusa: „s mögötte a másik beszéd közben kiköp” (138. sor): Francesco de’ Cavalcanti, aki a szimultán átváltozások során kígyóból emberré válik, az emberből kígyóvá vált Buoso Donati után nézve kiköp. A kommentárok véleménye megoszlik a gesztus értelmezésében. Néhány korai értelmező, és a modernek jelentős része

---

<sup>386</sup> 100-101, kiemelés tőlem.

<sup>387</sup> 143-144, kiemelés tőlem.

<sup>388</sup> 328. old.

<sup>389</sup> Az idő szerepéről az epizódban lásd: Martinez 1996: 568-571.

kapcsolatot látnak a XXIV. ének 66. sorában leírt, szavakat kivehetetlenül formáló hanggal:<sup>390</sup> ezen megközelítés szerint a köpés az emberi beszéd visszanyeréséhez kapcsolódik.<sup>391</sup> Mások szerint a szájában maradt kígyómérget köpi ki az átváltozott<sup>392</sup>. A legtöbb régi kommentár azonban a köpést az elállatiasodás, a kígyó-forma iránti lenéző gesztusnak véli: Ottimo<sup>393</sup> átkozódásnak tekinti, Maramauro mintegy gúnyos nevetésnek, hiszen a kígyó villás nyelvével nem tud köpni, a „köpés és beszéd az ember sajátos tulajdonsága”<sup>394</sup>. A bestiáriumok tanítják, hogy az emberi köpés árt a kígyóknak, és hogy ördögűző gesztusként is használták, lásd: Boccaccio, *Decameron*, VII, 1, 27-28.<sup>395</sup> Amennyiben nem az emberi beszéd visszanyeréséhez kapcsolódónak, hanem a kígyó-forma iránti lenézésnek tekintjük ezt a gesztust, amely a fityisszel keretbe foglalja az éneket, ez alapján joggal nevezhetnénk az „ellenséges megnyilvánulások” énekének is a XXV.-et.

A bűnhődők egymás közötti magatartását is az ártalmas hozzáállás jellemzi, amelyet alapvetően meghatároz, hogy az alakváltoztatásokat egymás megtámadásával lehet csak kiváltani: a tolvajok egymástól lopják el emberi alakjukat. Francesco de' Cavalcanti kijelentéséből kiderül – „Ahogy én tettem, kívánom, / Buoso is hatlábbon szaladjon végig eme ösvényen.” (XXV, 140-141) –, a kígyómarással kiváltott alakcsere oka nem mindig csupán az emberi forma visszanyerésének vágya, hanem a személyes bosszú, vagy rosszindulat is szerepet játszhat benne. Az ellenséges megnyilvánulásokhoz – melyet a XXIV. énekben Vanni indít el a fehérek és Dante politikai bukását hirdető jóslattal –, maga a szerző is hozzájárul a városok elleni invektíváival (Firenze, Pistoia) és személyek elleni kirohanásaival, amelyeknek címzettjei Vanni Fucci és általában a bugyorban bűnhődők: a rablók, a „ballaszt-nép” (142. sor), akik a társadalom számára fölös, kidobni való súlyt jelentenek.

### III.1.2. Az ellentétesség és a tagadás hangsúlyossága

Az énekcsoportban felbukkanó tagadások nagy számát és jelentőségét Muresu tárgyalja kiváló tanulmányában.<sup>396</sup> A XXIV. ének 61. sorától a XXVI. 12. soráig negyvenkétszer fordul elő a *non* ('nem') tagadószó: ebből 14 a XXIV. ének második felében, 25 a XXV.-ben – amely ezzel a számmal a XXXII. ének mellett a legtöbb *nemet* tartalmazó *Pokol*beli énekké válik – és 3 a XXVI. bevezető részében. Emellett az énekcsoportban előfordul még hat *né*

<sup>390</sup> Pl. Pietro Alighieri.

<sup>391</sup> Lásd: Chiavacci Leonardi kommentárja a sorhoz.

<sup>392</sup> Andreoli, 138. sorhoz.

<sup>393</sup> 138-141. sorhoz.

<sup>394</sup> Tommaseo; della Lana, 136-138. sorhoz.

<sup>395</sup> Durling-Martinez, *Hell*, 1996: 396.

<sup>396</sup> 1990: 28-29.

(‘sem’) kötőszó, valamint három *nulla*, *neente* és *nessun*, (‘semmi’ illetve ‘senki’) névmás. Muresu véleménye szerint ez az énekben a zavarodottság, tétovázás kifejezője, ami elfogadható magyarázat, de csak az esetek egy részét tekintve.

Ez a zavarodottság leginkább csak a szereplő Dante egyes szám első személyű/önmagára vonatkozó negatív megállapításaira jellemző: XXIV, 67. *Nem tudom, mit mondott; 71. tekintetem nem hatolt le az aljig a sötét miatt 73-75: mert ahogy / innét hallok és nem értek, úgy látok lefelé is, hogy / mitsem veszek ki belőle; XXV. 40. Én nem ismertem őket.* Valamint a bűnösök tehetetlenségére, zavarára a büntetés elszenvedése közben: XXIV, 113. *mint az, aki elzuhan, és nem tudja, hogyan is volt; 137. Nem tagadhatom meg a választ kérdésedre; XXV, 147. nem tudtak oly rejtőzve menekülni.*

De ez a típus csak a tagadások egy hangsúlytalanabb részét képezi, míg meglehetősen különböző hozzáállást fednek fel a főként a költő Dante szájából elhangzó tiltások, felszólítások, és azok, amelyek az ellentét-teremtés eszközeivé válnak, hogy a felülemelkedéshez szükséges szembenállást megalkossák, vagy az újdonság értékét így fokozzák. A felszólítások között említhetjük a XXIV, 85. sorát: *Ne büszkélkedjék tovább Líbia...*; valamint a 141.-et: *e látványnak annyira ne örvendj* és a XXV, 10. *miért nem szánod rá magad* kérdését. Az énekcsoporthoz legtöbb tagadása az ellentét-teremtés eszközeivé válik: a *főnix éltében nem vesz magához se füvet, se gabonát* (XXIV, 109), mint ahogy a többi (földi) madár teszi, hanem helyette tömjén és gyömbér könnyét issza; Vanni Fuccinak *nem az emberi élet tetszett*, hanem az állati (124); *Cacus nem egy úton halad kentaur-társaival* (XXV, 28).

Az ellentét-teremtésnek egy sajátos és az ének egészének szempontjából rendkívül jelentős fajtája az az ellentét, amely a felülmúláshoz szükséges szembenállásra hívja fel a figyelmet minden meglévő, már látott dolog és az újonnan bemutatott között: Dante *nem* irigyli Lucanus és Ovidius átváltozásait (99), hiszen az ő hősök *még soha nem változott át úgy* (101), mint ahogy a danteiak. Dante *nem* hiszi, hogy *Maremmában van annyi / kígyó, mint amennyi Cacus hátán* (19-20); és *A pokol összes sötét körét bejárva / sem látott olyan gőgös istentelen lelket*, mint Vanni Fucci, *még az se volt ilyen, aki Théba faláról zuhant alá.*<sup>397</sup> Minden felülmúlás tehát a tagadás nyelvi formáin és az ellentét logikai rendezőelvén keresztül valósul meg.

Különös figyelmet érdemel a két, ellentétekre épülő metamorfózis-leírás (három metamorfózisról beszélhetünk, de csak két (valódi) metamorfózis-leírásról). A második metamorfózis leírása a két szám, az „egy” és „kettő”, oppozíciójának játékára épül, ahogy azt

---

<sup>397</sup> “non vidi spirto in Dio tanto superbo, / non quel che cadde a Tebe giù da' muri.” (14-15.s.)

Edoardo Sanguineti is megállapította (213-214). A „kettő”, ami az ambivelancia, a kettősség, az oppozíciók és ambiguitás száma az énekben tizenegyszer szerepel (a 67, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 83, 100, 113, és 117. sorban), amellyel egyedülálló a *Színjátékban*: mindössze hét olyan más ének van, ahol maximum négy előfordulását találjuk a szónak.<sup>398</sup> Ehhez kapcsolódik még a „mindkettő” kifejezés háromszori előfordulása (2, 56, 101. sor); számos kettős szerkezet, mint „az egyik” és „másik”, „ez” és „az”, „szemtől szemben” (5-7, 42, 54, 63, 91, 92, 98, 100, 118, 120, 121, 124-130, 149-151. sor); illetve olyan sajátos jelenségek, mint a ketté váló nyelv és farok (104, 133-135).

Ennek a nyelvi szinten hangsúlyozott binaritásnak a jelentőségét és alapját Muresu (31.) az átváltozást elszenvedők hibrid voltában látja, és ellenpontjukként a *purgatóriumi* Griffet jelöli meg. Valóban, ez a második metamorfózis, amely Cianfa és Agnel (egy kígyó, és egy emberalak) összefonódását és eggyéolvadását írja, egy *eltorzult képet*, egy hibrid szörnyet eredményez, melyben *egyik sem tűnik már annak, ami volt* (63). Ennek az átváltozásnak a leírása tartalmazza az „egy” és „kettő” ismétlődő szembeállítását: a 69-73. sorban minden sorban megjelenik a „kettő” szó, háromszor egyértelműen (69, 70, 72) az „eggyel” oppozícióba állítva. A 72. sor: *egyetlen arcban, ahol kettő veszett el* a metamorfózis-leírás csúcspontja: az elveszés kifejezés itt két jelentést foglal magába: az emberi lényegtől való megfosztatást és az elkárhozást. A 77. sorra a „kettő” ellentétpárjává a „semmi” válik, és az *a sem kettő sem egy* fogalma oldja föl az egy és kettő között feszülő szembenállást az átváltozás-leírás végén.

A harmadik átváltozásban az antitézis-sorozat alapját az ellentétes irányú változások alkotják. A „kígyó farka villává vált széjjel, / és egybekapcsolódtak a megsebzett ember lábfejei” (104-105). „A kettévált farok *azt az alakot vette fel, / melyet a másik ... elvesztett*, (109-110.); „és bőre / *megpuhult*, míg *amazé kemény lett* (110-111). Az emberré váló tagjai annyival hosszabbodnak, amennyivel megrövidülnek a kígyóvá változóé (114). Az egyik *„szőrt növeszt*, a másikon *eltünteti azt*” (119-120). „Az egyik *felemelkedett*, a másik *lezuhant*” (121); „Amelyik kiegyenesedett *arcát*” *visszahúzza* (124), „A földön fekvő pedig *előre tolja pofáját*” (130). Az egyik „nyelve ... *kettéválik*, míg a másik / *villás nyelve összezárul*. (133-135.) Ennek a kettős, és ellentétekre alapozott metamorfózisnak a lezárását – ahogy azt E. Sanguineti is megállapítja (223) –, a *sziszegés* (137. sor) és a *beszéd* (138.) között újra, és felcserélt felekkel kialakult oppozíció alkotja.

### III.II. *Imitatio* és *aemulatio* a *Pokol XXV.* énekében

<sup>398</sup> Muresu 1990: 30.



Az *imitatio* arra szolgál a költőnek, hogy egy analóg helyzetet, fogalmat mutasson be azzal, amit ő akar leírni. Az *imitatio* stilisztikai tett, amely a tárgy leírását segíti. Míg az *aemulatio* egy polemikus dialógus azzal a szövegrésszel, amelyhez kapcsolódik: már nem stilisztikai kérdés, hanem ideológiai tett, amelyen keresztül a költő szembeszáll azzal a modellel, amit imitál. A *novitas* eleme az, amely biztosítja poétikai győzelméről a szerzőt. Az *aemulatio* Dante esetében az új keresztény költészet győzelmét hirdeti a klasszikus pogány felett. Az *aemulatio* hatása a „szemantikai sztereofónia”, amely egy másik hang megszólalását is jelenti, a régi költőét, ami nélkül a modern szerző nem érhetné el az óhajtott harmonikus eredményt.<sup>399</sup>

A rablók énekcsoportjában leírt mindhárom metamorfózis-leírás elsősorban ovidiusi alapokon nyugszik, és e kiemelt fontosságú epizódok mellett számos más ovidiusi allúzió is észrevehető. A hagyományosan az „aemulatio énekének” tekintett ének elemzésekor nem szabad elfeledkeznünk az imitációnak a rendkívüli szerepéről, ami az *aemulatio* nélkülözhetetlen bázisa is egyben.

### III.II.1. *Imitatio*: az ovidiusi allúziók

Az ovidiusi imitáció lehangsúlyosabb megnyilvánulásait a három metamorfózissal kapcsolatban tapasztalhatjuk: a Vanni Fucci bűnhődését leíró fönix-hasonlat (XXIV, 106-111) legfontosabb forrása az *Átváltozások* XV. könyvének 392-400. sora. A Cianfa és Agnel összefonódásának Salmacis és Hermaphroditus eggyé válása az előzménye (*Met.* IV, 356-379), mely számtalan lexikai választásban visszhangzik. A XXV. ének 97-98. sorában Dante Arethusa (*Met.* V, 572-641) és Cadmus (*Met.* IV, 571-603) epizódját említi a harmadik metamorfózis-leírással kapcsolatban. Arethusa talán csak a „fonte” rím szó miatt kerül elő, mivel mitológiai epizódja semmilyen tekintetben nem kapcsolódik a témához. Ettore Paratore (97.) felveti, hogy Dante talán összecserélte Salmacisszal, a másik vízi nimfával, de ez valószínűtlen, hiszen Dante az ovidiusi mítoszok pontos ismeretét mutatja a *Színjáték* egészében. Durling-Martinez kommentárjában (394.o.) kapcsolatot feltételez Sabellus elolvadása és Arthusa vízzé válása között, mely önmagában meggyőző állítás, ám az ének elemzését logikailag nem gazdagítja. Cadmus és Harmonia kígyóvá változásának leírása (*Met.* IV, 571-603) viszont valódi forrása Buoso kígyóvá válásának.<sup>400</sup>

A sokféle kígyó benépesítette líbiai sivatag a tolvajok bugyrának helyszín-előzményeként szolgál: „Ne büszkélkedjék tovább Líbia a maga homokjával, / mert ha fészkel

---

<sup>399</sup> Picone 1993: 120-121.

<sup>400</sup> Ezt részletesen a fejezet III.III.3.3 pontjában vizsgálom.

is benne sok mérges-, repülő-, és / barázdát húzó kígyó, és tekergő meg kétfejű...” (XXIV, 85-87). Az afrikai tájon nyüzsgő sokféle kígyó eredetmítoszt Ovidiusnál (is) megtaláljuk: „Mikor a győztes [Perseus] Líbia sivataga fölött szállt át, / a Gorgo-föből vércseppek hulltak alá, / melyeket befogadott a föld, sokféle kígyót keltve belőlük, / ez az oka, hogy azon a földön oly sok veszedelmes kígyó fészkel.”<sup>401</sup>

Fontos az ovidiusi hatás Cacus alakjának megformálásában is. Cacus az antik mitológiai hagyomány alapján nem kentaur, de az *Aeneis*ben Cacus leíró kifejezések – *semihomo* ’félig ember’ (VIII, 194) és *semifer* ’félig vadállat’ (267) –, Ovidiusnál (*Met.* XII, 536: *semihomines Centauri*) és Statiusnál kentaurokat jelölnek, ez okozhatta, hogy Dante kentaurként ábrázolja. A dantei, meglepően hosszú leírás (XXV, 16-33) egyértelművé teszi, hogy szerzője az ovidiusi mítosz-változatból, elsősorban *Fastiból* (I, 543-578) merít.<sup>402</sup>

A két változat közötti lehangsúlyosabb különbség Cacus halálnemében látható: míg az *Aeneis*ben Herkules megfojtja Cacus, addig a *Fastiban* buzogányával csapja agyon. Dante választása az ovidiusi történetre esik, amelyet azonban a *Színjáték*-hős Vergilius fogalmaz meg: *És sötét tetteinek Herkules buzogánya / vetett véget, aki tán százszor is / lesújtott rá, ám ő tized sem érzett belőle.* (31-33. sor). Barolini<sup>403</sup> kiemeli a vergiliusi történet Ovidius általi felülírásának jelentőségét a későbbi költői vetélkedés (XXV, 94-99) szempontjából: ha Ovidius költőként (legalábbis ebben az énekben) nagyobb szerepet kap, mint Vergilius, akkor a Lucanus és Ovidius hallgatásra való felszólítása magában foglalhatja Vergilius túlszárnyalását is. Ez a túlszárnyalás azonban nem értelmezhető másként, csak a metamorfózis-leíró Vergiliusra.

Herkules és Cacus történetének *Fastibeli* leírása nemcsak Cacus halálnemében ihlette Dantét, hanem a küzdelem hevében a szörny száján előtörő füst is a dantei átváltozás jellegzetességévé válik. Ovidiusnál: „Hát gyáván atyja művéhez / fordul, s tűz-lángot torka hörögve okád. / Száján úgy jön a füst, mint hogyha lihegne Typhoeus, / s zúgó mennyköveket szórna az aetnai tűz.”<sup>404</sup> Danténál: *Ő a kígyót nézte, amaz meg őt figyelte; / egyik a seben át, a másik a száján keresztül/ füstölt erősen, és a füstjük összekeveredett.* (91-93. sor)<sup>405</sup>

Ovidiusra való utalást fedez fel Madison U. Sowell (42.o.) a „naso” rím��óban (XXV, 45), amely egyszerre jelent ’orr’-ot, és utalhat Ovidius Publius Naso nevére; háromra növelve

<sup>401</sup> *Met.* IV, 617-620; a leírás felbukkan a *Pharsalia* IX. könyvének 696-727. sorában is.

<sup>402</sup> Lásd: Paratore 1968: 93-94.

<sup>403</sup> 1993, 181.

<sup>404</sup> I. könyv 571-574. sor: „quis ubi nil agitur, patrias male fortis ad artes / confugit, et flammis ore sonante vomit; / quas quotiens proflat, spirare Typhoea credas / et rapidum Aetnaeo fulgur ab igne iaci.”

<sup>405</sup> A XXV. énekből magyarul saját fordításomból idézek. Eredeti: „Elli 'l serpente e quei lui riguardava; / l'un per la piaga e l'altro per la bocca / fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.”

ezzel a *Színjáték*ban a latin költő megnevezéseit (a *Pk.*, IV, 90, és a *Pk.*, XXV, 97 mellett). A sort – *ujjamat állam s orrom elé tartottam*<sup>406</sup> – egyébként már XIX. századi kommentátorok is<sup>407</sup> is ovidiusi allúzióknak tekintették, mely az *Átváltozások*ban felbukkanó csend-istent idézi, „aki szót elnyom s ujjával csendre parancsol” (IX, 692).

Derby Chapin (1971), Ignazio Baldelli (1997, 27), és Caron Ann Cioffi (1994) véleménye szerint a XXIV. ének 98. sora (*Sem O-t, sem I-t ily sebesen nem írt még senki*) az ovidiusi *Átváltozások* Ió hösnőjére (*Met.* I, 583-750) utal. Ennek a sornak az utalásként való felfogása mellett szólnak az ovidiusi és a dantei epizód közötti motivikus hasonlóságok. Ió, aki Salmacishoz és Arethusához hasonlóan vízi nimfa, Iuppiter szerelmének és Iuno féltékenységeinek áldozataként hófehér tehénne változik. Állati új alakjában elveszíti a beszéd képességét is: „szólna panaszt a leány: bőgés kél, más sem, az ajkán, / önmaga hangjától maga is rémülve riad meg”<sup>408</sup> – ahogy a tolvajok bugyrából előtörő hang is kivehetetlen (XXIV, 74). Hogy mégis felfedje kilétét apjának, Inachusnak, *porba* ír lábával üzenetet: vagyis „in pulvere” (649.), míg a XXIV. énekben a „sem O-t, sem I-t” kifejezés utáni negyedik sorban (102.) Vanni Fucci *porból* (*la polver*) áll újra össze. Derby Chapin tanulmányában<sup>409</sup> bemutat négy olyan középkori Ovidius-kommentár kéziratot (Giovanni del Virgiliótól és Albrecht van Halberstadt-tól), amelyek Ió monogramját, mint egy hasított patalenyomatot, az O-ba rajzolt i-vel, írják le és magyarázzák.

Az O és I *egyszerre* írása tehát ismerős jegy lehetett Ovidius, és az Ovidius-kommentárok középkori olvasói számára. Chapin az erre a jelre tett esetleges dantei utalást a metamorfózis jelképére való allúzióként ismeri föl (19. old.). A kígyóhajú Erynnist, akinek leírása (lásd: IV, 490 skk.) a hátán kígyótömeget hordozó Cacuséban (XXV, 19-21) visszhangzik, Iuno küldi a tehénalakban sínylódó Ióra (725). A szívében az Erynnis által keltett örült kín végigúzi a világon, és csak a Nílus partjához érve bír megállni. Kétségbeesett imája megindítja Iuppitert, és az isten Iunónak tett ígéretével eléri, Ió lánnyá való visszaváltozását. Ennek a visszaváltozásnak (739-746), mint a dantei énekben szereplő oda-vissza változások mitológiai előzményének, rendkívüli jelentősége van, mivel ez egyike a nagyon kevés állatból emberré való visszaváltozásoknak az ovidiusi költeményben. Ennek a szövegrésznek a nyelvi megformálása is hatást gyakorolt a harmadik metamorfózis egyik

<sup>406</sup> „mi puosi 'l dito su dal mento al naso.”

<sup>407</sup> Pl. Gregorio di Siena, 1867.

<sup>408</sup> 637-638, Devecseri G. fordítása.

<sup>409</sup> 20-30. old.

részének leírására, ahol Francesco de' Cavalcanti kígyóból emberré változásának lehetünk tanúi. (Erről lásd a fejezet III.3.3. pontját.)

### III.II.2. *Aemulatio*: a versenyre hívások éneke

Az ének leghíresebb és legtöbbet elemzett tercinái (94-102. sor) mégsem az antik mesterek iránti tisztelet kifejezői, hanem a költői versengésre való felszólítást és a felülmúlás kinyilvánítását tartalmazzák. Az *aemulatio*nak azonban nem ez az egyetlen megjelenése az énekcsoportban: a retorikusan felépített énekeknek ez egy többször felbukkanó motívuma, ami elsősorban a leírt élmények egyedülállóságát, „még soha nem látott” voltát, illetve a poétikai megformálás újszerűségét és zsenialitását hivatott hangsúlyozni. Az énekben állandó, visszatérő elem, az *imitatio*ból *aemulatio*ba fordulás, mint poétikai átváltozás jelenik meg, amely párhuzamot alkot az énekben leírt átváltozásokkal.<sup>410</sup>

A rablók bugyranak leírása – a többszörös topikus kezdés után –, az afrikai sivatag kígyófajtáinak felsorolásával indul, melyek azonban mind mérgük erősségében, mind gonoszságukban eltörpülnek a pokoli helyszínen hemzsegők mellett. „Ne büszkélkedjék tovább Líbia a maga homokjával, / mert ha fészkel is benne a sok mérges-, a repülő-, és barázdát húzó / kígyó, és a tekergő meg a kétfejű, // sem ennyi dögvészes, sem ennyi gonosz kígyót / sohasem állított ki szemlére Etiópiával együtt, / sem pedig azzal, mely a Vörös tenger fölött terül el.” (XXIV, 85-90)<sup>411</sup>. A lucanusi kígyófajokat felvonultató felsorolás egyrészt a pokolbeli táj rettenetességét szolgál alátámasztani (a rettenet megéléséről a dantei főhős az előző tercinában vall), amelyben az ókori eposzból merített fajták, mint „az antik horrorfilm-szindróma”<sup>412</sup> elemei jelennek meg. Másrészt a XXIV. ének központi helyén (mely a bugyor-leírás tényleges kezdete is egyben) található felkiáltással („Ne büszkélkedjék tovább Líbia...”) nemcsak a pokolbeli kígyók rémségeiből mivoltát hirdeti az afrikai sivatagok ijesztő példányaival szemben, hanem a dantei leírás magasabbrendűségét a példatárul (is) szolgáló eposz felett.

A második átváltozást bevezető borostyán-hasonlat „Borostyán nem fonódott még / oly szorosan fára, mint ahogy a rettentő bestia / kulcsolta tagjait a másikéra” (58-60. sor)<sup>413</sup> Ovidiustól származik. A *Metamorphoses* IV. könyv, 365. sorának hasonlata („ahogy a

<sup>410</sup> Lásd: Chapin 1971: 26.

<sup>411</sup> “Più non si vanta Libia con sua rena; / ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cencri con anfisibena, // né tante pestilenzie né si ree / mostrò già mai con tutta l'Etiopia / né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe.”

<sup>412</sup> Almansi 1974: 42.

<sup>413</sup> “Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sì, come l'orribil fiera / per l'altrui membra avviticchiò le sue.”

borostyán szokta körbefonni a magas fatörzset”)<sup>414</sup> Salmacist írja le, ahogy Hermaphroditus testére kulcsolódik ölelésben. De Cianfa és Agnel ölelése szorosabb a borostyán fonódásánál, és Salmacis ölelésénél is. Ahogy a kígyók esetében, Dante egyszerre múlja felül a földi természet lehetőségeit és az antik mesterek költői fantáziáját.

Miután mindkét költőt, Ovidiust és Lucanust, egy-egy leíráson, illetve hasonlaton keresztül burkoltan felülmúlta, Dante elérkezettnek látja az időt, hogy költői magasabbrendűségének egyértelműen hangot adjon. Nem egy előkészítetlenül érkező kijelentéssel állunk szemben tehát, hanem egy retorikai építmény csúcsával.

A XXV. ének költői versenyre való felhívása az éneknek ugyancsak igen hangsúlyos pontján (94-102. sor) foglal helyet: az ének első metamorfózisa, a hüllő és ember egybeolvadása már lezajlott, és éppen csak kezdetét vette a második, amelyet a méretében és fürgeségében a lucanusi hüllőre (*seps*) emlékeztető égő kicsi kígyó vált ki marásával.

Taccia Lucano ormai là dov' e' tocca del misero Sabello e di Nasidio, e attenda a udir quel ch'or si scocca. Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, ché se quello in serpente e quella in fonte converte poetando, io non lo 'nvidio; ché due nature mai a fronte a fronte non trasmutò sì ch'amendue le forme a cambiar lor matera fosser pronte.	Hallgasson el Lucanus, ahol a nyomorult Sabellusról meg Nasidiusról szól, és figyelje, amit most az én költészetem íja röpít ki. Hallgasson Cadmusról és Arethusáról Ovidius, mert ha költői szavaival az egyik kígyóvá, a másik forrássá válik is, én nem irigylem, hiszen két természet egymással szemben, még soha nem változott át úgy, hogy mindkettő formája anyagot cserélt volna.
---	--

Többféle értelmezése létezik ezeknek a tercináknak. A hagyományos megközelítés az *aemulatio* gondolati alapját igyekszik magyarázni; míg egy másik vélemény-csoport csak egy retorikai fordulatot lát ezekben a sorokban. A legelterjedtebb értelmezés a kettős, kölcsönös átváltozás leírásában rejlő poétikai újdonságot hangsúlyozza<sup>415</sup>, és az ebből fakadó költői felsőbbrendűség-tudatot. Benedetto Croce szerint a „művészi képesség erejének öröme”<sup>416</sup> nyilvánul itt meg; Rudolf Palgen<sup>417</sup> úgy látja, a költő egy újfajta metamorfózis megteremtésével dicsekszik, ezzel papírra vetve a maga „Antiovidius”-át, ahogy Alain de Lille megírta az *Anticlaudianust*.

A tercínák értelmezésének egy következő hullámában Dante morális-vallásos állásfoglalását tekintik az antik modellektől való legfőbb különbségnek. Attilio Momigliano<sup>418</sup> „Dante vallásos rettenetét” látja az énekben, G. Grana pedig megállapítja:<sup>419</sup>

<sup>414</sup> „utve solent hederæ longos intexere truncos”.

<sup>415</sup> Pl.: Romagnoli 1984: 549.

<sup>416</sup> 97. old.

<sup>417</sup> 1959: 286.

<sup>418</sup> 469-470. old.

„a morális ihlet” jelenti a költői alkotás alapját. Paratore egy lépéssel tovább lépve az értelmezésben úgy gondolja, hogy (99) az elődökön való felülemelkedés érzését az a vallásos tudatosság adja, amely az isteni igazság titkaiba való betekintésből származik. Habár ez a szószerinti szöveg is egyértelmű, a Giorgio Brugnoli által megfigyelt<sup>420</sup> akrosztichon még egyértelműbbé teszi a középkori költőnek antik elődjéhez való többrétegű kapcsolatát, hiszen az előszeretettel imitált antik költővel való verseny kinyilvánításakor az Ovidio-ra adott rím a „IO inVIDIO”: vagyis a ’(nem) irigylem őt’ még egyszer magában rejtí a latin szerző nevét.

Taccia di Cadmo e d'Aretusa OVIDIO,  
ché se quello in serpente e quella in fonte  
converte poetando, io non IO 'nVIDIO.

Bodo Guthmüller<sup>421</sup>, az átváltozás típusait Guido da Pisa XIV. századi kommentárjából véve, amellet érvel, hogy a „Hallgasson el Lucanus” és a „Hallgasson el Ovidius” nem egyszerűen a dantei költészet felsőbbrendűségére utal, amellyel a narrátor megkülönbözteti magát Ovidiustól (*simplex poeta*) és Lucanustól (*poeta historicus*). A Dante által leírtak nem olyan változások, amelyek a természetben megeshetnek (Lucanus), vagy a költői fantázia termékei (Ovidius), hanem Isten műveiként az ember számára elképzelhetetlen változások. Vagyis ezek természetfeletti (*supernaturalis*) átváltozások, melyeknek Dante a szemtanúja, azaz *tárgyában* teljességgel különleges esettel állunk szemben, ami Isten mindenhatóságának bizonyítéka. (356).

A *sensus litteralis*, a *sensus historicus* szintjén, a XIII. Epistola alapján, nem *factio poeticá*val, hanem reális tényekkel állunk szemben, a XXV. ének átváltozásait szemlélve is. Vagyis az átváltozásokat nem allegorikusnak, hanem metaempirikusnak, valóságosnak kell értelmeznünk. Dante kiválasztottnak tartja magát a kegyelem által: a kegyelem tette lehetővé, hogy ő az általa megtapasztalt valóságot (*Így láttam én*, 142. sor) szembeállíthassa az ovidiusi fantázia művével, akinek csupán *költői szavaival* (99. sor) változnak át hősei. Guido da Pisa már a XIV. századi kommentárjában<sup>422</sup> megkülönböztette a természetes, a morális, a mágikus és a természetfeletti átváltozásokat, mégis, Dante esetében, Ovidiuséhoz hasonlóan morális átalakulásokról szól, és pusztán költészetinek tekinti.

Teodolinda Barolini véleménye<sup>423</sup> részben egyezik Guthmüllerével, vagyis a lucanusi és ovidiusi metamorfózisok felülmúlásának kinyilvánítása a *Commedia* klasszikus

---

<sup>419</sup> 15, idézi: Vittorio Russo 1966: 133.

<sup>420</sup> *Studi danteschi* III, 61.

<sup>421</sup> 345-357. old.

<sup>422</sup> 1327-28 [?], *Pk.* XXIV. 95-99. sorához.

<sup>423</sup> 179-181. old.

szövegekkel szembeni alapvető polémiáján alapul: vagyis, hogy azok nem az igazságról szólnak. De van még egy elem (az igazság – fikció megkülönböztetésén túl), amire Barolini felhívja a figyelmet, és ez a paródiájé: a dantei felülemelkedés kulcsa nemcsak teológiai tehát, hanem retorikai-poétikai is. Amennyiben a második átváltozás negatív változata a kereszténység egyik legnagyobb misztériumának, Krisztus kettős természetének, ezzel a parodisztikus megközelítéssel jóval nagyobb hatást képes kiváltani, mint a megfelelő klasszikus leírások.

Ezzel a véleménycsoporttal szemben, Ernst Robert Curtius amellett érvel, hogy ezekben a tercinákban nem költői hivatkozást kell látnunk, mindössze egy toposzról van szó. Curtius bemutatja hogy a „taceat” a hiperbolikus stílus tipikus formulája (Pl.: Claudianus, *Contra Rufinum*, I 283: „Taceat superata vetustas”); Lucanus pedig éppen a hiperbolikus stílus virtuóza. (185-186.) Tehát, inkább stilisztikai jelentősége van ennek a fordulatnak, mint poétikai, vagyis az *imitatio* eleme érdemel hangsúlyt, és nem az *aemulatio*é.

A két csoport között átmenetet képező Anthony Oldcorn véleménye (341.o.) szerint Dante nem tartja magát jobb költőnek vagy egy jobb metamorfózis kitalálójának, mint Lucanus és Ovidius, habár nyilvánvalóan különbséget hangsúlyoz maga és antik költők között: szembeállítva egy kezdetiből egy későbbi *formába* alakuló ovidiusi figurákat, és az *anyagot* kölcsönösen cserélgető dantei alakokat.

A versenyre hívás és a nem elég pontosan író toll miatti exkuzálás (143-144) közötti nyilvánvaló ellentét arra mutat rá, hogy a két megnyilvánulás közül csak az egyik hitelt érdemlő. Ha tekintetbe vesszük a felülmúlás több részből, több szinten felépített rendszerét (lásd a fejezet II. pontját), és a szerény sor egymagában állását, a választás nem lehet kétséges. Ez a „legyen mentségem / az újdonság, ha tollam kissé elnagyoltan rajzol” sor tehát részint játék, részint mégis szerénység álarca mögé rejtett szerénytelenség, ugyanakkor a kifejezhetetlenség kifejezés, illetve a *Színjátékot* átható *sermo humilis* toposza és koncepciója, mely szerint az ember Istent és Isten művét teljességgel nem láthatja át és gondolatilag nem foghatja át egészében.

A felülemelkedés eleme azonban nem csak az antik szerzőkkel kapcsolatban, nem csak poétikai síkon merül fel ebben az énekben, és nem csak pozitív értelemben: a 12-15. sorban jelen vannak a bugyorban bűnhődő Vanni Fuccinak, illetve vele kapcsolatban Pistoianak a minden korábbi hasonlót felülmúló elvetemültségét hirdető állítások is. A Pistoiahoz intézett kérdés („gonoszságban alapítóidat is túlszárnyalod immár?” 12. sor) arra a legendára utal, mely szerint Pistoiaát Catilina levert seregének túlélői alapították. A 13-15. sor

„A pokol összes sötét körét bejárva / sem láttam ily gögös, istenellenes lelket, / még az se volt ilyen, aki Théba faláról zuhant alá.” Vanni Fucci és Capaneus hasonlóságát és különbségét fogalmazza meg. Capaneus, a hét Théba ellen támadó király egyike, akinek gögjéről és haláláról Statius tudósít (*Thebais* X, 897 skk.): mikor harcra hívja Bacchust és Herkulest, Théba oltalmazóit, Iuppitert is arra buzdítja, hogy gyűjtse erejét, ahelyett, hogy mennydörgéseivel leánykákat ijesztget, az antik isten villámával sújtja. Dante a káromlók közé helyezi (*Pk.*, XIV, 46 skk.), ahol Capaneus büszkén tűri a tüzesőt, és nem szűnik dühének hangot adni. „Ó, Capaneus, hogy még most se csillapodik a gögöd: ez súlyosbítja büntetésed!” – így kiált föl Vergilius szavait hallva (63-64. sor). Vanni Fucci és Capaneus bűne (Vanni esetében ez csak egyike a bűneinek) a gögből fakadó káromlás egyezik, de míg az antik alak fő jellemzője a nagyság és méltóság marad (XIV, 46-48), addig a pistoiai rabló emberi lényegéből kivetkőzve a legközönségesebb gesztusra ragadtatja magát.

Ezeknek a soroknak az ének politikai keretezettségének szempontjából is jelentősége van. Capaneus említése kezdőpontja a statiusi *Thebais*-ra való, pokol-mélyi utalások (az eddig kevésbé feltérképezett és értelmezett) hálójának, amely által Théba a „testvérgyilkos” belviszályoktól dúlt toszkán városok archetípusává válik. (Különösen gyakoriak a statiusi utalások a *Pokol* XXVI, XXX, és XXXII-XXXIII. énekeiben.) A Pistoia elleni kirohanás az első azoknak a város elleni invektíváknak a sorában (Firenze ellen a XXVI. énekben, Pisa és Genova ellen a XXXIII.-ban). A XXV. ének első pillantásra politikai elemektől mentesnek tűnik, de a XXVI. ének elején megjelenő Firenze elleni támadás, illetve a thébai testvérpár máglyáját idéző, kettéváló láng (51-54. sor) megerősíti és explicitté teszi az ebben az énekben jelenlévő utalásokat is.

### **III.III. A dantei metamorfózisok: a lucanusi, ovidiusi gyökerek és a keresztény szimbolika parodisztikus megjelenítése**

#### **III.III.1. Dantei metamorfózisok: az állandó metamorfózis, mint büntetés**

A tolvajok bugyra a csalók körében található (*Pk.*, XI, 59), erre az elgondolásra részletes magyarázatot kínál Francesco da Buti, a XIV. század végi bőbeszédű kommentátor:<sup>424</sup> „Tudnunk kell, hogy itt a hetedik bugyorban a lopás bűnét büntetik; ... amit [Dante] rablásnak (*ladroneccio*) hív, annak ellenére, hogy a Grammatikus<sup>425</sup> és mások megkülönböztetik a lopást és rablást, mondván, a rabló erőszakkal vesz el.” Az erőszakos rablók (pl. útonállók, fosztogatók) a hetedik körben, az erőszakosok körében bűnhődnek. A dantei elképzelés

<sup>424</sup> *Pk.*, 24.79-96-hoz.

<sup>425</sup> Giovanni Filopono, Arisztotelész-kommentátor.



szerint a rablás és a lopás esetében a hamisság eleme nagyobb súllyal esik latba, mint az erőszak motívuma: vagyis a lopás súlyosabb a rablásnál.

Ez a vélemény ellentétben áll az Aquinói Tamás által javasolt súlyossági sorrenddel e két bűn esetében.<sup>426</sup> Lopásnak, vagy rablásnak nevezi Buti, „amikor valaki használ egy dolgot, vagy áruba bocsátja, a tulajdonos akarata ellenére”. Ennek három fajtáját különbözteti meg: a csak erőszakkal véghezvittet, a csak csalással elkövetett, és azt a tettet, amiben mind az erőszak, mind a csalás eleme közrejátszik. A XXV. énekben a rablásra és a lopásra vonatkozó kifejezések közül csupán kettő fordul elő – Vanni Fuccit *rablónak* nevezi az első sor; Cacus pedig a „fondorkodva elkövetett lopás miatt” (30. sor) nincs a kentaurokkal az erőszakosok körében.

Amilyen kevés szó esik magukról az elkövetett bűnökről (és Vanni Fucci figuráját leszámítva a bűnösök alakjáról is), a büntetés leírása annál részletesebb. Az ellenbüntetés logikai alapjának magyarázatára két fő irányvonalat találunk az értelmezőket lapozva, amelyek nem alkotnak ellentmondást, és együttesen magyarázzák a dantei választást. Jacopo della Lana szerint a dantei (analogikus) ellenbüntetés alapja az a hasonlóság, ami a kígyók és a tolvajok gondolkodása között fennáll. Az Ottimo-kommentár az ellenséges viselkedést látja rokon vonásnak ezen állatok és bűnözők között. A kígyó és a lopást elkövetők közötti hasonlóságok közül a ravaszság elemét emeli ki a Chiose Vernon a régi kommentátorok közül, és Sansano<sup>427</sup> a modernek közül.

A ravaszság motívumához másodsorban csatlakozik néhány véleményben a „furtività” (lopva rejtőzködve, alattomosan való mozgás, cselekvés) eleme. A *Pokol* VII. 84-ben Dante is él egy ezt a lappangó kígyó-ravaszságot kifejező vergiliusi allúzióval („latet anguis in herba”, ’kígyó rejtőzik a fűben’ *Ecl.* III, 93): „occulto come in erba l’angue” ’rejtőző, mint kígyó a fűben’.) Ennek az elemnek, vagyis a csendben, rejtetten osonásnak az alapvető jelentősége mellett érvel Lucchesi<sup>428</sup> is. De tanulmányában továbbmegy a viselkedésformák köznapi hasonlóságának a megállapításán: grammatikai allegóriának tekintve a kígyóvá változást, antik irodalmi és patrisztikai példákon bemutatva a szókincsnek azt a szeletét, amely egyaránt vonatkozik kígyókra, és a rablókra, tolvajokra („*furtiva surreptio*”). Durling-Martinez kommentárja az ágostoni Genezis-értelmezésre<sup>429</sup> támaszkodva Lucifert mint archetipikus tolvajt határozza meg, aki titokban lépett be az Édenkertbe és a kígyó alakjába (a kígyóvá

---

<sup>426</sup> Basile, *Ladro, ladrone*, 1984: 549.

<sup>427</sup> 106.

<sup>428</sup> 95-107. oldal.

<sup>429</sup> *De Genesi ad litteram* 28-29. Idézi: Durling-Martinez ed., *Hell*, 1996, 374.

változás *typosa*), hogy ellopja az emberiséget Istentől. Az ő csalogatásával okozott eredendő bűnben is jelen van a lopás eleme, hiszen a gyümölcsöt a tiltás ellenére szakítják le.

Az értelmezők másik része a kígyóvá változásban az emberi lényeg elvesztését hangsúlyozza. Az emberi arc, mint *imago Dei* (*Gen*, I, 26), amely a bűntől elkorcsosul, alapvetően a középkori látásmód részét képezi.<sup>430</sup> Az énekben két szinten is megvalósul az elembertelenedés: a szereplők nagy részénél – a teljes emberi lényeg: az elállatiasodásban az emberi vonások és a nyelv hangsúlyozott elvesztése mellett, amelyet Pietro Alighieri<sup>431</sup> „exhumanari”-ként definiál –, megfigyelhető a történelmi identitás elvesztése is. A szerző nagyon keveset szól az öt firenzei rablóról, csak véletlenszerűen nevezi meg őket, főként egymásnak szóló kiáltásaikban. Ez is okozza a kommentátorok megosztottságát az egyes figurák azonosításában. Az ellenbüntetés törvénye szerint, ahogy ők megfosztottak másokat a tulajdonuktól, most így fosztatnak meg lényegük egy részétől, az emberi formától. A tolvajok az idők végtelenségéig kénytelenek folytatni bűnüket, egymástól újra és újra ellopva emberi alakjukat: így egyszerre elkövetve és elszenvedve a rablást.<sup>432</sup>

Lorenzo Filomusi Guelfi<sup>433</sup> a háromféle átváltozást a súlyosbított lopás három módjával kísérel meg magyarázni, amelyet Aquinói Tamás különböztetett meg: (*S.T.*, II, II, q.66): szentségek lopása, közpénzek sikkasztása, és az emberektől való lopást. Feltételezése szerint Puccio Sciancato az egyszerű lopás példája, ezért nem szenved el átváltozást; Vanni Fucci egyértelműen szentségrabló (*furtum rei sacrae*), ami a legsúlyosabb, hiszen Istentől való lopás.<sup>434</sup> Míg Anonimo Fiorentino alapján Buosónak és Francesco de' Cavalcantinak a közpénz-sikkasztás bűnét lehet felróni (*furtum rei communis*). Cianfa és Brunelleschi esetében pedig a Selmi-i Kommentár tanúsága szerint az emberektől való lopás (*furtum rei hominis*) alfajával állunk szemben.<sup>435</sup> A következő két alfejezetben azt vizsgálom, hogyan viszonyul a dantei átváltozások leírása a lucanusi, és főként az ovidiusi előzményekhez.

### III.III.2. A lucanusi „természetes átváltozás” mint dantei előzmény

Igen fontos a lucanusi előzmény a XXIV-XXVI. énekek csoportjában: kezdve a lucanusi kígyófajták felsorolásától a XXIV. ének 85-90. sorában (melyek előzményeit lásd: *Pharsalia*, IX, 711-14, 719-21. sor), a kétszeres poétikai versenyre való felszólításán keresztül (ugyanitt, a XXIV. ének 85-90. sorában; és a XXV. 94-99.-ben), a Vanni Fucci-metamorfózis (részben)

<sup>430</sup> Pl. Chiampi 1984: 51.

<sup>431</sup> XXV. 49-78. sorhoz írt kommentárjában.

<sup>432</sup> Skulsky 1981: 120.

<sup>433</sup> 1911, szorosan kötődve Guido da Pisa felosztásához.

<sup>434</sup> Pagliaro 1967: 347.

<sup>435</sup> De Robertis 1979: 43.

lucanusi előképéig. A XXVI. ének sem szűnik meg a *Pharsalia* szerzőjét imitálni: Robert Hollander és William Stull kimutatta, milyen sokat köszönhet a dantei Odysseus a lucanusi Julius Caesarnak.

A XXV. ének 94-95. sora a nyomorult Sabellus – a katonát leíró melléknevet Dante az eposzból kölcsönzi: «miseri... Sabelli» (*Phars.* IX 763) –, és Nasidius halálát leíró Lucanust szólítja fel hallgatásra.

Lássuk, hogyan szól ez a XXV. énekkel kapcsolatban oly sokat idézett epizód:

*... a szerencsétlen Sabellus  
lábszárán egy seps ágaskodott fel. A görbe fogával belemaró kígyót letépte kezével, és  
dárdájával a homokba szögezte. (765)  
Ugyan aprócska ez a kígyó, de a rettenetes halálból egyetlen más kígyófaj sem  
rendelkezik annyival. Mert közvetlenül a marás  
környékén felrepedve futott körbe a bőr, s a szabadon hagyta alatta a csontokat;  
csakhamar még mélyebbre nyílt a seb, immár mezítelenül, benne a test is eltűnt.  
Tagjai gennyben úsznak, lábikrái is elfolyósodtak, térdét sem fedte (770)  
már semmi, combizomzata is teljes egészében elernyed,  
s törzse alsó része sötét folyadékká válva csepegett alá.  
Reccsenve pattant ki hasfalának bőre, s kiomlanak  
bele: s nem annyi ömlött ki belőle a földre,  
amennyinek a test egészéből kellene, hanem a méreg föloldotta testrészeit, (775)  
és a halál minden [belsőseget] összeaszalt a méreg igen kis mennyiségének megfelelően.  
A pusztulás [e nemének] szentségtörő természete feltárja, mi is az ember:  
az inak kötelékei, a bordák kosara, a mellkas  
öble, mindez a létfontosságú rostoktól megfosztva  
tárul föl halálában. Elfolytak vállai és erős karjai, (780)  
nyaka és feje folyékonnyá válnak éppoly gyorsan, ahogy a hó  
csepeg le a langyos Auster hatására, s ahogy a viasz olvad föl a naptól.  
Semmit sem mondok, ha azt állítom: az egész teste gennyé válva csepegett:  
ezt a tűz is előidézheti, csak hogy van-e máglya, mely a csontokat is elemészt?  
A cinypsi [= afrikai] halálnemek között tiéd a veszélyesség első helye: (785)  
minden más csak a lelket ragadja ki a testből, egyedül te pusztítod el a testet is.*

*Ám hirtelen más, a szétolvadásostól eltérő halálnem következik / lesz láthatóvá.  
Nasidiust, egy marsus földművest megmart egy perzselő prester.  
Tüzes pír lobbantotta lánggra orcáját, s a duzzanat,  
mely mindent összeolvasztott, a bőr felé hatolt előre, miközben alaktalanná vált. (790)  
Csakhamar egész testénél nagyobb lett, meghaladta az emberi mértéket, és  
minden testrészén szétömlött a genny, ahogy a méreg  
mindenütt megfertőzte.  
Ő maga eltűnt földagadt teste mélyére merülve,  
s már mellvértje sem tartja össze feszülő mellkasának duzzadását. (795)  
A lobogó üstben sem csordul túl ennyire hullámzó tartalmának forrása,  
s Corus hatására sem szoktak ekkorára duzzadni a vásznak öblei.  
Formátlan gömböccé vált teste s törzsének összeomló tömege hamarosan képtelen lesz  
duzzadó tagjai befogadására.  
Még imént is puffadó hullájától, melyhez még a keselyűk csőre sem ért, és a vadakat is  
elpusztította volna,  
ha zsákmányuk lett volna, úgy menekültek, hogy nem merték máglyára tenni,*

*mely nem is állt még [annyi idő sem volt, hogy máglyát emeljenek neki, de egyébként sem mert volna senki hozzáérni].*<sup>436</sup>

Érdekes megfigyelni, hogyan értelmezték félre következetesen a lucanusi Sabellus halálnemét a Dante-kommentárok a XIV.-tól a XX. századig, és miként sugalltak ennek következtében nagyobb szerepet a lucanusi előzménynek Vanni Fucci esetében. Jacopo della Lana (1324-28) a XXV. ének 94-96. sorhoz írott értelmezésében Sabellus és Nasidius halálnemét a kígyóharapás után bekövetkező elégsben határozza meg. Pietro Alighieri (1344-55), leírása szerint mindkét katona teste hamuvá omlott. Ez a téves értelmezés egészen mostanáig tartja magát, és a XX. század legelismertebb kommentárszerzői is – úgy, mint Natalino Sapegno (1955-57), Bosco és Reggio (1979), Pasquini és Quaglio (1982), Chiavacci Leonardi (1991-1997) – a hamuvá égő Sabellusról beszélnek az ének 94-96. sora kapcsán.

Valóban vitathatatlan a lucanusi előzmény fontossága Vanni Fucci esetében: hiszen az átváltozás kiváltó oka mindkét esetben ugyanaz: a kígyómarás; de a metamorfózisok esetében már csak hasonlóságról beszélhetünk: míg Sabellus esetében a „természetes metamorfózis” (Guido da Pisa felosztását továbbgondolta Guthmüller: 2001) lényege a kígyó mérgétől bekövetkező elolvadás: *„s törzse alsó része sötét folyadékká válva csepegett alá.”* (772); ... *Elfolynak vállai és erős karjai, / nyaka és feje folyékonnyá válnak éppoly gyorsan, ahogy a hó / csepeg le a langyos Auster hatására, s ahogy a viasz olvad föl a naptól. / .... az egész teste gennyé válva csepegett ...* (780-783). Ez az elolvadás, mint darabokra, részecskékre bomlás, alapvetően analóg Vanni Fucci porrá, hamuvá omlásával: *„meggyulladt, és elégett, így / vált lezuhanva puszta hamuvá”* (XXIV. ének, 101-102). A lucanusi viasz-hasonlat visszhangzik a dantei leírás 64. sorában: *„mintha forró viaszból / lettek volna”*. Ám a dantei alak esetében a metamorfózis nem csak a felbomlás egy fázisából áll, hanem kapcsolódik hozzá egy második is, a porszemekből való újra összeállítás szakasza is: *majd mikor így romjaiban maradt földön, / a por magától egybegyűlt / és egy csapásra visszatért ugyanazon emberré.”* (104-105. sor). Vanni Fucci átváltozásának ez a második fázisa már nem a lucanusi mintát követi, hanem egy, a formájában ovidiusi, jelentésében pedig részben parodisztikusan keresztény mintát: a fönix újjászületése (XXIV. ének, 106-111) válik Vanni Fucci azonnali újjáalakulásának előzményévé, párhuzamává és ellentétévé.

### **III.III.3. Ovidius átváltozásai, mint a dantei epizód gyökerei és a szentség paródiája**

---

<sup>436</sup> *Pharsalia*, IX, 763-804. Nagyillés János fordítása.

A rablók epizódjában leírt mindhárom metamorfózis-leírás elsősorban ovidiusi alapokon nyugszik. Az ovidiusi szövegrészeket Dante egyrészt lexikailag-stilisztikailag imitálja, másrészt azok egyes elemeit a költői felülmúlás biztos tudatában változtatja. Ehhez az emulatív hozzáálláshoz adódik még egy jellegzetesség, ami a pokol mélyének stílusát alapvetően meghatározza: ez pedig a szentség paródiája.

Dante a Pokol mélye felé közeledve egyre gyakrabban alkalmazza a retorika ezen eszközeit. A XXV. ének metamorfózisai ama kifordított értelmű vallásos motívumok sorába tartozik, amelyek a pokol alsó köreiből bukkanak fel: a „kifacsart... képmásunk”-tól (XX, 22-23) Kajafás „keresztre feszítéséig”, Vanni Fucci „feltámadásáig”, Ugolino „eukarisztiájáig”, amelyek Luciferben érik el tetőpontjukat, aki magának Istennek a torz tükörképe.<sup>437</sup> A szentség paródiájának, mint retorikai eszköznek a használatát M. Besca (144. old.) elemzi tanulmányában: „A pokoli világot a lázadás és zűrzavar elve hatja át; annak a birodalma, aki az irigységet hintette el a világban, az elhatárolódás helye ez, az Istennel való szembenállásé.” Ebben a világban minden felfordított, és eltorzult: ezen minőségek legalkalmasabb kifejezése a tagadás és a hiány. „A szentség paródiája fontos retorikai eszköz, amelyet Dante azért alkalmaz, hogy kifejezze a rossz torz természetét, a világ elfajulását, amely miközben tagadja Istent, nem tehet mást, mint hogy alávesse magát, a romlott létezésével, az isteni kozmikus rendnek.”

Ám nemcsak a szentség paródiáját vélték már felfedezni értelmezők az énekben, hanem profán témák groteszk bemutatását is. Ezio Raimondi (2004: 118) „fordított születés”-ként (*genesì capovolta*) tekint a kettős átváltozásra, Martinez tovább megy értelmezésében (1996, 569): Vanni Fucci az emberi életciklus paródiáját jelenti, az összefonódó-eggyé váló hulló-ember a szexuális aktusét (mint hermafrodita egyesülését), míg Francesco de’ Cavalcanti és Buoso Donati szinkron átváltozásában a magzati állapotban bekövetkező változások pokolbeli torz tükörképét mutatja. Ezt, a korábbi kommentátoroktól fel nem vetett értelmezési sort, Dante szokatlan lexikai választásaival is igazolja a tanulmány-szerző: a nemzőszervekre való utalásokkal (XXV, 2: *fityisz/füge*; XXV, 116. „*ama tag..., amit elrejt a férfi*”, és ide kapcsolható még a köldökszínőrra való utalás a XXV, 85-86. sorokban).

### III.III.3.1. Vanni Fucci és a fönix-hasonlat

Vanni Fucci alakja kulcsponthoz jut a *Commediában*: az egyetlen, aki elismeri: jobban szeretett állatként élni: „Az állati lét tetszett nekem, és nem az emberi / mint az öszvérnek [*mulo*:

---

<sup>437</sup> Barolini 1993: 179.

nemcsak öszvért jelent, hanem törvénytelen születésű embert is], aki voltam; Vanni Fucci vagyok / állat, akinek méltó odva volt Pistoia” (XXIV, 124-126)<sup>438</sup>. Mind az öszvér (fattyú), mind az odú a bestialitás minősítésének további kifejezői. Ez a bevallott elállatiasodás, mint morális, lélekben végbemenő metamorfózis egyrészt alapvetően meghatározza a XXV. énekben leírt (ember és állat között végbemenő) átváltozásokat. Másrészt nem kerülheti el a figyelmünket, hogy pontosan a leginkább jelképértékű alak, Vanni Fucci átváltozása nem ennek a jegyében történik. Vanni Fucci árnyteste nem veszi föl a kígyó formáját, ahogy más rablóké az énekben, hanem meggyullad és hamuvá omlik, és a porból újjáalakul.<sup>439</sup> „Sem O-t, sem I-t ily sebesen nem írt még senki, / mint ahogy ő meggyulladt, és elégett, így / vált lezuhanva pusztá hamuvá; / majd mikor így romjaiban maradt földön, / a por magától egybegyűlt / és egy csapásra visszatért ugyanazon emberré.” (XXIV. ének, 100-105. sor)<sup>440</sup>.

A tolvajok énekcsoportjának első metamorfózisleírásának egyik eleme Vanni Fucci bűnhődésének leírása, melyben a (1) kígyóharapás (2) meggyulladás-hamuvá omlás (3) hamuból való újra összeállás szakaszait lehet elkülöníteni (a metamorfózis), a másik elem az ezt illusztráló főnix-hasonlat. A szakirodalom alapvetően két forrást jelöl meg: a metamorfózis előképét a lucanusi katonák kígyómarás okozta szétfolyásában, illetve felduzzadásában látja, a főnixleírását pedig a *Met.* XV, 392-400. soraiban. Mindkét – szinte az ének minden kommentátora által hozott – megállapítás azonban korrekcióra szorul. A lucanusi leírást a Dante-kommentárok jelentős része félreértelmezi, és ennek következtében hibásan látja Vanni Fucci hamuvá omlásának előképeként. A lucanusi Sabellus-Nasidius történet, mint előzmény Vanni Fucci esetében kizárólag a kígyómarás mint kiváltóok elemében ismerhető föl. A főnix-leírásban Dante fő forrása egyértelműen az ovidiusi hely, ám kizárólagos forrásnak nem lehet tekinteni. A büntetés módszerének megalkotásakor minden valószínűség szerint hatással volt a szerzőre a *lépcsőjének* néhány alvilági epizódja is, amelyekre eddig csak Maria Corti tanulmányában bukkan föl néhány utalás. A büntetés értelmének felfejtéséhez nélkülözhetetlen legalább egy pillantást vetnünk a főnix-mítosz

<sup>438</sup> “Vita bestial mi piacque e non umana, / sì come a mul ch'ì fui; son Vanni Fucci / bestia, e Pistoia mi fu degna tana.”

<sup>439</sup> Az ábrázolásokon általában a sárkánykígyó harapását ábrázolják és a lángokat (lásd: *Képek III.1.1-2.*) Egy képi előzményt Giotto padovai Utolsó Ítéletén találunk. (*Képek III.1.3*)

<sup>440</sup> “Né O sì tosto mai né I si scrisse,  
com'el s'accese e arse, e cener tutto  
convenne che cascando divenisse;  
e poi che fu a terra sì distrutto,  
la polver si raccolse per sé stessa,  
e 'n quel medesimo ritornò di butto.”

továbbélésére a késő ókor költészeti és a középkori enciklopédikus irodalmi hagyományban, amely a krisztológiai szimbolikus tartalmakkal való összetapadásának a folyamatát tükrözi.

### III.III.3.1.A. A fönix-hasonlat ovidiusi eredete

A dantei fönix-leírás mint hasonlat szerepel a XXIV. énekben Vanni Fucci porrá omlásának és visszalakulására: „Hasonlóképp állítják a nagy bölcsek is, / hogy a *fönixmadár* meghal s aztán *újjászületik*, amikor ötszázadik évéhez közeledik („che la fenice more e poi rinasce, / quando al cinquecentesimo anno appressa); // s éltében *nem vesz magához se füvet*, se gabonát / hanem *gyömbér és tömjén könnye az étke*, / és *nárdus és mirha lesz halálos leple*.” („erba né biado in sua vita non pasce, / ma sol d'incenso lagrime e d'amomo, / e nardo e mirra son l'ultime fasce.”).<sup>441</sup> A szövegrészlet ovidiusi előképét a *Met.* XV. 391-402. sorában találjuk. „... egy szárnyas van, ami maga nemzi magát: / az asszírok ezt *phoenix*nek hívják; sem gyümölcsöt, / *sem füvet nem eszik: tömjén könnye és gyömbér (balzsam) leve az étke*. („non fruge neque herbis, / sed turis lacrimis et suco vivit amomi”) / Mikor ez *öt évszázadot betöltött életében*, („haec ubi quinque suae conplevit saecula vitae”) / tölgy remegő ágai közt, vagy pálma tetejében / karmaival és tiszta csőrrel készíti el fészket. / Abba kassziát tesz, meg a *nárdus* zsenge kalászát mellé, / porrátört fahéjt, és fakóvörös *mirrhát*, („quo simul ac casias et nardi lenis aristas/ quassaque cum fulva substravit cinnama murra”) / és ráfekszik, és jó illatok közt *így végzi be éltét*. („finitque in odoribus aevum”) / És mondják: apjának teteméből kis fönix *születik újjá*... („corpore de patrio parvum phoenica renasci”)<sup>442</sup>.

Mivel a fönix-leírás szinte szószerint Ovidiustól származik (megállapítja többek között Baldelli 1997: 28), ezért az értelmezők többsége Dante egyedüli forrásaként jelöli meg e résznél (pl. Basile 2004: 25). Az ovidiusi forrás elsődlegessége vitathatatlan, mind lexikálisan, mind stilisztikailag abszolút meghatározó, és a leírás nagy része is egyezik. De néhány kiegészítő elem szükséges a dantei kép jelentésének megértéséhez. Egy motívum, a máglyáé – amelynek a jelenléte a mítoszban igen erősen kötődik Fucci büntetéséhez, a meggyulladásához, és elégéshez –, nem található meg az ovidiusi XV. könyvben, valamint egy értelmezési kérdés is felmerül: hogyan változik a fönix egyértelműen pozitív példája pokoli büntetéssé? Ezekre a kérdésekre választ a fönix-mítosz középkorra kialakult krisztológiai értelmezése és ennek az enciklopédiákban, bestiáriumokban hagyományozott leírása ad.

### III.III.3.1.B Mohamed lépcsője

<sup>441</sup> 106-111, a kiemelések tőlem: D.E.

<sup>442</sup> Kiemelések tőlem: D.E.

Vanni Fucci alvilági büntetésének motívumláncának megformálására (kígyómarás általi megsemmisülés, hamuvá omlás és az ebből való újra visszaalakulás) minden valószínűség szerint hatással volt egy iszlám forrás, a *Mohamed lépcsője*, amit Dante ismerhetett akár Brunetto Latinin keresztül is, aki X. (Bölcs) Alfonz, kasztíliai király udvarában töltött 1260-ban néhány hónapot, és 1261-66 között kapcsolatban maradt a kasztíliai kultúrával.<sup>443</sup> Bölcse Alfonz kérésére készítette el egy zsidó orvos, Abraham Alfaquim, a szöveg kasztíliai fordítását az eredeti (mára elveszett) arabból, ami alapul szolgált Bonaventura da Siena latin és francia nyelvű fordításaihoz (1264). A latin fordítás elterjedtségét a Dantéhoz közeli időkben mutatja egy idézet, Fazio degli Uberti, 1346-ban elkezdett *Dittamondójában*.<sup>444</sup> A fő bizonyítékot arra, hogy Dante olvashatta a *Scala Machometit*, Luciano Gargan kutatásai szolgáltatják:<sup>445</sup> egy Ugolino nevű domonkos barát a bologna San Domenicóra hagyja 1312-ben könyveit, és ezek között szerepel a *Scala Mahometti*.<sup>446</sup>

Mohamed az alvilágban skorpióktól kínozottakat lát: a skorpiók megnyúzzák a bűnösöket, (a fejüktől lábukig megnyúzottak, pontosan olyan döbbent kábulatot mutatnak („stupefacti”), mint a dantei kígyómart Buoso: XXV, 88-90) majd egy edénybe teszik őket. Az edényben olyan *méreg* van, ami szétválasztja a húst, a csontot, az idegeket, úgy, hogy teljesen *megsemmisíti a testet*. („Venenum... eciam ita fortissimum est quod in una parte separat carnem, in alia vero ossa et in alia quidem nervos et hoc modo totaliter ipsos vastant”) De aztán *Isten újraalkotja őket, pontosan ugyanolyanra, amilyenek voltak*, azért, hogy újabb kínokat szenvedhessenek el. („Verumtamen Deus iterum facit eos velut prius existerant ad hoc ut amplius torqueantur”) (LV. fejezet 140. paragrafus.) Maria Corti említi a 142. paragrafus viasz-hasonlatát, amely szerint a méreg úgy oldja fel őket, ahogy a tűz előtt elolvad a viasz („ita quod ipsi liquefiunt, prout liquefit ante faciem ignis cera”), mint az ének 64. sorának („*mintha forró viaszból / lettek volna.*”) lehetséges előzményét.

A 143. paragrafusban az iszlám alvilág negyedik területéről („Alhurba”) olvashatunk leírást. Ezt a földet Isten hatalmas pokoli kígyókkal népesítette be („hanc terram replevit Deus serpentibus inferni”) – újabb, igen szoros kapcsolat a tolvajok, rablók körével. A kígyók fogainak gyökerei hetvenezer edény mérget tartalmaznak, és ez a méreg olyan erős, hogy egyetlen fog is *lerombolná és hamuvá omlasztaná* a világ legnagyobb hegyét is („majorem montem totius mundi cum unico solum dente ... destrueret et reduceret in cinerem”). Itt

<sup>443</sup> Corti 2003: 371.

<sup>444</sup> Piccoli 2010: 80.

<sup>445</sup> Dante, *la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, 2014.

<sup>446</sup> Bologna, Archivio di Stato, Demaniale, S. Domenico, 236/7570: Protocollo 1272-1350, ff. 6v



láthatjuk a lexikai egyezést a Vanni büntetésének a leírásával: „com’el s’accese e arse, e *cener tutto* / convenne che cascando divenisse; e poi che fu a terra sì *distrutto*...” (XXIV, 101-103.) (Maria Corti úgy ismertette ezt a szakaszt, mintha a kígyók marásának lenne ilyen hatása a bűnösökre.<sup>447</sup>)

A LXXVII. fejezet 196. paragrafusában (erről a részletről nem olvashatunk a Corti-tanulmányban) a megjelenített büntetés ciklikussága az, ami emlékeztet a dantei leírásra. Mikor egy bűnös a pokolba esik, sárkányok és skorpiók rohanják meg, és méreggel öntik le, amitől *úgy rombolódik le, mintha semmiből volna*. („dracones et scorpiones capiunt eum; et effundunt super ipsum de veneno hujusmodi et peccatorem ita destruunt velut si eciam nichil esset”). De aztán *teste újra visszaalakul ugyanolyanná*, amilyen volt, azért, hogy most még nagyobb kínokat szenvedjen el. („Sed tamen ipse postmodum redit prout ante existerat, ut amplius torqueatur.”) A kis kígyók (lásd *serpentello* Pk. XXV, 83) is megjelennek ugyanebben az epizódban. A megsemmisítés és újra visszaalakulás után a skorpiók és sárkányok a bűnöst hetven bőrbe burkolják (melyek mindegyike hetven rőf vastag), és minden egyes réteg között kicsi kígyók („parvis serpentibus”) és skorpiók vannak, amelyek marásukkal és mérgükkel olyannyira kínozzák a bűnöst, hogy az szívesebben halna meg ezerszer, minthogy ezt a büntetést szenvedje el.

Talán nem véletlen egybeesés, hogy a XXVIII. énekben, vagyis a rablók epizódja után igen hamar, az alvilági utat bejáró Dante és Vergilius találkozik Mohamed lelkével.

### **III.III.3.1.C A főnix-mítosz középkori értelmezésének kialakulása**

Az egyiptomi eredetű főnix-mítosznak több ókori leírása is létezik (pl. Plinius *Naturalis Historia*, X, 3-5), és már a zsidó-keresztény hagyományban egyértelműen az isteni nagyság kifejezőjévé válik. Az apostolok tanítványa, Római Kelemen így ír a Korinthusiakhoz címzett levelében: Isten „e madár által” mutatja meg „ígéretének nagyszerűségét”. A főnix jelentése morális(-allegorikus): „bemutatja, hogy feltámadnak azok, akik a szent és jó hitet bátran szolgálták.” Egy 519 és 567 között keletkezett kopt papirusz tanúbizonysága szerint (*Beszéd Máriáról*), ekkor már liturgikus ima környezetében is megváltó jelképpé vált a főnix, és Vízkereszt ünnepén említik, a Krisztusról való megemlékezés közben. Két költemény születik a főnix-mítoszból a III-IV. században: Claudius Claudianus 110 hexameterből álló *Phoenix-e* (*Carmina minora*, 27), és a Lactantiusnak tulajdonított, 85 disztichont tartalmazó *De ave phoenice*. Míg a claudianusi költemény az egyiptomi mitikus elemeket őrzi, addig a lactantiusi egyértelműen a keresztény allegorikus értelmet erősíti-

---

<sup>447</sup> Corti 2003: 378.

alapozza.<sup>448</sup> A költemény záró sorai önmagukért beszélnek (161-170): „Boldog sorsa miatt és vége miatt, a madár / akinek Isten megengedte, hogy önmagától szülessen! / Legyen nőnemű, hímnemű, vagy nem nélküli akár / boldog, hogy nem engedelmeskedik Vénusz törvényeinek. / Őneki Vénusz a halál, egyetlen örömét a halálban leli: / hogy megszülethessék, azonnal meghalni óhajt. / Önmaga gyermeke, apa és önnön örököse, / önmaga táplálója és mindig önmaga tanítványa. / A fönix azonos önmagával, és mégsem ugyanaz, / az örök életet a halál jótekonyságával éri el.”

Lactantius műve a X. századi angolszász *Codex Exoniensis*-beli fönix-vers alapjává válik, és a fönix-mítosz allegorikus megközelítése az udvari költészet kedvelt elemévé válik. Az irodalmi megjelenítésnél azonban a dantei sorok forrásait kutatva nagyobb jelentőséget kell tulajdonítanunk az enciklopédikus művekben megjelenő leírásoknak. Sevillai Isidorus *Etymologiae* című, a középkorban igen elterjedt művében így ír a fönixről (12, 7, 22.): „A phoenixet Arábia madarának mondják, mivel föníciai színe van, vagy mivel az egész világon egyedülálló, és egyedi. Az arabok ugyanis az egyedülállót és egyedít fönixnek nevezik. Ez 500 vagy még több évig él, és amikor látja, hogy megöregedett (elgyengült), illatos ágacskákat gyűjt, abból készít magának máglyát, és a nap sugarai felé fordulva, szárnyai csattogásával szándékosan (önként) tüzet szít magának, és így hamvaiból ismét feltámad.” Isidorus leírásában már felbukkan a máglya eleme, amit Dante nem ismerhetett az ovidiusi leírásból. Rabanus Maurus pedig, a *De Universo* című enciklopédikus művében az isidorusi fönix-mítosz leíráshoz hozzáfűz egy értelmező megjegyzést: „Ez jelentheti az igazak feltámadását, akik miután erényeik illatszereit összegyűjtötték, korábbi elevenségük megújítását a halál után előkészítik maguknak.”<sup>449</sup> Rabanus Maurusnál tehát a fönix újjászületése az üdvözültek feltámadásának szimbolikus tartalmával gazdagodik.

A középkori bestiáriumok keresztény allegorikus értelmezései Krisztus figurájaként tekintettek a madárra. Ezek közös alapja a II. századi *Physiologus* leírása, amely latin változatain keresztül vált ismertté:<sup>450</sup> „Van egy másik szárnyas, amelyet fönixnek neveznek. Ennek alakját a mi Urunk, Jézus Krisztus viseli, akiről ezt mondja az Evangélium” (Jn, X, 18.): „Nem veszi el tőlem senki, magam adom oda [az életet], mert van rá hatalmam, hogy odaadjam, és van rá hatalmam, hogy visszavegyem.”<sup>451</sup> A fönix újjáéledése és Krisztus feltámadása közti párhuzamok és megfeleltetések kidolgozását találjuk számos olyan

<sup>448</sup> Basile, *La fenice*, 2004: 9-30, 43-81.

<sup>449</sup> PL 111, 246. Idézi Besca 2010: 137.

<sup>450</sup> Zambon-Grossato 2004: 31-32.

<sup>451</sup> *Bestiari Medievali* 1996: 24-27. *Fisiologo*, 44.

középkori bestiáriumban, amelyet Dante nagy valószínűséggel ismert: pl.: Pseudo-Szentviktori Hugó, *De bestiis et aliis rebus*-ában,<sup>452</sup> Philippe de Thaun *Bestiaire*-jában (vv. 2305-2322), Bartolomeo Anglico *De proprietatibus rerum*-ában (xii, xiv), Albertus Magnus *De animalibus*-ában (xxii, xxiv).<sup>453</sup>

Ez a hagyomány bizonyítja, hogy a dantei főnix-hasonlat a szerző és kortárs olvasó számára felidézte a krisztológiai allegóriát, és, hogy ennek a szövegrésznek a pokolbeli elhelyezése sajátos értelmezést kíván. Hiszen, a Krisztus (és a hívők) feltámadását hirdető tűzmadár-hasonlat megjelenése az istenkáromló Vanni Fucci büntetésében csak parodisztikus példázatként értelmezhető.<sup>454</sup> Vanni Fucci pillanatok alatt lejátszódó (és feltehetően ciklikusan, újra és újra bekövetkező) porrá omlása és újjá-alakulása nem egyéb, mint groteszk utánzása a Krisztus és az üdvözültek egyszeri halálának és egyszeri, ám végleges feltámadásának. Amihez hozzájárul még az ótestamentumi paródia-jellege: „Arcod verítékével eszed kenyeredet, amíg vissza nem térsz a földre, amiből lettél. Mert por vagy és a porba térsz vissza.” (Gen. 3.19); és „Mindkettő [ember és állat] ugyanarra a helyre jut. Mindkettő porból lett és minden visszatér a porba.” (Préd. 3.20).

### III.III.3.2. Agnel és Cianfa átváltozása és a metamorfózis ovidiusi előképe

A Hermaphroditus-történet (*Met.* IV, 356-379) számtalan lexikai választásban visszhangzik a második metamorfózis-leírásban, ahol a hatlábú hüllő és a rabló teste úgy fonódik össze, ahogy Ovidiusnál Salmacis és Hermaphroditus válik eggyé. A leírás első ovidiusi utalása még nem ehhez az epizódhoz kötődik. A Bacchust elrabló hajósok hallá változását kísérő rémült, csodálkozó felkiáltás „«Micsoda szörnyű» szolt [Lycabas Medonnak] «változol át?»” („«In quae miracula»” dixit / «verteris?»” *Met.* III, 673-74) visszhangzik a 68. sorban: „*Jaj, Agnel, hogy változol át!*” („Omè, Agnel, come ti muti”). A konkrét átváltozás-leírás azonban egyértelműen Salmacisét és Hermaphroditusét idézi: a 71-72. sor ... *mikor kettőnek az arcvonásai keveredtek / egyetlen arcban, ahol kettő veszett el.* („quando n'apparver due figure miste / in una faccia, ov' eran due perduti.”) az *Átváltozások* IV, 373-375 újraírása: „a két test összekapcsolódott valóban, / és egy arcban végződtek” („...nam mixta duorum / Corpora iunguntur faciesque inducitur illis una”). A 77-78. sor, *az eltorzult kép egyszerre tűnt mindkettőnek és semelyiknek / sem* („due e nessun l'immagine perversa / pareva”) pedig az ovidiusi 378-79. soré: „nincs már két testük, hanem kettős az alakjuk, / nem mondható már

<sup>452</sup> PL 177, 48-49.

<sup>453</sup> Részletesen lásd: Besca 2010: 140-143.

<sup>454</sup> Skulsky 1981: 118.

sem nőnek, sem fiúnak: mindkettőnek és egyiknek sem látszik egyszerre.” („Nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici / Nec puer ut possit; neutrumque et utrumque uidetur.”)

Ezt a második átváltozást, Agnel és Cianfa összeolvadását általánosságban úgy is lehet értelmezni, mint a szerelmi egyesülés paródiáját,<sup>455</sup> de ennél specifikusabban parodizál egy konkrét szerelmi egyesülést, az Ovidius által leírt Salmacis és Hermaphroditus egyesülését. Miért kifordított-kifigurázott ez az újraírás? A leírásban Agnel Hermaphroditusnak felel meg, Cianfa Salmacisnak (igencsak groteszk hatást vált ki a szép nimfa helyét betöltő hüllő). A momentumok közül, amelyek megtörik az analógiát, és ellentétessé válnak az ovidiusi történettel, ki kell emelnünk az ok és a következmény elemeit. A (kiváltó) ok annak a szándéka, aki közeledik, és kiváltja a metamorfózist. Salmacis esetében ez a szerelem, míg Cianfanál egy, a másiknak ártó szándék is szerepet játszik: Cianfa el akarja veszíteni állati alakját, és ezért megtámad egy másik lelket, aki ezáltal elveszíti emberi formáját. Egy másik, az ovidiusi mítosszal ellentétes elem a következmény: az összeolvadás eredménye. Míg az antik történetben a kettő eggyé válik, de egyesülésében megőrzi mindkettő jellegzetességeit: Hermaphroditus egyszerre nő és férfi. Dante bűnösei csak veszítenek (és semmit se nyernek) az egyesüléssel: vonásaik összemosódnak; és sem egyiké, sem másiké nem marad meg, és újak sem születnek belőlük. Tehát mind okában, mind következményében megmutatkozik az ellentétesség az ovidiusi szituációval, és csupán az átváltozás folyamatának leírásában marad analóg az antik költővel. (Az éneket elemzők eddig csak erre az analógiára mutattak rá).

De itt is felfedezhetjük a szentség paródiáját, amelyre a *Purgatórium* XXXI. énekének egy tercínájával (124-126) való igen szoros lexikális kapcsolat világít rá.<sup>456</sup> A XXV. ének 46-48. sorának olvasónak való kiszólása („Ha most, olvasó, hitetlenkedve fogadod / mondandómat, nem csodálom, hiszen / magam is, aki láttam, csak nehezen hiszem el.”)<sup>457</sup> változatában megismétlődik ebben a purgatóriumi tercínában: „Gondold el, olvasó, hogy csodálkoztam én, / látva azt önmagában nyugton állni, / és visszatükröződő képében mégis átváltozni.” („Pensa, lettore, s'io mi maravigliava, / quando vedea la cosa in sé star queta, / e ne l'idolo suo si trasmutava.” A tercina a Beatrice szemében tükröződő, átváltozó griffet írja le, amely egyszer egyik, másszor másik természetét mutatja: a griff egyszerre sas és oroszlán, a Földi Paradicsom énekeiben Krisztus kettős természetét szimbolizálja és definiálja („mely két természet egy személyben”, *Pg.* XXXI, 81). A szoros lexikai kapcsolat is nyilvánvalóvá

<sup>455</sup> Pl. Skulsky 1981: 118.

<sup>456</sup> Gross 1985: 66; Oldcorn 1998: 339. Muresu 1990: 15.

<sup>457</sup> “Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia, / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.”

teszi: a krisztusi természetnek, mely egyszerre és egyben kettő: isteni és emberi, szomorú pokoli paródiájává válik Cianfa és Agnel összefonódása, amely sem kettő,<sup>458</sup> sem egy: „Látod, nem vagy már sem kettő, sem egy!”<sup>459</sup> (69); „az eltorzult kép egyszerre tűnt mindkettőnek és semelyiknek sem”<sup>460</sup> (76-77).<sup>461</sup>

### III.3.3. Buoso és Francesco átváltozása és ovidiusi előzményeik

A harmadik metamorfózis két egyidejű átváltozásból áll, amelyek ellentétes irányúak. A bűnösök úgy látják a másikat, mint tulajdon antitézisüket: a másik tükörként mutatja az egyik által elszenvedett folyamat ellentétét.<sup>462</sup> Mindkét metamorfózis-leírásban letagadhatatlan az ovidiusi hatás. Buoso emberből kígyóvá válásának leírásában mind a lexikai választások, mind a metamorfózis részletei és dinamikája Cadmus kígyóvá változását (*Met.* IV, 563-603) idézi. Cadmus és Harmonia közvetlen egymás utáni átváltozása, mint kettős metamorfózis, előlegzi Buoso és Francesco (Guercio) egyidejű átváltozását, amelyek azonban ellentétes irányúak. Más ellentétébe fordított elemeket is találunk a dantei leírásban az ovidiusi előképhez képest: Cadmus és Harmonia történetében, Cadmus büntetésként szenved el az átváltozást (csakúgy, mint az epizód dantei figurái), ám Harmonia saját akaratából követi hitvesét az átváltozásban: szeretetből áldozza fel emberi formáját. Harmonia alakjának és motivációjának az ellentéte valósul meg Francesco de' Cavalcanti tetteiben, aki kis kígyóként támadja meg Buosót, ezzel kiváltva mindkettejük átváltozását. Guercio ki is jelenti: „Ahogy én tettem, kívánom, / Buoso is hatlábbon szaladjon végig eme ösvényen.”<sup>463</sup> (XXV, 140-141). Ebből a megnyilvánulásából válik egyértelművé, hogy kígyómarásának oka nem csupán az önérdek (tehát, hogy ő maga visszanyerje emberi formáját), hanem a másik kárára is törekszik az általa kiváltott átváltozással. Még egy ellentétes elem a pokolban bűnhődők és az antik Théba-alapító házaspár között, hogy míg Cadmusból és Harmoniából szelíd, ártalmatlan kígyók válnak, akik emlékeznek az egykori ember-természetükre (*Met.* IV, 603 „quidque prius fruerint, placidi meminere dracones”), ez a pokolbeli kígyókról nem mondható el.

Buoso esetében morális előzményt (ahogy Pier della Vigna esetében is) Cadmus ovidiusi metamorfózisában találunk: Cadmus megölt egy szent kígyót, és így mintegy ellenbüntetésként változik ő maga is kígyóvá. Ez bűnének egyik fele, a kígyó-ölés, míg a másik a legyőzött állat bámulása, ami kiváltja az iszonyú jóslatot: „Te Agenor sarja, az

<sup>458</sup> Guthmüller 2000: 349.

<sup>459</sup> „Vedi che già non se' né due né uno”

<sup>460</sup> „Ogne primaio aspetto ivi era casso:/ due e nessun l'immagine perversa”

<sup>461</sup> Ábrázolások Cianfa és Angel átváltozásáról: *Képek III.2.1-2.*

<sup>462</sup> A kettős átváltozásról ábrázolások: *Képek III.3.1-2.* Az ének több átváltozása egymás mellett ábrázolva pedig: *Képek III.4.*

<sup>463</sup> «I' vo' che Buoso corra, / com' ho fatt' io, carpon per questo calle».

elnyúlt / kígyót mért nézed? Néznek még téged: a kígyót.” (*Átv.*, III, 97-98). Nem véletlen egybeesés, hogy a Cadmus által megölt kígyó Mars szent állata volt („Martius anguis”, *Met.* III, 32), és a kígyó szétszórt fogaiból születő nép azonnal egymás polgárháborús irtásába kezd: a belőlük életben maradó, és testvérháborút szüntető öt harcos lesz Cadmusszal Théba alapítója (III, 99-137). Hasonlóképp öt a firenzei rablók száma is, akikkel Dante találkozik a rablók bugyrában.<sup>464</sup> A Firenze és Théba közötti párhuzamot hangsúlyozza Dante a *Pokol* XIII. énekében is (143-150. sor) Marsnak, mint Firenze első védelmezőjének említésével, akit aztán a város ebben a szerepében Keresztelő Szent Jánosra cserél. Mars hadisten haragja emiatt fordul Dante szülővárosa ellen, és lesz okozója folytonos háborúknak, a korban főként belharcoknak (Tomassini 2004: 26-27). Ugyancsak Mars dühe miatt vált a polgárháború Théba városának sorsává, a keletkezésétől a testvérpár, Polyneikés és Eteoklés egymás kezétől való eleeséséig (*Met.* IX, 405), akiknek a máglyáján kettéváló lángot az Odysseust és Diomédést rejtő tűz idézi föl (XXVI. 52-54).

Az emberből kígyóvá változás részeként a kettévált nyelv képe és a sziszegés (a dantei szövegben: *a nyelve, mely az előbb még egyben volt, / s beszédre kész, kettéválik*, 133-34. sor;<sup>465</sup> *sziszegve szalad a völgyön át*,<sup>466</sup> 137. sor) egyrészt megjelenik Achelous történetében. Achelous, Déianeira kérőjeként, a Herkulessel való harcban alulmarad, és a hős szorításából kígyóvá változva kúszik ki, s (az átváltozás után) kétágú nyelvét rezgeti vad sziszegéssel (*Met.* IX. 65, „cumque fero movi linguam stridore bisulcam”). Ennél szemléletesebb, és közelebbi a Cadmus-epizód leírásának részlete, ahol a nyelv a kettéhasadás folyamatában látható, és kifejezést nyer a beszéd-készség elvesztésének fájdalma: „Szólana még, de bizony tüstént két ágra hasad szét / nyelve; hiába kíván, szavakat már nem lel a szóló, / mert valahányszor jajpanaszát ki akarta zokogni, / csak sziszegett.”<sup>467</sup> („Ille quidem vult plura loqui, sed lingua repente / in partes est fissa duas: nec verba loquenti / sufficiunt, quotiensque aliquos parat edere questus, / sibilat.”) Az allúziót Lombarditól kezdve több kommentátor, kutató<sup>468</sup> is említi. Egy másik epizódhoz, a Ceres által foltos kicsi gyíkká változtatott gúnyolódó parasztfiúhoz, kötődik az átváltozás-leírás egy pontja: „karja helyében / láb van már” (*Átv.*, V, 455-56, „quae modo braccia gessit, / crura gerit”, Tommaseo kommentárja után említi Rossini 2000: 152). Ezt a sort látszik visszhangozni a 112-114. sor, ahol a bűnös kezei lábakká változnak: *Láttam, a karokat visszahúzódni a hónaljba, / és a bestia két rövid*

<sup>464</sup> A. Tomassini 2004: 28.

<sup>465</sup> „e la lingua, ch'avèa unita e presta / prima a parlar, si fende, e la forcuta”

<sup>466</sup> „suffolando si fugge per la valle”

<sup>467</sup> *Átv.* IV, 586-89, kiemelések tőlem.

<sup>468</sup> Pl. Vazzana 2002: 149.

*lábát annyival / hosszabbodni, amennyivel megrövidültek amazok.*<sup>469</sup> A kígyóbőr keménységét Mars kígyójánál is említi Ovidius: „pikkelyesen, feketén, páncélként óvta a bőre” (*Átv.*, III, 63-64, „squamis defensus et atrae duritia pellis”, idézi Tomassini, 34 is). De a kígyóvá változás során megkeményedő bőr „Érzi, amint merevült bőrét beborítja a pikkely”, („durataeque cuti squamas increscere sentit”, *Átv.*, IV, 577) szorosabb előzményének tűnik a dantei soroknak: *bőre / megpuhult, míg amazé kemény lett* (110-111. sor). Az átváltozás-leírásnak még két pontján vehetünk észre párhuzamokat Buoso és Cadmus metamorfózisa között. Cadmus az ovidiusi történetben „mellel *előrezuhan, forran két lába is egybe,*” („in pectusque cadit pronus, comissaque in unum / ... crura”, *Átv.*, IV, 579-580, kiemelés tőlem); a dantei Buoso szintén: *lezuhant* (87) és *egybekapcsolódtak a megsebzett ember lábfejei* (105).

Guercio de' Cavalcanti Buosóéval egyidejű, kígyóból emberré változásával kapcsolatban a kutatók nem említene (a Cadmus történetétől eltérő) ovidiusi előzményt, hanem a költői felülmúlást kiváltó újdonság elemeként tekintenek rá. Véleményem szerint azonban Ió, állatból emberré való visszaváltozásának leírása több részletében is hathatott Guercio metamorfózisára. Ió „testéről eltűnik a szőr” („fugiunt e corpore saetae”, I, 739), Guercióéről az átváltozást kísérő füst „*eltünteti azt [a szőrt]*” (120). Ió „szája/arca visszahúzódik” („contrahitur rictus”, I, 741), és Guercio „... *arcát visszahúzta / a halánték felé*” (124-125); Iónak „kerül keze, válla” („redeunt umerique, manusque” I, 741), és Guercio *frissen nőtt vállait fordítja* (139) Buoso felé. A frissen visszanyert beszéd óvatos próbálgatása jellemzi azonban Iót („szólani fél: valahogy ne ünőhang böggjön az ajkán, / abbahagyott szavakat félénken kezd gyakorolni” (I, 745-746), míg Guercio az első mondatának kimondása közben *kiköp* (138).

Ahogy Harmonia és Cadmus átváltozása egyszerre előzmény és pozitív ellenpont (a szelíd kígyókká való átváltozásban, és Harmonia akaratlagos, szeretetből fakadó metamorfózisában), az ovidiusi Ió ugyanígy egyszerre jelent hatást és ellenpontot: ő imájával véglegesen eléri, hogy állati alakjából emberré változzék: míg a rablók visszaváltozása csak ideiglenes, nem megtisztulás, hanem csupán a szenvedés egyik végpontja.

A 143. sor megkülönböztetése szerint az első két metamorfózist általában (pl. Mattalia, 1971, de már régi kommentátorok is) a *változás* ('mutare') kategóriájába sorolják, míg a harmadikat az *átváltozáséba* ('transmutare'). Palgen<sup>470</sup> a hagyományos értelmezéstől eltérve a 143. sor *változásában* és *átváltozásában* a harmadik, kölcsönös dantei

<sup>469</sup> “Io vidi intrar le braccia per l'ascelle, / e i due piè de la fiera, ch'eran corti, / tanto allungar quanto accorciavan quelle.”

<sup>470</sup> 1959: 286.

metamorfózisra ismer rá; Muresu<sup>471</sup> véleménye szerint mindegyik (metamorfózist elszenvedő) bűnössel megtörténik mind a változás, mind az átváltozás, hiszen mind felvesznek egy alakot, majd visszanyerik az eredeti formájukat. C. A. Cioffi<sup>472</sup> felvetését továbbgondolva, véleményem szerint ez a *változás* és *átváltozás* az ovidiusi metamorfózisoktól való különbséget hangsúlyozza. Az ovidiusi átváltozások általában egy irányúak: fontos kivételt jelent azonban a párhó kígyókra bottal csapó Tiresias, aki férfiból nővé, majd hét év után nőből férfivá változik (*Met.* III, 324-332); és a nimfából tejszínű tehénne változtatott, majd emberi alakját visszanyerő Ió (*Met.* I, 583-750) epizódja – mindkét történettel kapcsolatot sejtet a dantei ének.

Az átváltozás („*trasmutar*”) szó megjelenik a XXV. énekben két alkalommal is, mindkétszer a harmadik metamorfózisra vonatkozva. A 100-101. sorban („két természet egymással szemben, / még soha nem változott át (*trasmutò*) úgy...”), és a 142-143.-ban: „Így láttam én a hetedik kör ballaszt-népét / változni s átváltozni (*trasmutar*)”. A purgatóriumi tercina (XXXI, 124-126) ezt az ígét is megismétli (126. sor: *ne l'idolo suo si trasmutava*), de már teljesen más jelentéstartalommal: ez az átváltozás előre mutat a *Paradicsom* I. énekében leírt (70. sor) átlényegülés (*trassumanar*) felé. Észre kell vennünk a purgatóriumi és pokoli *trasmutar* között feszülő ellentétes, parodisztikus viszonyt. A Beatrice szemében, mint smaragdban, tükröződő átváltozás isteni misztérium, mely előre vetíti a főhős átlényegülését, istenivé válását; míg a pokoli átváltozás kínok között elszenvedett alakváltást, az emberi alak elvesztését és elállatiasodást jelenti. A harmadik átváltozás parodisztikus ellenpontja annak a visszatükröző átváltozásnak is, amely Isten dicsőségének visszatükrözése közben, a léleknek folyamatos hozzá való hasonulását írja le:<sup>473</sup> „Mi pedig mindnyájan, akik földetlen arccal tükrözzük vissza az Úr dicsőségét, a dicsőségben fokról fokra hozzá hasonlóvá változunk át, az Úr Lelke által” (2Kor 3.18).

#### IV. A betegség mint metamorfózis.

##### A betegség mint büntetés a *Pokol* XXIX-XXX. énekében: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája

###### Bevezetés

A *Pokol* XXIX. énekét kis jelentőségű, átvezető éneknek tekinti az értelmezők nagy része, ami két fontos epizód között, a XXVIII. és a XXX. ének között bújik meg. Valójában ez a három ének sok szállal kapcsolódnak össze, és a XXIX. nem egy semmitmondó átvezetés a

<sup>471</sup> 1990: 43.

<sup>472</sup> 1994: 91.

<sup>473</sup> Skulsky 1981: 120.



két híresebb ének között, hanem a hármuk alkotta egész szerves része. A XXIX. ének első 36 sora még a XXVIII. ének által bemutatott vizsályszítókkal foglalkozik (8. kör, 9. bugyor), míg a 37. sorától a tizedik bugyor hamisítóit tárgyalja, akiknek az epizódja a XXX. énekben folytatódik és bomlik ki. A XXIX és XXX. így sajátos ikerének-párként működik, ami nem egyedülálló megoldás a *Commediában*. Ennek a két éneknek az összetapadása nem csupán tematikus jellegű, hanem a stílus és mitológiai utalások tekintetében sem kezelhetők egymástól elválasztva.

#### **IV.I. A stílus kontrasztjai: költői képek és retorikai alakzatok a hamisítók bugyrában**

A XXIX. ének jelentéktelenségét Lino Pertile<sup>474</sup> szerint a narratív egység hiánya okozza: míg az első 39 sor a XXVIII. ének folytatása, addig az ének további része nem egyéb, mint előszó a XXX. ének témájához. Natalino Sapegno szerint pedig Geri del Bello epizódjával kimerül az ének valóban költői része, és azt követően az éneket a költői szünet hozzáállása jellemzi.<sup>475</sup> Véleményem szerint az énekben jelenlévő tematikus változatosság mellett a stílus sokszínűsége és kontrasztjai felelősek az értelmezők gyakran elítélő véleményéért és értetlenségéért. A másik ok, ami zavarba hozza az olvasót, az a feszültség a vezető és utazó között, ami nem szokatlan a *Pokolban*, de itt váratlanul és különösen problematikusán jelenik meg. Vergilius és Dante reakciói több ízben is ellentétesnek bizonyulnak a VIII. kör tizedik bugyrában: először az előző kör lakóinak bámulása és a késlekedés miatt (XXIX, 4-15); majd Geri del Bello kapcsán, aki Dantéban növekvő részvétet ébreszt, míg Vergilius figyelemre sem méltatja. Az Ádám mester és Sinón vitájára fűelő Dante figyelmét a XXX. ének végén (130-148. sorok), ugyanúgy, ahogy a XXIX. elején Vergilius visszatöri, és megrója érte az utazót. Véleményem szerint a XXIX és XXX. énekek sajátos struktúrája a költő képek és retorikai alakzatok intratextuális hálóját figyelve rajzolódik ki. Az énekpár stilisztikai leleményei és sokfélesége egyrészt illeszkednek a Rondabugyrok egyedülálló nyelvi és metafora-rendszerébe, másrészt azon belül egységet alkotnak. Az ellentétekre épülő retorikai és gondolati szerkezetek kimagasló mértékben vannak jelen: Ádám mester beszédében az antitézis a domináns eszköz,<sup>476</sup> és Sinónnal egymásnak felelgetésük a tenzone ellenpontosító szerkezetét veszi föl: az igaz/hamis és kölcsönös sértések oppozíciójára épülve. Griffolino Alberio da Siena ellenpólusa, Capocchio a sienaiakkal helyezkedik szembe. Geri del Bello

<sup>474</sup> Pertile, Lino, *Canto XXIX. Such outlandish wounds*, in *Lectura Dantis. "Inferno". A canto-by-canto commentary*, 1998, 378.

<sup>475</sup> Sapegno, Natalino, *"Inferno" XXIX*, in *Lecture dantesche 1: Inferno*, a cura di Giovanni R. Getto, Firenze, Sansoni, 1964, 573-574.

<sup>476</sup> Gianfranco Contini, *Sul XXX dell'Inferno*, in: G.C., *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, 165. Számos példát hoz fel Emilio BIGI, *Canto XXX* című tanulmánya.

bosszúra szomjazik a gyilkosa ellenében, Ádám mester pedig a di Romena fivérek ellen: bosszúvágya erősebb, még a rettentő szomjúságánál is. Sinón „trójai görög” ellentétre épülő megnevezése (oximoron) magában foglalja helyzetének kettősségét.<sup>477</sup> Az isteni igazságszolgáltatás a iunói túlzott és jogtalan haraggal áll szemben. Az ovidiusi tragikus hősök felelevenítése, főként Athamasé és Hecubáé, de az utolsó szálig elhulló aeginai népé éppúgy, opposíciót alkotnak a mindennapi kortárs valóságra utaló groteszk elemekkel: a lóvakarást és haltisztítást felidéző vakarózással, a disznóólból előtörést leíró hasonlattal. Az ovidiusi és vergiliusi intertextuális jegyek szembenállása a dantei Mélypokol nyelvi világával stilisztikailag is megmutatkozik, ez az a poétikai különbség, ami az utazó Dante és Vergilius kontrasztjáért felelős ebben az énekpárban.

#### IV.I.1. A szánakozó Dante és az elítélő Vergilius

A XXIX. ének kétszeres szánalom-nyilvánítással indul: mindkettő még a XXVIII. énekben tárgyalt viszályszítók bugyrával kapcsolatban. Az ének kezdetén Dante könnyfátyolos tekintettel mered a megcsonkított emberek irányába, amivel kivívja Vergilius ironikus rosszallását és sürgetését:

“Mit nézel még? ... Nem tettél így a többi bugyorban; / gondold el, ha azt hiszed, netán megszámlálhatod őket, / hogy a völgy huszonné mérföldnyit kanyarodik. ... kevés idő maradt már a nekünk megengedetből, / és sok mást kell még néznünk, amit itt nem látsz”. (4-12. sor)<sup>478</sup>

Dante magyarázata szerint egy rokonát, Geri del Bellót, Dante apjának unokatestvérét kereste itt a tekintetével. Vergilius árulja el, hogy miközben Dante Bertran de Born-ra figyelt, Geri árnya hasztalanul próbálta felhívni magára a figyelmet mutogatva és ujjával fenyegetőzve.<sup>479</sup>

Geri méltatlankodásának és sértettségének oka, hogy családja nem bosszulta meg erőszakos halálát.

Dante szánalmat érez a rokon fájdalma miatt, hiszen a személyes bosszút a korban (és Dante kedvelt antik forrásaiban)<sup>480</sup> nemcsak megengedték, hanem egyenesen kötelességnek tekintették a polgári viselkedés szabályai alapján.

---

<sup>477</sup> Barolini, Teodolinda, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 187.

<sup>478</sup> Az énekből magyarul a saját fordításomban idézek. “Che pur guate? ... Tu non hai fatto sì a l'altre bolge; / pensa, se tu annoverar le credi, / che miglia ventidue la valle volge.”

<sup>479</sup> Gerit 1260 után száműzték Firenzéből, és 1280-ban Pratóban távollétében elítélték erőszakos viselkedésért. Dante fiai szintén kötekedő és bajkeverő emberként emlékeznek meg róla, akit Brodaio dei Sacchetti gyilkolt meg.

<sup>480</sup> Lásd többek között: Cicero, *De inventione*, II, xxii, 65-66; vagy Brunetto Latini *Trésorját* és *Tesorettoját*. Benvenuto kommentárjában (*ad loc.*) hozzáteszi még, hogy „mindenki természetesen hajlik a bosszúra, de a firenzeiek ebben mindenki másnál tüzesebbnek mutatkoznak, mind a köz-, mind pedig a személyes ügyekben.” Ez azonban egyértelmű ellentétben áll a keresztény viselkedés szabályaival: „Enyém a bosszúállás” (MTörv 32.35) és ismét: „Ne szolgáltatatok magatoknak igazságot, szerettem, hanem hagyjatok teret az Isten haragjának, hiszen írva van: "Enyém a bosszú, én majd megfizetek" - mondja az Úr.” (Róm 12.19) A családi és

„Ó, vezetőm ... az erőszakos halála, / amit nem bosszult még meg senki / azok közül, akik részesei sérelmének, // tette őt ilyen megvetővé; hogy elment / hozzám se szólva ... / és ezért erősebb szálnalmat keltett bennem”. (31-36. sor)<sup>481</sup>

A dantei részvét a jellemrajz mellett utalás az utazó Dante figurájaként funkcionáló Aeneas állandó jelzőjére (*pius Aeneas*)<sup>482</sup> is, ahol a *pietas* a család iránti szeretetet jelenti, és ez az, ami a cicerói leírás szerint a családjáért és hazájáért kötelességek megtételére készítet minket. Az utazó Vergilius reakciója azonban ellentétes a szerző Vergilius hőségének tulajdonságával (”*Mostantól ne gyötörjön / a gondolat miatta téged. / Másra figyelj, és ő maradjon, ahol van*”<sup>483</sup> 22-23. sor), és rövid idő alatt másodszor is visszatöri az utazó Dante részvétét, ami árulkodhat a szerző elítélő állásfoglalásáról a bosszú kérdésében<sup>484</sup>, de tekinthető a racionalitást jelképező Vergilius óvó gesztusának is, amivel a haragos rokon árnyát távolítja el Dante közeléből. Pertile szövegegyezésekkel támasztja alá a Didót elhagyó Aeneas és a Gerit távolodó Dante párhuzamát, amellyel Dante ismét „az új Aeneas”-ként tűnik fel.<sup>485</sup> A bosszú-téma visszatér a XXX. énekben, és jelen van a Dante és Forese Donati tenzone-váltásában<sup>486</sup>, és az egyik Pietra-asszonyhoz írt canzonében is (*Così nel mio parlar vorrei essere aspro*).<sup>487</sup> Nem véletlen a tematikai egyezés ezekben a művekben, hiszen ezek azok a Dante-művek, amelyek stílusukban, az Arnaut Daniel-hatását mutató „zord rímekkel”, legközelebb állnak a hamisítók bugyrának költői megformálásához.

#### IV.I.2. Kolostor, kórház, istálló, konyha: hasonlatok és metaforák a XXIX. énekben

A 37. sortól kezdődik (a „Così...” új narratív indítást jelöl másik két alkalommal is a *Pokolban*<sup>488</sup>) a *Malebolge* tizedik bugyrának a leírása egy irodalmi képlánccal: a kolostor-metaforával, a részvét nyilai-metaforával, a kórház-hasonlattal, és egy ovidiusi mítosz- említéssel, amelyek közül az utóbbi kettő a felülmúlás elemére épít. A szerző, ahogy számos más alkalommal is a *Színjátékban*, az általa megéltélt újdonságának, még soha meg nem

---

vallási kötelesség közötti szembenállás esetén Aquinói Tamás szerint az utóbbi erősebb. Ez a szövegrész a kétféle normarendszer közötti drámai feszültség megfogalmazója.

<sup>481</sup> «O duca mio, la violenta morte / che non li è vendicata ancor», diss' io, / «per alcun che de l'onta sia consorte, // fece lui disdegnoso; ond' el sen gio / senza parlarmi, sì com' io estimo: / e in ciò m'ha el fatto a sé più pio».

<sup>482</sup> Pertile, 1998, 379 és 384. Lásd még: Ball, Robert, *Theological Semantics: Virgil's Pietas and Dante's Pietà*. Stanford Italian Review 2 (1981), 59-79. Lanci, Antonio, *Pio*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, IV, 525.

<sup>483</sup> Figyeljük meg a 23. sor antitetikus struktúráját, ami szembeállítja az utazó Dantét (*Attendi ad altro*) és Gerit. Ledda, *Commento a "Inf." XXIX*, ADI BUR, 2012. (kézirat)

<sup>484</sup> Ahogy azt sokan, pl. Anna Maria Chiavacci Leonardi, (Dante Alighieri: *Commedia*, Zanichelli, Bologna, 1999) értelmezi.

<sup>485</sup> Pertile 1998: 382-383.

<sup>486</sup> Forese Dantéhoz (*Ben so che fosti figliuol d'Alaghieri*) kezdetű szonett első tercínájában.

<sup>487</sup> A költemény 83. zárósorának utolsó szava a „vendetta”.

<sup>488</sup> V, 1: “Così discesi del cerchio primaio...” (“Az Első Körből így szálltam alá...” Nádasdy Ádám fordítása); XXI, 1. „Così di ponte in ponte, altro parlando...” („Így értünk hídról hídra, más ügyekről / beszélve” N. Á.). Pertile 1998: 384.

tapasztalt voltának hangsúlyozásával szárnyalja túl az ismert valóság és a mitológiai történetek legszélsőségebb példáit. A hamisítók körét, mikor homályba merülve először megpillantja, Dante félrevezető és vitathatatlanul ironikus, kéttagú metaforával kolostornak nevezi, lakóit pedig laikus testvéreknek. Az olasz „chiostro” szó (a latin „claustrum”ból) eredeti jelentése szerint ’zárt hely’, amellyel általában a rendházakat nevezték meg. Itt egyszerre jelöli a bugyrot, mint szó szerinti értelemben vett zárt helyet, és játszik ironikusan a másik jelentéssel, a kolostorral. Az irónia alapja érthető: egyrészt az ellentét a pokolbeli és a vallásos helyszín között (átítatva a szentség paródiájának eszméjével), és az etimológiai kapcsolat. A megjelenített kép azonban nem visz közelebb az utazók által látottakhoz, sőt tulajdonképpen eltéríti, félrevezeti az olvasó imaginációját.<sup>489</sup>

Az első konkrét, bugyrral kapcsolatos leíró elem az onnét kiszálló panaszokat mutatja be és az utazó Dante ebből fakadó reakcióját, a fájdalmas részvétet (amely már a harmadik előfordulása ennek az érzelemnek az ének első harmadában): *sokféle panasz nyilazott belém / részvéttel vasalt nyílhegyeket; / ezért takartam be kezemmel a fületem.* (43-45. sor)<sup>490</sup> Ismét egy metaforikus megfogalmazással állunk szemben, amely azonban nem illeszkedik tökéletesen a történéshez: hiszen a nyílhegyként testbe fúródó érzés ellen nem adekvát elhárítás a fül beborítása.

A bugyor-leírást a kolostor-metafora után egy kórház-hasonlat folytatja:

„Amilyen panasz-ár hallatszana, ha július / és szeptember között Chiana-völgy és Maremma / és Szardínia kórházaiból a betegeket // mind együtt egy árokba gyűjtenék, / olyan volt itt, és olyan bűz áradt belőle, / amilyen a rohadó tagokból szokott.” (47-51. sor)<sup>491</sup>

A panasz-ár után tehát a következő naturalisztikus leíró elem a bűz, ami felülmúlja Itália leginkább malária-sújtotta régióinak betegszagát a fertőző nyári időszakban. Az ének illusztrációin a jajgatás miatt befogott füllel haladó Dante gyakori motívum: a Priamo della Quercia által illusztrált, I. Nápolyi Alfonz számára készült Pokol-kézirat ábráján az énekhez készült több jelenet-ábrázoláson is ugyanebben a helyzetben láthatjuk Dantét (lásd IV.I.1. ábra<sup>492</sup>). A bűz megjelenítésével viszont csak egy ábrázoláson találkozni, a Buti-kommentárt tartalmazó, késő XIV. századi, a Nápolyban őrzött kézirat eredeti tusrajzain a tizedik bugyorban járó Vergilius és Dante is befogja az orrát.<sup>493</sup>

<sup>489</sup> Hacsak nem a szerzetesek által vezetett *leprosariumok* zárt helyére asszociálunk.

<sup>490</sup> “lamenti saettaron me diversi, / che di pietà ferrati avean li strali; / ond' io li orecchi con le man copersi.”

<sup>491</sup> “Qual dolor fora, se de li spedali / di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre / e di Maremma e di Sardigna i mali // fossero in una fossa tutti 'nsempre, / tal era quivi, e tal puzzo n'usciva / qual suol venir de le marcite membre.”

<sup>492</sup> London, B.M. Yates Thompson 36, 53r, XV. század közepe. Brieger – Meiss – Singleton, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, II, 290.

<sup>493</sup> Nápoly, Biblioteca Nazionale, MS. XIII.C.I, 25r.

Az 55-57. sorban<sup>494</sup> először bukkan föl az énekben az igazságosság kérdése, ami az énekcsoport egyik fő témája. Az isteni igazságosság („a magas Úr / szolgálólánya, a csalhatatlan igazságosság”, aki itt „bünteti a hamisítótak”)<sup>495</sup> oppozíciót alkot a következő sorokban (58-63) leírt aeginai pestissel, ami a görög-római istenvilág igazságtalanságát példázza, hiszen Iuno haragja csak Aegina nimfa ellen irányult, mégis teljes népét büntette a rettenetes járvánnyal.

A két költői kép (a kolostor-metafora és kórház-hasonlat), vagyis nem explicit bugyor-leíró elem után egy harmadik következik, amely egy ovidiusi mítosz felülmúlásával fokozza tovább a pokolbeli táj nyomorúságának mértékét (58-66. sor). A kórházakból árokba gyűjtött maláriás betegek szagának ábrázolása után a szerző figyelme a bágyadt testek felé fordul. Az Aegina-sziget teljes lakosságát megtámadó pestis nem váltott ki olyan szomorú hatást, mint a bugyor egymásnak támaszkodó, beteg árnyai. A legborzasztóbb korabeli valóság halmozása mellett a járványt megjelenítő mitológiai történetek legiszonyúbbikát is felülmúlja tehát az, amivel az utazók szembesülnek a tizedik bugyorban.

Az ének első felében tehát főként csak közvetett, irodalmi képekkel közvetített leírással találkozunk a hamisítók bugyráról. Az olvasó bizonyos elemeket megismer ezeken keresztül is: az elrettentő büzt, a jajgatást, az erőtlen testek kupacait, de csak a 67. sortól kezdődik a 10. bugyorban feltároló látvány konkrét bemutatása. Az árnyak egymás hegyén-hátán fekszenek, vagy négykézláb vonszolják magukat. A részvételtjes figyelemtől Vergilius és Dante elhallgat és járásuk lelassul. A betegek lankadtságát és a költők lassulását ismétlésen alapuló szerkezetek hangsúlyozzák („passo passo”; „guardando e ascoltando”; tegghia a tegghia”), felerősítve a jelenet kínnal teli és nehézkes hangulatát.

A 73-74. sor (*Láttam közülük kettőt, egymáshoz támaszkodva ülni, / mint ahogy tepsit a tepséhez támasztanak melegedni*)<sup>496</sup> konyhai hasonlata egyrészt felidézi az itt megjelenített bűnösök mesterségét is, akik fazekakkal és tűzhellyel dolgoztak,<sup>497</sup> másrészt ismét elindít egy hármas, realizisztikus igényű hasonlat-láncot, amely a betegek viselkedését írja le szarkasztikus részletgazdagsággal, a mindennapi élet alacsony szférájából kiemelt képek segítségével. A 75. sortól kezdődően fedi fel a szerző az itt bűnhődő lelkek betegségének természetét: *fejüktől a lábukig vartól voltak foltosak*, tehát bőrbetegség kínozza őket. A következő két tercina a valóság felülmúlásra építő, naturalisztikus hasonlattal mutatja be a betegek vakarózását, mely

<sup>494</sup> Ez a tercina az *itt* és *ott*, a két világ között feszülő ellentétre épül.

<sup>495</sup> 58-60: “la 've la ministra / de l'alto Sire infallibil giustizia / punisce i falsador che qui registra.”

<sup>496</sup> A 73. sor tercinakezdő „Io vidi”-je kontrasztot teremt a 76. sor, szintén tercínát kezdő „non vidi”-jével.

<sup>497</sup> Chiavacci Leonardi 1999: 509.

hevesebb, mint a lovat sietősen vakaró lovászfíú mozgása. A bűnösök a vakarásnak tárgyai is, nemcsak alanyai, így közvetve a lovakhoz is hasonlítja a szerző a bűnösöket,<sup>498</sup> ezzel is a bestiális elemek számát növelve az árnyak ábrázolásában.

Az istálló után a harmadik hasonlat visszatér a melegedő tepsik helyszínére, a konyhába, ahol most a halat pikkelyeitől csupasztó szakács alakja tűnik fel: *és úgy hántotta a köröm a rühes varokat, / ahogy a kés a ponty pikkelyeit, / vagy egy másik halét, amelyiknek még nagyobbak vannak.* Itt is, ugyanúgy, ahogy a lovász-lovak esetében, a bűnösök egyszerre válnak szakáccsá és halakká az olvasó képzetében. A *scabbia come coltel di scardova le scaglie* alliterációi nagyszerű példái az alacsony stílusban való technikai tudásnak.<sup>499</sup> A 74. sortól sajátosan erőszakos hangzású és ritka szavakat találni rímhelyzetben, amelyekben feltűnően sok hangegyeztést találunk: *teggia – stregghia, morso – segnorso, rabbia – scabbia, scaglie – schianze, scardova...* Ez a leírás dantei komikus-realisztikus stílus egyik legjellegzetesebb megmutatkozása a Malebolge többi énekével együtt, és a Forese Donatival folytatott tenzone valamint a Petra asszonyhoz írott versek mellett.<sup>500</sup>

#### IV.I.3. Griffolino kontra Albero da Siena

Vergilius megvetően, és naturalisztikus körülírással szólítja az egymásnak támaszkodó lelkek egyikét: „*Ó, te, ki ujjaiddal fosztod / (bőr)páncéloedtől magad, / és fogót képzél időnként belőlük*” (85-87)<sup>501</sup>, és a bugyorban lévő olaszokról tudakozódik, szatirikus felhangú kívánsággal buzdítva a válaszadásra a vakarózó árnyat: *kívánom, tartson / örökké a körmöd eme munkádhoz* (89-90)<sup>502</sup>. Dante szokásos, tiszteletteljes kívánsága (funkciójában *captatio benevolentiae*; 103-105) stílusában és szándékában is szembehelyezkedik a vergiliusival, és antitetikus struktúrára épül: „*Hogy emléketek ne oszoljék el / az első világban az emberi elmékből, / hanem maradjon élő még sok éven át...*”<sup>503</sup>.

A Griffolino d'Arezzo válaszában négy tercínájában (109-120.sor) fontos szerepet kap a kiélezett ellentétekre építkezés, mind a tartalmi, mind pedig a stilisztikai jegyek tekintetében, amely az éles eszű és talpraesett Griffolino személyiségét, földi és túlvilági sorsát olyannyira találóan képezi le. Griffolino bemutatkozásának első sorában egymás mellé helyezi önmaga megjelölését és Albero da Sienáét, aki léha és üresfejű nemesként, nemcsak tulajdonságaiban, életmódjában, és tetteiben ellenpontja Griffolinónak, hanem először anyagi

<sup>498</sup> Di Benedetto 1986: 553.

<sup>499</sup> Pertile 1998: 388.

<sup>500</sup> Ide tartozik a *Fiore* is, amennyiben elfogadjuk a dantei szerzőséget.

<sup>501</sup> „O tu che con le dita ti dismaglie», / .. / «e che fai d'esse talvolta tanaglie,»

<sup>502</sup> „se l'unghia ti basti / etternalmente a cotesto lavoro.”

<sup>503</sup> 104-6: „Se la vostra memoria non s'imboli / nel primo mondo da l'umane menti, / ma s'ella viva sotto molti soli”.

emelkedésének, majd vesztének okozója is. A bemutatkozás első pontja tehát önmagának megjelölése, amelyet azonnal a máglyahalálát kiváltó személy megnevezése követ, a tercina harmadik sora azonban szembehelyezkedik a másodikkal, különbséget felállítva a halál és az elkárhozás okának kérdésében.

A kis monológ 2-3. terzinája meséli el a történetet, miszerint egy nap Griffolino tréfából azt állította, hogy még repülni is tud, ha akar; Albero elhitte, s erősködött, hogy tanítsa meg őt is erre a tudományra. Ebből az esetből fakadt Albero haragja, ami odáig vezetett, hogy koholt váddal feljelentette pártfogójánál, a sienai püspöknél. Ennek a két tercinának a hangneme a derűs társalkodás során elhangzó anekdotái: Griffolino szellemessége és könnyedsége Albero hiszékenységet és kicsinyes haragját figurázza ki az ironia eszközével. Griffolino tréfája és az abból fakadó következmény, a máglyahalál közötti súlyos aránytalanság egyszerre hívja föl a figyelmet a földi igazságszolgáltatás diszfunkciójára, és arra, hogy a boccacciói értékrendet előlegző történet miként fordul tragédiába Albero emberi gyengesége és az inkvizíció humort nem ismerő működése folytán. A 116. sorban is antitetikus szerkesztésre lehetünk figyelmesek a poliptóton két tagját egymással szembeállító megfogalmazásban: „perch' io *nol feci* Dedalo, mi *fece*”.<sup>504</sup> A mininovella ironikus hangneme csak az első három terzinán keresztül őrzi meg a történet másik szereplőjével szembeni szellemesség és könnyedség erejét. A negyedik tercina keserű önironiába fordul át, és ezzel visszarántja az olvasó figyelmét Griffolino jelenlegi nyomorúságára, hiszen Minos – a földi bírakkal ellentétben –, nem tévedhet, és a „jelentős és igen kifinomult alkimistának” mint jogos büntetésével kell szembenéznie a bűzzel, a legyengüléssel, és a visszataszító bőrbetegséggel.

Dante Albero da Siena ostobaságának és sértődésből fakadó rosszindulatának történetét hallva kikel a sienaiak hiúsága ellen: *Létezett valaha / olyan hiú nép, mint a sienai? / Bizony, még a franciák is sokkal kevésbé azok!* (121-123. sor)<sup>505</sup>, márpedig a franciák köztudottan igen hiú nép „a legrégebbi időktől kezdve”- állítja Benvenuto<sup>506</sup> is. A franciáknak, vagyis a senonoknak (gall törzs) tulajdonította egy korabeli legenda a toszkán város alapítását: itt is,<sup>507</sup> ahogy a XXV. énekben (12. sor), az alapítók bűnét mulják fölül a lakosok. A *Pg.* XIII. 151-ben Sapia is a „gente vana” („hiú nép”) körülírással jelöli Sienát. Dante Siena ellenes kirohanása illeszkedik a pokolmélyi városokhoz tipikus bűnöket társító

<sup>504</sup> Ledda, *Commento a “Inf.” XXIX*, ADI BUR, 2012. (kézirat)

<sup>505</sup> «Or fu già mai / gente sì vana come la sanese? / Certo non la francesca sì d'assai!».

<sup>506</sup> Benvenuto da Imola (1375-80).

<sup>507</sup> Sapegno 1964: 578.

invektívák sorába.<sup>508</sup> A XXV. énekben (10-12. sor) Pistoíát buzdítja porig égésre a költőnk; a XXVI.-ban Firenzét marasztalja el a rablói miatt (1-12. sor); a XXXIII-ban azt kívánja Pisának, hogy lakosai füljanak vízbe (79-84.), majd „új Thébá”nak nevezi; és a 151-157. sorban azon értetlenkedik, hogy miért nincsenek Genova lakosai a „földről kisöpörve”.

#### IV.I.4. Capocchio kontra Siena és a bemutatkozás öniróniája

Capocchio, „a másik leprás” (124. sor – itt nevezi meg Dante az alkimistákat kínzó betegséget először), kapva kap Dante Siena-ellenes felkiáltásán, és három tercínás, ironikus (antifrasztikus) tagadásokkal tagolt kirohanást (*Ne számítsd közéjük Striccát ...* 125. sor; *és ne számítsd a kompániát...* 130. sor) intéz a sienaiak ellen. A firenzei Capocchio, Dante társa volt a tanulmányokban, 1293-ban Sienában máglyán halt meg, mint alkimista: innen származnak tehát ellenséges érzelmei e várossal kapcsolatban. Érdeemes megfigyelni, hogy míg Dante a sienaiak hiúságból fakadó gonoszságát ostorozza, addig Capocchiót a sienai költséges szórakozások és a tékozló ifjak társasága háborítja fel elsősorban, megnevezve a város leghírhedtebb herdálót.

„Ne számítsd közéjük Striccát, / aki tudott mértékkel költekezni, // és Niccolòt, aki elsőként fedezte föl / a szegfűszeg költséges szokását / a kertben, ahol ilyen mag gyökeret ereszt; // és ne számítsd közéjük a kompániát sem, amelyben / Caccia d'Ascian eltékozolta a szőlőt s a nagy szántóföldet, / és Abbagliato az eszét mutatta meg” (125-132. sor).

A megnevezettek közül a fényesen költekező Stricca Bologna előljárója volt, Niccolò talán ennek öccse, a „költekező társaság”-ban pedig 12 gazdag sienai ifjú élte fel teljes vagyonát mintegy húsz hónapnyi esztelen fényűzéssel. A lakomázó sienaiak asztaltársaságát jeleníti meg egy 1385 körüli, pisai származású kézirat illusztrációja<sup>509</sup> (lásd: I. 4. ábra), ahol a lakomázók csúcsos cipőt, elegáns ruhákat, díszes kalapot viselnek, és kiöltözött szolgák zenével szórakoztatják őket. Rájuk illik Benvenuto da Imola a Dante által előbb említett franciákat szigorúan elítélő kommentárja is: „a franciák .... láncokat és karkötőket hordanak, csúcsos cipőt, rövid ruhákat, stb. Ezért nagyon csodálkozom, és haragszom, amikor látom, hogy olaszok, főként a nemesek igyekeznek utánozni őket.”<sup>510</sup> A kép a kézirat illusztrátorának Sienához kötődő érdeklődését mutathatja, vagy éppen a kép ítélező álláspontja miatt lehetséges, hogy egy ellenséges központhoz kötődik, talán Firenzéhez.<sup>511</sup> A bal oldalon álló szolga kezében Brieger értelmezése szerint szegfűszeg látható,<sup>512</sup> melynek használata Franciaországból terjedt el, és aminek a Firenzében való meghonosítását Capocchio felrótta a

<sup>508</sup> Nem értek egyet Chiavacci-Leonardi értelmezésével e tekintetben: véleménye szerint Dante jóindulatú iróniával, keserűség nélkül szól a sienaiak hiúságáról.

<sup>509</sup> Altona, Christianeum, 40r. Brieger-Meiss-Singleton, 1969, II, 287.

<sup>510</sup> Az ének 123. sorához írt jegyzetében.

<sup>511</sup> Brieger-Meiss-Singleton, 1969, I, 211.

<sup>512</sup> Brieger-Meiss-Singleton, 1969, I, 151.



fent említett Niccolònak. Róla írja Jacopo della Lana,<sup>513</sup> hogy „gazdag volt és költekező, a [herdáló] brigád tagja, és ő volt az első, aki szegfűszeget tett a sült fácánhoz és fogolyhoz”, „de ez” – teszi hozzá Benvenuto –, „nem volt sem újdonság, sem pedig jelentős költség. Mások azt mondják, hogy a fácánokat és kappanokat szegfűszeg-parázson sütötte meg: ami rendkívül drága, igen hiú dolog, és újdonság is”.

Fel kell tennünk kérdést, hogy vajon miért ezeknek a tékozlóknak a viselkedése háborítja fel legjobban Capocchiót. Mert bűnük, a tékozlás ellentétben áll a fémhamisító mester tevékenységének kiváltó okával, a kapzsisággal. Az anyagi javak szerzése és birtoklása, ami Capocchiót fémhamisítótá tette – máglyahalált juttatva neki a földön és a túlvilágon örök leprát –, a gazdag sienaiaknak olyannyira nem jelentett semmit, hogy pompás ünnepek között vidáman szórták szét teljes vagyonukat.

Az ének lezárását Capocchio bemutatkozása alkotja (eddig csak a sienaiak elleni kirohanását hallhatták az utazók). *De, hogy tudd, ki helyesel neked így / a sienaiak ellenében, vegyél jól szemügyre, / hogy az arcom felelhessen a tekintetednek: / látni fogod, hogy Capocchio árnya vagyok, // aki alkímiával hamisítottam a fémeket; / és emlékezned kell rám, ha jól ismerlek fel, / a természetnek mily ügyes majma voltam.*<sup>514</sup> A bemutatkozó sorokban rejlő két fontos elem egyike a dantei életrajzot is gazdagítja: a Firenzei Névtelen és Francesco Buti is megerősíti, hogy a firenzei Capocchio mester Dante társa volt a tanulmányokban. Jelentékeny hírneve volt, mint mindenféle dolgok hamisítójának; Benvenuto meséli,<sup>515</sup> hogy Capocchio egyszer a körmeire festette a Passió teljes történetét nagy aprólékossággal, de amikor Dante odalépett hozzá, hogy megkérdezze, mit csinál, amaz a nyelvével azonnal letörölte mindazt, amit oly nagy munkával készített el. A másik fontos elem az önironia felbukkanása, ami nemcsak az ének hangsúlyos záróakkordja, hanem az egyik stilisztikai csúcspont is az énekcsoportban, hatásos, és megakasztó. Az önironia nem jellemzője a pokol részvétet ébresztő, vagy büszke lakóinak, sőt nem jellemzője nemcsak a *Színjáték* szereplőinek, hanem a középkori embernek sem, mert ez elsősorban a modern személyiség sajátossága.

Az ironia eszközével szívesen élő énekpárban is egyedüli, és zárványszerű Capocchio önironikus hangvétele az egymás, és mások ellen ágáló szereplők sorában. És mint ilyen, szemben áll a tulajdon korábbi, ironikus monológiájával is, a sienaiak ellenében. A majom-

<sup>513</sup> Jacopo della Lana, (1324-28).

<sup>514</sup> “Ma perché sappi chi sì ti seconda / contra i Sanesi, aguzza ver' me l'occhio, / sì che la faccia mia ben ti risponda: // sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio, / che falsai li metalli con l'alchimia; / e te dee ricordar, se ben t'adocchio, // com' io fui di natura buona scimia».

<sup>515</sup> 137-138. sorhoz írt kommentárjában.

metafora elsősorban az utánzás képességének toposza: ami az állat képességeinek emberi értelemhez való közelségét mutatja, másrészt gúnyos, de tökéletlen utánzásával az ember karikatúrájává válik. A majom Rabanus Maurus szerint a ravasz és bűnöktől szagló embert jelenti,<sup>516</sup> vagyis általános emblémájává válik az értelmét rosszul felhasználó hamisítóknak. A *Rózsaregényben*<sup>517</sup> is megjelenik a majom mint a természet utánzásának jelképe, és ez az, ami a dantei metafora értelmezését kulcsot szolgáltat. A firenzei mester szomorú önreflexiójának tanulsága a természet tökéletes imitációjára való törekvés hasztalansága. A majom-metafora egyszerre találó a kiválóan másoló Capocchio imitativ ügyességére, másrészt beemeli a bestialitás degradáló fogalomkörét, amely elem a XXX. ének bűnöseinek egyik fő jellegzetessége lesz.

#### IV.I.5. Témák, stílusok és költői képek sokszínűsége a XXX. énekben

A XXX. ének a stílus és téma feltűnő kontrasztjával indít: Athamas és Hecuba tragikus mítoszt (melynek dantei újraírása ovidiusi utalásokkal teli) borzalmasságában felülmúlja a Gianni Schicchi és Myrrha bestiális és erőszakos megjelenése (22-45. sor); ám az antik történet emelkedettsége és a pokoli jelen visszataszító realitása közötti antitézis dominánsabb, mint az *eamulatio* dialektikája. A thébai mítoszokra való utalások a *Színjátékban* nem véletlenül a Mélypokol énekeiben bukkannak föl kiemelten gyakran<sup>518</sup>, az antik tragédiák, a legrémisztőbb mitikus bűnök városa aktuális értelmet nyerve kortárs városok előképeként jelenik meg. A testvérharc Thébája Firenze párhuzama a XXVI. énekben; az embertelenség

<sup>516</sup> *De universo*, PL, 111, col. 225. Idézi Ledda, *Inferno* XXX, in: «Lectura Dantis Andreapolitana», St Andrews, 2012. (Megjelenés alatt.) Néhány más véleményt is tükröző leírást szintén Giuseppe Ledda gyűjtött össze a bolognai egyetemen tartott előadásán (Corso di Filologia Dantesca, 2011-2012). Philippe de Thaün *Bestiaire*-ja „az ördög képének” tekinti a majmot, mert „hitszegő, és léha”, és „kineveti a gonosz tetteket” (1889-1908). Brunetto Latini (*Tresor*, I, 195) az anyamajom történetét meséli el, amelyik két kölyöknek ad életet, és az egyiket jobban szereti, mint a másikat. Mikor menekülnie kell, a szeretett kicsit a karjában viszi, a másik a hátába kapaszkodik. Az életéért küzdve végül elejteni kényszerül a kedveltjét, míg a kevésbé szeretett megmenekül vele. Mario Marti szöveggyűjteményében egy példát találni az alkímia (bár itt átvitt értelemben szerepel), a majom és a vakarózás fogalmi kapcsolatára Immanuel Romano két játékos sorában (*De mondo*, 99-100): „Qui sono le simie – con molte alchimie: / grattarsi le timie – e voler digrignare”. Marti, Mario, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956, 327.

<sup>517</sup> 15999-16001: „nézi, hogyan működik a Természet / ... / és utánozza [contrefet] azt, ahogy a majom.” Idézi: Durling – Martinez (jegyzetei), *Hell*, 1996, 462-463.

<sup>518</sup> A XXX. 22 mellett Thébára való utalások: *Inf.* XIV, 69 a Thébát támadó Capaneus epizódjában; XX, 59-ben mint Manto városa jelenik meg; XXV, 15 ismét Capaneusszal kapcsolatban; XXVI, 54: Eteoklés és Polyneikés máglyája. XXXII, 11: a Thébát körülvevő falat költészetével felépítő Amphión; XXXII 130-131 az Ugolino és Ruggieri párosát előlegző Tideusz (a Thébát támadók közül az egyik király) és Menalippusz; XXXIII, 89: Pisa, mint „új Théba”. A két legjelentősebb csomópontja Théba említéseinek egyrészt a XXV-XXVI. ének, ahol a testvérharc elrettentő példaként Firenzével állítható párhuzamba. A XXXII-XXXIII. ének szintén a politikai indítékból elkövetett borzalmak előzményeként mutatja be a görög tragédiák városát, ami miatt az „új Théba” megnevezést mint leg súlyosabb elítélést érdemli ki Pisa.

szimbólumaként pedig Pisáé a XXXIII.-ban. A büszke Trója,<sup>519</sup> akit a Sors kereke a mélybe taszít, szintén Firenze figurája, ahogy a száműzött Dante előképe az új hazát keresni kényszerülő Aeneas. Capocchio és Gianni Schicchi büntetetei reprezentatív példák a XIII. század végi Firenzében hemzsegő esetekre. A firenzei antihősök és a trójai Sinón bűnei közötti hasonlóságok tovább erősítik az analogikus viszonyt Trója és a költő városa között.<sup>520</sup> Dante szemében Firenze – ahogy Robert Durling megállapítja<sup>521</sup> –, a testvérgyilkossággal alapított, és göggel, erőszakkal kormányzott Róma helyére lépett az ágostoni Földi Város eszméjében.

Az örület és veszettség példáiként lép színre a két személyhamisító: az ovidiusi történet Myrrhája és a kortárs, Gianni Schicchi, aki a frissen meghalt Buoso Donati ágyába feküdt, eljátszva, hogy ő a haldokló öreg, és hamis végrendeletet diktált magára hagyva a ménes legszebb kancáját (22-45. sor). A Cavalcanti családba tartozó Gianni Schicchi furfangos története Griffolino és Capocchio komikus vonásokból álló alakjához hasonlítható. Míg Myrrha fájdalmas, gyötrődéssel teli tragédiája az apja iránti szerelme, aminek boldogtalanul próbál ellenállni minden erejével; és amikor látja, hogy önuralma kevés, végezni akar magával (*Met.*, X, 378-381). Dajkája menti meg, és Ceres ünnepén apja, Cinyrias ágyába csempészi Myrrhát, aki egy másik lánynak adja ki magát apja előtt. A hosszú vívódásával, ha szimpátiát nem is, de mindenképpen részvétet ébresztő tragikus hősnő (akit végül leleplez apja, és az ő haragja elől elmenekülve, kérésére<sup>522</sup> változtatják fává az istenek) és a burleszk novellahős személyisége (a „homo novus fraudulentissimo”, ahogy Rodney J. Lokaj nevezi<sup>523</sup>), sorsa, történelmi kora, helyzete, neme, viselkedése között mind ellentét feszül, csak közös túlvilági büntetésük, a veszettség, amitől nemcsak ők szenvednek, hanem a többi bűnöst is harapják, vonszolják<sup>524</sup>, von közöttük analógiát.

Az ellenbüntetés<sup>525</sup> (mely az értelmüket rosszul felhasználókat sújtja bestiális tulajdonságokkal) értelmében nemcsak individuális jegyeiket vesztik el (amelyeket életükben

<sup>519</sup> A dantei Trója ovidiusi gyökereiről lásd: Brugnoli, Giorgio, *Forme ovidiane in Dante*, in: *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di: Italo Gallo – Luciano Nicastrì, Salerno, ESI, 1995, 239-256.

<sup>520</sup> Lokaj, Rodney J., *Gianni Schicchi e il cavallo di Troia*, «Linguistica e Letteratura», XXVII (2002), 1-2, 74.

<sup>521</sup> *Canto XXX*, 1998, 392.

<sup>522</sup> Myrrha fél a haláltól, és undorodik az élettől: azt kéri az istenektől, fosszák meg mindkettőtől, és változtassák át külsejét. 481-489. sor.

<sup>523</sup> *Gianni Schicchi e il cavallo di Troia*, 2002, 73.

<sup>524</sup> Ahogy a *Pk.* XIII. énekében (109-151) a tékozlók török menekülés közben az öngyilkosok bokorágait<sup>524</sup>, vagy a XXV. ének (34-141. sor) kígyóformában lévő tolvajai marják meg az emberárnyat viselő társaikat, kiváltva így ellentétes átváltozásait.

<sup>525</sup> Benvenuto da Imola (1375-80) értelmezése azt sugallja (28-30. sorhoz), hogy az örület (*alienatio mentis*, az 'az elme elidegenedése') a büntetése azoknak, akik másoknak adva ki magukat, önmaguktól idegenítették el

valamilyen cél érdekében máséra cseréltek), hanem az általános emberieket is. Az állati vonások az ő alakjukban a leginkább szembetűnőek, de ahogy Capocchio majomnak nevezi magát, Hecuba kutyaként ugat, úgy „nyalná meg” (Ádám mester kifejezése) a víztükröt Sinón is. Az említett ovidiusi mítoszokból pedig csak az állati metamorfózisok maradnak meg a dantei elbeszélésben (aeginai hangyák, Hecuba), míg Myrrha és Narcissus növényi átváltozásáról nem esik szó. Ovidius elbeszélésében Myrrha irigykedve jegyzi meg, hogy az állatoknál nem jelent bünt vérokonnal párosodni<sup>526</sup>, ami jelentősen hozzájárulhatott dantei ellenbüntetésének kiválasztásához. Myrrha bűnének ellentmondásosságára hívja fel a figyelmet az őt leíró dantei szószerkezet – „al padre, fuor del dritto *amore, amica*”<sup>527</sup> – ahol a két egymást követő főnév egy szótöből származik (*figura etymologica*), de jelentésük ebben a kontextusban egymással szemben áll.

Ádám mestert (az első két szó: „Io vidi un” a Griffolinót és Capocchiót bemutató „Io vidi due” kezdőszavak párja) először betegsége, a vízkór leírása mutatja be (49-57. sor). Ádám mester óriásira nőtt hasa, amitől mozogni sem tud, a XXX. ének anatómiai vezérfonala:<sup>528</sup> *l’epa croia* (102. sor), *infiata l’epa* (119. sor), *il ventre* (123. sor) – a *ventre* ’has’ még kétszer fordul elő az énekcsoportban: XXIX, 67 és XXX, 30.<sup>529</sup> Emilio Pasquini (1993, 29) Ádám hasát Firenze metaforájának látja; véleményem szerint (Durling elméletét továbbgondolva) az egész Rondabugyrok emblémája lesz. Robert M. Durling elemzése szerint a Pokol szerkezete megfeleltethető egy emberi test arányainak: Phlegyas a nyaknak, Dis város falai a bordáknak, Geryon a rekeszizomnak felel meg, Anteus és az óriások nemi szerveknek, Cocytus pedig a Pokol feneke.<sup>530</sup> A Rondabugyrok a hassal állíthatóak párhuzamba, amit a csalók bugyraiban található számtalan, főzéssel és emésztéssel kapcsolatos utalás támaszt alá: a hízelgők ürülékbe merülnek, a simoniákusok olajos lángban égnék, a XXI-XXII. ének korrupstisztviselői és sikkasztói pedig forró szurokban főnek. A XXIX-XXX. ének hamisítóinak betegségei a középkori értelmezés szerint kivétel nélkül (a lepra, a láz, a vízkór, a veszettség) a testnedvek romlásával, rothadásával függnek össze.

---

elméjüket: „et nota quod isti sic punientes alios in furore, satis puniuntur in se ipso furore, qui est debita poena eorum; sicut enim furor alienat mentem hominis, ita isti alienata mente assumpserunt personam alterius”.

<sup>526</sup> De bizony hogy az ily szerelemre / átkot erény nem mond: hisz az állatok is csak eképpen/ társulnak, s az üszőt vétkesnek senkise tartja,/ hogyha a hátán apját tűri, a mén maga lányát/ és maga gyermekeit meghágja a bak, s a madár is /azt vállalja, kinek magvából lett maga, férjül./ Boldogok ők, kiknek szabad ez!” 324-329. Devecseri G. fordítása.

<sup>527</sup> 39. sor. Kiemelés tőlem.

<sup>528</sup> Contini 1976: 164.

<sup>529</sup> Ez egyike az énekpárt a XXIV-XXV. énekhez kötő intratextuális kapcsolatainak: XXV, 82: *l’epa*; XXV, 74: *ventre*.

<sup>530</sup> Durling 1998: 398. És uő: 1996, 576.

Ennek a dantei választásnak elméleti háttereként Durling azt jelölte meg, hogy míg az igazság és tudás a lélek tápláléka<sup>531</sup>, addig a csalás olyan, mint a méreg.

A morbid orvosi nyelvezet közegében stilisztikai kontrasztot alkot egy egyedülálló zenei metafora (a *leuto* hapax a *Commediában*, és az olasz irodalomban az első megnevezése<sup>532</sup>), amelyre egy másik hangszert megnevező hasonlat felel közel ötven sorral később. Maestro Adamo vízkórtól eltorzult teste lant-alakú<sup>533</sup>, ami, mikor rácsap Sinón, úgy szólal meg, mint egy dob<sup>534</sup>. A két hangszer stilisztikai értéke és asszociációs köre jelentősen eltér egymástól: míg a lant ókori változata a legmagasabb rendű, apollóni művészet jelképe (a szatírok fuvolája feletti győzelméről lásd: *Met.*, VI. 383–400), valamint kapcsolatba hozható a bibliai hárfával is (*kinnór*). Majd a XIII és XVI. század között az udvari költészet jelképévé válik. Míg a dob egy népi kultúrához kötődő hangszer, amely többféle szerepet is betöltött a bakkhánsnők játszottak rajta, és a csatába menőket buzdították vele.<sup>535</sup> A lant jelenléte a *Pokolban* az értelmezők szerint csak parodisztikus lehet.<sup>536</sup> Anthony K. Cassell<sup>537</sup> és Denise Heilbronn<sup>538</sup> nyomán elsősorban krisztológiai paródiának tekintik. Heilbronn kimutatja, hogyan válik a lant Krisztus keresztre feszített testének misztikus jelévé, aminek Ádám esetében kifordított (a „lant” a hátát mutatva jelenik meg Ádám alakjában<sup>539</sup>) és pokolbeli előfordulása Krisztus (a második Ádám) keresztre feszítés torzképeként, paródiájaként működik.

A 94-99. sorban nevezi meg Ádám a vergiliusi álnok figurát, a Tróját elveszejtő Sinónt (*Aeneis*, II, 57-198), és bibliai párját „aki Józsefet hamisan vádolta” az egyiptomi Putifárnét (Gen. 39, 6-23): ez utóbbi éppen csak említést nyer az énekben, egyéni szerepet nem. Kettejük megnevezését ellentétező technika jellemzi: „l’una è la *falsa*”, „l’altro è il *falso*”, ahol egyszerre párhuzamba is állítja mitikus és a bibliai alakot.<sup>540</sup> A szó meghamisítóit magas láz gyötri, és testük bűzösen párolog (99. sor). (*Kép II.1.*) Az ellenbűntetés egyértelműen analóg: ahogy a hazugok földi életükben ajkaikon valótlanságokat bocsátottak

<sup>531</sup> Lásd a Genesis III tiltott gyümölcsét és a Korinthusiakhoz írt I. levélben (3.1-3) lelki tejjel táplálást, míg a húst el nem bírják a hívők.

<sup>532</sup> Iannucci 1995: 105.

<sup>533</sup> „Feltűnt egy, aki lant-alakú volt: / csak ott kellett volna elmetszeni, / hol szétválnak az ágyéknál a lábak“, 49-51. sor. A *Pk.* XXX. énekéből vett idézetek Nádasdy Ádám magyar fordításában olvashatóak.

<sup>534</sup> „Ádám mestert ököllel hasba vágta: / döngött a feldagadt has, mint a dob“. 102-103. sor.

<sup>535</sup> Lásd pl.: *Dob*, in: *Szimbólumtár*, szerk. Pál József – Újvári Edit, Budapest, Balassi Kiadó, 2001.

<sup>536</sup> A később említettek mellett: Iannucci 1995: 116.

<sup>537</sup> *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 10.

<sup>538</sup> *Master Adam and the Fat-Bellied Lute*, *Dante Studies* 101 (1983), 51-65.

<sup>539</sup> Durling-Martinez 1996: 474.

<sup>540</sup> Contini, *Sul XXX dell'Inferno*, 1976, 167.

ki, úgy bocsátják ki magukból a bűzt a láz következményeképpen.<sup>541</sup> Míg a mai orvostudomány a lázat tünetnek tekinti, addig Galénos nyomán a középkori orvosi gondolkodás külön betegségnek tartja. Avicenna *Canonjának* IV. könyvének első részében (*De aegritudinis particularibus*) a *De diffinitione febris et generibus febrium* cím alatt sorolja fel a láz különböző fajtáit: „febris ephimera”, „febris putrida”, „febris ethica”, „febres pestilentiaes”... stb. A dantei hazugok lázát az Avicenna által leírt „febris acutae”-vel lehet megfeleltetni.<sup>542</sup> Az avicennai kategória és a dantei büntetés azonosságára utal egyrészt a megnevezés („febbre aguta”, 99. sor), másrészt a lázon kívül három tünet egyezése is: Avicenna leírásában „sitis, quae non toleratur” (tűrhetetlen szomjúság) „asperitas linguae” (nyelvcsárazság) és a „dolor capitis” (fejfájás). A XXX. énekben Sinónra vonatkozva pedig a szomjúságról: „Narcissus tükrét fölnyalnád szerintem, / nem kéne sok szóval biztatni rá!”<sup>543</sup>, a szájszárazságról: „repedjen meg a szád, ahogy betegségedtől szokott”<sup>544</sup>, és a fejfájásról: „l capo ... ti duole” („a fejed hasogat”, 127. sor).

#### IV.I.6. Ádám mester retorikája

Ádám mester nemcsak a XXX. ének, hanem a *Commedia* egészének egyik legjelentősebb figurája. Történetileg megfeleltethető egy 1277-es bolognai dokumentumban előforduló „az angliai Ádám mester”-rel<sup>545</sup>, aki feltehetőleg Bresciában élt, majd Bolognában tanult (a *magister* az egyetemi végzettséget jelöli), majd Casentinóban, a Guidi di Romena grófok familiárisa lett: ők vették rá a forinthamisításra, ami a vesztét okozta. 1281-ben Firenzében a hamis pénz költsége közben elkapták és máglyára ítélték. Sorsa több szempontból is analóg Capocchióéval: két intellektuálisan kiemelkedő, tanult ember, akik máglyahalált haltak; mindkettejük életében nagy szerepet kap Firenze, mégpedig Dante fiatalságának éveiben.

Ádám mester első megszólalásának két tercínáját (58-63. sor) elégikus hangvétel<sup>546</sup> jellemzi, bibliai utalások és ellentétekre épülő szerkesztés:

<sup>541</sup> Berényi Márk *Pokol 30. ének*, 2012, (kézirat). Egy másik megoldás szerint a láz által kiváltott testhőmérséklet-változások azok, amelyek párhuzamba állíthatók az igazság megváltoztatásával, amellyel az egyikük elérte József üldöztetését, a másikuk pedig a Trója vesztét okozó faló bevezetését a városba. Varanini, Giorgio, *Falsari*, in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970-78, vol. II, 784.

<sup>542</sup> IV, 1,2,11. Idézi: Bertini Malgarini, 1989, 94-95. Egy másik megoldás a „febris putrida”-val való azonosítása, amelyet Bartolomeus Anglicus véleménye szerint a nedvek rohadása és romlása (*putrefactio, corruptio*) okozza, vagyis ugyanaz, ami a leprát. *De rerum proprietatibus*, 311. Idézi: Silvia Roggero, *Malattia e linguaggio nella „Commedia” di Dante*, tesi di laurea, Università di Torino, 2006/2007, 167. A tünetei pedig: „dolor capitis, malicia anhelitus, sitis”. Idézi: Contini, 1976, 169.

<sup>543</sup> „per leccar lo specchio di Narcisso, / non vorresti a 'nvitar molte parole”, 128-129. sor.

<sup>544</sup> „si squarcia / la bocca tua per tuo mal come suole”. 124-125. sor, az előző tercínában a „nyelv” szó is olvasható.

<sup>545</sup> Palmieri G., *Introiti ed esiti di papa Niccolò III* (1279-1280), Roma, 1889, XXV-XXVI.

<sup>546</sup> A *Commediára* csak nyomokban jellemző stílus alapvetően meghatározza viszont *Az új élet-et*, lásd: Stefano Carrai, *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova*, Firenze, L. S. Olschki, 2006.

"O voi che sanz'alcuna pena siete, e non so io perché, nel mondo gramo", diss'elli a noi, "guardate e attendete a la miseria del maestro Adamo; io ebbi, vivo, assai di quel ch'i' volli, e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo	Ti, akik nem vagytok elítélve (s nem értem, mért nem?) e fájó világban, jól szemléljétek meg – mondta nekünk –, hogy Ádám mester mily nyomorba süllyedt! Míg éltem, megvolt, amit csak kívántam; most meg sóvárgok egy csepp víz után.
--	---

A kezdő sorok a Síralmak 1.12. versét idézik föl: „Ó, ti mindnyájan, akik erre jártok az úton, nézzetek ide és lássátok: Van-e oly fájdalom, mint az én fájdalmam? Mert lesújtott rám az Úr izzó haragjának napján“, amelyre Dante műveiben két másik alkalommal is találunk utalást: *Az új élet* antitetikus szerkezetekben bővelkedő VII. lírai részének 3. sorában, és a XXIX-XXX. énekhez rendkívül szorosan kötődő XXVIII.-ban (132. sor). Az egykori gazdagság, mindenféle földi jóban való dúskálás és a jelenlegi nyomorúságos állapot, a Pokol kínjai között egy csepp víz utáni sóvárgás közötti ellentét az újtestamentumi Lázár történetét idézi (Lk. 16,19-31)<sup>547</sup>.

A szomjúság és sóvárgás elégikus kifejezése után egy ellentétes kötőszóval bevezeti beszédébe a bosszú tematikáját – amely intratextuális köteléket alkot a XXV. ének Vanni Fuccijával és Francesco de' Cavalcantijával, valamint az előző énekben Geri del Bellóval –: „*De* ha itt láthatnám, mint kárhozottat / Guidót vagy Sandrót vagy az öccsüket, / azt nem cserélném el a Branda-kútért...!“<sup>548</sup> A szó szerinti értelemben vett szomjat tehát felülmúlja a bosszúszomj, híres sienai kút visszautasításának lehetősége a csepp vízért sóvárgó lélek szájából hiperbolikus kijelentés. A 82-85. sorban a bosszúvágy erősségét kifejező túlzást a „száz év“ és az „arasz“ között feszülő antitézis alkotja: „Ha épp csak annyit csökkenne a súlyom, / hogy *száz év* alatt *egy araszt* mehetnék, / már elindultam volna rég az úton, // megkeresni a mocskosak között.“<sup>549</sup> A bosszúvágy témáját lezáró 88. sor „Io son per lor tra sì fatta famiglia“ (’Miattuk vagyok ilyen társaságban’) az öntudatos, jobbra érdemes *én*<sup>550</sup> és a jelenlegi társakat állítja szembe.

#### IV.I.7. Ádám mester kontra Sinón: *tenzone* az éneken belül

<sup>547</sup> Részletesen lásd a következő fejezetben.

<sup>548</sup> 76-78. sor. Kiemelések tőlem: D.E.

<sup>549</sup> “S’io fossi pur di tanto ancor leggero / ch’i’ potessi in cent’anni andare un’oncia, / io sarei messo già per lo sentiero, // cercando lui tra questa gente sconcia, / con tutto ch’ella volge undici miglia, / e men d’un mezzo di traverso non ci ha.”

<sup>550</sup> Torraca kommentárjában (*ad loc.*) megállapítja, hogy talán Ádám mester használja az „io“ (’én’) névmást a leggyakrabban a bűnösök közül: tízszer, 33 sor alatt.

Ütésváltás<sup>551</sup> vezeti be Ádám mester és Sinón párbeszédét, ami külön műfajt és szövegrészt (*tenzonét, rixát, contentiót*<sup>552</sup>, *altercatiót*) alkot az éneken belül (ahogy ez többször is előfordul a *Commediában*), amelynek jellegzetessége az ironikus kijelentéseket és csattanóra kiélezett válaszokat, sőt sértéseket (*vituperia*) váltakoztató sorozat, a mindennapi szóhasználat és az alacsony stilisztikai regiszter<sup>553</sup>.

A műfaj kötelező jegyei is megtalálhatóak a szövegrészben: elsősorban antitézisek, túlzások, körülírások és anaforák. A dialógus első négy tercínáját (106-114. sor) az antitetikus szerkesztés dominálja: Ádám a mozgásra képtelen lábait és továbbra is hibátlanul működő karját állítja szembe (106-108); Sinón replikájában Ádám karjának buzgó (hamis pénzverés)<sup>554</sup> és kevésbé buzgó (mikor égetni vitték) mozgását (109-111). Ádám válaszában az igaz<sup>555</sup> és hamis kétszeres antitézise feszül: az előző állítás igaz (112), de Sinón Trójánál nagyot hazudott, „mikor az igazságot tudakolták!” (113-114) Vagyis egyrészt a mostani, túlvilági igazmondás áll szemben a korábbi, történeti hazugsággal (ami idejuttatta a görögöt), másrészt az akkori hazugság a kifejezett igazságot követelő körülményekkel. Sinón elismeri az akkori hazugságot (115), de ellentétet állít fel az ő egyszeri megtévesztése és Ádám sok bűne között (hiberbolával: „én egy csalást csináltam, / te viszont többet, mint bármelyik ördög!”, 116-117). A 115. sorban figura etymologicával találkozunk: „S'io dissi *falso*, e tu *falsasti* il conio”. Ez a “S'io...tu” még egyszer megismétlődik egy variációban a tercínában “e son qui... e tu per”, felidézve Cecco Angiolieri Dantéhoz írt szonettjének (a két quartinának) a szerkezetét.<sup>556</sup>

<sup>551</sup> „Erre az egyik,... /Ádám mestert ököllel hasba vágta // Ádám mester erre jól orrba verte / a karjával..” (100-105. sor). A mélypokolbeli párokra jellemző az egymás elleni erőszakos viselkedés, lásd pl: XXXII, 43-51 és 124-132.

<sup>552</sup> Perrus, Claude, *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di Picone –Güntert, Firenze, Franco Cesati Editore, 2000, 434.

<sup>553</sup> A komikus-realisztikus költészetről a középkorban lásd: Paolo Orvieto, Lucia Brestolini, *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000.

<sup>554</sup> Ez „laudatio ridiculosa” állapítja meg Geoffrey de Vinsauf (*Poetria nova*) kifejezésével: Varanini, *Il canto di Maestro Adamo*, in: Uő, *L'accesso strale: saggi e ricerche sulla Commedia*, Napoli : Federico & Ardia, 1984, 59. A szónoki megszólítás 6. típusánál.

<sup>555</sup> A *ver* háromszor ismétlődik a tercínában: „E l'idropico: «Tu di' ver di questo: / ma tu non fosti sì ver testimonio / là 've del ver fosti a Troia richesto».”

<sup>556</sup> „Dante Alighier, s'ì so bon begolaro,  
tu mi tien' bene la lancia a le reni,  
s'eo desno con altrui, e tu vi ceni;  
s'eo mordo 'l grasso, tu ne sugi 'l lardo;  
s'eo cimo 'l panno, e tu vi fregghi 'l cardo:  
s'eo so discorso, e tu poco raffreni;  
s'eo gentileggio, e tu misser t'avveni;  
s'eo so fatto romano, e tu lombardo.” Kiemelések tölem.



Ádám válasza az előző sinóni túlzás retorikai eszközét veszi át, és alkalmazza a görög bűnére: „Gondolj a lóra, te hamis tanú / ... / gyötörjön (*e sieti reo*), hogy ezt világszerte tudják!” (118-120), amelyet az utolsó sor anaforájával folytat Sinón: „Gyötörjön (*E te sia rea*) téged száraz szomjúságod...” (121). A tenzone három utolsó tercínájában (121-129) egymás betegségeit taglalják, valamint kölcsönösen további kínokat kívánnak egymásnak: szétrepedő nyelvet, szemmagasságig puffadó rohadt vízzel töltött hasat (122-3, Sinón Ádámnak), és felhasadó száját (Ádám Sinónnak).

Ádám és Sinón alakja között egy kontrasztra Robert Durling hívta fel a figyelmet:<sup>557</sup> míg Sinón csalása háborús ellenfelek ellen irányult, vagyis kifelé mutató volt, addig Ádám mesteré belső, hiszen a tulajdon társadalmának felbomlasztására irányult. Ádám és Sinón kettőssége azt a kettős szerkezetet képezi le, ami a csalást lehetővé teszi.<sup>558</sup>

#### IV.I. 8. Figyelmes Dante és elítélő Vergilius (a keret bezárul)

Fausto Montanari tézise (1978: 419) szerint az elkárhozott lelkekkel szemben kétféle, egymással élesen szembenálló magatartás figyelhető meg az utazó Dante részéről, amelyek váltják egymást az alvilág-járás során: az egyik a részvét, amelyre Francesca esete a legismertebb példa; a másik pedig a megvetés, amellyel a bestiális lealacsonyodást megtestesítő alakokkal (pl. Lucifer) való találkozásra reagál az utazó. Montanari szerint egy, a kettő közötti érzés dominál a hamisítók bugyrába érő Dante látásmódjában, amely a bűn világára, mint látványosságra csodálkozik rá, megfigyelve benne a bűn erő és ravaszság meghatározta belső logikáját, ami ellentétben áll az Isten akaratát tükröző egyetemes logikával, de ugyanakkor mégis annak a nyomát mutatja. A 109. sortól bemutatkozó alakok viszont Montanari szerint – ellentétben a kilencedik bugyor lakóival, különösen Mohameddel és Bertran de Born-nal –, egytől-egyig a „középszerűek“, „minden nagyság híján valók“, „vidéki pletykák jelentéktelen hősei“, és kizárólag „kinevetést és elszörnyedést“ válthatnak ki jelen helyzetükben. Griffolino és Capocchio csak azért nyernek említést, hogy a példájukon keresztül a sienaiak ostoba hiúságát lehessen bemutatni. (1978: 420) Véleményem szerint a helyzet ennél összetettebb: hiszen mind Griffolino, mind Capocchio, mind Ádám mester Dante korának elismert, tehetséges figurái voltak. Tanult emberek, jelentékeny hírnévvel, akikkel szemben az utazó Dante nem nyilvánítja ki megvetését (akiket megvet, azok a költekező és ostoba sienaiak), még az olyannyira szomorú állapotban való viszontlátásuk során sem. Büntetésük, a visszataszító betegségeik, és a viselkedésük a Pokolban vitathatatlanul lealacsonyítja őket, és ezt tovább színezi a költő Dante velük kapcsolatos

<sup>557</sup> *The Body Analogy*, 2 (Jegyzetek a kommentárhoz) 1996, 576-577.

<sup>558</sup> Durling 1998: 402.

nyelvhasználata és a körük rendezett költői képek hangulata. Emilio Bigi elemzésében Ádám mester és Sinón sehová sem vezető perpatvarát a betegség mellett, az azzal párhuzamosan elszenvedett, isteni akaratból bekövetkező szellemi hanyatlás megnyilvánulásként értelmezi. Ez a szellemi hanyatlás, és a sorsukban megfigyelhető fokozatos alacsonyodás (Sinón is nemesi születési volt<sup>559</sup>) vitathatatlan, ám, mégha az egykori értelmüknek a rossz felhasználása bestiális jegyekkel is ruházta föl az árnyakat, mégis megmarad a korábbi szellemességüknek emléktöredéke, ami tükröződik a mindnyájuk (Griffolino, Capocchio, Ádám mester, Sinón) által használt iróniában, retorikai eszközök ügyes alkalmazásában.

Az utazó Dante, tehát ha nem is érez részvétet irányukban, semmiképpen nem a jelentéktelenségük okozta megvetéssel fordul feléjük, sőt, Ádám mester és Sinón vitáját is megkövülten hallgatja („Feszülten figyelve hallgattam őket”, 130. sor), míg Vergilius nem rója meg ezért a figyelemért („«Tessék, bámuld tovább! – szólt rám Vezérem. – / Nem sok hiányzik, hogy mérges legyek!»”<sup>560</sup> 131-132. sor). Dante figyelme lehet annak a bizonyítéka, hogy még betegségtől eltorzult állapotukban sem váltak közömbössé számára ezek az árnyak; vagy pedig annak a meglepetésnek a kifejezése, amelyet a metamorfózisuk láttán érez. A tenzone hallgatásának vergiliusi elítélése a legtöbb értelmező szerint nem más, mint a műfaj és stílus palinódiája: ahogy Forese Donatihoz írt *tenzonéjában* elhangzó túlkapásokat Dante a *Pg.* XXIII. énekében felülírja, úgy ítéli el a komikus stílus szó-és témaválasztását. Umberto Bosco<sup>561</sup> szerint ez a zárójelenet ad igazolást, mentséget a tizedik bugyor szóváltásaira: vagyis ez nem egyéb, mint a szerző mentegőzése az általa leírtak miatt. Teodolinda Barolini az általános vélekedéssel szemben az „alacsony stílust képviselő dantei komédia” és a „magas stílusú vergiliusi tragédia” vitathatatlan ellentétének feloldását a dantei realizmus győzelmében látja.<sup>562</sup> Dante és Vergilius kontrasztja leképeződik a középkori, komikus-realisztikus stílust képviselő Ádám mesternek és a görög tragédia hősének, Sinónnak a szembenállásában. Barolini véleményével egyetértek a két költő több szinten megvalósuló ellentmondásának tekintetében, valamint a vergiliusi megrovás mint dantei palinódia elméletének megkérdőjelezésében. Ám egyrészt Ádám és Sinón stílusa között nem érzékelek ellentétet, valamint két részletnek jelentőséget tulajdonítok a „tragikus Vergilius” és a „komikus Dante” küzdelmében.

<sup>559</sup> *Aeneis*, II, 86. Palamedés király közeli rokona volt. Felhívja rá a figyelmet: Durling – Martinez 1996, 479.

<sup>560</sup> quando 'l maestro mi disse: «Or pur mira, / che per poco che teco non mi risso!» (131-132.)

<sup>561</sup> *La decima bolgia*, Letture classensi, 4 (1975), 227.

<sup>562</sup> Barolini 1993: 187-190.

A mitológiai utalások az énekcsoporthoz szinte egytől-egyig Ovidiustól származnak, és nem Vergiliustól, vagyis ezek az utalások nem (csak) az eposzköltőre mutatnak, hanem a műnem tekintetében és stilisztikailag eltérő tartományra. Másrészt a vergiliusi intő szavakban („dove sien genti in simigliante piato: / ché voler ciò udir è bassa voglia”.<sup>563</sup>) bibliai, és egyházi szerzőkre való allúziókat fedezni fel.<sup>564</sup> „Lingua nequam noli audire” – így röviden Sirák fia (XXVIII, 28); a Példabeszédek szerint: „A gyűlöletet rejtve tartja az igaz ajak, bolond, aki terjeszti a rágalmat” (X.18). Szent Pál a Timóteusoknak írt II. levelében így int: „Ezeket idézd emlékezetükbe, és hívd Istent tanúul, nehogy üres szóharcba bocsátkozzanak. Nem jó az semmire, csak a hallgatók tönkretételére.” (II.14) Szent Bernát pedig: „Audire quod turpe est, pudore maximo est.”<sup>565</sup> Egyértelműen ezt a bibliai-egyházi állásfoglalást tükrözi a vergiliusi megrovás. Az utazó Dante poliptótonokkal hangsúlyozott szégyenkezése<sup>566</sup> stilisztikailag és retorikailag mind a vergiliusi, a bűnösökkel szemben ironikus-közönyös, Dantéval szemben pedig moralizáló hangnemtől, mind a komikusba hajló realiztikus leíró hangtól eltér. Az ének stílusának sokféleségét és kontrasztjait nem oldja fel az utazó Dante bűnbánata, sem a vezető Vergilius megbocsátó szavai.

#### **IV.II. A hamisítók átváltozásai: a betegség mint büntetés a *Pokol* XXIX-XXX. énekében. Ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája**

A dantei *Pokol* XXIX-XXX. énekében a hamisítók bűnhődnek, és büntetésük – egyedülként a *Pokol*ban – betegség. Találkozunk ugyan más betegségek megnevezésével is az *Infernó*ban, de ezek vagy hasonlatként, vagy átvitt értelemben jelennek meg: pl. a XV. ének 111. sorában az ótvar (*tigna*) szó alatt ocsmányságot értünk. A XX. és a XXIV-XXV. énekekben említett betegségek az itt bűnhődő lelkek állapotára hozott hasonlatokként bukkannak föl. A XX. ének 16-18. sora szerint a bénulás (*paralisi*) talán kiválthatna olyan kicsavarodást, mint amilyennek áldozatai a jósok, ám ilyet Dante nem látott, és nem is hiszi, hogy lehetséges. A XXIV-XXV. énekekben a tolvajok által elszenvedett metamorfózisoknak van olyan hatása a lelkekre, mint az epilepszia (*oppilazion*, XXIV, 114) vagy a láz (XXV, 85-88). Továbbá a XVII. énekben (85-88. sor) az utazó Dante félelmét hasonlítja a maláriához (*quartana*).

<sup>563</sup> „ahol így veszekszenek valakik: / ezt hallgatni hitvány szórakozás!” (147-148. sor) Kiemelések tőlem: D. E.

<sup>564</sup> Perrus 2000: 434.

<sup>565</sup> Először idézte: Gioachino Berthier, *La D. C. con commenti secondo la Scolastica*, Friburgo, 1892.

<sup>566</sup> Qual'è colui che suo danaggio sogna / che sognando desidera sognare, / sì che quel ch'è, come non fosse, agogna, // tal mi fec'io, non possendo parlare, / che disiava scusarmi, e scusava / me tuttavia, e nol mi credea fare. Emilio Bigi, *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Scaligera I, "Inferno"*, dir. da M. Marazzan, Firenze, F. Le Monnier, 1971, 1085.

A hamisítók bugyra nem véletlenül kapta a „betegség völgye” elnevezést a kommentárookban. A fémhamisítók büntetése lepra (*lebbroso*, XXIX, 124), rühes varokkal (*scabbia*, 82. sor). A személyhamisítóké veszettség (*rabbiosi*, XXX, 46); a pénzhamisítóké a vízkór (*idropesi*, 52; *idropico*, 112) – amelyre Dante a *hecticás* (*etico*) légzését hozza hasonlatként, ezzel is megzavarva az értelmezőket –; a hazugoké pedig a láz egy másik fajtája (*febbre aguta* 99. sor). A betegségek általános, ellenbüntetésként felfogott értelmezése szerint: a hamisítók külsejét és fizikai állapotát úgy változtatja meg és teszi tönkre a betegség, ahogy ők változtatták meg a természetét annak, amit hamisítottak. De ahhoz, hogy az egyes betegségek dantei felfogásához közelebb kerüljünk, és az ellenbüntetés értelmét az egyes esetekben felfejtsük, érdemes összevetni ezeket a leírásokat irodalmi előzményeikkel és a kor enciklopédiákban megőrzött tudásanyagával; valamint szem előtt kell tartanunk a betegség megítéléséről rendelkezésünkre álló középkori forrásokat.

Az irodalmi előzmények közül a hamisítók énekeiben a legmarkánsabb Ovidiusé: egyedülállóan nagy számban fordulnak elő utalások egyértelműen a *Metamorphoses*ből merített hősökre és történetekre. Ezek közül a legfontosabbakat említve: az aeginai pestisre (XXIX, 58-66; *Met.* VII, 523-660), Daedalusra (XXIX, 116; *Met.* VIII, 183-235) Semelére (XXX, 2; *Met.* III, 253-315), Athamasra (XXX, 4-12; *Met.* IV, 416-562), Hecubára (XXX, 13-23; *Met.* XIII, 481-568), Mirrhára (XXX, 37-41; *Met.* X, 298-502), Narcissusra (XXX, 128; *Met.* III, 339-510). Az aeginai pestis és az Athamas és Hecuba örületének (fúriáktól üzőttségének)<sup>567</sup> részletes leírása még két betegséggel bővíti az énekben bemutatottak tárházát.

#### IV.II.1. Az aeginai pestis

A tizedik bugyorban a dantei bűnösök bemutatását megelőzi egy ovidiusi betegség *aemulatio*ja, az aeginai pestisé, mint a mítoszokban megörökített legpusztítóbb járványé, amelyet csak a pokolbeli táj nyomorúsága múlhat fölül.

„Nem hiszem, hogy szomorúbb volt látni / Aeginán a teljes népet betegségben, / amikor a levegő olyannyira megtelt kórral, // hogy az állatok, a legkisebb féregig, / mind elpusztultak, és aztán a régi nép ... // hangyaivadékból született újjá; / mint látni, hogy ebben a sötét völgyben a szellemek / miként sorvadnak kisebb-nagyobb kazlakban.” (58-66. sor)<sup>568</sup>.

<sup>567</sup> Bosco, *La decima bolgia*, 1975, 215. Részletes elemzést lásd: Enrico Rebuffat, *Furie d'uomini, di bestie, di dannati: "Inf." XXX 22-27.* (kézirat)

<sup>568</sup> “Non credo ch'a veder maggior tristizia / fosse in Egina il popol tutto infermo, / quando fu l'aere sì pien di malizia, // che li animali, infino al picciol verno, / cascaron tutti, e poi le genti antiche, ... // si ristorar di seme di formiche; / ch'era a veder per quella oscura valle / languir li spirti per diverse biche.”

A korabeli malária sújtotta régiók beteghalmai után (47-51. sor) a teljes népet elpusztító mitológiai járványt is felülmúlja tehát az, amivel az utazók szembesülnek a tizedik bugyorban. Az énekpár első klasszikus utalása Iuppiter szeretője, Aegina nimfa miatt a teljes szigetet pestissel pusztító Iuno haragját, majd pedig a nimfa fiának, Aeacus királynak Iuppiterhez forduló imája következtében hangya-sorból újrateremtett nép történetét eleveníti föl, az ovidiusi *Átváltozások* leírását (VII, 523-660) követve, ám jelentősen rövidítve azt. Lexikai szinten Ovidius hatását mutatja a dantei *cascaron* 'elestek' (62. sor), ami a *Metamorphoses* „cadunt” (541, 586. sor) és „ceciderunt” (595. sor) szóválasztását tükrözi. A *tristizia* 'szomorúság' (58) az ovidiusi „miserae res” (614) fordítása lehet,<sup>569</sup> a *languir* 'sorvad' (64) előzménye pedig egyértelműen a latin „languor” (547). Az aeginai pestis ovidiusi leírása azonban nemcsak ennek a három tercinának vált forrásává, hanem a XXIX-XXX. ének egészére hatást gyakorolt.

Az ének azon elemzői, akik ennek a mítosznak az említését Dante részéről pusztán egy műveltségi elemnek, irodalmi idézetnek tekintik<sup>570</sup>, nem tudnak magyarázatot adni arra, hogy a szerző miért meséli el a hangyákból való újjáteremtés történetét, ami első pillantásra funkciótlan epizódnak tűnik a dantei leírásban. A történet különösen kedves lehetett Dante számára, hiszen a *Vendégségben*<sup>571</sup> is említi Aeacust, aki „bölcsen Istenhez fordult”, aminek következtében „visszakapta népét”, és ez a megfogalmazás ráirányítja a figyelmet az isteni csodáért fohászkodó hívő alakjára, aki meghallgatást nyer. A meghallgatást nyerő király figurájának és a hangyákból újjáéledő népnek az ellenpontjai Ovidiusnál a pestisben mind egy szálig elhulló aeginaiak, akik Iuppiter oltáránál könyörögve, kezükben tömjénnel pusztulnak el.<sup>572</sup> A hamisítók bugyrában bemutatott dantei bűnösök mind az aeginaiak reménytelenségét kapják örökül, és a gyógyulás és bármiféle újjászületés lehetetlenségével<sup>573</sup> szembesülnek. Egyszerre figyelhetünk meg párhuzamot és ellentétet az ovidiusi pestis és a dantei betegségek leírásában: a kiváltó ok mindkét esetben isteni büntetés, de az isteni harag igazságosságában

<sup>569</sup> Giuseppe Ledda, *Commento a "Inf." XXIX*, 2012.

<sup>570</sup> Chiavacci Leonardi 2001: 502; Sapegno 1964: 574-575.

<sup>571</sup> IV, XXVII, 17. A teljes szövegrész: „E che tutte e quattro queste cose convegono a questa etade, n'ammaestra Ovidio nel settimo Metamorfoseos, in quella favola dove scrive come Cefalo d'Atene venne ad Eaco re per soccorso, nella guerra che Atene ebbe con Creti. Mostra che Eaco vecchio fosse prudente, quando, avendo per pestilenza di corrompimento d'aere quasi tutto lo popolo perduto, esso saviamente ricorse a Dio e a lui domandò lo ristoro de la morta gente; e per lo suo senno, che a pazienza lo tenne e a Dio tornare lo fece, lo suo popolo ristoratoli fu maggiore che prima.”

<sup>572</sup> „Látsz, ugye, ott egy soklépcsős szentélyt magasodni? / Juppiteré. Oltára elé tömjént, de hiába, / volt-e ki nem hordott? Feleségért férj, gyerekéért / hányszor az apja, amíg esdő szavait kirebegte, / ott, rideg oltár színe előtt, lelkét kilehelte, / és a kezében fél-égett tömjénre találtak! / Fölvezetetten már, míg pap mondotta az oltár / színe előtt az imát, s szarvukra locsolta a színbort, / hányszor hullottak le, csapást be se várva, az ökrök!” (*Átv.*, VII, 587-595.)

<sup>573</sup> Barolini 1993: 180.

ellentét figyelhető meg: „az igazságtalan Júnó ... haragja”<sup>574</sup> (VII, 523) szemben áll a dantei rend megkérdőjelezhetetlenségével.

A különböző betegségek nagyon is eltérő megítélésben részesültek a kultúratörténetben, ami minden bizonnyal befolyásolta a dantei kórválasztásokat. A pestis, mint a többi nagy járvány „személyválogatás nélkül egyaránt bánik a gazdaggal, mint a szegénnyel, az erőssel, mint az erőtlennel, az ifjúval, mint a vénnel, a bolonddal, mint a bölccsel”<sup>575</sup>. Pontosan a megkülönböztetés hiánya az, ami miatt Dante az egyetlen személy iránti féltékenységből teljes népet és állatokat kiirtó aeginai pestist választotta példaként a mitológiai istenség igazságtalanságára.

Az ovidiusi pestis dantei felelevenítésében a betegség részletes bemutatásának hiánya és az ezzel az epizóddal kapcsolatos hangsúlyozott imitáció annak tulajdonítható, hogy Dante csak irodalmi forrásokból ismerte a pestist (ami harminc évvel a szerző halála után az európai lakosság harmadának halálát okozta, de a VI. és XIII. század között nem bukkant föl a kontinensen). Az antikvitás irodalmában ez a járvány elsősorban isteni büntetésként jelenik meg: az Ótestamentumban négy helyen fordul elő egyértelműen ebben a kontextusban;<sup>576</sup> az *Íliász*ban (I, 1-100) Apollón haragja a pestis oka; míg az *Oidipusz király*<sup>577</sup> elején a Thébát pusztító járványt a király bűnös jelenléte váltja ki. Ezzel szemben Thuküdidész történeti nézőpontja teljesen kizárja az isteni beavatkozás gondolatát: a görög történetíró *A peloponnészoszi háborúban* az i. e. 430-as athéni pestisről ad részletes, okokat feltáró, tüneteket bemutató leírást.<sup>578</sup> Neki köszönhetően lép be a latin irodalomba a pestis toposza: Lucretius befejezetlen művének (*A természetről*) végén<sup>579</sup> 196 sorban meséli újra az athéni pestis történetét, a tudományos okokra, és ebben a szélsőséges helyzetben az emberi viselkedésre koncentrálva: a levegőn keresztül érkező kór elemét<sup>580</sup> Dante is átveszi a XXIX.

---

<sup>574</sup> „ira... Iunonis iniquae”.

<sup>575</sup> Landovics István prédikációja, 1689. (*Haláltánc*, in: *Szimbólumtár*, szerk. Pál – Újvári, 2001.) Ez a toposz különösképpen a XIV. századi nagy európai pestisjárvány után terjedt el az irodalomban. Pl.: „consumpsit enim quidam mortifer ardor multos tam de magnatibus, de mediocribus atque infimis populi” „Glabri Rodulphi Historiarum liber”, in *Recueil des historiens de Gaule et de la France*, ed. L. Delisle, 1967, X, 59-60. Idézi: Jole Agrimi - Chiara Crisciani, *Medicina del corpo e medicina dell'anima: note sul sapere del medico fino all'inizio del secolo 13*, Milano, Episteme, 1978, 57.

<sup>576</sup> Ez 5.17: „Éhséget és vadállatokat szabadított rátok, amelyek megfosztanak titeket gyermekeitektől, pestis és vér gázol át rajtad, s kardot fordítok ellened. Én, az Úr mondtam ezt.”; Lev 26.25 „Kardot hozok rátok, hogy megbosszulja a szövetséget. Akkor majd városaitokba menekültök, de pestist bocsátok rátok és ellenségeitek kezére kerültek”; MTörv 28.21 „Az Úr pestist küld rád, míg teljesen ki nem irt arról a földről, amelyre most bevonulsz”; Jer 14.12 „Még ha böjtölnek is, nem hallgatom meg esdeklésüket; ha égő- és ételáldozatokat mutatnak is be, nem szeretem ezt a népet. Inkább karddal, éhínséggel és dögvésszel pusztítom el őket”.

<sup>577</sup> Szophoklész, *Oidipusz király*, 1, 77.

<sup>578</sup> Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, II, 47-53. traduzione di G. Paduano, Zanichelli, Bologna.

<sup>579</sup> *De rerum natura* VI, 1070-1286.

<sup>580</sup> 1070-1144. sorban többször is, pl.: morbidus aer”, 1097. sor; „aer inimicus”, 1120. sor.

ének egy sorában (*amikor a levegő olyannyira megtelt kórral*, 60. sor<sup>581</sup>). Lucretius VI. könyvének sokat köszönhet Vergilius *Georgicájának* III. könyvében található szarvasmarha-pestisről beszámoló része (470-556. sor).<sup>582</sup> Ez utóbbi két szövegből származó átvételek jelentősek az ovidiusi Aegina-epizódban, amely a lucretiusi pestisleírás struktúráját, és számos részletét hűen követi, viszont Iuno haragjának és Iuppiter akaratából bekövetkező metamorfózis mitikus keretébe helyezi azt. Ezt a mitikus keretet, amely megújítja a járvány mint isteni büntetés elvét, veszi át Dante.

Az ovidiusi mítosz felidézése után közvetlenül kezdődik a tizedik bugyorban feltáruló látvány konkrét bemutatása, amelyben több helyen is felbukkan még az aeginai pestis ovidiusi szókinccse. A 68. sor *giace* 'fekszik' alakja egyértelműen az ovidiusi áldozatok „*iacent*” (548) és „*iacentes*” (578) hatását mutatja; a *calle* 'ösvény' (84. sor) szó választását az aeginai hangyák útját jelölő „*callem*” befolyásolhatta. A 72. sor talpra állni nem tudó árnyait talán az ovidiusi leírás is ihlette: „ha túl gyengék voltak ahhoz, hogy talpra álljanak, / a földön vonszolták magukat el a házuktól” (573-574).<sup>583</sup> A bugyrot átható bűz (a XXIX. ének mellett a XXX.-ban is megjelenik a szag: a bűzlő lázasoknál, 99. sor), amely a „rohadó tagokéra” emlékeztet (50-51) az aeginai pestis történetében is jelen volt, de ott a holttestek mérgezték a levegőt (548).<sup>584</sup> A holttestek bűze a Bibliában az Utolsó Ítélet napjának jellemzője (lásd: Izajás 3,24; Joel 2,20; Ámosz 4,10), és szemben áll az Istennek felajánlható illatos táplálékokkal,<sup>585</sup> és még inkább a szentek halál után is jó illatot árasztó testével.

Jacopo della Lana kommentárja és az Ottimo Commento szerzője az Aegina szigetét sújtó pestist a szigetlakók valamint Iuppiter bujaságának büntetésének tekinti.<sup>586</sup> Ennek a véleménynek a kialakulásában szerepet játszottak a középkori Ovidius kommentárok. Arnolphe d'Orléans,<sup>587</sup> és Giovanni del Virgilio<sup>588</sup> leírásai szerint a hangyák és a belőlük

<sup>581</sup> „quando fu l'aere sì pien di malizia”.

<sup>582</sup> A témáról lásd: Harrison, E.L., *The Noric cattle plague and Virgil's third Georgic*, «Papers of the Liverpool Latin Seminar» 2, 1979, 1-65; West, D., *Two plagues: Virgil, Georgics 3.478-566 and Lucretius 6.1090-1286*, in D. West and T. Woodman (edd.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, 71-88; Clare, R.J., *Chiron, Melampus and Tisiphone: myth and meaning in Virgil's plague of Noricum*, «Hermathena» 158/9, 1995, 95-108.

<sup>583</sup> „prosiliunt aut, si prohibent consistere vires, / corpora devolvunt in humum fugiuntque penates”. Említi már: Ledda, *Commento a "Inf." XXIX*, 2012.

<sup>584</sup> Di Benedetto, *Canto XXIX*, 1986, 553.

<sup>585</sup> Gen. 8.21. Idézi: Durling 1998:400.

<sup>586</sup> *Ad loc.* Említi még: Gualandini, Simona, *Mito e cultura classica nella bolgia dei falsari*, tesi di laurea, 2010/2011, Università di Bologna, 35.

<sup>587</sup> „Formice in Mirmidonas; quia populus ille cum formicis et corpore concordante et moribus. Corpore quia nigra et parvi et macilenti, moribus quia parci, forte set *luxuriosi*, unde etiam nomen a formicis traxerunt.” *Allegoriae fabularum Ovidii*, in: Ghisalberti, Fausto, *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12*, 1932, 219. Kiemelés tőlem: D.E.

újrateremtődő aeginaiak között számos analógia figyelhető meg: egyrészt a fizikai tulajdonságokban és szokásaikban (sovány, kistermetű, erős, dolgos sötétbőrűek, akik képesek együtt dolgozni), másrészt az erkölcsükben (szaporák, buják). Ebben az interpretációban a hangyákból aeginai néppé változás a morális metamorfózis jellegzetességét is mutatja. Nem véletlen, hogy a *Színjáték* egyetlen másik hangyahasonlata a *Purgatórium* XXVI. énekében, pontosan a buják teraszán található,<sup>589</sup> ahol viszont Francesca és Paolo bűnös csókjával és az aeginaiak bujaságával szemben, a hangyasorban közlekedő lelkek csak egy-egy gyors, testvéri csókot váltanak, és folytatják a megtisztulás útját.<sup>590</sup>

#### IV.II.2. A fémhamisítók büntetése

A dantei szóval alkímisták, valójában fémhamisítók (hiszen az alkímiát még Aquinói Tamás is elismerte, tudománynak tartotta<sup>591</sup>) árnyai egymás hegyén-hátán fekszenek, vagy négykézláb vonszolják magukat. A dantei leírás két betegséget nevez meg a XXIX. énekben az alkímisták büntetésével kapcsolatban: először azt mondja, az árnyak viszkető rühös sebeiket vakarják, majd a 124. sorban „a másik leprás”-nak nevezi Capocchiót. A szöveg teljes egyértelműségének hiánya miatt a betegség pontos mibenlétének kérdése megosztja a kommentátorokat. A leggyakoribb vélemény a középkori orvostudomány tünetleírásaira, köztük Sevillei Isidorus *Etymologiae* című enciklopédikus művének magyarázatára épül, miszerint mind a lepra, mind a rüh „az emberi bőr érdessé válásával jár, viszketéssel és hámlással, de a rüh esetében enyhébb formában”<sup>592</sup>. Ugyanő jegyzi meg, hogy a „Mivel a bőre viszket, a leprást rühesnek mondják”.<sup>593</sup> Eszerint Dante a „rüh” megjelölésével azokat a

<sup>588</sup> „Nam dicunt philosophi formicam esse ceteris animalibus fortorem respectu corporis. Portat enim tantum plumbi quantum ipsa est magna. Et habet hanc proprietatem quod si elongatur a cavo sua ipsa statim sentit tramitem aliarum. Nec unquam deviat. Quod est mirum, cum sit tam parva quod quodlibet granum deberet sibi mons.... Corpore namque breves nigri sunt et macilenti parva laboratrix prolificansque cohors.” In: *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, 1933, 79.

<sup>589</sup> „Minden árny magát útnak övezé fel, / s ha találkoztak, egy sem állva-formán / beérték egy csók rövid örömeivel. // Mint barna hangyák, csápjuk összetolván, / gyors csókjuk ahogy találkozáva váltják, / tán egymás útja-sorsát tudakolván.” 31-36. sor, Babits Mihály fordítása.

<sup>590</sup> A hangya allegorikus értelmezéséről a *Commediában* lásd: Rossini, Antonio, *Rane e formiche nella "Commedia"*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale», XLIV, 2002, 81-88 és Ledda, Giuseppe, *La «Commedia» e il bestiario dell'aldilà, Osservazioni sugli animali nel «Purgatorio»*, in *Dante e la fabbrica della «Commedia»*. Ravenna, Longo, 2008, 123-143.

<sup>591</sup> Lásd a *De lapide philosophico* című traktátusa mellett a *Summa theologiae* (II, II, 77, 2) állítását is. 1317-ben XXII. János pápa adott ki bullát az alkímia ellen, tehát a dantei *Pokol* megírása idején még nem volt meg az egyház elítélő álláspontja.

<sup>592</sup> Sevillei Isidorus, *Etymologiae*, IV, VIII, 10. „Rüh és lepra. Mindkét betegség a bőr szárazsága viszketéssel, és hámlással, de a rüh enyhébb szárazságot és hámlást jelent. Innen ered ez utóbbinak a neve..., hiszen a *scabies* ('rüh'), szinte *squames* ('pikkely'). A lepra ellenben a bőr pikkelyes szárazsága, hasonló a *lepida* ('zsázsa') nevű növényhez, amiről a nevet kapta: amelynek a színe feketévé válik, máskor fehérré, máskor vörössé.” (Isidoro di Siviglia, *Etimologie, o Origini*, Angelo Valastro Canale (ed.), Torino, Utet, 2004, II.)

<sup>593</sup> „leprosus a pruritu ipsius scabie dictus”. *Uo.*, IV, X, 162.



varokat jelölte, ami mindkét betegségnek a sajátja, de a lepra hámló bőrdarabkáira utalt.<sup>594</sup> Viszonylag kevés kommentár tekinti a rühöt a fémhamisítók betegségének, főként XIX. századi értelmezők:<sup>595</sup> pl. Gabriele Rossetti<sup>596</sup> és Luigi Bennassuti<sup>597</sup>; és feltehetően a XIX. századi kommentárok hatására, Babits Mihály. Ez ellen az értelmezés ellen szól, hogy Dante a *Színjátékban* csak egy másik alkalommal használja a *scabbia* 'rüh' szót<sup>598</sup> (és pont Forese Donati szól ezzel a kifejezéssel az utazó Dantéhoz purgatóriumbeli találkozásukkor), és akkor sem a betegség szószerinti értelemben szerepel, hanem csak metaforaként: ott a soványságtól kiszikkadt bőrt jelöli ezzel az analógiával.<sup>599</sup> A rühösség és az elsődlegesen ezzel a betegséggel kapcsolatba hozott viszketés elemét egy antik irodalomban gyökerező moralizáló toposz,<sup>600</sup> a kapzsi viszketegségé határozza meg, amelyre több kommentár is felhívta a figyelmet.<sup>601</sup>

Egy másik, szintén már a legrégebbi kommentárokból is<sup>602</sup> felbukkanó vélemény szerint a bűnösök mindkét betegségtől egyszerre szenvednek, amelynek hátterében az is állhat, hogy Dante által leírt pokoli betegség a felülmúlásra épít, tehát a két evilági (rüh és lepra) összegzéseként alakul ki. De valószínűbb magyarázatnak tűnik, hogy a szerzőnk egy, az 1240-es évek környékéről származó enciklopédiából – Bartholomeus Anglicus *De proprietatibus rerum*-ából – merített információt, amely szerint a leprát esetenként kísérik rüh is.<sup>603</sup> Ez a megállapítás már Avicennánál is megtalálható<sup>604</sup>, ám a dantei leírásnak több eleme is a bartholomeusi szöveget idézi, és a XXIX-XXX. énekben büntetésként megjelenő

<sup>594</sup> Pl. Francesco da Buti (1385-95), *Inf.* 29.67-84. sorához fűzött kommentárban.

<sup>595</sup> Egy korábbi példa: Gabriele Trifon (1525-41), *Inf.* 29.75. Egy későbbi: Vittorio Russo, "Inferno" XXIX: *oltre l'indescrivibile orrore e la smagante compassione*, in: AAVV, *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, I, 1993, 468.

<sup>596</sup> (1826-27), *Inf.* 29.Nota.

<sup>597</sup> (1864-68), *Inf.* 29.107.

<sup>598</sup> A „rognà” ('rüh') szóval jelöli meg ugyanezt a betegséget Dante a *Par.* XVII. énekében (129): „e lascia pur grattar dov'è la rognà” („akinek viszket, az csak hadd vakarja!”).

<sup>599</sup> *Pg.* XXIII 49-51: „Deh, non contendere a l'asciutta *scabbia* / che mi scolora», pregava, «la pelle, / né a difetto di carne ch'io abbia;”. Babits Mihály fordításában: "Ne nézzed" kért ő - "bőröm aszu kergét, / mely régi színét rejti most; ne nézzed / árnyam husának sorvadt semmiségét.

<sup>600</sup> Lásd pl. a horatiusi *Epistola*-részletet (I, 12): Miramur, si Democriti pecus edit agellos, / Cultaque, dum peregre est animus sine corpore velox: / Quum tu inter *scabiem* tantum, et *contagia* lucris / Nil parvum sapias, et adhuc sublimia cures?

<sup>601</sup> Guiniforto delli Bargigi (1440; 76-84. sorokhoz), Gregorio da Siena (1867; 82. sorhoz).

<sup>602</sup> Pl. Jacopo della Lana, (1324-28), *Inf.* 29.Nota; később pl.: Giacomo Poletto (1894), *Inf.* 29.67-69.

<sup>603</sup> VII, 64. Lásd a (bőrön megjelenő) tünetek leírását: „Duzzanatok nőnek a testen és sok kis kerek és kemény seb alakul ki, ... a körmök megnőnek, ... és szinte rühösnek tűnnek, ... viszketéstől szenvednek, hol rühvel, hol rüh nélkül, különböző foltok borítják a testüket: hol vörösek, hol kékeslilák, hol feketék, hol fehéresek.” (Bartolomeo Anglico, *De rerum proprietatibus*, Minerva, G.M.B.H., 1964; a Frankfurt, Apud Wolfgangum Richter, 1601, faksimile-kiadása).

<sup>604</sup> *Canon totius medicinae*, IV, VII, 1, 5; III, III, 1. Idézi: Umberto Bosco, *Lebbra*, in: *Enciclopedia Dantesca*, 1970-78, III, 605.

más betegségek bemutatásának is bizonyíthatóan egyik fő forrása ennek a tizenkilenc könyvből álló enciklopédiának, a VII., betegségekkel foglalkozó könyve.

Az alkímiának és a betegségnek az összekapcsolása Dantén kívül sem ismeretlen az irodalomban, gondoljunk a chauceri *Kanonok csatlósára*<sup>605</sup>, aki urának alkimista tevékenységében nyújtott segítsége következtében speciális bőrelszíneződéssel küzd: a bőre halvánnyá vált és ólmos színűvé (401.o.). A chauceri leírás több más párhuzamot is mutat az alkimista-fémhamisítók dantei büntetésével, ez az irodalmi kapcsolat egy közös kulturális háttérrel is szolgál adalékként. A chauceri szereplő éppúgy, mint a danteiek, alkimista névvel hivatkoztak, de fémhamisításból éltek (minthogy a tudományos aranykészítésben kudarcot vallottak); az ezzel foglalatostkodók büntetése hasonló a földön és a pokolban a bőrbetegségen kívül is: a chauceri leírás szerint alkimistákat a kénbűz teszi mérföldről is fölismerhetővé, míg a dantei bűnhődők egyik első ismertetőjele is a szag volt. A kanonok szolgája kifakad, hogy a pokolban sem érheti több gond és harag az embert, mint az aranycsinálás sikertelen kísérletei során (404). Még egy közös elem a két irodalmi szövegben, hogy mind Dante, mind Chaucer (399) az éles elme rossz használataként ítéli meg ezt a tevékenységet.

Ez tehát egy realiztikus, előzmény-következmény jellegű viszony az alkímia és betegség között. A fémolvasztás és betegség közötti, a középkori orvostudományban meglévő párhuzamra már Baldassare Lombardi XVIII. század végi kommentárjában felhívja a figyelmet.<sup>606</sup> Avicenna írja<sup>607</sup>, hogy az ezüstpára bénulást okoz, és ezt Lombarditól kezdve az énekcsoport elemzői gyakran tekintik a fém-és pénzhamisítók dantei büntetésének egyik lehetséges forrásának. Bár Dante szereplői nem bénulástól szenvednek, hanem egyéb betegségektől, de Griffolino és Capocchio gyengén, mozdulatlanul, egymásnak támaszkodva ül; Ádám mester pedig a vízkóros hasától nem tudja mozgatni a lábait.

A fémhamisítók állapotában a Dante által hangsúlyozott nehézkesség eleme analogikus a fémek nehézségével, amellyel bűnüket elkövették. Akik azt gondolták – mondja Lino Pertile (387) –, hogy arannyá változtathatják a fémeket, magukat találják nehéz és haszontalan dolgokká változtatva, a bőrük nehéz, viszkető réteggé vált, amelyet örökké hiába próbálnak lekaparni a körmeikkel.

Az arany más kevésbé nemes fémből való előállításának középkori teóriáját alapvetően meghatározza az az Arisztotelész értelmezésén alapuló nézet, miszerint a

---

<sup>605</sup> Geoffrey Chaucer, *I racconti di Canterbury*, Firenze, Sansoni, 1972, 397-416.

<sup>606</sup> (1791-92), *Inf.* 29.67-69.

<sup>607</sup> Avicenna, *Avicennae Arabum medicorum principis*, Lib. 2 tract. 2 cap. 47, Venezia, Iuntae, 1608, 259: „eius vapor ... facit accidere paralysim”.

fémeknek, mint a szerves anyagoknak, meg kell halniuk és elrohadniuk, mielőtt újra életre kelhetnének, nemesebbé válhatnának vagy növekedhetnének.<sup>608</sup> Az anyag elrothasztása volt tehát az alkimista folyamatok első lépése. A tizedik bugyor leírásának egyik első jegye is a rohadásból származó bűz: a „olyan bűz áradt belőle, / amilyen a rohadó tagokból szokott” (XXIX. ének 50-51). Bartholomeus Anglicus definíciója<sup>609</sup> szerint a lepra nem egyéb, mint a „tagok megromlott állapota”,<sup>610</sup> ami „megrohadt testnedvekből”<sup>611</sup> származik. A dantei alkimisták büntetése tehát analogikus a mesterkedéseik első lépésével, de paradox módon megmaradnak ebben a romlott állapotban.<sup>612</sup> A romlás majd újjáteremtés kétfázisú metamorfózisát próbálták megvalósítani tevékenységükben, és túlvilági büntetésükben ők maguk akadnak el ebben a folyamatban. Egy utolsó csavar az alkimisták ellenbüntetésében, hogy az Albertus Magnusnak tulajdonított *Libellus de Alchimia* szerint<sup>613</sup> csak a természetes arany gyógyítja a leprát. Ellenben az alkimista aranya sem a szívet nem serkenti, sem a leprát nem gyógyítja, és az általa okozott seb megduzzadhat, ami nem történhetne meg az igazi arany esetében. Tehát, még ha az alkimisták sikerrel is járnának tevékenységükben, a transzformáció eredménye akkor se segíthetne a túlvilági büntetésükön, a leprán.<sup>614</sup>

#### IV.II.3. Bibliai előképek

Meglepő módon egyetlen tanulmány vagy kommentár sem említi a dantei alkimisták büntetésével kapcsolatban a bibliai előzményeket, amelyek több szállal is kapcsolódnak a XXIX. ének leírásához, és kétségtől modelleként szolgálnak számára. A lepra mint isteni büntetés megjelenik Mózes nővére, Mirjam történetében, aki panaszkodni kezdett fivérére, annak kusita származású felesége miatt (Szám 12,1) és Áronnal együtt szembefordul Mózesrel. Egyértelműen haragjában és büntető szándékkal („S az Úr haragja fölgerjedt ellenük” 12,9) okozza Mirjam betegségét: „Amikor elment, s a felhő eltűnt a sátor felől, lám, *Mirjamot, mint a hó, ellepte a lepra.*” (12,10)<sup>615</sup>. Áron bocsánatkérése után, Mózes az Úrhoz kiáltott: "Kérlek, Istenem, add vissza az egészséget!" Az Úr döntése alapján azonban „Mirjamot hét napra kiközösítették a táborból. De a nép addig nem vonult tovább, míg újra vissza nem fogadták” (12,15). A történet utolsó eleme, a társadalom kiközösítése (amely a

<sup>608</sup> Aquinói Tamás Arisztotelész *Meteorologicához* írt kommentárja, *Lectio IX ad finem*. Idézi: John Read, *The Alchemist in Life. Literature and Art*, London, Nelson, 1947, 9.

<sup>609</sup> DPR, VII, 64.

<sup>610</sup> „lepra est membrorum corruptio”

<sup>611</sup> „nascitur ... de ... humoribus putrefactis”

<sup>612</sup> Sharon M. Mayer, *Dante's Alchemists*, Italian Quarterly, XII (1969), 47-48, 195.

<sup>613</sup> *Libellus de Alchimia*, Ascribed to Albertus Magnus, trans. Virginia Heines, Berkeley and Los Angeles, Univ. California Press, 1958, 19.

<sup>614</sup> Mayer, 1969, 196.

<sup>615</sup> Kiemelés tőlem: D.E.

történelem során végigkísérte ezt a betegséget) magyarázatot ad arra, hogy miért tartozik ez a betegség a legsúlyosabb csapások közé. A Leviták könyve (13,42-46) előírja, hogy a leprás szaggassa meg ruháját, kiáltozza, hogy „Tisztátalan! Tisztátalan!”, és „ameddig a betegség tart, lakjék elkülönülve, tartózkodjék a táboron kívül”. A bibliai epizód tehát az isteni büntetésből bekövetkező lepra elemében előzménynek tekinthető, de Mirjam esetében ez a büntetés csak időleges, kimondott célja<sup>616</sup>, hogy szégyent és bűnbánatot keltsen benne.

A 2 Kir. 5.1-27. történetében a leprás Naamánt, Arám királya seregének a vezérét Elizeus izraeli próféta gyógyítja meg: Naamán a próféta utasítására hétszer alámerült a Jordánban, és „teste újra olyan tiszta lett, akár egy kisgyerek teste” (5.14). Elizeus nem fogad el ajándékot a hálás Naamántól, ám szolgája, Gechaszi kapzsiságtól hajtva a gyógyult után szalad és ura nevében elkér tőle egy ezüst talentumot, és kettőt is kap. Mikor visszatér, Elizeus kérdőre vonja Gechaszit, és kapzsiságát utódoknak is örökségül maradó leprával bünteti: „«Nos, kaptál pénzt, vehetsz rajta kertet, olajligetet és szőlőt, juhokat és barmokat, szolgákat és szolgálókat. De ellep Naamán leprája téged is, utódaidat is, örökre.» Gechaszi elment és fehér lett a leprától, mint a hó.” (5.26-27)

Nem véletlen, hogy Jób történetében is egy viszkető bőrbetegség a legutolsó csapás, ami miatt az istenfélő férfi megkérdőjelezi az isteni igazságszolgáltatás igazságosságát. Isten a Sátánnal kötött fogadásból teszi próbára Jóbot, először összes jószága és tíz gyermeke elvesztésével, majd mikor ekkor sem fordul szavával az Úr ellen, a következő próbatétel őt magát sújtja, testét és bőrét: „A sátán ... Jóbot rosszindulatú fekélyvel sújtotta tetőtől talpig. Ez hamuba ült, s egy cserépdarabot vett a kezébe, hogy azzal vakargassa magát” (Jób, 2,7-8)<sup>617</sup>. A leírás a fekélyekről, viszketésről, vakarásról erősen emlékeztet a Dante által leírt leprára (bár a szövegben a betegség fajtája nincs megnevezve), és a Jób könyvének ábrázolásai (*Képek IV.III.*) és a dantei leprasokat ábrázoló kódexillusztrációk (*Képek IV.I.*) közötti hasonlóságok arra mutatnak, hogy Jób betegségét leginkább leprának képzeltek el az olvasók. Itt meg kell jegyezni, hogy a lepra betegséget okozó baktériumot (a *mycobacterium leprae*) csupán a XIX. században fedezte fel Gerhard Hansen, tehát az ezelőtti leírásokban a lepra szó csupán tünet(csoport) alapján történő, általános megnevezés lehetett. Jób próbatétele után az Úr akaratából meggyógyult, visszanyerte gazdagságát, és újabb tíz gyermeke született. Ezt a történetvégződést azonban nem tekinthetjük szokásos „happy end”-nek, mivel nincs

---

<sup>616</sup> „Az Úr azonban ezt mondta Mózesnek: "Ha az apja köpte volna szembe, vajon nem kellene-e magát hét napig szégyellnie? Hét napig ki kell zárni a táborból, aztán ismét be lehet fogadni" (12,14).

<sup>617</sup> Kiemelés tőlem: D.E. Jób 2.8. latinul: „testa *saniem* radebat, sedens in sterquilinio” ’cserépdarabbal vakarta a gennyes sebeit, egy szemétdombon ülve’.

szoros és szükséges kapcsolatban a bibliai könyv költői részével: sokkal inkább oppozíciót alkot azzal.<sup>618</sup> Jób könyvében tehát ismét egy isteni akarathból bekövetkező bőrbetegséggel találkozunk (habár itt nem büntetés, hanem próba), amelyet a társadalom megvetése kísér,<sup>619</sup> és a bűz („Feleségem rossznak tartja leheletem, szagomat bűdösnek érzik testvéreim.” 19,17), amellyel Dante is jellemezte leprás árnyait, és amelyet Bartholomeus Anglicus is a lepra tüneteként sorolt föl („megromlik a leheletük, aminek a bűze gyakran megfertőzi az egészségeseket”<sup>620</sup>).<sup>621</sup>

Míg Mirjam és Jób története az isteni akarathból bekövetkező betegség elemében (és a betegség fajtájában) előlegezi a dantei lelkek túlvilági sorsát; ám büntetésük vagy próbatételük ideiglenes voltában eltér azoktól; addig az újtestamentumi Lázár története (Lk. 16,19-31) ellenpontként szolgál. Egy nagy lakomákat rendező gazdag ember kapuja előtt feküdt a feltehetően leprás Lázár nevű koldus, „*tele fekéllyel*” (16,20)<sup>622</sup>, aki „örült volna, ha jóllakhat abból, ami a gazdag ember asztaláról hulladékként lekerült. De csak a kutyák jöttek és nyalogatták a sebeit” (16,21-22). De míg Lázárt halála után „az angyalok Ábrahám kebelére vitték”, addig a gazdag ember pokolra került, és mikor a pokolban kínjai közt feltekintett, meglátta messziről Ábrahámot és kebelén Lázárt, és felkiáltott: „Atyám, Ábrahám! Könyörülj rajtam! *Küldd el Lázárt, hogy ujja hegyét vízbe mártva hűsítse nyelvemet. Iszonyúan gyötrődöm ezekben a lángokban.*” (23-24)<sup>623</sup>, de Ábrahám így felel „Fiam, emlékezzél csak vissza, hogy milyen jó dolgod volt életedben, Lázárnak meg hogy kijutott a rosszból. Most tehát neki itt vigasztalásban van része, a te osztályrészed pedig a gyötrelem.” Lázár történetében a betegség természetes úton alakult ki, és a földön elszenvedett kínjaiért cserébe a paradicsomba kerül. Ezek alapján úgy tűnhet, hogy Dante gondolataiban nem volt jelen a XXIX-XXX. ének megírásakor; ennek azonban ellentmond a XXX. énekben Ádám mester víz után való áhítozása: *Míg éltem, megvolt bőséggel, amit csak kívántam; / és most, ó én szerencsétlen, sóvárgok egy csepp víz után.*<sup>624</sup> Ádám mester

<sup>618</sup> Haag, Herbert, *Dizionario biblico*, (trad. di Rosalba Amerio), Torino, SEI, 1960, 432.

<sup>619</sup> 19,13-19 és 30,1-15.

<sup>620</sup> „*corrumpitur eorum anhelitus et eius faetore saepius sani corrumpuntur*”.

<sup>621</sup> Jób könyve és a dantei hamisítók énekei között egy költői-nyelvi hasonlóság a *hapaxok* - a szövegcorpusban mindössze egyszer előforduló szavak - egyedülálló sűrűsége. Csak a XXX. énekben tíz, orvostudományhoz kötődő *hapax* található: *idropesí, idropico, lèuto, anguinaia, etico, discarno, ventraia, croia, rinfarcia, leppo*. (Vittorio Bartoli: *L'idropisia di maestro Adamo en Inferno XXX*, Tenzzone, VIII (2007), 17.) Jób könyvében 110 *hapaxot* számoltak össze. (*Giobbe*, in: *Enciclopedia biblica illustrata*, Gaalyahu Cornfeld (ed.), Torino, Marietti, 1976, II, 108.

<sup>622</sup> Kiemelés tőlem: D.E.

<sup>623</sup> Kiemelés tőlem: D.E.

<sup>624</sup> 62-63. sor.

szavainak nemcsak a stílusa bibliai, hanem vitathatatlanul utal Lázár és a gazdag ember parabolájára.

A *Színjáték* egyetlen másik leprával kapcsolatos említése a *Pokol* XXVII. énekében található, mindössze két énekkel előzve meg az alkimisták énekét: „Ahogy Konstantin a hegyről lehívta / Szilvesztert, hogy lepráját elmulassza, úgy hívatott ez, mint valami orvost, / hogy gyógyítsam ki a hatalmi lázból”<sup>625</sup> – mondja Guido da Montefeltro a hozzá tanácsért forduló VIII. Bonifácról. A *Monarchiában* (III, x, 1) is idézett legenda szerint Konstantin császár leprás volt, amelyből a megkereszteléskor azonnal kigyógyult.<sup>626</sup> Míg Lázár szenvedése miatt kap túlvilági jutalmat, addig a keresztény hit választásával Konstantin még az életében meg tudott gyógyulni az akkor gyógyíthatatlan betegségből. Konstantin története követi a evangéliumokban megjelenő csodatételek történetét (melyeknek előzményét az Elizeus meggyógyította Naamánban láthatjuk): Máté 8,1-4, Márk 1,40-45, Lukács 5,12-16 beszámol arról, hogy egy leprást a könyörgésére Krisztus azonnal meggyógyít; míg egy másik, csak Lukács által megörökített csoda szerint (17,11-19) tíz leprást is meggyógyított.

A több esetben isteni büntetésként lesújtó ótestamentumi lepra motívuma befolyásolja tehát egyrészt, mint analogikus minta az alkimisták büntetését; másrészt az elizeusi, majd az újtestamentumi csodák és Konstantin gyógyulása, mint antitetikus minták vannak jelen a dantei büntetésben. Az isteni akaratból bekövetkező azonnali gyógyulás történeteit szem előtt tartva válik igazán súlyossá a megváltoztathatatlan pokolbeli sors.

#### IV.II.4. A betegség teológiája

Habár Dante az archaikus, ótestamentumi betegség mint büntetés elvét választotta a hamisítók bugyrának büntetéséhez, nem szabad elfeledkeznünk a középkori gondolkodásban és teológiában jelenlévő betegségfelfogás különböző aspektusairól. A középkorra kialakuló betegségfelfogás nem egységes: az akár egymásnak ellentmondó nézetek egymás mellett élésének lehetünk tanúi. Nem tűnik el az isteni büntetés gondolata, amely a betegeket a morális megbélyegzés áldozatává tette, a betegségekre pedig mint a bűn látható jegyére mutatott. Ez az elterjedt vélemény tükröződik Nagy Szt. Gergely *Regulae pastoralis liberjében*<sup>627</sup>, aki megtiltja, hogy fizikai hibával rendelkezőket papnak vagy szerzetesnek vegyék fel. Különböző források bizonyítják, hogy bizonyos fajta rendellenességeket és

<sup>625</sup> 94-97. sor: „Ma come Costantin chiese Silvestro / d'entro Siratti a guerir de la lebbre, / così mi chiese questi per maestro / a guerir de la sua superba febbre”

<sup>626</sup> A legendának azt a részletét nem említi Dante, hogy Konstantin – a VI. században Tours-i Szent Gergely által megerősített legenda szerint – pont a keresztényüldözései miatti büntetésből vált leprássá.

<sup>627</sup> *Regulae pastoralis liber*, cap. X, PL 77, 24A-26D. Ugyanígy Umberto da Romans-nál (*Expositio super Regulam D. Augustini*, Comi, 1602, 85-86), és Ugo di Cluny-nél (*Statuta*, cap. IV, PL 209, 883 D). Idézi: Agrimi - Crisciani, *Medicina del corpo...*, 1978, 56.

betegségeket (pl. deformitást, vagy magát a leprát) a szülői bűnök következményének tekintették:<sup>628</sup> az Egyház számos előírása egyike elleni kihágásnak.<sup>629</sup> Az isteni büntetés azonnal, örökletes leprával sújtó változatára példa az a XI. századi, Szent Pier Damianitól származó történet (akit Dante a Paradicsom hetedik egében mutat be)<sup>630</sup>, amelyet Ulisse Aldovrandi<sup>631</sup> 1600-ban keletkezett művében, az *Ornithologiae tomus alter*-ben idéz. 1014 körül Bolognában két férfi kakast ebédel, az állat felvágva, elkészítve fekszik az asztalon. Az egyik férfi, miközben borsos szósszal öntözi a húst, viccelődve jegyzi meg, hogy ezt a kakast Szent Péter se tudná egyberakni, mire a másik rákontráz, hogy ezt már maga Krisztus sem támaszthatná már föl. Erre a kakas hirtelen megelevenedik, kinő a tolla, énekelni kezd, és az étkezőkre rázza magáról a szósz. Az „istenkáromlás méltó büntetéseként” pedig – így a szöveg – mikor a bors hozzájuk ért, beborította őket a lepra, ami nemcsak őket sújtotta, hanem – mintegy örökségként – minden leszármazottjukat is.

A prédikációirodalomban Ágoston és Aquinói Tamás nyomán gyakran felbukkan a gondolat (lásd pl. a Dante kortársaként Firenzében prédikáló Giordano da Pisa sermóit)<sup>632</sup>, hogy Isten sebezhetetlennek és halhatatlannak teremtette az embert, és az eredendő bűn következtében vált az *infermitas* az emberi faj állapotává. Vagyis ebből a nézőpontból megközelítve, a betegség nem individuális, hanem kollektív büntetés eszközévé válik. A testi egészség (*sanitas*) ideiglenes elvesztése pedig a lélek javára is válhat: a betegség figyelmeztetés, a halál előképe, ami lehetőséget teremt a bűnösnek a megbánásra, a világi dolgoktól való elfordulásra, a lelki üdvösség (*salus animae*) elérésére. Domenico Cavalca, a Danténál öt évvel fiatalabb dominikánus szerző szerint: „a betegség bűnbánatra és önismeretre tanítja az embert... a beteg ember, aki korábban mindenből viccet csinált,

<sup>628</sup> Gregorius Magnus, *Moralia*, PL 75, 1111 A.

<sup>629</sup> Teológus szerzők és prédikátorok előszeretettel fenyegetőztek a rossz időben való nemzés (vasárnap, a Nagyböjt és Advent ideje alatt szigorúan tiltották a házasséleket csakúgy, mint a menstruáció alatt) következményeivel: leprás vagy torz utód születésével. Az ünnepek alatti együttlét tiltásáról lásd: Gregorio Magno, *Moralia*, PL 75, 1111 A; Gregorio di Tours, *De miraculis S. Martini*, Lib. II, c. 24. A menstruáció alatti együttlét és a torz vagy leprás gyermek születésének ok-okozati viszonyáról: Bernardino da Siena egy prédikációját (ez utóbbi témáról lásd: *'Menstruum Quasi Monstrum': Monstrous Births and Menstrual Taboo in the Sixteenth Century*. In Muir and Ruggiero, eds., *Sex and Gender in Historical Perspective*, Baltimor, MD, 1990, pp. 1-25.)

<sup>630</sup> *Pd.*, XXI, 103-142.

<sup>631</sup> *Ornithologiae tomus alter*, 1600, Liber Decimusquartus qui est de Pulveratricibus Domesticis, trascrizione di Fernando Civardi, 247. <http://www.summagallicana.it/Aldrogallus/italiano/247%20it.htm>

<sup>632</sup> Giordano da Pisa, *Prediche inedite (dal ms. Laurenziano, Acquisti e Doni 290)*, Cecilia Iannella (ed.) Edizioni ETS, Pisa, 1997, 225. Idézi: C. Iannella, *Malattia e salute nella predicazione di Giordano da Pisa* in "Rivista di storia e letteratura religiosa", XXXI (1995), 2, 177-216.

181. La concezione è già presente in Agostino (*Contra Maximinum Haereticorum Arianorum Episcopum libri II*, II, XII) e Tommaso d'Aquino (*Summa theologiae*, I, q. 50, a. 5).

istenfélő lesz.”<sup>633</sup> A beteg ember tehát Isten adományaként kell, hogy tekintsen betegségére, kiválasztottságának jelére: a betegségek „Dei doni sunt” – állapította meg már Ágoston is.<sup>634</sup> Giordano da Pisa prédikációiban is visszatérő motívum, hogy a csapások Isten szeretetének jelei: „Mikor mindent elvettek tőled, lerombolták a házat, gyűlölnek, megvetnek, vagy betegség támadja meg testedet...; bármilyen módon gyötrődsz, tudd biztosan, hogy Isten szeret téged, és az ő végtelen könyörületességéből és figyelmességéből származnak ezek a csapások, mert ő nagy jóságában úgy döntött, hogy felemel téged, és nagy ajándékokat ad neked”.<sup>635</sup>

Az isteni büntetés, és a figyelmeztetés jelentésén kívül azonban a szörnyű testi szenvedés krisztológiai tartalmat is nyer a középkori gondolkodásban: Krisztus testi-lelki gyógyító tevékenysége („Christus medicus”<sup>636</sup>; *Képek IV.IV.*) mellett jelen van a szenvedő Krisztus alakja is. („Christus patiens”, aki azért szenved, hogy gyógyítson). Az izajási sort (53.4) a keresztény exegézis Krisztusra vonatkoztatja: „Bár a mi betegségeinket viselte, és a mi fájdalmaink neheztedek rá, mégis (Istentől) megvertnek néztük („nos putavimus eum quasi leprosum”), olyannak, akire lesújtott az Isten, és akit megalázott.” Az *imitatio Christi* vált az antonita és ferences rend, valamint számos középkori szent gyógyító tevékenységének eszmei gyökerévé. Alexandriai Szt. Eulogiusról Domenico Cavalca írja a *Volgarizzamento delle vite de' SS. Padri*-ban,<sup>637</sup> hogy Eulogius befogadott egy rettenetes állapotban lévő leprást, és ápolta otthonában; Róbert király kézcsókjával<sup>638</sup>, Szt. Ottília pedig ölelésével gyógyított meg egy leprást.<sup>639</sup> Kivételes esetekben (főként az Assisi Szt. Ferenc és középkori női szentekkel kapcsolatos legendákra gondolunk) a szentek emberi mivoltuk legyőzésének eszközévé is válik a betegekkel és számkivetettekkel való sorsközösség szélsőséges vállalása. Szt. Ferenc egy fekélyektől teljesen beborított leprással egy tányérból fogyasztja el ebédjét: a leprás sebeiből minden kanalizáskor vércseppek hullnak a tányérba. Sienai Szt. Katalin pedig egy beteg öregasszony gennyes sebének nedvét issza, hogy legyőzze a kötözés közben támadt undorát. A Krisztus szenvedésén való meditáció a keresztény gondolkodás egyik alapvető

<sup>633</sup> *Medicina del cuore ovvero Trattato della pazienza* (G. Bottari (ed.), Milano, Silvestri, 1838), II, XII. Idézi: Cecilia Iannella, *Giordano da Pisa: etica urbana e forme della società*, Pisa, ETS, 1999, 193.

<sup>634</sup> *De visitatione infernorum*, PL 40, 1150. Idézi: Duby, Georges, *L'anno Mille: storia religiosa e psicologia collettiva*, 1976, 118.

<sup>635</sup> Prediche del B. Giordano da Rivalto recitate in Firenze dal MCCCII al MCCCIV, a cura di D. Moreni, Firenze, Magheri, 183, I, 266-267. Cita: Iannella, *Giordano da Pisa*, 193.

<sup>636</sup> Szent Ágostonnál különösen gyakori ez a kép, lásd: Arbessmann, R., *The Concept of Christus medicus in St. Augustine*, Traditio, 10 (1954), 1-28.

<sup>637</sup> *Volgarizzamento delle vite de' SS. Padri* di fra Domenico Cavalca, Milano, per Giovanni Silvestri, 1830, 280-283 (*Vita di S. Eulogio Alessandrino*).

<sup>638</sup> Duby, *L'anno mille*, 133.

<sup>639</sup> Agrimi-Crisciani, *Medicina del corpo*, 60.



részévé válik; Krisztus szenvedésének magára vállalását a stigmák megjelenése jelzi olyan kivételes szentek esetében, mint Szt. Ferenc, vagy mint a Weimar melletti kolostorban szörnyű kínok között élő Lukardis von Oberweimar (XIII. század)<sup>640</sup>. Az emberi szenvedéssel sorsközösséget vállaló Krisztus ábrázolásának egy sajátos példája látható Matthias Grünewald isenheimi oltárképén, ahol a Keresztre feszítés és a Levétel Krisztusát a szokásos fizikai gyötrelmeken túl még fokozottabb testi jegyekkel, a pestises betegek kiütéseivel ábrázolja.<sup>641</sup> (*Képek IV.V.*)

A középkorban egymás mellett élő számos betegségfelfogás közül Dante a legősibb és legprimitívebb vélekedést választja (a betegség, mint egyéni büntetés), és teszi pokolmélyi énekpár logikai oszlopává. Ennek a döntésnek a gondolati háttere, hogy Dante betegségtől kínlódó bűnösei éppúgy, ahogy a test gyógyulásában, ugyanúgy a lélekében sem reménykedhetnek: az ő számukra az ótestamentumi elvű büntetést nem enyhítheti a teológia balzsama, amely a betegséggel kapcsolatban pozitív gondolkört is biztosít hívőinek.

Emellett a pokoli büntetésként kapott betegség fajtája is jelentős asszociációs körrel bírt a kortárs olvasó szemében, hiszen az akkor csak olvasmányélményekből ismert pestissel ellentétben a lepra XI-XIII. század *par excellence* betegsége<sup>642</sup> volt. Az egyetlen kór, amire a középkori társadalom teljes kirekesztéssel reagált. A betegek nem érinthettek meg semmit, amit az egészségesek, a lakott területen belül kolomppal kellett jelezni a közeledésüket.<sup>643</sup> Amint a betegségre fény derült, el kellett hagyniuk otthonaikat, családjukat, minden jogukat elvesztették: miután a temetés rituáléjával elbúcsúztatták őket az eddigi világuktól, szerzetesek által vezetett *leprosarium*ba vonultak. A betegség elterjedtségét mutatja, hogy Mathieu Paris szerint a keresztény világban közel 19.000 *leprosarium* működhetett, mindenestre mikor 1266-ban VII. Lajos Franciaország lepraotthonai számára szabályzatot készít, az országban több mint kétezret sorol fel.<sup>644</sup> Az 1179-es, III. lateráni zsinat határozata (*De Leprosis*<sup>645</sup>) törvényesítette a leprások kizárását a társadalomból. A leprások sokoldalú megítélése közül a legkorábbi és legmarkánsabb az egyéni büntetés maradt – pontosan az,

<sup>640</sup> Róla lásd: Klaniczay, Gábor, *Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez*, in: Szőke, Annamária (szerk.), *A performance-művészet*, Artpool - Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, p. 145-183.<http://www.artpool.hu/performance/klaniczay1.html>

<sup>641</sup> Újvári Edit megjegyzése. Grünewald az antonita kolostor számára készített 1506-15-ban az oltárképet.

<sup>642</sup> Olyannyira, hogy a XII. században a "beteg" (*infirmus*) - csakúgy mint a provanszálban a *malaude* – időnként a 'leprás' specifikus értelemben jelenik meg. Bériac, 1986, 178.

<sup>643</sup> A témáról lásd pl.: Bronislaw Geremek, *L'emarginato*, in: Jacques Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1987, 393-421.

<sup>644</sup> Michel Foucault, *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1963, 11.

<sup>645</sup> Decret. XXIII (230BC).

amit Dante is megjelenít. Az elkövetett bűnök látható jele a romló hús – így a számos hasonló közül kiragadott Szent Jeromosnak tulajdonított szöveg is:

„in hac lepra, quam quasi albam et florentem designat, diversa crimina varie deprehendit: quacum mundialis vitae voluptas, quasi candida et florens existimatur, tum grave vitiorum contagium grassatur in corpore. Nam aut avaritiae, aut libidinis maculae perpatescunt.”<sup>646</sup>

#### **IV.III. XXX. ének: Athamas és Hecuba örülete; Myrrha. A vízkóros Ádám mester; Narcissus.**

**IV.III.1.** A XXX. ének egyedülálló módon kezdődik a két mítosz ovidiusi változatát felidéző és felülmúló huszonzét soros bevezetéssel – mely strukturálisan egy *interludium*<sup>647</sup> a két ének között, amely tragikus és emelkedett stílusával éles kontrasztot alkot a groteszk és komikus elemekben bővelkedő *Malebolgét* leíró énekek hangvételével általában, és különösen a XXIX-XXX. ének bestiális jegyeivel, vulgáris *tenzonéjával*, visszataszító betegség-ábrázolásaival. Ahogy a XXIX. énekben a fémhamisítók büntetésének bemutatását egy ovidiusi epizód, az aeginai pestisé előzte meg, így a XXX. ének három dantei betegségét két ovidiusi előzi meg – strukturálisan kiemelt helyzetben –: Athamas és Hecuba örülete. (*Képek IV.II. 2-3.*)

A hosszasan leírt hasonlatot az *aemulatio* dialektikája hatja át, de lexikális síkon az *imitatio* dominál. Az első tercina Iuno haragját idézi Semelé történetével (*Met.* III, 259-313) kapcsolatban, amit éppúgy mint Aegina nimfa esetében, Iuppiter szerelme váltott ki a lányok iránt.<sup>648</sup> Semelét Iuno a lány idős dadájának képében látogatja meg, és így veszi rá arra, ami Semelé vesztét fogja okozni (vagyis kérje azt Iuppitertől, úgy szeresse, teljes isteni erejével, ahogy Iunót). Semelé említése egyrészt strukturális jelentőséggel bír, mivel visszakapcsol a XXIX. ének Aegina-mítoszához. Másrészt különösen fontos, hiszen az antik istennő, Iuno, mint személyhamisító és hazug jelenik meg ebben a történetben, pontosan azokat a bűnöket követve el, amelyek miatt a XXX. ének hamisítói bűnhődnek: a személyhamisítók veszettként, a hazugok pedig magas lázban. Semelé és Iuppiter gyermekét, Bacchust Inó, Semelé nővére neveli föl, és a thébai királynő emiatti büszkesége ismét kiváltja Iuno haragját (Thébát az ott nevelődő isten miatt „Bacchus városa”-ként is szokás megnevezni). Inó férjét, Athamast a Fúriák segítségével, örülettel sújtja, aki emiatt a feleségét és gyermekeit mint nőstényoroszlánt és kölykeit látja, Learcust kőhöz csapva öli meg, míg Inó a másik

<sup>646</sup> *Sancti Hieronymi Opera Suppositia, Epistola XX-XXIV*, „De diversibus generibus leprarum” PL, 30, cols. 246.

<sup>647</sup> Margiotta 1969: 85.

<sup>648</sup> Vegyük figyelembe az ének első négy tercínáját meghatározó szintaktikai feszültséget: ez 12 sor egy mondat, ahol az alany és állítmány között hét sornyi a távolság. Sanguineti, Edoardo, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, L. S. Olschki, 1961, 339.

gyermekkel a karján a tengerbe veti magát. A mítoszváltozat egyértelműen mutatja, hogy Dante Ovidius művéből merít (*Met.*, IV, 464-542), a lexikai egyezések feltűnően nagy száma pedig arra enged következtetni, hogy Dante nem fejből idéz, hanem maga előtt tartva a *Metamorphoses* szövegét.<sup>649</sup>

Athamas örült családgyilkosságának a történetét (XXX. 4-12. sor: „Atamante divenne tanto *insano*, / che *veggendo la moglie con due figli* / andar carcata da ciascuna mano, / *gridò: «Tendiam le reti, sì ch'io pigli / la leonessa e ' leoncini al varco»; / e poi distese i dispietati artigli, / prendendo l'un ch'avea nome Learco, e rotollo e percosselo ad un sasso; / e quella s'annegò con l'altro carco*”<sup>650</sup>) szóválasztásaiban az ovidiusi IV. könyv, 512-519. sora ihlette: „Protinus Aeolides media furibundus in aula / *clamat* 'io, comites, his *retia tendite* silvis! /hic modo *cum gemina visa est mihi prole leaena*! / utque ferae sequitur vestigia *coniugis* amens / deque sinu matris ridentem et parva Learchum / *bracchia tendentem* rapit et bis terque per auras / more *rotat* fundae rigidoque infantia *saxo* / discutit ora *ferox*; tum denique concita mater.”<sup>651</sup> Ám Dante az ovidiusi tragédián enyhítő befejezést, mely szerint (Vénus Neptunushoz intézett kérésére)<sup>652</sup> Inó és kisfia tengeristenné változnak, elhagyja, még kegyetlenebbé téve így a történetet. Erre a dantei döntésre talán Arnolphe D'Orléans *Allegoriae fabularum Ovidiijének* egy megállapítása vezethetett, aki kijelenti, hogy „az igaz, hogy Inó és fia az örület miatt a tengerbe zuhantak. De az kitaláció, hogy tengeristenekké változtak.”<sup>653</sup>

Az örület, ami a dantei szövegben olyannyira hangsúlyozott (Athamas divenne tanto *insano*), az ovidiusi történetben többször is megfogalmazódik: Inóra vonatkozva: „male sana” (521), „insania” (528); és a Fúria mérgének hatását leírva: „nec vulnera membris / ulla *ferunt*, mens est, quae diros sentiat ictus”<sup>654</sup>, és „*caecaque oblivia mentis...*” (502). Ugyanitt, a Fúriák mérge által kiváltott örületfajta között találkozunk a dühöngéssel (*rabiemque*, 503): ugyanez a latin szó (és az ebből származó olasz) jelöli a veszettség betegségét (*rabies*), amivel

<sup>649</sup> Contini, 1976, 160.

<sup>650</sup> „Athamas elméje úgy elborult, / hogy mikor meglátta a feleségét / jönni, két karján egy-egy kisfiával, / fölördített: „Feszítsük ki a hálót! / Az oroszlánt s két kölykét ejtsük el!” / S gonosz kezével, mint állat-karommal / megragadta az egyiket, Learchost, / megpörgette s egy kőhöz odacsapta; / az asszony a másikkal vízbefúlt.” A „carco” szó választását az ovidiusi 530. sor befolyásolhatta: „seque super pontum...Mittit *onusque* suum”. (Contini, 1976, 160.)

<sup>651</sup> „Aeolides tüstént tombolva rikolt az udvar / mélyén: „Haj, halihó! A berekbe, ti társak, a hálót! / Mert egy oroszlánt láttam imént s vele két kicsi kölykét;” / s mint valamely vadat, úzi szegény, a saját feleségét; / s anyja öléből most a mosolygó, karja-kitáró / zsenge Learchust rántja ki, és valamint a parittyát / légben csóválgatja, s a gyermeki arcot a durva / sziklákon veri szét.” Devecseri Gábor magyar fordítása.

<sup>652</sup> 531-542. sor.

<sup>653</sup> in: Ghisalberti, Fausto, *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12*, 1932, 211.

<sup>654</sup> „nem a tagjaikat sebezte meg, hanem az elméjüket zavarta össze halálisan”. 498-499. sor.

Dante sújtja az Athamas és Hecuba örületét is felülmúlva előrontó „due rabbiosi”-t (46), Gianni Schicchit és Myrrhát. Athamas és Hecuba ovidiusi történetében jelen van egy analogikus elem,<sup>655</sup> ami nagy valószínűséggel szerepet játszott a két epizód dantei egymás mellé helyezésében: Athamas az örülettől a feleségét és gyermekeit látja nőstényoroszlánnak és kölykeinek, míg az ovidiusi Hecuba maga válik a szopós kölykétől megfosztott nőstényoroszlánná („lactente orbata leaena”)<sup>656</sup>.

Hecuba, a hajdan büszke trójai királynő, számos gyermek anyja a második bemutatott ovidiusi mítosz áldozata (*Met.*, XIII, 408-575). A haragvó Iuno szerepe nem közvetlen és nem kimondott Hecuba dantei epizódjában, de jelenlévő és okszerű: az *Aeneis* az egyik központi témája „Júnó nem-feledő dühé”<sup>657</sup>, ahogy az a mű propozíciójában elhangzik. Bár a hamisítók énekében az istennő áldozatainak köre kibővül, nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Dante az *Új életben* is úgy definiálja az istennőt, mint a trójaiak ellenségét<sup>658</sup>, és Hecuba az istennő legnagyobb fájdalmát okozó Paris anyja.

Tróját Dante a *Színjáték* során többször is a megbüntetett *superbia* (góg) példajaként (pl. „superbo Ilion fu combusto” *Inf.*, I, 75) említi, ezzel az elemmel kezdődik ez a mítoszleírás is („S midőn a sors kereke mélybe lökte / a fennhéjázó trójaiakat / s odaveszett királyság és király”)<sup>659</sup>. A tercinából az „insieme col regno il re” megfogalmazás az ovidiusi „Troia simul Priamusque recessit” (*Met.* XII 404) sorát idézi fel. A leírás ezután Hecuba alakjára összpontosít, aki a trójai háború után a tizenkilenc gyermekéből csak kettőt tud életben. Ám Achillész szelleme (aki szerelmes volt Polyxenába) követelte, hogy áldozzák föl sírjánál Hecuba utolsó lánygyermekét. Hecuba fájdalmát Ovidius kilencven soron keresztül részletezi (439-528), aminek a retorikáját a múlt dicsőségét és a jelen nyomorúságát szembeállító antitézis-sor határozza meg. Ezt az ovidiusi leírást foglalja össze Dante a *megtört, nyomorult, rab Hecuba* (*Ecuba trista, misera e cattiva*, 16) sorral, amelyben a három jelzős szerkezetet az ovidiusi 510. sorból meríti: „exul, inops, tumulis avulsa meorum”, vagyis *számkivetett, szegény, szeretteim sírjától elszakított*. Hecuba Polyxena halála miatti fájdalmas gondolatmenetének következtetése (508-528), hogy nyomorúságos életének

<sup>655</sup> Giorgio Padoan, *Ecuba*, in *Enciclopedia Dantesca*, Umberto Bosco (ed.), Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, II, 629.

<sup>656</sup> *Met.*, XIII, 547.

<sup>657</sup> *Aeneis*, I, 4. Iuno haragjának érveit az *Aeneis* 11-29. sora sorolja föl: a trójaiak leszármazottjai Karthágót, az istennő kedves városát fogják fenyegetni; nagy fájdalma, hogy Paris nem az ő szépségét jutalmazta; és a trójai Ganymédész tisztje.

<sup>658</sup> „una dea nemica de li Troiani” (25.9) Iuno szerepéről a hamisítók énekeiben lásd: Margherita Frankel, *Juno among the Counterfeiters: Tragedy vs. Comedy in Dante's "Inferno" 30*, in *Dante Today*, A. A. Iannucci (ed.), Quaderni d'Italianistica, X (1989), 1-2, 173-197.

<sup>659</sup> 13-15.

egyetlen értelmű az egyetlen életben maradtnak hitt gyermeke, Polydorus. Mikor a sokat szenvedett királynő Polyxéna testének megtisztításához meggy vizet meríteni a tengerből, észreveszi legkisebb fiának a holttestét, akit a háború elől Thrákiába küldtek, Polymnestor király udvarába, ám Polymnestor a kincséért megölette a fiút és tengerbe dobta a testét. A dantei leírás: *fiát, Polydórost látta meg / a tengerparton elterülve holtan, / eszt veszette, s mint egy kutya, / kínjában már csak ugatni tudott*<sup>660</sup> követi az ovidiusit, ahol Hecuba „a ráhajigált köveket mardossa morogva, / és száját amikor kívánná nyitni beszédre, / *fel-felugat*”<sup>661</sup> („*missum rauco cum murmure saxum / morsibus insequitur rictuque in verba parato / latravit, conata loqui*”; 567-69). Ám éppen a metamorfózis elemében eltér egymástól a két történet: míg Ovidiusnál Hecuba kutyává változik, Dante versoraiban csak ugat, mint a kutya, miközben Polymnestor megvakítása miatt a thrákok megkövezik. A dantei mítoszátírára Ovidius középkori értelmezői adnak magyarázatot, akik Hecuba esetében Ovidiusnál is spirituális átváltozást látnak: nem a formáét tehát, hanem az esszenciáét. Arnolphe d’Orléans<sup>662</sup> úgy magyarázza, hogy a fájdalomtól megőrülő idős Hecuba úgy viselkedik, ahogy az idős korokban gyakran gyilkos dühöt produkáló (veszett?) kutyák szoktak.<sup>663</sup>

Fontos megjegyezni, hogy a dantei Hecuba ellenpontja az evangéliumok Máriájának, a „mater dolorosa”-nak, aki tudatában van annak, hogy fia áldozata nem hiábavaló, hanem az egész emberiség üdvéért történt. Hecuba ebben a megvilágításban még szerencsétlenebb és boldogtalanabb, mint az ovidiusi minta, ezzel is illeszkedve Danténak az antik szerzőhöz való aemulatív hozzáállásához.

A thébai és trójai hősök örületét is felülmúlja azonban két dantei hős („De nem támadtak oly kegyetlenül / se Théba, se Trója örültjei / se állatra, se emberi tagokra, // mint az a két árny, akik itt rohantak / pucéran, dühtől sápadtan, harapva,”<sup>664</sup>), a 22-45 sorban

<sup>660</sup> Eredeti: „del suo Polidoro in su la riva / del mar si fu la dolorosa accorta, / forsennata *latrò* sì come cane; / tanto il dolor le fé la mente torta. ...”

<sup>661</sup> Devecseri Gábor magyar ford.

<sup>662</sup> Kommentárjának XIII.2-es pontja. Ghisalberti, *Arnolfo d’Orléans*, 1932, 226. Hecuba dantei megformálásáról lásd: Jane Chance, *Monstra-naturalità distorta: Bertram dal Bornio, Ecuba*, in: *I monstra nell’Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, (atti del 33. Convegno storico internazionale: Todi, 13-16 ottobre 1996), Spoleto, Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, 1997, 235-276.

<sup>663</sup> „Hecuba in canem dicitur esse mutata quia prae nimio dolore insanuit in sua senectute, sicut faciunt canes qui cum senescunt rabiosi facti quoslibet obvios mordent et interficiunt.” Giovanni Bonsignori XIV. századi allegorizáló Ovidius-kommentárja szerint (*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 2001, 353 és 589) pedig egyrészt a kutyákhoz jobban illő halálnem, másrészt a fájdalomtól az emberi beszéd képességét elvesztése és ugatás miatt beszél Ovidius Hecuba kutyává változásáról.

<sup>664</sup> 22-25. sor, N. Á. fordítása. Enrico Rebuffat egy másfajta értelmezését kínálja ennek a tercínának: „Sem a thébai, sem a trójai mítoszok fúriái nem ösztökölték olyan borzasztóan sem állatot, sem embert, mint amennyire

felbukkanó Myrrha és Gianni Schicchi árnya, akiknek bestialitását a 26. sor degradáló hasonlata emeli ki („mint óljából ha előront a disznó”<sup>665</sup>). Az eszeveszetten rohanó disznók képe evangéliumi gyökerű:<sup>666</sup> Mt. 8,28-34, Mk. 5,1-13 és Lk. 8,26-33 írja le, hogy egy (Máténál két) megszállott férfiből Jézus kiűzi az ördögöket, és ezek az emberből kiszabadult tisztátalan lelkek egy környéken legelésző disznócsordát szállnak meg. „Erre a mintegy kétezer sertésből álló konda a meredekről a tóba rohant, s vízbe fulladt” (Mk. 5, 13)

A *rabbia* szó hatszor fordul elő a *Commediában*,<sup>667</sup> egyszer sem a betegség (veszettség) értelmében. A *rabbioso* alak csak a XXX. ének két előfordulásában (33, 46. sor) jelent „veszett”-et.<sup>668</sup> A betegség rövid leírása megjelenik Sevillai Isidorus *Etimológiáiban* *hydrophobia* címszó alatt<sup>669</sup>: „A hydrophobia a víztől való félelmet jelenti ... Ezt [vagy] egy veszett kutya harapása okozza, vagy annak a földre hullott nyála: ha ezt egy ember vagy állat megérinti, vagy elbutulás, vagy veszettség fertőzi meg.” A betegség e másik latin megnevezése által nyilvánvalóvá váló sajátosságáról (a víztől való rettegről, ami Maestro Adamo csillapíthatatlan szomjúságának ellenpontja) Dante nem ejt szót, csak az eszeveszettségükről, állatiasságukról, dühödségükről, egymás megharapásáról. Ezek a tulajdonságok megjelennek Bartolomeo Anglico már emlegetett enciklopédiájának *De Morsu canis rabidi*<sup>670</sup> című fejezetében.

A veszett kutya harapása halálos és mérgező. Ugyanis, ahogy Constantinus mondja, a kutya hideg és száraz, és a fekete epe dominál benne, ami ha megváltozik és megrohad, és a testben uralkodóvá válik, vesztette teszi a kutyát. A fekete epéből származó, immár égő kipárolgás (*fumositas*) *tönkreteszi az agyat*. Innen aztán elterjed a [test] különböző részeibe, megmételtyezi és megmérgezi azokat, ezért, amikor megharap valakit, a mérgező nyála bekerül [a testbe], a nedvek és szellemek (*spiriti*) a harapás helyét megfertőzik, a bejutott mérge a keletkezésének helyéhez hasonló helyen gyűlik össze, vagyis az agyban, és *vesztette teszi az embert, aki ha megharap valaki mást, az is vesztette válik...*

---

ezt a két sápadt és meztelen árnyat, akik egyszerre haraptak és rohantak, ahogy a disznó, amikor kiengedik az ólból.”

<sup>665</sup> „l porco quando del porcil si schiude”, 27. sor. Sanguineti (1961: 340) felhívja a figyelmet a *figura etymologicára* a sorban. *Képek IV.II.5.*

<sup>666</sup> Előadáson elhangzott párhuzam: Ledda, Corso di Filologia Dantesca, Università di Bologna, 2011-2012.

<sup>667</sup> 'Harag' jelentéssel bír szinte mindegyik *Pokol*beli előfordulás: VII, 9; XIV; XXV, 17; XXVII, 126; kivétel a XXIX. 80, ahol a viszketés „örült vágya”-ra utal. A *Pg.* XI, 113-ban pedig Firenze 'pökhendiség'-ét jelenti.

<sup>668</sup> Ezen kívül csak egyszer fordul elő, az *Inf.* I, 47-ben, az általános, 'haragos' jelentésben.

<sup>669</sup> 362. oldal, idézi Roggero, 2006/2007, 184.

<sup>670</sup> *DRP*, 357-361. „Morsus autem rabidi canis est mortifer et venenosus. Nam, ut dicit Constantinus, canis frigidus est et siccus, cui cholera nigra dominatur, quae mutata et putrefacta et dominans corpori, canem efficit rabiosum. *Fumositas* enim resoluta ex nigra cholera iam incensa inficit cerebrum. Unde cum discurrit ad diversas partes, eas inficit et efficit venosas, unde cum aliquem momorderit, eius saliva velenosa subentrante, locum morsionis inficiuntur humores et spiritus, et contrahitur venenum infixum ad locum consimilem suae generationi, scilicet ad cerebrum et efficitur homo rabiosus, qui si alium momorderit eum inficit, et etiam rabidum illum facit. Unde tale venenum est summe periculosum, tum quia diu latet, tum quia se multiplicat... Idézi: Roggero, 2006/2007, 185-186. Kiemelések tölem: D. E.

Ez a leírás olyan egyéb jegyeket is tartalmaz, amelyek egyértelműen kötődnek a *Pk. XXIX-XXX.* énekéhez, ilyen a részegség átvitt értelmű, vagy hasonlatként való használata (*le lucie mie sì inebriate*, XXIX, 2.), a nyitott szájjal lihegés (XXX, 55) mellett a vízkórosok említése (XXX, 52, 112), vagy a kutyaként ugató embereké (XXX, 20):<sup>671</sup>

A veszett kutya nyelve annyira mérgező, hogy a kutya *mintha részeg lenne*, és *nyitott szájjal* támo­lyog tőle, a nyelve kilóg, a nyála folyton csöpög, ami vízbe hullva megfertőzi azt, és *vízkórossá*, és *dühöngőkké* válnak azok, akik isznak belőle... Azok, akiket megharapnak, rettenetes dolgokat látnak álmukban, és megijednek, megdöbbennek, *ok nélkül feldühödnek*. Félnék, hogy mások meglátják őket, és *mint a kutyák ugatnak*, mindennél jobban félnék a víztől, és ezt a betegséget igen nehéz meggyógyítani.

Myrrha a XXX. énekben éppen csak feltűnik (22-27. sor) és rövid meghatározást kap: „Ez Myrrha – felelte –, egy régi lélek; / gyalázatos, tilalmas szerelemmel / saját apjának lett a szeretője. // Hogy elkövesse apjával a bűnt, / eljátszotta, hogy ő másvalaki”<sup>672</sup>, „csak kevés­sel több, mint egy név”<sup>673</sup>. A dantei alak ovidiusi forrásával való kapcsolata mégsem elhanyagolható, a rövid feltűnés és a két szövegrész közötti jelentős eltérések ellenére sem. Három alapvető különbség figyelhető meg a *Metamorphoses* (X, 298-502) és a *Commedia* hősnője között: sem az elsődleges, büntetést kiérdemlő bűn, sem a metamorfózis, sem a Myrrha megítélése és bemutatása nem egyezik a két szövegben. A szerelmet a *Metamorphoses*ben rendszerint Cupido okozza, de ebben az esetben tagadja, és az egyik Fúriát okolja érte (ahogy Athamas és Hecuba örületét is a Fúriák váltották ki): „Hogy vétkes sebedet nyila verte, tagadja. / Myrrha, s a fáklyatüzét felmenteni vágyik e büntől. / Styxi üszö­kkel, duzzadó viperákkal az egyik / Növér fűtt tereád”<sup>674</sup>. Az ovidiusi hősnő erősen harcol a szenvedélye ellen: a vívódásával és tragikus sorsával az istenekben kiváltott részvét az, ami a növényi metamorfózist lehetővé teszi. Ovidiusnál maga az apa iránti szerelem a bűn: „az apát gyűlölni bizony bűn, / ám ahogyan szereted te, nagyobb bűn!”<sup>675</sup>. Dante viszont nem a tiltott vagy természetellenes szerelem bűnösei között emlékezik meg Myrrháról (bár definícióját a *Pokolban* is ez adja: „gyalázatos, tilalmas szerelemmel / saját apjának lett a szeretője”), hanem a beteljesülést lehetővé tevő személyhamisítás juttatja ebbe a körbe.

<sup>671</sup> Uo.: „Tantae etiam venositatis est lingua canis rabidi, quod facit canem nutantem sicut *ebrium* et *aperto ore*, lingua dependente et salivam continue emittente incedentem, quae cadens in aquas ipsas infici et bibentes ex eis *hydropicos efficit et furiosos* [...] Morsi autem a canibus vident in somnis terribilia et sunt timorosi, stupidi, *sine causa irascuntur*, ab aliis videri timent et etiam sicut canes latrant et super omnia timent aquam et abhorrent et tunc haec passio vix curatur.

<sup>672</sup> 37-41. sor.

<sup>673</sup> Margiotta 1969: 92.

<sup>674</sup> Devecseri Gábor fordításait idézem ezzel az epizóddal kapcsolatban. 311-314. sor: „ipse negat nocuisse tibi sua tela Cupido, / Myrrha, facesque suas a crimine vindicat isto; / stipite te Stygio tumidisque adflavit echidnis / e tribus una soror.”

<sup>675</sup> 314-315: „scelus est odisse parentem, / hic amor est odio maius scelus.”

Szembetűnő különbség az állatias lealacsonyodás, ami kizárólag a dantei ábrázolás jegye (részletesebben lásd az I.5. alfejezetben). A bestiális jegyek az énekpárban bemutatott többi mitológiai figurára is jellemzőek: ám Hecuba és Athamas esetében az ovidiusi szöveg megalapozza mind az őrült düh leírását, mind az állatias elemeket (Hecuba kutyává változik, Athamas oroszlánoknak látja a családját). Myrrha csak az állatok nagyobb morális szabadságát irigyl, és erről a részletről Dante nem ejt szót, de a veszettsége és *Pokol*beli viselkedése az állati létnek egy szomorú, végső fázisát idézi föl. A veszettség mint túlvilági büntetés kiválasztásával a költő nemcsak Myrrha bűn utáni történetét írja át: a szenvedéstől megszabadító növényi metamorfózis helyett bestiális lealacsonyodásnak vagyunk tanúi, hanem ezzel a sorsüldözött ovidiusi hősnő teljes ábrázolását átalakítja. Annak, hogy Myrrha fává válásáról Dante hallgat, része lehet a középkori Ovidius-magyarázatoknak, amelyek nem tekintik valósnak ezt az átváltozást: Giovanni Bonsignori szerint Myrrha nem változott fává, hanem felakasztotta magát egy fára, amit róla neveztek el mirhának később.<sup>676</sup>

Myrrha megnevezésére példát találunk Dante, az 1311. ápr. 17-én kelt, VII. Henrikhez intézett levelében (*Ep.* VII, 24), ahol arra kéri a császárt, hogy menjen Firenzébe, és irts ki a városban gyökerező (és egész Toscanát megfertőző) lázadást. Firenzét az anyja hasára támadó viperához, a beteg juhhoz hasonlítja, aki megfertőzi pásztora nyáját, majd Myrrhának és az őrült Amatának nevezi szülővárosát.<sup>677</sup> Myrrha jelzői mind a XXX. énekben, mind pedig a VII. Levélben ovidiusi átvételek: a „gyalázatos” (a levélben *scelestis*, és *scellerata* a XXX. énekben) többször is ismétlődik az *Átváltozások* epizódjában (X, 322, 323, 342, 413, 460, 468, 474). A levélbeli „tiszteletlen” (*impia*) pedig az ovidiusi 345. sorban ugyanígy (*inpia*) jelenik meg, opposíciót alkotva a vergiliusi legfőbb erénnyel a *pietasszal*, és a dantei énekpárban is többször hangsúlyozott *pietàval*. Az, hogy Dante a VII. Epistolában Cinyrasként nevezi meg Myrrha apját („in Cinyre patris amplexus exestuans”), is alátámasztja, hogy Ovidius mítoszváltozatát követi.

#### IV.III.2. Ádám mester vízkórja (*Pk.* XXX, 52-57) és Narcissus

A pénzhamisító Ádám mestert kórtani jegyeivel mutatja be az ének: betegsége a vízkór (mind az *idropesi*, mind az *idropico*<sup>678</sup> hapax legomena a *Színjátékban*). A leírás megfelel Giordano da Pisa leírásának: „a vízkóros minél többet eszik és iszik, ezek a nedvek annál jobban

<sup>676</sup> Ovidio *Metamorphoseos vulgare*, 2001, 493.

<sup>677</sup> “Hec est vipera versa in viscera genitricis; hec est languida pecus gregem domini sui sua contagione commaculans; hec Myrrha *scelestis* et *impia* in Cinyre patris amplexus exestuans; hec Amata illa impatiens, que, repulso fatali connubio, quem fata negabant generum sibi adscire non timuit, sed in bella furialiter provocavit, et demum, male ausa luendo, laqueo se suspendit.” Kiemelések tőlem: D. E.

<sup>678</sup> Érdekes, hogy a Codex Italicus I-ben itt “entropico” szerepel a szövegben.



megromlanak, és káros flegmatikus nedvekké változnak át; ezért minél többet eszik és iszik, annál jobban felpuffad, és növekszik a baj, és annál jobban szomjazik.”<sup>679</sup> Antik és középkori orvos szerzők a vízkórnak négy fajtáját különböztetik meg, amiből két altípust szokás a dantei Ádám mester betegségével kapcsolatba hozni: az *ascites*-t (‘folyadékgyülemelés a hasüregben’) és a *tympanites*-t (haspuffadás).<sup>680</sup> Az 1281-ben Firenzében megégetett Ádám mester leírásának az 52-57. sora egyértelműen megfelel az *ascites* kórképének: *Feltűnt egy, aki lant-alakú volt: / csak ott kellett volna elmetszeni, / hol szétválnak az ágyéknál a lábak. / A súlyos vízkór miatt (mely a testet // poshadó nedvekkel torzzá teszi, / hogy nincs az arc már arányban a hassal) / szétnyitva tartotta az ajkait” // mint a hecticás,*<sup>681</sup> ki a szomjúságtól / „a fölsőt föl-, az alsót lefeszíti.”<sup>682</sup> Míg a 102-103. sor a feldagadt has, ami dobként dög a *tympanites* jellegzetessége: *Ádám mestert ököllel hasba vágta: / döngött a feldagadt has, mint a dob.*<sup>683</sup>

A betegség oka a középkori szerzők, például Bartholomeus Anglicus<sup>684</sup> és Albertus Magnus<sup>685</sup> szerint a máj rossz működése, ami miatt a test folyadékháztartása felborul, a víz – aminek vérré kellene válnia – felhalmozódik a beteg testében: a hasi tájék aránytalanul nagygyá válik, a mozgást is szinte lehetetlenné téve. Ezzel párhuzamosan a betegek állandó szomjúsággal küzdenek, ez az a közös pont a két betegségben, ami miatt Dante a sorvasztó lázban szenvedőhöz, az „etico”-hoz hasonlítja Ádám mestert. Vittorio Bartoli kutatásai alapján a XIX. századi kommentároktól kezdve tévesen feleltették meg a dantei *hecticát* a tüdőbajjal.<sup>686</sup> Már Avicenna is megállapítja a két betegség lényegi különbségét: „Et hectica quidem diversificatur in toto illo à phtisi facta à pulmone”<sup>687</sup>. Bartolomeo Anglico is két külön fejezetet szentelt a *hecticának* és a *phthisisnek*;<sup>688</sup> végül azonban kapcsolatot állapít

<sup>679</sup> *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori recitate in Firenze dal 1302 al 1305*, pubblicate per cura di Enrico Narducci, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1867, 303.

<sup>680</sup> Ádám mester betegségéről részletesen lásd Vittorio Bartoli tanulmányait. Többek között: Vittorio Bartoli – Paola Ureni, *La malattia di Maestro Adamo*, Studi Danteschi, LXVII (2002), 99-116.

<sup>681</sup> Nádasdy Ádám fordításában „tüdőbajos” szerepel a „hecticás” helyén.

<sup>682</sup> 49-57. sor. Kiemelések tőlem: D. E. „Io vidi un, fatto a guisa di lèuto, / pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia / tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto. // La grave idropesi, che sì dispaia / le membra con l'omor che mal converte, / che 'l viso non risponde a la ventraia, // faceva lui tener le labbra aperte / come l'etico fa, che per la sete / l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte.”

<sup>683</sup> „col pugno li percosse l'epa croia. / Quella sonò come fosse un tamburo.” Pontosan így írja le Bartholomeus Anglicus is a *tympanites* tünetét: „Ezt a fajtát *tympanites*-nek nevezzük, mert úgy dög a has, mint egy a *dob*.”

<sup>684</sup> *DP*, VII, 34.

<sup>685</sup> *De Animalibus*, VII, 1. 2. Idézi: Gilson, Simon, A., *Human Anatomy and Physiology in Dante = Dante and the human body*, (John C. Barnes and Jennifer Petrie eds.), Dublin, Four courts press, 2007, 38.

<sup>686</sup> A XVIII. századtól, pl.: Lombardi (1791-92), *Inf.*, 30, 61. sorához írt kommentárjában.

<sup>687</sup> Avicenna, *Liber Canonis*..., III XI I cap. 4. (*De Signis aegritudinum cordis*), 277C. Idézi: Vittorio Bartoli, „Etico” (*Inf.* XXX 56) con il significato di 'tisico': un persistente errore ottocentesco, = Studi Danteschi, LXX (2005), 91-92.

<sup>688</sup> Roggero, *Malattia e linguaggio nella „Commedia” di Dante*, 2006/2007, 146-147.

meg a két betegség között, kijelentve, hogy „hogyminden tődőbajos hecticában szenved, ám nem minden hecticás tődőbajos.”<sup>689</sup>

Ádám mester vízkórjával kapcsolatban az egyik korai kommentár, Guido da Pisáé<sup>690</sup>, Ovidius *Fasti*jának első könyvéből idéz, hogy alátámassza a vízkóros szomjúságát. A teljes *Római naptár*beli szövegrész így hangzik: „Ámde midőn e helyen fölemelte fejét a szerencse, / s végtire Róma dicső homloka mennyekig ért, / nőtt a vagyon de az örült pénzvágynőtt vele együtt; / s egyre harácsolnak, bármi tömérdek a pénz. / Megkeresik, szórják, majd visszaszerezni akarják, / és ez a váltakozás tápot a bűnnek adott. / *Mint akinek testét felfújta a vízbetegség, / egyre iszik, de azért egyre növekszik a szomj.* / Értékben van az érték most: pénz adja a rangot, / pénz a barátokat is; lenn marad az, ki szegény”.<sup>691</sup> Ovidius szövegében a vízkórnak a fősvénységgel való összekapcsolását látjuk,<sup>692</sup> ami már görög szerzőktől kezdve elterjedt volt, és közmondásossá is vált. Ez jelenik meg Pietro Alighieri kommentárjában is: „a vízkórost a fősvénnyel hasonlítják a gőgös felfuvalkodás, a bűzös lehelet és a kielégíthetetlen szomjúság miatt.”<sup>693</sup>

Már olyan korai kommentárok is, mint Benvenuto da Imoláé, Ádám mestert párhuzamba állítják Ádámmal, az első emberrel, aki ellenszegült Isten akaratának. A pénzhamisítás bűne ugyanis, ami a középkorban igen súlyos bünténynek számított, nemcsak a következménye (kivégzés) miatt, hanem morálisan is, hiszen a társadalmat működtető bizalom elleni merényletet jelentett. Nicole Oresme, XIV. századi francia filozófus a pénzhamisítást „*morbus numericus*”-nak, vagyis pénz-betegségnek nevezi;<sup>694</sup> ezzel is adalékot szolgáltatva a dantei ellenbüntetés kialakulásához.

Véleményem szerint a pénzhamisító Ádám mester betegségében a hangsúlyozott aránytalanság – ami a *hydropysia* (vízkór) mindkét felmerülő fajtájának, az *ascites*nek és a *tympanites*nek is a jellegzetessége – a *contrappasso* kulcsa. Hiszen a pénzhamisító a 24

<sup>689</sup> „Omnis phthisicus hecticus est, sed non convertitur.”

<sup>690</sup> *Expositiones...*, Inf. 30.52-57, Guido da Pisa (1327-28[?]) csak a kiemelt részt idézi: „Sic quibus intumuit suffusa venter ab unda, / Quo plus sunt pote, plus sitiuntur aque” (*Fasti* I. 215-216).

<sup>691</sup> I, 209-218. Gaál László fordítása. Az eredeti szöveg: „at postquam fortuna loci caput extulit huius / et tetigit summo vertice Roma deos, / creverunt et opes et opum furiosa cupido, / et, cum possideant plurima, plura petunt. / quaerere ut absumant, absumpta requirere certant, / atque ipsae vitiis sunt alimenta vices: / sic quibus intumuit suffusa venter ab unda, / quo plus sunt potae, plus sitiuntur aquae. / in pretio pretium nunc est: dat census honores, / census amicitias; pauper ubique iacet.” Kiemelés tőlem: D.E.

<sup>692</sup> A vízkór és kapzsiság kapcsolatáról lásd: Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper Torchbooks, 1963, 280-281; és az antik forrásoktól a régi magyar irodalomig: Jankovits László, *Hüvelmény* in *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum*, tom. XXIX: *Ötvös Péter Festschrift*, Szeged, 2006, SZTE BTK, 107-113.

<sup>693</sup> *Comentum*, (1344-55), Inf., 30, 61. sorához írt kommentárjában: „Avarus ydropico assimilatur in inflatione superbie et in fetido anelitu et in insatiabili siti, quas passiones patitur ydropicus.”

<sup>694</sup> Durling 1998: 399.

karátos tiszta arany firenzei forint összetételét, arányait változtatta meg, hígította föl: ennek a metamorfózisnak szomorú emlékét őrzi tehát tulajdon teste a túlvilágon.

A XXX. ének 128. sorában a víz körülírása egy mitológiai említéssel történik (“Narcissus tükrét fölnyalnád”), ami strukturális jelentőséget kap, mivel a *Színjáték* mindhárom XXX. énekében (Pg. XXX, 76-78; Pd. XXX. 85)<sup>695</sup> is találhatóak ugyanerre a mítoszra való említések. Narcissus epizódjának elsődleges forrása Dante számára Ovidius *Metamorphoses*beli leírása (III, 339-510), de a középkori vulgáris irodalom átvette, és sűrűn használta ezt a mitológiai történetet: megjelenik a XII. századi *Trója-regény* és a *Narcisus* című epikus költemények mellett a *Rózsaregény*ben is, Peirol és Ventadorn trubadúrköltőknél, a *Novellinó*ban, és Chiaro Davanzati költeményében<sup>696</sup> is.

Az ovidiusi forrás fontosságát alátámasztja, hogy számos párhuzam figyelhető meg a XXX. ének és Narcissus ovidiusi epizódja között,<sup>697</sup> amelyek közül a legfontosabbak a víz és a hamis látszat elemei, amelyek mind Ádám mester esetében, mind Narcissuséban összekapcsolódnak. Narcissust a víztükör téveszti meg: tulajdon képmását látva abban egy másik személyt vél megszeretni. Ádám mester tantalusi<sup>698</sup> kínjait pedig a jól ismert vizek nem enyésző emlékképe jelenti: “A Casentino zöld dombjairól / az Arnóba futó kis patakok / hús permettől dús, nedves partjaikkal // mindig előttem vannak, s nem hiába: / mert emlékképük még jobban kiszárit, / mint az a kór, mely arcomat apasztja.” (64-69. sor)

Ahogy Hecuba és Inó is a megbüntetett gőg példái (is) voltak, ugyanúgy Narcissus is az: Giovanni Bonsignori<sup>699</sup> emeli ki a szépségéből fakadó *superbiáját*; Arnolphe d’Orléans<sup>700</sup> szerint Narcissus tükörképébe szeretés a tulajdon kiválóságának szeretetét jelenti, és virággá változása a gyorsan elenyésző, fölösleges voltára hívja föl a figyelmet. Giovanni del Virgilio<sup>701</sup> pedig – kis változtatással – Narcissust minden híres ember jelképének tekinti, a rövid ideig élő virág a földi hír gyorsan múló voltát jelenti.

<sup>695</sup> Valamint: Pd. III, 17-18 és XXXIII, 131.

<sup>696</sup> *Come Narcissi, in sua spera mirando*, in: a cura di Contini, *Poeti del Duecento*, Torino, Einaudi, 1979, II, 239.

<sup>697</sup> Részletes elemzést az egyezésekről lásd: Gualandini, *Mito e cultura classica nella bolgia dei falsari*, 2010/2011, 102-122.

<sup>698</sup> *Met.* IV, 458-459: „tibi, Tantale, nullae / deprenduntur aquae, quaeque inminet effugit arbor”: „te szökő habokat sosem érsz el, / Tantalos, és felszökken előled az ág, a gyümölcsös” (Devecseri G. fordítása).

<sup>699</sup> Bonsignori, Giovanni, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, a cura di Erminia Ardissino 2001, 201.

<sup>700</sup> Ghisalberti, Fausto, *Arnolfo d’Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12*, 1932, 209.

<sup>701</sup> *All.* 53: Per Narcisum intelligo quemcumque hominem famosum. Et per ipsum capi amore umbre sue intelligo illum qui nimis confidit in fama sua que est sicut umbra quedam. Per ipsum esse conversum in florem intelligo quod fama huius mundi est sicut flos, quia sicut flos cito vanescit, ita fama huius mundi varia est.

Az Ádám mester és Sinón vitáját figyelő Dante-szereplő, mint az óvatlanul és tudatlanul a vízbe meredő Narcissus, veszélyben van – így értelmezi Roger Dragonetti,<sup>702</sup> a dantei epizód és Narcissus mítosz összekapcsolódását elemző tudós, akinek elméletét máig követik a dantisták. Ebből a rendkívüli veszélyhelyzetből menti ki Vergilius megrovása, és a főhős ráébredése hibájára és efölötti szégyenkezése. Vagyis antitetikus viszony áll fent az ovidiusi Narcissus (aki beleszeret a tükörképébe) és Dante szereplő között, aki elborzad tulajdon hibájától, amikor mestere „tükröt tart elé.” A dantei hős úgy reagál, ahogy az ágostoni *Vallomások* elbeszélője<sup>703</sup>: „Te pedig, Uram, míg ő [Ponticianus] beszélt, visszaerőszakoltál engem önmagamhoz; megfordítottál, mert háttal voltam önmagam felé, csak hogy ne kelljen látnom magamat, szembeállítottál önmagammal, hogy meglássam szörnyű rúttságomat, torz, szennyes, foltos és keléses mivoltomat. Irtóztam, mikor mindezt megláttam, de nem volt hová menekülnöm önmagam elől.”

Tehát míg a mitikus Narcissus a tükörképét megpillantva önnönmagába lesz szerelmes, addig a pokoli Narcissus elborzad tulajdon hibájának képétől. Ez az alvilági Narcissus jelképezi a Pokolban tulajdon bűnére és állapotára ráébredő és elszörnyedő embert, a legélesebb és semmiképpen nem föloldható ellentétben áll a paradicsomi nárcizmussal,<sup>704</sup> ami a „nostra effigie“ (*Pd.* XXXIII, 131), Krisztus emberi természetének csodálása, az isteni fényességben.

## **V. A IX. kör antitézisei: „Ellentétbe való átfordulások” és a szentség paródiája a Pokol XXXIV. énekében.**

### **Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében**

A *Pokol* utolsó énekének látványos és egyben visszataszító díszletei, a szörnyűséges büntetések és az azokban tükröződő teológia és politikai ideológia régóta foglalkoztatja Dante olvasóit. Nem ritkán keltett az ének egyes értelmezőkben megbotránkozást, néhányan, mint például a klasszikus kultúrát nagyra tartó T. S. Eliot számára egyenesen elfogadhatatlannak tűnt a dantei műben ilyen disszonáns elemeknek a jelenléte. A *Pokol* olvasása közben Eliot azt ajánlotta egy diákjának, hogy „ugorja át ezt az éneket”, mert „olyannyira groteszknek” ítélte.<sup>705</sup> Egyes XX. századi értelmezők számára a XXXIV. ének tűnik a leginkább

<sup>702</sup> Dragonetti, Roger, *Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image*, in *Dante: la langue et le poème* (2006), pp. 171-227 [ed. orig.: 1965].

<sup>703</sup> VIII, 7, 1. Idézi: Durling 1998: 403.

<sup>704</sup> Vö.: Shoaf, *Dante, Chaucer, and the currency of the word : money, images, and reference in late medieval poetry*, 1983, 21. A paradicsomi Narcissusról: Ledda, G., *Semele e Narciso : miti ovidiani della visione nella « Commedia* 2006, 17-40.

<sup>705</sup> T. S. Eliot, *Dante*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited 1941, 251.

középkorinak és a modern ízléstől a legtávolabb esőnek.<sup>706</sup> Ez az idegenség, ez a másság ébresztheti fel a nehezen áthidalható távolság érzetét. Fejezetemben éppen erre a disszonanciára keresek magyarázatot, mégpedig azáltal, hogy az ének keltette idegenséget a Dante által használt ellenpontoszó technika jelenlétével próbálom megvilágítani.

A fejezet egyrészt egy értelmezési kísérlet, amellyel azt bizonyítom, hogy a *Pokol* XXXIV. énekének vezérmotívuma az „ellentétbe való átfordulás” eleme, és strukturáló elve az ellenpontoszás. Az ének értelmezését a szentség paródiájának felismerése teszi lehetővé. Emellett Júdás megítélésének történetét mutatom be a középkorig és a középkorban, melyet Dante és a kommentátorok Júdás-ábrázolásával zárok.

## **V.I. „Ellentétbe való átfordulások” és a szentség paródiája a *Pokol* XXXIV énekben**

### **V.I.1. Az antitetikus szerkesztés és az átváltozás metszéspontján**

Az „ellentétbe való átfordulás” motívuma megjelenik az ének funkciójában, hiszen egyrészt ez a *Pokol* tetőzése Lucifer és a legfőbb emberi bűnösök látványával, és az első *cantica* lezárása (ami az ének első felében történik meg, pontosan a 69. sor – a 139-ből – hirdeti a fordulatot: „è da partir, ché tutto avem veduto”), másrészt pedig kezdet és átmenet, átvezetés a Purgatóriumba. Mivel az ének két teljesen különböző világ egybekapcsolása, nem is maradhat egységes és harmonikus.

A „Vexilla regis” himnusz, amelynek első szavait idézi Dante az ének kezdősorában, a poitiers-i Venantius Fortunatus műve, melyet 569 körül írt a Kereszt erekljének érkezésére. Az erekljét I. Justinianos császár küldte ajándékként Konstantinápolyból Szent Radegunda királynőnek. A himnusz a nagypénteki liturgia részévé vált a megváltást dicsőítő jellege miatt, melyet a Kereszt misztériuma teljesített be: „Vexilla regis prodeunt: / Fulget Crucis mysterium / Qua vita mortem pertulit / Et morte vitam protulit”.<sup>707</sup> Az első énekbeli Vergilius-megszólításon kívül ez az egyetlen latin nyelvű idézet a *Pokol*ban. A himnusz idézését természetesen csak mint parodisztikus ellenpontot (ezt hangsúlyozza az első három idézett szó mögé Dante által illesztett „infern” alak), foghatjuk csak fel Luciferrel kapcsolatban, hiszen legyőzőjének győzelmi himnuszával mutatja be a legyőzöttet. John Freccero<sup>708</sup> említi azt az Órigenésztől származó gondolatot, amely szerint amikor Krisztust keresztre feszítették a külső kereszten (*crux externa*), ugyanakkor a démonok, és legfőképpen a Sátán megfeszültek egy belső kereszten (*crux interna*): Lucifer teljesen tehetetlen helyzete

<sup>706</sup> Freccero, *Il segno di Satana*, 1989, 227.

<sup>707</sup> Fallani – Zennaro 1996: 228.

<sup>708</sup> Freccero, *Il segno di Satana*, 1989, 239.

feltételezheti ezt a szerzői alapgondolatot is. A *crux diaboli* előképe a *Pokolban* Kajafás büntetése (kereszt alakban kifeszítés) és viselkedése (tehetetlen vonaglás):

Io cominciai: "O frati, i vostri mali..."; ma più non dissi, ch'a l'occhio mi corse un, crucifisso in terra con tre pali. Quando mi vide, tutto si distorse, soffiando ne la barba con sospiri;	„Jaj, barátok – kezdtem –, bűneitek...” de ekkor láttam valakit: keresztként három karóval földhöz volt szögezve. Mikor meglátott, vonaglni kezdett s a szakállá között sóhajtozott. (Pk. XXIII, 109-113. N.Á. ford.)
---	--

Az „ellentétbe való átfordulás” elemeit vehetjük észre az ének helyének és idejének síkján egyaránt. Költőink, Dante és Vergilius, az egyik félgömről a másikra jutnak át egyetlen pillanat leforgása alatt, ami a felfelé és lefelé irányának felcserélődését eredményezi. Az egyik félgömről a másikra jutás eredménye volt egy időbeli ugrás is: az éjszaka nappalra váltása. Ez egyszersmind szimbolikus is, ahogy azt már Cristoforo Landino megállapította: „az éjszaka a bűnre vezető tudatlanságot jelképezi”, melyből csakis a “az értelem és doktrína fénye”<sup>709</sup> mutathat kiutat.

A Pokolba alámerülés 24 óráig tartott: kezdődött 1300. Nagypéntek estéjén (ápr. 8.), és Nagyszombat estéjén (ápr. 9.) értek Lucifer elé. A csillagokhoz pedig húsvét vasárnapjának reggelén érkeztek. A húsvéti napok és a nagypénteki liturgia részévé vált himnusz szavai Krisztus passióját idézik fel az olvasóban. Ám ez is csak mint ellenpont értelmezhető: Krisztus szenvedésének évfordulóján Dante betekintést nyer az örök szenvedés birodalmába. De szemben Jézus ártatlanul elszenvedett kínjaival, a pokolbeli gyötrelmek mint megérdemelt büntetések jelennek meg. És ellentétben a bűn feloldásának motívumával (Krisztus, aki kereszthalálával megváltja az emberiséget az eredendő bűntől), a pokolban a bűn megbocsáthatatlanságával kell szembesülniük a lelkeknek.

Az „ellentétbe való átfordulás” motívuma talán leginkább az ének két fő alakjának (Lucifernek és Júdásnak) a sorsában szembetűnő, hiszen mindkét végletes állapotuk emberi léptéken túli. Múltjuk és jelenük között mérhetetlen távolság húzódik, ami Lucifer esetében nem csak képletes: egyenesen a mennyekből zuhant alá a pokol mélységébe; ő, aki fényhozó, legszebb és legnagyobb tudású angyalból lett a „sötétség hozója”, torz és tehetetlen. Isten közeléből került a lehető legnagyobb távolságra, megbízottjából vált ellenségévé. Feltűnő az analógia Júdás esetével, aki Krisztus kiválasztott apostolainak egyikéből, pénzének őrizőjéből lett árulóvá. Ugyanúgy, ahogy Lucifer Istentől, Júdás úgy jutott Krisztus közvetlen közeléből a legtávolabbra tőle.

<sup>709</sup> Landino, 1481, kommentár az *ének* 68-69. sorához.

Lucifer hajdani szépségének és jelenlegi csúfságának ellentétét Dante két alkalommal is külön hangsúlyozza az ének során: „a teremtmény, aki oly szép volt” („la creatura ch'ebbe il bel sembiante”, 18.s.) és „Ha olyan szép volt, mint amilyen rút most,... méltó arra, hogy tőle származzon minden gyász.”<sup>710</sup> (34-36.s.) Lucifer minden értelmezésben mint anti-isten jelenik meg; ezt támasztja alá, hogy a költő „a fájdalmas birodalom császára” („Lo 'mperador del doloroso regno” 28.s.) -ként nevezi meg, azzal a kifejezéssel, mely a Pokol első énekének egy sorát („ché quello imperador che là sù regna”, 124.s.) juttatja eszünkbe, ahol Istenre utal ugyanezzel a szóval : „a császár, aki odafönn uralkodik”. Három fejében pedig több értelmező a Szentháromság antitézisét látja,<sup>711</sup> amelyet alátámaszt az egység és háromság egyszerre jelenlévősége, és összekapcsolódása is:

Oh quanto parve a me gran maraviglia quand'io vidi tre facce a la sua testa! L'una dinanzi, e quella era vermiglia; l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla, e sé giugnieno al loco de la cresta:	Óh, milyen elképesztő volt, hogy három arcot láttam az egy fejen! Az elülső bíborszínű volt, a másik kettő pedig ehhez kapcsolódott a két váll közepe fölött, és mind összeértek a ponton, ahol taréj szokott lenni (37-42.s., kiemelés tőlem).
---	---

Kim Paffenroth és Cassell még merészebb értelmezéssel áll elő: Paffenroth szerint<sup>712</sup> a híveit marcangoló Sátán képe akár az Eucharisztia groteszk paródiájaként is értelmezhető: ellentétben Krisztussal, aki megengedi a benne hívőknek, hogy egyenek testéből, az „anti-isten” maga fogyasztja el követőit. Paffenroth értelmezését megkérdőjelezi, hogy Lucifer nem fogyasztja el a három árulót, csupán tépi és harapja őket. Cassell (1984: 97) véleménye szerint pedig a Cocytus tavába fagyott Lucifer képe a kereszttelése pillanatában a Jordán vizébe merülő Krisztus alakját idézi.

Ebbe az ellentétező szerkezetbe illeszkedik az ének kezdetén a „sűrű köd” („grossa nebbia” 4. sor), a sötétség, és a nehezen kivehető kép (3.s.) leírása, mely az ének lezárásakor ennek ellentétébe vált: „elkezdünk visszatérni a fényes világba” („E quindi uscimmo a riveder le stelle.” 134.s.), „láttam szép dolgokat” („vidi de le cose belle” 137.s.) (értsd égitesteket), és a zárósor: „...így jutottunk ki a csillagokhoz” (139.s.). Egy másik helyen is hasonló ellentétező szerkesztést találunk: „Nem haltam meg, és nem maradtam életben” („Io non mori' e non rimasi vivo” 25.s.), ahol Dante a *meghalni* és az *életben maradni* antonímiáját használja egy soron belül. Az antitézisek sorába tartozik még a 97-99. sor („Nem palotalépcső volt, / ahol voltunk, hanem természetes üreg / amelynek göröngyös volt a földje és fényben

<sup>710</sup> „S'el fu sì bel com'elli è ora brutto, / e contra 'l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui proceder ogne lutto.”

<sup>711</sup> Pl. Bosco/Reggio, 1976, 502. Farris, *L'anti-trinitarismo di Lucifero nei "Sermones" di Jacopo da Varazze e nel canto XXXIV dell'"Inferno"*, in «Critica Letteraria», 25, XCV (1997) , 2, 211-224.

<sup>712</sup> Paffenroth, *Judas: Images of the Lost Disciple*, 2001, 29.

szűkölködött”)<sup>713</sup>, ahol a leírás ellentétbe állítja a paloták termeinek fényességét és padlójuknak egyenletességét a földalatti üreg sötétségével és talajának egyenatlenségével.

A több szinten is megvalósuló ellentétező szerkesztést mutatja Giorgio Petrocchi megfigyelése, mely szerint az ének két része nyelvi, stilisztikai kifejezőmód síkján is szemben áll: „a vergiliusi *disputatio* és Dante festői, érzékletes leírása között vitathatatlan a tonális különbség, egy regiszterbeli váltás” – állapítja meg Petrocchi<sup>714</sup>. Vergiliusnak ez a tudományos leckéje már Beatrice hideg magyarázatait előlegezi.

### V.I.2. A szentség paródiája Lucifer megjelenítésében és a korai kommentárok értelmezése

Lucifer kétségkívül a *Pokol* XXXIV. ének központi figurája: hiszen az ének első fele az ő külső leírását tartalmazza – leírása jó tíz tercintat elfoglal: kettő rendkívüli nagyságát érzékelteti, egy a csúfságát, három mutatja be egyetlen fejének három arcát, kettő a szárnyait, egy a sírását írja le, és végül egy a bűnösöket tiloló száját –; az ének második feléből pedig zuhanásáról és annak következményeiről szerzünk tudomást. Vergilius kétszeresen vezeti fel Lucifert – melynek a késleltetés általi hatásfokozás a szerepe –: először a kezdősorral utal rá, ezt pedig az elmosódó szélmalom-vízió leírása követi. Az erős szél, mely Buti<sup>715</sup> szerint a hálátlanság, kegyetlenség és gyűlölet szele, a józan ész jelképező Vergilius mögé kényszeríti Dantét. Ez az erős szél, mint a Sátán epifániájának a kísérője felidézheti az olvasóban<sup>716</sup> Illés Isten-látását, akit „hatalmas szélvész” előz meg – és ahogy Dante a sátáni szél elől *grottát* (’barlangot, menedéket’) keres, úgy Illés is barlangban (*spelunca*) töltötte a teofánia előtti éjjelt :

Bement egy *barlangba* és ott töltötte az éjszakát. S lám, az Úr hallatta szavát. ...

Az Úr ... azt mondta: "Menj, és a hegyen járulj az Úr színe elé!" S lám, az Úr elvonult arra. Hegyeket tépő, sziklákat sodró, *hatalmas szélvész* haladt az Úr előtt, de az Úr nem volt a földrengésben.

A földrengés után tűz következett, de az Úr nem volt a tűzben. A tüzet enyhe szellő kísérte. (1Kir 19.9-13, kiemelések tőlem).

A második bejelentés a 20-27. sorban történik meg: „Íme, itt van Dis” („Ecco Dite”) kezdettel, mely után a költőt átjáró fagyos rettenetről értesülünk, mely az emberi nyelv szavaival kifejezhetetlen: „Az, hogy milyen fagyottá és gyengévé váltam akkor / ne kérdezd,

<sup>713</sup> “Non era camminata di palagio / là 'v'eravam, ma natural burella / ch'avea mal suolo e di lume disagio.”

<sup>714</sup> Petrocchi 1967: 1218-19.

<sup>715</sup> Buti, az 1-9. sorok kommentárjában.

<sup>716</sup> F. Zanini, *Rhetorica e parodia sacra nell'Inferno*, tesi di laurea, Univ. di Bologna, 2009-2010.



olvasó, mert nem írom le / mivel minden beszéd kevés lenne”<sup>717</sup> (22-24. sor). A 28. sortól kezdődik Lucifer valódi leírása, bemutatása, mely az 59-68.-ban a három szájában gyötrődő bűnösök ábrázolásával zárul: Brutus („nézd, hogy rángatózik, de meg se mukkan!” 66. sor), akinek néma tűrésében a Lucanus által hangsúlyozott rendíthetlensége fedezhető fel;<sup>718</sup> Cassius „aki olyan nagycsontúnak tűnik”<sup>719</sup>; és Júdás, akinek megjelölése („A lélek, ott fönn, ki jobban kínlódik” 61. sor<sup>720</sup>) és helyzete a kiemelt szerepéről árulkodik. Eddig tart az éneknek az a része, amely az értelmezők szerint a költői képzelet jeleit mutatja, mert ami ezután következik, nem más, mint száraz tudomány, hideg skolasztikus magyarázat,<sup>721</sup> Kirkpatrick szerint egyenesen „halott költészet”<sup>722</sup>.

Lucifer alakjában az ellentétekre való kiélezettség mellett a szentség paródiája dominál: minden részletében mint Isten, Krisztus, vagy a Szentháromság groteszk mása mutatkozik meg: három, de egységbe érő feje a Szentháromságot utánozza; az uralkodói körülírások, melyek éppenhogy tehetetlenségére hívják föl a figyelmet, Isten származás kópiájává teszik; testhelyzete és út-szerepe krisztusi attribútumok romlott másait rejtik. Lucifer leírásában két, a szentháromsággal szorosan összefüggő fogalom is felbukkan<sup>723</sup>: ez a *processio* és a *spiratio*, amelyek közül Szent Tamás definíciója szerint a *spiratio* a *processio* alfajtája:

„Unde et praeter processionem verbi, pontiur alia processio in divinis, quae est *processio* amoris... processio in divinis non habet proprium vel speciale nomen nisi generationis. Unde processio quae non est generatio, remansit sine speciali nomine. Sed potest nominari *spiratio*, quia est processio spiritus.” (*Summa Theologiae*, I, q. 27 a 3-4; kiemelés tőlem)

A dantei szövegekben erre a két fogalomra a 4. sorban és a 36.-ban fedezhetünk fel utalást:

Come quando una grossa nebbia *spira*,  
o quando l'emisperio nostro annotta,  
par di lungi un molin che 'l vento gira,<sup>724</sup> (4-6. sor; kiemelés tőlem)

S'el fu sì bel com' elli è ora brutto,  
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,  
ben dee da lui *procedere* ogne lutto.<sup>725</sup> (34-36. sor; kiemelés tőlem))

<sup>717</sup> “Com'io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo, / però ch'ogne parlar sarebbe poco.

<sup>718</sup> Bosco-Reggio 1976: 503.

<sup>719</sup> 67. sor: „ e l'altro è Cassio, che par sì membruto”. A Caesar-gyilkos Cassiusszal kapcsolatban a nagycsontú (*membruto*) szó használata tévedés lehetett Dante részéről: Plutarkhosz (*Brutus*, 29; *Caesar*, 62) sápadtnak és törékenynek írja le Caius Cassius Longinust, míg Lucius Cassius az, akiről Cicero így emlékezik meg (*Catilinaria*, III, 7). Petrocchi, 1967, 1215.

<sup>720</sup> “Quell'anima là sù c'ha maggior pena”.

<sup>721</sup> Petrocchi 1967: 1208.

<sup>722</sup> Kirkpatrick 1987: 439.

<sup>723</sup> Singleton, *Simbolismo*, in *La poesia della Divina Commedia*, 62-63.

<sup>724</sup> „Mint mikor sűrű köd van, vagy az éj / sötétje száll le a mi féltékenken, / s látszik egy távol forgó szélmalom” (N.Á. fordítása.)

Az alakjában megjelenő parodisztikus elemek gondolati alapja, hogy Lucifer törekvése szerint Istenhez hasonló akart lenni, büntetése pedig az, hogy, Istenhez hasonlónak vált ugyan, de lényegében ellentétes irányú, groteszk karikatúrájává. Ez az üzenet pedig a keresztény teológia álláspontját tükrözi – Ágoston manicheizmus ellen írt műveitől kezdve –,<sup>726</sup> mely szerint a Rossz nem a Jó egyenértékű antitézise, hanem nem lehet egyéb, mint az egyetlen Abszolútum, a Jó tagadása.

A 70-75. sorban az utazók Sátán testén való közlekedésének első fázisát mutatja be: Dante Vergilius nyaka köré kulcsolja kezét, és a mester – Dantéval nyakában – szőrösomóról szőrösomóra kapaszkodva ereszkedik lefelé. A 76-96. sor már a fáradságos felmászásról számol be, melynek kifejezései a hegymászás-toposzt idézik fel – gondoljunk Petrarca mont-ventoux-i levelére, a *Pokol* I. énekére, vagy az utazók fáradságának ismételt kifejezésére, miközben a Purgatórium hegyére jutnak föl. Kétségkívül a Sátán fagyott szőrösomóin való kászálódás mindkét ellentétes irányban (lefelé és fölfelé is) groteszk, és az egyértelműen pozitív töltetű hegymászás-toposszal szemben csak parodisztikusan értelmezhető: nem funkciójában és céljában, hanem mikéntjében. A démoni test-létra egy lépcső („cotali scale”, 82. s.), ami Jákob égbe vezető lajtorjájának (Ter 11,4; 28,10-12; MTörv 1,28; mely a tipológiai értelmezés szerint Krisztus eljövételének előképe) és *Mohamed lépcsőjének* deszakralizált ellenpontja. Így válik Lucifer teste – akarata ellenére – úttá, hogy felidézze az olvasóban a krisztusi szavakat:<sup>727</sup> „Én vagyok az Út, az Igazság és az Élet ... Senki sem juthat el az Atyához, csak általam.” (Jn. 14.6)

A felmászás nehézségének fizikai oka, hogy Dante Lucifer csípőjénél képzelel el a Föld középpontját és az univerzum gravitációs középpontját. Az allegorikus értelmezés magyarázata szerint pedig a rossztól való eltávolodás nehézségével szembesül a költő, ahogy az Vergilius szavaiból is kiderül: „Jól vigyázz, mert ilyen lépcsőkön,» / szólt mesterem, fáradtan lihegve / «kell eltávolodnunk a nagy gonoszságtól»” (82-84. sor)<sup>728</sup>. A „Felemeltem szemeimet, és azt hittem, Lucifert / úgy látom majd, ahogy elhagytam, / ám azt láttam, hogy felfelé merednek a lábai”<sup>729</sup> (88-90. sor) tercinában a visszanézés veszélyességének motívuma jelenik meg, mely eszünkbe idézi az orpheusi történetet.

---

<sup>725</sup> “Ha oly szép volt, amilyen ronda most, / és mégis fölkelt alkotója ellen, / értjük, hogy minden baj tőle ered.” (N.Á. fordítása.)

<sup>726</sup> Singleton, *Simbolismo*, 67.

<sup>727</sup> Durling – Martinez, *Hell*, 581.

<sup>728</sup> “Attenti ben, ché per cotali scale”, / disse ‘l maestro, ansando com’uom lasso, / “conviensi dipartir da tanto male”.

<sup>729</sup> “Io levai li occhi e credetti vedere / Lucifero com’io l’avea lasciato, / e vidili le gambe in sù tenere.”

Dante három kérdését (melyek arra vonatkoznak, hogy hová tűnt a Cocytus jege; Lucifer miért látszik olyan odaszegezettnek és hogyan fordult meg; valamint, hogy hogyan vált ilyen gyorsan estéből reggelre) Vergilius leghosszabb magyarázata (106-126. sor) követi az éneken belül, melyben a föld elrendezésének kialakulását fedi fel Dante előtt. Ahogy azt Bruno Nardi részletesen kifejti tanulmányaiban,<sup>730</sup> kezdetben a déli (ausztrál) félgömb volt a nemesebbik – ennek indoklását Averroësnek Arisztotelész *De caelo* című művének kommentárjában találhatjuk meg, ahol az emberi test részeit felelteti meg a világ részeinek. A déli sark felel meg a fejnek, az északi a lábnak; s mivel az emberi test felső részéhez kötődnek a lélek legnemesebb képességei, ebből következik, hogy a déli félgömb birtokol több erényt. Ezt az eredeti világrendet Lucifer zuhanása megbontotta, és összezavarta: az ember számára élhető föld eredeti édeni, déli félgömbi állapotából elmenekült az északi féltekére. Az a föld, melyet Lucifer testével érintett, undorodva visszahúzódott, és megformálta a Purgatórium hegyét, melynek csúcsa az Éghez tapadt.

A Selmi-i Névtelen<sup>731</sup> a könnyebb megértés kedvéért „a világ mint tojás” szemléletes hasonlatát tárja olvasói elé: „Hogy jobban megértsd, képzelj azt, hogy a világ olyan mint egy tojás: a héj az Ég, a tojásfehérje a Víz, és a tojássárgája a Föld. A tojássárga közepén lévő pont a Föld közepe. .... És képzelj el, hogy ez a közepén lévő pont magához vonz minden súlyt, és ezért akármerre indulsz el attól a ponttól, úgy tűnik, mintha fölfelé mennél, mivel az Ég felé mész, és eltávolodsz a Földtől. Így képzelj el, milyen volt az, amikor Vergilius és Dante elindult Lucifertől.”

A világtojás / kozmikus tojás mitológiai motívuma számos civilizáció teremtésmítoszaiban (pl. egyiptomi, föníciai, kínai, védikus mitológia) megjelenik,<sup>732</sup> köztük a görög mitológia orphikus hagyománya szerint a fényhozó hermafrodita isten (Phanes) egy tojásból kelt ki. A világ részeinek a megfeleltése a tojáséival Ovidiusszal is összekapcsolódik: Ovidius nevére „a tojást elválasztó” („ovum dividens”) etimológia is létezett,<sup>733</sup> amit a kommentárok különféleképpen magyaráznak. A legelterjedtebb XIII. századi Ovidius-kommentár, a „Vulgate commentary” accessusában megfelelteti a tojás négy rétegét a világot alkotó négy elemmel.<sup>734</sup>

<sup>730</sup> Nardi, *Il canto XXXIV dell' «Inferno» és La caduta di Lucifero e l'autenticità della «Questio de aqua et terra»*, in “Lecturae” e altri studi danteschi, 1990, 81-89 és 227-265.

<sup>731</sup> 1337 [?], 76-81. sorhoz írt jegyzete.

<sup>732</sup> Az antikvitástól kezdve a hasonlatról lásd: Dronke, *Fables of the Cosmic Egg*. In: Uő, *Fabula*, 1974, 78-99, 154-166.

<sup>733</sup> A legkorábbi: Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* 2.140. (Elképzeltető, hogy kapcsolódik Macrobius, *Saturnalia* 7.16.8-hoz.)

<sup>734</sup> Coulson 1991: 13, 25.

Ovidius enim dicitur quasi „ouum diuidens”, id est occultum nobis et incognitum aperiens, quoniam de primordiali materia, in qua de creacione mundi agitur, pertractauit. Mundus enim ouo comparatur; oui enim rotunditatem exprimit et, sicut ouum, quatuor in se gerit. Ouum habet extrinsecus testam quam tela sequitur intus, tercio albumen ordinatur, quarto uero meditullium; per testam extrinsecam firmamentum figuramus, per telam aera, per albumen aquam, per meditullium terram. Firmamentum teste oui in firmitate conuenit et in tegendo cetera, aer tele in tenuitate, aqua albumini in limpiditate, terra meditullio in mediacione nec non in rerum creatione quoniam, sicut pullus nascitur ex meditullio, ita ex terre uisceribus omnia procreantur.

Az ég olyan, mint a tojáshéj: védelmez és befed; a hártya áttetsző, mint a levegő, a víz és a tojásfehérje egyformán világos; a tojássárga pedig termékeny, mint a föld.

Az *Ovide moralisé* jobban kifejti a kerettörténetet.<sup>735</sup>

„Pour manifester clerement, / Et pour donner entendement / Coment vait li ordenemens / Et l’assise des elemens, / A ce veoir nous avisa, / Ovides, qui l’oeuf devisa”

Ovidius, hogy szemléltesse az elemek rendszerét, feltörte a tojást. Eszerint tehát Ovidius didaktikus keménytojás-törése lenne nevének eredete.<sup>736</sup> Elképzelhető, hogy a Selmi-i Névtelen tojáshasonlata valamelyik Ovidius-kommentár ismeretéből ered.

#### V.I.2.I. Lucifer külső jegyeinek megítélése

1. A dantei Lucifer leírása kivételesen részletgazdag, alig bír valamit az olvasó képzeletére. A Cocytus tehetetlen urának dantei megrajzolása több ponton is merít korának művészeti alkotásaiból. Pontosan a XIII-XIV. század fordulójára vált Lucifer az Alvilág szimbolikus központjává, és a büntető funkciója nem jelenik meg a XIII. század utolsó éveinél korábban.<sup>737</sup> A firenzei San Giovanni keresztelőkápolna kupolájának mozaikja<sup>738</sup> minden valószínűség szerint hatással volt Dante Lucifer-alakjára: itt a Sátán szájából egy elkárhozott alsó fele csüng, és füleiből két sárkányfej nyúlik ki, melyek szintén egy-egy bűnöst rágnak. Giotto *Utolsó ítéletén* is rendelkezik két kígyófejjel Lucifer, de itt a sátán alfeléből is előburjánzik két irányba egy-egy sárkány. A három fej eleme, a központi elhelyezés valamint a büntető szerep tekintetében tehát találni művészettörténeti előzményeket.

Az állati attribútumok ellenben – a szörzetet leszámítva – hiányoznak a dantei Lucifer-leírásból. Umberto Bosco figyelte meg, hogy a tradicionális Lucifer és Dante kisebb ördögei is szarvval rendelkeznek (ahogy Giotto Lucifere is a Scrovegni-kápolnában), farkuk van, és más állati tulajdonságaik; madárlábaik, karmuk, csőrük...stb., de „ezek közül semmi sem jellemző Dante alvilági királyára, ahogyan egyébként az óriásokra sem: az iszonyatos, de semmiképpen sem groteszk volta alakjának abnormális arányaiban, valamint a szárnyak

<sup>735</sup> 199-204. Idézi és angolra fordítja: Pairet 2009: 92.

<sup>736</sup> A költő természetfilozófiai elismertségét a *Metamorphoses* XV. könyvének pythagorasi tanai alapozták meg.

<sup>737</sup> Baschet 1993: 219-221. Idézi Ponchia 2014: 133-136 is.

<sup>738</sup> Coppo di Marcovaldo *Utolsó ítélet* mozaikjának *Pokol* részlete, 1250-1270 k. Lorenzi, *Devils in art*, 2003, 31-32, 65. Delmay 1986: 349.

becsatlakozásában áll, de ennek ellenére megmarad rettenetesen emberinek.”<sup>739</sup> Ezzel szemben a Dante-kódexek Lucifer-ábrázolásain – melyek Brieger megállapítása szerint inkább a hagyományos modelleket, vagy az illusztrátorok saját elképzeléseit követik, mint Dante szövegét<sup>740</sup> – kifejezetten szembetűnőek Lucifer állati attribútumai. A szarvak ábrázolása rendkívül gyakori: pl. egy késő XIV. századi velencei kézirat<sup>741</sup> ábráján (*V.I.1. kép*), vagy a new york-i Pierpont Morgan könyvtár hasonló korú kéziratában<sup>742</sup> (*V.I.2. kép*); a madárlábak is megjelennek a XIV. század közepéről származó bolognai vagy emiliai kódex képen<sup>743</sup> (*V.I.3. kép*); a Chantilly-i kéziratban<sup>744</sup> (*V.I.4. kép*) pedig kígyószerű farka tekeredik előtte. A vatikáni 4776-os jelzetű kézirat<sup>745</sup> (*V.I.5. kép*) Lucifer-ábrázolása Cerberuséra emlékeztet: két oldalra néző feje kutyafejjé alakult; az 1370 körülől származó nápolyi kódex<sup>746</sup> (*V.I.6. kép*) pedig egészen egyedi módon Lucifer lábait mint egy kettévált halfarkat ábrázolja, melyek azonban karmos mancsban végződnek. A karmos mancsok Guglielmo Giraldi, egyébként a dantei leíráshoz meglepően hű Lucifer-illusztrációjának is tartozékai (*V.I.9. kép*).

Nem állati, hanem kifejezetten ördögi jellegzetesség, az „alhasi arc”, amely számos középkori alkotáson megjelenik (pl. Scrovegni-kápolna Lucifere), és bár Danténál ez az elem hiányzik, több kódexillusztrátor is így ábrázolja a XXXIV. énekbeli Sátánt (pl. London, British Museum, Add. 19587, *V.I.6. kép*).

A Budapesten található Codex Italicus I. Lucifer-ábrázolásának jellegzetessége a (piros) korona, amelyet valószínűleg az ének kezdősora ihletett: „Vexilla regis prodeunt inferni”. Még egy egyedi eleme ennek a Lucifer-ábrázolásnak a guggoló helyzet,<sup>747</sup> amelyre nem utal a dantei szöveg, és a többi kódexillusztrátornál sem találni rá példát. A XXXIV. ének leírásától eltér még a két oldalsó fej sárkányszerűsége, amely egyértelműen a figura képzőművészeti megformálásaiból merít (*V.I.7-8. kép*).

2. Érdekes a modern értelmezők egymásnak teljesen ellentmondó véleménye Lucifer alakjával kapcsolatban: Bruno Nardi<sup>748</sup> és Bosco/Reggio<sup>749</sup> a fenség, tragikum dominanciáját látják Lucifer grandiózus figurájában, amely megállapításuk szerint teljességgel nélkülözi a

<sup>739</sup> Bosco-Reggio 1976: 503.

<sup>740</sup> Brieger – Meiss – Singleton, 1969, II, 156.

<sup>741</sup> Brieger – Meiss – Singleton, 1969, I, 320.

<sup>742</sup> Uo., I, 319.

<sup>743</sup> Uo., 1969, I, 325.

<sup>744</sup> Uo., 1969, II, 156.

<sup>745</sup> Uo., 1969, I, 321.

<sup>746</sup> Uo., 1969, I, 318.

<sup>747</sup> Ponchia 2014: 136.

<sup>748</sup> *Il canto XXXIV dell' «Inferno»*.

<sup>749</sup> Bosco-Reggio 1976: 502-503.

groteszk elemeket. Ezzel szemben Sermonti kifejezetten Isten paródiájaként, „ontologikus karikatúrájaként”<sup>750</sup> tekint rá, és azt az elemet, hogy a Sátánnak lépcsőként kell szolgálnia a két költő számára, a legsúlyosabb irónia megnyilvánulásának tartja. A dantei Lucifer állatiasságát hangsúlyozza többek között Attilio Momigliano<sup>751</sup>, Giovanni Fallani<sup>752</sup> és Carlo Grabher<sup>753</sup> is. Sapegno szerint a Lucifert bemutató leírás sivár és kiagyalt, teljességgel hiányzik belőle a megjelenítő erő, és minél több részletet tudunk meg róla, annál szegényesebb a kép.<sup>754</sup> A XX. századi értelmezők tehát Luciferrel kapcsolatban arról vitatkoznak, hogy félelmet keltőnek, tragikusnak, egykori angyalságát tükrözően fenségesnek vagy épp ellenkezőleg, teljességgel groteszknek, visszataszítóan és állatian rútúnak találják-e alakját.

3. Szemben a modern értelmezők esztétikai szempontú megközelítésével, a Trecento három kommentátora (Jacopo della Lana, Benvenuto da Imola és a Firenzei Névtelen) egy Szent Tamásra visszavezethető teológiai elv alapján tárgyalják Lucifert. Ezerint a démonoknak, éppúgy, ahogy az angyaloknak nincsen teste (lényük csak intellektuális szubsztanciából áll, mint az emberi lélek)<sup>755</sup>, tehát az ördög sem rút, sem rettenetes, sem szép, sem nagy, sem kicsi: „quia diabolus non est turpis nec terribilis”... „Diabolus ergo non est magnus, nec parvus, nec turpis, nec pulcer.” Dante leírása – és ezt a módszert a Szentírás is sokszor alkalmazza –, ahogy azt a *Paradicsom* IV. énekében (40-48.s.) kifejti, a láthatatlant ábrázolja láthatóként, a lelkit testiként, de csupán azért, hogy az emberi értelem számára valamiképpen felfoghatóvá tegye.<sup>756</sup>

A tökéletlen emberi értelem számára tehát nélkülözhetetlen, hogy leegyszerűsítve jelenjen meg előtte a rossz csúfként, a jó pedig szépként. Ezért lesz a testi szépség és rútság a középkori felfogásban közvetlenül a lelki tulajdonságok kifejezője – ahogy azt Giovanni Fallani megfogalmazza –, így egyértelmű, hogy a bűnbe eső teste elveszíti szépségét: „Isten a legmagasabb szépség, tehát, ami ellenszegül neki, vagy tagadja őt, nem lehet más, mint a szép romlása, vagyis az ember és természet torz képe”. A test nem takarja az igazságot, hanem felfedi azt; és minden, ami visszataszító, szörnyűséges vagy torz, a román kor szobrászatában

<sup>750</sup> Sermonti 1993: 514.

<sup>751</sup> Momigliano 1946-51: 1-57. sorhoz írt kommentárjában.

<sup>752</sup> Fallani 1965: 28-29. sorhoz írt kommentárjában.

<sup>753</sup> Grabher 1934-36: 70-75. sorhoz írt jegyzetében.

<sup>754</sup> Sapegno 1985: 377.

<sup>755</sup> Jacopo della Lana, 1324-28, *Sentenzia: La pena che hanno li demoni*.

<sup>756</sup> Lásd pl. Benvenuto da Imola, 1375-80, 22-27. sorhoz írt magyarázatát: „Est autem hic attente notandum, quod autor hic procedit prudenter et caute; nam vult dare intelligi spiritualia per corporalia, et invisibilia per visibilia, sicut etiam divina scriptura saepe facit in multis, ut scribit IIII capitulo Paradisi.”

éppúgy, mint a *Commediában*, szerepet tölt be: „Az élőlények tehát az igazságot mutatják. Minden elfedetlen, minden látható. A förtelmes beteljesíti rendeltetését.”<sup>757</sup>

### V.I.2.II. Lucifer és a Biblia

A kommentárok többsége Lucifer bukása kapcsán az Izajás 14, 12(-15) bibliai helyet említi, mely héber eredetiben így hangzik:

איך נפלת משמים הילל בן-שחר

Vagyis: 'Miképp zuhantál le az egekből, te ragyogó, hajnal fia?' A kontextus alapján a sor Babilónia királyára vonatkozik, aki kevélysége miatt bukott el. A latin fordításban azonban már név szerint Lucifer szerepel: „quomodo cecidisti de caelo Lucifer?” ('Hogyan zuhantál le az égből, Lucifer?') Ágoston ehhez a helyhez írt kommentárjában<sup>758</sup> egyértelműen azonosítja az eredeti sor alanyát a szeráfok legszebbikével, aki „gőgjétől felfuvalkodva azt akarta, hogy istennek nevezzék”<sup>759</sup>. Az azonosítás egyik alapja a gőg, a másik pedig a mélységbe zuhanás motívuma: „Az alvilágba zuhansz alá, a tó legmélyére / mélységes szakadékba”<sup>760</sup>. A magyar fordítás (Szent István Társulat, 2006) a „szakadék” szót használja, de a latin változat „lacus”-a [tó] megfeleltethető a Cocytus távával is.

Meglepő, hogy egyedül Pietro Alighieri utal Luciferrel kapcsolatban Ezékiel 28. fejezetére<sup>761</sup> (mely Tírusz királynak ugyancsak kevélysége miatti bukását mondja el), ahol az izajási helyhez hasonlóan megtaláljuk a mérhetetlen gőgből fakadó Istenné válás szándékát („szívedet Isten szívéhez tetted hasonlóvá” Ez. 28, 6. és Ez. 28, 2: „Szíved felfuvalkodott, s azt mondtad: „Isten vagyok, és az Isten trónján ülök a tenger közepén”); a letaszíttatás (és a fényvesztés) motívumát: „Letaszítanak a gödörbe, és erőszakos halállal halsz meg a tenger szívében.” Ez. 28, 8; „Levetettelek az istenek hegyéről, és az oltalmazó kerub ... romlásba taszított.” (Ez. 28, 16); valamint „bemocskolják fényességedet” (Ez. 28, 7)”. Egykori szépségére, tökéletességére, tudására is utal, szemben mostani rémséges állapotával, valamint arra is, hogy korábban a Paradicsomban, Isten kertjében lakott: „A tökéletesség példaképe lettél, telve bölcsességgel és tökéletes szépséggel. Az Édenben voltál, az Isten kertjében. (Ez 28. 12-13). Pontosan az itt hangsúlyozott tökéletes szépség, tudás, isteni kiválasztottság, majd a kevélység miatti büntetés: a letaszíttatás, szépség és fény elvesztése azok, amelyek a *Commedia* majdani Luciferének is kiemelt tulajdonságai lesznek.

### V.I.2.III. Három arcának színei

<sup>757</sup> Fallani 1976: 73-74.

<sup>758</sup> *De quest. Vet. Testam.* q. 113.

<sup>759</sup> „elatione inflatus voluit dici deus”

<sup>760</sup> „ad infernum detraheris in profundum laci”. (Iz., 14, 15).

<sup>761</sup> Pietro Alighieri (3), 1359-64, 1-36. sorhoz írt kommentárja.

### A hagyományos értelmezés:

A névtelen latin kommentár<sup>762</sup> értelmezésében a három isteni tulajdonság: tudás (*prudentia*), szeretet (*amor*), erő (*potentia*) ellentéteként Lucifer három arca a tudatlanság (*ignorantia*), a gyűlölet (*odium*), és a tehetetlenség (*impotentia*) megtestesítője, a fekete a tudatlanság sötétjét hirdeti, a bíbor a harag hiábavalóságát, a világossárga pedig a tehetetlenséget. Ugyanez Jacopo Alighieri véleménye: „a vörös a gonosz és utálatos haragot jeleníti meg, a sárga és fehér keveréke a tehetetlenséget, és a tudatlanság sötétjét a fekete.”<sup>763</sup> Ennek egy változata Guido da Pisa megközelítése, aki szerint a bíbor arcot a tehetetlenség és a törekénység okozza, a feketeséget a tudatlanság, a sápadt arcot pedig a gyűlölet és irigység.<sup>764</sup> Buti a három arcban három főbűn jelképeit látja: a kapzsiságét (*avaritia*), mely „fehér és sárga” mivel „a kapzsi ember mindig kiéhezett”; a haragét (*ira*), mely „bíborpiros” és a jóra való restség (*accidia*), mely „fekete”, hiszen „a jóra való restség mindig sötét”.<sup>765</sup> Jacopo della Lana<sup>766</sup> az egyetlen, aki összefüggésbe hozza az arcok színeit a szájakból csüngő bűnösök tulajdonságaival (legalábbis Brutus és Cassius esetében). A fekete száj Brutust kínozza, aki a tudatlanság sötétsége miatt került erre a helyre; míg a sárgásfehér szájban Cassius található, akit az juttatott ide, hogy képtelen volt a bűnnek ellenállni. Della Lana Cassius bűnbe esésének okát szépségében látja: „Cassius igen szép ember volt. Tudott dolog, hogy a szépség ellentétes az állhatatossággal. Ez a Cassius igen léha és állhatatlan volt; emiatt a tehetetlensége miatt hagyta, hogy a bűn fölébe kerekedjen, ezért esett ama hibába.” Ezek az értelmezések azt sugallják, hogy Lucifer alakja nemcsak a IX. kör bűnét, az árulást testesíti meg, hanem egymásra épülő és egymásból fakadó bűnük gyűjtőhelye.

### Két egyedi megközelítés:

Isidoro del Lungo a három színben a világ akkor ismert három részének (Európa – a bíborpiros, Ázsia – a sárgás Afrika – a fekete) lakosait látja, ami véleménye szerint azt jelképezi, hogy a Pokolban lévő lelkek a világ minden részéről származhatnak.<sup>767</sup>

John Freccero új megfigyeléssel állt elő *Il segno di Satana* című tanulmányában Lucifer három arcának színével kapcsolatban: értelmezésének<sup>768</sup> alapja Lukács evangéliumának egy helye (17,6): „Monda pedig az Úr: Ha annyi hitetek volna, mint a mustármag, ezt mondanátok ím az eperfának: Szakadj ki gyökerestől, és plántáltassál a

<sup>762</sup> Cioffari 1989: 138.

<sup>763</sup> Jacopo Alighieri, 1322, 38-45. sorhoz írt jegyzete.

<sup>764</sup> 37-39. sorhoz írt kommentárja

<sup>765</sup> Buti, 37-54. sorok kommentárjában.

<sup>766</sup> 43-67. sorhoz írt kommentárja

<sup>767</sup> Del Lungo 1931: 348.

<sup>768</sup> Freccero (1965<sup>1</sup>) 1989: 232-235.



tengerbe; és engedne néktek”. Ezt az eperfát, pontosan annak háromszínű gyümölcse miatt Szent Ambrus értelmezése<sup>769</sup> a Sátánnal azonosítja: „Ennek a fának a gyümölcse virágként fehér, majd pirossá válik, és mikor megérik, fekete lesz. Ugyanígy a Sátán, büntelenségében fehér virág, és angyali természetének erejétől piros, és a bűn ízétől feketévé válik”. Ambruséval ellentétes Ágoston magyarázata<sup>770</sup>, aki Krisztus keresztségének evangéliumát látja a vérző gyümölcsökben, „melyek sebzetten csüngnek a fáról”. Ehhez az értelmezéshez kapcsolható egy, Dante korából származó meditáció leírása. Ubertino da Casale *Arbor vitae* című művében azt írja, az eredeti *vexilla*, Krisztus Keresztségének zászlói pontosan olyan színűek, mint a dantei Sátán arcai: „Gondolj a szeretett Jézusodra, ó, részvét nyilatól sebzett lélek, és látni fogod, mint zarándoklatod zászlaját. A fehér az ő tiszta húsa, a fekete a korbácsütések véraláfutásos nyoma, és a kiontott vér vöröse ebben a hármasszínben tárulkoznak föl”.<sup>771</sup> Hogyha – ahogy azt Freccero sejti –, Dante ismerte Ubertino da Casale művét (vagy Ágoston Lukács 17,6-hoz írott magyarázatát), akkor a Sátán arcainak színválasztása is illeszkedik az éneknek az előzőekben felvázolt parodisztikusan ellenpontosító szerkezetébe.

#### V.I.2.IV. Szárnyai és az általuk keltett három szél

A szeráfoknak az ikonográfia szerint hat szárnyuk van; Lucifernek, a bukott arkangyalnak ugyanennyi, de nem tűzvörös színű, hogy a szeretetet mutassa, hanem hártás és sötét színű, mely a denevér szárnyaihoz hasonlítható.<sup>772</sup> Az általánosan elfogadott értelmezés szerint ezek a szárnyak Lucifer zászlói („*vexilla*”), amely az ének első szava.

A Firenzei Névtelen azt a különbséget emeli ki Lucifer szárnyával kapcsolatosan, hogy a jó angyaloknak, ahogy a madaraknak, tollas a szárnyuk; és utal a denevér aesopusi történetére, aki (Luciferhez hasonlóan) megfosztott tollaitól, és sötétben kényszerül élni: „A jó angyalok madártollas szárnyakkal jelennek meg, Luciferé viszont denevérszárnyakhoz hasonló. Mivel a denevér Aesopus meséje szerint előbb madár volt, de nem vett részt a madaraknak a földi állatokkal folytatott harcában, és ezért kapta azt a büntetést, hogy éjjel kell repülnie, és az estéről (lat. *vespera*) nyert elnevezést.”<sup>773</sup> A névtelen firenzei ezzel arra a hasonlóságra is utal, amely Lucifer, akinek neve az Esthajnalcsillag is egyúttal, és az alkonyatkor feltűnő denevér, a *vespertilio* között fennáll.

<sup>769</sup> *In Lucam*, VIII, 29, in *PL* 15, 1774.

<sup>770</sup> *Ques. Evangelior.* q. 39, n. 2.

<sup>771</sup> Freccero 1989: 231.

<sup>772</sup> Fallani – Zennaro 1996: 228.

<sup>773</sup> Anonimo Fiorentino, 1400[?], 49. sorhoz írt jegyzete.

Benvenuto da Imola<sup>774</sup> részletesen jellemzi a denevéreket (megtudhatjuk többek között, hogy kutyafejük van és négy fülük), és tulajdonságait összeveti Luciferéivel. Kettejük párhuzamba állítását kitűnő hasonlatnak tartja: „breviter comparatio est optima”. Buti magyarázata szerint: a harag arca alatti két szárny: a háborgatás (turbazione) és a düh (furore), melyek a kegyetlenség szelét gerjesztik. A fősვნყსég arcának két neveltje a kapzsiság (rapacità) és a makacsság (tenacità), melyek a hálátlanság szelét ébresztik; míg a jóra való restség arcának két szárnya a szomorúság (tristizia) és a hanyagság (negligenza), melyek a gyűlölet szelét keltik fel.<sup>775</sup> A szárnyak által keltett három szélben Guido da Pisa három főbűnt lát: a gőgöt, a kapzsiságot és a bujaságot.<sup>776</sup>

Lucifer hat szárnya is magán viseli a szentség paródiájának jegyét: ugyanis egyértelműen szemben áll, és groteszk módon utánozza egyrészt a gyakran galambként ábrázolt Szentlélek repülését, másrészt minden Úrhoz igyekvő, a „vágy szárnyain” (*pennae desiderorum*)<sup>777</sup> felemelkedő lelket, mely a patrisztikai-teológiai irodalom olyannyira kedvelt toposza.

## **V.II. Dante Júdás-képe az előzmények tükrében**

### **V.II.1. Júdás megítélésének története**

#### **V.II.1.1. Karióti Júdás története az Újszövetség alapján**

Az Újszövetség leírásai nem adnak egységes képet Karióti Júdás történetéről. A legtöbb kéziratban Iskarióti néven szerepel, helytelenül, mivel az is-Kerioth héberül azt jelenti, keriothi férfi<sup>778</sup>; Józsué 15,25 említi Kerioth-Hebront, mint a Júda törzshöz tartozó várost.<sup>779</sup> Az apostolok felsorolásánál mindig leghátul szerepel Júdás neve azzal a megjegyzéssel, hogy „aki elárulta Jézust”.<sup>780</sup>

A szinoptikusok csak a következő tetteiről számolnak be: 1) A főtanáccsal való egyezkedéséről. Máté (26,14–16) konkretizálja Jézus kiszolgáltatási díját 30 ezüstpénzben, Márknál és Lukácsnál csak pénzről van szó. Lk 22,3 szerint a sátán szállta meg Júdást, és ezért ment el a főpapokhoz. Máté (26,14 skk), Márk (14,10) és Lukács (22,3skk) szerint az „egyezkedés” az utolsó vacsora előtt történt. 2) Az utolsó vacsorán tanúsított magatartásáról; ahol Jézus kijelenti, „egyiktek elárul engem” (Mt 26,25), és a tanítványok kérdésére, hogy

<sup>774</sup> Benvenuto da Imola 1375-80: 49. sorhoz írt jegyzete.

<sup>775</sup> 37-54. sorhoz írt jegyzete.

<sup>776</sup> 46-51. sorhoz írt jegyzete.

<sup>777</sup> A toposzról és a dantei alkalmazásáról lásd: Pertile, *Le penna e il volo*.

<sup>778</sup> Létezik egy másik, Órigenésztől származó, etimologizáló értelmezés az „Iskarióti” névvel kapcsolatban: eszerint az *asekara* ’megfojtás által meghalt’ héber szóból származik a név. Lsd.: Cassell 1984: 53.

<sup>779</sup> *New Catholic Encyclopedia*, 1967, 15.

<sup>780</sup> Mt 10, 4; Mk 3,19; Lk 6, 16.

melyikük lesz árulóvá, azt feleli, „aki most velem egy tálba nyúl”. 3) Árulásáról. 4) Máté említi lelkiismeret-furdalását és halálát (27,3–10). „Amikor látta, hogy elítélték (Jézust), megbánta tettét, és visszavitte a 30 ezüstpénzt a főpapoknak, azt mondván: „Vétkeztem, elárultam az ártatlan vért”. „Mi közünk hozzá?” – válaszolták. Erre a templomba szórta az ezüstpénzt, aztán elment és felakasztotta magát.” A főpapok a pénzen megvették a fazekas telkét az idegenek temetkezési helyéül, amelyet ma is (Hakeldamának, vagyis) vérmezőnek hívnak.

János bővebben foglalkozik Júdással, és rendkívül negatívan festi le. A János által leírtak a következőkben különböznek a szinoptikusok beszámolóitól: 1) A főtanácsal való egyezkedést közvetlenül az Utolsó vacsora utánra teszi (13,30). 2) Az utolsó vacsora leírásakor (13,21-30) Jézus „Közületek egy elárul engem” kijelentése után csak Jánosnak, aki „Jézus keblén nyugodott”, nevezi meg az árulót, „egy bemártott falat odanyújtásával”. „A falat után mindjárt belé szállt a sátán”, és Jézus elküldte őt, anélkül, hogy a többi apostol értette volna. Kizárólag Jánosnál jelennek meg a következő adatok: 6,71 szerint Júdás Simon fia, és itt hangzik el a Júdás kapcsán annyit idézett kijelentés: „Nem tizenkettőt választottam? S egy közületek mégis ördög” (12,1-8). A betániai vacsora leírásakor – amely a szinoptikusoknál is megjelenik, de ők nem nevesítik sem Magdolnát (helyette „egy bűnös asszony”<sup>781</sup> vagy „egy asszony”<sup>782</sup> szerepel), sem Júdást (helyette Máté szerint „a tanítványok”, Márk szerint „néhányan”<sup>783</sup> kezdtek panaszkodni). János szerint Mária (Magdolna) vett egy font valódi nárduszból készült drága olajat, Jézus lábára kente, majd hajával megtörölte. És ekkor Júdás méltatlankodni kezdett, hogy miért nem adták el inkább az illatszert 300 dénárért és adták oda a szegényeknek. Ezután János megjegyzi, hogy Júdásnak igazából nem a szegényekre volt gondja, hanem ő kezelte a pénzt, és elsikkasztotta a bevételt.

Az Apostolok Cselekedetei (1,18-20) Mátyás apostollá választása kapcsán emlékezik meg Júdás haláláról: „Gonoszsága bérén telket szerzett magának, mikor pedig lezuhant, kettéhasadt és minden bele kiömlött”.

Júdás kapcsán is találunk tipológiai utalásokat az Újszövetségben: az ApCsel 1,16 és Jn 13,17-18 párhuzamba állítja Júdást a Dávid ellen fordulókkal. A *New Catholic Encyclopedia*<sup>784</sup> szerint az akasztásnak (mint annak az elárulásáért járó büntetésnek, aki

---

<sup>781</sup> Lk 7,36.

<sup>782</sup> Mt 26,7.

<sup>783</sup> Mk 14,3.

<sup>784</sup> 8. kötet, 1967, 15.

megbízott benne) szimbolikus jelentősége van, mivel Absolont is úgy ölték meg, hogy „fennakadt fejénél fogva egy cserfán, függvén ég és föld között”<sup>785</sup>.

Az árulás oka nem tisztázott: Máté (26,1–16) és Márk (14,1–11) azt hangsúlyozza, hogy Júdas Jézusban „mint Messiásban” vesztette el hitét, míg János (6,67–70) hitetlenségét az eucharisztikus beszéd után már tényként kezeli.<sup>786</sup> Haag magyarázata szerint Júdas a Messiásról való földi elképzelések alapján csatlakozott Jézushoz, de mivel Jézus elutasította a földi királyság gondolatát (6,15), Júdas „hitetlenségében belül szakított Jézussal, ám külsőleg mégis vele maradt”.<sup>787</sup> Elterjedt elképzelés még, hogy nyereségvágyból, kapzsiságból engedett a főtanács és a farizeusok felhívásának; ezt Marc Thoumieu azzal az érveléssel cáfolja könyvében, hogy egyrészt a harminc ezüst nem képviselt rendkívüli értéket, másrészt pedig Júdas – lévén Jézus és az apostolok pénzének kezelője – kapzsiságát ki tudta volna elégíteni mestere feladása nélkül is.<sup>788</sup>

Az összes újszövetségi forrás negatívan festi le Júdas alakját, mégis összeegyeztethetetlen különbségek vannak nemcsak történetében, hanem jellemrajzában is. Míg Máténál reakciója egyértelműen mutatja, hogy nem számolt a főtanács ítéletével, és öngyilkossága az efölötti kétségbeesésének és lelkiismeret-furdalásának következménye; addig János kapzsiságát hangsúlyozza, és jellemét úgy festi le, mint aki mindig is gonosz volt, és a Sátán hatalmában állt.

### V.II.1.2. Az ókeresztény kor Júdas-képe

Júdas alakjának, jelentőségének és bűnössége mértékének megítélése korszakonként változott, ez nyomon követhető jellegzetes ábrázolásaiban. Az ókeresztény felfogás szerint Júdas eszköz volt, akinek be kellett töltenie rendeltetését; és egyidejűleg a rossz megbánás elrettentő példája is, akinek nem lesz megbocsátásban része. Ennek alapján ábrázolják az ókeresztény művészek is: nem kap hangsúlyos szerepet a szenvedéstörténet jeleneteiben; ám glóriában, Jézushoz és a többi apostolhoz hasonló ruhában, arcvonásokkal jelenik meg. (Pl.: Theodosius szarkofágján, vagy a milánói elefántcsont-táblákon).<sup>789</sup>

<sup>785</sup> Sám. II. 18. 9-15.

<sup>786</sup> XI-XII. század fordulójának Magyarországról származó *Hartvik püspök szertartáskönyvében* található *Sermo generalis* Júdas áldozásának kérdésével is foglalkozik. „Júdasba pedig, miután az Úr kezéből átvette a falatot, rögtön belement a sátán, mivel méltatlanul vette magához azt.” „Júdas a falatot nem üdvösségére, hanem az *ítéletére* vette magához.” Ugyanis „Krisztus maga dönt arról, hogy kinek szolgál orvosságul, és kinek *ítéletére*”, és „aki Júdással együtt saját bűnének semmibevétele miatt lesz vádlott, az Júdással együtt kárhozik el”. (Madas 2002: 77-78.) Sokat vitatott kérdés, hogy Júdas részesült-e az Eucharishtiában. Lsd.: Haag 1989: 899-901.

<sup>787</sup> Haag, *Bibliai lexikon*, 1989, 899.

<sup>788</sup> Thoumieu, *Dizionario d'iconografia romanica*, 1997, 242.

<sup>789</sup> Kirschbaum 1970: 444.

## I. Ókeresztény szerzők

Papias (aki állítólag János evangélista tanítványa volt<sup>790</sup>) teremtette meg a Júdás halálával kapcsolatos harmadik hagyományt<sup>791</sup>, ennek leírása két helyen maradt fenn: a IV. századi Laodiceai Apollinaris catenájának scholionjában<sup>792</sup>, valamint Oecumenius Apostolok Cselekedetei-kommentárjában<sup>793</sup>. Papias szerint Júdás begyulladt teste annyira megduzzadt,<sup>794</sup> hogy nem fért át egy akkora helyen, ahol egy szekér átfér, szemhéjai is olyan mértékben feldagadtak, hogy már nem is látott tőlük. Amikor felhasadt a hasa, testrészei férgekkel és alvadt vérrel elkeveredve csúsztak ki, és undorító bűzt árasztó nedvei szétfolytak. A telket senki nem volt hajlandó megvenni a bűz miatt. Oecumenius úgy próbálta összeegyeztetni Máté véleményét Papiaséval, hogy Júdás, bár megkísérelte az öngyilkosságot, mégsem kötél által halt meg, mert leszedték, mielőtt megfulladt volna; és ezután történt a Papias által leírt eset.<sup>795</sup>

A XI. századi Theophylactos számol be Mt 27-kommentárjában<sup>796</sup> arról a vélekedésről, mely szerint Júdás azzal a céllal árulta el Krisztust, hogy mindkettejük számára pénzt szerezzen ezzel, mivel biztos volt abban, hogy Krisztus el fog menekülni az üldözői elől, ahogy azelőtt már többször elmenekült. De mikor látta, hogy halálra ítélik Jézust, mély megbánást érzett amiatt, hogy az ügy másképp végződött, mint ahogyan elképzelte. Lelkiismeret-furdalásában felkötötte magát, azt remélve, hogy így hamarabb ér a másvilágra, mint Krisztus, és ott majd esedezhet bocsánatáért, és talán elnyerheti az üdvösséget. Ám rögtön azután, hogy a hurokba bujtatta a nyakát, a fa meghajlott alatta, és ő életben maradt, mivel Isten meg akarta őrizni őt vagy a bűnbánatra, vagy pedig a nyílt szégyenre.

Órigenész szerint<sup>797</sup> Júdás azért akasztotta fel magát, hogy még a pokolban találkozzon Jézussal, amikor lemegy Ádámot és Évát kiszabadítani a „pokol tornácáról”. Ezt a jelenetet ábrázolta Hieronymus Bosch egy elveszett képe, amelyről kortársa, Karel Van Mander ír: „Van [Boschnak] Waalon egy Pokol című képe, mely azt mutatja, hogyan

<sup>790</sup> *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1262.

<sup>791</sup> 1. hagyomány: Máté (27,3-5), 2.: ApCsel (1,18-20) (Haag, 1989, 900).

<sup>792</sup> *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1259-60. Papias: *VII. fragmentum*.

<sup>793</sup> *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1261-62. Papias: *VIII. fragmentum*.

<sup>794</sup> Érdekes, hogy Júdás testének megdagadását jelölő latin szó „corpore inflatus” ugyanaz, amivel Ágoston Lucifer felfuvalkodottságát, gögjét nevezi meg: „elatione inflatus voluit dici deus” (*De quest. Vet. Testam.* q. 113.)

<sup>795</sup> *Patrologia Graeca*, 5. vol., 1262.

<sup>796</sup> *Patrologia Graeca*, 123, 460. Idézi: Zwiep, *Judas and the Choice of Matthias*, 2004, 122; és Paffenroth, *Images of the Lost Disciple*, 2001, 120.

<sup>797</sup> In Matt. Tract. 35.

szabadulnak ki belőle az ősatyák, míg Júdás, aki azt hiszi, ő is kimehet [mármint a pokolból], kötelet kap a nyakára”.<sup>798</sup>

Eusebius (260 k.-340) *Praeparatio Evangelica* című művében<sup>799</sup> Júdás tettével és az isteni elrendeléssel foglalkozik, és arra a megállapításra jut, hogy Isten előzetes tudása és a jövődölések nem befolyásolták Júdás szabad akaratát, amely őt tettének elkövetése közben irányította. Ugyancsak Eusebius említ *Demonstratio Evangelica*-jában<sup>800</sup> egy hiedelmet, miszerint Júdás kövé vált árulása miatt, mikor megcsókolta Jézust. (Eszerint egy embernek pedig, aki meg akarta őt (Jézust) ütni, leszáradt a keze; és Kajafás, aki hamis tanúkat szerzett ellene, megvakult.) Bár ezt mint negatív példát hozza fel – valószínűleg apokrif evangéliumokat ítélve el vele – mikor az evangéliumok hitelességét bizonyítja azzal a különös érveléssel, hogy ha az evangélisták hazudnak, akkor miért nem hazudnak merészebben; és erre merész fikcióra hozza példaként az előbb említett hiedelmeket.

Irenaeus (II. század) *Adversus Haereses* című munkájában<sup>801</sup> felveti, hogy Júdás amiatt lett áruló, mert Jézus megszégyenítette őt a többi tanítványa előtt a betániai vacsora során. De hozzáteszi, hogy Júdás azt gondolhatta, Jézus majd csodával megszabadítja magát, vagy az emberek fognak fellázadni az ítélet ellen és kiszabadítják.

Augustinus egy kevésbé ismert sermójában azt állítja, hogy a Sátán belépett Júdás lelkébe és ő vette rá, hogy árulja el Jézust, majd akassza fel magát.<sup>802</sup> A *De Civitate Dei*-ben ezt írja: „azzal, hogy Júdás felkötötte magát, inkább súlyosbította bűnét, mintsem enyhítette, mert nem bízott Isten könyörületességében. Így, halálosan bánkódva, a bűnbánatnak semmi üdvös helyét nem hagyta magának”.<sup>803</sup> A *Quaestiones in heptateuchum Genesis*-ben megállapítja: „mikor Jézus feltámadt, Júdás már halott volt”.<sup>804</sup> A *De haeresibus* című művében<sup>805</sup> a judanita eretnekséget tárgyalva, megjegyzi, hogy „voltak akik istenítették Júdást, mert előre tudta, hogy az embereknek hasznos lesz Krisztus szenvedése”.

---

<sup>798</sup> Mander, *Hírnevés németalföldi és német festők élete*, 1987, 56.

<sup>799</sup> *Praep. Ev.* 6. könyv, 11. fejezet.

<sup>800</sup> *Demonstratio Evangelica* 3, 5.

<sup>801</sup> *Adversus Haereses*, 5, 33.

<sup>802</sup> *Sancti Augustini Sermones Post Maurinos reperti*, ed. G. MORIN, *Miscellanea Agostiana*, vol. 1., Roma, 1930, 538. 313. sermo.

<sup>803</sup> *Civ. Dei* 1, 17.

<sup>804</sup> *Quaestiones in heptateuchum Genesis*, questio 117.

<sup>805</sup> *De haeresibus*, 18. fejezet

## II. Júdással foglalkozó eretnekségek

A káiniták tanait ismertette (és elítélte) Lyon-i Irenaeus, *Az eretnekségek ellen* címet viselő, 180 körül született művében<sup>806</sup> említést tesz egy evangéliumról, melyet a káiniták Júdásnak tulajdonítottak. Szerintük Káin égi erő birtokában volt, és minden bűnös cselekedet során egy-egy angyal kíséri az embereket.

Philaszter is tudósít egy judanita eretnekségről (ezekkel a tanokkal Határ Győző is foglalkozik), melynek felfogásában Júdás tette – a megváltó kereszthalál előfeltételeként – pozitív üdvtörténeti értelmezést nyert. A judaniták állították, hogy Karióti Júdás a megváltás művében Krisztus felett áll; „mert míg Krisztus csupán az özönbűnt vállalja magára, Júdás magára veszi a bűnök bűnének özön gyalázatát”.<sup>807</sup> Ágoston is említést tesz erről az eretnekségről.<sup>808</sup>

Az egyházatyák által emlegetett Júdás-evangélium mibenléte egészen a 2000-es évekig csak találgatásokban merült ki, egészen addig, amíg a Rodolphe Kasser által vezetett kutatócsoport fel nem dolgozta, és le nem fordította az 1970-ben, Egyiptomban megtalált *Tchacos-kódex* harmadik szövegeként. Ez a Júdás-evangélium néven híressé vált gnosztikus szöveg kopt fordításban maradt fenn, de Kasser véleménye szerint görög nyelven keletkezhetett, a II. század közepe táján.<sup>809</sup> Ez a hiányos, és számos értelmezési problémát felvető szöveg több szempontból is eltér az Újszövetség evangéliumaitól. Jézus alakja egy jókedvű rabbié, aki sokat nevet a tanítványok tévedésein és az élet viszontagságain, a természet rendjén (pl. „a csillagok tévedésén”, 55).

Júdás kiválasztott, és kedves tanítványa, akinek az árulása a Mester kérésére és beleegyezésével történik. Jézus megjósolja Júdás szenvedéssel teli sorsát, amely a misztériumok megismeréséhez vezet majd (36), és később Júdás is látomást lát sorsáról.<sup>810</sup> Jézus platonista kozmológiát tanít, és az Atya (hetvenkét világítótest, 360 égbolt és megszámlálhatatlan égitest ura) szemben áll a lázadóval, Nebróval vagy más néven Jaldabaóthtal, aki az alvilág és káosz ura lett.

<sup>806</sup> *Adversus Haereses* I, 31. 1. pont.

<sup>807</sup> Határ, *Antibarbarorum libri. Bölcséleti írások*, 2001, 562–563.

<sup>808</sup> *De haeresibus*, 18. fejezet.

<sup>809</sup> *Júdás evangéliuma a Tchacos-kódex alapján*, Rodolphe Kasser, Marvin Meyer és George Wuest gondozásában, National Geographic, Budapest, 2006.

<sup>810</sup> „A látomásban láttam magam, amint tizenkét tanítvány megkövez, és [45] [ádázul] üldöz [engem]. És eljöttem arra a helyre ... utánad. Láttam [egy házat] .... Nagy emberek voltak körülötte, és a ház teteje növényzetes volt, és a ház közepén [tömeg] volt [-2 sor hiányzik-], mondván: „Mester. fogadj be engem is ezekkel az emberekkel együtt.” *Júdás evangéliuma*, 38-39. old.

Júdás sorsáról Jézus így jövendöl: „Te ... mindegyiküknél nagyobb leszel. Te fogod ugyanis feláldozni az embert, aki magában hord engem.” (56) ... „Íme minden elmondott neked. Emeld fel a tekinteted, nézd a felhőt, és a benne lévő fényt, és a csillagokat, amelyek körülveszik. Az a csillag, amely az utat mutatja, az a te csillagod.” (57) Ezt követi az a szakasz, amelyet Júdás színeváltozásaként értelmeznek a kutatók: „Júdás felemelte a tekintetét, meglátta a fénylő felhőt, és belelépett abba. Akik a földön álltak, hangot hallottak, amely a felhőből jött, és azt mondta (58) ... *nagy nemzedék ... [...] képmás... és ...* [kb. 5 sor hiányzik].” Júdás evangéliuma az árulással zárul, amely Jézus kérésére és utasításait követve tesz meg.

Habár ez a szöveg nem lehetett ismert sem Dante, sem kommentárjai számára, Júdás megítélésének történetét összefoglalva nem lehet hallgatni róla.

### V.II.1.3. A középkori Júdás-kép

#### I. Júdás ábrázolásai

A IX. századtól számos Júdás-jelenet található a szenvedéstörténet ciklusaiban. A középkor Júdást aljasnak, és külsejével, gesztusaival is negatív figurának ábrázolja. Zsidó arcvonásokkal, gyakran sárga köpenyben, glóriája fekete vagy hiányzik.<sup>811</sup> Giotto Scrovegni-kápolnájában lévő, *Júdás árulását* ábrázoló freskójáról azonban bebizonyították, hogy a „Júdás feje fölötti fénykör elfeketedését természetes vegyi folyamatok okozták, nem igaz tehát, hogy szándékosan festették sötétre...”.<sup>812</sup> *Utolsó vacsora* képén pedig „a glóriák hierarchikus sorrendben különböztek egymástól: aranyozott és domború volt Jézusé, aranyos színű és sugaras az apostoloké, és sugarak nélküli Júdásé”.<sup>813</sup> Giotto művészetét Dante ismerte és csodálta: „Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura” (*Pg* XI 94-96). Giotto 1305-6-ban elkészülő freskóit a padovai Scrovegni kápolnájában Dante egy dokumentum tanúsága szerint 1306-ban láthatta (*"Dantinus quondam Alligerii de Florentia et nunc stat Paduae in contracta Sancti Laurenti"*).<sup>814</sup>

A fősvénység motívumaként nem hiányzik Júdás ábrázolásairól a kis pénzeszsák, amely Cesare Ripa bűn-allegóriáin is megjelenik. Olykor azt is ábrázolják, ahogyan az ördög egy állat képében a hatalmába keríti, (erre Lukács és János evangéliumában is találunk utalást). Pl.: a volterrai dóm szószékének *Utolsó vacsora* domborművén Júdás mögött

<sup>811</sup> Kirschbaum 1970: 445.

<sup>812</sup> Bacchesi, *L'Opera completa di Giotto*, 1974, 103. Tintori és Meiss állítása.

<sup>813</sup> Bacchesi 1974: 103.

<sup>814</sup> 1748-ban a *"Novelle Letterarie di Firenze"* (col. 361) jelent meg az 1306 aug. 27-ei jogi dokumentum felfedezésének híre, amelynek egy 1335-ös másolatát a Papafava archívum őrzi. Gabriella De Biasi, Pier Vincenzo Mengaldo, *Padova*, in *„Enciclopedia Dantesca”*.



megjelenik egy sárkány, vagy Giotto freskóján az árulás-jelenetnél tartja fogva egy ördög a padovai Scrovegni-kápolnában (1305-6; lásd *Képek V.2.1*). A strasbourg-i dóm nyugati főkapujának ívmező-domborművén (1275 k.) a fán lógó Júdást egy bak (ördög) őrzi.<sup>815</sup> A felakasztott Júdás leggyakrabban a keresztt-vitel, ill. a keresztre feszítés passióképein jelenik meg mint Jézus ellenpontja, aki kétségbeesésével elutasította az isteni kegyelmet: így már egy 420 körüli elefántcsont szarkofágon (lásd *Képek V.2.2*). Az Autun-i Saint-Lazare katedrális oszlopfőjén (készítő: Gislebertus mester, 1135 k.) két szárnyas és farkas ördög akasztja föl Júdást (lásd *Képek V.2.4*).

A „fára akasztott ember” fogalma az ószövetségi hagyományban is erőteljesen negatív jelentésű: MTörv 21, 23 alapján a főbenjáró bűn elkövetésének büntetése a fára akasztás „az akasztott ember Istentől átkozott”. A keresztényellenes zsidó polémiák Jézust „fára függesztettnak” nevezték, mely a mózesi törvények tükrében az Istentől átkozott kifejezéssel volt egyenértékű, míg a keresztények ezt az értelmet Júdásra vonatkoztatták.<sup>816</sup>

A felnyílt hasú akasztott Júdás-ábrázolások háttérében az a hiedelem áll, hogy kárhozott lelke nem tudott szokásos úton (szájon át) távozni, mivel száját megszentelte Krisztus csókja; ezért a sátán felhasította hasát, hogy megkaparintsa lelkét.<sup>817</sup> Ezt a jelenetet láthatjuk a Briga Marittima-i Nôtre-Dame des Fontaines kápolna freskóján (1492 k.), ahol egy denevérszárnyú, ragadozó madár-lábú és majomtestű démon Júdás emberformájú lelkét ráncigálja elő belső szervei közül (lásd: *Képek V.2.5*); valamint a freiburgi dóm toronycsarnokának kapuján (1290–1310). Ugyanezt a jelenetet örökíti meg a „Holkham Bible Picture Book” (1327-1335 k.).<sup>818</sup>

## II. A Júdás-legenda

Az Oidipus király történeten alapuló legenda nagy népszerűségnek örvendett az egész középkorban. Számos változata (a legkorábbi lejegyzett verzió a 12. századból származik), forrása, párhuzamos története (pl. a Gergely pápa életéről szóló) fennmaradt, ezeket Paull Franklin Baum gyűjtötte össze és rendszerezte *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*<sup>819</sup> című munkájában. Feltehetően a történet népszerűsége miatt Jacobus de Voragine is beemelte legendagyűjteményébe, a *Legenda Aurea*-ba: a Szent Mátyásról szóló, XLV. legenda tartalmazza. A *Legenda Aurea* minden valószínűség szerint ismert volt Dante számára, amit

<sup>815</sup> Seibert 1986: 158. Lásd: *Képek V.2.3*. Júdás ábrázolásai.

<sup>816</sup> Újvári Edit megállapítása.

<sup>817</sup> Seibert 1986: 158.

<sup>818</sup> British Library, Add MS 47682, detail of f. 30r. Lásd: *Képek V.2.1.6*

<sup>819</sup> Baum, Paull Franklin, *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*, PMLA, Vol. 31, No.3, 1916, 481-632.

Luciano Gargan kutatásai is alátámasztanak:<sup>820</sup> egy Ugolino nevű domonkos barát a bolognai San Domenicóra hagyta 1312-ben könyveit, és ezek között szerepel Iacopo da Varazze *Legenda Aurea*-ja.

A *Legenda Aurea*-beli történet<sup>821</sup> szerint Ruben (más néven Symon) és Ciborea gyermektelen jeruzsálemi zsidó házaspár. Ciborea egy éjjel álmot lát, miszerint fia az egész zsidó népet romlásba fogja dönteni. Mikor kilenc hónap múlva fia születik, az álom jóslata eszébe jut, és megijedve a gyermeket egy teknőben a tengerre teszi. A víz Scariot szigetére sodorja (ahonnan a legenda szerint nevét kapja) a fiút, itt a sziget királynője találja meg, aki gyermektelen lévén, királyi pompában, sajátjaként neveli. Idővel a királynőnek saját fia is születik, akivel együtt nevelkedik tovább a gyermek Júdás. Mikor azonban felnőve „többször megütötte és egyéb módon bántalmazta testvérét”, a királynő dühében felfedi előtte származását. Júdás haragjában megöli a fiút, és Jeruzsálembe menekül, ahol csatlakozik Pilátus kíséretéhez. Egyszer Pilátus Ruben kertjébe bepillantva rettentően megkíván egy gyümölcsöt, és Júdás – mit sem sejtve – vállalkozott a gyümölcs megszerzésére. A kertben megjelenik Ruben, és Júdás szóváltásba keveredik vele, mely verekezésbe fordul, és megöli őt. Ezután feleségül veszi Ciboreát, és egy nap, mikor megkérdezi az asszony boldogtalanságának okát, és ő elmeséli történetét, akkor dőbben rá, hogy apját ölte meg, és anyját vette nőül. Borzasztó lelkiismeret-furdalása miatt, valamint Ciborea tanácsára csatlakozik Jézushoz, hogy bűnbocsánatot nyerjen.

### III. Júdás pokolbeli büntetése

Egyedi a VI. századi ír apát, Szent Brendan tengeri utazását feljegyző legenda, amelyben a Boldogság szigetére hajózó szerzetes és társai Júdásra egy tengeri sziklán kuporogva lelnek rá. A sziklán ülő Júdást hullámok minden oldalról elborítják, a feje búbján is átcsap a víz, és előtte két kis vasvilláról egy vászondarabot csapdos homlokába a szél. Brendan kérdésére mondja el Júdás, hogy az év bizonyos ünnepnapjain nyer itt felüdülést a pokol kínjaitól,<sup>822</sup> ahol egy fazékban fortyog Heródessel, Pilátussal, Annással és Kajafással. A vasvillákat ő adta a templom papjainak, hogy fazekakat akaszthassanak rájuk, a vászonkendőt egy leprásnak, a

---

<sup>820</sup> Dante, *la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, 2014.

<sup>821</sup> Varazze, Iacopo de, *Legenda Aurea*, ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel, 2004, 277-280.

<sup>822</sup> A Brendan-szöveg kozmográfiája szerint a pokol ugyanis egy tengeri sziget – több középkori térképen is Tenerifét azonosítják a pokollal. (*La navigazione di San Brandano*, 1975, 155.

sziklát pedig ő görgette egy árokba, hogy az arra járók átkelhessenek rajta.<sup>823</sup> A Júdással való találkozás a leghosszabb a Szent Brendan utazásában.

Dante ismerhette Szent Brendan túlvilági utazását, ugyanis a XIV század elején már elkészült egy luccai régióból származó, vulgáris nyelvű átírása.<sup>824</sup> A *Színjáték* számos párhuzamos elemet tartalmaz ezzel a túlvilágjárással,<sup>825</sup> melyek nagy része a két Földi Paradicsom-leírás között található.<sup>826</sup>

A Conques-en-Rouerge-i Sainte-Foy-apátsági templom (kb. 1130-1135) nyugati kapujának orommezijén a Júdás a Pokolban lóg felakasztva: büntetése az akasztottaké, hogy felakasztva sem tud meghalni, és az idők végezetéig éli iszonyú kínok között utolsó perceit.<sup>827</sup> Giotto *Utolsó Ítélete*<sup>828</sup> az uzsorások poklára juttatta, ahol pénzeszsák zsinórján lóg, kiomló beleivel (lásd: *Képek V.2.8*).

### V.II.2. Dante és a kommentárok Júdás-képe

Júdás helyzetéből és büntetéséből (öt gyötri legjobban a Sátán<sup>829</sup>, nem csak fogaival morzsolja, hanem hátát is karmolja) következik, hogy Dante őt tartja az emberi bűnösök közül a leggonoszabbnak. Kim Paffenroth<sup>830</sup> megállapítása szerint Dante ábrázolásában Júdás elhelyezkedése sokkal inkább árulkodik a szerző szándékáról, mint a büntetése, hiszen ez utóbbi egyáltalán nem egyedi a *Pokolban*: a XXXIII. énekben Ugolino rágja Ruggieri érsek tarkóját, a VI.-ban Cerberus karmolja, falja a torkosokat, a XIII. énekben pedig az öngyilkosokat és tékozlókat tépik a háрпиák és pokolbeli kutyák. Mindhárom korábbi jelenet jól illene Júdáshoz. „Lukács (22, 3) szerint Júdás a Sátánnal lépett szövetségre, tehát kettejük kapcsolata tökéletesen megfeleltethető Ugolino és Ruggieri viszonyával: összeesküvők, akik

<sup>823</sup> *Szent Brendan apát tengeri utazása*, 73-76.

<sup>824</sup> Bibl. Municipale di Tours, ms. 1008. Egy változatát kiadta: *La navigazione di San Brandano*, cura di Maria Antonietta Grignani, Milano, Bompiani, 1975.

<sup>825</sup> Az út ideje Hűsvétra esik (*La navigazione di San Brandano* 109. old); útját állja egy „bestia molto sozza e pare che gli volesse divorare” (119), ami a *Pk.* I. énekében felbukkanó vadállatokat idézi föl; a Griffa-szigeten (141) furcsa, hibrid madarak vannak (részben madár, részben állat, részben halak), amelyek szárnya úgy vág, mint a borotva – felidézve a *Pk.* XIII. hibrid háрпиáit. A Pokol-szigeten rettenetes a szél, kalapácsok hangja, és üvöltések hallatszanak, valamint sárkányok, oroszlánok, griffek és kígyók leledzenek (155-162): a dantei *Pokolban* ebből megtaláljuk a rettenetes szél elemét (XXXIV. ének), az emberi üvöltéseket, és kígyókat (XXV. ének). A „furcsa fák” is mindkét túlvilág jellegzetességei (Brendan, 137; *Inf* XIII). A *Paradicsomban* és Brendan édenében is lépcső vezet az égbe (*Pd.* XXI-XXII; Brendan 245: „colonna fatta a modo d’un iscala”, mely később egyértelműen megérinti az eget: „nel fuoco pare una scala che tocca il cielo”).

<sup>826</sup> Tiszta szépvízű folyók; rózsák, liliomok és violák; drágakövek díszítik a Brendan földi Paradicsomát (223), amelyek nagy része a danteiben is feltűnik; mindkét helyen zoltárrészletek hallatszanak (233). A legjelentősebb egybeesés azonban a dantei „pianta dispogliata” és a Brendan-féle „albero grandissimo” (244-245) között fedezhető fel. Danténál az egyház szekerét egy griff húzza, Brendannál pedig egy pávához hasonló, de annál jóval nagyobb madár jelenik meg a földi Paradicsom szigetén.

<sup>827</sup> Lásd: *Képek V.2.7*.

<sup>828</sup> Padova, Scrovegni-kápolna, 1304-6.

<sup>829</sup> „A lélek, ki ott fenn legjobban kínlódik”.

<sup>830</sup> Paffenroth, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, 2001, 28-29.

életükben felfalják egymást, és aztán örökké folytatniuk kell bűnös szövetségüket. Mindhárom bűnös, aki a Sátán szájában bűnhődik, öngyilkos volt; és van néhány olyan középkori legenda, mely Júdást torkossággal vádolja: tehát lehetséges, hogy mikor Dante megalkotta a *Pokolnak* ezt a záróképét, a korábbi büntetések sugalmaztak a szerzőnek egy magukhoz olyannyira hasonlót.”

Dante – a többi áruló büntetésével ellentétben – megalkotta a saját Júdás-képét, mely magába foglalja az összes többi bűnt, mellyel valaha megvádolták. Júdás és a Sátán magukba sűrítik minden bűnök leggonoszabbikát, és valamennyi bűn kombinációját. Ehhez kapcsolható Cassell megállapítása<sup>831</sup>, aki szerint Júdás legalább annyira vétkezett a kapzsiság és az öngyilkosság bűnében, mint az árulásban.<sup>832</sup> Cassell értelmezésében „a láncza, mellyel Júdás harcolt” (*Purg.* XX, 73-74.) is a kapzsiságot jelenti<sup>833</sup>, amit a hagyományos magyarázat árulásként értelmez<sup>834</sup>. Lucifer szentháromságot ellentpontoszó három feje közül Sermoniti szerint „Sátán Krisztus helyére állítva gyötri Júdást”<sup>835</sup>. Míg Sapegnót Júdás helyzete és lábaival való kalimpálása a simoniákusok büntetésére emlékezteti, akik őhöz hasonlóan szent dolgokat váltottak pénzre.<sup>836</sup> A modern értelmezők véleményét valóban alátámasztja egy korai kommentár, Guido da Pisáé (szövegrészt lásd lent), aki egyértelművé teszi, hogy Júdás alakja a *Commediában* több bűn összességének is a szimbóluma: a konkrét áruláson (*traderet Christum*; *Pokol* IX. kör, Giudecca) kívül a megosztás (*dissipavit collegium apostolicum*; *Pokol* VIII. kör, 9. bugyor), a kapzsiság (*per cupiditatem*; *Pokol* IV. kör) és a kétségbeesésből elkövetett öngyilkosság (*per desperationem.. se suspendit*; *Pokol* VII. kör) is a bűne.

A korai kommentátorok leggyakrabban Júdással kapcsolatban csak egy-egy utalásra szorítkoznak, hiszen „Júdás története meglehetősen ismert” – ahogy Guglielmo Maramauro is megjegyzi<sup>837</sup>. Esetleg az Újszövetség alapján szentelnek neki néhány sort, netán személyes felháborodásuknak adnak hangot tettével kapcsolatban („a kegyetlen szolga megölte urát”), mint például Cristoforo Landino, aki ezután egyetértését fejezi ki a Dante által Júdásra rótt szörnyű büntetéssel. „Teljesen igazságos az ítélet” – mondja Landino – „hogy Lucifer, aki az Istentől kapott kiváltságok dacára a legnagyobb hálátlansággal fordult el Tőle, és aki méltó a büntetésére, valamint a helyre, ahová a költő helyezi azért, hogy a lehető legjobban kínlódjon

<sup>831</sup> Cassell 1984: 49.

<sup>832</sup> A bűnök nehezen elválasztható és definiálható voltáról lásd Aldo Vallone 1965: 113. (Szt. Ágoston nyomán.)

<sup>833</sup> Cassell 1984: 55.

<sup>834</sup> Pl.: Fallani –Zennaro 1996: 352.

<sup>835</sup> Sermoniti 1993: 513.

<sup>836</sup> Sapegno 1985: 381-382.

<sup>837</sup> Guglielmo Maramauro 1369-73: 61-63. sorhoz írt kommentárjában.

amaz [Júdás], aki nem érdemelt sem kisebb hóhért, sem kisebb gazembert nála; s hogy az ég legnagyobb bűnöse büntesse a föld legnagyobb bűnösét, így Isten az ellenségeit jogosan, ugyancsak tulajdon ellenségeivel büntesse meg.”<sup>838</sup> Pietro Alighieri a XIII. énekhez fűzött kommentárjában, Pier della Vignával kapcsolatban említi Júdást<sup>839</sup>, az összehasonlítás alapja, hogy a kétségbeesés (*desperatio*) bűne azonos kettejükénél, ami a Szentlélek ellen való bűn.

Az a Júdás-kép, mely kifejezetten mint személyes jótevőjének árulóját mutatja be Júdást, minden valószínűség szerint a *Legenda Aurea*-ban is feljegyzett középkori Júdás-legenda történetén alapszik. Ennek a történetnek az ismeretére Francesco da Butinak ez a mondata utal egyértelműen: „Iskarióti Júdás elárulta mesterét és jótevőjét (*benefattore*), azaz Krisztust, aki annyi jót tett vele, és *megbocsátott neki oly nagy bűnöket, amekkorákat és amilyeneket a történetéből tudunk, hogy elkövetett*, és tanítványává és pénzének kezelőjévé tette”.<sup>840</sup> A Buti által említett „oly nagy bűnök”, melyeket Jézus még azelőtt megbocsátott Júdásnak, mielőtt tanítványává lett volna, a *Legenda Aurea*-beli történet szerint: kegyetlenség a testvéreként vele együtt nevelt gyermekkel szemben, és az „oidipusi bűnök”: apagyilkosság, és az anya feleségül vétele. Véleményem szerint nemcsak a kommentátor Buti fejében kapcsolódik össze a *Legenda Aurea*-beli legenda az evangéliumi történettel, hanem Dante választása Júdás pokolbeli büntetésével kapcsolatban is ezt a kontaminációt tükrözi.

Legrészletesebben Guido da Pisa foglalkozik Júdással a XIV. és XV. századi kommentátorok közül, aki tipikus skolasztikus érveléssel tárgyalja Júdás bűnét, és végkövetkeztetése szerint Júdás négyszeresen vétkezett. Árulásával háromszorosan vétkezett: elsősorban maga ellen, mivel szívébe fogadta a Sátánt, másodsorban Isten ellen, mert Urának, Krisztusnak lett árulója, s ezzel Isten ellen fordult, harmadsorban felebarátja ellen, mert megrontotta az apostolok gyülekezetét; negyedszer pedig mert kétségbeesésében (*per desperationem*) felkötötte magát:

„Peccavit autem Iudas tradendo Christum tripliciter: primo, quia peccavit in se ipsum, quia se totum dedit diabolo, in quantum prodicionem corde concepit, ut patet in autoritate premissa; quia recepit dyabolum in corde, ut traderet Christum. ... Secundo peccavit in Deum, quia fuit proditor Domini sui...Tertio peccavit in proximum, quia dissipavit collegium apostolicum. Dissipavit enim illud tripliciter: primo per cupiditatem, quia fur erat et loculos habens, ea que mittebantur portabat ... secundo per persecutionem, quia mortem apostolorum moliebatur... tertio per desperationem, quia laqueo se suspendit...” Összegezve: „Tria fuerunt scelera Iude: quia diabolus se dedit, Dominum suum prodidit, et apostolos dissipavit. Et quartum, quia de his tribus desperans, laqueo se suspendit.”<sup>841</sup>

<sup>838</sup> Cristoforo Landino 1481: 62. sorhoz írt kommentárjában.

<sup>839</sup> Pietro Alighieri (1), 1340-42, *Inferno* 13. 1-9. sorhoz fűzött jegyzete.

<sup>840</sup> Buti 1385-95: 106-126. sorhoz írt kommentárja. (A kiemelés tőlem származik.)

<sup>841</sup> 10-12. sorhoz írt kommentárja.

## VI. Az utazás ovidiusi mítoszai a *Commediában* I. Phaethon, Icarus és Daedalus

### VI.1. Phaethon a *Színjátékban*; a száműzött Hippolytos útra kel (*Inf. XVII; Pg. XXIX; Pd. XVI-XVII*)

A *Malebolge* elején (XVII-XVIII. ének) Dante három ovidiusi mítoszt idéz föl. Kettő közülük szorosan összekapcsolódik, és számos analógiát mutat, nem meglepő tehát, hogy szerzőnk egymás mellett említi a két történetet. Phaethon (*Met. II, 106-108*) és Icarus (*Met. VIII, 223-230*) bukása pillanatában érzett félelmét múlja felül Dante-szereplőnek a Geryon hátán érzett félelme a *Pokol XVII. énekében*:

<p>Maggior paura non credo che fosse quando Fetonte abbandonò li freni, per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse; né quando Icaro misero le reni sentì spennar per la scaldata cera, gridando il padre a lui «Mala via tieni!», che fu la mia, quando vidi ch'i' era ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta ogne veduta fuor che de la fera.</p>	<p>Nem rettegetett jobban Phaëton, mikor a gyeplőt eldobta s az égbolt (ahogy látjuk ma is!) megpörkölődött; sem szegény Icarus, mikor a tollak potyogni kezdtek az olvadt viaszból, s az apja kiabált: „Rosszfele mész!”, mint én rettegetem, mikor észrevettem: nincs köröskörül más, csak levegő, s nem látni mást, csak ezt az állatot.<sup>842</sup></p>
---	---

Phaethon szerepe a *Pokol* közepén, a Rondabugyrokba való lesüllyedés előtt a negatív figurában határozható meg: a nagyratörő, de elbukó ember figyelmeztetésként szolgál az utazó Danténak, aki az igazi emberi gonoszság bűnösei közé fog belépni.

A szakirodalom nem figyelte föl arra, hogy Ovidius is negatív figurális tartalommal választja egymás után Phaethont és Icarust, pontosan úgy, ahogy azt Dante teszi a *Pk. XVII. énekében*. A *Tristia* bevezetésében a száműzött költő útnak indítja kis könyvét, de nem küldi (egyenesen) a császári nagy palotába. Hiszen ott Augustus van, aki mint Iuppiter sújtott a költőre villámával. És a galamb is retteg a sólyom szárnyuhogásától, ha már egyszer a karmai között volt, ugyanígy a karámnál marad a farkasagyartól tépett bárány. A két ártatlan, majdnem elejtett állat mellé a latin költő két tulajdon hibájából elbukott mítoszi hőst választ – *Metamorphoses*-ének hőseit. Ovidius tudatában van, hogy száműzetése saját döntései és tettei következménye, mégpedig egy hibáé és egy költeményé (“Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error” *Tristia II: 207*). Phaethon, ha élne, úgy félne, ahogy a költő fél Augustustól:

<p>uitaret caelum Phaethon, si uiueret, et quos optarat stulte, tangere nollet equos. me quoque, quae sensi, fateor Iouis arma timere: me reor infesto, cum tonat, igne peti. (I.1. 79-82)</p>	<p>S élne Phaëton – félne égbolttól: mire vágyott, messz kerülné ő vad paripák fogatát. Juppiter ércnyílat éreztem, tartok is ettől, mennydörgés közben félek, a hangja elér. (Erdődy János fordítása)</p>
--	--

Icarus merészsége és bukása nem más, mint figyelmeztetés Ovidius számára, nehogy könyvecskéjét elhamarkodva küldje a császárnak:

<sup>842</sup> 106-114. sor. N.Á. fordításai az énekből vett idézetek.

dum petit infirmis nimium sublimia pennis Icarus, aequoreis nomina fecit aquis. difficile est tamen hinc remis utaris an aura, dicere; consilium resque locusque dabunt. (I.1. 89-93)	Icarus is, bár gyöngé szárnya, magasba repült és hullámsírnak bukva adott nevet ő. Nem könnyű az azonban, hogy megmondjam, evezz, vagy szárnyalj – meglátod, sorsod mit javasol. <sup>843</sup>
---	---

Ahogy az ovidiusi *Tristiában*, Phaethon a dantei *Pokolban* a nagyra törés (és az ebből következő bukás) negatív példája: a *Metamorphoses*beli Ovidiusnál ezzel szemben még a nagyság jellemezte a Nap-fiút (*magnanimus*, *Met.* II, 111), aki nagy vállalkozásba fogott (*magnis ... ausis*, *Met.* II, 328)<sup>844</sup>, tehát emberi törekvése dicséretre méltó, bukása pedig az emberi erőt meghaladó feladatból következik. A történetvezetés és a lexikai választások szintjén Dante egyértelműen a *Metamorphoses* Ovidiusának leírását veszi Phaethon történetének alapjául (*Met.* I, 750 skk, és II, 1-332).

Egy egészen szoros lexikai kapocs a két történet között, hogy Phaethon bukás előtti félelmét és Dante félelmét ugyancsak egy-egy skorpió-forma szörnyalak váltja ki.<sup>845</sup> Az ovidiusi ifjú esetében ez a Skorpió csillagkép, ami annyira megijeszti, hogy nem tudja tovább féken tartani apja lovait:

est locus, in geminos ubi brachia concavat arcus Scorpius et cauda flexisque utrimque lacertis porrigit in spatium signorum membra duorum: hunc puer ut nigri madidum sudore veneni vulnera curvata minitatem cuspide vidit, mentis inops gelida formidine lora remisit. Quae postquam summum tetigere iacentia tergum, exspatiantur equi nulloque inhibente per auras ignotae regionis eunt, quaque inpetus egit, hac sine lege ruunt altoque sub aethere fixis incursant stellis rapiuntque per avia currum	Egy helyen ollóját kanyarítja a Scorpio, kettős ívével, s farkát görbítve kinyújtja a lábát, és két csillagkép térségén terped a teste. Ezt a fiú amikor meglátja, hogy éjszínű mérget izzad s úgy fenyeget fülánkkal vad sebet ütni, már a hideg veritek lepi, gyeplőt enged aléltan. Érzik a fűrgé lovak hátukra omolni a szíjat, félrerohannak hát, vezető nincs, fűk sem, a lűgnek szűz tájékain át, hova vágyuk hajtja, szaladnak, nincs törvény, se szabály, már álló-csillagokig száll mindegyikűk, s a kocsit vonsozolja az úttalan űton. <sup>846</sup>
--	---

Geryon leírása pedig a XVII. ének kezdűsorában pontosan a skorpió-szerű mérges farkának bemutatásával kezdűdik: „Íme, a hegyes farkű bestia” („Ecco, la fiera con la coda aguzza”); ami a 25-27. sorban nyer kifejtűst: „A farka tekergett a semmiben, / fűlfele gűrbűlt a villás hegye, / mely, mint a skorpióé, mérgezű”. Vergilius is ővja Dantűt a mérgezű faroktól: „űlj te elűre; én leszek közűpen, / nehogy kárt tegyen benned a farok!” (83-84.s.) Vergilius, mikor

<sup>843</sup> Erdűdy János fordítűsa.

<sup>844</sup> Mercuri, Roberto, *Ovidio e Dante: le "Metamorfosi" come ipotesto della "Commedia"*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», VI, 2009, 23.

<sup>845</sup> Brownlee, Kevin, *Phaeton's fall and Dante's ascent*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CII (1984), 136.

<sup>846</sup> 195-205.s.; D.G. fordítűsa.

Geryonnak ad tanácsot arra vonatkozóan, hogy repüljön („Indulj, Geryon! / Apránként süllyedjünk, jó nagy körökben! / Ne feledd: szokatlan a rakomány!”, 97-99.) Phoebus szerepét veszi át, aki fiát inti az egeken keresztüli helyes útra (*Met.* II, 129-37).

A megfégezhetetlenné váló lovak, akik lerohannak a helyes útról, és magukkal ragadják a szekeret és a fogat vezetőjét, a *Phaidrosz*ban leírt (246-8) a lélek fogatáról szóló platóni tanítást idézik. A *Phaidrosz*beli leírás<sup>847</sup> neoplatonikus verzióját Szt. Ambrus, Ágoston és Boethius<sup>848</sup> is említi: ebben az értelmezésben (melyre Enokh és Illés mennyekbe ragadása is hatott) a lélek visszatérését jelenti fogaton a származási helyére.

Míg az ófrancia *Ovide moralisé* (3.731-93) Phaethon lezuhanását a Sátán bukásának allegóriájaként olvassa (valóban egyértelmű a párhuzam az ovidiusi leírás és a bibliai között)<sup>849</sup>, addig Dante szemében Phaethon nem mutat ördögi vonásokat. A pogány hős lezuhanásának javított változata lesz Dante lefelé haladása Geryon hátán:<sup>850</sup> Dante lefelé haladása ugyanis az út egészét tekintve, és keresztény értelemben is felemelkedés előkészítője, szakasza.

A *Vendégségben* a szerző egy asztronómiai-tudományos aspektusát eleveníti fel a mítosznak. A II. könyv (XIV, 1131-1136) szerint a pythagoreusok Phaethon lezuhanását tekintik a Tejút kialakulása okának:

Pythagoras követői azt hirdették, hogy a Nap egyszer eltévedt pályáján, és hevét elviselni nem tudó helyekre térve útjában mindent felégetett, és így maradt vissza a kiaszottnak látszó térség; azt hiszem, hogy Phaeton meséjéből indulnak ki, amelyet Ovidius beszél el *Az átváltozások* második könyvében. (Szabó Mihály fordítása)

De ezzel a vélekedéssel Dante szembehelyezkedik, Arisztotelész érvelését követve állítja, hogy a Tejút csillagok sokasága.

A *Purgatórium* IV. énekében Dante a Nap naponta megtett útjának körülírását adja Phaethon sorsának felelevenítésével: „onde la strada / che mal non seppe carregar Fetòn.” (71-72) Phaethon balsorsa előhívja Odysseusét, ami a két ének közötti lexikai egyezések sorában válik egyértelművé.<sup>851</sup>

A Phaethon mítoszára tett következő utalást a Földi Paradicsomban olvashatjuk, az énekcsoport központi szimbólumának, a Szekérnek – melyet a kommentárok egységesen az

<sup>847</sup> Durling-Martinez, *Purgatory*, 730 és *Hell*, 562.

<sup>848</sup> *A filozófia vizsgálata*, 3.9.19.

<sup>849</sup> „Míg Phaethon, lánggal lobogó rőt-szőke hajával hull lefelé fővel, hosszú vonalat von a légben, mint amiképp olykor valamely csillag, ha a tiszta égboltról nem esik le ugyan; de lehullani látszik.” *Met.* II, 319-322.

És: Izajás 14, 12: „Miképp zuhantál le az egekből, te ragyogó, hajnal fia?”

<sup>850</sup> Brownlee 1984: 137.

<sup>851</sup> Lásd: Mercuri 2009: 24-25.



Egyház szekerének tekintenek – leírásakor:

Non che Roma di carro così bello rallegrasse Affricano, o vero Augusto, ma quel del Sol saria pover con ello; quel del Sol che, sviando, fu combusto per l'orazion de la Terra devota, quando fu Giove arcanamente giusto.	Nemcsak, hogy szebb volt ez a szekér annál, amellyel Róma örvendeztette meg az Afrikait, vagy az igaz Augustust, de még a Nap szekere is szegényesnek tűnne mellette; a Nap szekere, mely letérve útvjáról, elégett, az alázatos Föld könyörgésére, mikor Jupiter titokzatos igazságot szolgáltatott. <sup>852</sup>
---	--

Az elsődleges funkció, amit az ovidiusi mítosz magára ölt ezen a szöveghelyen, az antik szerzőket előszeretettel emuláló Dantétól megszokott. A római történelem legdíszesebb szekerei mellett a mitológia színarany és ezüst, drágakövekkel kirakott szekerének ragyogását is felül kell, hogy múlja a dantei Carro. Az ovidiusi leírás (*Met.* II, 107-110) így hangsúlyozza a Vulcanus által Phoebusnak ajándékozott szekér szépségét: „Aranyból volt a rúdja, a kormányja, a kerék / teljes talpa, küllői ezüsből; / tetején olivinek és más drágakövek / ragyogva tükrözték vissza Phoebus fényét.”<sup>853</sup> A szekérnek az *Átváltozások*hoz való kötődését alátámasztja még az énekcsoporthoz bekövetkező metamorfózisa („trasformato così 'l dificio santo”, *Pg.* XXXII, 142).

A mítoszra való utalás kitérőnek tűnhet, ám itt is figyelmeztető szerepet tölt be – éppúgy, ahogy a *Pk.* XVII. énekében – de az intés más címzetteknek céloz: Isten megbünteti azokat, akik az Egyház szekerét eltérítik. Az *arcanamente* ’titokzatosan’ az isteni igazság ember által fel nem foghatóságát jelenti, de egyes kutatók szerint<sup>854</sup> a rejtett próféciára utal, amely az Egyház megrontóinak sorsát jövendöli. A *combusto* ’elégett’ szó egyszerre tükrözi az isteni büntetés működését (Szodoma, Gomorra), és a gögösök nyomorúságos végét (*Inf.* I, 75: „il superbo Ilion ... fu combusto”).

Az „Itália bíborosaihoz” címzett dantei Episztola felfedi, hogy Phaethon mítosza szimbolikusan a korrupt és romlott pápák által bukásba vezetett Egyház szekerének történetét jelenti:<sup>855</sup> „Vos equidem, Ecclesiae militantis veluti primi praepositi pili, per manifestam orbitam Crucifixi currum Sponsae regere negligentes, non aliter quam *falsus auriga Phaeton* exorbitastis” (*Ep.* XI. 4).<sup>856</sup> Ennek a politikai-allegorikus értelmezésnek a forrása lehet

<sup>852</sup> *Pg.* XXIX, 115-120.

<sup>853</sup> aureus axis erat, temo aureus, aurea summae  
curvatura rotae, radiorum argenteus ordo;  
per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae  
clara repercusso reddebant lumina Phoebos.

<sup>854</sup> lásd: Chiavacci Leonardi, II, 532.

<sup>855</sup> Mercuri 2009: 23.

<sup>856</sup> „Ti pedig a harcok egyháznak mintegy első hadsorába állítva elmulasztottátok, hogy a Megfeszített Jegyesének kocsiját a nyilván kijelölt pályán igazgassátok. Ezért nem másként, mint *ama hamis kocsihajtó, Phaeton*, arról el is tértetek.” Mezey László fordítása, kiemelések tőlem.

Salisbury János *Policraticusa* (VIII, xxiii, 407-408), aki Ovidiust idézi, és éppúgy, ahogy Dante, összekapcsolja Icarus és Phaethon mítoszáét. A dantei Episztola Phaethont mint „falsus aurigá”-t (’hamis kormányos’-t) nevezi meg, ezzel a mitológiai hőst egy szintre helyezi a Malebolge hamis árnyaival, főként Odysseusszal, és ugyanakkor a *Pokol*beli Phaethon-utaláshoz is kapcsolódik.

A *Paradicsom* kezdő énekében a már kimutatott számos ovidiusi allúzió mellett továbbiak is észrevehetők: Dante Apollónhoz-Krisztushoz intézett kifejezései tükrözik az apjához forduló Phaethon szavait.<sup>857</sup> Dante apjának szólítja Apollónt („padre” I. 28), ahogy Phaethon is tette (pl. „Phoebe pater” *Met.* II. 36). Mindketten a világ fényforrásának nevezik a Napistent: „lucerna del mondo” (*Pd.* I, 38) és „O lux inmensi publica mundi” *Met.* II. 36); és a Napot, mint a világ rendezőjét és formázóját jelenítik meg: a dantei „tempera e suggella” (42. s.), az ovidiusi pedig „qui temperat orbem” (*Met.*, I, 770). Ezek a lexikai átvételek megerősítik a *Pokol* XVII. énekében sugallt dantei viszonyulást Phaethonhoz. Dante korrigálni igyekszik Phaethon vétkét, ő nem szembeszegül a Nap-apa tanácsainak, hanem éppen segítségét kéri. Természetesen a dantei leírás nem egysíkúan eleveníti föl az ovidiusi szituációt: a *Paradicsomban* Apollón egyrészt krisztológiai jegyeket ölt, másrészt az antik istenség másik oldalát is megmutatja: itt már Phoebus nemcsak a fogatot hajtó Nap, hanem a költészet istene is, akinek a segítségére még nagyobb szüksége van a szerzőnek.

A *Paradicsom* XVII. énekének elején – szoros intratextuális köteléket alkotva a *Pokol* XVII. énekében felbukkanóval – ismét a Phoebus-fiú mítosza szolgál a Dante-szereplő helyzetének leírására.

Qual venne a Climenè, per accertarsi di ciò ch'avèa incontro a sé udito, quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi; tal era io, e tal era sentito e da Beatrice e da la santa lampa che pria per me avea mutato sito.	Mint, az, aki miatt azóta is óvatosak engedélyükkel az apák, Climenéhez ment, hogy megbizonyosodjék, arról: vajon igaz-e, amit hallott, és felkavarta; olyan voltam én, és Beatrice és a szent lámpás, - aki előbb helyét megváltoztatta, hogy élém jöhessen- pontosan látta állapotomat. <sup>858</sup>
--	--

Dante saját sorsára vonatkozó próféciát akar kérni ősetől, Cacciaguidától: ez a zavarodottsága Phaethonéhoz hasonlítható, aki a származását megkérdőjelező Epaphus sértése után anyjához, Climenéhez siet, hogy biztos választ követeljen tőle (*Met.* I, 747-764). Phaethon az ovidiusi elbeszélésben büszke (*superbus*, 752) származására, félelmének tárgya, hogy az isteni származásába vetett hite hamis (754. sor). Dante is felmenőjéhez fordul tulajdon sorsát érintő kéréssel, ám szemben Phaethon múltra koncentráló tekintetével, ő a jövőt igyekszik megtudni.

<sup>857</sup> Durling-Martinez, *Purgatory*, 733.

<sup>858</sup> 1-6.s.

Míg Phaethon dühösen vonja kérdőre Climenét (757.s.: „quo...magis doleas, genetrix”, ’hogy, jobban fájjon neked, anyám’), addig Dante tiszteletteljesen fordul őséhez: „Ó, kedves gyökerem, aki oly magasan vagy” (13.s.).<sup>859</sup> Nem kétséges, hogy Phaethon, aki az életével fizetett azért, hogy megbizonyosodhassék származásának titkáról, itt ismét negatív figura szerepét ölti: Dante az ő hibáit elkerülve cselekedhet helyesen, és kaphatja meg a jövő nem evilági tudásának lehetőségét.

Még egy fontos funkcióval bír a XVII. ének kezdetén elhelyezett ovidiusi mítosz: így Dante tulajdon száműzetésének próféciája előtt felidézi a nagy száműzött költő-elődöt, Ovidiust. Dante és Ovidius száműzetése közötti párhuzam megerősítést nyer nem sokkal később, egy következő ovidiusi mítosza való hivatkozáskor. Cacciaguida jóslata szerint (46-51. sor):

Qual si partio Ipolito d'Atene per la spietata e perfida noverca, tal di Fiorenza partir ti convene. Questo si vuole e questo già si cerca, e tosto verrà fatto a chi ciò pensa là dove Cristo tutto dì si merca.	Úgy, ahogy Hippolytos indult el Athénból, a kegyetlen és gonosz mostoha miatt, úgy kell neked Firenzéből útra kelned. Ezt akarják, és erre törekszenek, és hamarosan, meg is valósul ez a szándékuk, ott, ahol Krisztust nap mint nap áruba bocsájtják.
--	--

Dante sorsát most a pozitív analógia módszerével írja le egy Ovidius által is említett hős mítosza (*Met.* XV, 493-546)<sup>860</sup>: a szívtelen mostoha által befeketített ártatlan („meritumque nihil”, 504) ifjúnak rágalommal közepette kell elhagynia hazáját („profugo curru”, 506; „mihi mens interrita mansit / exiliis contenta suis”, 514-5). Pontosán ez a sors vár Dantéra is. Az ő mostohája (*noverca*, 47. s.) maga a szülővárosa: vagyis a hasonlító és hasonlított között itt diszkrepancia található, hiszen Firenze édesszülő-város Dante számára, és mégis mostohaként bánik fiával, míg Phaedra Hippolytosnak valóban mostohája. Az ovidiusi megfogalmazás („sceleratae fraude novercae” 498.s.) egyértelműen visszhangot talál a dantei „spietata e perfida novercá”-ban. A mostoha-szerep – Roberto Mercuri megfigyelése szerint<sup>861</sup> – részben ovidiusi előzményekre építve két szinten is jelen van a *Paradicsom* XVI-XVII. énekében: az egyetemes történelem és a kortárs történelem szintjén. Ovidiusnál a vaskor jellemzője, az emberek egymás elleni erőszakának egyik megjelenési formája, hogy „rettenetes mostohák halálthozó sisakvirág-mérget kevernek” („Lurida terribiles miscent aconita novercae” (*Met.* I,147); ugyanennek a sisakvirágnak a hiánya jellemzi Vergiliusnál az aranykort (*Georgica*, II, 152). A kortárs történelem síkján Dante saját történetét állítja párhuzamba a kor politikai

<sup>859</sup> „O cara piota mia che si t’insusi...”

<sup>860</sup> Phaedra szemszögéből *Heroides* IV. Ennek a változatnak az ismeretére Dante nem tesz utalást.

<sup>861</sup> Mercuri 2009: 26-27.

történetével:<sup>862</sup> ahogy Firenze mostohája Danténak, úgy az Egyház mostohája a Császárságnak (*Pd.* XVI, 58-60): „Ha azok, akik a világon leginkább letérnek az igaz útról, / nem lettek volna Cézár mostohái, / hanem, mint jólelkű anya a fiához...”<sup>863</sup> és itt már explicitté válik az édesanya – mostoha antitézise. Hippolytos veszte hasonlóságot mutat Phaethonéval: Theseus átka miatt a tengerből egy bika ront elő, a vadállattól – Phaethon is a Skorpió csillagképtől ijedt meg (*fera*, 194.s.) – és a fogatát húzó lovai megvadultak, levetették, és magukkal vonszolták az ifjút. A *Metamorphoses* leírása, mely a mítosz többi elemét röviden mutatta be, részletesen taglalja a tragédiát, és szókinccse Phaethon fogatának zuhanását idézi föl:

<p>... cum colla feroces ad freta convertunt adrectisque auribus horrent quadrupedes monstrique metu turbantur et altis praecipitant currum scopulis; ego ducere vana frena manu spumis albetibus oblita luctor et retro lentas tendo resupinus habenas. nec tamen has vires rabies superasset equorum, ni rota, perpetuum qua circumvertitur axem, stipitis occursu fracta ac disiecta fuisset. excutor curru, lorisque tenentibus artus viscera viva trahi, nervos in stipe teneri, membra rapi partim partimque reprensa relinqui, ossa gravem dare fracta sonum fessamque videres exhalari animam nullasque in corpore partes, noscere quas posses: unumque erat omnia vulnus.</p>	<p>...vad paripáim fordítják nyakuk arra, fülük hegyezik remegően, megzavarodnak a szörny láttán, s vágják neki szirtnek száguldó szekereim; most én, de hiába, igyekszem tartani vissza a tajtéktól-sikamos zabolákat, dőlk hátra, erős gyeplők húzva magammal. Ezt az erőt a lovak dühödése se győzi le akkor, hogyha szekérekem mi körül forog, azzal az agglyal egy tuskóba ütődve nem omlik szét darabokra. Én kiesem, mert rátekerült a karomra a gyeplő; hurcolják a belem, s inaim szétzúzza a tuskó; egy részem vitték, más részem hátravetették, csontom szertefrött, ropogott, és, lásd, kileheltem lankadozó lelkem: s nem tudtad volna a testem annak látni, mi volt, részét sem, mindenem egy seb. (<i>Met.</i> XV, 515-29; D.G. fordítása)</p>
--	---

A *Színjáték* utolsó Phaethonra vonatkozó utalása a *Paradicsom* XXXI. énekében a *Purgatórium* IV. énekének (72.s.) körülírásának válik párjává:

<p>E come quivi ove s'aspetta il temo che mal guidò Fetonte, più s'infiama, e quindi e quindi il lume si fa scemo, così quella pacifica oriafiama nel mezzo s'avvivava, e d'ogne parte per igual modo allentava la fiamma;</p>	<p>S mint a pont, hol a kormányrúdat várni, melyet rossz útra vitt Phaëton, egyre nagyobb lánggal ég, körülötte pedig halványul a többi: úgy élénkült meg közepén a békés bíbor lobogó föllobogva, körülötte pedig egyenletesen alábbhagyott az égés. (124-129.s.)</p>
--	--

A hasonlat a Mennyei Rózsában a lelkek fényessége közötti különbséget szemlélteti: Mária fényessége olyan, mint alkonyatkor a Napé, mikor körülötte az ég többi része elhalványul. Ugyanúgy, mint a *Purgatórium* IV. énekében, itt is a Nap perifrázisa a Phaethont

<sup>862</sup> uo, 27.

<sup>863</sup> “Se la gente ch'al mondo più traligna  
non fosse stata a Cesare noverca,  
ma come madre a suo figlio benigna,..”

idéző sorok funkciója, de a mitológiai utalás illeszkedik a tragikus sorsú ifjúra vonatkozó allúziúk sorába, ezáltal túlmutatva az egyszerű retorikai és műveltségi elemen, és az egész *Commediát* átszövő intratextuális hálóba kapcsolódva.

Az égben a tüzes fogaton elbukó Phaethon bibliai antitézise Illés próféta, akit az Úr tüzes szekéren visz fel az egekbe:

S történt, amint mentek és beszélgettek [Illés és Elizeus], egyszer csak jött egy tüzes szekér, tüzes lovakkal, s elválasztotta őket egymástól, aztán Illés a forgószéllel fölment az égbe. (2Kir 2.11)

Dante mégsem Phaethonnal kapcsolatban utal Illés történetére, ami pedig az egekben mozgó tüzes fogaton való haladás minden mozzanatában egyértelműen relációba hozható azzal. Sajátos szerzői döntés, hogy Odysseus, a nagy hajózó lesz az, akivel kapcsolatban Dante feleleveníti a próféta mennyekbe ragadását, mégpedig a szűkszavú bibliai leírást részletekkel feldúsítva és kiszínezve:

E qual colui che si vengì con li orsi vide 'l carro d'Elia al dipartire, quando i cavalli al cielo erti levorsi, che nol potea sì con li occhi seguire, ch'el vedesse altro che la fiamma sola, sì come nuvoletta, in sù salire: tal si move ciascuna per la gola del fosso, ché nessuna mostra 'l furto, e ogne fiamma un peccatore invola.	És ahogyan a Medvés Bosszúálló látta felszállni Illés szekerét, mikor a lovak ég felé rohantak, s hiába próbálta szemmel követni, nem látott mást belőle, csak a lángot mint felhőcskét röpködni fölfelé; úgy mozognak e lángok a gödörben, és egyik se mutatja, mit rabolt: minden láng zsákmánya egy bűnöző. (Pk. XXVI, 34-42, <i>N.Á. fordítása</i> )
--	---

A bibliai és a dantei epizód közös pontja, vagyis a hasonlat alapja itt mindössze a távolból feltűnő tűzfolt(ok) jelenléte, az, hogy valakit magukban rejtenek (Illés esetében ez csak Elizeus szemében tűnik így), és hasonló mozgásuk (de csak annyiban, amennyiben minden láng hasonlóan mozog a szélben). A hasonlító és hasonlított között valójában több a különbség, mint a közös elem: a bibliai tűzfolt egyetlen, míg a nyolcadik kör nyolcadik bugyrát teljesen megtöltik a hamis tanácsadók szentjánosbogár-fényei. Illés tűzfoltja látványosan és gyorsan helyet változtat, míg a pokolbeli lángok egy helyben mozognak. Vajon miért nem helyezi Dante Illés elragadását – aki szereti akkurátusan egymás mellé sorolni a hasonlóságot mutató mítoszokat és bibliai történeteket – Phaethon számos említésének egyike mellé? És miért pont Odysseus és a hamis tanácsadók illusztrálását szolgálja?

Az elemzők<sup>864</sup> – különböző érvek mentén, de egységesen – arra a következtetésre

<sup>864</sup> Pl.: Hollander 1969: 116. Frankel 1986: 99-119.

jutnak, hogy Odysseusszal kapcsolatban a bibliai epizód kizárólag mint „negatív tipológia”<sup>865</sup> működhet: Odysseus (és Phaethon, akit egyértelműen előhív a bibliai kép) ellenpontok az ószövetségi próféta számára, akinek a mintáját az utazó Dante követni hivatott. Először, a szentjánosbogarakat néző paraszt képe, az Isten adta béke és megelégedés pillanata áll szemben a Pokolbeli mezővel, ahol a bűnösöket rejtő tüzek pislákolnak a völgyben (*Inf.* XXVI. 25-42. sor);<sup>866</sup> majd ennél is határozottabb az ellentét a mennyekbe ragadott Illés képe és a Pokol foglya, Ulysses között.<sup>867</sup>

De ehhez kapcsolódik egy másik, nem elhanyagolható elem is: a repülés és hajózás metaforarendszerének összekapcsolása. Odysseus énekének már második sorában „Godi, Fiorenza, poi che se’ sì grande / che *per mare e per terra batti l’ali*” (’Örvendezz, Firenze, hiszen olyan nagy vagy, / hogy tengeren és szárazföldön szárnyal a híred’)<sup>868</sup> egymás mellett jelenik meg a repülés és a tenger képe. Szerzőnk a hajózás és repülés metaforikájának egybevonásában is klasszikus mintát követ: Vergilius az *Aeneis*ben (VI 19: *remigium alarum*) ugyanazokkal a szavakkal utal Daedalus még soha sem látott égi hajozására, mint amivel a dantei Odysseus röpdül utolsó útjára (XXVI, 125: „de’ remi facemmo ali al folle volo”).<sup>869</sup> Ugyanígy Ovidius is összekapcsolta már e két toposzvilágot egy sorban Daedalus történetének leírásakor: „*remigium volucrum disponit in ordine pinnae*” (*Ars amat.* II 45).

## VI.2. Icarus fölszállása és bukása; Daedalus és az imitáció

Icarus első említése a *Commediában* Phaethoné mellett található (*Inf.* XVII, 109-111): a két mitológiai alakot egy szintre helyezve tárgyalja a szerző, és múlja fölül félelmében az utazó Dante. Valójában Ovidius csak Phaethon félelméről ejt szót (aki az egek magasságából lenézve megbánja vállalkozását, elsápad és remegni kezdenek térdei)<sup>870</sup>, Icaruséről a *Metamorphoses*ban nem: ő csak akkor kiáltana apjához, mikor a tenger elnyeli (VIII, 229-

<sup>865</sup> Hollander 1969: 117. M. Frankel 1986: 100. Lansing 1974: 173.

<sup>866</sup> A *Pokol* XXIV. éneke is a paraszt és táj hosszadalmas hasonlatával indult (1-21. s.), ez is egy narrációs keret a XXIV-XXVI. ének körül.

<sup>867</sup> Fumagalli cikkében (*La retorica dell’ingegno: tra falsi profeti e profeti veri*, in «Testo» 61-62 (2011), 145-173) az énekben megvalósuló oppozíció-sorozatra mutat rá Odysseus és Illés, valamint az antik és bibliai koncepciók között: a leglényegesebb ezek közül a hamis és igazi prófétaság közti ellentét.

<sup>868</sup> A kommentátorok megjegyzik, hogy a firenzei Palazzo del Bargellóra 1255-ben került föl a következő felirat, ami minden bizonnyal ihlette ezt a dantei sort: „que mare, que terram, que totum possidet orbem”. A mondat Lucanus *Pharsaliájából* származik, ahol Róma önrombolását írja le. Durling-Martinez, *Hell*, 406.

<sup>869</sup> Gorni, *Le ali di Ulisse*, 1990, 187.

<sup>870</sup> II, 178-183: Ut vero summo despexit ab aethere terras  
infelix Phaethon penitus penitusque iacentes,  
palluit et subito genua intremuere timore  
suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae,  
et iam mallet equos numquam tetigisse paternos,  
iam cognosse genus piget et valuisse rogando.

230). Azonban – és erre még nem mutatott rá a szakirodalom – az *Ars amatoria* történetében Ovidius leírja az ifjú Icarus félelmét is, ami valószínűsíti, hogy Dante ezt az ovidiusi részt is jól ismerte:

<p>Territus a summo despexit in aequora caelo: Nox oculis pavido venit oborta metu. Tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos, Et trepidat nec, quo sustineatur, habet. Decidit, atque cadens 'pater, o pater, auferor!' inquit, Clauserunt virides ora loquentis aquae.</p>	<p>“Rémüldözve tekint le a vízbe az égi magasból És a riadt szem előtt ködbe borúl a világ. Már a viasz lecsepeg, csupaszon hadonász az alélt kar, Megemeg és támaszt itt se, amott se talál, Visszabukik és lezuhanva sikoltoz: “Atyám odafülok!” És a kiáltó száj tőrve habok lepik el.”<sup>871</sup></p>
--	--

Phaethon és Icarus története több szempontból is párhuzamba állítható már az ovidiusi szöveg alapján is, nem véletlen tehát Dante részéről a döntés, hogy a hasonlatban egymás mellé állítva utal a két epizódra. Phaethon és Icarus mindketten ifjak, sőt szinte gyermekek még (Phaethonnak Phoebus: „puerilibus annis” *Met.* II, 55; „puer Icarus” VIII, 195); mindkettőjük repülése egy felszállásból és egy lezuhanásból épül föl. Az apák tanácsai szinte szó szerint megegyeznek; Phoebus is így figyelmezteti Phaethont:

<p>hac sit iter—manifesta rotae vestigia cernes— utque ferant aequos et caelum et terra calores, nec preme nec summum molire per aethera currum! altius egressus caelestia tecta cremabis, inferius terras; medio tutissimus ibis.</p>	<p>Arra haladj; a keréknyomokat nézd, szembetünőök. És, hogy a hőt egyként kaphassa a föld meg az égbolt, túlmélyen sose szállj, de a lég tetejébe se hajtsál. Hogyha magasba hatolsz, lakait felgyújtod a mennynek, hogyha alant, a mezőt: legjobb középutt tovamenned.<sup>872</sup></p>
--	--

Daedalus ugyanezekre inti Icarust:

<p>Icare, 'ait 'moneo, ne, si demissior ibis, unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat: inter utrumque vola. nec te spectare Booten aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem: me duce carpe viam!’</p>	<p>Oktatgatja fiát: „Közepütt szállj,” adja tanácsát, „Icarus, erre vigyázz, nehogy aztán, hogyha alant szállsz, víz nehezítse a tollaidat, s tűz marja, ha túlfönt: szállj csak a kettő közt! S intlek: ne figyeld a Bootest, sem Helicét, sem az Orion kardját, a kivontat: szállj, ahogy én vezetek!”<sup>873</sup></p>
---	--

De az intéseket egyik fiú sem tartja be: Phaethon inkább nagyravágyásból, és hogy továbbra is büszke lehessen származására (I, 752: „Phoeboque parente superbum”); Icarust a merész repülés heve ragadja el, és az ég vonzásától vezérelve nem követi tovább apját:

<p>„cum puer audaci coepit gaudere volatu deseruitque ducem caelique cupidine tractus altius egit iter.” (VIII, 223-225).</p>	<p>ekkor a gyermek kezd a szilaj röpülésnek örülni, és vezetője fölé száguld, vágy vonja az égbe, tör magasabbra utat.</p>
---	--

<sup>871</sup> II, 87-92. Gáspár Endre fordítása.

<sup>872</sup> II, 133-137. D.G. fordítása.

<sup>873</sup> VIII, 204-208. D.G. fordítása.

Ovidius Phaethon vállalkozásának nagyságát elismeri, ami kitűnik a najádok által készített sírfeliratból: „hic : sitvs : est : phaethon : cvrrvs : avriga : paterni / qvem : si : non : tenvit : magnis : tamen : excidit : avsis” (II, 326-328).<sup>874</sup> Míg Icarust inkább csak az ifjonti merész hév áldozatának tekinti.

Phoebus fájdalom, aki Phaethon bukása után egy napig nem jelent meg az égen, Climenéjé, és a nővéreké, a fává váló Heliasok epizódja (II, 329-66) a Phaethon-történet lezárását jelentik fájdalmas metamorfózisukkal. Icarus tragédiájának a csúcspontját apja fájdalomja jelenti, aki észreveszi a megperzselt tollakat a tenger színén:

at pater infelix, nec iam pater, 'Icare,' dixit, 'Icare,' dixit 'ubi es? qua te regione requiram?'	Ekkor a bús apa - már nem is az! - szól: „Icarus!” így szól, „Icarusom, hol vagy? Nyomodat hol-merre kutassam?” „Icarus!” így harsan: s meglátja a tollat a habban; már átkozza találmányát, teszi sírba a testet, s kapta nevét az egész tájék amaz ott-nyugovóról. <sup>875</sup>
--	---

Az idézetből egyértelmű, hogy ovidiusi verzióban Daedalus csak a nyomokból következtette ki az Icarus sorsát. Dante mítosz-újraírásában Daedalus szemtanúja Icarus rossz útválasztásának, és így bukásának is:

Icaro misero le reni senti spennar per la scaldata cera, gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,	...szegény Icarus, mikor a tollak potyogni kezdtek az olvadt viaszból, s az apja kiabált: „Rosszfele mész!” (109-111)
---	---

Véleményem szerint ez az eltérés az ovidiusi történettől tudatos írói döntés következménye: Dante célja az apa fájdalmára irányított fókusz még élesebbé tétele, a drámaiság fokozása.

Az epizód értelmezői egyetértenek abban, hogy az utazó Dante számára a makrotextus szintjén mind Phaethon, mind Icarus mint „kijavítandó modellek” jelennek meg. Az ő *hybris*ükkel szemben Danténak az alázatosságot kell képviselnie, hogy ne ismétlje meg tragédiájukat. A pogány ifjak *ascensus* majd *descensus* sorrendjét is felcseréli a keresztény utazó: ő előbb a Pokolba ereszkedik alá, és csak azután, megtisztulva emelkedik az egekbe.<sup>876</sup> Ebből a szempontból Daedalus is negatív modell, aki a *Színjátékban* Dante három hatékony vezetőjével szemben a kudarcot valló vezető példáját jeleníti meg.<sup>877</sup>

Ahogy Brownlee megállapította előadásában, az Icarus bukását okozó „spennar” (‘a tollak elvesztése’) hapax legomenon a *Commediában*, de a szó tövét képző „penna” (‘toll’) viszont annál gyakoribb, és néhány esetben ezek a repüléssel kapcsolatos metaforák

<sup>874</sup> D. G. fordításában: „Itt nyugszik Phaethon, kocsis apjának szekerében, / nem lehetett ura bár, de merész volt hősi bukása.”

<sup>875</sup> D.G. fordítása. *Met.* VIII, 231-235.

<sup>876</sup> Picone, *La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, 142.

<sup>877</sup> Brownlee, *Dante e Ovidio*, 2012. májusi előadás a Bolognai Egyetemen.



egyértelműen utalnak Icarus történetére.

A *Purgatōrium* XXVII. énekében a Földi Paradicsom felé közeledik a két utazó, és Vergilius szavai a földi boldogság „édes gyümölcsét” ígérlik a felfelé kapaszkodás közben Danténak (115-117). E szavaktól Dantét olyan erős vágy fogja el a feljutásra, hogy minden lépésnél érezte, hogy szárnyaláshoz nőnek tollai („al volo mi sentia crescer le penne”, 123). Ez az utalás az Icarus-epizód ellentetje: a vezető Vergilius – Daedaluszal szemben – jó irányba, jól tudja vezetni társát; az utazó Dante pedig szárnyait nem elveszíti, hanem maga növeszti.

A *Purgatōrium* XXXI. énekében már nem Vergiliust látjuk Daedalus szerepében, hanem Beatricét, aki megrója Dantét, hogy a halálának nyilától megsebezve, nem tudta felemelkedve égi nyomát követni, hanem tollai lehúzták a földre, és továbbra is a múltékony és változékony evilági dolgok foglalkoztatták:

“Ben ti dovevi, per lo primo strale de le cose fallaci, levar suso di retro a me che non era più tale. Non ti dovea gravar le penne in giuso, ad aspettar più colpo, o pargoletta o altra novità con sì breve uso. Novo augelletto due o tre aspetta; ma dinanzi da li occhi d'i pennuti rete si spiega indarno o si saetta”.	A csalóka földi dolgok első nyila után engem – aki nem voltam többé földi! – kellett volna követned, felemelkedve. Nem lett volna szabad, hogy tollaid lehúzzanak, hogy odalenn még több csapás érjen, egy másik leányzó vagy más hasonló múltékony érdekesség. A kicsiny madarat két-három csapás könnyen elér, de a nagy, már szárnyas jószágok ellen, hiába feszítenek hálót, vagy nyilat. <sup>878</sup>
---	---

A repülés közben való követés elvárása megegyezik Daedalus figyelmeztetésében Icarushoz, és Beatrice Dantéhoz intézett szemrehányásában. Különbség, hogy míg Icarus vesztét az okozta, hogy szárnyai túl magasra vitték (de a túl alacsony repülés ugyanígy tragédiát jelentett volna), addig Dante – természetesen átvitt értelemben – szárnyait nem használva, lent ragadt a földi hívságok vonzásában. Mind Dante, mind Ovidius használja<sup>879</sup> a madárfióka-hasonlatot: Beatrice a még nem pelyhes madárkákról mondja, hogy esetükben érthetőek a hibák, ellentétben a felnőtt madarakkal. Ovidius pedig az Icarust repülésre tanító, és útra bocsátó Daedaluszt írja le így:

inter opus monitusque genae maduere seniles, et patriae tremuere manus; dedit oscula nato non iterum repetenda suo pennisque levatus ante volat comitique timet, velut ales, ab alto quae teneram prolem produxit in aera nido, hortaturque sequi damnosaeque erudit artes	Dolgozik és oktat, s öreg arcán könnyei folynak, két keze is reszket. Csókot nyom a gyermeki arcra, mit többé soha már, s szárnyán fölemelkedik, úgy száll, kísérőjét féltve, elől, valamint a madár, ha zsenge fiókáját fészekből légbe vezérli;
---	--

<sup>878</sup> Saját fordítás.

<sup>879</sup> Picone, *La riscrittura...*, 144-145.

et movet ipse suas et nati respicit alas.	szállani hívja tovább, vészes tudományra tanítja, lengeti két szárnyát, néz vissza, figyelve fiáét. <sup>880</sup>
---	--

A *Paradicsomban* kétszer is találunk hasonló utalást, ahol Beatrice egy javított Daedalusként, Dante egy javított Icarusként jelenik meg:<sup>881</sup> a XV. énekben Beatricéről szól így Cacciaguida: „mercé di colei / ch'a l'alto volo ti vesti le piume” (53-54. s. „Köszönhetően a hölgynek, / aki szárnyakat adott a magas repüléshez”). A XXV. énekben pedig szinte ugyanezekkel a szavakkal írja körül Dante Beatricét: „E quella pīa che guidò le penne / de le mie ali a così alto volo” (49-50.s. „Az a kegyes hölgy, aki szárnyaimat / ily magas röpülésre vezette”). A „magas röpülés” („alto volo”), a „magas cél” („alto fine”, *Pd.* XXII, 35), „magas vágy” („alto disio”, *Pd.* XXII, 61, XXX, 70) kifejezései a *Színjátékban* és a patrisztikai-teológiai irodalomban mind a lélek Isten felé vezető útját jelölik.<sup>882</sup> A *pennae desiderorum* Ágostontól kezdve toposz:<sup>883</sup>

A földi szerelem hálójában vergődő lélek olyan, mintha madárlép ragadt volna tollai közé; nem tud repülni. Amikor azonban megtisztul a mocskos érzelmektől, melyek a világhoz kötötték, akkor mindkét szárnyával, kitárt tollazattal repülhet: mert azok már minden akadálytól megszabadultak; a szárny alatt pedig két parancsolatot értek: Isten szeretetét és a felebarát szeretetét. Ezért, ha nem Isten felé fog reptében felemelkedni, akkor hova fog szeretetében emelkedni? De még mielőtt ezt megtenné, ha már érzi a repülés iránti vágyat, jajgatni fog, amiért a földön van, és azt mondja: Ki fog nekem szárnyakat adni, mint a galamboknak, hogy repülhessek és békét lelhessek?

A XXXIII. ének 139-141. sorában az elme szárnyainak metaforáját találjuk, amely szintén előhívhatja a repülő mitikus hősök képzetét:

„szárnyam ahhoz <sup>884</sup> magától kevésnek bizonyult, de akkor elmémen villám hatolt át, melyben a vágy elérte tárgyát”.	“ma non eran da ciò le proprie penne: se non che la mia mente fu percossa da un fulgore in che sua voglia venne.”
---	---

Anna Maria Chiavacci Leonardi szerint (*ad loc.*) a metafora Odysseus útjára utalhat, Kevin Brownlee számára Phaethon útjának beteljesítését és újraírását jelenti, míg Giuseppe Ledda véleménye szerint Semelé sorsának fordított irányú változatát valósítja meg a dantei *agens*. A szárnyak, valójában tollak (*penne*) említése a szárnyas ifjakat, Phaethont és Icarust idézi föl,

<sup>880</sup> D.G. fordítása. VIII, 210-216.

<sup>881</sup> Brownlee, *Dante e Ovidio*, 2012.

<sup>882</sup> Lásd: Pertile, *Le penne e il volo*.

<sup>883</sup> Psalmum 121 Enarratio Sermo ad plebem Ad Deum ascendamus puro corde amando. Idézi: Pertile, *Le penne e il volo*, 116-7. Saját fordítás.

„Obligata enim anima amore terreno, quasi viscum habet in pennis; volare non potest. Mundata vero ab affectibus sordidissimis saeculi, tamquam extensis pennis et duabus alis resolutis ab omni impedimento, id est, duobus praeceptis dilectionis Dei et dilectionis proximi volat. Quo, nisi ad Deum ascendens volando, quia ascendit amando? Quod antequam possit, gemit in terra, si iam inest ei volandi desiderium; et dicit: Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo, et requiescam?”

<sup>884</sup> az Istenlátás befogadásához, a látottak megértéséhez.

amint ebben a javított változatukban elérik céljukat anélkül, hogy lezuhannának. Míg a villám (*fulgore*) nem megsemmisít, mint Semelé esetében, hanem éppen, hogy megvilágosodást hoz: lehetővé teszi az Istennel való misztikus egyesülést, amelyre a halandó önmagától (lásd: Semelé) képtelen, Dante számára – Szűz Mária kérésére – megadatik.

De vizsgáljuk meg, milyen szerepet és megítélést kap Daedalus – nem kizárólag Icarus sorsával összefüggésben – a *Színjátékban*! Egyértelműbb utalás a *Par.* VIII. énekében olvasható: “quel che, volando per l’aere, il figlio perse” (126.s., “az, aki az égen repülve, fiát elvesztette”). A körülírás egyszerre hirdeti az alkotó ember sikerét, és a szülő kudarcát. A kontextusból azonban világossá válik,<sup>885</sup> hogy Anjou Martell Károly, Dante beszélgetőtársa itt az ősi foglalkozástípusokat sorolja föl: a katonát, a jogászt, a papot. De Daedalus esetében felmerül a kérdés: Dante Daedalus sokoldalú zsenijének melyik ágára gondol? A feltalálót akarja vele jelölni, a műszaki embert/mérnököt, vagy az alkotó embert, a mesterembert?

Ennek a kérdésnek a megválaszolásához a *Pokol* XXIX. énekének utalása nyújt segítséget. Griffolino d’Arezzo így szól Alberó da Sienáról:

<p>Verò è ch’i’ dissi lui, parlando a gioco:          “I’ mi saprei levar per l’aere a volo”;          e quei, ch’avea vaghezza e senno poco,          volle ch’i’ li mostrassi l’arte; e solo          perch’ io nol feci Dedalo, mi fece          ardere a tal che l’avea per figliuolo.</p>	<p>Igaz ugyan, hogy tréfából azt mondtam neki:          “Fel tudnék én emelkedni a légbe repülve”;          és amaz, aki ilyesmikre vágyott és kevés esze          volt,          akarta, hogy tanítsam meg neki e tudományt;          és mivel Daedalusszá nem változtam,          annak révén égetett meg, aki fiaként szerette.          112-117. <i>Saját ford.</i></p>
--	---

“Daedalusszá változni” a szövegrészben egyrészt egy nagyon konkrét jelentéssel bír: Griffolino nem tudta megtanítani repülni Alberót, amire Daedalus képes volt a mitológiai történetben. Az is nyilvánvaló, hogy a feltalálás – megvalósítás – és ennek megtanításának folyamatáról van szó, amely még egy olyan okos és találékony embernek sem lehetséges, mint amilyen Griffolino, hanem csak és kizárólag a zseninek. Vagyis, ahogy Arnolphe d’Orléans is, a középkori Ovidius-kommentárok közül, Daedalust a zsenialitás szimbólumának tekinti (220), úgy Griffolino megfogalmazása alapján Dante is osztja ezt a véleményt. Ovidius a *Metamorphoses*-ben így jellemzi először Daedalust, a labirintus kitalálóját és építőjét: „Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis” (VIII,159: „Daedalus, a tehetségéről/zsenialitásáról oly nagyon híres építőművész”).

<sup>885</sup> “Nyilván más-más gyökerű az emberek sokféle ténykedése: ez Xerxésnek születik, ez Solónnak, ez Melkizedeknek, emez meg annak, aki röpült s elvesztette fiát.” 122-126.s. N.Á. fordítása.

Nem véletlen Daedalus említése a hamisítók énekében: a XXIX-XXX. ének Dante-kortárs hamisítói (Griffolino mellett Capocchio és Ádám mester) mind kiváló értelmi képességű emberek voltak, és a hamisítás lényege nem más, mint a természet imitálása, ahogy az Capocchio szomorú-ironikus önvallomásából kiderül “a természetnek mily ügyes majma voltam” (XXIX, 139). Daedalus találmányának lényege is a természet utánzásából fakadt. Kréta szigetéről Minos király nem engedi el sem földön, sem vízen, így Daedalus megutálva a hosszú száműzött-létet (“Daedalus ...longum ...perosus exilium”<sup>886</sup>: ne feledjük mind Ovidius, mind Dante számára milyen fontos elem ez!), a levegőt választja menekülésének útvonalául. (Daedalus repülését a neoplatonikusok a test börtönéből szabaduló lélek allegóriájának tekintik, amelyet Boethius is átvesz *A filozófia vigasztalásában*<sup>887</sup>.) A menekülés módját pedig a madaraktól lesi el, és felépíti a szárnyak, tollak szerkezetét hűen követve a természet-alkotta madárszárnyakat. “Addig ismeretlen művészetekbe fog és megújítja a természetet” (“ignotas animum dimittit in artes naturamque novat.” 188-9). Úgy, hogy:

... nam ponit in ordine pennas a minima coeptas, longam brevior sequenti, ut clivo crevisse putes: sic rustica quondam fistula disparibus paulatim surgit avenis; tum lino medias et ceris alligat imas atque ita conpositas parvo curvamine flectit, ut veras imitetur aves.	... Tollat sűrű rendbe rakosgat, kezd a kurtákon, melljük rakja a hosszút, mint lejtősen ahogy nőnének: hajdan a pásztor sípja eképp magasuk nem-egyenlő nád- darabokból; majd közepütt szállal, köti lentebb össze viasszal, és az egész toll-sort kicsikét görbére konyítja, mint a valódi madár szárnyát. <sup>888</sup>
---	--

A hangsúly az utolsó állításon van: “veras imitetur aves”, ‘azért, hogy az igazi madarakat utánozza.

A Pokol 10. bugyrának hamisítói, Daedaluszal ellentétben, megtévesztő céllal utánozták a természetet: a céljuk nem a művészet és természet megújítása volt az imitáció segítségével, hanem az imitáció rossz felhasználása. Ahogy a majom is, melynek metaforáját Capocchio magára alkalmazza, értelmetlenül utánozza az embert. Griffolino kérdésében mint egy hamis Daedalus jelenik meg: azt állítja, képes imitálni Daedalus repülésében, de valójában sem maga nem képes rá, sem másokat nem tud rá megtanítani. Daedalus tehát a XXIX. énekben ellenpont: Griffolinóé elsősorban, de az összes hamisítóé is.

Kérdés, hogy tekinthető-e Daedalus a szerző figurájának, ahogy azt Brownlee szeretné bizonyítani a “penne” szó két jelentésének, a ‘madártoll’-nak, és az ‘íróeszköz’-nek az összekapcsolásával.<sup>889</sup> Habár ezt az érvet nem tartom filológiailag meggyőzőnek, érdemesnek

<sup>886</sup> *Met.* VIII, 183-184.

<sup>887</sup> 4.4. Durling-Martinez, *Hell*, 1996, 562.

<sup>888</sup> *Met.* VIII, 189-195. D.G. fordítása.

<sup>889</sup> Brownlee, *Dante e Ovidio*, 2012.

találom a továbbgondolásra Daedalus szerepét a szerző szempontjából, aki identitásmozaikjába előszeretettel illeszt mitológiai alakokat.

Egy lehetséges kapcsolat a Daedalus, a repülés és a költészet metaforamezői között, hogy Dante a *De vulgari eloquentiában* (II iv 11) az ügyetlen költőket azokhoz a madarakhoz hasonlítja, akik nem tudnak fölszállni.

Tárassék (...) fel azoknak az ostobasága, akik mesterség és tudomány híján csupán tehetségükben bizakodva arra törnek, hogy igen magasztos dolgokat a legfelsőbb rendű módon énekeljenek meg, s hagyjanak fel az ily nagy önhittséggel, *s ha természetük vagy restségük folytán csupán ludak, ne akarják a csillagok felé szárnyaló sast utánozni.*<sup>890</sup>

Ovidius pedig pontosan Daedaluszal kapcsolatban (közvetlenül az Icaurus-epizód után) meséli el a fogolymadár keletkezés mítoszt, amely arról nevezetes, hogy nem mer fölszállni. Daedalusra bízta húga a fia nevelését: a fiú tizenkét évesen már meghökkentő (szintén a természet utánzásán alapuló feltalálás)<sup>891</sup> tehetséget mutat, és ezzel kiváltja Daedalus irigységét, aki Minerva sziklájáról lelöki a gyermeket:

quae favet ingeniis, excepti Pallas avemque reddidit et medio velavit in aere pennis, sed vigor ingenii quondam velocis in alas inque pedes abiit; nomen, quod et ante, remansit. non tamen haec alte volucris sua corpora tollit, nec facit in ramis altoque cacumine nidos: propter humum volitat ponitque in saepibus ova antiquique memor metuit sublimia casus.	Pallas azonban, az elmésség szeretője, a légben fogta, madárrá tette, a testét tollba takarta; és mi eszében rég, szárnyában a gyors elevenség, s ott van a lábában; neve, Perdix, az, mi korábban. Mégis, e szárnyas ugyan sose szárnyal az égi magasba, ágakon és meredek csúcson soha nem veri fészket, föld közelén repdes, bokrok közt rakja tojását, fél a magasságtól, emlékszik a régi esésre. (VIII, 252-259; D.G. fordítása)
---	---

Giuseppe Ledda<sup>892</sup> véleménye szerint Dante nem tekintheti a költészetet a természet mimészsizének, hiszen a korban ismeretlen volt Arisztotelész *Poétikája*. Arisztotelész *Fizikájának* állítása – mely szerint a művészet a természet utánzása –, pedig nem kifejezetten az írói mesterségre vonatkozik: ezt Dante is idézi a *Pokol* XI. énekének 101-105. sorában.

e se tu ben la tua Fisica note, tu troverai, non dopo molte carte, che l'arte vostra quella, quanto pote, segue, come 'l maestro fa 'l discente; sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.	Majd nézz utána jól a Fizikádban, azt találod (nem kell sokat lapozni), hogy munka s művészet csak követi tanítvány módján a Természetet. Az alkotás így Isten unokája! <sup>893</sup>
--	--

Figyelmen hagyják a fent említett tudósok, hogy Dante ismerte Horatius *Ars poeticá*-ját, hiszen idézi azt több helyen is: a Can Grande Scalához írt levélben, a *De vulgari*

<sup>890</sup> Mezey László fordítása, kiemelések tőlem.

<sup>891</sup> „rögtön amint meglátja a hálnak háta gerincét,  
 már veszi például, s éles vaslapba bevágva  
 sorjában fogakat, kitalálja dologra a fűrész,” 244-246.sor. D.G. fordítása.

<sup>892</sup> G. Ledda megjegyzése.

<sup>893</sup> N.Á. fordítása.

*eloquentiában* (II, iv, 4-5), a *Convivióban* (II, xiii, 10), a *Vita nuovában* (XXV, 9).<sup>894</sup> Horatius pedig ugyanúgy, mint az arisztotelészi *Poétika* (bár nem ez volt a római szerző forrása), utánzó mesterségnek tekinti a költészetet.

Ovidius pedig *Ars amatoriájában* Daedalus és Icarus epizódját meséli el (még a *Metamorphoses* előtt, de attól kevéssé eltérően), a mű leghosszabb mitológiai történetévé téve ezzel: egy 20 soros bevezetés illusztrálása lesz a 75 soros mitológiai történet. A II. könyv „Éljen Apollón!” felkiáltással indul, felidézve az olvasóban a *Paradicsomot* bevezető, Apollóhoz intézett könyörgést. Az ovidiusi *Szerelem művészetének* felkiáltása a hölgy megszerzése, elrablása fölötti öröm kifejezése, amelyet azonban rögtön követ a megállapítás, hogy a hölgy megtartása nem kisebb feladat, mint megszerzése: és egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a hölgy az olvasót is jelöli. A szerelem szeret a világban barangolni, és „a szerelem könnyű, és a repüléshez szárnyai is vannak: nehéz féken tartani őket”<sup>895</sup> (vv.18-20). Ekkor következik a *Metamorphoses*-részlettől szinte csak hangsúlyokban eltérő mítoszleírás (21-96). Az exemplum üzenete pedig a következő: „ha Minos nem tudta visszatartani Daedaluszt a repüléstől, akkor hogyan is fékezhetném meg én a Szerelmet?”<sup>896</sup> (97-98). És itt Ovidius két mitológiai példát hoz: nem varázsfüvekkel vagy mágikus képességekkel kell megtartani a hölgyet, hiszen ezekkel Médea sem tudta megtartani Iasont, és Círcé sem tudta tartóztatni Odysseust, hanem dallal.<sup>897</sup>

Az *Ars amatoria* II. könyvének első 105 sorát még nem hozták összefüggésbe a dantei Daedalus alakjával, és általában a *Commedia* szempontjából nem vizsgálják. Véleményem szerint azonban nemcsak a dantei Icarus félelméhez kulcsjelentőségű ez az epizód, hanem két másik szempontból is. Az ovidiusi Daedalus egyértelműen magának Ovidiusnak, a művésznek a karaktere<sup>898</sup>, mint szerző ennek a mitológiai figurának a vonásait választja magának. Vagyis, a Dante számára mintaként szolgáló antik szerző költői alteregójáról, figurájáról van szó az *Ars amatoria* II. könyvében, ami megerősítést ad a Brownlee által megkezdett gondolatmenethez, mely a dantei műben a Daedalusra való utalásoknak poétikai jelentőségét keresi.

A másik kulcsfontosságú elem Dante szempontjából az *Ars amatoria* II. könyvében: a Daedalus és Icarus-epizód, vagyis a nagy repülés-mítosz és Iason – Médea valamint Odysseus

<sup>894</sup> Gaetano Maruca, *Metamorfosi di un motivo oraziano nel sonetto "Sonar brachetti" di Dante* (Appunti per uno studio di Orazio in Dante, <http://www.nuovorinascimento.org>).

<sup>895</sup> „Et levis est, et habet geminas, quibus avolet, alas: / Difficile est illis inposuisse modum.”

<sup>896</sup> „Non potuit Minos hominis conpescere pinna; / Ipse deum volucrum detinuisse paro.”

<sup>897</sup> „Non facient, ut vivat amor, Medeides herbae / Mixtaque cum magicis nenia Marsa sonis. / Phasias Aesoniden, Circe tenuisset Ulixem, / Si modo servari carmine posset amor.” (101-104.s.)

<sup>898</sup> Sharrock, Alison, *Seduction and repetition in Ovid's "Ars Amatoria"* 2, Oxford, Clarendon press, 1994, 88.

– Circé mítoszainak, tehát a nagy hajózás-mítoszok egymás melletti említése. Dante számára ugyanis ez a két mítosz- és metaforacsoport sok szállal kapcsolódik egymáshoz.

## **VII. Az utazás ovidiusi mítoszai a *Commediában* II.: A viharos tenger toposza és a nagy hajózók**

### **VII. 1. A hajózás- és tengermetaforák: a viharos tenger toposza (néhány megállapítás)**

#### **VII.1.A. Bevezetés**

Az antik eposzokban a tengeri vihar, Poseidón haragjának ábrázolása visszatérő elem: mind a homéroszi *Odysseia*, mind a vergiliusi *Aeneis* hosszú tengeri bolyongást ír le. Az *Aeneis* I, III. és V; az *Odysseia* V, XII. énekében találunk tengeri vihar-leírásokat; és az utóbbi XIII. énekében Poseidón dühében kővé változtatja a phaiákok hajóját. A középkori allegorikus értelmezés szerint Odysseus és Aeneas bolyongása az emberi lélek viszontagságait jelképezi, amelyet földi szenvedélyek gyötörnek. Az útjuk során tett állomások egy-egy szenvedélyen való felülkerekedést jelentenek, például Aeneas karthágói vendégeskedése a bujaságét. Aeneas és Odysseus középkori megítélése között különbség okait Giorgio Padoan foglalja össze cikkében<sup>899</sup> a dantei értelmezés kapcsán, amely a leleményes eposzi hőst a rossz tanácsadók, az értelem rossz felhasználói közé helyezi, és elmeséli tengeri viharban lelt halálának történetét (amiről az *Odysseia* nem szól). Dante – a homérosi eposzokat nem ismervén – Ovidius, Statius és Vergilius<sup>900</sup> művei alapján alkotott képet Ulyssesről, tehát előtte a görög hős mint rossz tanácsadó, csaló (a trójai faló kiötlője; Pallas Athéné szobrának elloplója; a rejtőzködő Achilles háborúba cibálója), mint kegyetlen (a trósz Dolón kíméletlen gyilkosa), az istenek üldözöttje (leginkább Poseidóné) jelenik meg. Az általános megítélés szerint saját hibái miatt kell bolyongania, és saját nem-akarása hátráltatja a hazatérésben (pl. a Calypsó-epizód); és az ismeretlen megismerésének vágya (Herkules oszlopain is túl mer hajózni) a *hybris* megnyilvánulása<sup>901</sup>. Míg Aeneas az istenek parancsát és lelkiismeretét követve bolyong, tetteit, szavait és tetteit az erkölcsösség és *pietas* hatja át. Valójában nem lehet ilyen élesen szembeállítani a két hőst; hiszen Iuno is hátráltatja Aeneast, és Odysseus legtöbbször a társai ballépései miatt nem tud hazamenni, nem csak a saját hibájából. Aeneas és Odysseus utazásai közötti lényegi különbség az utazás okában és céljában rejlik, nem pedig az utazásban vagy a hősök lelkében: Aeneasnak küldetése van, amely a Római Birodalommal,

<sup>899</sup> Padoan, Helikon 2001/2-3, 321-350.

<sup>900</sup> Többi antik és középkori forrásért lásd pl.: Fubini 1947; Cerbi 2002. Boethiusról, mint az Ulysses-Circé epizód forrásáról: Hatzantonis 1959/60: 390-401.

<sup>901</sup> Giorgio Padoan Dante-értelmezésével nem egyezik Sallay Géza (Sallay 1966: 105-160) véleménye, aki a tudnivágyó, retorika-szerető Odysseusban a reneszánsz ember előképét látja. Hoffmann Béla vélekedése (Helikon 2001/2-3, 364-378.) Padoanéhoz áll közelebb.

és benne Krisztus életével, kereszthalálával és föltámadásával fog beteljesedni. Aeneas eszköz mindennek az előkészítésében, míg Odysseus útja önmagáért való. A két eposzi hős utazása között az is közös pont, hogy Gaetáig ugyanazt az utat tették meg.

Aeneas és Ulysses szembeállítását maga Dante hívja ki azzal, hogy Odysseus megszólalásának 4. sorában Círcé lakhelyének, Gaetának említéséhez hozzáteszi „prima che Enea la nomasse” (’még mielőtt Aeneas így nevezte el’). Ez a kitétel Odysseus beszédében semmilyen más funkciót nem tölt be, csakis Aeneas bevonását az olvasó figyelmének körébe. De tekinthető ovidiusi allúzióknak is, hiszen Macareus ugyancsak megnevezi Aeneast – tulajdonképpen megszólítja –, mikor neki kezdi elmesélni Ulysses és Círcé epizódját (*Met.* XIV, 248). Valamint korábban, a 157. sorban Ovidius kitér a vidék elnevezésére Aeneas dajkájáról, Caietáról: „litora .. nondum nutricis habentia nomen”. És pontosan ezután következik egy másik dantei különbségtétel a két eposzi hős között már nem a Gondviselés és sors szemszögéből állítja őket szembe, hanem egyéni, érzelmi választásaikéból:

né dolcezza di figlio, né la pieta del vecchio padre, né 'l debito amore lo qual dovea Penelopè far lieta, vincer potero dentro a me l'ardore ch'ì ebbi a divenir del mondo esperto e de li vizi umani e del valore;	„sem kisfiam édessége, sem öreg apám iránti szeretet, sem a köteles szerelem amellyel Pénélopét kellett volna boldoggá tennem nem tudták legyőzni bennem a vágyat, hogy megismerjem a világot, az emberi bűnöket és az erényt” (94-99. s.)
---	--

– vallja Odysseus, míg Aeneas ugyanezeket a családi kötelékeket igyekszik megőrizni menekülése során („Ascaniust, apámat, Creusát”, *Aeneis*, II, 666), habár a kézenfogott gyermekkel és a vállon vitt sánta, idős apával menekülő Aeneas feleségét elveszíti: ez a tény teszi nem mellékesen lehetővé, hogy Itáliába érve Laviniát feleségül vegye, és így a Rómát megalapító Romulus és Remus öse legyen.

Odysseus dantei megítélése azonban jóval összetettebb egy sematikus szembehelyezéskor Aeneasszal, vagy akár az utazó Dantéval: ehhez szolgál néhány érveléssel dolgozatomban ez a fejezet, amely a metamorfikus Odysseust mutatja be, illetve azt, mennyiben támaszkodik Dante az ovidiusi mítoszleírásra. Emellett vizsgálom a tengermetafora használatának jellegzetességeit – különös tekintettel az ovidiusi *Tristiára*, mint lehetséges előzményre –; és a dantei Iason-figurát, aki a *Pokolban* a csábításaiért bűnhődik, míg a *Paradicsomban* a sikeres tengeri utazás és a bevégzett emberfeletti munka jelképévé válik.



## VII.1.B A viharos tenger-toposz két tipikus használata: a költői vállalkozás és az állam vezetésének metaforája. Ovidiusi példák

A nehézségekkel teli hajóút – csakúgy mint a veszélyes kocsiverseny – számos antik irodalmi műben a költői vállalkozás allegóriájaként jelenik meg. Horatiust Phoebus figyelmezteti, hogy nehogy (túl) kis vitorlát eresztve induljak a Tirrén-tengernek, vagyis túl kis készséggel fogjon az alkotói munkának.<sup>902</sup> Vergiliusnál belekezdeni az írásba: „vela dare”, míg abbahagyni az írást „vela trahere” (*Georg.* II. 41 és IV, 117).<sup>903</sup> Ovidiusnál rendkívül gyakori ebben az értelemben: a *Remedia Amoris* végén záróformulaként találjuk: “navalibus exit puppis, habent ventos iam mea vela suos” (811-812). Míg az *Ars amatoria* ezzel a toposszal indít:

Siquis in hoc artem populo non novit amandi, Hoc legat et lecto carmine doctus amet. <i>Arte citae veloque rates remoque moventur,</i> Arte leves currus: arte regendus amor. Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis, Tiphys in Haemonia puppe magister erat: Me Venus artificem tenero praefecit Amori; Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.	Van mifelénk, kinek a szerelem művészete újság? Versemből okulást nyerve, kövesse tanom. <i>Fürge hajón vásznat s evezőt művészet igazgat,</i> Gyors kocsit ez gördít, Ámor is erre hajol. Automedon lovait szekerén ügyesen zabolázta, Tiphys a haemoni tat mestere volt a habon: Engem Venus a csöpp Ámorhoz adott nevelőül, Automedonja legyek s Tiphysé neki magam. (I, 1-8. Bede Anna fordítása)
---	--

Majd az *Ars amatoria* első és második könyve közötti átvezetésként is megjelenik a költői hajó metaforája: „Első könyvemet itt befejezve, a többire térek / S most pihenő ladikom vesse ki horgonyát!”<sup>904</sup> A *Római naptár* első négy könyvében mind megjelenik ez a költői kép: *Fasti* I 4: „hoc opus et timidae derige navis iter”; II 3: „nunc primum velis, elegi, maioribus itis”; III, 790: „et des ingenio vela secunda meo”; IV 18: „dum licet et spirant flamina, navis eat”.

A *Tristiában* egyedülállóan nagy szerepet kap a tengermetafora:<sup>905</sup> az első könyvnek szinte minden darabjában megjelenik, és némelyik költemény egésze erre a toposzra épül: elsősorban a hányatott emberi élethelyzeteket fejezi ki a toposz ezekben a darabokban. A 2. költeményben a szerző összefon egy realiztikus tengeri viharleírást – melyet a száműzetésének helyére, Tomiba hajózó költő él meg –, és a toposz allegorikus értelmezését, mely szerint a különféle csapások és erkölcsi viharok által gyötört lélek kínjainak metaforáját olvashatjuk. „Gyöngé hajóm testét óvja a gondviselés!”<sup>906</sup> - kiált fel a 2. sorban Ovidius, és

<sup>902</sup> *Carmen*, IV 15, 3-4: “ne parva Tyrrhenum per aequor / Vela darem”

<sup>903</sup> Idézi: Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, 2002 (1948), 147.

<sup>904</sup> Gáspár Endre fordítása. „Pars superat coepti, pars est exhausta laboris. / Hic teneat nostras ancora iacta rates” (I. 771-772).

<sup>905</sup> Néhány példát említ az alapvetően II. könyvvel foglalkozó tanulmány: Cutolo, *La metafora marittima*, in: *Politica, poetica, poesia nel II libro dei Tristia*, 1995, 103-121.

<sup>906</sup> A költeményből Csehy Zoltán fordításában idézek. Eredeti: „soluere quassatae parcite membra ratis”.

utána felsorolja a mítoszi hősöket, akiknek istenek voltak ellenségei és védelmezői, köztük említi Odysseust, aki számtalan „neptunusi kint túrt el” (9. sor). A leleményes görög hős hányatott sorsában előlegezi a latin költőét, akinek „tengeri vad viharár csap föl”<sup>907</sup> ajkáig (14. sor). Majd részletes és félelmetes viharleírás következik: a szelek „jó ég tudja, hová úzik a szót, a hajót” (17), és minden irányból tombolnak (26-30). Hullámhegyek támadnak a habból, már-már úgy tűnik „csillagokat nyal a víz” (20)<sup>908</sup>; máshol meg völgykürtök nyílnak (21)<sup>909</sup>. A kormányos izgul, döntésképtelen: „hol tartson, hol ne hajózzon / látva a kettős vészt, már tehetetlen az ész” (31-32)<sup>910</sup>. A helyzet reménytelen, hiszen, miközben „ezt elmondom, arcom a vízbe merül. / Szívem előnti a hab, s ama száj, a hiába könnyörgő, / kényszerkortyokként issza a durva halált” (34-36)<sup>911</sup>. A tengeri vihar realiztikus és allegorikus szintjei szétválnak a költemény második felében: a reménytelen helyzet érzékletes leírása átadja a helyét a száműzetésének körülményeit és okait kutató önvizsgálatnak; és itt tudjuk meg a konkrét tengeri utazás célját is. Majd a záró sorokban ismét egymásba kapcsolódik az értelmezés két szintje (107-108): a lélek zaklatottságának csillapodása egybeesik a komor felhők tünedezésével, a tengeri düh enyhülésével. Mindez pedig az istenek pozitív döntését jelenti: „Nem véletlen, egek! Ti, akik sose tűritek azt, aki álnok, / most igazoltok, és van menekedni remény!”<sup>912</sup> (109-110)

Vagyis a *Tristia* I.2. szerint a tengeri vihar nem véletlenszerűen szedi áldozatait, hanem isteni büntetés eszköze. Ez az ovidiusi vélekedés párhuzamos a dantei döntéssel, aki Odysseus utolsó útjára halálos vihart támaszt, elmélyítve ezzel a tengeri viharokat túlélő Aeneas és a végül odavesző Odysseus közötti különbségeket. Egy fontos közös elem is megmutatkozik a két nagy költő választásában: ahogy Ovidius, később Dante is a reményt választja az élet legnagyobb viharos utazásakor, a száműzetés éve alatt.

A *Tristia* I.4. témája és számos költői eszköze is megegyezik az I.2. költeményével: az érzékletes tengeri vihar során fagyos félelmet átélő hajós itt is a már tiltott Itáliát hagyja el, és annak ellenére könnyörög az istenekhez az élete megmentéséért, hogy a hazája elvesztésével szinte már nem is érzi magát élőnek: „Mentsétek kínzott lelkem meg e durva haláltól / már ha

<sup>907</sup> „ipsa graues spargunt ora loquentis aquae”.

<sup>908</sup> „iam iam tacturos sidera summa putes”.

<sup>909</sup> „quantae diducto subsidunt aequore ualles!”

<sup>910</sup> „rector in incerto est nec quid fugiatue petatue inuenit: ambiguus ars stupet ipsa malis.”

<sup>911</sup> „dumque loquor, uultus obruit unda meos. opprimet hanc animam fluctus, frustraue precanti ore necaturas accipiemus aquas.”

<sup>912</sup> „non casu, uos sed sub condicione uocati, fallere quos non est, hanc mihi fertis opem.”

ki meghalt rég, élve maradni ha tud”<sup>913</sup> (27-28). Az igaz barátához (I.5.) írt költeményben a sorscsapásoktól sínylődő lírai én metaforája lesz a viharos tengeren hányódó hajó: „...páran, ti segítetek egy nyomorulton, / biztos partra hadd érjen végre, hajóm, ez a roncs.” (I, 5, 35-6)<sup>914</sup>. Az I.10. számú költemény könyörgés Minervához, hogy óvja bárkáját, és a könyörgő megígéri, hogyha kiköt, bárányt áldoz az istennőnek.

Az I. könyv utolsó, olvasónak címzett verse (11.) teljes egészében a tengermetaforikára épül. A bevezetésben a költő kijelenti, hogy a *Tristia* eddig minden sorát vad tengeri viharokban írta: „Itt valamennyi betűt amit olvastál e kötetben, / háborgó korban írtam útjaimon”<sup>915</sup>; „tengeri vad hullámbogás közt verseket írtam”<sup>916</sup>. Ezután a tengeri viharban való versírás furcsaságát hangsúlyozza: „Ostobaság-e netán, kész örülség ez a helyzet?”<sup>917</sup>; „Gyakran az ár a hajón utazott, remegő kezem írta / mégis a verssorokat, bármilyenek legyenek.”<sup>918</sup> A költemény tetőpontját az a paradox vallomás jelenti, amikor a költő elismeri, hogy a legnagyobb tengeri veszélyben ráébredt arra, hogy a rév jobban ijeszti, mint a hajótörés:

„: quocumque aspexi, nihil est nisi mortis imago, quam dubia timeo mente timensque precor. attigero portum, portu terrebor ab ipso: plus habet infesta terra timoris aqua”. (23-6.s.)	„Bárhova is néztem, csak a végzet képe vigyorgott, melytől fél a szívem, s félve csak azt akarom. Révbe is ér a hajóm, de a rév rettent igazán meg! Szörnyűbb százszor a föld, mint ama tengeri ár.”
--	--

Mert a föld a gyilkos harc és az emberi aljasság hazája:

„nam simul insidiis hominum pelagique laboro, et faciunt geminos ensis et unda metus. /.../ barbara pars laeua est auidaeque adsueta rapinae, quam cruor et caedes bellaque semper habent.” (27-28; 31-32.s.)	„Ember szötte cselek meg a tengeri ár gyötör együtt, kard és hullámsír kétszeresen fenyeget. /.../ Balra a barbár föld gyilkos rablásra serényen, harcok, gyilkosság, vér hona itt a táj.”
---	--

A gondolatmenet lezárását pedig a külső és belső vihar összevetése jelenti: „Bárha a téli habok korbácsolják föl a tengert, / mégis a szívemben dúl a valódi vihar” (33-34)<sup>919</sup>.

A II. könyvben a költészet metaforája lesz a tengeri hajózás: „Vajjon bátorkodhatik-e tengerre a sajka / mely kis tó hátán himbálózva evez?”<sup>920</sup> (329-330). Ahol a kis sajka a

<sup>913</sup> Teravagimov Péter fordítása. Eredeti: „uos animam saeuae fessam subducite morti, / si modo, qui periit, non periisse potest.”

<sup>914</sup> Csehy Z. fordítása. Eredeti: „o pauci, rebus succurrite laesis, / et date naufragio litora tuta meo,”

<sup>915</sup> “Littera quaecumque est toto tibi lecta libello, / est mihi sollicito tempore facta uiae.” 1-2.s. A költeményből Csehy Zoltán fordításában idézek.)

<sup>916</sup> „quod facerem uersus inter fera murmura ponti...” 7. s.

<sup>917</sup> 11.s.: „seu stupor huic studio siue est insania nomen”.

<sup>918</sup> 17-18.s. „saepe maris pars intus erat; tamen ipse trementi carmina ducebam qualiacumque manu.”

<sup>919</sup> „Cumque sit hiberis agitatum fluctibus aequor / pectora sunt ipso turbidiora mari”.

<sup>920</sup> „Non ideo debet pelago se credere, siqua / audet in exiguo ludere cumba lacu.”

szerénykedő költő képességének felel meg; a tenger a politikai költészeté, ahová nem szeretne hajójával merészkedni a szerző; míg a tó a szerelmi költészet területe. A *Fasti*-ról szólva viszont büszkén azt jelenti ki, hogy: „Nem szabad azt hinned, hogy minden művem ilyen volt, / sokszor vitte hajóm becsvágy nagy szele is, / naptárunknak hat hónapjáról ugyanannyi / könyvet szerzettem”<sup>921</sup> (547-550).

A prózai írásnak és retorikáknak is kedvelt képe e metafora: Cicero megállapítja, hogy a „dialektika evezőivel” kell szónoklatot kezdeni, és a „retorika vitorláit fel kell húzni” (*Tusc.* IV 5,9); Quintilianus a „magányos hajós” lelkiállapotában van a „nyílt tengeren” (XII. könyv bevezetője). Jeromos pedig első levelében magát egy olyan hajóshoz hasonlítja, aki addig éppen csak megismert egy tavacskát, és hirtelen a Fekete-tenger viharával kell megbirkóznia; máshol pedig az „interpretáció vitorláit” bontja ki (*PL* 25, 903 D).<sup>922</sup>

A több könyvre osztott művekben a könyvek kezdetén a költő felvonja a vitorlát, a végén pedig leereszti azt: a mű vége egyet jelent a kikötőbe való beéréssel (Statius, *Silvae* IV, 4, 89; *Thebais* XII 890; *Ilias latina* 1063).<sup>923</sup> A kormányos a költő metaforája, a hajó pedig a tehetségéé, vagy pedig a műé. Ugyanígy Dante „tehetsége kis hajójának” említésével kezdi a *Purgatórium*-ot (I. 1-3.): “Per correr miglior acque alza le vele/ omai la navicella del mio ingegno,/ che lascia dietro a sé mar sí crudele.”

A hajó kormányzása mint az állam vezetése toposz-értelmezés Horatius I. 14. ódájában („Az államhoz, melynek hajója süllyed”) jelenik meg. Ugyanebben az értelemben a *Purgatórium* VI. 76-77. soraiban találkozunk a toposszal: “Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave sanza nocchiere in gran tempesta”<sup>924</sup>. Horatius Licinius Murenához címzett ódájában (II. 10) a nyílt tengeren való hajózás a vakmerőség szimbóluma lesz, míg a part közeli zátonyokkal a túlzott óvatosság veszélyeire hívja föl a figyelmet. Palinuros, a vergiliusi kormányos, aki az *Aeneis*-ben a viharos tenger áldozatává válik (VI, 337-383), fontos szerepet kap a *Purgatórium* első hat énekében: elsősorban Manfredi (III, 130) és Buonconte (V, 91-93) alakjában és szavaiban talál visszhangra, de Picone értelmezésében<sup>925</sup> a Casella-epizódot és a *Purgatórium* V. énekét alapvetően meghatározza a „Palinuros-komplexus”.

## VII 1.C A toposz a keresztény szimbolikában

<sup>921</sup> Erdődy János fordítása. Eredeti: “Ne tamen omne meum credas opus esse remissum, / saepe dedi nostrae grandia uela rati. / Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos”.

<sup>922</sup> Curtius 2002 (1948): 148.

<sup>923</sup> Uo.

<sup>924</sup> Babits fordításában: “Rab Itália, nyomor tanyája, kormánytalan hajó vad fürgetegben”

<sup>925</sup> Picone, Michelangelo, *Il canto V del "Purgatorio" fra Orfeo e Palinuro*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», n.s. 40, XIII (1999), 39-52.

A viharos tenger a keresztény szimbolikában is a földi élet megpróbáltatásait jelképezi: Nagy Szent Gergely (VI. század) *Moraliájában* (XVIII 43.) így fogalmazza meg: “Hiszen mi másst jelölnek a tenger nevével, mint a világi lelkület keserű nyugtalanságát? És joggal nevezik a tengert a világi életnek, merthogy mialatt a cselekvés viharos mozdulatai hevítik, elszakad a belső bölcsesség nyugalmatól és egyensúlyától.” Míg a hajó az Egyház szimbólumává vált: *Márk* 4:35-41 leírásában Jézus megmenti Péter bárkáját és az apostolokat a tengeri viharból (Giotto 1305-13-as római mozaikja ezt a jelenetet ábrázolja); és *Lukács* 5,3: szerint “Jézus bárkából tanította a népet”. A hajó – Egyház megfeleltetés Noé történetéből származhat (*Ter.* 6,14-7,16), mert ahogy Noé a családja, és egy-egy pár állat életét megmentette a bárka az özönvíz idején, az Egyház úgy menti meg a híveit a bűnök özönétől, és az üdvözülés felé viszi őket.

Szent Ágostonnál a hajóút a teljes élet metaforája. A *De beata vita* címet viselő művének I. 1-6. (Ajánlás) részében a filozófia kikötőjébe tartó hajósok 3 fajtáját különbözteti meg: (1.) a kikötőtől csak néhány evezőcsapásra távolodó, majd a nyugalomba gyorsan visszatérőket; (2.) azokat, akiket a gyönyörök és tisztségek csalóka fénye egészen a tenger közepéig vonz, hogy aztán megpróbáltatások után, akaratuk ellenére sodorja őket a viharos szél a biztonságot jelentő kikötőbe. A hajósok 3. fajtájára – ahová Ágoston önmagát is sorolja – hosszas bolyongás vár a nyílt tengeren (itt egyértelmű utalásokat találunk Odysseus történetére: Kharübdisz, csábítások); és még a partot éréskor (sőt, utána is) veszélyt jelent számukra a kikötő bejáratánál lévő óriási hegy, amely a hiú dicsőségre való törekvést szimbolizálja.<sup>926</sup> A hajósoknak ebbe a harmadik fajtájába tartozik nemcsak Odysseus és Ágoston, hanem Aeneas és Dante is (és később Petrarca, akinek kedvenc toposza lesz a viharos tengeré).

Boethiusnál a tenger árja a földi élet veszélyei közül az egyik, amelyet a sztoikus, derűs léleknek figyelmen kívül kell hagynia: „Tombolhat neked és fenyegethet akkor / Felszaggatva a tenger árja... ügyet se vetsz rá... Szívedben ne legyen remény se, félsz se, / S dül-fül bármi vadul: lefegyverezted.” (*Cons. phil.* I, 4.)<sup>927</sup> Az I. könyv 5. versében pedig a szerencse metaforájává lesz, aminek vadsága miatt isteni segítségért kell könyörögnie: „Minket a vaksors tengere hány-vet! / Fékezd meg a vad habokat, Vezetőnk...”<sup>928</sup>

<sup>926</sup> Szent Ágoston, *A boldog életről; A szabad akaratról*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 9-15.

<sup>927</sup> A műből Hegyi György fordításában idézek. Eredeti: “non illum miniaequae ponti / uersum funditus exagitantis aestum ... Nec speres aliquid nec extimescas, / exarmaueris impotentis iram,” (5-6., 13-4. s.)

<sup>928</sup> “homines quatinus fortunae salo. / Rapidus, rector, comprime fluctus” (45-6.s.)

A *Navigatio sancti Brendani*, melyet a dantei források közé tartozónak ismernek el, a hajózós antik eposzokhoz hasonlóan egy tengeri út leírása (itt a cél a Földi Paradicsom szigete). Szent Brendán utazásának topográfiájában az óceán mind a Pokol, mind a Földi Paradicsom szigetét magában foglalja: ezt a koncepciót a dantei *Pokol* és *Purgatórium* kezdőmetaforái is felidézik.

### VII.1.D Néhány példa a tengermetafora használatára Danténál (és két korábbi felbukkanás)

A viharos tenger hasonlatai a korai olasz költészetben is igen gyakoriak. Jacopo da Lentini *Canzoni*<sup>929</sup>-jában az eredeti kiinduló kép a viharos tenger, amely a hölgy iránti szerelmet jelképezi, a költő pedig ezen a tengeren hányódó hajó, amely, hogy megmeneküljön a süllyedéstől dobálja kifelé a súlyokat, vagyis sóhajait, sírásait, de mégsem menekülhet meg, hiszen a legnehezebb súly, a szíve húzza le a mélybe, és azt nem dobhatja ki.

Lo vostr'amor che m'ave/ in mare tempestoso,/ è sì como la nave/ c'a la fortuna getta ogni pesanti,/ e campan per lo getto/ di loco periglioso/ similmente eo getto/ a voi, bella, li mei sospiri e pianti./ Che s'eo no li gittasse/ parria che soffondasse,/ e bene soffondara,/ lo cor tanto gravara - in suo disio;/ che tanto frange a terra/ tempesta, che s'atterra,/ ed eo così rinfrango,/ quando sospiro e piango - posar crio.

A *Fiore* egyik szonettjében igen hasonló felhasználást nyer a toposz: a szerző a szerelmezt a hajóssal állítja párhuzamba, a viharos tenger pedig ugyanúgy, mint Lentininél, a nő iránti szerelem jelképe. De az olasz *Rózsaregény*-átírásban – Lentini metaforájával ellentétben – már nem a tenger uralja a tehetetlenül sodródó hajót, hanem a hajós, akarata és célja szerint, ügyessége és szaktudása révén maga kormányozza hajóját, amíg csak el nem csitul a tenger. A Barát, aki a Szerelmes segítője annak a Virág megszerzésére irányuló igyekezetében, azt javasolja, hogy az ifjú is olyan taktikát kövessen, mint a tengerész.

LVI. – L'Amico. «Il marinaio che tutt'or navicando Va per lo mar, cercando terra istrana, Con tutto si guid'e' per tramontana, Sì va e' ben le sue vele cambiando; E per fug[g]ire da terra e apressando, In quella guisa c[h]'allor gli è più sana: Così governa mese e settimana, Insin che 'l mar si va rabonacciando. Così dé far chi d'Amor vuol gioire Quand'e' truova la sua donna diversa: Un'or la dé cacciar, altra fug[g]ire. Allor sì lla vedrà palida e persa,	Barát - "A tengerész, aki hajóra szállva s a tengert járva kutat új vidéket, forgatja a kormányt, nyugat felé megy, és vásznát hol bevonja, hol kitarja; s megy célja közelébe és távolába, mikor mi kedvez jóérzetének: hetek és hónapok is véget érnek, míg végül elcsitul a tenger árja. Ekként ki Ámornál vágyik gyönyörre, mikor hogyan változni látja hölgyét, kövesse őt, vagy fusson el előle. Ő erre elegyengül s bús lesz fölöttébb,
---	--

<sup>929</sup> *La poesia lirica del Duecento*, a cura di Carlo Salinari, UTET, Torino, 1968.

Ché sie certan che le parrà morire Insin che no·lli cade sotto inversa.»	s elvégre bizonyos lehet felőle, hogy véle szemben nem tetézi gőgjét.” <sup>930</sup> -
---	--

A *Fioré*ban több más alkalommal is felbukkan a hajózás toposza,<sup>931</sup> amely a Szerelmes útját hivatott leképezni. A Szerelmes utazása, illetve kereső bolyongása a Hölgy felé a *Rózsaregény*nek és a *Fioré*nek is vezérmotívuma, legerősebb strukturális eleme. A CXCI. szonettben az Aggnő kikötőként nevezi meg a szerelmi beteljesülést („Hajód végre kikötőbe érhet, / a kert virága végre a tiéd lehet”<sup>932</sup>).

Guittone d'Arezzo az *O cari frati miei, con malamente* kezdetű költeményében az ovidiusi *Tristiát* (I, 11, 23-26.)<sup>933</sup> idézően alkalmazza a viharos tenger toposzát: leszakadt fadarabok vagyunk, akik menekülünk a kikötőtől, keressük a sziklát, futunk a halál felé. Ha itt nehézség van, hol a boldogság? – kérdezi – talán a Pokolban, ahová próbát tenni futunk?

Legno quasi digiunto/ e nostro core in mar d'ogne tempesta,/ ove pur fugge porto e chere scoglia,/ e di correr ver morte ora non resta./ O struggitor di noi, se qui e gravezza, ov'e donqua allegrezza/ Forse 'n inferno, ove corremo a prova?/ E siem piu stolti ch'apellam stoltezza,/ se de tanta mattezza/ alcun si parte, poi verita ritrova;/ e mirabile e nova/ cosa tenem no chi mai fa, ma bene;/ ed entra gli altri mene/ biasmato e crociato avete, poi/ Dio mi parti da voi.

A dantei *Vendégség*ben a tenger-toposz legelterjedtebb használataival találkozunk: az élet, mint tengeri hajóúttal; de a poétikai hajózással és a politikai vezetés, mint a hajó kormányzása metaforával is. A *Convivio* II. könyve a hajózás-toposszal indít, ahol a „földi élet tengerén” való áthajózás a keresztény ember igyekezete a kikötő, az üdvösség felé:

Miután az előszó fejtegetése során felszolgáló módjára kenyeremet az előző értekezésben kellőképpen előkészítettem, az idő sürgeti hajómnak a kikötőből való kibocsátását; ezért kifeszítem az ész vitorláját vágyam szelének és tengerre szállok a szerencsés utazás és a dicséretes és üdvös révbe jutás reményével vacsorám végeztével. (I, 62-67)<sup>934</sup>

Ugyanebben az értelemben jelenik meg a toposz a IV. könyv XXVIII, 2924-36-ban, ahol a hosszú hajóút a földi élet metaforájaként jelenik meg, amely a végső kikötőbe, Istenhez tart. A „mare di questa vita” a keresztény hagyomány kanonikus eleme<sup>935</sup>: Ágostonnál „mare huius saeculi”<sup>936</sup>; Szent Ambrusnál „hoc saeculum mare est”<sup>937</sup>.

<sup>930</sup> Ebben a fejezetben a *Fioré*ből Simon Gyula fordításában idézek.

<sup>931</sup> Erről lásd: Brownlee, *Jason's voyage and the poetics of rewriting: the "Fiore" and the "Roman de la Rose"*, in «The "Fiore" in context» (1997), 167-184.

<sup>932</sup> 6-7. s. „Che·lla tua nave arriverà a tal porto, / Che·ttu si coglierai il fior dell'orto».”

<sup>933</sup> „Bárhova is néztem, csak a végzet képe vigyorgott, / melytől fél a szívem, s félve csak azt akarom. / Révbe is ér a hajóm, de a rév rettent igazán meg! / Szörnyűbb százszor a föld, mint ama tengeri ár.”

<sup>934</sup> A *Vendégség*ből magyarul Szabó Mihály fordításában idézek, kiemelések tőlem. Eredeti: „Poi che proemialmente ragionando, me ministro, è lo mio pane ne lo precedente trattato con sufficienza preparato, lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto; per che, dirizzato l'artimone de la ragione a l'ora del mio desiderio, entro in pelago con isperanza di dolce cammino e di salutevole porto e laudabile ne la fine de la mia cena.”

<sup>935</sup> Raimondi, Ezio, *Rito e storia nel I canto del «Purgatorio»*, 1970, 67.

<sup>936</sup> „nemo enim potest transire mare huius saeculi, nisi cruce Christi portatus.” (Io.ev.tr.2.2.)

Itt tudnunk kell, hogy Tulliusnak Az öregségről című művében kifejtett véleménye szerint a természetes halál szinte kikötőbe jutás és megpihenés számunkra a hosszú hajóút után. És amiként a jó tengerész a kikötőhöz közeledve bevonja a vitorlákat, és szelíden könnyed siklással érkezik oda; akként nekünk is le kell vonnunk *világi tevékenységünk vitorláját*, teljes szívvel és igyekezettel Istenhez kell megtérnünk, úgyhogy ama kikötőbe teljes szelídséggel és békével érkezzünk.<sup>938</sup>

Ennek a gondolatnak a költői megfogalmazása a *Par.* I, 110-113. sora: “Tutte nature ... si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere”.<sup>939</sup>

A IV. könyv IV. fejezetében – ahol a *De monarchiában* is kifejtett politikai és történeti elméleteket tárgyalja a szerző – a hajó kormányzása az ideális társadalmi-politikai rend metaforája lesz, melyben a császár a hajóparancsnok:

Így látjuk a hajón is, ahol a különféle feladatok és célok egyetlen célra vannak rendelve, vagyis arra, hogy szerencsés úton elérje az óhajtott kikötőt: ahol, bár minden tisztségviselő saját működését sajátos célja érdekében végzi, van egy, aki ezeket számon tartja és egy közös végcélra irányítja, ez pedig a kormányos, akinek mindenki engedelmességgel tartozik.<sup>940</sup>

Dante – Bán Imre megállapítása szerint<sup>941</sup> – saját utazását ötvenszer hasonlította tengeri utazáshoz. A *Commedia* mindhárom ének bevezető részében, kiemelt helyen jelenik meg a hajó-metafora. Az *Inf.* I. énekének hasonlata a veszélyből való megmenekülést ábrázolja a viharos tengerből való kimászó túlélő lelkiállapotával: “E come quei che con lena affannata,/ uscito fuor del pelago a la riva,/ si volge a l’acqua perigliosa e guata,/ cosí l’animo, ch’ancor fuggiva, si volse a retro a rimirar lo passo/ che non lasciò già mai persona viva.” (22-27) Itt a tenger szimbolikája – mint a külső és belső veszélyek jelképe – az ovidiusi *Tristia* I. könyvét idézi. A XV. énekben Brunetto Latini a költői hírnév kikötője felé látja Dantét közeledni (55-60):

Ed elli a me: "Se tu segui tua stella, non puoi fallire a glorioso porto, se ben m'accorsi ne la vita bella; e s'io non fossi sì per tempo morto, veggendo il cielo a te così benigno, dato t'avrei a l'opera conforto.	Erre így szólt: „Kövesd csillagodat, és dicső kikötőbe érkezel, ha jól ítéltelek meg odafönn. Kár, hogy meghaltam, míg te ifjú voltál, mert – látván, mily kegyes hozzád az ég – biztattalak volna az alkotásra. <i>N. Á. fordítása</i>
--	---

<sup>937</sup> „Tibi hoc saeculum mare est; habet diversos fluctus, undas graves, saevas tempestates et tu esto piscis, ut saeculi te unda non mergat.” (*De sacram.* 3.1)

<sup>938</sup> Szabó Mihály fordítása, kiemelés tőlem. Eredeti: „E qui è da sapere che, sì come dice Tullio in quello De Senectute, la naturale morte è quasi a noi porto di lunga navigazione e riposo. Ed è così: [chè], come lo buono marinaio, come esso appropinqua al porto, cala le sue vele, e soavemente, con debile conducimento, entra in quello; così noi dovemo calare le vele de le nostre mondane operazioni e tornare a Dio con tutto nostro intendimento e cuore, sì che a quello porto si vegna con tutta soavitate e con tutta pace.”

<sup>939</sup> “minden teremtetett dolog ... halad mind más-más kikötőbe / a lét nagy tengerén” (N.Á. fordítása).

<sup>940</sup> “Si come vedemo in una nave, che diversi officii e diversi fini di quella a uno solo fine sono ordinati, cioè a prendere loro desiderato porto per salutevole via: dove, sì come ciascuno ufficiale ordina la propria operazione nel proprio fine, così è uno che tutti questi fini considera, e ordina quelli ne l'ultimo di tutti; e questo è lo nocchiero, a la cui voce tutti obedire deono.” (400-406)

<sup>941</sup> Dante *Ulixese*, in *Eszmék és stílusok*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976, 26-30.



A *Purg.* I. ének nyitótercinája variációban ismétli a pokoli kezdetet: a hős elhagyja az „olyannyira kegyetlen tengert”, azért, hogy a „tehetség hajócskájának vásznát” immár „jobb vizek felé feszítse ki”:

Per correr miglior acque alza le vele  
omai la navicella del mio ingegno,  
che lascia dietro a sé mar sì crudele;

Ez a most elhagyott tenger egyrészt a „kemény és érdes rímek” (*Inf.* XXXII, 1.) költői tengere, másrészt pedig az a „veszélyes víz” („acqua perigliosa”), amelyre a *Pokol* elején mutat rá a szerző.<sup>942</sup> A pokoli víz tehát egyértelműen negatív (kínokkal teli büntetés eszközei a három folyó és a Cocytus is), ezzel szemben a *Purgatóriumban* a „jobb vizek” a megtisztulás, a keresztelés szimbólumai, amelyek keretezik ezt a második canticát. Cato parancsára az első énekben (85-136. sor) az utazó Dante arcot mos a szigetet körülvevő tengerben (és sással övezi derekát); majd a Földi Paradicsomban (a XXXI. 94-105 és a XXXIII. 112-145) a Léthében való megmerítkezés és a közös forrásból fakadó folyók mindegyikéből, a Léthéből és az Eunoéből történő ivás teszi lehetővé, hogy hősünk megtisztuljon, és így a Paradicsomba léphessen. A XXX. ének elején a jó kikötőbe érkező hajós hasonlata<sup>943</sup> (6. sor: „qual temon gira per venire a porto”) után a XXXII. ének 129. sorában a „navicella” szó az Egyház szekerét jelöli<sup>944</sup>, amelyben egyszerre kapcsolódik össze a két utazási eszköz képe<sup>945</sup>, és az evangéliumi metafora, amely a *Paradicsom* XI. énekében is ezt az értelmet kapja: „la barca / di Pietro” (119-120.s.).

A tengeren való áthaladás, a tenger legyőzése a Kivonulás történetének egyik fő motívuma. Mózes kettéválasztja a Vörös-tengert, vagyis Isten akaratából legyőzi a természet törvényeit, de csak a kiválasztott népre érvényesen. A tipologikus értelmezés pedig a Vörös-tengerben a keresztvíz tisztító hatásának figuráját látja. Szent Ambrus szavaival: „in mari... Rubro figuram istius baptismatis extitisse ait Apostolus”<sup>946</sup>. Nem véletlenül lesz Dante számára a zsidó-keresztény kultúra eme nagy szimbóluma a jelentésrétegek bemutatásának példaszövege a Can Grande Scalához intézett levélben (10.7.108-19):

„... Exitus filiorum Israel de Aegypto ... nobis significatur nostra redemptio facta per Christum ... conversio animae de luctu et miseria peccati ad statum gratiae...”.

<sup>942</sup> Raimondi, Ezio, *Rito e storia nel I canto del «Purgatorio»*, 1970, 67.

<sup>943</sup> Említi Pál 1997: 160.

<sup>944</sup> „O navicella mia, com' mal se' carca.”

<sup>945</sup> Pál 1997: 160. A két utazási eszköz Pál József értelmezésében az Egyház szekere és Dante hajója.

<sup>946</sup> Raimondi 1970: 67.

A *Par.* I, 110-113. sorában is felbukkan a földi lét mint tenger elterjedt metaforája<sup>947</sup>, ahol az élőlények, mint hajók igyekeznek a különböző kikötőkbe: világi célok után és túlvilági sorsuk felé. A metafora egy jelentésében már megváltoztatott és felcserélt verziója hangzik fel két ének múlva Piccarda Donati szájából:

E 'n la sua volontade è nostra pace: ell' è quel mare al qual tutto si move ciò ch'ella crïa o che natura face.	S a békénk ott az ő akaratában: mint tenger felé, megy feléje minden, mit Ő vagy a Természet létrehoz. <sup>948</sup>
---	---

Piccarda metaforájában a tenger Isten akarata, és affelé igyekezik minden, mint ahogy a folyók futnak bele a tengerbe, hogy ott békét lelve, törekvésüket megszüntethessék. Az első énekben a tenger volt a nehézség, amelyen át kellett jutni a hajónak a kikötőbe; míg a III.-ban a tenger magává a céllá válik. A tenger, mint a nyugalom szimbóluma teljes oppozícióban áll a toposz legelterjedtebb felhasználásával, a viharos tengerrel, amely mindenféle fizikai és lelki veszélyt jelképez az antik irodalomban.

A kikötő és tenger szerepének felcserélődése között félúton (a *Pd.* I. és III. között), a II. ének 1-18. sorában, az olvasókhoz címzett legfontosabb dantei intés pontosan a tenger-allegóriával nyer megfogalmazást, ahol a toposz több jelentése is felbukkan és egymásra épül:

<i>O voi che siete in piccioletta barca, desiderosi d'ascoltar, seguiti dietro al mio legno che cantando varca, tornate a riveder li vostri liti: non vi mettete in pelago, ché forse, perdendo me, rimarreste smarriti. L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; Minerva spira, e conduce mi Appollo, e nove Muse mi dimostran l'Orse. Voialtri pochi che drizzaste il collo per tempo al pan de li angeli, del quale vivesi qui ma non sen vien satollo, metter potete ben per l'alto sale vostro navigio, servando mio solco dinanzi a l'acqua che ritorna eguale. Que' gloriosi che passaro al Colco non s'ammiraron come voi farete, quando lasón vider fatto bifolco.</i> <sup>949</sup>	<i>Ti mind, akik kis csónakban eveztek 1 hajóm után, mely énekelve száll, s így kívánjátok hallgatni szavam: forduljatok az ismert partra vissza, 4 ne gyertek nyílt vizekre – még a végén odavesztek, ha nyomom vesztitek! Oly vízen járok, hol még senki sem: 7 Minerva hajt, Apollón navigál, s a Medvéket kilenc múzsa mutatja. Ti pedig, kevesek, kik jó időben 10 nyújtóztatok az angyali kenyérért (melyből, bár eszünk itt, jól nem lakunk): ti kifuthattok a mélyebb vizekre 13 hajótokkal, barázdámat követve, mielőtt ismét elsimul a víz. A Colchisba hajózó régi hősök, 16 mikor látták: Jázon parasztnak állt, nem álmélkodtak jobban, mint ti fogtok.</i>
--	--

Az összetett tengermetafora-rendszer legegységesebb szintje a költészettel való megfeleltetés (ahogy az ovidiusi *Tristia* II. könyvében is): az író hajón halad<sup>950</sup>, amely nyomot (éneket, barázdát, írást) hagy maga mögött; és ezzel egyúttal vissza is kapcsol a *Purgatórium*kezdő

<sup>947</sup> „Tutte nature ... si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere”.

<sup>948</sup> Nádasdy Ádám fordítása, ahogy a következő idézet is.

<sup>949</sup> Kiemelések tőlem.

<sup>950</sup> Az író hajója „legno” – ahogy Ulyssesék hajója esetében az *Inf.* XXVI, 138. sorában –: vagyis a *pars pro toto* eszközével szerepel a „deszka” az egész hajó helyet; a költői megoldásnak számos antik előzményét lehet felsorolni, pl. Hor. *Carm.* 1,1; Verg. *Aen.* III, 191, Cat. 28, 9-10. helyein a "trabs" (gerenda) helyettesíti a hajót.

„tehetség kis hajója”-nak képéhez. Azonban nemcsak az író hajózik, hanem olvasók is sajkán próbálják követni: az intés lényege pedig, hogy csakis az angyalok kenyerét (a teológiát)<sup>951</sup> ismerők kövessék a nyílt tengerre, a többiek inkább térjenek vissza az ismert partokra. Itt Dante összekapcsolja az ágostoni *De beata vita* tengerallegóriájának felosztását és az Ovidius által leggyakrabban használt hajózás – költészet toposzt, valamint a *Tristia* tengerét, a száműzött költők veszélyes, de alkotásra ihlető vizét. Vagyis a költői hajózás képe összekapcsolódik a tenger, mint mindenféle veszélyek jelképével. Míg a tenger-költészet metaforában az olvasót csak a meg nem értés riaszthatja; addig a *Paradicsom* olvasóit az odaveszés veszélye is fenyegeti: tehát ez a tenger egyszerre a költészeté és a lété.

A passzus összetettségét retorikailag az ellenpontosító szerkesztés támasztja alá: az író – olvasó szembenállás mellett az olvasók tábora is két ellentétes csoportba különül; ahogy a metaforikus elemek, a tenger és a partok is oppozíciót képeznek. A másik jellegzetesség a mitikus utalások nagy száma: a költői antik istenekkel személyesíti meg a képességeket, amelyekre szüksége van a mű befejezéséhez (Minerva a tudás istennője, Apollón a költészeté, a kilenc Múza pedig a művészeteké). Iason pedig az ember által megvalósíthatatlannak tűnő, csodálatos tett végrehajtója, nem más, mint a költő figurája.

## VII.2. Odysseus metamorfózisa

### VII.2.A. Ulysses utolsó útja – néhány megjegyzés

Odysseus a *Színjáték* talán legtöbbet elemzett és vitatott alakja: büntetésének oka és Dante viszonyulása áll az elemzések középpontjában.<sup>952</sup> Ennek az alfejezetnek nem célja sem ezt a vitát összefoglalni, sem pedig új érveket hozni a régóta tárgyalt kérdésekben. Odysseus alakjával kapcsolatban azonban három szempontot fontosnak tartok érinteni, mivel ezek egyrészt a fejezethez – ovidiusi utazók a *Színjátékban* –, másrészt a dolgozat egyik fő témájához, a metamorfózis eleméhez elválaszthatatlanul hozzátartoznak: ezek a dantei Ulysses ovidiusi gyökerei, metamorfózisa és antitézisek beszédében.

Odysseus az utazó Dante egyik olyan figurája, amelynek jelenléte az egész művön érződik. Ulysses mindhárom canticában említést kap (*Pk.* XXVI,112-10; *Pg.* XIX, 2-23; *Pd.* XXVII, 82-83). De már a *Commedia* felütésében, mely a tengeri veszélyből kijutó alakját

<sup>951</sup> A kifejezés szent tamási eredetéről lásd: Mátyus Norbert: *Mit esznek az angyalok?* Az előadás elhangzott a következő konferencián: Lépték és léptek. Dantétől a kortárs költészetig Konferencia Sallay Géza Professzor emlékére 2012. december 19-20, ELTE.

<sup>952</sup> Magyarul az énekről és fő kérdéseiről lásd Hoffmann Béla és Kelemen János átfogó cikkét: *"Pokol XXVI. ének" Nyolcadik bugyor: Hamis tanácsadók: Ulixes és Diomédész*, in «Dante Füzetek. », 3, IV (2008), 2, 13-80. <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/>

választja a lírai én leírásához, is felfedezhető a görög hős sorsának jelenléte.

<p>E come quei che con lena affannata, uscito fuor del pelago a la riva, si volge a l'acqua perigliosa e guata,</p> <p>così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, si volse a retro a rimirar lo passo che non lasciò già mai persona viva.</p>	<p>S mint aki fuldokolva és lihegve a tengerből kivergődött a partra, s csak bámul vissza a vészes vizekre,</p> <p>úgy lelkem is, bár menekülni vágyott, hátrafordult, hogy megnézzé az ösvényt, mely előtt soha át nem engedett. (Pk. I, 22-27. N.Á. fordítása)</p>
---	--

Vagyis, Dante nem más az *Inferno* első soraiban, mint a megmenekült Odysseus: a szakirodalom nagy része egyetért abban, hogy Odysseus Dante antitetikus alteregója.<sup>953</sup> Odysseus alakja azonban ugyanakkor sokkal többértelműbb, mint egy szimpla negatív előkép: Dante túlvilági felfedezőútja párhuzamosan halad Odysseuséval, az analógiák felülmúlják az ellentéteteket. Mindketten átlépik az ember számára kijelölt határokat útjuk során: különbség, hogy Dante ezt az égiek engedélyével teszi. Ugyanezt a lényegileg analógiás hozzáállást támasztja alá a fent említett ágostoni szövegrész is (*De beata vita*), amely alapján Dante éppúgy, mint Odysseus a hosszú utazást választja.

Kelemen János meggyőző érveket hoz amellet, hogy a dantei hajótörés – az ágostoni minta nyomán<sup>954</sup> – a filozófus Dante hajótörése: a befejezetlenül maradt *Convivio* és az akkori gondolkodása az, ami nem vezette boldog kikötőbe.<sup>955</sup>

Az általános értelmezés szerint Ulysses egyik bűne a Dante által leírt utolsó utazás lenne. Ez ellen szól, hogy a „folle” jelentése (*folle volo* XXVI, 125) a Salvatore Battaglia-féle szótár szerint ’nem célirányos’.<sup>956</sup> A másik érv, hogy Herkules, aki az oszlopokat odahelyezte, nem isten, csak félisten: vagyis nem isteni tilalmat hirdetnek ezek a jelzések (*dov'Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta*). Sokkal inkább lehetetlenséget, mint tiltást fejeznek ki Herkules oszlopai az antik szerzők vélekedése szerint is Juvenalistól Augustinusig:

... Veniet classis quocumque vocarit  
spes lucri, nec Carpathium Gateulaque tantum  
aequora transiliet, sed longe Calpe relictā  
audiet Herculeo stridentem gurgite solem.  
Grande oparae pretium est, ut tenso folle reverti  
inde domum possis tumidaeque superbus aluta,

<sup>953</sup> Croce (1921) óta. Lásd pl. Durling-Martinez, *Hell*, 572.

<sup>954</sup> Kelemen felhívja a figyelmet egy lehetséges dantei átvételre („Tutte le stelle già de l'altro polo / vedea la notte, e l'nostro tanto basso, / che non surgëa fuor del marin suolo.” XXVI, 126-8) az ágostoni szövegből („labentia in oceanum astra”). 2007: 23.

<sup>955</sup> *La metafora della nave in Dante* In: Dante Arnaldo Marianacci (a cura di) *Ulissee, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento*, Budapest, Istituto Italiano di Cultura, 2007, 21-33.

<sup>956</sup> Sallay Géza szóbeli megjegyzése.

Oceani monstra et iuvenes vidisse marinos.<sup>957</sup> (Juvenal., 14, 277-283:)

És Ágoston:

„Nimis absurdum est ut dicatur aliquos homines ex hac in illam partem, Oceani immensitae traiecta, navigasse ac pervenire potuisse, ut etiam illic ex uno illo primo homine genus instituiretur humanum.” (*De civ. dei*, XVI 9.)<sup>958</sup>

Brunetto Latini *Tesoretto*-jában játékosan-komikusan közelíti meg a témát: Herkules kitette az oszlopait, hogy senki azon túl ne mehessen, de halála után vígan átkel rajta, aki csak akar, és még meg is gazdagszik:

„Ed io ponendo mente, / là oltre nel ponente / appresso questo mare / vidi diritto stare / gran colonne, le quale / vi pose per segnale / Ercoles lo potente / per mostrare a la gente che loco sia finita / la terra e terminata, / ch’egli per forte guerra / avea vinto la terra / per tutto l’occidente / e non trovò più gente, / ma dopo sua morte / si son gente raccorte, / e sono oltre passati / sì che sono abitati / di là in bel paese / e ricco per le spese.” (1043-1062. s.)<sup>959</sup>

Ulysses utolsó útjának kudarca tehát a terv kétszeres lehetetlenségének volt köszönhető: egyrészt az Óceán áthatolhatatlanságának, másrészt pedig a megpillantott hegy pogányok számára elérhetetlen voltának (133-35: „és feltűnt egy hegy, sötét / a távolságtól, és olyan magasnak tűnt, / mint amilyet még sohasem láttam”<sup>960</sup>). Az értelmezők nem kételkednek abban, hogy a hegy a Purgatórium hegye, tetején a Földi Paradicsommal, amelyet azonban Krisztus nélkül nem lehet elérni, vagyis Odysseus esetében a feltételek még nem értek meg. Dante a *Pokol* I. énekében, utazása kezdetén ugyanezt a napsütötte dombot látja meg, a hívogató Édent, de hamar kiderül, hogy a Pokol megjárása nélkül nem lehetséges a belépés számára sem. És ugyanazokkal a szavakkal, mellyel Vergilius jelöli ki Dante útját a nagy utazás kezdetekor: „A te conveni tenere altro viaggio” (I, 91), bocsájtotta útjára Circé Ulyssest a homéroszi szövegben „’all’allen chrè prôton ‘odòn telésai” (*Odysseia*, X, 489-490).<sup>961</sup>

## VII.2.A dantei Ulysses ovidiusi gyökerei és metamorfózisa, antitézisek beszédében

Hogy Dante mennyire nem egysíkú ábrázolásra törekszik Ulyssesének megformálásakor, azt alakjának metamorfikus jellege is alátámasztja. Ulysses, éppúgy, ahogy az utazó Dante, vagy Dante költészetében Beatrice lényegi metamorfózison megy keresztül, és ez az átváltozás nem degradáció, ahogy azt egyes *Pokol*beli alakok sorsában láthattuk, akár az Odysseus

<sup>957</sup> Cerbi, Giovanni, *Dante e Ulisse: un’esegetico medioevale di testimonianze antiche*, in *L’antico e la sua eredità*, a c. di Criscuoli, D’Auria Editore, Napoli, 2002, 103.

<sup>958</sup> “S teljes lehetetlenség azt állítani, hogy néhány ember a mérhetetlen óceánon átkelve innen áthajózhatott és eljuthatott arra az oldalra azért, hogy ott is ugyanattól az embertől szaporodjék el az emberi nemzetség.” (Földvály Antal fordítása.)

<sup>959</sup> Először idézi a dantei Ulysses-epizóddal kapcsolatban: Fubini 1947: 26-29.

<sup>960</sup> “quando n’apparve una montagna, bruna / per la distanza, e parvemi alta tanto / quanto veduta non aveva alcuna.”

<sup>961</sup> Lino Pertile, *Dante, Ulisse e l’altro viaggio* (Inf. I 91), EBDISA.

bemutatását megelőző énekekben is.

A dantei Odysseus megszólalásának első szavai a Circétől való elválását írják le: „Quando / mi diparti’ da Circe, che sottrasse / me più d’anno là presso a Gaeta” (’Mikor / Circétől elindultam, aki több mint / egy évig tartóztatott Gaetán’). Ovidius is egy évben határozta meg Odysseus tartózkodását Gaetán: „longum per annum” (*Met.*, XIV, 435). Azon felül, hogy egy időre vonatkozó körülírás funkcióját tölti be, a Circére történő dantei utalás felidézi a középkori olvasó számára is igen jól ismert történetet Ulysses egy évéről Gaeta mellett, a Róma és Nápoly között elhelyezkedő, tengerbe nyúló kis földszávon (Ovidius szigetnek nevezi: a tenger felől nézve valóban annak tűnik), mely máig a Monte Circeo nevet viseli. A *Metamorphoses* XIV. könyvében (245. skk.) Macareus, a később is Circé vidékén maradt társ (nem mert újra útra kelni Ulysses-szel) meséli el a görög hős kalandját a varázslónő birodalmában, ahol különféle állatok hada fogadja Odysseusukat (farkasok, medvék, oroszlánok (XIV, 255). Circé nimfákkal és néreiszekkel növényeket válogat, melyeknek jól ismeri a hatását. A görögöket azonnal megvendégeli, de a frissítőbe varázsfüveket kevert, melyek hatására (és Circé vesszejének érintésére) a vendégek disznókká változnak:

"(et pudet et referam) saetis horrescere coepi, nec iam posse loqui, pro verbis edere raucum murmur et in terram toto procumbere vultu, osque meum sensi pando occallescere rostro, colla tumere toris, et qua modo pocula parte sumpta mihi fuerant, illa vestigia feci cumque eadem passis (tantum medicamina possunt!) claudor hara, solumque suis caruisse figura vidimus Eurylochum: solus data pocula fugit; "	(elmondom, noha szégyenlem) nőtt rajtam a serte, szólani nem tudtam, kívántam - s csak rőfögés lett, hogy mordult, hangom, s orcám hajlott le a földre. Ajkam mint merevült, éreztem, turcsi nagy orrá, vastagodott a nyakam; s kezem is, mely fogta a korsót, láb lett, járkáltam hát rajta; s a többivel együtt bajba merültekkel (lám, ily nagy erő a varázsfű!) ólba jutok. S látjuk: sertéssé csak maga nem lett Eurylochos; maga volt, ki a kínált bort ki nem itta. (279-287. D. G. fordítása)
--	---

Odysseuson azonban nem fog Circé varázslata, mert a görög hősnek Mercurius egy fehér növényt adott, melynek a gyökerei feketék („moly” 290-3.s.), és ez megvédelmezi. Ulyssesen tehát nem fog az állattá változtató bűbáj, de Circé ágyába fogadja, és nászajándékként kapja vissza társai emberi formáját. Ezután a vidéken egy évet töltenek, de mikor a csapat újra útra kel, Macareust elriasztják Circé beszámolóival a veszélyekről, amelyek a tengeren várnak a továbbutazókra, és ezért inkább nem indul tovább társaival (438-40.s.).

Dante pontosan ott veszi föl a történet fonalát, ahol Ovidius művében Macareus elbeszélése abbamaradt. Ulysses metamorfózisa nem egyéb, mint a Circétől való elszakadás, a varázslónő érzéki igája alól való kiszabadulás, amely ellen ő fel tudott lázadni (nem úgy, ahogy a Mély-Pokolbeli állati metamorfózisokat elszenvedők). Circé az érzékek által uralt lét

szimbóluma, ahogy a *Convivio*ban (II, VII, 4) Boethius alapján megállapítja Dante: „E però chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia; sì come dice quello eccellentissimo Boezio”. Círcé maga mögött hagyásával Odysseus maga mögött hagyta az értelem rossz felhasználását. Tehát a görög utazó döntésében és átváltozásában az eddigi pokoli metamorfózisok ellentétét láthatjuk itt.

A dantei epizód egyértelműen építkezik a *Metamorphoses* mítoszverziójából, amelyet számos utalás támaszt alá, és egy-egy egyéb ovidiusi allúzió is felfedezhető a XXVI. énekben. Az ének első lehetséges utalása a 7-12. sorban található: „Ha igazak a hajnaltáji álmok...” írja a költő, és ez a vélekedés a *Heroides* XIX. levelében (Hero Leandernek, akiknek a történetét Dante a *Purg.* XXVII. 92-93-ban idézi fel) is megjelenik: „namque sub aurora iam dormitante lucerna<sup>962</sup> / somnia quo cerni tempore vera solent”.

A 19-24. sorban – ahogy azt Giorgio Brugnoli kimutatta<sup>963</sup> – a két tercinában összesen 3 sorban fedezhető fel akrosztichon formájában Ovidius nevére való utalás, amely azzal, hogy az „io” (’én’), „guidi (’vezetsz’), ”invidi” (’irigykedsz’) szavakból épül föl, egyértelműen a XXIV-XXV. énekben csúcsosodó explicit imitációs és emulációs tendenciához kapcsolódik, és a középkori költőnek antik elődjéhez való többretegű kapcsolatát világítja meg:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio  
quando drizzo la mente a ciò ch'io VIDI,  
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,  
  
perché non corra che virtù nOI gUIDI;  
sì che, se stella bona o miglior cosa  
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nOI m'inVIDI.<sup>964</sup>

De nemcsak Dante szerzőnek az antik költővel való viszonyáról árulkodik ez a néhány sor, hanem Dante szereplő és az ovidiusi Odysseus közötti kapcsolatról is. Dante kijelenti, hogy a szokásosnál jobban fogja most értelmét fékezni, azért, hogy az erény vezesse, amelyre Odysseus is törekedett ugyan, de Dante ábrázolásában a pokolbeli kínokat nem kerülte el. Az értelem fékezése az erény érdekében az üzenet tehát, amelyet Dante magának és az olvasónak kínál Ulysses-epizódjának bemutatása előtt.

Dante egy, a thébai testvérpárt idéző kétágú lángba helyezi az eposzokban és a *Metamorphoses*ben is elválaszthatatlan társakat, Ulysses és Diomedest: „... ott benn kínlódik / Ulysses és Diomedes, és így együtt / néznek szembe a bosszúval, ahogy egykor az [isten]

<sup>962</sup> Más kiadás szerint: lucerna helyett Lucina.

<sup>963</sup> *Studi danteschi* III, 62.

<sup>964</sup> „a szokásnál igyekszem fékezni elmémet,  
hogy erény-vezette útjáról le ne fusson:  
így ha egy jó csillag, vagy még jobb erő  
tehetséget adott, el ne veszítsem. »

haraggal”. A *Metamorphoses*ben Ajax fel is rója Odysseusnak, hogy társa nélkül nem volt képes semmire („luce nihil, gestum nihil est Diomede remoto” XIII, 100.s.), de az elért eredményekért saját magának tartaná meg Achilles fegyverzetét.

Odysseus büntetésének miéértjéért Dante egyértelműen meghatározza, ami fölöslegessé teszi a szakirodalomban elhangzó hosszas fejtegetéseket a dantei Ulysses egyéb bűneiről: mint pl. a Herkules oszlopain való átlépésről, és a társak erre buzdításáról az *orazion picciolá*ban (bár tény, hogy ennek található egy ellenpontja Szent Brendán utazásában<sup>965</sup>). Vergilius felsorolja és megnevezi a bűnöket, melyek miatt Odysseus a tűzben szenved: a „ló cselét”; Achilles háborúba csábítását csellel; a Palladium ellopását:

e dentro da la lor fiamma si geme l'agguato del caval che fé la porta onde uscì de' Romani il gentil seme.  Piangevisi entro l'arte per che, morta, Deidamia ancor si duol d'Achille, e del Palladio pena vi si porta. (58-63)	“Ott benn a lángban siratják a fortélyt: a lovat, mely a kaput megnyitotta, hol Róma nemes magja útra kelt; bánják a cselét, mely miatt a halott Deidámia még gyászolja Achillest; s nyögik a Pallas-szobor ellopását.” <i>N. Á. fordítása.</i>
--	---

Ezek a vádak pedig lényegében megegyeznek Ovidius elbeszélésében Ajax vádpontjaival: a *Met.* XIII. könyvében Ajax és Ulysses szópárbaja (Achilles fegyvereiért) mutatja be Ulysses alakját. Ajax, a hagyományos görög harcos, aki a háborúban erejével és kardforgatásával tűnt ki, hosszasan szapulja Ulysses lopásait, ravaszkodásait, átveréseit (5-122.s.). Ajax vádjai között szerepelnek azok, amelyek miatt a dantei Ulysses a VIII. kör 8. bugyrában tölti túlvilági büntetését. Ajax Sisypushoz hasonlítja (egyres mítoszváltozatok szerint Sisypus Odysseus biológiai apja volt) Ulysses a lopásban és csalásban „quid sanguine cretus / *Sisyphio furtisque et fraude simillimus illi*” (31-32): a csalás pedig a dantei Malebolge kárhozottjainak bűne. A Palladium (a Tróját védő Pallas-szobor) ellopását Homéros nem említi, de az ovidiusi Ajax igen: „*rapta ... Pallade*” (99.s.). Még Odysseus megnevezése előtt, amikor csak a tűzbe burkolt lelkeket látják az utazók, Dante a lopás szót rímhelyzetbe téve magyarázza a látványt: „... nessuna mostra 'l *furto* / e ogne fiamma un peccatore invola.” Ez a szerzői választás célzás is lehet Ulyssesnek erre a konkrét bűnére. Mind Vergilius, mind Ovidius (*Met.* XIII, 123-380) Trója bukásának elsőszámú okának tekintik Ulysses a. De Dante számára a „ló cselén” túl Trója bukása büntetés is volt („... 'l *suberbo* Ilión fu combusto” *Inf.*

<sup>965</sup> „Forduljunk vissza! / Ezen a ponton túl nem vezetlek benneteket; / nem megengedett ennél tovább mennetek, / mert ez az egész meghaladja az értelmeteket. / Brendán, most látod a Paradicsomot, / amiért oly sokszor imádkoztál, hogy Isten megmutassa neked. / Innentől kezdve a dicsőség fénye százezerszer nagyobb lesz, mint amit eddig láttál. / De most elég ennyit tudnod, / amíg vissza nem térsz ugyanide. / Ahová ma a testeddel jutottál, / nemsokára eljutsz a szellemeddel.” (Saját fordítás.)  
1785-1796. s. Idézi: Giglio, *Il volo di Ulisse e di Dante*, 127.



I, 75), tehát ezért teljes mértékben nem vádolható Odysseus ténykedése.

A dantei szövegrészben említett, az anyja kérésére lányruhában rejtőző Achilles fortélyos leleplezésének történetét (61-62.s.) a *Metamorphoses* XIII, 162-170. sora hozza. A női holmik közé fegyvereket rejtő Odysseus csele leplezi le a hőst, és viszi háborúba, ahol a jóslat szerint halálát leli:

'Praescia venturi genetrix Nereia leti dissimulat cultu natum, et deceperat omnes, in quibus Aiace, sumptae fallacia vestis: arma ego femineis animum motura virilem mercibus inserui, neque adhuc proiecerat heros virgineos habitus, cum parmam hastamque tenenti "nate dea," dixi "tibi se peritura reservant Pergama! quid dubitas ingentem evertere Troiam?" iniecique manum fortemque ad fortia misi.	Tudva előre a Nereus-lány, hogy gyermeke meghal, női ruhát ad rá, és rászéd e női ruhával, mely férfit rejt, mindenkit, s Ajaxot is éppúgy. Férfiszívet vonzó fegyvert elegyíték a női áru közé, s a vitéz ifjú még el se vetette női ruháját, s már pajzsot, már harci gerelyt fog; s »Istennő fia,« ezt mondom, »porig omlani rád vár Pergamus! És habozol? Mért késel rontani Tróját?« Megragadom s vezetem bátor tettekre a bátrát. <i>D.G. fordítása</i>
---	---

Az ovidiusi Ulysses retorikailag jól felépített válaszával, ügyes érvelésével legyőzi Ajaxot ebben a vitában, hiszen saját terepén, az ékesszólásán kell megmérkőznie a fegyverforgatásban jártas hőssel (Ajax ezt a vereséget nem viseli el, a döntés után azonnal kardjába dől). Odysseus szónoklata (128-381.s) kétszer olyan hosszú, mint Ajaxé, és olyan vádakra, eseményekre is reagál, amelyek nem hangzottak el Ajax beszédében. Pl. az Iphigenia feláldozását lehetővé tételére, a lány anyjának, Klytaimnéstrának ravasz rábeszélésével (181-195.s.), mely epizóddal – bár nem Odysseusszal kapcsolatban – Dante foglalkozni fog a *Paradicsom* V. énekében.<sup>966</sup>

Ulysses érvei, hogy nem erővel, és nem is fegyverekkel tudták legyőzni Tróját, hanem intelligenciával és retorikával, vagyis az ő tudományával és erényeivel. Rögtön beszéde elején megnevezi képességeit: az értelmet („ingenium”) és ékesszólást („facundia” 137.s.). Ezek a tulajdonságok pedig a dantei Odysseus jellemzői lesznek: és ahogy Ovidiusnál, úgy Danténál is ezek a csodálatot és tiszteletet keltő új hős attribútumai lesznek. Az ovidiusi Odysseus beszéde az intelligencia himnusza, melyben egy hatékony érv Ajax ellen, hogy egy érzékenység nélküli katona nem viselhet egy olyan művészien és nagy tudással megalkotott fegyverzetet, mint amilyen Achillesé, hiszen nem is ismeri a belevésett dolgok jelentését,

<sup>966</sup> „...e così stolto  
 ritrovar puoi il gran duca de' Greci,  
 onde pianse Efigènia il suo bel volto,  
 e fé pianger di sé i folli e i savi  
 ch'udir parlar di così fatto còlto.” (*Pd.* V, 68-72.)  
 A mítosz részletes leírása Ovidiusnál: *Met.* XII, 27 skk.

olyasvalaki kéri ezt a művet, aki nem érti azt:

artis opus tantae, rudis et sine pectore miles  
indueret? neque enim clipei caelamina novit,  
Oceanum et terras cumque alto sidera caelo  
Pleiadasque Hyadasque immunemque aequoris Arcton  
diversosque orbes nitidumque Orionis ense.  
[postulat, ut capiat, quae non intellegit, arma!] (290-295.s.)

Odysseus kijelenti, egy jó harcos kevesebbet ér, mint egy bölcs („qui nisi pugnacem sciret sapiente minorem” 354.s.); Ajax egy erős jobbkez, amelyet azonban az észnek, vagyis neki kell vezetnie („tibi dextera bello / utilis, *ingenium* est, quod eget moderamine nostro”, 361-362.s.). Ajax a test, míg Ulixes az ész, és ahogy a hajóskapitány felette áll az evezősnek, úgy áll Ulysses Ajax fölött (365-368.) Az, hogy a két görög hős *tenzoné*jában Odysseus győzelme az ékesszólásnak köszönhető, egyértelmű az ovidiusi szövegből:

Mota manus procerum est, et *quid facundia posset*,  
re patuit, fortisque viri tulit arma disertus. (382-383.)<sup>967</sup>

Az ovidiusi retorika fontos eleme az antitetikus szerkesztés, hiszen már szónoklatát rögtön egy lehetetlen feltételes állítással kezdi, ahol a jelent és egy hipotetikus jelent állít szembe:

Si mea cum vestris valuissent vota, Pelasgi, non foret ambiguus tanti certaminis heres, tuque tuis armis, nos te poteremur, Achille, quem quoniam non aequa mihi vobisque negarunt fata,' (manuque simul veluti lacrimantia tersit lumina. (128-132. sor.)	Vágyatok és vágyam ha eléri, pelasgok, a célját, nem kélhetne vitánk, kire szálljon örökbe a fegyver: fegyvereid tieid, s te miénk volnál ma, Achilles; csak hogy az ádáz sors miután elorozta mitőlünk,” (és a szemét, valamintha a könnye omolna, törölte). <i>D.G. fordítása</i>
--	---

A következő állítása is ellentétes szerkezetre épül: először kijelenti, hogy ő maga nem tekinti a családfát, leszámazást érvnek egy ilyen vitában, *de* minthogy Ajax érvelésének részét képezi, így ő maga is tárgyalja (140-141). Ulysses történeteinek struktúráját adja a világ felosztása mindenki másra, és azzal szemben magára: pl. Achilles leleplezésekor a női ruhák mindenkit megtévesztenek, kivéve őt (158 skk.). Ugyanez az elv valósul meg a háborús sikereinek felsorolásakor, amelyben minden nagy tett az ő érdeme (a többi görög nélküle nem mehetett volna semmire): „Quod Thebae cecidere, meum est” (173.s.); „per me iacet inclitus Hector!” (178.s.). Elsősorban Aiaxszal helyezi magát szembe – ez természetesen a műfaj (vita, *tenzone*) követelménye –: pl. „ha Aiaxra bízták volna a feladatot [a szél megszerzését a hajók indulásához Iphigénia áldozatával], a vitorlák még most is ott állnának, várva a szelet” (194-195.s.). Ugyancsak ellentétre épülő szerkezetet, a tagadó felsorolást választja a beszéd

<sup>967</sup> Kiemelések itt és később tőlem.

azon pontján, mely a hallgatóságot érzelmileg legjobban megragadja, Achilles halálának perceiben:

Engem ugyan *sem a könny, sem a gyász, sem a félsz* nem ijesztett  
attól el, hogy a holt tetemét fölemeljem a földről<sup>968</sup> (282-83. s., D.G. ford-a)

És érvelését – ahogy kezdte – egy antitetikus alakzattal zárja, adynatonnal:

ante retro Simois fluet et sine frondibus Ide stabit, et auxilium promittet Achaia Troiae, quam, cessante meo pro vestris pectore rebus, Aiacis stolidi Danaïs sollertia prosit.	Visszafelé Simois hamarabb folyik, Ida előbb lesz lombtalan, és hamarabb segítik Tróját az achivok, mint kebelem szűnjék cselekedni az érdekekben, vagy, danaók, bárgyú Ajax esze hasznatok adja. (324-327. s., D.G. ford-a)
---	--

A dantei Odysseus retorikájának legkedveltebb eszköze, éppúgy ahogy az ovidiusi hősé, az antitézis. A többszörös tagadás, mellyel kijelenti, hogy a megismerés útjának szabadságát választotta a kötelességekkel szemben „*sem* kisfiam édessége, *sem* öreg apám / iránti szeretet, *sem* a köteles szerelem<sup>969</sup> / ... nem tudták legyőzni bennem a vágyat” visszhangozza Odysseus Achilles teste melletti hősiességének tagadó felsorolását. A 99. sorban a *vizi umanità* (emberi bűnöket) és a *valorét* (az erényt) állítja szembe egymással. A Gibraltár leírása, mikor *jobb oldalról* Sevillát „*destra mi lasciai Sibia*”, 110.s.), a *másik oldalról* pedig az ókori nevén Septát, mai nevén Ceutát hagyta el („*da l'altra già m'avea lasciata Setta*”, 111.s.) egyértelműen ovidiusi átvétel, a leírás bipolarizáló tendenciájával egyetemben. Habár nem az Ulixes kalandjait tárgyaló XIII-XIV. könyvből származik az átvétel, hanem Daedalus és Icarus epizódjából, ami egyben meg is erősíti a már tárgyalt kapcsolatot a dantei elgondolásban a két mitológiai történet között:

et iam Iunonia laeva parte Samos (fuerant Delosque Parosque relictæ) dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne, cum puer audaci coepit gaudere volatu deseruitque ducem caelique cupidine tractus altius egit iter. ( <i>Met.</i> VIII. 220-225.)	Ők meg balkéz fele hagyták Juno szent Samosát (Paroson túl, Deloson is túl), jobbra Lebinthus esett tőlük s dúsmézü Calymne; ekkor a gyermek kezd a szilaj röpülésnek örülni, és vezetője fölé száguld, vágy vonja az égbe, tör magasabbra utat.
---	---

Ugyancsak ovidiusi átvétel a „*per l'altro mare aperto*” (100.s.) a *Met.* XIV 438: „*iter vastum*”-ából, és a „*sol con un legno*” (101.s.) a *Met.* XIV 241-242. sorából, ahonnan megtudni, hogy mielőtt Odysseus Circéhez ért volna, már csak egy hajója volt: „*una [carina] tamen, quae nos ipsumque vehebat Ulixem, / effugit*”.

Ahogy Ulysses bűnei, úgy erényei is: a tudás, az éleselméjűség, a retorikai képességek

<sup>968</sup> Eredeti: „...*nec me lacrimae luctusque timorque / tardarunt, quin corpus humo sublime referrem*”.

<sup>969</sup> A dantei szintagma „*debito amore*” bibliai átvétel: Szt. Pál Kor.I 7: 3 „*uxori vir debitum reddit similiter autem et uxor viro*” Fumagalli 2011: 168.

mind megfogalmazást nyernek a *Met.* XIII-XIV. könyvében és a dantei epizódban is.<sup>970</sup> Ulysses tapasztaltságára, a tapasztalatok keresésére utaló kifejezés található mind a dantei, mind az ovidiusi szövegben: „*experientis Ulixei*”<sup>971</sup> (*Met.* XIV 159), és

vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'i' ebbe a divenir del mondo *esperto*  
e de li vizi umani e del valore; (*Inf.* XXVI, 97-99).

Odysseus választásának súlyát Dante egy „érzelmi triptychonnal”<sup>972</sup> fejezi ki:

„sem *kisfiam* édessége, sem *öreg apám*  
íránti szeretet, sem a *köteles szerelem*  
amellyel Pénélopét kellett volna boldoggá tennem (94-96.)

Ugyanez a hármas felosztás jelenik meg az ovidiusi *Heroides* első levelében: Pénélopé felsorolja, hogy három ok van arra, hogy Ulyxes kerülje a háborút: a felesége, az idős Laertes, a gyermek Telemachus:

Tres sumus inbelles numero, sine viribus <i>uxor</i> Laertesque <i>senex</i> Telemachusque <i>puer.</i> (97-98)	Hárman mit tehetünk, gyengék? Én, férjtelen <i>asszony</i> , Laertes, aki <i>agg</i> , s a Telemachus, ki <i>gyerek</i> ?
--	---

Pár sorral később kifejti, hogy a gyermeket nevelni kellene, az idős apát tisztelni, és őt, a feleséget lányként hagyta el, és öregasszonyként fogja csak viszontlátni:

est tibi sitque, precor, <i>natus</i> , qui <i>mollibus</i> <i>annis in patrias artes erudiendus erat.</i> respice <i>Laerten</i> ; ut tu sua lumina condas, extremum fati sustinet ille diem. Certe ego, quae fueram te <i>discedente puella</i> , protinus ut venias, facta <i>videbor anus.</i> (111-116.s.)	Van <i>fiad</i> – éljen is ő, esdek – s még <i>zsenge korában</i> <i>kell kitanítanod őt apja érényeire.</i> <i>Laertesre</i> tekints: már várja, te fogd le szemét majd, az napján, amelyet végül a sors neki szán. Szinte leányként hagytál itt, s meglátod – azonnal jőjj bár – engemet is vénre aszalt az idő!
---	---

A leghangsúlyosabb egyezések az ovidiusi és dantei Odysseus között a dantei leírás *orazion picciolájában* fedezhetőek föl. A szónoklatot megelőző, és időben elhelyező sor „Io e ’ compagni eravam vecchi e *tardi*” (106) előzménye egyértelműen az ovidiusi részlet, mellyel Macareus zárja a Círcé szigetén történeteket:

resides et desuetudine <i>tardi</i> rursus inire fretum, rursus dare vela iubemur, ancipitesque vias et iter Titania vastum dixerat et saevi restare pericula ponti: pertimui, fateor, nactusque hoc litus adhaesi. ( <i>Met.</i> XIV, 436-440.)	... lustákat a vesztegeléstől ér a parancs, szállnunk ki az árra, kibontani vásznunk. Kétes utat jósol Circe és sok veszedelmet Vad tenger habos áradatán, végnélküli úton. Nem tagadom, félttem, s ez öbölben visszamaradtam. ( <i>D. G. ford-a.</i> )
---	---

<sup>970</sup> Giovanni del Virgilio is mindent tudónak, mindent bejárónak ábrázolja Odysseust: „Ulixes... sapiens omnium, quasi omnium peregrinus” (99.old.).

<sup>971</sup> Cerbi, 114.

<sup>972</sup> Picone kifejezése, 159.

A *Metamorphoses* vonatkozó szövegrészeiben Odysseus számos alkalommal fejezi ki az értelem magasabbrendűségét a test fölött (lásd fent), és a dantei alak is arra biztatja társait, hogy származásukat vegyék figyelembe, hiszen nem születtek állat módra élni, hanem erényt és tudást követni – egyértelműen szembeállítva az emberi és állati létmódot –:

Considerate la vostra *semenza*:  
fatti non foste a viver come *bruti*,  
ma per seguir *virtute* e *canoscenza*. (118-120).

A leghíresebb ovidiusi sorok szerint a csillagok felé forduló arc (az állatok föld felé fordulásával szemben) az, ami megkülönbözteti az embert az állattól:

pronaque cum spectent animalia cetera terram, os homini sublime dedit caelumque videre iussit et erectos ad sidera tollere vultus ( <i>Met.</i> I, 84-6).	Minden egyéb állat letekint görnyedten a földre, embernek fölemelt orcát és adta parancsát, hogy föl a csillagokig pillantson, az égre tekintsen. <i>D.G. fordítása</i>
--	--

A csillagok felé forduló ember a dantei *Színjátéknak* emblémája lesz, hiszen mindhárom *cantica* a csillagok megnevezésével zárul.

A dantei *virtute* előzménye lehet az ovidiusi Sibilla intése „*in via virtuti nulla via est*” (*Met.* XIV, 113)<sup>973</sup>. Giovanni del Virgilio szerint<sup>974</sup> Polyphemus megvakítása allegorikusan – mivel ez az egy szem csupán a világiságra volt nyitott: a bujaságra és a gögre – a bűnök eltörlését, és az erények hirdetését jelenti. Vagyis Odysseus ebben az értelmezésben még Polyphemus megvakításakor is erényes tettet hajtott végre.

A *bruti* egyrészt földidézi Circé metamorfikus hatalmát, mellyel disznókká változtatta Odysseus társait (*Met.* XIV. 279-287. s.). A *Met.* XIV. 280-81. sorban a *raucum murmur* (‘rekedt morgás’)<sup>975</sup>, a hang, melyet a disznókká változott Odysseus-társak adnak ki, visszhangzik a pokolbeli tűznyelvben bűnhődő dantei Ulysses hangjában: „lo maggior corno de la fiamma antica / cominciò a crollarsi *mormorando*”<sup>976</sup>. Odysseus pokolbeli metamorfózisának legfontosabb elemei a nyelvéhez kapcsolódik: Ajax vádja a csalás (melynek eszköze a beszéd), Ulysses gögös magabiztosságának oka az ékesszólás (a nyelv mesteri használata). Az ellenbüntetés során tehát egyrészt a lángnyelvben bűnhődik, másrészt pedig az egykori szónok megszólalása olyan recsegő-ropogó, mintha a tűz adná ki a hangot:

...come quella cui vento affatica; indi la cima qua e là menando, come fosse la lingua che parlasse, gittò voce di fuori... (87-90.)	ahogy a tűz, ha felszítja a szél, majd ide-oda inogva a csúcsa (mint ha egy nyelv lenne, amely beszél) ily hangokat adott ki <i>N. Á. fordítása</i>
---	---

<sup>973</sup> Brugnoli, *Studi danteschi III*, 61.

<sup>974</sup> 99.old.

<sup>975</sup> Devecseri fordításában a « röfögés » hozzáköltés.

<sup>976</sup> *Inf.* XXVI, 85-86. Kiemelés tőlem – D. E.

A tűz mint *contrappasso* felidézi a Tróját elborító lángokat is: Ulysses, aki cselével erre juttatta a várost, most maga örökké osztozik a város bukásának sorsában.

A *bruti* ('állatok') – a Circére való utaláson kívül – filozófiai tartalommal is bír: Dante a *Convivio*-ban (IV VII 11) az arisztotelészi *De anima* alapján különbözteti meg egymástól a növényeket, az állatokat és az embereket: a növények csupán vegetatív lélekrésszel bírnak, az állatok a vegetatív melletti érzékivel is, az embernek pedig ezeken felül megadatott az értelmi lélekrész használata is. Ugyanezt már Aquinói Tamás kommentárjában is olvasni:

"in omnibus animalibus communiter determinatur vivere secundum potentiam sensus. In hominibus autem determinatur secundum potentiam sensus quantum ad id quod habet commune cum aliis animalibus, vel secundum potentiam intellectus quantum ad id quod est proprium sibi".<sup>977</sup>

A dantei elmélet az elállatiasodásról, mint az értelem használatának elvetéséről, vagy elvesztéséről a *Conv.*, II, VII, 3-4-ben olvasható, és Boethius *De consolazione Philosophiae*-jén alapul:

„quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speciale vita e atto de la sua più nobile parte. E però chi da la ragion esi parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive da bestia; sì come dice quello eccellentissimo Boezio.”<sup>978</sup>

Az arisztotelianus XIII. századi filozófus, Giacomo di Douai, pedig összhangban a dantei megfogalmazással és értelmezéssel kijelenti, hogy az az ember, aki nem használja az értelmi lélekrészét, nem egyéb mint állat („bruto”):

sunt bruta, et non differunt a brutis nisi parum, et in eo solum quod habent intellectum in potentia. Et illud est ualde modicum, nec merentur isti homines dici homines, sicut neque scamnum in potentia meretur dici scamnum, sed *tales homines sunt bruta deteriores cum non sequantur illud ad quod nati sunt.*<sup>979</sup>

Ulyssesék útjának végét számos antitetikus alakzat írja le: Dante a hónapok múlását a Hold alatti fény *felgyűlés*ének és *kialvás*ának ellentétpárjával festi le: „Cinque volte *racceso* e tante *casso* / lo lume era di sotto da la luna” (130-131). A Purgatórium-hegy megpillantásakor örvendeztek („noi ci allegrammo”), de örömük azonnal az ellentétébe, sírásba fordult („tosto tornò in pianto” 136), mert az új föld felől fürgeteg érkezik feléjük. Az öröm és sírás szemantikai oppozíciója után a süllyedés előtti pillanat leírása is a hajó ellentétes pontjainak

<sup>977</sup> *Comm. Ethic.* I, 9 lect. 11. Idézi a Treccani Enciclopedia Dantesca a „bruto” címszó alatt:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/bruto\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bruto_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)

<sup>978</sup> "Amikor azt mondjuk, hogy az ember él, ezt úgy kell érteni, hogy gondolkodik, ami az ő sajátos élete, legnemesebb részének tevékenysége. Aki az észről megválik, s csupán az érzékeire hagyatkozik, nem emberként, hanem állatként él, amint azt a kitűnő Boethius mondja..." A *Vendégségből* Szabó Mihály fordításában idézek.

<sup>979</sup> *Quaestiones de anima*, III, 18, ms. Paris, Nat. lat. 14698, f. 62 ra. Bianchi, Luca, *Filosofi, uomini e bruti. Note per la storia di un'antropologia averroista*, in "Rinascimento", seconda serie, vol. XXXII (1992). Idézi: Pinto, 2006, 124.

egymással ellentétes mozgásával történik: a hajófar felemelkedik („la quarta [volta] levar la poppa in suso”), a hajóorr pedig lesüllyed („la prora ire in giù”).

A *poppa* egy ritkán használt szó a *Commediában*: első előfordulása az *Inferno* első groteszk és antitézisekben bővelkedő énekében, a VII.-ben írja le a bűnösök sziszüphoszi sziklagörgetését: „Qui vid' i' gente più ch'altrove troppa, / e d'una parte e d'altra, con grand'urli, / voltando pesi per forza di poppa”.<sup>980</sup> A XII. énekben sem hajótát értelmében fordul elő: „Chirón si volse in su la destra poppa, / e disse a Nesso” (97-98. s.).<sup>981</sup> A *poppa* első előfordulása 'hajófar' jelentéssel a XXI. énekben található, ahol a bugyorban található forró szurkot a velencei hajójavító műhelyekben találhatókhoz hasonlítja a szerző (7-18.s.). A következő két *Pokol*beli előfordulás pedig Ulyxes énekében található (124. és 140. sorokban). A *Purgatóriumban* csak kétszer találkozunk a szóval, de mindkétszer jelentőségteli a használata. A II. énekben angyal szállít hajócskáján lelkeket („Da poppa stava il celestial nocchiero”<sup>982</sup>, aki – ahogy azt már Pascoli megállapította<sup>983</sup> – mindenben az emberi megoldások tagadása: „sdegna li argomenti umani” ('megveti az emberi eszközöket'); „remo non vuol, né altro velo / ch l'ali sue” ('sem evezőt nem akar, sem vitorlát a szárnyán kívül'). Felemelkedik a levegőbe „trattando l'aere con l'etterne penne, / che non si mutan come mortal pelo” ('az eget borzolván örök tollakkal / melyek nem változnak úgy, mint a halandókéi'). Hollander figurális viszonyt lát Ulysses és a „celestial nocchiero” között.<sup>984</sup> De a repülés eleme itt vitathatatlanul nagyobb szerepet kap, mint Odysseus dantei epizódjában, mellyel a görög hajós mellett a repülésben elbukó Icarus beteljesülésévé is válik a „celestial nocchiero”.

A *Purgatorium* XXX. énekében és a *Paradicsom* XXVII.-ében találkozunk még a *Színjátékban* az olvasó ezzel a képpel, és csak itt fordul elő a hajóorr (*prora*) és a *poppa* együttemlízése Ulysses éneke után, ami közelebbi kapcsolatot sugall a *Pokol* XXVI. énekének szöveghelyével, mint akár a hellyel kapcsolatban sokat emlegetett *Purg.* II. 43.

A *prora* és *poppa* (lat. *puppis*) közvetlenül egymás mellett az ovidiusi *Tristia* I. könyvében is feltűnik a 4. költeményben, mely egy rettenetes tengeri vihart ír le: „Monte nec inferior prorae puppique recurvae / insilit et pictos verberat unda deos.” (7-8, kiemelés tőlem.)

<sup>980</sup> „Nagyobb volt a tömeg, mint más helyütt;

kétfelől jöttek, s görgettek üvöltve

nagy súlyokat, mellükkel taszigálva.” (25-27, N. Á. fordítása.)

<sup>981</sup> „Khirón így szólt a tőle jobbra álló / Nessushoz” (N. Á. fordítása).

<sup>982</sup> *Pg.* II, 43.

<sup>983</sup> G. Pascoli, *Prose* II (*Scritti danteschi*), Milano, 1952, 1488-1513.

<sup>984</sup> Hollander 1969: 122.

A *Purg.* XXX. 58-60. sorában Dante Beatricét írja úgy le, mint egy tengernagyot, aki a hajó két végére áll ki, hogy biztassa a többi hajón lévő embereit.<sup>985</sup> Ez a hasonlat mindössze 30 sorral későbbi, mint Beatrice első megjelenése Dante előtt a *Commediában*, és már ennyi idő alatt gyökeres változáson ment keresztül szép vezető hölgy. Az első megpillantás a három teológiai erény színeibe öltözött fiatal nőt mutat, aki virágfelhőben bukkan föl (28-33). Leírásával egyszerre idézve föl bibliai, antik és középkori szerelmi líra helyeit, és a teológia olyan hívószavait, mint tudás („conoscenza”, 37); erény („virtù”, 38); szerelem / szeretet („amor”); erő/hatalom („potenza”, 39). Ezek közül három, bár – mind világi jelentésében – kulcsszó Odysseus dantei epizódjában is, a görög hős tudást és erényt akar követni, a Pénélopé iránti köteles szerelmet viszont ennek érdekében hátrahagyja. Azonban, ahogy a XXVI. énekben Ulysses és társai öröme rögtön sírásba fordul, úgy amikor a Dante-szereplő a Földi Paradicsomban (ahová Ulyssesék el akartak jutni, de a forgatagtól nem tudtak) örömében Vergilius felé fordulva észreveszi, hogy vezetője már nincs vele, sírva fakad. Dante hangulatának ellentétébe fordulásakor Beatrice is metamorfózison megy keresztül ezekben a sorokban: első megszólalásával (55-57.s.) figyelmezteti Dantét, hogy ne sírjon Vergilius eltűnése miatt, hiszen más karddöfés miatt kell könnyeket hullatnia („ché pianger ti conven per altra spada”). Ezután következik a Beatricét már tengernagyhoz hasonlító tercina, amely megerősíti, hogy a virághullásban érkező szeretett nő hirtelen a háborús erő és keménység alakjává változott.

Az Ulysses-epizódhoz és *Pg.* XXX. énekhez több szálon is kapcsolódik a *Paradicsom* leginkább metamorfikus és Ovidius-áthallásokban egyik legjobban bővelkedő éneke, a *Pd.* XXVII. A záró tercinákban, melyek Beatrice jóslatát hirdetik, egyedül az egész canticában felbukkan a *poppa* és a *prora*:

Ma prima che gennaio tutto si sverni per la centesma ch'è là giù negletta, raggeran sì questi cerchi superni, che la fortuna che tanto s'aspetta, le <i>poppe</i> volgerà u' son le <i>prore</i> , sì che la classe correrà diretta; e vero frutto verrà dopo 'l fiore. (142-148.s.)	De még mielőtt a január teljesen tavaszi hónap lesz - mivel a földi számítás a nap századrészét nem veszi figyelembe – ezek a felső egek úgy megvilágítják a földet, hogy az oly nagyon várt szerencse vihara a hajótatot oda fordítja, ahol most a hajóorr van, és így a hajó a helyes irányba fut majd, és igaz gyümölcs érik a virágból.
--	--

Beatrice jóslatában a hajó az emberiség metaforája, a vihar pedig – ellentétben a tengeri vihar-toposz általános konnotációval – egy pozitív elem, ami tökéletesen az ellentétébe fogja

<sup>985</sup> “Quasi ammiraglio che in poppa e in prora  
viene a veder la gente che ministra  
per li altri legni, e a ben far l'incora”.



fordítani az emberiség sorsát, vagyis hajóját úgy fordítja meg, hogy ott legyen a hajófar, ahol most a hajóorr van. Vagyis az Ulyssesék hajóját elsüllyesztő vihar Paradicsombeli ellenpontját látjuk itt, ami az emberiség jósorsát hozza magával. A záró sor eltér a hajótoposztól, és a növényi képrendszerhez kapcsolódik, aminek a használata pedig a Földi Paradicsomban kiemelkedő. Az „és igaz gyümölcs érik a virágból” pedig ellenpontja és pozitív beteljesülése a Dantét fenyegető beatricei tercínának (Pg. XXX, 118-120):

Ma tanto più maligno e più silvestro si fa 'l terren col mal seme e non còlto, quant' elli ha più di buon vigor terrestre.	De minél erősebb a föld, annál mérgeesebb és vadabb lesz a gyümölcse, ha rossz mag kerül bele, vagy nem művelik.
--	--

Vagyis a tehetségeket nagyobb veszély fenyegeti, ha rossz utat választanak: a Danténak szóló figyelmeztetést nem véletlenül kapcsolja Beatrice az Ulysses-epizódhoz számos utalással.

### VII.3. Iason: a *Pokolban* Hypsipylé és Médea csábítója, a *Paradicsomban* Dante figurája. A *Fiore* Iasonja

A dantei Iason alakja több szempontból is rokonságot mutat a *Színjáték* Odysseusával: mindkét görög hőssel a Rondabugyrokban találkozik először az olvasó: bűnük elsősorban és alapvetően a rászedés. Mégsem maradnak meg a bűnösök exemplumaként, hanem többször is felbukkannak dantei írásokban, és erényeik és nagy tetteik kontextust találnak paradicsomi énekekben is. A nagy utazók hibáik ellenére is csodálatot érdemelnek, ezt „A *Commedia* utazói I-II” fejezetek minden hősének sorsában észrevehettük, Iason példája azonban egyedülálló, hiszen a mélypokolbeli felbukkanása után a *Paradicsom*ot keretezi két rá történő utalás; valamint a *Fioré*ben is három alkalommal említi a szerző. Vizsgáljuk meg, milyen szerepet kap Iason a dantei műben, és mennyiben támaszkodik Iason történetének *Metamorphoses*beli leírására.

#### VII.3.A. Iason: a *Pokolban* Hypsipylé és Médea csábítója

A Pokol 8. körének első bugyrában, a kerítők után a csábítók csapata jelenik meg, akik közül csak Iasont nevezi meg Vergilius (*Inf.* XVIII, 83-99):

"Guarda quel grande che vene, e per dolor non par lagrime spanda: quanto aspetto reale ancor ritene! Quelli è Iasón, che per cuore e per senno li Colchi del monton privati fène. 87 Ello passò per l'isola di Lenno poi che l'ardite femmine spietate tutti li maschi loro a morte dienno. 90 Ivi con segni e con parole ornate Isifile ingannò, la giovinetta che prima avea tutte l'altre ingannate. 93 Lasciolla quivi, gravida, soletta;	„Nézd csak! Nagy ember jön ott: egy könnycseppet sem ejt a fájdalomtól; tartása most is nemes és királyi! Ez Jázon, aki bátor szívvel-ésszel az aranygyapjút Colchisból kihozta. Útközben megállt Lemnos szigetén, 88 ahol a kegyetlen nők vakmerően lemészároltak minden férfiembert. Ott szerelmes jelekkel, szép szavakkal 91 rászedte Hypsipylét, a leánykát, aki nemrég társnőit szedte rá; aztán magára hagyta terhesen. 94
--	--

tal colpa a tal martiro lui condanna; e anche di Medea si fa vendetta. 96 Con lui sen va chi da tal parte inganna; e questo basti de la prima valle sapere e di color che 'n sé assanna". 99	E bűn ítélte itt e szenvedésre, de Médeáért is sújtja a bosszú. Jázonnal járnak az ilyen csalárdak; 97 elég ezt tudni az első rovatról meg azokról, akiket fogva tart. <sup>986</sup>
--	---

A görög mitológiai hős, az Argonauták vezetője első *Pokol*beli megjelenését nagyság („quel grande che vene”) jellemzi – csakúgy, mint Capaneust –; nem ejt könnycseppet a fájdalomtól, ahogy Brutus is hang nélkül tekereg a fájdalomtól Lucifer torkában (*Inf.* XXXIV, 65-6). De (nemcsak fizikai) nagysága és lelkiereje mellett királyi a külseje is: tartása és arckifejezése tükrözi egykori hatalmát. A bemutatás következő két sora egyrészt megnevezi, és körülírja Iasont –, „aki a Colchis-iakat megfosztotta a kostól (’aranygyapjú’)” –, és még egy pozitív tulajdonságát kiemeli: hogy *szívvel* és *ésszel* vitte véghez feladatait. Ahogy Aeneas, úgy Iason is önhibáján kívül kényszerül a hosszú hajóútra. Apjának fivére (Iólkos királya, Pélias) egy jóslat nyomán veszélyt lát benne:<sup>987</sup> ezért tűz ki számára egy lehetetlen feladatot, a colchisi aranygyapjú megszerzését.

Az Argó hajósainak történetét epikus formában Apollonios Rhodios (i.e. III. sz.), majd ennek nyomán Gaius Valerius Flaccus (I. sz.) *Argonauticája* dolgozta föl, valamint az Orpheus alakjára koncentráló *Argonautica Orphica* (V-VI. sz.). Ezeket Dante nem ismerhette, ahogy valószínűleg a Médea alakját feldolgozó tragédiákat sem: Euripidész, Seneca és Ovidius elveszett drámáját.<sup>988</sup> A Dante számára ismert klasszikus irodalmi források Iason alakjáról tehát elsősorban Statius – a *Thebais* V. könyve (403-485.s.) Hypsipylé történetét meséli el –; valamint Ovidius művei voltak. Ovidius a *Metamorphoses*ben a VII. könyv első felét Médea alakjának szenteli (1-403); a *Heroides*ben pedig mindkét Iason által elhagyott nőt megszólaltatja: Hypsipylé, a lemnosi királynő a VI. levelet írja Iasonnak; Médea pedig a XII.-et. Kettejük elhagyása az oka a dantei Iason *Pokol*beli büntetésének.

A következő két dantei tercina foglalkozik Hypsipylé sorsával és Iasonnal közös történetével. Hypsipylé hazájában, Lemnos szigetén Aphrodité templomát nem gondozták kellő buzgalommal, ezért az istennő bűzös lehelettel sújtotta az asszonyokat. A férfiak emiatt elfordultak tőlük, és inkább thrák rabszolgalányokkal mulatták az időt. A nők bosszúból kegyetlenül lemészárolták a szigeten élő valamennyi férfit (*Pk.* XVIII, 88-90. sorban említi Dante); a királynőt, Hypsipylét kivéve, aki – a többi asszonyt átverve – elrejtette apját.

<sup>986</sup> N.Á. fordítása.

<sup>987</sup> Iólkosba menet Héra próbára tette Iasont: anyóka képében kérte, hogy segítse át a megáradt folyón. A fiú megtette, de egyik saruja a vízben maradt. Pélias megijedt, mikor meglátta, mert a jóslat szerint az fogja őt elpusztítani, aki fél pár saruban lép eléje.

<sup>988</sup> Vitatott, hogy Seneca drámaíró munkásságát mennyire ismerhette Dante: a latin szerző erkölcsfilozófiai művei mindenképpen nyomot hagytak Dante gondolkodásán.

A Colchis felé hajózó Iason megállt a szigeten, és „szerelmes jelekkel, szép szavakkal” („con segni e con parole ornate” 91.s.) elcsábítja a királynőt, és hamisan szerelmet ígérve, rászedte („ingannò”), ahogy korábban Hypsipylé szedte rá társnőit („che prima avea tutte l’altre *ingannate*”).<sup>989</sup> Az „ingannare” figura etymologicája visszaköszön a *Fiore* két szonettjében is, erősítve ezzel a dantei mű és a *Fiore* közötti kapcsolatot. Mindkétszer a Vecchia (Aggnő) szájából hangzik a megcsalást és megcsalást szembe és párhuzamba állító szójáték:

CXLIX, 1-4. Molti buon'uomini i' ò già 'ngannati, Quand'i' gli tenni ne' mie' lacci presi: Ma prima fu' 'ngannata tanti mesi Che' più de' mie' sollaz[z]i eran passati. <sup>990</sup>	Csaltam, megcsaltam a jó férfinépet, ahányat, ahányszor hálomba fogtam: de én előtte még többször csalódtam, s örömem ugyanannyi semmivé lett. <sup>991</sup>
--	--

De a CLXXIX. szonettben a Vecchia csak felidézője, közvetítője a férfiak gondolkodásának:

CLXXIX 7-9. ...La giomenta che tu ti sai, mi credette <i>ingannare</i> ; ingannar mi credette, i' l'ho 'ngannata!”	Én jól megadtam a babának, azt hitte, hogy csapdába lépek, azt hitte, megcsal: s félre én vezettem
---	--

Hypsipylé csalása és megcsalása – amellyel apja életét menti meg – azonban szemben áll a szerelmi trükköket tanító Aggnő és az általa bemutatott furfangos férfiak csalásaival. Az ő gyermeki szeretetből történő átverése ellentétje Iason csalásának, aki érdekből szerelmet hazudik.

Ahogy a dantei tercinákból, az ovidiusi *Hősnők leveleiből*<sup>992</sup> egy kedves, bizakodó, fiatal ara rajzolódik ki, aki másoktól próbálja megtudni férje sorsát, és csak azután, hogy megnyugodott, Iason él, és eléri célját, csak azután teszi fel a kérdést – már tudván férje új szerelméről, Médeáról –: „heus, ubi pacta fides?” Hát az ígért hűség hol?<sup>993</sup> És ekkor idézi fel Iason búcsúszavait és be nem tartott fogadkozását, amikor az együtt töltött két év után, a terhes feleségét Lemnos szigetén hagyva, hajóra száll:

61-68. "abstrahor, Hypsipyle. sed dent modo fata recursus; vir tuus hinc abeo, vir tibi semper ero. quod tamen e nobis gravida celatur in alvo,	„Hypsipyle, visz a sors; bár adna hamar hazatérést, mint férjed megyek el, s mindig az is maradok. És tőlem viselős testedben a magzatod éljen,
---	--

<sup>989</sup> A figura etymologica idézi a *Pokol* XIII. énekében sorakozó azonos retorikai alakzatot (67-8: „*infiammò – infiammati – infiammar*”).

<sup>990</sup> Kiemelések az idézett szövegekből: tőlem.

<sup>991</sup> A *Fioréből* dolgozatomban ebben a fejezetében Simon Gyula fordításában idézek. Dante Alighieri: *A virág*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2012.

<sup>992</sup> *Heroides* VI, Hypsipylé Iasonnak.

<sup>993</sup> A *Hősnők leveleiből* Muraközy Gyula fordításában idézek.

vivat et eiusdem simus uterque parens!" Hactenus. et lacrimis in falsa cadentibus ora cetera te meminere non potuisse loqui. Ultimus e sociis sacram conscendis in Argon; illa volat, ventus concava vela tenet.	hogy, ha világra jön, én és te legyünk szülei!" Ez volt ennyi. <i>Csaló arcodra omlottak a könnyek,</i> emlékszel, s nem volt mondani többet erőd. Szent Argóra te lépsz fel utolsó csapattal, vászonduzzasztó szélben száll a hajó.
--	--

Az ovidiusi Iason arcán ömlenek a könnyek, amikor feleségétől búcsúzik, míg dantei pokolbeli bűnhődésében „egy könnycseppet sem ejt” (84. s.).

A dantei Hypsipylét állapotán („gravida”), és történetén (a lemnosi nők átverése, és Iason általi megcsalása) kívül két szóval jellemzi a szerző: a „giovinetta” (92.) és „soletta” 94.s.), amelyek azonban kifejezik alakjának meghatározó kedvességét, üdeségét. Hypsipylét Statius is patetikusán, Iasonnal élesen szembeállítva jellemezte: Iason a csalárd, a lányokat hitvány esküvel szédítő;<sup>994</sup> a jöttment férjjel szemben a fiatal, hűséges anya áll.<sup>995</sup>

A *Heroides* VI. levelének (fiktív) írója, Hypsipylé tudatosan ábrázolja úgy magát, mint a vetélytársnő, Médea pozitív ellenpontját. Hangsúlyozza, hogy míg Médea sötét varázslattal, ő szépséggel és erővel szerezte meg Iason szerelmét (95-96. s.: „male quaeritur herbis / moribus et forma conciliandus amor.”) Miután felsorolta gazdag hozományát, család szeretetét, a boldog anyaságát a közös ikergyermekkel, és ezt szembeállította Médeával, a mostohával („noverca”, 128), aki feldarabolta saját öccsét (131); folytatódik a módszeres összevetés:

135-142.s.: turpiter illa virum cognovit adultera virgo, me tibi teque mihi taeda pudica dedit. prodidit illa patrem—rapui de caede Thoanta. deseruit Colchos—me mea Lemnos habet. Quid refert, scelerata piam si vincit? et ipso crimine dotata est emeruitque virum. Lemniadum facinus culpo, non miror, Iason! quamlibet ignavis ipse dat arma dolor.	Lásd ő megrontott lányként ismerte urát meg, s tiszta szövétnek adott engemet össze veled. Atyját csalta meg ő, s nem hagytam halni Thoast én, Colchist hagyta ez ott, s Lemnoson vagyok én. És hol a jog, ha a jón a gonosz győz, s másnak a férje lesz a jutalma ezért s vétke, mit elkövetett? Lemnusi vérfürdők szidom és nem védem, Iason, ámbar gyengének ölnie lopva muszáj.
--	--

Hypsipylé levelének a végén „Medeának Medeája” lesz (153.s.) átkokat szórva Iason varázsló kedvesére, azt kívánva, hagyja el Médeát is Iason úgy, ahogy Hypsipylét hagyta el érte: „mit gonoszul nyert, veszítse el azt még gonoszabbul”, párját és gyermekeit, és „számkivetve bolyongjon a földön” (157-8.s.). Átkok, amelyek mind valóra válnak Médea mítoszában.

Amikor Lemnos szigetén a nők felfedezték, hogy Hypsipylé rejtegette előlük apját, meg akarták ölni, de a királynőnek sikerült elmenekülnie. Iasontól született ikreivel együtt elfogták a kalózok, és rabszolgának adták el őket. Hypsipylé Lycurgus király fiának dajkája

<sup>994</sup> „...etsi blandus Iason / uirginibus dare uincla nouis: sua iura cruentum / Phasin habent, alios, Colchi, generatis amores.” (456-8.s.)

<sup>995</sup> „nec non ipsa tamen, thalami monumenta coacti, / enitor geminos, duroque sub hospite mater / nomen aui renouo; nec quae fortuna relictis / nosse datur” (463-466).

lett, azonban a rábízott gyermeket egyszer, hogy forrást mutasson a Thébába tartó hét királynak, egy pillanatra letette a fűbe és egy kígyó megfojtotta. Figyelmetlenségéért Hypsipylét halálra ítélte Lycurgus, de ikerfiái megmentették a hóhérok lándzsái közé vetve magukat.<sup>996</sup> Erre az epizódra Dante a *Purgatórium* XXVI, 94-98. sorával utal, párhuzamot vonva az ikerfiúk fájdalmas megdöbbenése és az azonnali vágyuk, hogy megmentseik szülőjüket, és a sajátja között, mikor megpillantja költői „atyját”, Guido Guinizzelit a lángok között:

Quali ne la tristizia di Ligurgo si fer due figli a riveder la madre, tal mi fec' io, ma non a tanto insurgo, quando i' udi' nomar se stesso il padre mio e de li altri miei miglior...	Mint mikor viszontlátta anyját a két fiú Lycurgus fájdalmakor, ugyanazt éreztem én, de nem értem oda, mikor hallottam, hogy megnevezik apámat és más, nálam jobbakét...
---	---

A Iasont bemutató *Pokol*beli sorokban mindössze egy utalást kap az antik irodalomban olyan sokoldalúan tárgyalt colchisi feleség: „de Médeáért is sújtja a bosszú” (96.s.). Míg a *Metamorphoses*ben Médea szerepe központi: egyedül az ő segítségével teszi lehetővé Iason számára az aranygyapjú megszerzését, és ezért cserébe Iason házasságot ígér (VII. könyv 89-94).

ut vero coepitque loqui dextramque prehendit hospes et auxilium submissa voce rogavit promisitque torum, lacrimis ait illa profusis: 'quid faciam, video: nec me ignorantia veri decipiet, sed amor. servabere munere nostro, servatus promissa dato!'	Majd hogy szólni kezd s jobbát megfogja a vendég, és susogó hangon könyörög neki, óvja-segítse, és nászágyat ígér, a leány szól könnyeket ontva: „Látom, amit teszek én; nem az ejt meg, hogy, mi helyes, tán nem tudom, ám szerelem. Megmentlek, s érte cserébe add, amit ígértél.” <sup>997</sup>
---	---

Az első próbán (100-142.s.) Colchison Iasonnak az aranygyapjúért bronzlábú és vasszarvú, tüzet fűjő bikákat kellett befognia, és felszántania vele Árészt mezejét, sárkányfogakat elvetnie és estére learatni. Iason sikerrel járt Médea varázslatainak (*cantatas herbas*, 98.s.) és kioktatásának köszönhetően: az ércslábú bikákat befogta; a sárkányfogakból<sup>998</sup> kikelő harcosokat egymás ellen fordította egy közéjük dobott kő segítségével. A második próba pedig a tarajos, háromnyelvű szörny elaltatása volt, amely az aranygyapjas fát őrzi. Ezt is a Médeától származó, Léthé vizét tartalmazó kenőccsel és varázsigével sikerült álomba ringatni (149-158).

<sup>996</sup> Statius, *Thebais*, V. 728 skk.

<sup>997</sup> Devecseri G. fordítása.

<sup>998</sup> A Cadmus által megölt kígyó fogai.

Még egy nagy varázslattal kötelezte le<sup>999</sup> Iasont akkor már felesége, Médea: haldokló apjának, Aesonnak megfiatalításával (ezt a mágikus szertartást Ovidius rendkívül hosszasan írja le: 159-293.s.). Iason ennél a kérésénél is hangsúlyozza, hogy mindent Médeának köszönhet:

'o cui debere salutem confiteor, coniunx, quamquam mihi cuncta dedisti excessitque fidem meritorum summa tuorum, si tamen hoc possunt (quid enim non carmina possunt?) deme meis annis et demptos adde parenti!'	„Teneked köszönöm csak az üdvöm, megvallom, hitves! S noha nékem mindened adtad s érdemeid sokkal többek, mint bárki hihetné, mégis, hogyha tudod (s a dalod mit tenni ne tudna?), esztendőimből végy el, s add őket apámnak.” <sup>1000</sup>
--	---

A *Commedia* – az egy *Pokol*beli említést leszámítva – nem tárgyalja Médea jelentőségét Iason történetében. A *Pokol*ban a megcsalásra helyezett hangsúly elsősorban a *Heroides* Médeáját idézi – a *Met.* VII-ben erre csak utalás történik –, ahol ezt többször is kiemeli a kétségbeesett elhagyott feleség: „Szőke hajad miért is ragadott el olyannyira engem, / és daliás alakod, s bájteli, *csalfa* szavad?” (XII, 14-15.s.: „cur mihi plus aequo flavi placuere capilli / decor et *linguae gratia ficta tuae*?). Majd: „Véget mennyi *csalás* ért volna, ha, ó, te gaz, eltűnsz, / s mennyi keserves kínt elkerül árva fejem” (22-23.s. „quantum *perfidiae* tecum, scelerate, perisset! / dempta forent capiti quam mala multa meo!”); „Se ezt, te *gaz*, érezted!” („*perfide*, sensisti!” 40. s.); „*hazug* ajkad” (73.s. „*infido* ...ore loqui”); „én hiszékeny, s te esküszegő” („tu *fraudis* poenas, credulitatis ego.” 122.s.). Itt is megjelenik – ahogy Hypsipylével kapcsolatban a *Fiore* (CLXXIX. sz.) is játszik a csalás és megcsalás kettősségével – Iasonnak a Médea segítségével elkövetett csalása: „Majd végső feladat: *megcsalni*, habár sosem alszik, / bármi ügyes csellel zárta szemét le, az őrt” (51-2. *lumina custodis succumbere nescia somno / ultimus est aliqua decipere arte labor*.). És a hamis könnyek eleme is ismétlődik: „És láttam könnyeid, vagy az is csak üres *tettetés* volt?” (93. „*vidi etiam lacrimas—an pars est fraudis in illis*”).

### VII.3.B. A *Fiore* Iasonja

Iason epikus útjára már a *Fiore* elején utalást történik (VIII. 1-7)<sup>1001</sup>, és a görög hős későbbi felidézései (CLXI és CXC. szonett) összekapcsolódva a tengermetaforákkal a mű

<sup>999</sup> Később, a Pélias megölését eredményező átverést (Médea azt ígéri Pélias lányainak, hogy őt is megfiatalítja, mint Iason apját, ám nem varázsol, hanem hagyja, hogy elvérezzen a lányai által felvágott torkú király) is Iason érdekében teszi – hogy az jogos trónját elfoglalhassa –, bár ezt Ovidiusnál nem Iason kérésére (VII, 297-349).

<sup>1000</sup> 164-8.s. Devecseri G. fordítása.

<sup>1001</sup> “Se mastro Argus[so] che fece la nave, / In che Giason andò per lo tostone, / E fece a conto, regole e ragione, / E le dice figure, com'on save, / Vivesse, gli sareb[b]e forte e grave / Multiplicar ben ogni mia quistione; / C[h]'Amor mi move sanza mesprigione;”. (“Ha Argusso, ki Jázonnak a bárkát / tervezte, hogy a gyapjúért mehessen, / s az kinek ésműve a tizes rend, / melynek mind ismerik ma már a szabályát, / ha élne, sem hinné, ő sem, hogy átlát, / azon, miben vagyok, hosszan, keresztben, / hol Ámor mozgat engemet veszetten.”)

legfontosabb mitológiai alakjává teszik. Iason utazása párhuzamos a *Fiore* főhősével: a csábítás pedig mindkettejük célja (mégha a mitológiai alak esetében nem is a végső cél). Ahogy a *Pokolban*, úgy a *Fiorében* is Iason negatív oldala dominál. Mind a *Fiore Szerelmese*, mind Iason erőteljes kontrasztot alkotnak a *Commedia* utazójával: akinek a célja sem hatalom (az aranygyapjú anyagi értékén túl Iason számára a trónörökléshez szükséges tárgy is), sem érzéki élmény (ahogy a Szerelmesé), hanem a tulajdon lelki üdvén túl mások igaz útra vezetése is.

A tény, hogy Iasont a próbák során Médea segítette varázshatalmával és tanácsaival, a *Fiore* szerzője kétszer is hangsúlyozza, mindkétszer az Aggnő szonettjeiben. A CLXI-ben Didó után Médea sorsa az intő példa arra a férfiak hálátlanságára, és a szenvedély őrült erejére. Ez a teljes költemény leghosszabb mitológiai exempluma, és egyértelműen Iason negatív, csábító oldalára helyezi a hangsúlyt:<sup>1002</sup>

CLXI. La Vecchia (vv. 6-14) ... Or che fece Gesono de Medea, Che, per gl'incantamenti che sapea, El[l]a 'l sep[p]e di morte guarentire, E po' sì la lasciò, quel disleale? Und' è c[he] ' figl[i]uoli, ched ella avea Di lui, gli mise a morte, e fece male; Ma era tanto il ben ch'ella volea, Ch'ella lasciò tutta pietà carnale Per crucciar que' che tanto le piaceva.	Az Aggnő ... Medea mágusnő Jázonra bízta magát, s annak jó volt, hogy gazdagítsa s a haláltól óvja: mit kapott? Mi várta? Elhagyta őt a becstelen, az álnok. Fiait, ő, sajátjait, de tőle, megölte, ami nagy bűn, borzadály volt: kiölte a vak szenvedély belőle az anyai szánalmat: egyre vágyott, a bosszúra, s a fiait megölte. <sup>1003</sup>
--	--

A CXC. szonettben pedig az Aggnő figyelmezteti a Fiorét, és egyúttal minden hölgyet, hogy varázslattal a szerelem nem elnyerhető, ahogy az Médeának, a mágusnőnek sem sikerült (1-8. sor):

Ancor non dé aver femina credenza Che nessun uon malia farle potesse, Néd ella ancor altrui, s'ella volesse C[h]'altri l'amasse contra sua voglienza. Medea, in cui fu tanta sapienza, Non potte far che Giasono tenesse Per arte nulla ch'ella gli facesse, Si che 'nver' lei tornasse la sua 'ntenza.	- Ne engedjen nő oly hiedelemnek, hogy bűvölő erővel bárki hat rá, se hogy ő bárkitől, ki nem akarná, elnyerhetné varázssal a szerelmet. Medeának, ki papnő volt, a felkent, Jázont varázslata nem tette rabbá: mert semmivé vált, oly hatástalanná, hogy benne még csak vonzalmat se keltett.
--	---

A szonett *Roman*beli megfelelője – melyet a *Fiore*-kutatók a szonett forrásának tekintenek - rövidke két sor: „Még Médeánál sem maradt / Iason, pedig bűvölte őt” (14510-11; eredetiben: 14395-6). A *Fiorében* hangsúlyosan oppozíciót alkot a hozzáértő varázslónő és a varázslat

<sup>1002</sup> A Vecchia szájából elhangzó szonett a *Rózsaregény* 13229-64. sorára épül, amelyet ott is Didó történetét elbeszélő sorok előztek meg. A *Roman*beli részlet felidézi – az ovidiusi *Metamorphoses* VII. könyve alapján (1-403) –, Médea hogyan mentette meg Iasont.

<sup>1003</sup> A *Fioréből* ebben a fejezetben Simon Gyula magyar fordításában idézek.

hatástalansága a szerelemben: ez az ellentétező szerkesztés a *Rózsaregény*ben nincs jelen, csak egyszerűsített formában. Ez alátámasztja a feltevést, hogy a szonett igazi forrása a *Heroides* XII. levelének néhány sora (165-174.s), ahol Médea antitézisek sorával mutatja be, hogy mágikus hatalmával mire volt képes, és most mennyire tehetetlen férje szerelmének visszaszerzésében:

serpentes igitur potui taurosque furentes, unum non potui perdomuisse virum. quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes, non valeo flammis effugere ipsa meas. ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt. non mihi grata dies, noctes vigilantur amarae et tener a misero pectore somnus abit. quae me non possum, potui sopire draconem. utilior cuivis quam mihi cura mea est.	Durva bikát, sárkányt képes voltam leigázni, egyen nem tudok győzni csupán, uramon. S bárha szilaj tüzet is lebírok titkos tudománnyal, nem tudok elfutni belső lángom elől. Már nem elég a varázsdal, a bűvös fű, a varázslat, s nem pártol Hecate, s isteni titkai sem. Nappalom is szomorú, s keserű virrasztva az éjjel, és a szelíd álom bús kebelem kerüli. Nem tudom elnyugtatni magam, mint tudtam a sárkányt, nekem nem használ már a varázstudomány. - Muraközy Gyula fordítása
---	--

### VII.3.C. A *Paradicsom* Iasonja

Ahogy Iason Pokolbeli bűnhődéséről, szerelmi áldozatairól, úgy Médea segítő varázslatairól sem ejt szót a *Paradicsom*, sőt, a görög hős mindettől lecsupaszítva, mondhatni magánéletétől mentesen, csak mint a nagy tett végrehajtója, az aranygyapjú megszerzője jelenik meg. A II. énekben, az olvasóknak szóló legfontosabb szerzői intés végén, Dante kijelenti: Ti, olvasók, akik követtek engem a nyílt tengerre, még annál is jobban fogtok csodálkozni, mint ahogy az Argonauták ámultak, mikor Iasont „ökörhajcsárként” látták, a veszedelmes bikák befogójaként: „Que' gloriosi che passaro al Colco / non s'ammiraron come voi farete, / quando Iasón vider fatto bifolco.” Az Argonauták csodálkozása Colchison ovidiusi allúzió:<sup>1004</sup> „Mirantur Colchi” (*Met.* VII, 120), bár a *Commedia* szerzője a csodálkozást a Iason társainak tulajdonítja. Iason valami csodálatosat vitt végbe, ami az emberi képességeket (általában) felülmúlja. Dante pedig ennél az antik mitikus tettnél is csodálatosabbat készül mutatni a *Paradicsom* értő olvasóinak.

Érdekes megfigyelni a korai kommentárok értelmezését a iasoni és a dantei vállalkozás kapcsolatáról: Benvenuto da Imola (1375-80) kommentárjában azt a párhuzamot emeli ki Iason és Dante között, hogy mindketten saját erejükből kihajóztak a bűn és világiasság városaiból (ahol maguk is szerelmi bűnöket követtek el), hogy erényeik kikötőjébe érkezzenek meg hosszú út után. Francesco da Buti (1385-95) viszont ellentétet lát Dante felemelkedése (égiekről írás) és Iason lealacsonyodása (királyfi, aki ökörhajcsárrá válik

<sup>1004</sup> Hollander, 1969, 222. Korábban: Gmelin, *Komm.* III, 51.



egy próba erejéig) között. Míg Johannis de Serravalle (1416-17) az első, aki a nagyszerű tett egyszerű eszközökkel való végrehajtását látja mindkét hős esetén: Iason egy parasztember alacsony helyzetéből igázza le a tüzet fűjő bika-szörnyeket, míg Dante a szerény népnyelvet használva alkot isteni művet.

A *Paradicsom* Iason pozitív oldalát domborítja ki, a sikeres próbák végrehajtóját, melyben még csak szó sem esik Médea segítségéről és tragédiájáról. A dantei *Paradicsom* nézőpontja a középkori Ovidius-kommentárok egyikét, Giovanni del Virgiliójét idézi, aki kizárólag Iason éles eszének tulajdonítja a próbák megoldását:

A második átváltozás az aranygyapjúé, amikor is Ovidius egy bizonyos fikción keresztül a történelem igazságát fejezi ki ilyen módon... Phrixus sértetlenül kikötve Colchis szigetén Marsnak egy kost ajánlott fel, értsd az aranyat, amije volt, és ezt Aeetes királyságában egy toronyban helyezte el. Ennek az őrzője egy mindig éber sárkány volt, értsd gondos őr, vagy kígyó. És volt ott két vad bika, vagyis annak az őrnek a két kísérője, akiknek szája tüzet okádott, értsd akiket azért tartottak, hogy tanácsot adjanak a fő őrnek. A fogak alatt a zsoldosokat értjük, akiket tartottak. Ám megjelent Iason fegyveres csapattal, hogy elrabolja azt. Befogta tehát azokat a bikákat, vagyis pénzzel megvesztegette azokat a kísérőket. Aztán elszórta (elvetette) a fogakat, értsd pénzzel rászedte a zsoldosokat. Hanem ők rárontottak, mert nem kaptak annyit, mint amennyit akartak. Ez követ dobott közéjük, vagyis egy halom aranyat, ennek szétosztása közben pedig megölték egymást. Ezután elaltatta, vagyis áspisméreggel megmérgezte a fő őr. És ezt Médea segítségével tette. Ezután elrabolta azt, ami a toronyban volt, és Medeával együtt elment.<sup>1005</sup> (VII, 2.)

A *Paradicsomban* felelevenített iasoni történetében a próbatételek megoldása mellett (ami talán leginkább Herkules történetével párhuzamos), még egy, a hajózással kapcsolatos elem is kiemelkedő fontosságú: Iason – éppúgy, ahogy Aeneas is –, a sikerrel végrehajtott tengeri utazás vezetője és kulcsfigurája. Nem véletlen tehát, hogy a *Paradicsom* II, 1-18. tengerallegória-sorozatának végén említi Iason tettét, hiszen azt megelőzte a teljes, eredményes hajóút, amit még meg kell tenniük a *Paradicsom* olvasóinak. Az Argonauták szelték át először az óceánt, ahogy Ovidius kijelenti: „Per mare non notum prima petiere carina” (*Met.* VI, 721). És ezt hirdeti Dante is tulajdon vállalkozásáról: „L’acqua ch’io prendo già mai non si corse” (*Pd.* II 7). Ahogy Hollander<sup>1006</sup> kimutatja, még egy utalást feltételezhető

<sup>1005</sup> Secunda transmutatio est de vellere aureo nam Ovidius sub quadam fictione veritatem hystorie exprimit in hunc modum... Frixus autem incolumis appulsus in Colco insula dedicavit arietem Marti i. aurum quod habebat imposuit turri in regno Oete. Ad cuius custodiam erat draco pervigil i. custos prudens ut serpens. Et erant ibi duo tauri indomiti i. duo comites illius custodis qui ore flammis vomebant i. qui erant deputi ad consulendum illi principali. Per dentes intellige stipendiarios quos habebant. Sed venit Iason armata manu ut raperet illud. Domuit ergo illos tauros i. corripuit denariis illos comites. Postea seminavit dentes i. denariis etiam decepit stipendiarios. Sed ipsi irruerunt in eum quia non habuerant quantum volebant. Ideo proiecit lapidem i. acervum auri inter eos, in cuius divisionem se ipsos interfecerunt. Sed postea sopivit i. veneno aspidis venenavit principalem custodem. Et hoc mediante Medea. Et postea rapuit quod erat in turri, et recessit cum Medea.

<sup>1006</sup> Uo, 222-4.

Iasonra és az aranygyapjúra a *Pd.* XXV, 7-9-ben, ahol Dante – a *Pd.* II. énekéhez hasonlóan – tulajdon költői teljesítményével kapcsolatban említi Iason sikereit:

con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta, e in sul fonte del mio battesimo prenderò 'l cappello;	akkor más hanggal, más gyapjat viselve, költőként térnék vissza, s ott a kútnál, hol keresztelték, nyerném koszorúmat; <i>N. Á. fordítása</i>
--	--

Ovidius ugyancsak a *vellus* szót használja az Argónak a Colchisba tartó útjának elején (VII, 7: *vellera*). Médea Iasonhoz írott levelében kétszer is: „*vellera tuta dedi*” 110.s.; „*qui tibi laturo vellus arandus erat*” 204.s.

A *Pd.* II. énekével azonos értelemben és lexikával merül fel a *Pd.* XXXIII. énekében (94-96. sor) még egyszer Iason útja:

Un punto solo m'è maggior letargo che venticinque secoli a la 'mpresa che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.	Egyetlen pillanat nagyobb feledést hoz nekem, mint huszonöt évszázad a vállalkozásnak, mely Neptunust készítette álmélnodni Argó árnyékában. <sup>1007</sup>
--	---

Az utalás elhelyezése és kontextusa több szempontból is nagy jelentőségű: egyrészt, mert ez a mitológiai elem (a *Pd.* II. énekbéli allúzióval) keretet alkot a teológiailag legfontosabb *cantica*, a *Paradicsom* körül. Iason az utolsó ember, akire utalás történik a *Commediában*, és az utolsó mitológiai szereplő is. Ez a tercina – melyben a döntő *letargo* értelmezése máig vitatott<sup>1008</sup> – tehát kijelenti, hogy a boldogító vízió egyetlen pillanata nagyobb feledést okozott az utazó Dante elméjében, mint huszonöt évszázad az Argonauták vállalkozásának, melyet a középkori kronográfairok i.e. 1223-ra datáltak<sup>1009</sup>.

Egy felvetés szerint<sup>1010</sup> a dantei Iason különleges helyzete krisztusi tulajdonságaival lenne magyarázható. A Iasonnal kapcsolatos prófécia szerint a félig saruban, félig mezítláb érkezőtől kell a trónbitorló Péliasnak rettegnie. Iason útközben az anyóka képében megjelenő Hérának segít, így veszíti el egyik saruját. A krisztusi kettős természet emblémájának ezt a félig cipőben, félig mezítláb érkezést tekintik. Véleményem szerint pusztán a sikeresen teljesített, emberfeletti munka jelképe Iason a *Paradicsomban*. Dante mindig a tulajdon költői

<sup>1007</sup> Saját fordítás.

<sup>1008</sup> A régi kommentárok szerint az emlékezet betegsége: így pl. Jacopo della Lana (1324-38) szerint „*morbus oblivionis*”; az Ottimo Commento szerint: “*è una infermità che induce difetto alla memoria*”; Benvenuto da Imola szerint “*infirmis memoriae*”. Modern értelmezők – Curtius (*Kritische Essays*, 1950, 423) és Peter Dronke (*The Medieval Poet and His World*, 430-434) a *letargo* egy sajátos jelentése mellett érvel, a(z) általában pozitív konnotációjú) extázis, kábulat („*extasis alienatione*”) mellett. Ahogy az Alain de Lille-nél (*Anticlaudianus* VI, 74-5: „*sopor letargi*”) az lelkek állapota a legmagasabb égben, *De Planctu Naturae* eleje) is ebben a jelentésben szerepel; valamint Alain és Dante közös forrásánál, Boethiusnál is (*Cons.* I 2 5). A kontextus miatt én a „feledés” és nem az „extázis” elsődleges jelentést fogadom el, de a curtiusi vélekedés mindenképpen gazdagítja a passzus értelmezését.

<sup>1009</sup> Padoan, *Argonauti*; Gmelin kutatásai alapján. A szövegrész értelmezéséről lásd még: Varela-Portas, Juan, *L'ombra della luce: poetica della memoria o poetica della reminiscenza?*. In: «Tenzzone» 6, 2005. Pp. 249-271.

<sup>1010</sup> Williams, 1996, 315. Utal erre: Gaskell, *A Dictionary of the Sacred Languages of All Scriptures and Myths*, Kessinger Publishing, 1923, 404.

feladatával kapcsolatban hozza Iason példáját. A *Par.* II. énekében a hajózó Dantét követő értő olvasók csodálkozása felül fogja múlni a tüzet fújó bikákat befogó Iasonon csodálkozó colhisiakét. Ezt az ígérteit eleveníti föl a szerző a *Paradicsom* legvégén. Az Istenlátás csodálatos vízióját nem lehet szavakba önteni, és az extatikus állapot pszichés elváltozásában nem tud emlékezni a látott dolgok teljességére. Ezt a normálistól eltérő állapotot, amely az élet és halál közötti lebegésre emlékeztet, a Pokol mélyén Lucifer látása is kiváltotta az utazóból: „Io non mori' e non rimasi vivo” (25).

Első pillanatra ez egy negatív felülmúlásnak tűnik tehát, ha az emlékezetben való megőrzést az élmény nagyságának a jeleként értelmezzük. Azonban itt az élmény nagyságát ehhez képest ellenkezően, az mutatja, hogy az mekkora erővel hat az emberi gondolkodásra és emlékezetre. Így Dante még műve záróénekében is megragadja az alkalmat, hogy felülmúljon egy mitikus vállalkozást, az Argonautákét, és tulajdon figurájaként utaljon a révbe érő, heroikus Iasonra. Hollander (1969: 230) a figyelő Dante és a figyelő Neptunus között vont párhuzam alapján Neptunust is Dante figurájának tekinti, véleményem szerint azonban Neptunus sokkal inkább azoknak a nagyoknak az előképe, akik a dantei utazáson fognak álmélni.

#### VII.3.D. Párhuzamok és eltérések a *Fiore* és a *Commedia* utazója és útja között

Az argonauta Iason utazása párhuzamos a *Fiore* főhősével: az áhított dolog megszerzése ok, cél és mozgató erő egyben mindkét szereplő számára. Iason számára ez az aranygyapjú, amely a trónöröklés és a hatalom jelképe, melyet nem érhet el másként, csak Médea elcsábításával. (Míg Hypsipylé, a lemnosi királynő meghódítása nem eszköz, csak *intermezzo* az utazás során.) Durante, a *Fiore* hőse számára, ugyanúgy, ahogy a meun-i *Rózsaregény*ben, a virág, vagyis a szeretett hölgy elnyerése a célja. Mindkét hős sikerrel jár törekvésében, és mindkét hős eszköze a csábítás. Az ismételt utalások Iasonra és a hozzá is kötődő tengeri utazás-metaforák (erről lásd Brownlee: 1997) megerősítik, hogy a *Fiore* főhőse számára Iason előképként szolgál. A *Fiore* Iasonja morális szempontból semmiképpen nem feddhetetlen, de ebben a kontextusban fontosabb, hogy sikerrel jár mind utazásában, mind csábításában.

A *Fioré*ben az utazást a mű több alkalommal is ironikusan *pellegrinaggió*ként, zárandoklatként emlegeti (Brownlee 1997: 172-3). A CXXXI, 1-4-ben a Falsembiante e Costretta-Astinenza zárandokolnak Mala-Bocca felé, hogy akadályozó „rossz nyelve” miatt meggyilkolják:

Così n'andaro in lor pellegrinaggio La buona pellegrina e 'l pellegrino; Ver' Mala-Bocca ten[n]er lor camino,	Indult elkezdvé zárandoklatát így a jó zárandoknő s a jó zárandok, ment Szája-Árt iránt, aki az átok,
---	---

Che troppo ben guardava su' passag[g]io.	s aki az átkelőt kémlelte váltig.
--	-----------------------------------

A gyilkosság módja a *Roman*-ban (12361-70) a megfojtás (*estrangle* 12365), majd ellenbüntetésként a nyelv kivágása, amely a *Fioré*-ben kétféle megfogalmazást kap: a CXXX. 13-ben „Fu poi strangolato”, majd a CXXXVI, 12-ben a „A Mala-Bocca la gola è tagliata”, hasonlóképp a CXL, 1-2-ben: „segata la gola”, vagyis a torkát vágják át. Azt, hogy a *Rózsaregény*-ben az „estrangement” nem csak a megfojtást, hanem általában a gyilkosságot is jelölheti, pont Médea példája mutatja, aki a *Roman*-ban „estrangle” (13259) a gyermekeit, míg a *Fiore* fordításában egyszerűen csak „gli mise a morte” (CLXI, 11). Ovidiusnál pedig karddal öli meg őket: „sanguine natorum perfunditur inpius ensis” (*Met.* VII, 396).

De visszatérve a „pellegrinaggio” ironikus használatára: a LXVII. szonettben a Barát arra buzdítja a Szerelmest, hogy ha hölgye megbetegedik, fogadkozzék előtte, hogy gyógyulása esetén mekkora körmenetet és zárandoklatokat fog tenni. A Barát ötlete természetesen csak a cél elérése érdekében teendő hazug fogadkozás, vagyis egy soha meg nem tartandó zárandoklat ígérete. Egyértelműen parodisztikus értelemben használja a már említett CCXXIV. szonettben a Szerelmes mind a körmenet, mind a zárandoklat szavakat, hiszen a hölgy intim testrésze előtt szeretné ezeket megtenni: „Molto pensai d'andarvi a processione, / E di fornirvi mie pelligrinag[g]io”, imádata jeléül. Ugyanebben az értelemben ismétlődik meg a metafora négy szonettel később („Ché quel sì era il mi' *dritto camino*; / E sì v'andai come *buon pellegrino*” CCXXVIII, 4-5): a „jó zárandok” „egyenes útja” tehát a hölgy lábai közé vezet.

A *peregrinatio* toposz igencsak elterjedt a középkor irodalmában és nemcsak szociális és spirituális, hanem szimbolikus jelentést is kapott. A *homo viator* a keresztény metaforikában az ember evilági állapotának a kifejezője, útja pedig az égi királyság felé vezető út. A dantei *Színjáték* széleskörűen és számos formában alkalmazza ezt a toposzt (Mercuri 1984; Basile 1986), elsősorban a *Purgatóriumban*, ahol a megtisztuló lelkek mozgása gyakran idézi a zárandoklatot végzőket (erről részletesen: Zaniboni 2008-9; Ledda 2012). Zárandokoknak a 6. szegélyen éhesen menetelő torkosokat nevezi Dante a *Purgatóriumban*, akik mikor új emberek mellé kerülnek útjuk során, épp csak felpillantanak: „Sì come i *peregrin* pensosi fanno / giugnendo per *cammin* gente non nota...” (XXIII, 16-17). A *Pg.* XXVII, 109-10-ben pedig a hajnali szürkület körülírására választja a szerző a hazaéréshez közeledő zárandokok képét: „E già per li splendori antelucani, / che tanto a' *pellegrin* surgon più grati / quanto, tornando, albergan men lontani...”. Az utazó Dante maga is zárandok és a három birodalmon átvezető útja zárandokút.

A *Fioré*ban a „pellegrinaggio” képei mellett a „dritto camino” is a *Commediát*, és a *Commedia* utazóját idézik, aki a mű első tercínájában, életútjának („*cammin di nostra vita*”) felén véti el az igaz utat („*diritta via*”). Ám, míg a *Fiore* kivétel nélkül parodisztikusan alkalmazza a „pellegrino” és „pellegrinaggio” képeit, a *Színjáték* számára ez egy komoly vezérmotívum. Iason fő mitologikus alak, és figura nemcsak a *Fiore* utazója számára, hanem a dantei *Paradicsomban* is. Mind a *Fiore* Szerelmese, mind az argonauta Iason erőteljes kontrasztot alkotnak a *Commedia* utazójával: akinek a célja sem hatalom, sem érzéki élmény, hanem a tulajdon lelki üdvén túl mások igaz útra vezetése is. A *Paradicsombeli* Iason a *Pokolbeli* Iason bűnétől, a csábítástól már mentes: így lehet az ő utazása Dante metaforikus tengeri útjának, természetesen felülmúlandó, előképe.

## **VIII. Orpheus, költő és alvilágjáró, dantei figura**

### **VIII.1. Orpheus a dantei művekben**

Orpheust mindössze kétszer nevezi meg explicite Dante a műveiben: a *Convivió*ban az allegorikus írásmód példája (II, i, 1-4); a limbusban pedig az antikvitás nagy gondolkodói között említi (*If.* IV, 139-141). Mégis, Orpheus szerepe nem merül ki ebben a két rövid utalásban – ahogy azt már Guglielmo Gornitól (1996) Stefano Carraiig (2012) több kutató is felvetette. Orpheus mítoszát Dante saját bevallása szerint (*Conv.* II, i) Ovidius elbeszéléséből (*Met.* X-XI) ismeri, de nem kétséges, hogy más feldolgozásait is ismerte a mítosznak: Statius *Thebaisából* (V 344); a vergiliusi *Georgicából* (IV 453-527); Szent Ágoston *De civitate Dei*ből (XVIII xiv és xxxvii); Szent Tamás az arisztotelészi *Metafizikájához* írt kommentárjából (I lect. iv 83). Az allegorikus értelmezés az egyik fontos forrás Boethius *De consolatione philosophiae*je (III xii), de Dante kétségkívül ismerte a thrák költő-zenész alakja köré szőtt középkori értelmezések más vonatkozásait is, ennek a fejezetnek egyik célja ezek bemutatása.

Orpheus alakjának különlegességét az adja, hogy egyszerre költő és alvilágjáró, és ebben a minőségében a Dante szereplő egyetlen görög-római mitológiai előzménye. A fejezetem másik célja az alvilágjáró thrák költő és az alvilágjáró firenzei költő narratívájának rövid összevetése, és a dantei viszonyulás vizsgálata. Orpheus története egy rejtett modell a dantei elbeszélés számára, ez a különleges szerep pedig több kérdést is fölvet a szerző szándékával kapcsolatban.

Orpheus alakja párhuzamokat mutat a bibliai Dávidéval, ahogy ezt az ábrázolásaik és középkori értelmezésük is alátámasztják. Mindketten békítő csodát tesznek zenéjükkel, és

alakjukat Krisztus prefigurációinak tekinti az allegorikus hagyomány. Véleményem szerint a dantei szemléletet ez az összefüggés is meghatározza.

#### VIII.1.A. Orpheus: példa a költői allegória használatára

Dante tulajdon műveinek négy értelmezési szintjéről (a betű szerintivel az allegorikus áll szemben, amely lehet morális, vagy anagogikus) két helyen szól: a Cangrande della Scalához írott episztolában,<sup>1011</sup> valamint a *Vendégség* II. könyvének elején (I 1-7).

Meg kell jegyezni, hogy Dante korában teljesen általános volt a Szentírásnak ezt a négy rétegét megkülönböztetni.<sup>1012</sup> Sőt a dantei értelmezés alapelveit már megtaláljuk Cassianusnál (“historia”, “tropologia” (“moralis explanatio”-ként is megnevezve) “allegoria” “anagoge”<sup>1013</sup>) és Aquinói Tamásnál is (“sensus historicus vel litteralis, allegoricus, tropologicus sive moralis... anagogicus”<sup>1014</sup>). Ami új (bár nem elsőként alkalmazott), és rendkívüli költői öntudatról árulkodó módszer, hogy Dante saját műveit is ugyanezen elv alapján értelmezi, ezzel egy szintre helyezve azokat a szent szövegekkel, és az antik irodalmi hagyomány legkiemelkedőbb alkotásaival.<sup>1015</sup> A *Convivio* egyes fejezetei (a bevezetés utáni elkészült mindhárom) is egy-egy dantei didaktikus-allegorikus dal többretegű értelmezéséből állnak: ez az a keret, amelybe a szerző beillesztgeti a „filozófusok asztaláról lehullott morzsákat”.

A *Vendégség* II. könyvének magyarázata szerint a betű szerinti az első értelem, „amely nem terjed túl a költött szavak betűjén, ez van meg a költők meséiben”, a másikat pedig

„allegorikusnak nevezzük, s azt a jelentést értjük rajta, amely ezen mesék takarója alatt rejtőzik, valójában szép hazugságba öltöztetett igazság: ilyen értelemben mondja Ovidius, hogy Orpheus citerájával megszelídítette a vadállatokat, és magához édesgette a fákat és a köveket, ami annyit jelent, hogy a bölcs ember szavának erejével megszelídíti és megalázza a durva szíveket, és akaratahoz hajlítja azokat, akik tudomány és művészet nélkül élnek, az olyanok viszont, akiknek életét nem az ész kormányozza, a kövekhez hasonlók. Vajon a bölcssek miért találták ki az efféle rejtett beszédet, az utolsó előtti értekezésben fogom megvilágítani. A teológusok ezt az értelmet valóban másként fogják fel, mint a költők, ezúttal azonban a költők eljárását szándékozom követni, s az allegorikus jelentést aszerint fogom követni, ahogyan a költők használják.”<sup>1016</sup>

<sup>1011</sup> *Ep. XIII*, 114-144. Magyarul a témáról lásd: Pál József, *A négyes értelem a Convivio-ban és a XIII. levélben*, in: Uő. *Dante: szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, 2009, 55-58.

<sup>1012</sup> A témáról lásd: Pépin, Jean, *La théorie dantesque de l'allégorie, entre le Convivio et la Lettera a Cangrande*, in: (a cura di) Picone, M. – Crivelli T., *Dante. Mito e poesia*, 1997, 51-64.

<sup>1013</sup> *Conlationes*, XIV 8.

<sup>1014</sup> *Summa theologiae*, I 1 10.

<sup>1015</sup> Vergilius műveinek allegorikus értelmezéséről a középkorban lásd: D. Comparetti, *Virgilio nel Medio evo*, Firenze, 1896, I 259-307; J. Carcopino, *Virgile et la mystère de la IV<sup>e</sup> Églogue*, Parigi, 1943, 201 ss; P. Courcelle, *Les exégèses chrétiennes de la quatrième Églogue*, in: *Revue des Études anciennes* LIX 1957, 294-319.

<sup>1016</sup> *Conv.*, II, I, 2-4. Szabó Mihály fordítása. Eredeti: “L’altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto ‘l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: si come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori el le pietre a sé mouvere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori e fa[r]ia mouvere alla

Dante ebben a szövegrészben két ellentétpárt alakít: az első a mítosz és igazság között tesz különbséget. Azonban az első ellentétet feloldja még az állításban: hiszen a mítosz-mese csak köntös (Ovidius esetében), és az igazságot tartalmazza. A másik a “teológusok allegóriája” (*allegoria in factis*) és a költők allegóriája (*allegoria in dictis*) között megtett szembeállítás, melyek közül Dante kijelentése szerint a költőkét használja. Ám ez az ellentétpár sem marad feloldatlan: a *Divina Commedia* egyértelműen igényt tart arra, hogy szent írások közé számítson: a szerző maga nevezi művét „sacrato poema”-nak (*Pd.* XXIII, 62), majd „poema sacro”-nak a XXV, 1-ben.

Ez a passzus bizonyítja, hogy Dante nemcsak Ovidius *Metamorphoses*beli Orpheus-epizódját ismerte, hanem ennek allegorikus-moralizáló kommentárjait is. Másrészt a tény, hogy Dante Ovidius egy történetét választja *exemplum*ként a tulajdon művét érintő hermeneutikai magyarázathoz, a klasszikus szerző iránti különleges elismerés jele. Ezt fokozza, hogy a másik két példa (az erkölcsi és anagogikus jelentést illusztrálók) bibliai, és Dante művében is nagy fontosságú jelenet: Krisztus színeváltozása és a kivonulás Egyiptomból.

A *Vendégség* az ovidiusi *Metamorphoses* XI. énekének első soraira utal:

Carmine dum tali silvas animosque ferarum Threicius vates et saxa sequentia ducit,	A thrák <i>vates</i> ily énekkel vont követőül erdőket, vadállatok lelkét és sziklákat,...
---	---

Ez magyarázatot ad arra is, hogy Dante miért és hogyan olvasta Ovidiust: a szép mese köntösében rejtőző igazság miatt („questo è quello che si nasconde sotto ‘l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna”). Dante olvasatában Orpheus „a bölcs ember” („savio uomo”), aki szavának erejével megszeli és alázatossá teszi azokat az embereket, akiket azelőtt nem az értelmük kormányozott.

Horatius *Ars poeticá*jában már megjelent ez az allegorikus értelmezés: „Embrevéstől s más csúfságtól Orpheus óvta / hajdan az erdei törzseket, ő amaz isteni tolmács, / mondják: így szelidített meg tigrist, vad oroszlánt...”<sup>1017</sup> Aquinói Tamás az arisztotelészi *De animá*hoz írt kommentárjában ugyanígy értelmezi az állatokat szelidítő Orpheus szerepét:<sup>1018</sup> „Orpheus elsőként vette rá az embereket, hogy együtt lakjanak, és igen jeles *concionator*

---

sua voluntate coloro cha non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguire, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.”

<sup>1017</sup> Bede Anna fordítása. Eredeti: „Silvestris homines sacer interpretsque deorum / caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones” (391-393).

<sup>1018</sup> *Comm. De anima* (I, lect. XII, 198-209). „iste Orpheus primo induxit homines ad habitandum simul et fuit pulcherrimus concionator, ita quod homines bestiales et solitarios reduceret a civilitatem.”

(népszónok)<sup>1019</sup> volt, így vezette vissza az elállatiasodott és elmagányosodott embereket a civilizációba.”

A *Convivio*-részlet legfontosabb előzménye Bernardo Silvestre Martianus Capella *De nuptiis Philologiae et Mercurii*éhez írott kommentárja, ahol ugyancsak az Orpheus-mítosz rejtett igazsága szolgál példának az allegorizációs gyakorlatra: „Az *integumentum* olyan beszéd, ami a mesés narráció alatt igazságot foglal magában, mint Orpheus esetében”. A szövegkörnyezet:

„Genus doctrine figura est. Figura autem est oratio quam involucrum dicere solent. Hec autem bipartita est: partimur namque eam in allegoriam et integumentum. Est autem allegoria oratio sub historica narratione verum et ab exteriori diversum involvens intellectum, ut de lucta Iacob. Integumentum est oratio sub fabulosa narratione verum claudens intellectum, ut de Orpheo. Nam et ibi historia et hic fabula misterium habent occultum, quod alias discutiendum erit. Allegoria quidem divine pagine, integumentum vero philosophice competit.”<sup>1020</sup>

De valószínű, hogy Dante a középkori Ovidius-kommentárokból (is) ismerte ezt az értelmezést. Arnolphe D’Orléans ezekkel a szavakkal magyarázza Orpheus állatszelídítő zenéjét: „cantu suo i. sua predicatione feras i. efferos homines mitigavit, bruta animalia sapientes instruxit”<sup>1021</sup>. Vagy egy ismeretlen szerző glosszája Johannes de Garlandia *Integumenta Ovidii*-jéhez: „Per Orpheum adducentem arbores cantu lire habemus homines stultos. Per liram loquelam qua illos docuit.”<sup>1022</sup> Ezek az Ovidius-kommentárok, csakúgy mint maga az ovidiusi szövegrész, Orpheus legfontosabb tulajdonságának retorikai képességeit tartják.

Ugyancsak a *Metamorphoses* XI. könyvének első sorainak allegorikus magyarázatát idézi föl Benvenuto de Imola 1375-80-es kommentárjában.<sup>1023</sup> A Trecento egyik legfontosabb Dante-kommentára Macrobius *Saturnaliá*ja alapján ad allegorikus magyarázatot az állatokat, növényeket és köveket szelídítő Orpheusról: az emberek eszerint lehetnek oroszlánok a gőgjük miatt, farkasok az erőszakos mohóságuk miatt, tigrisek az embertelen kegyetlenségükért, disznók az obszcén nemi vágyukért.

„Orpheus fuit poeta eloquentissimus, et fecit librum de Sacris Liberalibus, quem interdum allegat Macrobius in libro Saturnalium; unde per suavem cantum debet intelligi dulcis eloquentia, qua

<sup>1019</sup> A concionator középkori politikai értelmezéséről: Artifoni, Enrico, *Orfeo concionatore. Un passo di Tommaso d'Aquino e l'eloquenza politica nelle città italiane nel secolo XIII*, in: L. Mauro (a c. di) *La musica nel pensiero medievale*, Longo, 2001, 137-148.

[https://www.academia.edu/2048382/Orfeo\\_concionatore.\\_Un\\_passo\\_di\\_Tommaso\\_d'Aquino\\_e\\_l'eloquenza\\_politica\\_nelle\\_città\\_italiane\\_nel\\_secolo\\_XIII](https://www.academia.edu/2048382/Orfeo_concionatore._Un_passo_di_Tommaso_d'Aquino_e_l'eloquenza_politica_nelle_città_italiane_nel_secolo_XIII)

<sup>1020</sup> *Tutti i commenti a Marziano Capella / Scoto Eriugena, Remigio di Auxerre, Bernardo Silvestre e anonimi*; presentazione di Giovanni Reale; introduzione, traduzione, note e apparati di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani Il pensiero occidentale, 2006, 1764-65.

<sup>1021</sup> Ghisalberti (ed.), 1932, 228.

<sup>1022</sup> Ghisalberti (ed.), 1933, 67. Idézi: Baranski 1999 : 139.

<sup>1023</sup> *Inferno* 4.139-140-hez.



placabat omne genus ferarum, sicut homines qui sunt leones per altam superbiam, lupi per violentam rapacitatem, tigres per inhumanam crudelitatem, sues per obscenam libidinem; firmabat flumina, idest vagos, instabiles; movebat montes, idest duros et inflexibiles, et ita de multis.”

A *Pokol* I. énekében mikor az utazó Dante találkozott a bujaságot szimbolizáló párduccal, a gőgöt megtestesítő oroszlánnal és a kielégíthetetlen mohóságot jelképező farkassal (I, 31-60), még nem volt képes ezekkel az állatokkal-bűnökkel egyedül megküzdeni. Vagyis, szem előtt tartva az Orpheus tetteit magyarázó macrobiusi passzust, a *Commedia* kezdetén a Dante szereplő még alulmarad Orpheusszal szemben, aki énekével (ékesszólásával) meg tudja szelídíteni azokat, akiket ember alatti állapotba redukált a bűnük.

### VIII.1.B. Orpheus: a limbus antik filozófusa

A *Pokolban* Orpheust a limbus nemes kastélyában, a szép zöld fűvön gyülekező ókor nagyjai között, azon belül is a filozófusok csoportjában találjuk (*If. IV*, 139-141):

e vidi il buono accoglitore del quale, Diascoride dico; e vidi Orfeo, Tulio e Lino e Seneca morale;	láttam a gyógyfüvek rendszerezőjét, Dioskoridést; láttam Orpheust, Tulliuszt, Linost, intő Senecát. (N.Á. ford-a)
---	---

A skolasztikus teológia kétféle limbust különböztet meg – a *Limbus patrumot*: ahonnan Krisztus az ősatyák lelkét hozta föl, és a *Limbus puerorumot*.<sup>1024</sup> a keresztleletlen gyermekeket –; Dante nemcsak gyermekeket, hanem a kereszténység elterjedése előtt élt mindenféle korú kiváló embert ide sorol<sup>1025</sup>, akiket fizikai fájdalom nem sújt, csak az üdvösség hiánya. Orpheus limbusbeli elhelyezése vergiliusi sugallatra is történhetett.<sup>1026</sup> az elysiumi mezőkön Aeneas is a thrák költővel találkozik (*Aen. VI*, 645-647):

nec non Threicius longa cum veste sacerdos obloquitur numeris septem discrimina vocum, iamque eadem digitis, iam pectine pulsant eburno.	Itt ül a fennkölt Thrák Dalos is, hosszú köpönyegben, Pengeti hét húrú lantját, melyhez hol az újja, Hol meg a szín-elefántcsont vessző vége a szerszám. <sup>1027</sup>
--	--

A *IV. eclogában*, ahogy aztán a dantei *Pokolban* is, Orpheus Linusszal együtt jelenik meg:

non me carminibus vincat nec Thracius Orpheus	Akkor a thrák Orpheus sem tudna legyőzni
---	--

<sup>1024</sup> A dantei limbusról lásd többek között: Amilcare A. Iannucci, *Limbo: the emptiness of time*, in «Studi Danteschi», LII (1979-1980), 69-128; Uő, *Dante's intertextual and intratextual strategies in the "Commedia": the Limbo of the children*, in «Studies for Dante» (1998), 61-87; Uő, *Dante's Limbo: at the margins of orthodoxy*, in «Dante and the unorthodox» (2005), 63-82; Roberto Mercuri, *Pusillanimità e magnanimità alle soglie dell'Inferno*, in «Linguistica e Letteratura», XXXIII (2008), 1-2, 43-90; G. Padoan, *Il Limbo dantesco*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse* (1977), 103-124. Magyarul a *Pokol IV. énekéről* lásd: Tóth Tihamér, *Pokol, IV. ének*. Dante Füzetek VIII (2012), 61-110. <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/8%282012%29.pdf>

<sup>1025</sup> *If. IV*, 28-30: („ciò avvenia di duol senza martiri, / ch'avean le turbe, ch'eran molte e grandi, / d'infanti e di femmine e di viri.”: „Nem testi kín okozta, csak a bánat, / melytől egy hatalmas tömeg nyögött: / férfiak, asszonyok és csecsemők.” N. Á. ford-a)

<sup>1026</sup> Bollini, Martina, *Dante e il mito di Orfeo*, Tesi di Laurea in Filologia e Critica Dantesca, Università di Bologna, 2007/2008, 27-28.

<sup>1027</sup> Vergilius műveiből magyarul Lakatos István fordításában idézek.

nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit, Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.	dalával, Sem Linus, ámbár anyja amaszt, ezt atyja segítse, Orpheust Calliopéa, Linust pedig ékes Apolló.
---	--

A mitológia szerint Linus Orpheus testvére: mindketten Apollón és Kalliópé gyermekei: Linus a dallam és ritmus feltalálója, és ő tanította zenélni Orpheust. Az antik Görögország mitikus költőit Arisztotelésztől Ágostonon keresztül Szent Tamásig a klasszikus hagyomány és a középkori gondolkodás az első költőkként tartotta számon.

A IV. énekben Dante valószínűleg a Horatiustól Szent Tamásig vallott allegorikus értelmezést követve helyezi Orpheust és Linust a morálfilozófusok közé, Cicero és Seneca mellé:<sup>1028</sup> civilizációs szerepe és bölcsessége a két tulajdonság, melyek miatt "filosofica familia" részese lesz.

Benvenuto da Imola e sorokhoz adott kommentárjában<sup>1029</sup> már párhuzamot von Dante és Orpheus között:

Sed Orpheus vadit ad Infernum pro recuperatione animae suae, sicut similiter Dantes ivit, et placavit omnia monstra Inferni, quia didicit vincere et fugare omnia vicia, et supplicia viciorum. Sed Dantes, numquam respexit a tergo, quia nunquam rediit ad vicia more canis, sed Orpheus, quia non servavit legem datam, perdidit omnino animam suam, et sic fuit error novissimus pejor priore.

Mind a thrák, mind a firenzei költő a tulajdon lelke megmentéséért (Eurydice allegorikus jelentése szerint Orpheus racionális képessége, lélekrésze „anima rationalis”) szállt alá a pokolba és lecsendesítette az Alvilág összes szörnyeit, vagyis megtanulta legyőzni a bűnöket és elmenekülni a bűnök gyötrelmeitől. „Ám Dante sohasem tekintett hátra, vagyis nem tért vissza bűneihez kutya módjára, míg Orpheus, aki nem tartotta be az előírt szabályt, és így egészen elveszített lelkét, és így lett az új hibája súlyosabb, mint a korábbi.” Vagyis ebben az összehasonlításban már Dante felülmúlja és kijavítja az allegorikus értelmezés szerint bűnbe visszaeső Orpheust.

Orpheus hátranézésének allegorikus értelmezése már Boethius *De consolazione philosophiae*jében is jelen van: a III. könyv 12. fejezetében a szerző versbe önti Orpheus Vergiliustól és Ovidiustól ismert mítoszát. A hátranézés okát az ovidiusi minta alapján határozza meg (Vergilius elmezavarnak (*dementia*), örületnek; Ovidius pedig a szerelemből fakadó szükségszerűségnek). Boethius Orpheusa visszanyeri az alvilág isteneitől dalával hitvesét, de az istenek egy törvényhez, kitételhez kötik Eurydicé visszaadását, hogy nem szabad hátranéznie (42-46):

'donamus comitem uiro emptam carmine coniugem;	Párod megkapod, Orpheusz, Meváltottad a dallal őt.
---	---

<sup>1028</sup> Bollini, *Dante e il mito di Orfeo*, 2007/2008, 27.

<sup>1029</sup> *Inferno* 4.139-140-hez.

sed <i>lex</i> dona coherceat, ne dum Tartara liquerit fas sit lumina flectere.'	Egyetlen kikötés: amíg El nem hagyta Tartaroszt, Tiltott hátranézni! <i>Hegyi György fordítása.</i>
--	--

De ennél erősebb a szerelem törvénye („*Maiores lex amor est sibi.*” 48.s.): ez okozza Orpheus sikertelenségét a sikeres kezdet után. Vagyis Orpheus szerelmének törvénye semmiképpen sem alávethető az alvilág urainak törvényének: ha alávetné, az szerelmének elégtelenségét bizonyítaná.<sup>1030</sup> Boethius a mítosz végét Vergilius és Ovidius változatához képest újrírja (49-51): „*Heu, noctis prope terminos / Orpheus Eurydicen suam / uidit, perdidit, occidit.*” De jaj, az éjszakának már majdnem a végéhez érve, / Orpheus Eurydicéjére / nézett, elvesztette, és ő is belepusztult”. A kutatók szerint a *metrum* megköveteli, hogy *occidit* (és nem *occidit*) legyen a sorzáró ige, vagyis Boethius változatában Orpheus nemcsak feleségét veszíti el, hanem tulajdon életét is visszafordulás (és a szerelem) miatt.

Boethius dalát hét allegorikus-moralizáló sor zárja, mely megmagyarázza a mítoszváltozathoz levonható tanulságot:

Uos haec fabula respicit quicumque in superum diem mentem ducere quaeritis; nam qui Tartareum in specus uictus lumina flexerit, quicquid praecipuum trahit perdit dum uidet inferos.	Rátok vonatkozik ez a mese, akik a fönti fénybe óhajtjátok elmétek vezetni; mert aki legyőzve, Tartaros barlangjába visszatekintett, bármilyen kíválót is visz magával, elpusztítja, amíg nézi az alsókat.
--	--

A *Commediában* Orpheus és Eurydicé ellentétpárja Paolo és Francesca története,<sup>1031</sup> akik szerelmükben ugyancsak törvényt léptek át, és ezért kerültek a pokolba. Ám, míg Ovidiusnál az antik pár haláluk után boldogan talál egymásra, addig Paolo és Francesca hiába vannak túlvilági sorsukban egymás mellett, ebben nem lelnek többé örömet.

Ennél erősebb tematikai-narrációs modell Orpheus és felesége túlvilági története Dante és Beatrice viszonyában, sőt Paola Rigo megfigyelése szerint a *Vita nuova*-nak az alapját alkotja Orpheus-mítosz.<sup>1032</sup> Beatrice és Eurydicé mindketten vergiliusi kifejezéssel élve „*moritura puella*”-k (*Georg.* IV, 458), de míg Orpheus arra törekszik, hogy megmentse Eurydicét (sikertelenül), addig Dantét Beatrice ténylegesen megmenti.<sup>1033</sup> Vagyis Dante és Beatrice a szerepeket megfordítva írja újra a thrák költő és szerelme mítoszáét.

### VIII.1.C. Utalások Orpheus történetére a *Commediában*

<sup>1030</sup> Santi, *Un'interpretazione di Dante, nello specchio delle lacrime*, 2010, 561-2.

<sup>1031</sup> Santi 2010: 562.

<sup>1032</sup> Rigo 1994: 31-32.

<sup>1033</sup> Gorni 1996: XXIV-XXV.

Tehát a thrák költő megjelenik mint antik bölcs a limbusban, és mint az allegorikus írásmód példája a *Convivio*-ban. Viszont a túlvilágjáró költőre, Orpheus és Eurydicé megható történetére explicite nem utal Dante. Azonban már több kutató is fölfigyelt az orpheusi elbeszélés imitációjára a *Commedia* több pontján.

Különösen erős a thrák költő mítoszának jelenléte mindhárom *cantica* elején. A *Pokol* I. énekében a veszélyekre visszanéző hős<sup>1034</sup> idézi az alvilágból kifelé tartó, és hátranéző Orpheust. A II. énekben a túlvilági utazás előtt bizonytalankodó szereplő korábbi, hasonló utat bejárt utazókat említ („Nem vagyok sem Aeneas, sem Pál”<sup>1035</sup>), amely elkerülhetetlenül felidézi Orpheust is, aki Aeneasnak is pontosan az alászállás előtt említett mintája volt (*Aeneis* VI. 116-122). Orpheus tematikus modell a poklokra tartó Dante számára: bár a két alámerülés oka, célja és eredménye nem áll párhuzamban, egyes pontokon mégis összezseng. Dante a szeretett nőnek köszönhetően járja be az utat, isteni akaratból; míg Orpheus saját elhatározásából és a szeretett nő visszaszerzése a célja. Dante célja nem Beatrice megmentése, hanem a saját lelkéé, és a többi földön élő emberé, mégis az utazás egyes pontjain Beatrice viszontlátása az, ami egyedül motiválni képes az utazót. Pl. amikor a Földi Paradicsomot körülvevő tűzfalon kell keresztüllépnie, csak akkor képes elindulni, amikor megtudja, hogy Beatrice várja a fal másik oldalán.

A IV. ének konkrét megnevezése után a *Pokol* IX. énekében találunk legközelebb Orpheus történetét felidéző narratívát. Vergilius óvva inti Dantét, hogy megforduljon (pontosan ez volt Orpheus tiltása is) és megpillantsa a Gorgót (55-60. s.):

«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso; ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi, nulla sarebbe di tornar mai suso». Così disse 'l maestro; ed elli stessi mi volse, e non si tenne a le mie mani, che con le sue ancor non mi chiudessi.	„Fordíts háttat! Takard el a szemed! Ha jön a Gorgó s te meglátod őt, a hazatérésből semmi se lesz!” – így szólt a Mester, aztán ő maga megfordított, s nem bízván a kezemben, saját kezét is az arcomra tette. <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	---

A másik két Erynnis pedig még biztatja is nővérüket:

„Gyere, Medúza, hogy kövé ijesszed!”  
– mondták együtt, és közben rám lenéztek. –  
Ne hagyjuk futni ezt, mint Théseust!” (52-4.s.)<sup>1036</sup>

A mitológiában a Gorgók ugyanis kövé meresztik azt, aki rájuk ránéz. Nemcsak az utazó Dante érzi veszélyben itt útjának sikerét, hanem Vergilius is: félve, hogy intése nem elég,

<sup>1034</sup> “E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l’acqua perigliosa e guata, / cosí l’animo, ch’ancor fuggiva, si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva” (22-27).

<sup>1035</sup> “Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / *Io non Enëa, io non Paulo sono*; / me degno a ciò né io né altri 'l crede.”

<sup>1036</sup> “Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto”, / dicevan tutte riguardando in giuso; / “mal non vengiammo in Tesëo l’assalto”.

kezével is eltakarja Dante szemét. De a két költő nem bír el a Fúriákkal, égi segítséget kapnak, hogy beléphessenek a VI. körbe.<sup>1037</sup> Az antikvitásban a Medusa a tudás szimbóluma volt, aki a tudatlanokat dermesztette kővé tekintetével: ám ez még a „hamis és hazug istenek” tudása volt a középkori keresztények szempontjából. Giovanni Cerri értelmezése szerint Dante korában a Medusa egy olyan tudást jelképez, amely megkeményít, kővé változtat és megöl, de az áldozatok nem a szegény tudatlanok, hanem a hamis tudósok, a gőgösök, akik még az evangéliumi kinyilatkoztatás után és annak ellenére is azt hiszik, hogy az igazsághoz el lehet jutni pusztán az értelemmel, a vallási megvilágosodás nélkül is.<sup>1038</sup> Ez az értelmezés megmagyarázza, hogy miért nem tud segíteni Dantén Vergilius, és miért van szükség az égi küldött segítségére. Ezek az implicit utalások a *Pokol-cantica* elején Orpheus antimodell-szerepét erősítik: Orpheus célját be nem teljesítő alvilágjárása elbátortalanítja és hezitálásra készíti a Dante szereplőt.

A *Purgatórium* I-II. éneke kétszer is felidézi Orpheus alakját: Cato, Orpheusszal ellentétben, nem tér vissza szeretett feleségéért, Marciáért az alvilágba<sup>1039</sup>. Cato „figura futurorum”,<sup>1040</sup> a Caesar-ellenes antik hadvezér, aki Krisztus születése előtt meghalt (i.e. 46), a „keresztény szabadság” jelképévé válik Dante számára, és a *Purgatórium* őre lehet. Vergilius Marcia nevében kéri Cato segítségét, amit Cato megtagad mondván (85-90):

Marzia piacque tanto a li occhi miei mentre ch'i' fu' di là", diss'elli allora, "che quante grazie volse da me, fei. Or che di là dal mal fiume dimora, più muover non mi può, per quella legge che fatta fu quando me n'uscì' fora.	„Marcia oly csodás volt a szememben, míg odaát voltam – felelt amaz –, hogy bármit kért, én megtettem neki. De most, hogy a Rossz Folyón túl lakik, többé nem indít meg – így szól a törvény, mely akkor lett, mikor kijöttem onnan. <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
---	--

Úgy tűnik az újtestamentumi szavak sugallják választát: „A feltámadás után nem nőülnek, férjhez sem mennek, hanem úgy élnek, mint Isten angyalai a mennyben.” (Máté 22, 30); erre a bibliai helyre ugyanebben a *canticában* Dante utalni fog (*Pg.* XIX, 137).

A II. énekben az utazók találkoznak a zenész Casellával, akit Dante ismert életében, és arra kéri, hogy vigasztalja meg énekével a pokolbeli borzalmak után. Casella az *Amor che ne la mia mente mi ragioná*-t kezdi énekelni, a *Convivio* III. könyvében magyarázott dantei költeményt. Ám Cato haragosan szidja meg a késlekedésért (118-123. sor):

Noi eravam tutti fissi e attenti	Ott álltunk mind, figyeltük elmerülten
----------------------------------	--

<sup>1037</sup> Magyarul az énekről: Nagy József: *Pokol IX. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár*, Dante Füzetek (2013) X, 99-130.

<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/10%282013%29.pdf>

<sup>1038</sup> Cerri, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce, Argo, 2007, 40.

<sup>1039</sup> Robert Hollander megállapítása (2000). Kommentár a 85-93. sorhoz.

<sup>1040</sup> Auerbach, *Figura*, in: Uő, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 2007, 176-226.

a le sue note; ed ecco il veglio onesto gridando: "Che è ciò, spiriti lenti? qual negligenza, quale stare è questo? Correte al monte a spogliarvi lo scoglio ch'esser non lascia a voi Dio manifesto".	a dalt – ám megjelent a tisztos agg és így kiáltott: „Mi ez, lusta lelkek? Miféle hanyagság? Itt álldogáltak?! Futás a hegyre, a rossz bőrt ledobni, mely nem engedi Istent látnotok!” <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	---

Cato szemrehányása nemcsak az időhúzásnak szól, hanem a visszafordulásnak is Dante korábbi költészeti szakaszához, az allegorikus-doktrinális költészethez, amelyet már felülmúlt.<sup>1041</sup> Casella alakjában már több kutató is felismert Orpheusra való utalást: Daniele Mattalia kommentárjában (1960)<sup>1042</sup> azt a párhuzamot emeli ki, hogy mind Orpheus, mind Casella énekével meghatja az alvilág lakóit. Alberto Limentani<sup>1043</sup> Dante firenzei költőtársában „egy részleges újraírását”, „keresztény újrafeldolgozását” látja Orpheus mítoszában. A zenét hallgatók megbékélése jelen van a *Georgicában* (IV, 469-472):

manisque adiit regemque tremendum nesciaque humanis precibus mansuescere corda. at cantu commotae Erebi de sedibus imis umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,	Hogy majd lent ama lelkekhez s a mogorva királyhoz, Kiknek az emberi könny kebelét sose hatja meg, esdjen. S mind odagyúlnek a híg árnyékok a mély Erebusból, Körbesereglik e váz-alakok versén elalélván, <i>Lakatos István fordítása.</i>
--	--

És a *De consolatione Philosophiae*ban is (III, metrum xii, 7-13):

postquam flebilibus modis siluas currere mobiles, amnes stare coegerat iunxitque intrepidum latus saeuis cerua leonibus nec uisum timuit lepus iam cantu placidum canem,	... oly / szívtépő dalokat dalolt ... Hogy hallhatni, folyó megállt, Erdők útnak eredtek és Vérszomjas fenevad meg őz Együtt jöttek, az éneken Meglágyult szívü ebnek a Láttán nem remegett a nyúl – <i>Hegyi György fordítása.</i>
--	--

A dantei Pokol népének áhítatos figyelme egyrészt az Orpheus dalától megszelídülő alvilágiakat is földézi:

"Amor che ne la mente mi ragiona" cominciò elli allora sì dolcemente, che la dolcezza ancor dentro mi suona. Lo mio maestro e io e quella gente ch'eran con lui parevan sì contenti, come a nessun toccasse altro la mente.	„A szerelem, mely elmémbe vitázik...” – kezdte ekkor a dalt, oly édesen, hogy édessége zeng bennem ma is. A Mester, én, és az egész csapat csak hallgattuk, olyan gyönyörűséggel, mintha nem volna más gondolatunk. <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	---

Másrészt a dal hallgatásába belefeledkezés eleme is az Orpheus-mítoszt idézi. Vergilius soraiban:

<sup>1041</sup> Freccero, *Il canto di Casella: Purgatorio II, 112*, in Uő, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1986, 251-260.

<sup>1042</sup> *La Divina Commedia*, a c. di D. Mattalia, Milano, Rizzoli, 1960.

<sup>1043</sup> Casella, *Palinuro e Orfeo. «Modello narrativo» e «rimozione della fonte»*, 1982, 82-98.

Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti ... Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora atque Ixionii vento rota constitit orbis. <i>Georg. IV, 481-83</i>	Sőt a Halál palotája s a Tartarus eumenidái, ... Mind ámultak, a Cerberus is hűledezve figyelte, S Ixion kerekét a szelek forgatni feledték. <i>Lakatos István fordítása.</i>
---	---

És Ovidius leírásában (*Met. X, 40-44*):

Talia dicentem nervosque ad verba moventem exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis, nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.	Míg zengette e dalt, s pengette szavához a lanthúrt, sírtak a vértelenült lelkek; nem kapkod a tűnő habhoz Tantalus, Ixion torpan kerekével, nem tépnek madarak májat, sem a belosi lányok nem meregetnek; Sisyphus, ülsz szikládra nyugodva. <i>Devecseri Gábor fordítása.</i>
--	--

Orpheus tulajdonságainak és tetteinek felismerése Casella alakjában azt sugallja, hogy az ékesszólás és a költészet, amelyek hatást értek el az antik alvilágban, a keresztény purgatóriumban már hatástalanok.<sup>1044</sup>

A *Purgatórium* V. énekében Michelangelo Picone kifejezésével ismét „Orpheus-komplexus”-ra lehetünk figyelmesek.<sup>1045</sup> Egy lélek észreveszi, hogy Dante élőként járkál az antipurgatórium késő megtérésük miatt tisztulói közt (3-6.s.). Dante a hang felé fordul, és látja a lelkek csodálkozó tekintetét: „Li occhi rivolsi al suon di questo motto, / e vidile guardar per maraviglia / pur me, pur me, e 'l lume ch'era rotto.”<sup>1046</sup> De Dante megfordulása és a hátrafelé irányuló figyelme azonnal magára vonja Vergilius haragját:

«Perché l'animo tuo tanto s'impiglia», disse 'l maestro, «che l'andare allenti? che ti fa ciò che quivi si pispiglia? Vien dietro a me, e lascia dir le genti: sta come torre ferma, che non crolla già mai la cima per soffiar di venti;	"Mért csügg szemed egyetlen árva ponton? miért lassítod lépted?" - szólta Vezérem. - "Csacsogjanak! Mi gondod és mi gondom? Kövess, s ne bánd, akárki mit beszéljen! Állj, mint a torony, mely meg se remeg s lásd: ormával így vesz diadalt a szélén. <i>Babits Mihály fordítása</i>
--	---

A vergiliusi megrovás ugyanazt a funkciót tölti be, amit Catoé Casella énekében. Üzenete, hogy Dante fordulhat meg, nem nézhet hátra, ha már egyszer elkezdte útját Beatricéje felé, mert ugyanazt kockáztatja, amit Orpheus: a legjobban szeretett lény elvesztését.

A *Purgatórium* kapujához a kapusangyal megfenyegeti a belépőket, hogy aki visszanéz, az nem mehet tovább, és vissza kell térnie: "... Intrate; ma facciovi accorti / che di fuor torna chi 'n dietro si guata" (IX 131-2)<sup>1047</sup> Már Pietro di Dante<sup>1048</sup> és Benvenuto da

<sup>1044</sup> Bollini 2007/2008,49-51.

<sup>1045</sup> *Il canto V del "Purgatorio" fra Orfeo e Palinuro*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», n.s. 40, XIII (1999), 39-52.

<sup>1046</sup> „Tekintetemet arra fordítottam, ahonnét felhangzott ez a beszéd, / és láttam, hogy a lelkek csodálkozva néznek / engem, és, a[z árnyékomon] megtörő fényt.” (saját ford.)

<sup>1047</sup> Padoan, *Orfeo*, in ED, IV, 1973.

<sup>1048</sup> *Purgatorio* X.1-18-hez.

Imola<sup>1049</sup> is felfigyelt arra, hogy ez az antipurgatóriumi figyelmeztetés utalás Orpheus mítoszára. A X. ének elején megtudjuk, hogy Dante követi az angyal utasítását, tehát felülírja és kijavítja Orpheus hibáját.

A *Purgatórium* XXX. énekében – Beatrice megjelenése után – Vergilius eltűnik, és Dante érzelmi felfokozottságának a köddé vált mester nevének háromszoros ismétlésével ad hangot: „Ma *Virgilio* n'avea lasciati scemi / di sé, *Virgilio* dolcissimo padre, / *Virgilio* a cui per mia salute die'mi;”<sup>1050</sup> (49-51). Ez a *Georgicabeli* leírás végén Orpheus levágott fejének szavait idézi, amely a folyóban sodródva, jeges nyelvével is Eurydicét hívogatja háromszor szólítva meg három sorban az elveszítettet (523-7): „Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / volveret, *Eurydicen* vox ipsa et frigida lingua / ah miseram *Eurydicen*! anima fugiente vocabat: / *Eurydicen* toto referebant flumine ripae.”<sup>1051</sup>

Beatrice válaszában a „sírás” háromszoros ismétlése – „Dante, perché *Virgilio* se ne vada, / non *pianger* anco, non *piangere* ancora; / ché *pianger* ti conven per altra spada”<sup>1052</sup> – azonban már a *Metamorphoses*beli leírást idézi, ahol szintén két sorban háromszor ismétlődik a „panaszos, könnyező” szó: „caput, Hebre, lyramque / excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne, / *flebile* nescio quid queritur lyra, *flebile* lingua / murmurat exanimis, respondent *flebile* ripae.”<sup>1053</sup> (XI, 50-54).<sup>1054</sup>

A *Purg.* XXXIII. énekében Beatrice és Dante fölfelé haladása Orpheus és Eurydicé az alvilágból a föld felé való haladását idézi föl. Ahogy a *Metamorphoses* Orpheusa kijelentette a Hades urainak „causa viae est coniunx” (X, 23), úgy Dante túlvilági útjának is egyik legfontosabb célja Beatrice viszontlátása (*Pg.* XXXI, 133-135):<sup>1055</sup>

«Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi», era la sua canzone, «al tuo fedele che, per vederti, ha mossi passi tanti!	"Fordulj hivedhez, fordulj szent szemeddel 133 ó, Beatrice!" - szólt a dal - "ki annyi lépést tett, míg im Hozzád érkezett el! <i>Babits Mihály fordítása</i>
---	--

A látás eleme ellentétes az antik mítoszban és a *Commediában*: míg Orpheus végzetes hibája az Eurydicé felé irányzott tekintete, addig az utazó Dante számára Beatrice viszontlátása egy

<sup>1049</sup> *Purgatorio* X.1-6-hez (1375-80).

<sup>1050</sup> Babits Mihály fordítása: „De Vergiliusz elhagyott, jaj, árván, / Vergiliusz, lelkemnek édes atyja! / kinek köszönöm, üdvösség ha vár rám.”

<sup>1051</sup> „Am a jeges nyelv Eurydicét onnét is imádta, / Eurydicét hívogatta, midőn libegett el a lelke, / Eurydicé neve visszhangzott a folyókon, a parton.” Lakatos István fordítása. Elsőként E. Moore (1896) hívta fel a figyelmet a vergiliusi és a dantei passzus párhuzamára.

<sup>1052</sup> "Dante, bár elhagy, aki támogatasson, / ne sírj azért, kár volna sírni máris, / mert más tör kell, hogy mára megrikasson." B. M. fordítása.

<sup>1053</sup> „...a főt, Hebrus, meg a lantot / áradatod befogadta: csodás, hogy míg a vizedben / úszik a lant, panaszos hangon szól, suttog a holt nyelv / szinte panaszt, s panaszos választ zeng vissza a partod.”

<sup>1054</sup> Gorni 1996: XXVIII-XIX.

<sup>1055</sup> Carrai 2012: 123-124.



magasabb rendű látás lehetősége, a paradicsomi vízióé, és Isten látásáé.<sup>1056</sup>

Az, hogy Dante a *Paradicsom* első énekében Apollónt atyjának nevezi (I. 28: „padre”) egyszerre hívja elő Phaethon (*Met.* II, 36: „Phoebe pater”) és Orpheus alakját,<sup>1057</sup> aki a mítosz szerint Kalliopé és Apollón fia. Benvenuto da Imola is Orpheusra való utalást lát ezekben a sorokban<sup>1058</sup>, és Macrobius *Saturnaliájából* idézve: „unde Orpheus sacer poeta in sacris liberalibus”<sup>1059</sup> demonstrat liberum patrem et solem esse unum et eundem deum”, vagyis ’Orpheus, a szent költő, a szent könyvekben kimutatja, hogy Liber Pater és a nap egy és ugyanaz az isten.’

A *Paradicsom* XXIII. 88-89-ben a reggel-este Szűz Máriához imádkozó Dante („Il nome del bel fior ch'io sempre invoco / e mane e sera”) Robert Hollander szerint<sup>1060</sup> a minden reggel és este Eurydicéjét éneklő Orpheust idézi föl:

Ipse cava solans aegrum testudine amorem te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, te veniente die, te decedente canebat. ( <i>Georg.</i> , IV, 464-466)	Férje, sötét gyászát, teknős lantján szelidíti, S ó, téged szó, szép hitves, téged csak a dalba, Téged hajnalidőn, téged part-esti magányban. <i>Lakatos István</i>
--	--

Az éles ellentét a vergiliusi orphikus szerelem, mely a halálba vezet, és a Mária iránti szeretet között, amely az örök élethez mutatja az utat, nem is lehetne feltűnőbb.

Vergilius elvesztése után (*Pg.* XXX) a következő Orpheus és Eurydicéjét idéző szétválás Beatrice eltűnése a *Paradicsom* XXXI. énekében. Az utazó Dante megfordul, hogy kérdezzen szépséges vezetőjétől: „újraeledő kíváncsisággal / fordultam hölgyemhez”<sup>1061</sup>, de a helyén egy öregembert talál, Bernátot, aki a *Paradicsom* utolsó énekeiben vezetője lesz. Ám ez az elválás nem okoz fájdalmat, hiszen ez egy „boldog és zavart nem ismerő ország („Questo sicuro e gaudio regno” 25.s.), és Bernát azonnal megmutatja az utazónak, hogy hölgye már ismét elfoglalta helyét a mennyei rózsában. Orpheusszal ellentétben Danténak lehetősége van elbúcsúznia Beatricétől (79-90.s), aki „mosolyog és visszanéz”. Ez a jelenet egyértelműen pozitív ellenképe Orpheus és Eurydicé szívszaggatóan boldogtalan elválásának, és annak újraírása.

A *Commedia* utolsó énekében is fölfedezhető egy utalás Orpheus történetére:<sup>1062</sup> a 19-20. énekének ismétlése Vergilius retorikai megoldását hívja elő:

<sup>1056</sup> Carrai 2012: 129.

<sup>1057</sup> Durling-Martinez, *Paradise*, 2003, 35.

<sup>1058</sup> Kommentár a *Paradiso* 1.13-15-höz, 1.16-18-hoz, 1.22-27-hez.

<sup>1059</sup> *Liberalibus*: vagy a *libris* helyett áll ez az alak (liber, libri m - könyv szóból), vagy a szabad születésük számára való könyvekre gondol (liberalis, e - melléknévből).

<sup>1060</sup> Robert Hollander (2000-2007), *Paradiso* 31.56-57.

<sup>1061</sup> “e volgeami con voglia riaccesa / per domandar la mia donna”. Magyarul Nádasdy Ádám fordítását idézem.

<sup>1062</sup> Robert Hollander (2000-2007) kommentárjában: *Paradiso* 33.19-20-hoz.

In TE misericordia, in TE pietate, in TE magnificenza, in TE s'aduna... <sup>1063</sup>	TE, dulcis coniunx, TE solo in litore secum, TE veniente die, TE decedente canebat. <sup>1064</sup>
--	--

Bernát Máriához szóló imája természetesen felülmúlja Orpheus Eurydicéhez szóló dalát: beszédes példa arra, Dante hogyan dolgozza át az antik mítoszt – ebben az esetben a vergiliusi tragédiát – keresztény „komédiává”.

De a XXXIII. énekben még egyszer fölmerül az orpheusi veszély, amelyet Dantének már oly sokszor kellett átélnie, és kijavítania (76-78):

Io credo, per l'acume ch'io sofferesi del vivo raggio, ch'ì sarei smarrito, se li occhi miei da lui fossero aversi.	Az eleven sugár oly élesen döfött belém, hogy ha elfordulok, vakon tévelygett volna a szemem; <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
---	--

Az „avertere oculos” fogalmát már több értelmező is párhuzamba állította a *Purg.* IX. énekében a kapus angyal figyelmeztetésével, és Orpheus történetével.<sup>1065</sup> A kifejezés egy variánsa a „lumina flectere” található meg Ovidiusnál (*Met.* X, 50-53):

hanc simul et legem Rhodopeius accipit heros, ne <i>flectat</i> retro sua <i>lumina</i> , donec Avernas exierit valles; aut inrita dona futura.	Megnyeri őt, de csak úgy, Rhodopének dalnoka Orpheus: nem néz vissza reá, valamíg az avernusi völgyből újra a földre nem ér; másképp odavész az ajándék. <i>Devecseri Gábor fordítása</i>
---	--

és Ovidius nyomán Boethius soraiban is (*De Cons.*, III, xii, 44-46.):<sup>1066</sup>

sed lex dona coherceat, ne dum Tartara liquerit fas sit <i>lumina flectere</i> .'	Egyetlen kikötés: amíg El nem hagyta Tartaroszt, Tiltott hátranézned! <i>Hegyi György fordítása.</i>
---	---

A 100-105. sor azonban az orpheusi történet még egy utolsó elemét is újrírja a szerzőnk: az Empyreumban az előírás betartása már nem erőfeszítés, sőt, itt a be nem tartás lenne nehéz:

A quella luce cotal si diventa, che volgersi da lei per altro aspetto è impossibil che mai si consenta; però che 'l ben, ch'è del volere obietto, tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella è defettivo ciò ch'è lì perfetto.	Attól a fénytől olyan lesz az ember, már nem is tudná rábíni magát, hogy szemét más képre fordítsa el, mert az a Jóság, mely felé törekszünk, ott gyűlik össze; és kívül ezen hibás az, ami itt tökéletes. <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	--

A *Commedia* Orpheus mítoszára vonatkozó implicit utalásainak sorát nézve, azt láthatjuk, hogy a *Pk.* I. énekben még a vadállatokat szelídítő Orpheus elérhetetlen példa a három vadállattól megriadó utazó Dantének. Aztán az utazó elköveti Orpheus vétjét, visszafordul egykori barátja és költői stílusa, a tulajdon dalát éneklő Casella felé. Az utazó hátranézése

<sup>1063</sup> “Te irgalmas vagy, te szánod a bűnöst, / te bőkezű vagy; tebenned van együtt...” Nádasdy Ádám fordítása.

<sup>1064</sup> *Georgica* IV.465-466. „S ó, téged szó, szép hitves, téged csak a dalba, / Téged hajnalidőn, téged part-esti magányban.” Lakatos István fordítása.

<sup>1065</sup> Niccolò Tommaseo, Brunone Bianchi, Giuseppe Campi, Giacomo Poletti.

<sup>1066</sup> Bollini 2007/8: 77.

megismétlődik a *Purg.* V. énekének lelkei felé: Dante ismét Orpheus hibájába esik. Az Orpheus-komplexusból a kiutat a Beatricével való találkozás jelenti: a túlvilágon megtalált szeretett nő felé fordulás már nem hiba, ahogy Orpheus esetében volt, hanem az üdvösség útja. A *Paradicsomban* Orpheus története egy sajátosan kifordított és újraírt antimodell lesz, miközben az ovidiusi mítoszfeldolgozás egyes elemeit archetypusként megtartja.

Jogosan merül föl a kérdés: miért nem utal többször explicite Dante Orpheusra, amikor egyértelműen tematikai-narrációs modellje a *Színjátéknak* Orpheus története? A szakirodalom két fő válasza szerint vagy interiorizált modell vagy szándékosan eltörölt minta.<sup>1067</sup> Véleményem szerint Orpheus alakjának összetettsége, amely az ókor és középkor századain keresztül több irányban is burjánzott, és a köré rendeződő különböző szintű értelmezési rétegek nem tették lehetővé, hogy szereplőként kapjon helyet a limbusbeli felbukkanás után. Ahelyett, hogy a sűrítés és kihagyás technikájával formálta volna szereplővé, a sokkal átfogóbb, makrotextuális modell szerepét kínálta Orpheusnak. Keresztény vonatkozásai és Ovidius valamint Vergilius már figurális megközelítése Dante kulturális horizontjához tartoznak a thrák zenész-költő alakjával kapcsolatban.

## **VIII.2. Hogyan lett Orpheusból krisztusi figura? (Párhuzamok Dávid királlyal)**

### **VIII.2.1. Orpheus-Krisztus (és Dávid): állatszeliidítés muzsikával; alászállás a Pokolba**

**A.** Alexandriai Kelemen a II. századi *Protrepticus*ában, amely a görögök kereszténységre való buzdítása, Orpheus még nem előképe Krisztusnak, az igaz művésznek, hanem éppenhogy a vele szemben álló, mítoszra épülő antik kultúra képviselője. A mű elején (I,1-7) Kelemen négy antik énekest vet össze: Amphion zenével mozgatta a köveket Théba falaihoz; methymnai Arion énekével magához vonzott egy delfint, amely megmentette a gonosz tengerészekről.<sup>1068</sup> Orpheus hármójuk közül a legkorábbi és leghíresebb: ő vadállatokat és tölgyeket szelídített muzsikájával. A negyedik említett zenész Eunomus, aki Delphoiban versenyzett, mikor elpattant egy húr a lantján. Ekkor egy tücske odaugrott a hangszerre, és ott kezdett csiripelni. Eunomus zenéjét a tücsökcsiripeléshez hangolta, és a rovar pótolta a hiányzó húr.

Hír tekintetében Eunomus eltörpül a három másik mellett, mégis ő képviseli az igazi zenét. Amphion, Arion és Orpheus az erőszakról és bánatról szóló énekeikkel megtévesztették az emberiséget, és zenéjük bűvöletével bálványimádásba vezették őket. (I,3) Az új ének

<sup>1067</sup> Limentani 1982: 82-98.

<sup>1068</sup> Clemente Alessandrino, *Il Protreptico*; a cura di Matteo Galloni, Roma, Borla, 1991, 34-6.

többet tesz, mint holmi állatszeliidítés vagy élettelenek életre keltése: rendet ad a világnak. Ez a pythagoreusok zenefelfogása, amely szerint szférák mozgása és az égitestek keringése teremt muzsikát. Ezt ugyan az emberi fül nem hallja, mivel már születésétől hozzászokott. Kelemen hangsúlyozza, hogy az igazi zenét nem hangszerek bocsájtják ki, hanem az Ige a makrokozmoszt és az emberi mikrokozmoszt indítja arra, hogy Istennek zenéljenek.

Orpheusszal szembeállítja Krisztust, aki ugyanazt az állatok és emberek fölötti hatalmat azok javára fordítja. Krisztus az új, az igazi költő-zenész: ő az egyetlen, aki valaha is megszelídítette a leginkább kártékony állatokat: az embereket. „Engedelmessé tette a madarakat – vagyis, az állhatatlan embereket; a hüllőket – vagyis a csalókat; lecsendesítette az oroszlánokat – a haragosokat; a disznókat – a hedonistákat; a farkasokat – a mohó embereket.” (4,1)

A thrák zenésszel ellentétes figura Dávid is, „Izrael édes zsoltárszerzője”, Krisztus ótestamentumi előképe. Dávid, ugyanúgy mint a thrák zenész, húros hangszeren játszott, de ő nem bálványok rabszolgáivá tette muzsikájával az embereket, hanem a démonokat űzte el, és gyógyította meg Sault. Vagyis Kelemen még mind Dávid, mind Krisztus zenéjét ellentétesnek látja Orpheuséval. (5,1)

Azonban Kelemen a műben később visszatér még Orpheus alakjára (VII. fejezet), és a thrák költőnek lehetősége nyílik kijavítani korábbi hibáját, és az igazságot megénekelni, a Logosz (Krisztus) új énekének hirdetőjévé válni. A „misztériumok értelmezője és egyben költő” így szól Musaeushoz: „Figyelj rám, ó Musaeus, mert igazat beszélek ...: most, hogy az isteni szó felé fordultál, maradj éber, és helyesen irányítsd szíved értelmi képességeit! Az igaz út felé haladj és csakis a világ halhatatlan Urát kövesd.” (74,3) „Majd így folytatja fiának szóló intelmeit: «Ő egyetlenegy, saját magától született, és egyetlentől származik az összes dolog a világon; és ő mindebben jelen van és a halandók közül senkisem látja, de ő mindannyiukat szemmel tartja.» Így tehát Orpheus megértette, hogy korábban tévedett.” (74,5)

Orpheus tehát Kelemen művében a pozitív metamorfózis példája lett, a rossz útról a jó útra megtérő emberé, azaz morális szinten a *Commedia* hősének előképe.

Egy sor olyan szöveg létezik *Orpheus testamentuma* mellett, amelyek Orpheust rejtett keresztényként mutatják be: Antiochiai Teofil a II. században (*Ad Autolicum* III, 17)<sup>1069</sup> kijelenti, hogy Orpheust (csakúgy, mint Homérost és Hésiodost) az Isteni Gondviselés ihlette, és írásaik látszólagos pogánysága az igazságot rejti magában. Illetve erősítik a Krisztus-

---

<sup>1069</sup> in ANF, 116. Idézi: Tabaglio 1999 : 66-67.

Orpheus párhuzamokat: Caesareai Eusebius<sup>1070</sup> a IV. században Orpheus zenéjének és Krisztus igéjének hasonló hatásáról elmélkedik. Ahogy Orpheus muzsikája megszelídítette a vadállatokat, úgy Krisztus igéje is tökéletes harmónia és tudás, ami a barbár szívekben lakó szenvedélyeket és haragot oldja ki.

A X. századi ismeretlen szerzőjű költemény, az *Ecloga Theoduli*, amely 176 kéziratban maradt fenn<sup>1071</sup> és amelyben *certamen* formában vetélkednek a mitológia hazugságai és a kereszténység igazságai, arról tanúskodik, hogy erre a korra megszilárdult Orpheus krisztianizált szerepe. Orpheus történetét az ismert vonalakkal vázolja föl, de értelmezésében már a keresztény igazság emblémája lesz. Lantját Pseustis furulyájával (a diszharmóniával) helyezi szembe, implicit utalással a *civitas Dei* égi dallamaira és a *civitas Diaboli* diszsonanciáinak ellentétére.

**B.** A Pokolba való alászállás elemében is párhuzamba állítható egymással Orpheus és Krisztus története, és erre Peter Dronke a patrisztikus irodalom egy himnuszában,<sup>1072</sup> Prudentius *Liber Cathemerinon* V. *Hymnus ad incensum lucernae*ben lát példát:<sup>1073</sup>

Sunt et spiritibus saepe nocentibus paenarum celebres sub Styge feriae illa nocte, sacer qua rediit Deus stagnis ad superos ex Acheronticis. ...	A gonosz lelkek bűnhődése is szünetel a Styx mélyén, azon az éjszakán, amikor szent Úr az Acheron mocsaraiból a fenti világba visszatér.
Marcent suppliciiis tartara mitibus, exultatque sui carceris otio functorum populus liber ab ignibus, nec fervent solito flumina sulphure. (125-136)	Enyhülnek a kínok a Tartarosban, és az elhunytak népe, amit most nem gyötör tűz, ujjong börtönében, és a folyókban sem forr a kén, ahogy szokott.

A pokolbeli gyötrelmek ugyanúgy szünetelnek Krisztus pokolban járásakor, ahogy Orpheus alászállásának idejekor, és a prudentiusi himnusz nyelvezete is felidézi az orpheusi leírásokat.

Boethius a III. könyv XII. fejezetének versét, Orpheus *katabasis*ának leírását ezzel a négy sorral kezdi:

Felix qui potuit boni fontem visere lucidum, felix qui potuit gravis terrae solvere vincula.	Az boldog, ki lerázva a Súlyos földi bilincseket, Minden jó csupa-fénysugár Forrásához elérhetett... <i>Hegyi György fordítása</i>
---	--

<sup>1070</sup> Eusebius, *Oratio zum Lobe Konstantins*, in „Werke”, I, ed. I. A. Heikel, Leipzig, 1902, 242. Idézi: Tabaglio 1999 : 68.

<sup>1071</sup> Teodulo, *Ecloga: il canto della verità e della menzogna*; a cura di Francesco Mosetti Casaretto.

<sup>1072</sup> Dronke 1997: 273.

<sup>1073</sup> A teljes szöveget lásd itt: <http://www.gutenberg.org/files/14959/14959-h/14959-h.htm>

Az olvasó tájékozódását segíti ez a passzus, mellyel Orpheus mítosza és Krisztus között kapcsolatot állít. Bár ez a kapcsolat véleményem szerint – ellentétben Carrai értelmezésével<sup>1074</sup> – antitetikus, és nem prefigurációt feltételező.

Egy XII. század eleji himnusz „Morte Christi Celebrata” már kimondottan relációba állítja a két alászállót: Krisztust a „mi Orpheusunk”-nak nevezi, aki sikerrel tér vissza alvilági útjáról, visszahozva feleségét a földre:<sup>1075</sup>

„sponsam suam ab inferno, regno locans in superno noster traxit Orpheus”	a mi Orpheusunk a feleségét a pokoli birodalomból a felső világba kihozta.
--	--

Krisztus tehát mint a kijavított Orpheus jelenik meg, megmentve és megváltva Eurydicéjét, az emberiséget.

### VIII.2.2. Hogyan lett Orpheusból krisztusi figura? A jó pásztor-ábrázolás kialakulása

**A.** A korai keresztények sokat merítettek mitológiai alakok attribútumaiból, ikonográfiájából Krisztus ábrázolásaihoz, mivel a zsidó hagyomány alapvetően elutasítja az emberábrázolást – bár a hellenisztikus korban volt példa zsinagógákban emberábrázolásra is –. Ezért válhattak Orpheusé mellett Apollón, Héraklés, Hermés egyes jellegzetességei is krisztológiai előképekké. De Orpheus kiemelkedik a többi mitológiai alak közül köszönhetően az *Orpheus testamentuma* néven ismertté vált szövegnek, amely alapján Orpheust „ante litteram” kereszténynek tekintették.

A II. századra szilárdult meg Krisztus megítélése *psychopompos*ként, vagyis (a test halála utáni) „lelkek vezetőjeként”, és ebben a szerepében ábrázolták számos mozaikon, szarkofágon, katakombafreskón. Ennek a szerepnek ikonográfiai előzményét Orpheus alakjában találták meg: a két alak közeledése, majd egybemosódása a kora keresztény temetkezési művészetben végigkövethető kb. huszonöt ábrázoláson.<sup>1076</sup>

Az ábrázolások egy kivételével mind a zenéjével állatokat szelídítő Orpheus és a „Jó pásztor” krisztusi képének összefonódását dokumentálják. Az I-II. században igen elterjedt a zenélő Orpheus megformálása a legkülönbözőbb állatok körében (lásd: *Képek VIII.A.1-3*). Ugyanez az Orpheus-ábrázolás jelenik meg a Bobbiói Szt. Kolumbán-apátság elefántcsont pyxisén (*Képek VIII.A.4*), amely azonban már keresztény tartalommal bírhatott: állítólag Szt. Gergely ajándékozta Szt. Kolumbánnak.

<sup>1074</sup> 2012: 125.

<sup>1075</sup> Dronke, *Forms and Imagining*, 2007, 89; A himnusz teljes szövege itt található: <http://hymnarium.de/hymni-ex-thesauro/sequenzen/218-morte-christi-celebrata>

<sup>1076</sup> Lásd: Friedman Orpheus-Christus című monográfiájevezetében (in: *Orpheus in the Middle Ages*, 1970, 38-85) és Guthrie Orpheus and Greek Religion (1935) monográfiájának VIII. fejezetében.

A III-IV. századi római katakombákban: Domitilla, Callixtus, Priscilla és Szt. Péter és Marcellinus katakombáiban Orpheus, az állatszélidítő és Krisztus, a jó pásztor megformálásainak hibridjei láthatóak. A Domitilla katakomba III. századi freskója (lásd: *Képek VIII.B.1*) minden részletében Orpheus külső megjelenését kölcsönzi a zenélő, ülő alaknak (a helyiséget Orpheus *cubiculum*ának nevezik a művészettörténészek), ám köré az Orpheus ábrázoláshoz tartozó mindenféle állatok helyett már főként csak birkákat festettek. A bárányok pedig Krisztus, a Jó pásztor attribútumai. Priscilla és Szt. Péter és Marcellinus katakombáiban a Jó pásztor tartozékai még egységesebbé válnak: figyelmes bárányok kétoldalt, és egy a pásztor nyakában. A centrális alakot rövid hajú, szakáll nélküli fiatalemberként, Priscilla katakombájában lanttal jelenítik meg. (*Képek VIII.B.2-3*) Orpheus és Krisztus attribútumainak keveredésének hátterében egyrészt a már említett ihletmerítés, tulajdonságkölcsönzés állt, másrészt pedig a még üldözött vallás képviselői így jobban tudták rejteni az imádott figura kilétét.

A IV. századi két babérfa Orpheus-Krisztusa phryg ruházatban ülő alak: kezében lant, két oldalán egy-egy babérfa, amelyeken jobbról egy sas, balról pedig egy galamb ül. (*Képek VIII.B*) A figura külseje és attribútumai alapján egyértelműen Orpheusnak tűnik, és a jó pásztor kísérői, a bárányok sincsenek jelen. Ám a két madár keresztény jelképként szolgál: a galamb elterjedten a Szentlélek szimbóluma. A sas pedig *psychopompos* – ahogy azt Friedman<sup>1077</sup> végigvezeti elemzésében – a zsidó és keresztény gondolkodásban, különösen a Római Birodalom keleti felében. A zsidók Isten mennyei lakhelyéhez kötötték a sast, ahogy ezt egy ótestamentumi passzus is sugallja: „De akik az Úrban bíznak, új erőre kapnak, szárnyra kelnek, mint a sasok. Futnak, de nem fáradnak ki, járnak-kelnek, de nem lankadnak el.” (Iz 40.31)

Ehhez az ábrázoláshoz több ponton is kapcsolódik a Szépművészeti Múzeumban található, Orpheust ábrázoló antik mozaik (III. század), amely Afrikából származik, és a thrák költőt egy babérfa és egy madár társaságában jeleníti meg, attribútumával, a négyhúrú lanttal.<sup>1078</sup> (lásd *Képek VIII.A.5*)

A kb. 25 Orpheus-Krisztus ábrázolásából az összes, egyetlen kivétellel, a zenével-költéssel állatokat szelidítő centrális alakot jelenítik meg. Az egyetlen kivétel egy keresztrefeszített Orpheust ábrázoló III. századi amulett (lásd *Képek VIII.A.6*). Korábban a Berlin Bode Múzeum Kora keresztény Gyűjteményének volt 4939-as számú darabja, de eltűnt a II.

<sup>1077</sup> Friedman 1970: 48-53.

<sup>1078</sup> Erről: Nagy Árpád Miklós, *Orpheus. Római császárkori mozaik Afrikából*. In: Ókor, 20006/2, 97-98.  
[http://okorportal.hu/wp-content/uploads/2013/02/2006\\_2\\_evszak.pdf](http://okorportal.hu/wp-content/uploads/2013/02/2006_2_evszak.pdf)

világháború során.<sup>1079</sup> Ez az ábrázolás Krisztus és Orpheus alakjának egy sajátos összefonódását mutatja, annak a keresztény hagyománynak a darabja, amelyben Orpheus antik mítoszáat Krisztus tettei teljesítik be. Erre a legegységelműbb példa a „Morte Christi Celebrata” korábban idézett sorai. Egy másik példa Szíriai Ephraim egyik himnusza,<sup>1080</sup> amely valószínűleg az apokrif „Nicodemos evangélium”-án (*Evangelium Nicodemi*) alapul, ahol a Halál és a Sátán párbeszédet folytatnak Krisztus hatalmáról. A Halál nagy hódítóként írja le saját magát, és kijelenti, hogy „ami a bölcseket illeti, akik vadállatokat ígéznek meg, nos, az ő ígéletük nem hatol át a fülelmen”: Orpheusra vonatkozik, aki nem tudta kiszabadítani feleségét a Hádésból. A Halál gúnyos beszéde után azonban Krisztus hangja hallatszott: hangos kiáltására megnyíltak a sírok egyenként. A Halál remegni kezdett, és a halottak előjöttek. Az amulett minden valószínűség szerint egy teurgikus tárgy, amelyből igen sok készült a II-V. században, elsősorban a graeco-egyiptomi kultúra termékei, és gyakran alexandriai zsidók vésték őket, akik a római korban híresek voltak mágikus képességeikről.<sup>1081</sup>

**B.** Orpheus fontossága mind a zsidó, mind a keresztény hagyomány számára abban az i.e. III. századi legendában gyökerezik, amely szerint Orpheus elutasította a politeizmust. Néhány zsidó – és később keresztény – apologéta szerint fiatal korában Egyiptomban utazgatott, és nem mástól, mint Mózes-től tanult filozófiát. A monoteizmust tehát annak forrásától tanulta, és egész életében emlékezett ezekre a tanokra, annak ellenére, hogy nem ezt hirdette. Halála előtt ezt a tudást átadta fiának, Musaeusnak, és arra kérte, hogy utasítsa el a pogány isteneket, és helyette Mózes és Ábrahám istenét kövesse.<sup>1082</sup> *Orpheus testamentuma* (*Diatheke*) néven vált ismertté ez a rövid szöveg, amelyet Eusebius beillesztett *Preparatio Evangelicájába*.<sup>1083</sup>

Orpheus, mint Mózes-tanítvány néhány Dávid-ábrázolás mintájává is vált: a zenélő Dávidot mindenféle állatok veszik körül az ókori Orpheus állatparadicsomainak (*Képek VIII, 1-4*) modellje alapján. Ez az ábrázolás azért sajátos, mert a Biblia nem tér ki Dávid zenéjének állatokra gyakorolt hatására, csak Saul örületét gyógyítja vele (1Sám 16.14-23). Dávid király mint Orpheus jelenik meg egy 500 körüli zsinagóga mozaikján (*VIII.2.2.B.1*), körülötte oroszlán, kígyó, és egy töredékessége miatt pontosan nem azonosítható állat. A VIII. századi

<sup>1079</sup> Lásd róla Francesco Carotta cikkét: [http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos\\_Bakkikos\\_en.pdf](http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos_Bakkikos_en.pdf)

<sup>1080</sup> Friedman 1970: 58. PNF, XXXVI. himnusz, 5 és 11. strófa, 196-197.

<sup>1081</sup> A.A. Barb, *The Survival of Magic Arts*, in: *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, ed. by A. Momigliano, London 1963, (100-125), 102.

<sup>1082</sup> Friedman 1970: 13skk; *Orpheus testamentuma* és fordítása: 14-16.

<sup>1083</sup> Grifford (ed.), *Eusebii Pamphili Evangelicae Praeparationis Libri XV* (Oxford, 1903), vol II, bk. III, 12, 259-260.



zsoltároskönyvben (B.N. Gr. Coislin 139, 16.; VIII.2.2.B.2.) a hárfázó Dávid és az allegorikus alak, Melódia látszik, itt juhok és egy mérges kutya az állati hallgatóság, de ez a Dávid-ikonográfiába illő környezet, hiszen Dávid pásztor volt, mielőtt Saul udvarába került. Melódia alakja viszont határozottan múzsaszerű: Orpheus és Kalliopé ábrázolásait idézi.<sup>1084</sup> A XIII. századi Héber Bibliában a hárfázó Dávid fölé párducot, tevét és nyulat is rajzoltak (Ambrosiana B. 32 inf., 3r.; *Képek VIII.2.2.B.3*), amelyek a bibliai történetben nem kapnak szerepet, inkább Orpheus vadállatai közé lehetnének sorolhatóak.

Orpheus és Dávid alakjainak összevetéséről és párhuzamáról irodalmi példák is tanúskodnak:<sup>1085</sup> a VI. századi Cassiodorus a zene hatalmával kapcsolatban említi Orpheus lantját, és a szirének énekét, amelyek igazságalappal rendelkező mesés elbeszélések, míg Dávid bibliai története, aki Saulból kiűzte a tisztátalan szellemet, megkérdőjelezhetetlenül igaz.<sup>1086</sup> A VII. századi Pisidiai György is összeveti a két zenészt: „De bármily bőszen zengette isteni szavú lantjának húrjait Orpheus, mégoly kedvvel énekelte meg Dávid a szeme előtt az egetől a teremtés mélységéig nyújtózó mennyek dicsőségét.”<sup>1087</sup>

Az *Ecloga Theoduli*hoz egy névtelen kommentár a következő összehasonlítást teszi: „Ahogy Orpheus játszott lantján a pokolban, úgy játszott Dávid Saul előtt; és pontosan ahogy Orpheus megindította az alvilági isteneket, úgy lágyította el Dávid Saul gonosz szellemét.”<sup>1088</sup> Még egy irodalmi példa a XV. századból: Orpheus és Dávid zenéjét együtt említi, legszebbnek és leginkább mennyeknek írja le John Lydgate (1370 k. – 1450 k.) is:

„*The harpis most melodious  
Of Daudid and of Orpheous.  
Ther melodye was in all  
So heuenly and celestiall  
That ther nys hert, I dar expresse,  
Oppressed so with hevynesse,  
Nor in sorwe so y-bounde,  
That he sholde ther ha founde  
Comfort hys sorowe to apese  
To a-sette his hert at ese.*”<sup>1089</sup>

### VIII.3. Vergilius és Ovidius Orpheusa. A kommentárok értelmezése. Dante Orpheusa: modell, antimodell vagy figura?

<sup>1084</sup> Friedman 1970: 154.

<sup>1085</sup> Friedman felsorolását követem.

<sup>1086</sup> Cassiodorus, *An introduction to divine and human reading*; translated with an introduction and notes by Leslie Webber Jones, New York, 1946, II, 195-6. *Expositio in Psalterium* 49 (50), PL, 70, 352.

<sup>1087</sup> *Hexameron*, PG 92, 1438-9. Idézi Friedman 1970 : 149.

<sup>1088</sup> B.N. Lat. 8115, XV. sz. fol. 36v: „concordancia est in hoc quod sicut Orpheus citharizavit in inferno, sicut David coram Saule; et sicut Orpheus mitigavit deos infernales cum sua cithara, sic David malignum spiritum Saulis.” Friedman 1970: 234.

<sup>1089</sup> A teljes szöveg: <http://quod.lib.umich.edu/c/cme/ANY9948.0001.001/1:84?rgn=div1;view=fulltext>

### VIII.3.A. Vergilius és Ovidius Orpheusa: Orpheus figurális jelentést töltött be Dante két legfontosabb antik szerzőjénél

Már Vergiliusnál<sup>1090</sup> és Ovidiusnál<sup>1091</sup> is a szerző előképe Orpheus: Vergilius *Georgicájának* a lezárásaként szolgál a thrák költő-zenész mítosza (IV, 454-558), amely egyben egy hosszas kitérés a méhek „teremtésével” kapcsolatban. Vergilius ugyanis azt az ötletet adja az állattenyésztőknek, hogy egy kétéves üszőt szorítsanak be négy fal közé, orrát-száját tömjék be, majd óvatosan – bőrét föl nem sértve – verjék agyon, és, ha ezt illatos fűszerekkel és füvekkel körberakják, minden bizonnyal méhek születnek belőle (284-314). Ezt alátámasztandó kezdi Aristaeus történetét elbeszélni (315.skk), akinek méhei azért pusztultak el, mert üldözésével Eurydicé halálát okozta. Ezután olvashatjuk Orpheus mítoszának első ismert leírását,<sup>1092</sup> amely több mint száz soros letérést jelent a növény- és állattenyésztés tanácsaitól. A vergiliusi Orpheus a mítosz tragikumát, a hős szerencsétlenségét hangsúlyozza („miserabilis Orpheus” 454), ami tulajdon hibájából következik be: hibáját („dementia”; „incautum ... amantem”). Vergiliusnál Orpheus szerelmének örültsége, az istenek és a sors kegyetlensége („tyranni”, „tantus furor”, „crudelia fata”) miatt veszíti el Eurydicét másodszor is (485-496):

Iamque pedem referens casus evaserat omnes; redditaque Eurydice superas veniebat ad auras, pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem, cum subita incautum dementia cepit amantem, ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes. Restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa immemor heu! victusque animi respexit. Ibi omnis effusus labor atque immitis rupta tyranni foedera, terque fragor stagnis auditus Avernis. Illa, Quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu, quis tantus furor? En iterum crudelia retro	Majd kifelé lábolt, már túl minden veszedelmen, S elnyert Eurydicéjével, ki <i>mögötte</i> botorkált (Mint ahogy azt meghagyta nekik Próserpina), majdnem Fenn járt már, amidőn szerető szíve hirtelen eltelt Őrült, ő, de bocsánandó vággyal - ha bocsánat Holtaknál van ugyan - s megtorpant épp a küszöbnél, Hátratekintve mohón-feledékenyen Eurydicére! Érdeme hát odalett, a kemény zsarnokkal az alku Felbomlott, hármat dördült az Avernus alatta. S párja: "Mi sújt le - kiált -, mily bösz harag, engem esendőt, S téged is, Orpheus? Ím ismét a halálba parancsol
--	---

<sup>1090</sup> M. Owen Lee, *Virgil as Orpheus : a study of the Georgics*, Albany, State University of New York Press, 1996.

<sup>1091</sup> Ovidius Orpheusáról lásd pl. Segal értelmezését *L'Orfeo di ovidio e l'ideologia augustea* (in Uő, *La poesia del mito* 1991: 68-94); Acél Zsolt: *Orpheus éneke*, PhD értekezés, ELTE BTK:

<http://doktori.btk.elte.hu/lingv/ancelzsolt/diss.pdf>. Megjelent könyvben: Ráció Kiadó, 2011.

A két latin költő Orpheus-ábrázolásának különbségeiről: Anderson W.S., *The Orpheus of Virgil and Ovid, in Orpheus. The metamorphoses of a myth*, 1982, 25-50 és Segal 1991: 68-94.

<sup>1092</sup> Az első említése viszont már az i.e. VI. században is „híres Orpheus” (Reggioi Ibycus egy töredékében: „ὄνομακλυτὸν Ὀρφεῖν.” Idézi: Guthrie 1935:1); majd a mítosz elterjedtségét több utalás is alátámasztja: pl. Euripidész *Alkéstis*-ében (347 skk); Platón *Lakomájában* (179d) is történik rá utalás. A férjéért életét áldozni készülő Alkéstist férje biztosítja, hogyha ő addig eljutna, amíg Orpheus, az alvilágból való kiszabadításban, akkor nem nézne hátra. A platóni *Lakomában* Phadreus ellentétbe állítja Alkéstist –aki elég bátor volt a férjéért meghalni, és ezért az istenek megjutalmazták- és Orpheusszal, aki nem mert meghalni szerelme után, élve merészkedett a Hádésba, és ezért büntetésből az alvilágiak nem magát Eurydicét adták vissza Orpheusnak a dal után, hanem csak Eurydicé árnyát. Ezekről lásd: Dronke, Peter, *The Return of Eurydice*, 1997, 266-8.

Fata vocant, conditque natantia lumina somnus.	Mostoha sorsom, könnyfátylas szemem álom igázza. (Lakatos István fordítása)
--	---

Ez az egyetlen részletesen kifejtett mítosz a *Georgicá*ban, és ezzel zárul a teljes mű: e tények engednek következtetni arra, hogy Vergilius saját modelljeként tekint a thrák muzsikusra, akinek művészete megnyitotta az alvilág kapuit, ahogy azt az Aeneas leereszkedését megéneklő Vergilius is teszi az *Aeneis* VI. énekében. Aeneas túlvilági utazása előtt Sibylla előképként említi Orpheust (116-122):

gnatique patrisque, alma, precor, miserere (potes namque omnia, nec te nequiquam lucis Hecate praefecit Avernus), si potuit manis accersere coniugis Orpheus Threicia fretus cithara fidibusque canoris, si fratrem Pollux alterna morte redemit itque reditque viam totiens. quid Thesea, magnum quid memorem Alciden?	Könyörgök, Szánd az atyát s a fiút, kedves (teheted, hisz Avernus Berkei örül nem választott ki hiába Épp téged Hecaté), és Orpheus is felidézte Lantja zenéjével, thrák húrján, hitvese árnyát, Pollux meg testvérevel »kicserélte« haláluk: Folyvást, és járnak le-föl. Említsem meg a híres Théseust? Alcídést? (Lakatos István fordítása)
---	---

Vergilius több más alkalommal is idézi ezt a mítoszt (IV, VI, VIII. ecloga; *Culex*), ám figurális töltetet csak ebben a két esetben fedezhetünk föl.

Ovidius Orpheusa (*Met.* X, 1-105; XI, 1-66) kevésbé tragikus, mint Vergiliusé. Az ékesszólása igen nagy szerepet kap, tulajdonképpen ez az első tulajdonsága, amit megismerhet az olvasó. Zenével kísért retorikus kérésével győzi meg az alvilági istenségeket, hogy engedjék vele Eurydicét: rámutat, hogy őt ugyanaz a szerelem köti Eurydicéhez, ami Plutót Proserpinához (25-29); többször elismétli, hogy minden halandó útjának vége az alvilág (18; 34-35), amiből következik, hogy nem ajándékot, csak kölcsönt kér Eurydicé földi életének meghosszabbításával. Rögtön utána kijelenti, ha nem teljesítik kérését, akkor inkább ő is a halált választja (36-9.s.):

haec quoque, cum iustos matura peregerit annos, iuris erit vestri: pro munere poscimus usum; quodsi fata negant veniam pro coniuge, certum est nolle redire mihi: leto gaudete duorum.	Ő is majd, ha megérve befutja az évei számát, újra tiétek: amit kérek, csak kölcsön-ajándék; ezt a kegyet ha a sors nőmnek nem akarja megadni, vissza se térek: örüljetek itt két holtnak ezentúl! (D.G. fordítása)
---	---

Az alvilág árnyait könnyre fakasztja ez a dal, az örök büntetésüket töltők abbahagyják tevékenységüket: Tantalus nem kapkod a víz után, a madarak nem tépik Tityus máját, Sisyphus leül a sziklára, és az istenségek beleegyeznek a kérésbe a szokott feltétellel, vagyis, hogy nem szabad hátrafordulnia az alvilágból kivezető úton.<sup>1093</sup> Orpheus hibája nem a szerelmi örületből fakad, hanem pusztán a szerelemből, és Vergilius Eurydicéjével ellentétben Ovidiusé ezért nem is hibáztatja (56-63):

<sup>1093</sup> Ez Vergilius leírásában is ugyanígy szerepel.

hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est, brachiaque intendens prendique et prendere certans nil nisi cedentes infelix arripit auras. iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?) supremumque 'vale,' quod iam vix auribus ille acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.	Orpheus megfordul, mire ő tűnik tova tüstént. Nyújtja kezét: ölelést keresőn, megölelni akarja, s, jaj, csak a szertefutó levegőbe ölelhet a karja! Ő meg, az ismét haldokoló, nem sír az uráról semmi panaszt (másról sírhatna-e, mint szeretetről?), s "Légy boldog" szól még hozzá legutolszor: a hangja már alig is hallik, s maga ismét visszairamlík. (D.G. fordítása)
---	---

Orpheus szinte kővé válik, mikor látja eltűnni Eurydicét (64-7; ez a hasonlat erősíti a kapcsolatot a bibliai Lót felesége történetével), megújítja könyörgését, de ez már nem talál meghallgatásra. Hét napig marad a parton: könnyei oltják szomját, bánata éhét. Eurydicé elvesztése után Orpheus szerelmi élete megváltozva ugyan, de folytatódik: ezután az ifjakat szereti (X, 83-4.)

A XI. könyv egy ellentétes jelenettel kezdődik: Orpheus idilli környezetben állatoknak, köveknek és fáknak játszik lantján és énekel („Carmine dum tali silvas animosque ferarum / Threicius vates et saxa sequentia ducit,” 1-2); és így rontanak rájuk a korábbi elutasítás miatt bosszúszomjas bakkhánsnők, és verik agyon kövekkel, botokkal és mindenféle mezőgazdasági eszközökkel, szaggatják darabokra a testét. Orpheust siratják dalának értői: madarak, vadállatok, erdők, folyók, kövek (44-53), a naiádok és driádok mellett. A fejét megkóstolni akaró kígyót maga Phoebus változtatja kővé (56-60). Ovidius ugyan Vergiliusnál sokkal részletesebben elbeszéli Orpheus halálát, de a vergiliusi tragikus befejezéssel<sup>1094</sup> szemben Ovidius *happy end*-del zárja a történetet. Az alvilági tájat már jól ismeri a thrák hős, és tüstént Eurydicéje keresésére indul, és megtalálva immár félelem nélkül nézhet rá és ölelheti:

Umbra subit terras, et quae loca viderat ante, cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum invenit Eurydicen cupidisque amplexatur ulnis; hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo, nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.	Száll le a földre az árny; s mit látott már, nem is oly rég, mind a vidékre reáismer, kegyesek mezejében föllei Eurydicét, forrón ráfonja a karját; most ezek ott ketten, kar karban, járnak a réten, s hol felesége után sétál, hol lépdel előtte, s visszatekinthet rá - nem kell már félnie - Orpheus. (D.G. fordítása)
--	---

Az ovidiusi Orpheus (és az ő történetébe Matrojska-babaként illeszkedő Pygmalion-mítosz) egyaránt a választott művészsors és legmagasabb törekvéseinek megerősítéseként szolgálnak

<sup>1094</sup> Vergiliusnál a történet lezárása Orpheus levágott feje, amely a folyóban sodródik, és jeges nyelvvel is Eurydicét hívogatja (523-7).

Ovidius számára. A latin költő is a lehetséges megteremtésére vállalkozik a lehetetlenből, a szellemére az anyagból, a boldog szerelemére a halálból.<sup>1095</sup>

Emellett az ovidiusi Orpheus a leghosszabban beszélő narrátor is a *Metamorphoses*-ben, aki egy saját kis „perpetuum carmen”-t ad elő a X-XI. könyvben, melyeknek témái (Ganymedes elrablásától Myrrháig) Philip Hardie megfogalmazásában „Orpheus tulajdon tiltott vágyát jelenítik meg új alakban”.<sup>1096</sup>

Ovidius Orpheusa már nemcsak az emberfeletti költészet modellje – ahogy az Vergiliusnál is –, hanem a túlvilágon beteljesülő (Dante esetében szublimálódó) földi szerelem mintája is, pontosan azt a két elemet hangsúlyozva, amelyek Dante fő motívumai lesznek a *Commediában*. A halál keserűségében a szerelmesek elválását megtapasztalja a feleségét elvesztő Orpheus és a *Vita nuova* Dantéja. A túlvilági találkozás a szeretett nő és az érte a holtak birodalmát bejáró költő a szerelem győzelmét hirdeti a halál fölött mindkét műben.

Dante sokszor ruház föl olyan mitológiai alakokat figurális jelentéssel, amelyek már Ovidiusnál is a szerző előképei voltak. Gondoljunk Icarus és Phaethon alakjára, akik antimodellek, elkerülendő modellek mind a latin, mind a firenzei költő számára; vagy Daedalusra, aki sikeres alkotóművészként betöltendő előkép, pozitív modell lesz. Théba pedig, a testvérharctól lezúlló város nemcsak Ovidius Rómájának, hanem Dante Firenzéjének is toposza lesz. Ovidius Orpheusa – sokkal inkább, mint Vergiliusé – illeszkedik ebbe a sorba.

### VIII.3.B Középkori Ovidius-kommentárok Orpheusról

A középkori Ovidius-kommentárokból Orpheus története kiemelt szerepet kap, mind az értelmezés terjedelmében, mind a görög hőst rendszerint pozitív példaként állító minőségében: Orpheus bölcs, ékesszóló, kiváló költő és zenész, szerető hitves, majd az Istenhez megtérő lélek.

Arnolphe d’Orléansnál Orpheus “minden dolog tudója”<sup>1097</sup>, allegóriájává válik az evilági csábításokkal szembeni ellenállásnak („bona huius seculi transitoria et falsa”<sup>1098</sup>), és a fentebbi világ felé való törekvésnek. Ezt a fentebbi világot Arnolphe d’Orléans magyarázatában az a hegy jelképezi, amelyen Orpheus énekel („in montem ascendens i. ad virtutes ad quas est ascensus sicut ad vicia descensus.”<sup>1099</sup>) Orpheus homoszexualitását is

<sup>1095</sup> Segal 1991: 93.

<sup>1096</sup> Hardie, *Ovid’s poetics of illusion*, 2002, 63-68. A témáról lásd még: Romero 2012: 51-66;

<sup>1097</sup> ed. Ghisalberti, 1932, 199, 222-224.

<sup>1098</sup> ‘ennek a világnak a jó dolgai mulékonyak és hamisak.’

<sup>1099</sup> ‘fölment a hegyre, vagyis az erényekhez, amelyekhez felfelé megyünk, ahogy a bűnökhöz leereszkedünk.’

azzal magyarázza Arnolphe, hogy „visszautasította a női gyengeséget, és a férfias erények felé fordult”. Arnolphe moralizáló-allegorizáló magyarázata az erények és a bűnök szembeállítására épül: Orpheus erényeivel szemben Eurydicé kígyóba lépése nem egyéb, mint a hamis és átmeneti dolgoknak a félreismerése, tartósnak és igaznak ítéltése.<sup>1100</sup>

Johannes de Garlandia *Integumentájában* két sorocskában foglalja össze értelmezését: „Pratum delicie, coniunx caro, vipera virus, / Vir ratio, Stix est terra, loquela lira.” (’A mező az élvezetek[et jelenti]; a felesége a húst [testiséget]; a kígyó a mérget; / az ember az értelmet; a Styx a földet; a lant a beszédet’).

Giovanni del Virgilio szerint Orpheus „sapientissimus et eloquentissimus fuit”.<sup>1101</sup> Apollón és Kalliópé fia, vagyis allegorikusan a Bölcsesség és az Ékesszólásé, aki Eurydicét, a „profunda diiducitatio”-t veszi nőül (már Arnolphe így értelmezi alakját,<sup>1102</sup> és Giovanni di Bonsignori is így fogja), a racionális ítéletet. A kígyó, vagyis az ördög („serpens i. diabolus”) azonban letéríti őt a helyes útról. Orpheus utána megy a pokolba, vagyis őt is megkísérti a tévút. De a törvény megsértése miatt sohasem kapja vissza Eurydicét.

Giovanni di Bonsignori értelmezésében<sup>1103</sup> Eurydicé az elmének, és az elme különböző képességeinek felel meg: „profundo e ragionevole giudizio”; „memoria” (476); „mente”. Vagyis a törvény megszegése a memória elvesztésével jár, „ahonnan az igaz ítélet származik”. Az Orpheus halála utáni egymásra találás allegorikus értelme pedig, hogy „miután a test leple eltűnik, a lélek ismét egyesül az elmével, ugyanis akkor minden értelmet nyer”. A levágott feje pedig, amelyet a kígyó meg akar rágni, a jó hírnév jelképe (511).

Az Arnolphe D’Orléanson alapuló értelmezési hagyomány tehát Orpheusban egy kiváló embert lát, átvitt értelemben pedig magát az embert az életen, halálon át és halál utáni életbe vezető sorsával.

*Ovide Moralisé* a történet minden egyes elemét keresztény morális tartalommal tölti meg: Eurydicét Évával felelteti meg és az emberi természettel. Orpheus és Eurydicé házassága a testté válás, az Eurydicét megölő kígyó a *Genesis* csábítója. Orpheus-Krisztus ekkor már az isteni erő, aki az elveszett ember után alászáll a pokolra (X. 486-98)<sup>1104</sup>. A pokol után Orpheus-Krisztus egy „magas zöld síkságon” dalának édességével – amely az evangélium –, szerzett követőket. Hangszerének húrjai a keresztény dogmát, a szentségeket és

<sup>1100</sup> „Iste Euridicem ... serpente invenenata i. fallacia huius seculi decepta cum bona huius seculi transitoria et falsa, durabilia et vera esse diiudicat.”

<sup>1101</sup> ed. Ghisalberty, 1933, 89.

<sup>1102</sup> pontosan ugyanezzel a kifejezéssel: 222.

<sup>1103</sup> Ardissino (ed.) 2001, 475-513.

<sup>1104</sup> Tome IV (livres X-XIII) C. Boer (ed.), Amsterdam, Johannes Müller, 1936, 20 skk. Az allegóriák: 71-91. Lásd még róla: Vicari 1982: 70-72.

a keresztény erényt jelképezik. És Orpheus hárfája ugyanaz, amellyel Dávid nyugtatta meg Sault (X. 2925-31)<sup>1105</sup>:

C'est la harpe, par verité,  
Par cui David, c'est Dieu mainfort,  
Done medicine et confort  
Saül, c'est à l'umain lignage  
Contre la dyablesse rage  
Qui l'angoisse, quant em pechié  
L'a par sa fraude trebuschié.

Pierre Bersuire kommentárja<sup>1106</sup> ugyanúgy, ahogy az *Ovide Moralisé*, több értelmezést is felkínál: a Pangaeuson zenélő Orpheus Krisztus evangélistáit, prófétáit és igehirdetőit együtt jelképezi. A thrák nők pedig a keresztények üldözőit. Bersuire a mítosz mindkét változatát felidézi, a negatív és a pozitív kimenetű változatot is. Az egyikben a visszanevező Orpheus a megkeresztelkedetteket jelenti, akik visszafordulnak a *temporalia* felé, és így veszítik el lelki üdvösségüket. Míg a pozitív változatban Orpheus Krisztusnak felel meg, és így győzedelmesen tér vissza a pokoli útról.

Az *Ovide Moralisé* szerzője és Pierre Bersuire már minden részletet keresztény szellemben moralizál, teljesen eltávolodva az antik mítosz kontextusától. De példaként szolgálnak arra, hogy egy Dante korabeli Ovidius-kommentár hogyan értelmezte Orpheus történetét, és megerősíti a korban Orpheus asszociációját mind Krisztussal, mind Dáviddal.

### VIII.3.C. Orpheus modell, antimodell vagy figura Dante számára? Konklúziók

Az utazó Dante számára előképet jelentenek a mitológiai nagy utazók: a „horizontális” utazók közül a legnevesebb hajózók, mint Iason és Odysseus; a repülők közül a Daedalus, Phaethon és Icarus. Ahogy azt már korábban láttuk, egyes esetekben – Phaethon és Icarus – egyértelmű a mitológiai alakok antimodell-szerepe. Míg Iason, Odysseus és Daedalus a teljes *Commedia* számára modellek, több kontextusban is felbukkannak, és Dante hozzájuk való viszonyulása nem redukálható egy pozitív vagy negatív előjelre. Orpheus ugyanilyen összetett mitológiai előzménye a *Commedia* utazójának, mégha a thrák alak kevesebbszer is kap megnevezést a dantei művekben. Különböző funkciót kulturális kontextusukban vizsgálva lehet közelebb kerülni a dantei vélekedéshez.

A „vertikális” utazók az alvilágjárók, akiknek a figurális szerepe még explicitebb a túlvilág birodalmait bejáró Dante számára. A *Pokol* II. énekében, mikor az utazó meghallja, milyen utat kell bejárnia, riadtan kérdezi (31-33.s.):

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?	De én? Mért menjek? Ki engedi meg?
--	------------------------------------

<sup>1105</sup> Boer (ed.) 1936 : 81.

<sup>1106</sup> *L'Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire*, a cura di F. Ghisalberti, 1933.

*Io non Enēa, io non Paulo sono;  
me degno a ciò né io né altri 'l crede.*

*Én nem vagyok se Aeneas, se Pál;  
senki se tartana méltónak erre,  
N. Á. fordítása*

De – ahogy arra már a szakirodalom rámutatott – ez a két tagadás, ez a „sem Aeneas, sem Pál nem vagyok”, valójában a mű egészének ismeretében állítássá, sőt felülmúlássá válik: az utazó Dante egyszerre Aeneas és Pál, és mindkettejük útjánál teljesebb lesz az övé.

Az alvilágjáró Aeneas modellje is Orpheus – nemcsak Vergiliusnál –, hanem a történet középkori feldolgozásaiban is, pl. a XII. századi *Roman d'Eneas*ban is: „Jadis i ala Orfeüs / et Erculés et Teseüs: / repairié sunt pluisor mortal / de ceulz du reigne infernal. / Proier vous veul, ne me targiez, que jusqu'a la me conduisiez”.<sup>1107</sup> Orpheus tehát Dante kimondott modelljének, Aeneasnak is a modellje, de ugyanakkor Aeneasszal egy szinten is működik, mint a túlvilági utazó előképe. Orpheus Eurydicével való viszonya megfordítva tükröződik Dante és Beatrice kapcsolatában: Orpheus hiába teszi meg az alvilági utat, nem képes megmenteni a szeretett nőt; míg a Dante szeretett hölgye leszáll a limbusba, hogy megmentse a *Commedia* hősét, és ebben sikerrel jár. Vagyis, mint túlvilágjáró, Orpheus antimodell, akinek története javításra, újraírásra szorul. Vergilius *Georgicája* helyezte a hangsúlyt Orpheus bukására, és ezt a hagyományt folytatta Boethius, aki morálisan értelmezte Orpheus sikertelenségét: eszerint Danténak a bűneitől való elfordulás tekintetében kell következetesnek lennie ahhoz, hogy ne veszítse el azt, ami a legkedvesebb számára. A vergiliusi – boethiusi minta határozza meg tehát Orpheust, mint sikertelen alvilágjárót Dante számára.

Ezzel szemben az ovidiusi minta Orpheus retorikai (X. könyv eleje) és poétikai (XI. könyv eleje) képességeire helyezi a hangsúlyt, először az alvilági istenek szívének megindításakor, másodsor a vadállatokat, fákat, köveket elbájoló és megszelídítő zenéjével-költészetével. Az „eloquentissimus” jelző a középkori Ovidius-kommentárokból Orpheus állandó tartozéka, a XIII. századi *Mare amoroso* Orpheust Ciceróval együtt említi,<sup>1108</sup> és Dante nem véletlenül választja az ovidiusi *Metamorphoses* XI. könyv elejét, hogy az ókori költők értelmezését példázza. Orpheus, mint sikeres szónok és költő Dante modelljévé válik.

Az ovidiusi Orpheus még egy tulajdonságában lesz dantei előkép: ez a szeretett nő halála után lehetséges „happy end”. Ovidius Orpheus hibáját a szerelem elkerülhetetlen következményének látja, és ezért az ő mítoszváltozatában Orpheus – mégha az életében végrehajtott alvilági leszállás nem is sikeres – a halála után a túlvilágon örökké együtt lehet

<sup>1107</sup> *Le Roman d'Eneas*, éd. critique, a cura di A. Petit, Le livre de poche, 1997, 2366-71. Idézi Pizzorusso 1999: 142.

<sup>1108</sup> 150-154: „A raccontare insomma a motto a motto / i vostri adornamenti, fior d'i fiori, / n'avreb[b]e briga Tulio ed Orfeo; / e se fosse natura naturante, cioè Ideo, / non vi fareb[b]e se non come siete dirit[t]amente.”



Eurydicéjével. A *Vita nuova* és a *Commedia* története ennek újraírása: a „moritura puella” eleme ugyanaz marad, de míg a csak saját képességeire számító Orpheus élőként leszállva az alvilágba kudarcot vall, addig az élő Dantét az isteni kegyelem és elrendelés végigsegíti a túlvilági úton. Beatricéje a *Purgatórium* XXX. és a *Paradicsom* XXXI. éneke között vezeti, és habár Danténak még vissza kell térnie a világba, hogy leírassa a látottakat, a „jó befejezés” nem kétséges.

Kelemen *Propteticus*ában Orpheus a pozitív metamorfózis példája lett, a rossz útról a jó útra megtérő emberé, ebben az értelmezésben, Orpheus morális szinten a *Commedia* főhősének előképe.

A figurális jelentésréteget Orpheus alakjához a Dáviddal és Krisztussal való párhuzamai adják. Mind Orpheus, mind Dávid Krisztus prefigurációinak, mintáinak számítanak a keresztény művészetben. Orpheus ugyanakkor Dávid előképe is számos ábrázoláson. A *Commedia* egészét átszövik utalások Orpheus mítoszára és Dávid bibliai történetére:<sup>1109</sup> sorsuk a limbusban válik ketté, ahol Orpheus marad (IV, 140); és ahonnét Dávidot a többi bibliai ősatyával együtt Krisztus kihozta (IV, 55-63):

Trasseci l'ombra del primo parente, d'Abèl suo figlio e quella di Noè, di Moïsè legista e ubidente; Abraàm patriarca e David re, Israèl con lo padre e co' suoi nati e con Rachele, per cui tanto fè, e altri molti, e feceli beati. E vo' che sappi che, dinanzi ad essi, spiriti umani non eran salvati.	Kivitte innen Ősapánknak árnyát; a fiát, Ábelt; kivitte Noét; a törvényadó, engedelmes Mózes; Ábrahám ősatyát; <i>Dávid királyt</i> ; Izráelt atyjával, fiaival s Ráhellel, akiért megdolgozott; sok mást is még, s mind üdvösségbe vitte. És tudnod kell még azt is: öelöttük emberi lény nem üdvözült sosem. <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	---

Dávid az egész *Színjáték*ban a legtöbbször említett bibliai alak, és említéseinek legfontosabb köre Dávid zsoltárírói tevékenységéhez kötődik. A *Színjáték* legelső énekében, a három vadállattól megriadt utazó Dante Vergiliust megpillantva így szól: „Miserere di me” (I. 65. sor), vagyis „Könyörülj meg rajtam”, ami az 50. zsoltár latin kezdőszavával indul: az 50. pedig a Dávidnak tulajdonított egyik legfontosabb, bűnbánó zsoltár. A *Par.* XXXII. énekében is – Dávid ősanyjának, Ruthnak a megnevezésekor – Dante úgy írja körül Dávidot, hogy a „Dalnok..., ki bűnét / a »Miserere Mei!«-vel siratta”.<sup>1110</sup> A gögösök párkányán Dávid az alázat jó példája felesége, Mikhál gögjével szemben (*Purg.* X 55-69).

<sup>1109</sup> Dávidról mint modellről Dante számára lásd: Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*. 2013. In corso di pubbl.

<sup>1110</sup> “cantor che per doglia / del fallo disse 'Miserere mei'” (11-12.).

Miután a *Purgatóriumban* Dávid alázatosságát hangsúlyozta Dante, a *Paradicsomban* először az igazak között sorolja föl, akik – számos lángoló fényként jelennek meg, amelyek a XX. énekben összeállnak egy sas alakjává. És a sas pupilláját képezi Dávid lelke (37-42. s.):

Colui che luce in mezzo per pupilla, fu il cantor de lo Spirito Santo, che l'arca traslatò di villa in villa: ora conosce il merto del suo canto, in quanto effetto fu del suo consiglio, per lo remunerar ch'è altrettanto.	Aki középen ragyog mint pupilla, a Szentlélek nagy énekese volt, s városról városra vitte a ládát; most tudja már dalának érdemét, hogymennyiben volt az ő alkotása – azzal arányos itt a jutalom. <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
---	--

Itt is a Frigyláda Jeruzsálembe szállíttatását emeli ki Dante, amit a purgatóriumi verssorban, valamint a költői-dalnoki kvalitásait. Ez utóbbinak az értékét az adja, hogy mennyire őszinte, és szívből jövő. Ez alapján Dávid személyében egy alázatos, maradandót alkotó, a bűneit megbánó és Istenfélő dalnokot látunk Dante ábrázolásában, vagyis ideális költő alakja bontakozik ki a szemünk előtt, aki magának Danténak is az előképévé és példájává válik.<sup>1111</sup>

Még egy jelentős szöveghely Dáviddal kapcsolatban, hogy *Pd. XXV. 70-74*-ben miközben Dante a Remény fogalmáról beszél, kijelenti, hogy Dávid zsoltárai voltak rá elsődleges hatással ezen a téren is. És itt már Isten kiválasztott, legjelentősebb dalnokának nevezi őt, ami az ideális, istenfélő dalnok szerepéhez képest is továbblépést jelent:

Da molte stelle mi vien questa luce; ma quei la distillò nel mio cor pria che fu sommo cantor del sommo duce. "Sperino in te", ne la sua tēodia dice, "color che sanno il nome tuo":	Sok csillagból ér engem e sugár; de aki elsőnek szívembe tette, a legfőbb Úr legfőbb dalnoka volt. »Benned reménykedjen – szól szent dalában – mindenki, aki tudja nevedet!« <i>Nádasdy Ádám fordítása</i>
--	---

Dávid és Orpheus alakját számos szerző és kommentár összekapcsolja, és Dante, aki nagyon gyakran állít egymás mellé egy-egy mitológiai és bibliai eseményt, egymástól nem teljesen függetlenül választhatta ki a mitikus költő-zenészt és a bibliait a saját alakját meghatározó modellként. De míg Orpheus tetteit nagyrészt javítva újraírja a középkori szerző, addig Dávid, az „alázatos zsoltárszerző” kizárólag pozitív modell és követendő példa.

## Összefoglalás, konklúziók

Munkám egy elemzéssorozat, amely főként az ovidiusi utalások sokszínűségére koncentrál a dantei *Commediában*, és egyes ovidiusi elemek dantei továbbgondolására. Az ovidiusi hatás egy alapvetően sokat elemzett kérdés a dantei szakirodalomban, mégis egyrészt az utalások

<sup>1111</sup> Ledda, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*. 2013.

mennyisége és sokrétősége miatt nem kimerített téma, másrészt pedig elemzéseimbe igyekeztem egy-egy olyan aspektust belevonni, amelyet vagy egyáltalán nem tárgyalt a Dante-szakirodalom (mint pl. a betegség teológiájának kapcsolata az *Inferno* XXIX-XXX. énekkel), vagy nem kellő alapossággal tette azt (pl. *Mohamed lépcsőjének* hatása az *Inferno* XXIV-XXV. énekre).

Az I.1. alfejezetben a középkor ovidiusi recepciójának rövid történetét adom, melynek célja annak a felvázolása, hogy Dante hol és milyen értelmezésben találkozhatott az antik szerző műveivel. A kutatók egy része (pl. Ronconi 1964) amellett érvel, hogy Dante Ovidiust kizárólag középkori moralizáló-allegorizáló újraírásaiból ismerhette. A dolgozatomban vizsgált szöveghelyek esetében mindig célom volt meghatározni a dantei szövegrész ovidiusi forrását. A lexikai átvételek nagy részben az eredeti ovidiusi szövegek ismeretét mutatják: részletesen lásd a *Pokol* XIII, XXIV-XXV, XXIX-XXX. énekeinek, a Földi Paradicsom énekeiben és a *Paradicsom* első énekeinek elemzését, ahol az ovidiusi hipotextus egész énekcsoportokat áthat. De egyes mitológiai alakok megítélésébe beépült a középkori Ovidius-kommentárok értelmezése is (lásd pl. Iason a *Paradicsomban* – lásd a dolgozat VII. fejezetét.)

I.2. A dantei művekben az *Átváltozások* szerzőjének sok szinten megvalósuló hatásával találkozunk. Az *Új életen* és a *Verseken* elsősorban szerelmes Ovidius hatása érezhető. Dante Ovidiushoz való viszonya a következő műveiben azonban megváltozik. A *De Vulgari Eloquentiában* és a *Commediában* a középkori szerző szinte kizárólag a *Metamorphoses* alkotója iránt érdeklődik. A *Színjátékban* az ovidiusi hatás nemcsak egyszerűen jelentős, hanem az egész szöveget átható és behálózó jelenlét. Mikrotextuális szinten Ovidius a *Commedia* szövegében egyértelműen mint egy imitációra felszólító minta, példa-és kifejezéstart jelenik meg. De az imitáció mellett az emuláció jelensége is megfigyelhető, sőt e két viszonyulásmód a nagy elődhöz igen gyakran elválaszthatatlanul összefonódik.

A makrotextus szintjén is felfedezhető az ovidiusi hatás. Mind Dante *Commediája*, mind Ovidius *Metamorphosese* az átváltozások narratíváját választja. Ovidius átváltozásainak ideológiai alapja, hogy „minden folyton változik”, de mégsem a természet hétköznapi változásai a művének a tárgya, hanem a csodálatos, elsősorban isteni erőből bekövetkezők. Ez a gondolati alap a *Commedia* sajátja is, keresztényesített értelemben: a *Commedia* a lelkek halál utáni állapotát mutatja be, amely egy megváltozott állapot. A lelkek isteni akaratból (és ez az akarat maga a tett), de saját bűnük, érdemük alapján változnak a túlvilágon. A *Pokolban* az ellenbüntetés logikája szerint lesznek többek között növényemberekké; kígyóemberekké; omolnak porrá, majd épülnek vissza; hordozzák levágott fejüket a kezükben; vagy jelennek

meg rajtuk halmozva a legvisszatartóbb betegségek. E nyomorúságos metamorfózisok helyett a purgatórium fáradságos javítóintézetébe is kerülhetnek azok, akik már életük során, legalábbis a halál pillanatában (lásd az Antipurgatórium késlekedő lelkeit) megbánást éreztek, vagyis önmaguktól elindították a morális metamorfózist lelkükben. A harmadik túlvilági birodalom lelkei saját érdemük alapján, de isteni kegyelemből részesülnek a legnemesebb átváltozásban, a boldoggá válásban, melynek mértékét az határozza meg, mennyire képesek befogadni Isten szikrázó közelségét. Dante művébe Ovidius átváltozásfajtái mind átkerülnek: a görög-római mítoszok történeteiből exemplumok lesznek, a mitikus alakok a *Commedia* különféle szereplőivé válnak (pl. a Pokol rendjének vigyázóivá: pl. Minos, Cerberus, Cacus és Geryon). Az erkölcsi átváltozás gyakran *contrapasso*, ellenbüntetés formájában jelenik meg, és természetesen a morális alap a korszellemnek megfelelően eltérő. A *supernaturalis*, isteni akaratból bekövetkező transzformáció eredője is megváltozik: az antropomorf, emberi hibákkal bíró görög-római istenekkel szemben (a féltékeny Iuno, a szemérmességében is gőgös Diana, a művészetben felülmúlhatatlan Apollo és Pallas) Dante keresztény istene a tévedhetetlen igazságosság pecsétje a világrenden.

De nemcsak a *Commedia* szereplői számára szolgálnak példaként *Metamorphoses*-beli átváltozások, hanem magának Dante szereplőnek az átváltozásait is Ovidius történetei ihletik több esetben: a merész és elbukó utazók közül Phaethon és Icarus antimodellek; a művészi gőg veszélyeit Arachné (*Inf.* XVII, 16-18 és *Purg.* XII, 43-45; *Met.* VI.1-145), Pierus lányai (*Purg.* I, 7-12; *Met.* V. 294-678) és Marsyas ovidiusi történetei mutatják. Míg Glaucus emberfelettivé válása pozitív minta a Paradicsomba lépő Dante számára. Valamint Ovidius, mint a tulajdon életét metamorfózisok soraként megjelenítő szerző is figurális értékkel bír Dante számára (*Tristia* I, 1. 117-122).

I.3. A dolgozatban figyelmem másik fókuszát egy hol retorikai, hol logikai, gondolkodásmódbeli alap vizsgálata jelentette néhány kiszemelt dantei énekben, szövegrészben: az ellentété, illetve az ellentétbe való átfordulásé. Az antitézis és antitetikus szerkezetek szerepét a Dante-szakirodalom nem vizsgálja, hacsak nem mint retorikai jelenséget veszi észre egyes *lecturákban*<sup>1112</sup>. Az emberi gondolkodás sajátossága, hogy asszociációit vagy analógiás módszerrel<sup>1113</sup>, vagy ellentétes gondolati szerkezettel kapcsolja össze. A dantei műben – különösen egyes helyein, mint pl. a *Pk.* XIII és XXXIV. énekeiben – az antitetikus szerkezetek azonban költői rendezőelvvé válnak. Ennek oka egyrészt az

<sup>1112</sup> Ezekre példák találhatóak az *Inf.* XIII antitetikus alakzatait vizsgáló alfejezetben.

<sup>1113</sup> Erről lásd Maria Corti tanulmányát: *Il modello analogico nel pensiero medievale e dantesco*, in "Dante e le forme dell'allegoresi", a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1987, 11-20.

irodalmi hagyomány több ágának költői választásaiban keresendő: kezdve az Ótestamentum ellentétező szerkezeteivel, a latin költők – köztük Ovidius – retorikai bravúrjaival, a Dante által nagyra becsült középkori szerzők ellentétező struktúráiig, mint a Szent Tamási *Summa Theologiae* logikai felépítése, vagy a trubadúrok kedvelt antitetikus retorikai alakzatai. Másrészt, a középkori gondolkodás alapvető jellegzetességét adja a kettősségekben való gondolkodás. Még ha a középkori teológiát olyannyira meghatározó Ágoston a dualisztikus világkép ellen érvel is a manicheus gondolkodást elvető munkáiban, mégis markáns nyoma marad írásaiban a kettősségekre, ellentétekre épülő struktúráknak. A fejezetben a *Paradicsom* XXVII. énekét vizsgálom, mely a dolgozatban később elemzett énekek mellett példaként szolgál az antitetikus szerkesztés, a metamorfózis és az ovidiusi allúziók együttes és markáns jelenlétére. És egyben előkészíti a Dante szereplő metamorfózisának végső fázisát, valamint a világrend ellentéteinek új szintre kerülését, melynek csúcspontja a *Színjáték* utolsó éneke.

## **II. Növényi metamorfózisok a *Commediában***

A dolgozat II. fejezetét a növényi metamorfózisoknak szenteltem, mely során három, lényegileg különböző növényi átváltozást mutatok be, a három *canticából* kiválasztott, a téma szempontjából jelentős gócpontok alapján.

### II.1. Retorizáltság és metamorfózis a *Pokol* XIII. énekében

A *Pk.* XIII. éneke mind az antitetikus struktúrák, mind pedig az ovidiusi allúziók szempontjából kiemelkedő jelentőséggel bír. Az ének retorikai díszítettségének egyik oka, hogy a *canto* hőse, Pier della Vigna, aki a retorikai iskolák számára modellként szolgáló episztola-gyűjtemény szerzője volt, maga is előszeretettel használt retorikai alakzatokat. A másik ok, hogy ez az ének az öngyilkosoknak, az élet tagadóinak a körét jeleníti meg, azoknak, akik számára a két szembenálló világ, az *igené* és a *nemé*, a választás pillanatában egymás mellé, a mérleg két tányérjába került, hogy aztán a tagadást választók lelke és teste az öröklétben kettészakadva maradjon. Vagyis, az énekben szereplők sorsának lényegét jeleníti meg az antitetikus retorikai-logikai szerkezeteknek a használata.

Pier della Vigna bokorra változását a neve (Vigna és kortársai levelezésében számos szójáték található a név és a név jelentésével: Vigna/Vinea ‘szőlő’, ‘szőlőskert’) és nevének teológiai vonatkozásai is meghatározzák. A cédrus és a sas ezékieli leírása (Ez. 17,2-10) értelmezhető Pier della Vigna parabolikus próféciajaként: a sas ülteti a cédrus-ágot egy bőséges vízfolyás mellé, amely kihajtva a sas (császári szimbólum, melyben II. Frigyesre, Pier della Vigna felemelőjére és tragédiájának okozójára ismerünk) felé fordítja ágait. De – kérdezi a bibliai szöveg – vajon ez a sas nem fogja-e kitépni a gyökereit és gyümölcseit?

A „vigna” (’szőlőültetvény’) bibliai és teológiai metaforaként a kiválasztottakra, vagy magára a Keresztény Egyházra utal, mint a hívek gyülekezetére. (Pl. Mt 20.1-16). Dante maga is a bibliai-teológiai allegória értelemben használja a szőlőskertet (*vigna*) két helyen is a *Paradicsomban* (XII, 85-87; XVIII, 130-132). De Isten szőlőskertje csak mint ellenpont értelmezhető a *Pokol*beli növények sorsával kapcsolatban, amelyek kiszáradva, levél és gyümölcs nélkül véreznek a háрпиák csapásai alatt.

Még egy jelentős bibliai növényi motívum van jelen az öngyilkosok túlvilági sorsában: a füge, amelyet Máté evangéliumában Jézus kiszárít: „[Jézus] kora reggel a városba tartva megéhezett. Az út mentén látott egy fügefát. Odament, de nem talált rajta egyebet, csak levelet. Erre így szólt: "Ne teremjen rajtad gyümölcs soha többé!" A fügefa azon nyomban kiszáradt.” (Mt 21.18-19). Ezzel szemben, Vigna egyik ellenfigurája, maga Dante hasonló sorsfordulatot elszenvedve (megbecsültségből vádlottá és üldözötté válva) mégis ellentétesen cselekszik a balsors csapásai között. Ezt alátámasztja Brunetto Latini jóslata,<sup>1114</sup> ahol magát Dantét az „édes füge” (*dolce fico*) szókapcsolat jelöli, mellyel egyértelműen szembehelyezkedik a kiszáradt füge bibliai képével, amelyet Pier della Vigna túlvilági sorsa hív elő.

Az énekekben előforduló ovidiusi allúziók (az első sortól az utolsóig) elemzése kimutatja, mennyire markáns a latin költő jelenléte a *Pk.* XIII-ban. A vérző növénné változó szereplőkben az ének elemzői elsősorban a vergiliusi Polydorus történetének újraírását látják. Elemzésemben azt mutatom be, milyen ovidiusi előzményeket fedezhetünk föl a dantei leírásban. A Heliasok, Dryope és Erysichton *Metamorphoses*beli epizódjai a vérző és megszólaló növény-ember elemén kívül a tettek és átváltozás előzmény-következmény jellegében is előlegzik a dantei növénné változást: ez az elem hiányzik a vergiliusi Polydorus-metamorfózisból. A dantei növénné változás etikai alapját a boethiusi elmélet határozza meg, amely már a Trecento kommentátorok számára is nyilvánvaló volt: „ezt az átváltozást Dante allegóriaként alkalmazza: mikor az ember a világban él, akkor racionális,

---

<sup>1114</sup> Ma quello ingrato popolo maligno  
che discese di Fiesole ab antico,  
e tiene ancor del monte e del macigno,  
tí si farà, per tuo ben far, nimico;  
ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi

si disconvien fruttare al *dolce fico*. (*Inf.* XV, 61-66.)

A XIII. ének értelmezésébe G. Ledda (*«Inferno XIII»*, 2012) már bevonta ezt a passzust, de Pier della Vigna alakjával, és a hozzá kapcsolódó, fent említett bibliai idézettel – melyre eddig nem mutatott rá egyetlen értelmező sem –, nem hozta összefüggésbe.

szenzitív és vegetatív lény: amikor viszont megöli magát, ez a halál elveszi tőle a racionális és szenzitív képességeit, és így csupán a vegetatív marad meg számára.”<sup>1115</sup>

## II.2. Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben

A *Purgatórium* ovidiusi mítoszokkal, növényi metamorfózisokkal és bibliai utalásokkal legsűrűbben átszőtt részét a Földi Paradicsom énekei alkotják, ahol egyedülálló szerepet kapnak a növényi elemek is, ami elsősorban az édenkert-, valamint aranykor-tematikának köszönhető. Dante fel is hívja a figyelmet az antik költők (elsősorban Ovidius és Vergilius) topográfiai tévedésére, <sup>1116</sup> akik azt hihették, hogy az aranykor a Parnasszuson kapott helyet. Az ovidiusi Proserpina (és Singleton szerint Astrea) jelentősége nem hanyagolható el Matelda alakjának megformálásában.<sup>1117</sup> Dante ki is mondja: „Emlékeztetsz a helyre, ahol [játsozt], és arra, milyen volt / Proserpina, mikor elveszítette / őt az anyja, és ő [elveszítette] a tavaszt.”<sup>1118</sup> Proserpina az ovidiusi leírásában éppúgy virágokat szedegető szép leány, mint Matelda (valamint a XXVII. ének álmában Lia), és a természet közelségét, kapcsolódását a növényi motívumokhoz hangsúlyozza a középkori Ovidius-kommentárok értelmezése. A Proserpina elrablása előtti időszak az aranykor idejéé, a növényi termékenység teljességéé. Ez a növényzet számára is ideális állapot az, ami visszavonhatatlanul eltűnik az ártatlan lány elrablásakor. Dantét Mateldától csak egy háromlépésnyi folyócska választja el, de ezt ő jobban gyűlöli, mint ahogy a híres ovidiusi történetben Leander gyűlöli a vad hullámokat vető Helléspontost, amely elválasztja őt szerelmétől, Hérótól.<sup>1119</sup>

Két, növényi elemeket is tartalmazó ovidiusi mítoszra a Földi Paradicsom énekláncban kétszer is történik utalás: ez Pyramus és Thisbé története és a Pán és Syrinx mítoszáat hallgatva elalvó Argusé. Ezek az utalások nemcsak önmagukban jelentősek, hanem egyrészt példaértékűek a mítoszok dantei újrateremtésének szempontjából, másrészt az utazó Dante átváltozásainak kísérőivé és mintáivá válnak.

Az első utalást Pyramus és Thisbé mítoszára (*Met.*, IV, 55-166) a XXVII. ének 37-42. sorában találjuk, mikor az utazó Danténak át kell jutnia a hetedik szegély tűzfalán: a túloldalon már Beatrice várja (34-43. sor). Ám a tűzhalált már látott utazó nem hajlandó a tűzbe lépni, hiába biztatja Vergilius, hogy ez a tűz nem lesz ártalmas számára. Ekkor árulja az antik költő, hogy Beatrice várja őt a fal túloldalán. Dante rettegését csak a szeretett lény neve

<sup>1115</sup> Jacopo della Lana (1324-28), *Proemio*.

<sup>1116</sup> *Pg.* XXVIII, 139-144.

<sup>1117</sup> *Pg.* XXVIII, 49-51. *Met.* V, 341-408.

<sup>1118</sup> *Pg.* XXVIII, 49-51. “Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera.”

<sup>1119</sup> *Pg.* XXVIII, 70-75.

képes feloldani: pontosan úgy hat rá, ahogy a haldokló Pyramusra kedvesének neve. A dantei leírás csak ezt a pillanatot ragadja ki az ovidiusi epizódból, és a 145-146. sort idézi szinte szó szerint. Ez bizonyíték arra, hogy az egyébként nagyon elterjedt, XII. századi, eredetileg provanszál, de latinra fordított *Piramus et Thisbé* regény<sup>1120</sup> nem volt Dante kezében e sorok írásakor. Egy másik döntő érv arra, hogy Dante az ovidiusi *Metamorphoses*ből merít, pontosan a növényi metamorfózis elemében látható. A dantei sorokban Pyramus halálakor a szeder *bíborvörössé* válik<sup>1121</sup> követve az ovidiusi eredetit: „madefactaque sanguine radix / *purpureo* tinguunt pendentia mora colore”<sup>1122</sup>; míg a *Piramus et Thisbé* regényben Pyramus halálakor fehérből rögtön feketévé változott a szeder: „A vér az ágakra spriccel: / a gyümölcs, mi fehér volt, feketévé válik. / A szeder addig a napig / mindig fehér volt. / De attól kezdve fekete színű lett / a fájdalom tanújaként.”<sup>1123</sup>

A legfontosabb Argusra való utalást az Iót a féltékeny Iuno megbízásából száz szemével őrző Argus halálát eleveníti föl, akit Mercurius ringat álomba, Pán és Syrinx mítoszát mesélve neki. „Ha ábrázolni tudnám, hogyan merültek álomba / Syrinxről hallgatva a kegyetlen szemek, / a szemek, melyeknek oly drága volt a hosszú virrasztás; // mint festő, aki modell után fest, / rajzolnám le, hogyan aludtam el én.” (*Purg.*, XXXII, 64-68). Az Ovidius által lejegyzett történetet a *Metamorphoses* I. könyvében olvashatjuk (668-723. sor). Ezekben a purgatóriumi tercínákban az ovidiusi Argus álomba merülése Dante számára modellként (*essempro*) szolgál a saját mítoszának megformálásához: közös pont, hogy mindkét esetben a történet illetve dal édessége az, amitől lecsukódnak a hallgató szemei. Az ovidiusi utalás mellett, amely a Dante-szereplő álomba merülését hivatott szemléltetni, ezekben a sorokban a Dante-szerző felfedi az antik mítoszok használatának módját is, ami nem csak az adott szöveghelyre vonatkozik, hanem a teljes *Színjáték* imitációs technikájára.

Véleményem szerint nem véletlen, hogy Dante az antik mintához való viszonyulását feltáró sorokban Pán és Syrinx mítoszát idézi. Arnolphe d’Orléans középkori Ovidius-kommentárjában ugyanis úgy értelmezi ezt a történetet, hogy Syrinx a görög művészetek jelképe, Pán pedig Rómáé. Az, hogy Pán üldözi és utoléri Syrinxet, azt mutatja, hogyan igyekeztek a rómaiak magukévá tenni a görög művészeteket. A nádsíppá változott Syrinx

<sup>1120</sup> *Piramus et Tisbé*, a cura di Cristina Noacco, Roma, Carocci, 2005.

<sup>1121</sup> 35-36. sor, kiemelés tőlem: D.E.

<sup>1122</sup> 126-127. sor, kiemelés tőlem: D.E.

<sup>1123</sup> 787-792. sor: A visszatérő Thisbé meg se ismeri a szederfát: „[Thisbé] mikor közeledik a szederfához, / és megpillantja a megfeketült szedreket, azt gondolja, eltévedt, / a megváltozott szín miatt : / mit korábban fehérnek látott, / a gyümölcs, most fekete a vértől.”



pedig, amelyen ettől kezdve Pán játszik, nem egyéb, mint a rómaiak által felhasznált és ezáltal átváltozott görög művészet.

### II.3. Növényi mítoszok és a figurális jelentés, valamint a költői koszorúzás témája a *Paradicsom* I. énekében

A *Paradicsom* I. éneke két ovidiusi allúzióval és metamorfózissal indul: mindkettő isteni erőhöz kapcsolódik, amelyekben – bár ezt Dante nem teszi explicitté – érződik a kontrasztos szerkesztés igénye. Marsyast (az ovidiusi epizódját lásd: *Met.*, VI, 382-400.) Apollón legyőzi a zenei versenyben, és a költészet kegyetlen istene merészségeért büntetésül fához köti és bőrét lenyúzza. Erre a történetre utal Dante az ének 19-21. sorában, az Apollónhoz intézett invokációban.

A másik utalás Glaucusra történik, akit Alighieri azért választ ki, hogy illusztrálja vele a lealacsonyodással ellentétes folyamatot: a felemelkedést és Isten birodalmába való belépést, mely az utazó Danténak megadatik: „Miközben néztem őt, olyanná lettem belülről, / mint amilyenné Glaucus vált, mikor megkóstolta a füvet, / mely a többi tengeri istennek tette társává”. // Az ember fölöttivé válást szóban kifejezni / nem lehet; legyen hát elég a példa / annak, kinek a kegyelem e tapasztalatot tartogatja” (67- 72. sor). Glaucus történetét a *Metamorphoses* XIII. könyve meséli el (898-968. sor).

Tudjuk, a klasszikus mítoszok felidézése a költeményben sohasem véletlenszerű, hanem szinte kivétel nélkül strukturális jelentéssel bír. A *Paradicsom* I. énekének két ovidiusi utalásában a különböző isteni büntetések közötti szembenállást figyelhetjük meg: az antik isten kegyetlen büntetésével, melyet gőg és önteltség motivál, alkot ellenpontot a Glaucus története. Dante átlényegülését ugyanis a tűz égében Glaucus példája vetíti előre, amelyet az isteni kegyelem tesz lehetővé.

Az ének mindkét mitológiai példája figurális jelleggel bír, de különböző előjelűek: míg Marsyasé negatív, Glaucusé pozitív. Nemcsak Marsyas és Glaucus alkot ellentétpárt, de Marsyasszal szemben az utazó Dante is. Míg Marsyas ostobán és gőgösen hívja ki az istenséget, addig Dante alázatosan kéri Apollónt arra, hogy nyújtson neki segítséget művének harmadik, legnehezebb részének költői megfogalmazásában: szabaduljon meg emberi testének korlátaitól, és az isteni ihletettség edényévé válhasson. Marsyas tehát Dante visszájára fordított előképe lesz, és ezt a negatív képet felülírja egy bibliai modellt, mely az edény (vaso) kifejezéssel válik egyértelművé: Szent Pált a dantei Színjáték ugyanis a bibliai körülírás mintájára (vas electionis (Ap.Csel. 9, 15)) kétszer is így nevezi meg: «lo vas d’elezione» (Inf. II, 28); «il gran vasello / de lo Spirito Santo» (*Par.* XXI, 127-128). Ezzel az ovidiusi modellt a keresztény értelmezés mintegy kifordítja, és kijavítja.

### III. Az elállatiasodás metamorfózisai

#### A „soha nem látott átváltozások” énekei: metamorfózis, *imitatio* és *aemulatio* a *Pokol* XXIV és XXV. énekében

A bestiális átváltozások közül a *Pokol* XXIV-XXV. énekében találhatók választottam részletes elemzésre. A tolvajok énekcsoportjában mindhárom metamorfózis-leírás elsősorban ovidiusi alapokon nyugszik, és e kiemelt fontosságú epizódok mellett számos más ovidiusi allúzió is észrevehető. A hagyományosan az „aemulatio énekének” tekintett ének elemzésekor nem szabad elfeledkeznünk az imitáció rendkívüli szerepéről, ami az *aemulatio* nélkülözhetetlen bázisa is egyben.

Az ovidiusi imitáció lehangsúlyosabb megnyilvánulásait a három metamorfózissal kapcsolatban tapasztalhatjuk: a Vanni Fucci bűnhődését leíró fönix-hasonlat (XXIV, 106-111) legfontosabb forrása az *Átváltozások* XV. könyvének 392-400. sora. A Cianfa és Agnel összefonódásának Salmacis és Hermaphroditus eggyé válása az előzménye (*Met.* IV, 356-379), mely számtalan lexikai választásban visszhangzik. A XXV. ének 97-98. sorában Dante Arethusa (*Met.* V, 572-641) és Cadmus (*Met.* IV, 571-603) epizódját említi a harmadik metamorfózis-leírással kapcsolatban. Arethusa talán csak a „fonte” rím szó miatt kerül elő, mivel mitológiai epizódja semmilyen tekintetben nem kapcsolódik a témához. Cadmus és Harmonia kígyóvá változásának leírása (*Met.* IV, 571-603) valódi forrása Buoso kígyóvá válásának.

A XXIV. ének 98. sora (*Sem O-t, sem I-t ily sebesen nem írt még senki*) az ovidiusi *Átváltozások* Ió hösnőjére (*Met.* I, 583-750) utal. Ió lánnyá való visszaváltozásának (739-746. sor), mint a dantei énekben szereplő oda-vissza változások mitológiai előzményének, rendkívüli jelentősége van, mivel ez egyike a nagyon kevés állatból emberré való visszaváltozásoknak az ovidiusi költeményben. Ennek a szövegrésznek a nyelvi megformálása is hatást gyakorolt a harmadik metamorfózis egyik részének leírására, ahol Francesco de' Cavalcanti kígyóból emberré változásának lehetünk tanúi.

A lexikai szinten különösképpen feltűnő ovidiusi hatás azonban gazdagodik az ellentétes elemekkel, amely részben az explicit verseny és felülmúlás játékává alakul, részben groteszk és parodisztikus ellenpontot alkot a klasszikus költő leírásaival. De az ovidiusi paródiánál talán hangsúlyosabb és következetesebb a szentség paródiája ezekben az átváltozásokban, amelynek a jelenlétére Skulsky, Kenneth Gross, és Teodolinda Barolini hívta föl a figyelmet.

A tolvajok énekcsoportjának első metamorfózisleírásának egyik eleme Vanni Fucci bűnhődésének leírása, melyben a (1) kígyóharapás (2) meggyulladás-hamuvá omlás (3)

hamuból való újra összeállítás szakaszait lehet elkülöníteni (a metamorfózis), a másik elem az ezt illusztráló fönix-hasonlat. A szakirodalom alapvetően két forrást jelöl meg: a metamorfózis előképét a lucanusi katonák kígyómarás okozta szétfolyásában, illetve felduzzadásában látja, a fönixleírását pedig a *Met.* XV, 392-400. soraiban. Mindkét – szinte az ének minden kommentátora által hozott – megállapítás azonban korrekcióra szorul. A lucanusi leírást a Dante-kommentárok jelentős része félreértelmezi, és ennek következtében hibásan látja Vanni Fucci hamuvá omlásának előképeként. A lucanusi Sabellus-Nasidius történet, mint előzmény Vanni Fucci esetében kizárólag a kígyómarás mint kiváltóok elemében ismerhető föl.

A fönix-leírásban Dante fő forrása egyértelműen az ovidiusi hely, ám kizárólagos forrásnak nem lehet tekinteni. A büntetés módszerének megalkotásakor minden valószínűség szerint hatással volt a szerzőre a *Mohamed lépcsőjének* néhány alvilági epizódja is, amelyekre eddig csak Maria Corti tanulmányában bukkan föl néhány (pontatlan) utalás. A büntetés értelmének felfejtéséhez a fönix-mítosz továbbélésére hozok példákat a késő ókor költészeti és a középkori enciklopédikus irodalmi hagyományban, amely a krisztológiai szimbolikus tartalmakkal való összetapadásának a folyamatát tükrözi. Ez a hagyomány bizonyítja, hogy a dantei fönix-hasonlat a szerző és kortárs olvasó számára felidézte a krisztológiai allegóriát, és, hogy ennek a szövegrésznek a pokolbeli elhelyezése sajátos értelmezést kíván. Hiszen, a Krisztus (és a hívők) feltámadását hirdető tűzmadár-hasonlat megjelenése az istenkáromló Vanni Fucci büntetésében csak parodisztikus példázatként értelmezhető. Vanni Fucci pillanatok alatt lejátszódó és ciklikusan, újra és újra bekövetkező porrá omlása és újjáalakulása nem egyéb, mint groteszk utánzása a Krisztus és az üdvözültek egyszeri halálának és egyszeri, ám végleges feltámadásának.

#### **IV. A betegség mint metamorfózis.**

##### **A betegség mint büntetés a *Pokol* XXIX-XXX. énekében: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája**

A dantei *Pokol* XXIX-XXX. énekében a hamisítók bűnhődnek, és büntetésük – egyedülként a *Pokolban* – betegség. A fémhamisítók büntetése lepra (*lebbroso*, XXIX, 124), rühes varokkal (*scabbia*, 82. sor). A személyhamisítóké veszettség (*rabbiosi*, XXX, 46); a pénzhamisítóké a vízkór (*idropesi*, 52; *idropico*, 112) – amelyre Dante a *hecticás* (*etico*) légzését hozza hasonlatként –; a hazugoké pedig a láz egy másik fajtája (*febbre aguta* 99. sor). A betegségek általános, ellenbüntetésként felfogott értelmezése szerint: a hamisítók külsejét és fizikai állapotát úgy változtatja meg és teszi tönkre a betegség, ahogy ők változtatták meg a természetét annak, amit hamisítottak. De azért, hogy az egyes betegségek dantei felfogásához

közelebb kerülhessünk, és az ellenbüntetés értelmét az egyes esetekben felfejthessük, összevetettem ezeket a leírásokat irodalmi előzményeikkel és a kor enciklopédiákban megőrzött tudásanyagával; valamint a betegség megítéléséről rendelkezésünkre álló középkori forrásokkal.

Az irodalmi előzmények közül a hamisítók énekeiben a legmarkánsabb Ovidiusé: egyedülállóan nagy számban fordulnak elő utalások egyértelműen a *Metamorphoses*ből merített hősökre és történetekre. Ezek közül a legfontosabbakat említve: az aeginai pestisre (XXIX, 58-66; *Met.* VII, 523-660), Daedalusra (XXIX, 116; *Met.* VIII, 183-235) Semelére (XXX, 2; *Met.* III, 253-315), Athamasra (XXX, 4-12; *Met.* IV, 416-562), Hecubára (XXX, 13-23; *Met.* XIII, 481-568), Mirrhára (XXX, 37-41; *Met.* X, 298-502), Narcissusra (XXX, 128; *Met.* III, 339-510). Az aeginai pestis és az Athamas és Hecuba örületének (fúriáktól üzőttségének) részletes leírása még két betegséggel bővíti az énekben bemutatottak tárházát.

A különböző betegségek nagyon is eltérő megítélésben részesültek a kultúratörténetben, ami minden bizonnyal befolyásolta a dantei kórválasztásokat. A pestis, mint a többi nagy járvány „személyválogatás nélkül egyaránt bánik a gazdaggal, mint a szegénnyel, az erőssel, mint az erőtlennel, az ifjúval, mint a vénnel, a bolonddal, mint a bölccsel”<sup>1124</sup>. Pontosan a megkülönböztetés hiánya az, ami miatt Dante az egyetlen személy iránti féltékenységből teljes népet és állatokat kiirtó aeginai pestist választotta példaként a mitológiai istenség igazságtalanságára. Az ovidiusi pestis dantei felelevenítésében a betegség részletes bemutatásának hiánya és az ezzel az epizóddal kapcsolatos hangsúlyozott imitáció annak tulajdonítható, hogy Dante csak irodalmi forrásokból ismerte a pestist.

A dantei leírás két betegséget nevez meg a XXIX. énekben az alkímisták büntetésével kapcsolatban: először azt mondja, az árnyak viszkető rühös sebeiket vakarják, majd a 124. sorban „a másik leprás”-nak nevezi Capocchiót. A szöveg teljes egyértelműségének hiánya miatt a betegség pontos mibenlétének kérdése megosztja a kommentátorokat. A leggyakoribb vélemény a középkori orvostudomány tünetleírásaira, köztük Sevillai Isidorus *Etymologiae* című enciklopédikus művének magyarázatára épül, miszerint mind a lepra, mind a rüh „az emberi bőr érdessé válásával jár, viszketéssel és hámlással, de a rüh esetében enyhébb formában”<sup>1125</sup>. Valószínűnek tűnik, hogy Dante egy, az 1240-es évek környékéről származó enciklopédiából – Bartholomeus Anglicus *De proprietatibus rerum*-ából – merített

<sup>1124</sup> Landovics István prédikációja, 1689.

<sup>1125</sup> Sevillai Isidorus, *Etymologiae*, IV, VIII, 10.

információt, mely szerint a leprát esetenként kísérheti rüh is.<sup>1126</sup> Ez a megállapítás már Avicennánál is megtalálható<sup>1127</sup>, de a dantei leírásnak több eleme is a bartholomeusi szöveget idézi, és a XXIX-XXX. énekben büntetésként megjelenő más betegségek bemutatásának is bizonyíthatóan egyik fő forrása ennek a tizenkilenc könyvből álló enciklopédiának, a VII., betegségekkel foglalkozó könyve.

Meglepő módon egyetlen tanulmány vagy kommentár sem említi a dantei alkímisták büntetésével kapcsolatban a bibliai előzményeket, amelyek több szállal is kapcsolódnak a XXIX. ének leírásához, és kétségkívül modellként szolgálnak számára. Az ótestamentumi példákban a lepra mint isteni büntetés jelenik meg; míg az újtestamentumi történetek a leprával kapcsolatban elsősorban Krisztust, mint e kór azonnali gyógyítóját láthatjuk, ami hagiográfiai toposzá is válik. A *Színjáték* egyetlen másik leprával kapcsolatos említése a *Pokol* XXVII. énekében található, mindössze két énekkel előzve meg az alkímisták énekét: „Ahogy Konstantin a hegyről lehívta / Szilvesztert, hogy lepráját elmulassza, úgy hívatott ez, mint valami orvost, / hogy gyógyítsam ki a hatalmi lázból”<sup>1128</sup> – mondja Guido da Montefeltro a hozzá tanácsért forduló VIII. Bonifácra. A *Monarchiában* (III, x, 1) is idézett legenda szerint Konstantin császár leprás volt, amelyből a megkereszteléskor azonnal kigyógyult. A több esetben isteni büntetésként lesújtó ótestamentumi lepra motívuma befolyásolja tehát egyrészt, mint analogikus minta az alkímisták büntetését; másrészt az újtestamentumi csodák és Konstantin gyógyulása, mint antitetikus minták vannak jelen a dantei büntetésben. Az isteni akaratból bekövetkező azonnali gyógyulás történeteit szem előtt tartva válik igazán súlyossá a megváltoztathatatlan pokolbeli sors.

Habár Dante az archaikus, ótestamentumi betegség mint büntetés elvét választotta a hamisítók bugyrának büntetéséhez, nem szabad elfeledkeznünk a középkori gondolkodásban és teológiában jelenlévő betegségfelfogás különböző aspektusairól. A középkorra kialakuló betegségfelfogás nem egységes: az akár egymásnak ellentmondó nézetek egymás mellett élésének lehetünk tanúi. Nem tűnik el az isteni büntetés gondolata, ami a betegeket a morális megbélyegzés áldozatává tette, a betegségre pedig mint a bűn látható jegyére mutatott. A prédikációirodalomban Ágoston és Aquinói Tamás nyomán gyakran felbukkan a gondolat,

<sup>1126</sup> VII, 64. Lásd a (bőrön megjelenő) tünetek leírását: „Duzzanatok nőnek a testen és sok kis kerek és kemény seb alakul ki, ... a körmök megnőnek, ... és szinte rühösnek tűnnek, ... viszketéstől szenvednek, hol rühvel, hol rüh nélkül, különböző foltok borítják a testüket: hol vörösek, hol kékeslilák, hol feketék, hol fehéresek.” (Bartolomeo Anglico, *De rerum proprietatibus*, Minerva, G.M.B.H., 1964; a Frankfurt, Apud Wolfgangum Richter, 1601, faksimile-kiadás).

<sup>1127</sup> *Canon totius medicinae*, IV, VII, 1, 5; III, III, 1.

<sup>1128</sup> 94-97. sor: „Ma come Costantin chiese Silvestro / d'entro Siratti a guerir de la lebbre, / così mi chiese questi per maestro / a guerir de la sua superba febbre”

hogy Isten sebezhetetlennek és halhatatlannak teremtette az embert, és az eredendő bűn következtében vált az *infermitas* az emberi faj állapotává. Vagyis ebből a nézőpontból megközelítve, a betegség nem individuális, hanem kollektív büntetés eszközévé válik. A testi egészség (*sanitas*) ideiglenes elvesztése pedig a lélek javára is válhat: a betegség figyelmeztetés, a halál előképe, ami lehetőséget teremt a bűnösnek a megbánásra, a világi dolgoktól való elfordulásra, a lelki üdvösség (*salus animae*) elérésére. Az isteni büntetés és a figyelmeztetés jelentésén kívül azonban a szörnyű testi szenvedés krisztológiai tartalmat is nyer a középkori gondolkodásban: Krisztus testi-lelki gyógyító tevékenysége („Christus medicus”); mellett jelen van a szenvedő Krisztus alakja is.

A középkorban egymás mellett élő számos betegségfelfogás közül Dante a legősibb és legprimitívebb vélekedést választja (a betegség, mint egyéni büntetés elvét), és teszi pokolmélyi énekpár logikai oszlopává. Ennek a döntésnek a gondolati háttere, hogy Dante betegségtől kínlódó bűnösei éppúgy, ahogy a test gyógyulásában, ugyanúgy a lélekében sem reménykedhetnek: az ő számukra az ótestamentumi elvű büntetést nem enyhítheti a teológia balzsama, amely a betegséggel kapcsolatban pozitív gondolkört is biztosít hívóinek.

#### **V. Inferno XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke. Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében**

Ez a fejezet egyrészt egy értelmezési kísérlet, amely azt bizonyítja, hogy a *Pokol* XXXIV. énekének vezérmotívuma az „ellentétbe való átfordulás” eleme, és strukturáló elve az ellenpontosítás. Ehhez kapcsolódva a szentség paródiájának megjelenési formáit is vizsgálom. A fejezet másik célja Júdás megítélés-történetének bemutatása a középkorig és a középkorban, amely Dante és a kommentátorok Júdás-ábrázolását meghatározta.

I. Az „ellentétbe való átfordulás” motívuma megjelenik az ének funkciójában, hiszen egyrészt ez a *Pokol* tetőzése Lucifer és a legfőbb emberi bűnösök látványával, és az első *cantica* lezárása, másrészt pedig kezdet és átmenet, átvezetés a Purgatóriumba. Mivel az ének két teljesen különböző világ egybekapcsolása, nem is maradhat egységes és harmonikus. A „Vexilla regis” himnusz idézését (ennek a VI. századi himnusznak az első szavait idézi Dante az ének kezdősorában) csak mint parodisztikus ellenpontot (ezt hangsúlyozza az első három idézett szó mögé Dante által illesztett „infern” alak), foghatjuk fel Luciferrel kapcsolatban, hiszen legyőzőjének győzelmi himnuszával mutatja be a legyőzöttet. Az „ellentétbe való átfordulás” elemeit vehetjük észre az ének helyének és idejének síkján egyaránt. Költőink, Dante és Vergilius, az egyik félgömbről a másikra jutnak át egyetlen pillanat leforgása alatt,

ami a felfelé és lefelé irányának felcserélődését eredményezi. Az egyik félgömről a másikra jutás eredménye volt egy időbeli ugrás is: az éjszaka nappalra váltása.

A Pokolba alámerülés 1300. Nagypéntek estéjén (ápr. 8.) kezdődött, és Nagyszombat estéjén (ápr. 9.) értek Lucifer elé, a csillagokhoz pedig húsvét vasárnapjának reggelén érkeztek. A húsvéti napok és a nagypénteki liturgia részévé vált himnusz szavai Krisztus passióját idézik fel az olvasóban. Ám ez is csak mint ellenpont értelmezhető: Krisztus szenvedésének évfordulóján Dante betekintést nyer az örök szenvedés birodalmába. De szemben Jézus ártatlanul elszenvedett kínjaival, a pokolbeli gyötrelmek mint megérdemelt büntetések jelennek meg. Az „ellentétbe való átfordulás” motívuma talán leginkább az ének két fő alakjának (Lucifernek és Júdásnak) a sorsában szembetűnő, hiszen mindkét végletes állapotuk emberi léptéken túli. Múltjuk és jelenük között mérhetetlen távolság húzódik, ami Lucifer esetében nem csak képletes: egyenesen a mennyekből zuhant alá a pokol mélységébe; ő, aki fényhozó, legszebb és legnagyobb tudású angyalból lett a „sötétség hozója”, torz és tehetetlen. Isten közeléből került a lehető legnagyobb távolságra, megbízottjából vált ellenségévé. Feltűnő az analógia Júdás esetével, aki Krisztus kiválasztott apostolainak egyikéből, pénzének őrizőjéből lett árulóvá. Ugyanúgy, ahogy Lucifer Istentől, Júdás úgy jutott Krisztus közvetlen közeléből a legtávolabbra tőle.

Lucifer hajdani szépségének és jelenlegi csúfságának ellentétét Dante két alkalommal is külön hangsúlyozza az ének során. Lucifer alakjában az ellentétekre való kiélezettség mellett a szentség paródiája dominál: minden részletében mint Isten, Krisztus, vagy a Szentháromság groteszk mása mutatkozik meg. Három, de egységbe érő feje a Szentháromságot utánozza; az uralkodói körülírások, melyek éppenhogy tehetetlenségére hívják föl a figyelmet, Isten szánalmas kópiájává teszik; testhelyzete és út-szerepe krisztusi attribútumok romlott másait rejtik. Az alakjában megjelenő parodisztikus elemek gondolati alapja, hogy Lucifer törekvése szerint Istenhez hasonló akart lenni, büntetése pedig az, hogy, Istenhez hasonlónak vált ugyan, de lényegében ellentétes irányú, groteszk karikatúrájává. Ezt az üzenetet pedig a keresztény teológia álláspontját tükrözi – Ágoston manicheizmus ellen írt műveitől kezdve –, mely szerint a Rossz nem a Jó egyenértékű antitézise, hanem nem lehet egyéb, mint az egyetlen Abszolútum, a Jó tagadása.

II. Júdás alakjának, jelentőségének és bűnössége mértékének megítélése korszakonként változott, ez nyomon követhető jellegzetes ábrázolásaiban. Az ókeresztény felfogás szerint Júdás eszköz volt, akinek be kellett töltenie rendeltetését; és egyidejűleg a rossz megbánás elrettentő példája is, akinek nem lesz megbocsátásban része. Míg a középkor Júdást aljasnak,

és külsejével, gesztusaival is negatív figurának ábrázolja. A *Legenda Aurea*-beli Júdás-legenda oidipusi bűnökkel színesíti Júdás bűneinek listáját.

A dantei Júdás helyzetéből és büntetéséből (öt gyötri legjobban a Sátán, nem csak fogaival morzsolja, hanem hátát is karmolja) következik, hogy Dante őt tartja az emberi bűnösök közül a leggonoszabbnak. Egyes kommentárok Júdás-képe, mely kifejezetten mint személyes jótevőjének árulóját mutatja be Júdást, minden valószínűség szerint a *Legenda Aurea*-ban is feljegyzett középkori Júdás-legenda alapján. Ennek a történetnek az ismeretére Francesco da Butinak ez a mondata utal egyértelműen: „Iskarióti Júdás elárulta mesterét és jótevőjét (*benefattore*), azaz Krisztust, aki annyi jót tett vele, és *megbocsátott neki oly nagy bűnöket, amekkorákat és amilyeneket a történetéből tudunk, hogy elkövetett*, és tanítványává és pénzének kezelőjévé tette”.<sup>1129</sup> A Buti által említett „oly nagy bűnök”, melyeket Jézus még azelőtt megbocsátott Júdásnak, mielőtt tanítványává lett volna, a *Legenda Aurea*-beli történet szerint: kegyetlenség a testvéreként vele együtt nevelt gyermekkel szemben, valamint az „oidipusi bűnök”: apagyilkosság, és az anya feleségül vétele.

## **VI. Az utazás ovidiusi mítoszai a *Commediában* I. Phaethon, Icarus és Daedalus**

### **VI.1. Phaethon a *Színjátékban*; a száműzött Hippolytos útra kel**

A *Malebolge* elején (XVII-XVIII. ének) Dante három ovidiusi mítoszt idéz föl. Phaethon (*Met.* II, 106-108) és Icarus (*Met.* VIII, 223-230) bukása pillanatában érzett félelmét múlja felül Dante-szereplőnek a Geryon hátán érzett félelme a *Pokol* XVII. énekében. Phaethon szerepe a *Pokol* közepén, a Rondabugyrokba való lesüllyedés előtt a negatív figurában határozható meg: a nagyratörő, de elbukó ember figyelmeztetésként szolgál az utazó Danténak, aki az igazi emberi gonoszság bűnösei közé fog belépni. A szakirodalom nem figyelt föl arra, hogy Ovidius is negatív figurális tartalommal választja egymás után Phaethont és Icarust, pontosan úgy, ahogy azt Dante teszi a *Pk.* XVII. énekében. A *Tristia* bevezetésében a száműzött költő útnak indítja kis könyvét, de nem küldi (egyenesen) a császári nagy palotába. Két ártatlanul rettegő állat mellé két tulajdon hibájából elbukott mítoszi hőst választ – *Metamorphoses*-ének hőseit: Phaethon, ha élne, úgy félne, ahogy a költő fél Augustustól (I.1. 79-82). Icarus merészsége és bukása nem más, mint figyelmeztetés Ovidius számára, nehogy könyvecskéjét elhamarkodva küldje a császárnak (I.1. 89-93). A történetvezetés és a lexikai választások szintjén Dante egyértelműen a *Metamorphoses* Ovidiusának leírását veszi Phaethon történetének alapjául (*Met.* I, 750 skk, és II, 1-332).

A *Paradicsom* XVII. énekének elején (1-6.s.) – szoros intratextuális köteléket alkotva a

---

<sup>1129</sup> Buti, 1385-95, 106-126. sorhoz írt kommentárja. (A kiemelés tőlem származik.)



Pokol XVII. énekében felbukkanóval – ismét a Phoebus-fiú mítosza szolgál a Dante-szereplő helyzetének leírására. Dante saját sorsára vonatkozó próféciát akar kérni ősetől, Cacciaguidától: ez a zavarodottsága Phaethonéhoz hasonlítható, aki a származását megkérdőjelező Epaphus sértése után anyjához, Climenéhez siet, hogy biztos választ követeljen tőle (*Met.* I, 747-764). Dante is felmenőjéhez fordul tulajdon sorsát érintő kéréssel, ám szemben Phaethon múltra koncentráló tekintetével, ő a jövőt igyekszik megtudni. Nem kétséges, hogy Phaethon, aki az életével fizetett azért, hogy megbizonyosodhassék származásának titkáról, itt ismét negatív figura szerepét ölti: Dante az ő hibáit elkerülve cselekedhet helyesen, és kaphatja meg a jövő nem evilági tudásának lehetőségét. Még egy fontos funkcióval bír a XVII. ének kezdetén elhelyezett ovidiusi mítosz: így Dante tulajdon száműzetésének prófeciája előtt felidézi a nagy száműzött költő-elődöt, Ovidiust. Dante és Ovidius száműzetése közötti párhuzam megerősítést nyer nem sokkal később, egy következő ovidiusi mítoszra való hivatkozáskor. Cacciaguida jóslata szerint: „Úgy, ahogy Hippolytos indult el Athénból, / a kegyetlen és gonosz mostoha miatt, / úgy kell neked Firenzéből útra kelned. (46-48. s.) Dante sorsát most a pozitív analógia módszerével írja le egy Ovidius által is említett hős mítosza (*Met.* XV, 493-546): a szívtelen mostoha által befeketített ártatlan („meritumque nihil”, 504) ifjúnak rágalmak közepette kell elhagynia hazáját („profugo curru”, 506; „mihi mens interrita mansit / exiliis contenta suis”, 514-5). Pontosan ez a sors vár Dantéra is.

#### VI.2. Icarus fölszállása és bukása; Daedalus és az imitáció

Icarus első említése a *Commediában* Phaethoné mellett található (*Inf.* XVII, 109-111): a két mitológiai alakot egy szintre helyezve tárgyalja a szerző, és múlja fölül félelmében az utazó Dante. Valójában Ovidius csak Phaethon félelméről ejt szót, Icaruséről a *Metamorphosesban* nem: ő csak akkor kiáltana apjához, mikor a tenger elnyeli (VIII, 229-230). Azonban – és erre még nem mutatott rá a szakirodalom – az *Ars amatoria* történetében Ovidius leírja az ifjú Icarus félelmét is, ami valószínűsíti, hogy Dante ezt az ovidiusi részt is jól ismerte (II, 87-92.) Az epizód értelmezői egyetértenek abban, hogy az utazó Dante számára a makrotextus szintjén mind Phaethon, mind Icarus mint „kijavítandó modellek” jelennek meg. Az ő *hybris*ükkel szemben Danténak az alázatosságot kell képviselnie, hogy ne ismételje meg tragédiájukat. A pogány ifjak *ascensus* majd *descensus* sorrendjét is felcseréli a keresztény utazó: ő előbb a Pokolba ereszkedik alá, és csak azután, megtisztulva emelkedik az egekbe. Ebből a szempontból Daedalus is negatív modell, aki a *Színjátékban* Dante három hatékony vezetőjével szemben a kudarcot valló vezető példáját jeleníti meg.

A *Paradicsomban* két olyan helyre is felfigyelhetünk, ahol Beatrice egy javított Daedalusként, Dante egy javított Icarusként jelenik meg: a XV. énekben Beatricéről szól így Cacciaguida: „mercé di colei / ch'a l'alto volo ti vesti le piume”. A XXV. énekben pedig szinte ugyanezekkel a szavakkal írja körül Dante Beatricét: „E quella pīa che guidò le penne / de le mie ali a così alto volo”. A „magas röpülés” („alto volo”), a „magas cél” („alto fine”, *Pd.* XXII, 35), „magas vágy” („alto disio”, *Pd.* XXII, 61, XXX, 70) kifejezései a *Színjátékban* és a patrisztikai-teológiai irodalomban mind a lélek Isten felé vezető útját jelölik.

Dante Daedalus körülírást kap a *Par.* VIII. énekében (“quel che, volando per l’aere, il figlio perse” (126.s.): ezek a sorok egyszerre hirdetik az alkotó ember sikerét, és a szülő kudarcát. A kontextusból azonban világossá válik, hogy Dante beszélgetőtársa itt az ősi foglalkozástípusokat sorolja föl. Daedalus esetében felmerül a kérdés: Dante Daedalus sokoldalú zsenijének melyik ágára gondol. Ennek a kérdésnek a megválaszolásához a *Pokol* XXIX. énekének utalása nyújt segítséget (112-117.s.). “Daedalusszá változni” a szövegrészben egyrészt egy nagyon konkrét jelentéssel bír: Griffolino nem tudta megtanítani repülni Alberót, amire Daedalus képes volt a mitológiai történetben. Az is nyilvánvaló, hogy a feltalálás – megvalósítás – és ennek megtanításának folyamatáról van szó, ami még egy olyan okos és találembernek sem lehetséges, mint amilyen Griffolino, hanem csak és kizárólag a zseninek. Ovidius a *Metamorphosesben* így jellemzi először Daedaluszt, a labirintus kitalálóját és építőjét: „Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis” (VIII,159).

Nem véletlen Daedalus említése a hamisítók énekében: a XXIX-XXX. ének Dante-kortárs hamisítói (Griffolino mellett Capocchio és Ádám mester) mind kiváló értelmi képességű emberek voltak, és a hamisítás lényege nem más, mint a természet imitálása, ahogy az Capocchio szomorú-ironikus önvallomásából kiderül “a természetnek mily ügyes majma voltam” (XXIX, 139). Daedalus találmányának lényege is a természet utánzásából fakadt: a Kréta szigeti száműzetésből a menekülés módját a madaraktól lesi el, és felépíti a szárnyak, tollak szerkezetét hűen követve a természet-alkotta madárszárnyakat. A *Pokol* 10. bugyrának hamisítói, Daedalusszal ellentétben, megtévesztő céllal utánozták a természetet: a céljuk nem a művészet és természet megújítása volt az imitáció segítségével, hanem az imitáció rossz felhasználása. Daedalus a XXIX. énekben ellenpont: Griffolinóé elsősorban, de az összes hamisítóé is.

Kérdés, hogy tekinthető-e Daedalus a szerző figurájának, ahogy azt Robert Brownlee fölvetette egy előadásában. Nem Brownlee gondolatmenetét követve (a „penne” madártoll és íróeszköz értelmének összevonásával nem értek egyet), de ugyanerre a következtetésre jutok.

Egyrészt a költészet is utánczó mesterség Horatius *Ars poeticája* szerint, amelynek Daedalus a mestere. Másrészt Ovidius az *Ars amatoria* II. könyvének első 105 sorát Daedalus és Icarus epizódja uralja, ahol az ovidiusi Daedalus egyértelműen magának Ovidiusnak, a művésznak a karaktere. Vagyis, a Dante számára mintaként szolgáló antik szerző költői alteregójáról, figurájáról van szó.

Még egy kulcsfontosságú elem található Dante szempontjából az *Ars amatoria* II. könyvében: a Daedalus és Icarus-epizód, vagyis a nagy repülés-mítosz és Iason – Médea valamint Odysseus – Circé mítoszainak, tehát a nagy hajózás-mítoszok egymás melletti említése. Dante számára ugyanis ez a két mítosz- és metaforacsoport sok szállal kapcsolódik egymáshoz.

## **VII. Az utazás ovidiusi mítoszai a *Commediában* II.: A viharos tenger toposza és a nagy hajók**

Dolgozatomnak ez a fejezete a metamorfikus Odysseust mutatja be, illetve azt, mennyiben támaszkodik Dante az ovidiusi mítoszleírásra. Emellett vizsgálom a tengermetafora használatának jellegzetességeit – különös tekintettel az ovidiusi *Tristiára*, mint lehetséges előzményre –; és a dantei Iason-figurát, aki a *Pokolban* a csábításaiért bűnhődik, míg a *Paradicsomban* a sikeres tengeri utazás és a bevégzett emberfeletti munka jelképévé válik.

Az első alfejezetben a hajózás- és tengermetaforák használatára hozok néhány példát az antik hagyománytól kezdve a dantei választásokig. A hajózásmetafora két fő használata már az antik költészetben a (1) költői vállalkozás költői képe. Ovidius a tenger- és hajózástoposz nagyon sokoldalú felhasználója: a *Remedia Amoris* végén záróformulaként találjuk (811-812); míg az *Ars amatoria* ezzel a toposszal indít (I, 1-8); és a *Római naptár* első négy könyvében mind megjelenik ez a költői kép (I 4; II 3; III 790; IV 18). A *Tristiában* egyedülállóan nagy szerepet kap a tengermetafora: az első könyvnek szinte minden darabjában megjelenik, és némelyik költemény egésze erre a toposzra épül: elsősorban a hányatott emberi élethelyzeteket fejezi ki a toposz ezekben a darabokban. a *Tristia* I.2. szerint a tengeri vihar nem véletlenszerűen szedi áldozatait, hanem isteni büntetés eszköze. Ez az ovidiusi vélekedés párhuzamos a dantei döntéssel, aki Odysseus utolsó útjára halálos vihart támaszt, elmélyítve ezzel a tengeri viharokat túlélő Aeneas és a végül odavesző Odysseus közötti különbségeket.

A hajó kormányzása mint az állam vezetése toposz-értelmezés (2. fő értelmezési irány) Horatius I. 14. ódájában („Az államhoz, melynek hajója süllyed”) jelenik meg. Ugyanebben az értelemben a *Purgatórium* VI. 76-77. soraiban találkozunk a toposszal: “Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave sanza nocchiere in gran tempesta”. Palinuros, a vergiliusi

kormányos, aki az *Aeneis*ben a viharos tenger áldozatává válik (VI, 337-383), fontos szerepet kap a *Purgatórium* első hat énekében.

A viharos tenger a keresztény szimbolikában is a földi élet megpróbáltatásait jelképezi (pl. Nagy Szent Gergely *Moraliájában* XVIII 43). A *De beata vita* a filozófia kikötőjébe tartó hajósok 3 fajtáját különbözteti meg, akik közül a 3. fajtájára – ahová Ágoston önmagát is sorolja – hosszas bolyongás vár a nyílt tengeren (itt egyértelmű utalásokat találunk Odysseus történetére: Kharüdisz, csábítások); és még a partot éréskor (sőt, utána is) veszélyt jelent számukra a kikötő bejáratánál lévő óriási hegy, amely a hiú dicsőségre való törekvést szimbolizálja. A hajósoknak ebbe a harmadik fajtájába tartozik nemcsak Odysseus és Ágoston, hanem Aeneas és Dante is. A dantei *Vendégségben* a tenger-toposz legelterjedtebb használataival találkozunk: az élet, mint tengeri hajóúttal; de a poétikai hajózással és a politikai vezetés, mint a hajó kormányzása metaforával is. A *Convivio* II. könyve a hajózás-toposszal indít, ahol a „földi élet tengerén” való áthajózás a keresztény ember igyekezete a kikötő, az üdvösség felé (I, 62-67). Ugyanebben az értelemben jelenik meg a toposz a IV. könyv XXVIII, 2924-36-ban, ahol a hosszú hajóút a földi élet metaforájaként jelenik meg, amely a végső kikötőbe, Istenhez tart. A „mare di questa vita” a keresztény hagyomány kanonikus eleme: Ágostonnál „mare huius saeculi”; Szent Ambrusnál „hoc saeculum mare est”. Ennek a gondolatnak a költői megfogalmazása a *Par.* I, 110-113. sora: “Tutte nature ... si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere”.

A *Commedia* mindhárom ének bevezető részében, kiemelt helyen jelenik meg a hajó-metaphora. Az *Inf.* I. énekének hasonlata a veszélyből való megmenekülést ábrázolja a viharos tengerből való kimászó túlélő lelkiállapotával (22-27). Itt a tenger szimbolikája – mint a külső és belső veszélyek jelképe – az ovidiusi *Tristia* I. könyvét idézi.

A *Purg.* I. ének nyitótercinája variációban ismétli a pokoli kezdetet: a hős elhagyja az „olyannyira kegyetlen tengert”, azért, hogy a „tehetség hajócskájának vásznát” immár „jobb vizek felé feszítse ki”. Ez a most elhagyott tenger egyrészt a „kemény és érdes rímek” költői tengere, másrészt pedig az a „veszélyes víz” („acqua perigliosa”), amire a *Pokol* elején mutat rá a szerző. A pokoli víz tehát egyértelműen negatív (kínokkal teli büntetés eszközei a három folyó és a Cocytus is), ezzel szemben a *Purgatórium*ban a „jobb vizek” a megtisztulás, a keresztelés szimbólumai, amelyek keretezik ezt a második canticát.

A *Paradicsom* II. 1-18. sorának összetett tengermetaphora-rendszere legegységesebb szintje a költészettel való megfeleltetés (ahogy az ovidiusi *Tristia* II. könyvében is): az író hajón halad, ami nyomot (éneket, barázdát, írást) hagy maga mögött; és ezzel egyúttal vissza

is kapcsol a *Purgatórium*kezdő „tehetség kis hajója”-nak képéhez. Azonban nemcsak az író hajózik, hanem olvasók is sajkán próbálják követni: az intés lényege pedig, hogy csakis az angyalok kenyerét (a teológiát) ismerők kövessék a nyílt tengerre, a többiek inkább térjenek vissza az ismert partokra. Itt Dante összekapcsolja az ágostoni *De beata vita* tengerallegóriájának felosztását és az Ovidius által leggyakrabban használt hajózás – költészet toposzt, valamint a *Tristia* tengerét, a száműzött költők veszélyes, de alkotásra ihlető vizét. Míg a tenger-költészet metaforában az olvasót csak a meg nem értés riaszthatja; addig a *Paradicsom* olvasóit az odaveszés veszélye is fenyegeti: tehát ez a tenger egyszerre a költészeté és a lété.

VII.2. Odysseus alakjával kapcsolatban három szempontot tartottam fontosnak tárgyalni, mivel ezek egyrészt a fejezethez – ovidiusi utazók a *Színjátékban* –, másrészt a dolgozat egyik fő témájához, a metamorfózis eleméhez elválaszthatatlanul hozzátartoznak: ezek a dantei Ulysses ovidiusi gyökerei, metamorfózisa és antitézisek beszédében.

A dantei vádak Odysseusszal szemben lényegében megegyeznek Ovidius elbeszélésében Ajax vádpontjaival: a *Met.* XIII. könyvében Ajax és Ulysses szópárbaja (Achilles fegyvereiért) mutatja be Ulysses alakját. Ajax, a hagyományos görög harcos, aki a háborúban erejével és kardforgatásával tűnt ki, hosszasan szapulja Ulysses lopásait, ravaszkodásait, átveréseit (5-122.s.). Ajax vádjai között szerepelnek azok, amelyek miatt a dantei Ulysses a VIII. kör 8. bugyrában tölti túlvilági büntetését. Ajax Sisyphushoz hasonlítja (egyes mítoszváltozatok szerint Sisyphus Odysseus biológiai apja volt) Ulysses a lopásban és csalásban „quid sanguine cretus / Sisyphio furtisque et fraude simillimus illi” (31-32): a csalás pedig a dantei Malebolge kárhozottjainak bűne. A Palladium (a Tróját védő Pallas-szobor) ellopását Homéros nem említi, de az ovidiusi Ajax igen: „rapta ... Pallade” (99.s.). Még Odysseus megnevezése előtt, amikor csak a tűzbe burkolt lelkeket látják az utazók, Dante a lopás szót rímhelyzetbe téve magyarázza a látványt: „... nessuna mostra 'l furto / e ogne fiamma un peccatore invola.”

Az ovidiusi Ulysses retorikájának fontos eleme az antitetikus szerkesztés, és ez lesz dantei Odysseus retorikájának is legkedveltebb eszköze. A többszörös tagadás, mellyel kijelenti, hogy a megismerés útjának szabadságát választotta a kötelességekkel szemben „sem kisfiam édessége, sem öreg apám / iránti szeretet, sem a köteles szerelem / ... nem tudták legyőzni bennem a vágyat” visszhangozza Odysseus Achilles teste melletti hősiességének tagadó felsorolását:

Engem ugyan *sem a könny, sem a gyász, sem a félsz* nem ijesztett  
attól el, hogy a holt tetemét fölemeljem a földről (282-83. s., D.G. ford-a)

A 99. sorban a *vizi umanit* (emberi bűnöket) és a *valorét* (az erényt) állítja szembe egymással. A Gibraltár leírása, mikor *jobb oldalról* Sevillát „*destra mi lasciai Sibia*”, 110.s.), a *másik oldalról* pedig az ókori nevén Septát, mai nevén Ceutát hagyta el („*da l'altra già m'avea lasciata Setta*”, 111.s.) egyértelműen ovidiusi átvétel, a leírás bipolarizáló tendenciájával egyetemben. Habár nem az Ulysses kalandjait tárgyaló XIII-XIV. könyvből származik az átvétel, hanem Daedalus és Icarus epizódjából (*Met.* VIII. 220-225), ami egyben meg is erősíti a kapcsolatot a dantei elgondolásban a két mitológiai történet között.

Ahogy Ulysses bűnei, úgy erényei is: a tudás, az éleselméjűség, a retorikai képességek mind megfogalmazást nyernek a *Met.* XIII-XIV. könyvében és a dantei epizódban is. Ulysses tapasztaltságára, a tapasztalatok keresésére utaló kifejezés található mind a dantei, mind az ovidiusi szövegben: „*experientis Ulixei*” (*Met.* XIV 159), és „*divenir del mondo esperto e de li vizi umani e del valore*” (*Inf.* XXVI, 97-99). Odysseus választásának súlyát Dante egy „érzelmi triptychonnal” fejezi ki (94-96); ugyanez a hármas felosztás jelenik meg az ovidiusi *Heroides* első levelében: Pénélopé felsorolja, hogy három ok van arra, hogy Ulyxes kerülje a háborút: a felesége, az idős Laertes, a gyermek Telemachus:

Tres sumus inbelles numero, sine viribus *uxor*  
Laertesque *senex* Telemachusque *puer*. (97-98)

A leghangsúlyosabb egyezések az ovidiusi és dantei Odysseus között a dantei leírás *orazion picciolájában* fedezhetőek föl. A szónoklatot megelőző, és időben elhelyező sor „*Io e ' compagni eravam vecchi e tardi*” (106) előzménye egyértelműen az ovidiusi részlet, mellyel Macareus zárja a Circé szigetén történeteket (*Met.* XIV, 436-440).

A *Metamorphoses* vonatkozó szövegrészeiben Odysseus számos alkalommal fejezi ki az értelem magasabbrendűségét a test fölött, és a dantei alak is arra biztatja társait, hogy származásukat vegyék figyelembe, hiszen nem születtek állat módra élni, hanem erényt és tudást követni – egyértelműen szembeállítva az emberi és állati létmódot –:

Considerate la vostra *semenza*:  
fatti non foste a viver come *bruti*,  
ma per seguir *virtute e canoscenza*. (118-120).

A leghíresebb ovidiusi sorok szerint, ami megkülönbözteti az embert az állattól az a csillagok felé forduló arc (az állatok föld felé fordulásával szemben):

pronaque cum spectent animalia cetera terram, os homini sublime dedit caelumque videre iussit et erectos ad sidera tollere vultus ( <i>Met.</i> I, 84-6).	Minden egyéb állat letekint görnyedten a földre, embernek fölemelt orcát és adta parancsát, hogy föl a csillagokig pillantson, az égre tekintsen. <i>D.G. fordítása</i>
--	--

A csillagok felé forduló ember a dantei *Színjátéknak* emblémája lesz, hiszen mindhárom

*cantica* a csillagok megnevezésével zárul.

VII.3. Iason példája egyedülálló, hiszen a mélypokolbeli felbukkanása után a *Paradicsom*ot keretezi két rá történő utalás; valamint a *Fioré*ben is három alkalommal említi a szerző. A *Pokol* XVIII. énekbeli és a *Fiore*beli Iason megítélése és büntetésének oka a *Heroides* két levelében keresendő (Hypsipylé és Médea levelei). De a *paradicsomi* Iason már mint sikeres utazó jelenik meg, és mint ilyen, az utazó Dante figurája. A dantei *Paradicsom* nézőpontja a középkori Ovidius-kommentárok egyikét, Giovanni del Virgiliójét idézi, aki kizárólag Iason éles eszének tulajdonítja a próbák megoldását (VII, 2).

### **VIII. Orpheus, költő és alvilágjáró, dantei figura**

Orpheust mindössze kétszer nevezi meg explicite Dante a műveiben: a *Convivio*ban az allegorikus írásmód példájává teszi (II, i, 1-4); a limbusban pedig az antikvitás nagy gondolkodói között említi (*If.* IV, 139-141). A *Convivio* II. könyve szerint az Ovidius *Metamorphoses*ében a zenéjével, költészetével vadakat szelídítő Orpheus (XI. könyve első sorai) valójában „annyit jelent, hogy a bölcs ember szavának erejével megszelídíti és megalázza a durva szíveket, és akaratahoz hajlítja azokat, akik tudomány és művészet nélkül élnek, az olyanok viszont, akiknek életét nem az ész kormányozza, a kövekhez hasonlók.” (*Conv.* II, I, 1-3.) Habár az ovidiusi sorok allegorikus értelmezése Horatiustól kezdve népszerű volt, a meghatározás valószínűsíti, hogy Dante középkori Ovidius-kommentárokból merített. Arnolphe D’Orléans ezekkel a szavakkal magyarázza Orpheus állatszselídítő zenéjét: „cantu suo i. sua predicatione feras i. efferos homines mitigavit, bruta animalia sapientes instruxit” (Ghisalberti (ed.), 1932, 228.). Vagy egy ismeretlen szerző glosszája Johannes de Garlandia *Integumenta Ovidii*-jéhez: „Per Orpheum adducentem arbores cantu lire habemus homines stultos. Per liram loquela qua illos docuit.” (Ghisalberti (ed.), 1933, 67.) Ezek az Ovidius-kommentárok, csakúgy mint maga az ovidiusi szövegrész, Orpheus legfontosabb tulajdonságának retorikai képességeit tartják.

Benvenuto de Imola 1375-80-es kommentárja<sup>1130</sup> Macrobius *Saturnaliá*ja alapján ad allegorikus magyarázatot az állatokat, növényeket és köveket szelídítő Orpheusról: az emberek eszerint lehetnek oroszlánok a gögjük miatt, farkasok az erőszakos mohóságuk miatt, tigrisek az embertelen kegyetlenségükért, disznók az obszcén nemi vágyukért. A *Pokol* I. énekében mikor az utazó Dante találkozott a bujaságot szimbolizáló párduccal, a gögöt megtestesítő oroszlánnal és a kielégíthetetlen mohóságot jelképező farkassal (I, 31-60), még nem volt képes ezekkel az állatokkal-bűnőkkel egyedül megküzdeni. Vagyis, szem előtt tartva

---

<sup>1130</sup> *Inferno* 4.139-140-hez.

az Orpheus tetteit magyarázó macrobiusi passzust, a *Commedia* kezdetén a Dante szereplő még alulmarad Orpheusszal szemben, aki énekével (ékesszólásával) meg tudja szelídíteni azokat, akiket ember alatti állapotba redukált a bűnük.

A *Pokolban* Orpheust a limbus nemes kastélyában, a szép zöld fűvön gyülekező ókor nagyjai között, azon belül is a filozófusok csoportjában találjuk (*If.* IV, 139-141). Ezt a dantei döntést is a Horatiustól (Szent Tamásig) jelenlévő allegorikus értelmezés indokolja: civilizációs szerepe és bölcsessége a két tulajdonság, melyek miatt "filosofica familia" részese lesz, Cicero és Seneca társa. Benvenuto da Imola e sorokhoz adott kommentárjában már párhuzamot von Dante és Orpheus között. Mind a thrák, mind a firenzei költő a tulajdon lelke megmentéséért (Eurydice szerint allegorikus jelentése Orpheus racionális képessége, lélekrésze „anima rationalis”) szállt alá a pokolba és lecsendesítette az Alvilág összes szörnyeit, vagyis megtanulta legyőzni a bűnöket és elmenekülni a bűnök gyötrelmeitől. „Ám Dante sohasem tekintett hátra, vagyis nem tért vissza bűneihez kutya módjára, míg Orpheus, aki nem tartotta be az előírt szabályt, és így egészen elveszített lelkét, és így lett az új hibája súlyosabb, mint a korábbi.” Vagyis ebben az összehasonlításban már Dante felülmúlja és kijavítja az allegorikus értelmezés szerint bűnbe visszaeső Orpheust. Erős tematikai-narrációs modell Orpheus és felesége túlvilági története Dante és Beatrice viszonyában, Beatrice és Eurydicé mindketten vergiliusi kifejezéssel élve „moritura puella”-k (*Georg.* IV, 458), de míg Orpheus arra törekszik, hogy megmentse Eurydicét (sikertelenül), addig Dantét Beatrice ténylegesen megmenti. Vagyis Dante és Beatrice a szerepeket megfordítva írja újra a thrák költő és szerelme mítosztát.

Mégis, a dantei Orpheus szerepe nem merül ki ebben a két rövid utalásban: Orpheus alakjának különlegességét az adja, hogy egyszerre költő és alvilágjáró, és ebben a minőségében a Dante szereplő egyetlen görög-római mitológiai előzménye. A fejezetem másik célja az alvilágjáró thrák költő és az alvilágjáró firenzei költő narratívájának rövid összevetése, a *Commediában* az orpheusi történet lehetséges hatásaira mutatva rá. A *Pokol* I. énekében a veszélyekre visszanéző hős idézi az alvilágból kifelé tartó, és hátranéző Orpheust. A II. énekben a túlvilági utazás előtt bizonytalankodó szereplő korábbi, hasonló utat bejárt utazókat említ („Nem vagyok sem Aeneas, sem Pál”), amely elkerülhetetlenül felidézi Orpheust is, aki Aeneasnak is pontosan az alászállás előtt említett mintája volt (*Aeneis* VI. 116-122). A *Pokol* IX. énekében találunk legközelebb Orpheus történetét felidéző narratívát. Vergilius óvva inti Dantét, hogy megforduljon (pontosan ez volt Orpheus tiltása is) és megpillantsa a Gorgót (55-60. s.). Ezek az implicit utalások a *Pokol-cantica* elején Orpheus



antimodell-szerepét erősítik: Orpheus célját be nem teljesítő alvilágjárása elbátortalanítja és hezitálásra készíti a Dante szereplőt.

A *Purgatórium* I. énekében Cato, aki nem tért vissza a pokolba szeretett feleségéért (ellentétben Orpheusszal), ellenképe Orpheusnak. A II és V. énekben Dante szereplőt kétszer is a visszafordulás és időhúzás fenyegeti: Cato és Vergilius meg is rója ezért. A szidások üzenete, hogy Dante fordulhat meg, nem nézhet hátra, ha már egyszer elkezdte útját Beatricéje felé, mert ugyanazt kockáztatja, amit Orpheus: a legjobban szeretett lény elvesztését.

A *Purgatórium* XXX. énekében a Vergilius elvesztését sirató Dante az Eurydicé elvesztésén kesergő Orpheus *Georgicabeli* retorikai eszközét (49-51) idézi föl a név háromszoros ismétlésével (523-7). Beatrice válaszában a „sírás” háromszoros ismétlése azonban már a *Metamorphoses*beli leírást hívja elő. Vergilius elvesztése után a következő Orpheus és Eurydicéjét idéző szétválás Beatrice eltűnése a *Paradicsom* XXXI. énekében. Ám ez az elválás nem okoz fájdalmat, hiszen ez egy „boldog és zavart nem ismerő ország („Questo sicuro e gaudioso regno” 25.s.), és Bernát azonnal megmutatja az utazónak, hogy hölgye már ismét elfoglalta helyét a mennyei rózsában. Orpheusszal ellentétben Danténak lehetősége van elbúcsúznia Beatricétől (79-90.s), aki „mosolyog és visszanez”. Ez a jelenet egyértelműen pozitív ellenképe Orpheus és Eurydicé szívszaggatóan boldogtalan elválásának, és annak újraírása.

A dantei Orpheus alakjának különlegességéhez és fontosságához hozzájárul, hogy az antik mitológiai alakot már a II-III. századtól kezdve Krisztus-prefigurációként tekintette a kora keresztény kultúra. A jó pásztor-ábrázolás mintája az állatokat szelídítő Orpheus képe, és a két alak összefonódását képzőművészeti és irodalmi alkotások is bizonyítják. Orpheus nemcsak a kereszténység, hanem a zsidóság számára is minta: Dávid alakjával is egyértelmű párhuzamok mutathatók ki. Egy középkori Ovidius-kommentár, az *Ovide Moralisé* értelmezésében összekapcsolja ezt a három alakot: Orpheust allegorikusan megfelelteti Krisztussal, és hárfája ugyanaz, amellyel Dávid nyugtatta meg Sault (X. 2925-31), megerősítve ezzel a korban Orpheus asszociációját mind Krisztussal, mind Dáviddal.

Dante, aki nagyon gyakran állít egymás mellé egy-egy mitológiai és bibliai eseményt, egymástól nem teljesen függetlenül választhatta ki a mitikus költő-zenészt és a bibliait a saját alakját meghatározó modellként, figuraként. De míg Orpheus tetteit nagyrészt javítva újraírja a középkori szerző, addig Dávid, az „alázatos zsoltárszerző” kizárólag pozitív modell és követendő példa.

## Képek

### Képek a II. fejezethez

1. Codex Italicus 1., Elte Egyetemi Könyvtár, 12r. (Faksimile: Verona-Szeged). 2. Guglielmo Giralaldi 1474 után. Bibl. Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 365 f. 33r. (Mariani Canova, a c. di Federica Toniolo: *Guglielmo Giralaldi. Miniatore estense*, 1995, 136. Tavola 35.)





3. London B. M. Add. 19587, 21 r. (Nápolyi, 1370 k.)



4. Holkham Hall 514, 19. old. (Itáliai, XIV. század harmadik negyede)



5. *Pterocarpus angolensis*: a vérző növény<sup>1131</sup>



<sup>1131</sup> A kép forrása: <http://www.agriculture.purdue.edu/fnr/htirc/newsletter/2011/april.html>

### Képek a III. fejezethez<sup>1132</sup>

III.1. A bugyor lakói és Vanni Fucci: 1. London B.M. Egerton 943, 43 v (emiliai vagy padovai, XIV. század II. fele) 2. Padova, Seminario 67, 73v (padovai, XV. sz. eleje)



3. Egy hasonló jelenet Giotto Poklában (Giudizio Universale, Cappella Scrovegni, Padova, 1305-6)

<sup>1132</sup> A fekete-fehér képek forrása: Brieger – Meiss – Singleton, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 250-től.

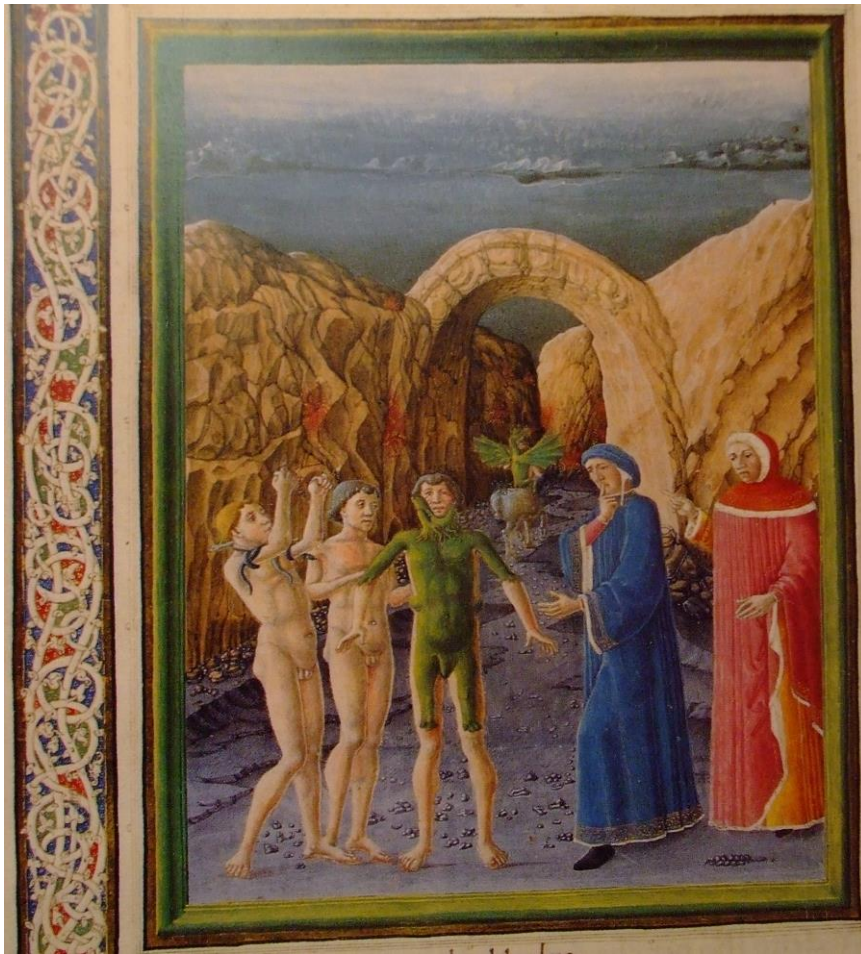




III.2. A kígyó-ember hibrid lény: 1. Paris B.N. it. 74, 71r (Bartolomeo di Fruosino, 1420 k.)



2. Guglielmo Giraldi 1474 után. Bibl. Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 365 f. 66v. (Mariani Canova, *Guglielmo Giraldi. Miniatore estense*, 1995, 136. Tavola 39.)



III.3. A kettős átváltozás: Chantilly, Musée Condé 597, 169v. (pisai, 1345 k.)



III.4. Több átváltozás egymás mellett ábrázolva: 1. Holkham Hall 514, 38.old. (Itáliai, XIV. század harmadik negyede)





2. Paris B.N. it. 74, 74r (Bartolomeo di Fruosino, 1420 k.)



## Képek a IV. fejezethez

### I. A Pokol XXIX. énekének ábrázolásai<sup>1133</sup>

1. ábra. London, B.M. Yates Thompson 36, 53r.

<sup>1133</sup> A képek forrása: Brieger – Meiss – Singleton, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, II, 290-től.



2. ábra. Chantilly, Musée Condé 597, 199v (pisai, 1345 k.)



3. ábra. Holkham Hall 514, p. 45. (itáliai, XIV. sz. 3. negyede)





4. ábra. Altona, Christianeum, 40r (pisai, 1385k.)



5. ábra Vatican, lat. 4776, 99v. (firenzei, 1390-1400 k.)



## II. A Pokol XXX. énekének ábrázolásai<sup>1134</sup>

1. ábra. Holkham Hall 514, p. 46. Maestro Adamo és Sinón.



<sup>1134</sup> A fekete-fehér képek forrása: Brieger – Meiss – Singleton, 1969, II.

2-3. ábra. Vat. lat. 4776, 102v és 103r. (Firenze, 1390-1400 k.): 1. Athamas és Inó; 2. Hecuba megtalálja Polydorus testét.

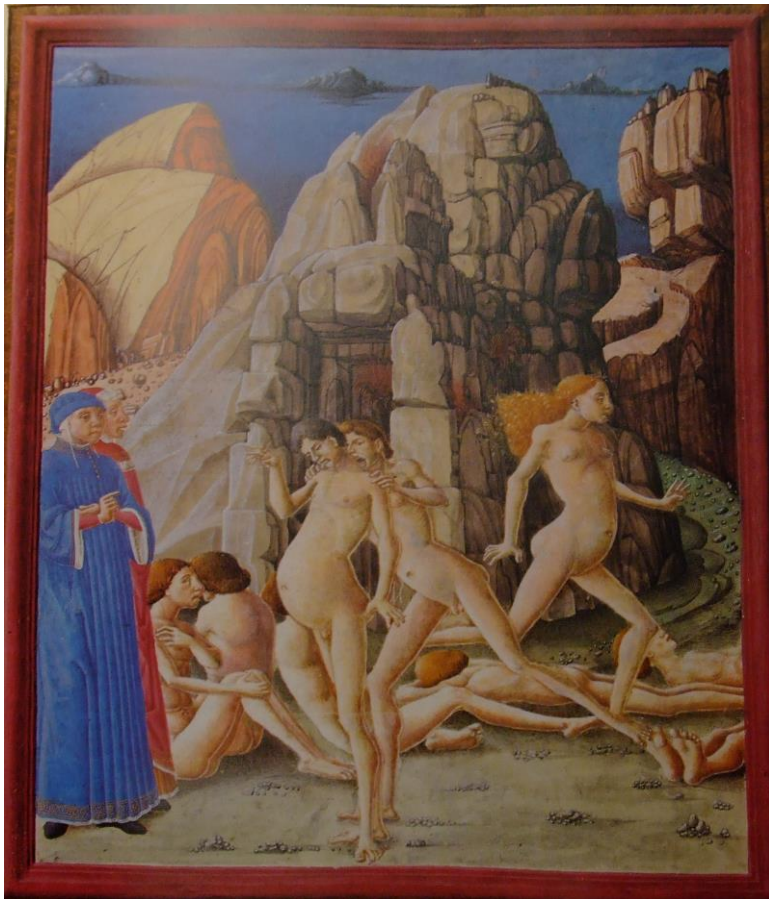


4. ábra Velence, Marciana, it.IX. 276, 22r (Veneto, XIV. sz. vége)



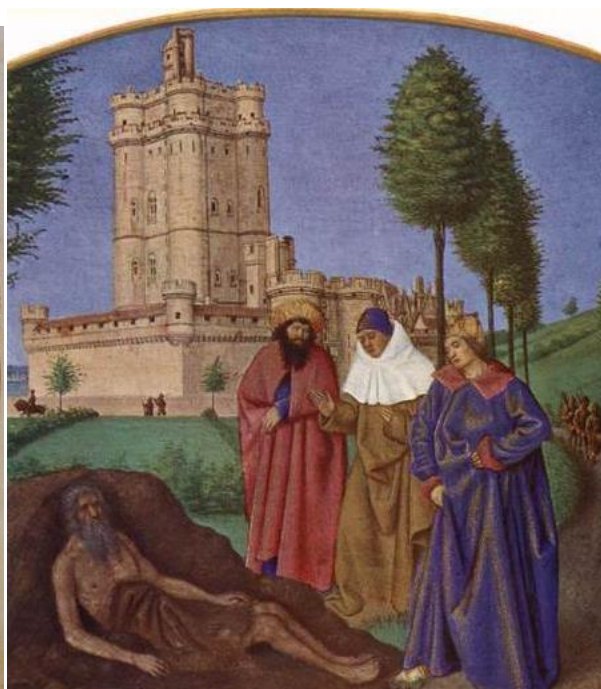
5. ábra: Myrrha és Gianni Schicchi. Guglielmo Giralaldi 1474 után. Bibl. Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 365 f. 80v. (Mariani Canova, a c. di Federica Toniolo: *Guglielmo Giralaldi. Miniature estense*, 1995, 136. Tavola 44.)





### III. Jób ábrázolásai

1. ábra – 1140-1150, román stílusú dombormű. Museo di Navarra, Pamplona, 2. ábra - *Histoire de l'Ancien et Nouveau Testament*, 1724. Mary Evans Picture Library, London. 3. Roma, Vat. gr. 749, IX. század; 4. Jean Fouquet: Étienne Chevalier imádságoskönyvének miniatúrája 1452-60; Musée Condé, Chantilly, Franciaország.

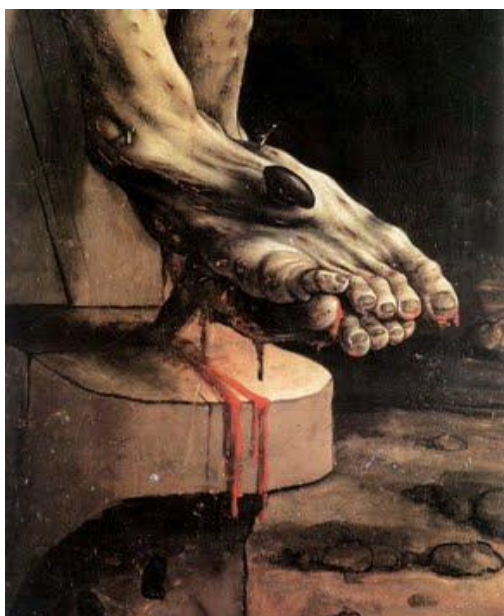
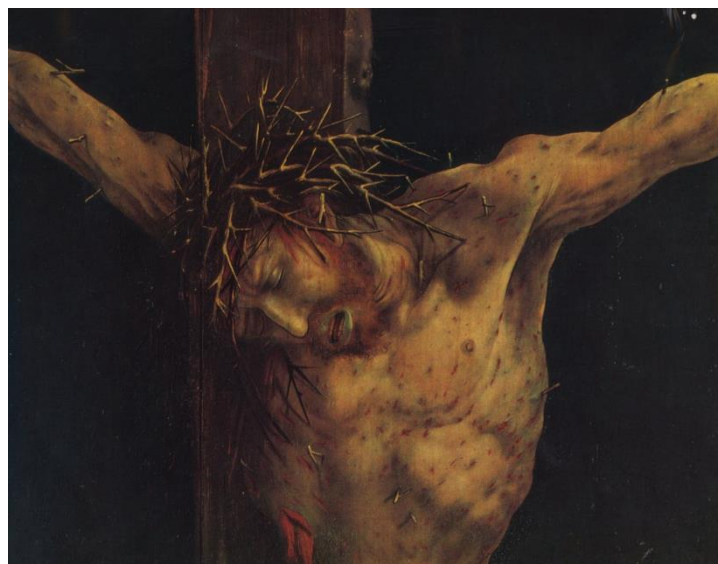
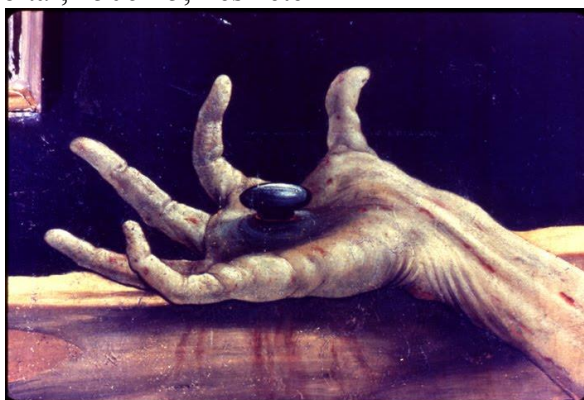


IV. “**Christus medicus**” 1.Krisztus leprással, Bambergi evangélium, IX. sz.; 2.Krisztus meggyógyít tíz leprást Codex Aureus Epternacensis, 1035-1040.





V. “Christus patiens”: A pestis-sebekkel ábrázolt Krisztus: Matthias Grünewald, Isenheimer oltár, 1506-15, részletek





## Képek az V. fejezethez

### 0. Lucifer-ábrázolások, melyek Dante forrásaként szolgálhattak

1. Coppo di Marcovaldo, Giudizio Universale (Inferno), Firenze, Battistero di San Giovanni, 1260-1270 2. Giotto Poklában (Giudizio Universale, Cappella Scrovegni, Padova, 1305-6)



### 1. A dantei Lucifer ábrázolásai<sup>1135</sup>

1. kép: Velence, Biblioteca Marciana Ms. It. IX. 276, 25r. 2. kép: New York, Morgan MS 676, 47r.

<sup>1135</sup> A fekete-fehér képek forrása: Brieger – Meiss – Singleton, 1969, II, 319-től.





3. kép: Firenze, B. Nazionale, B.R. 39, 141 r. 231r.



4. kép: Chantilly Musée Condé, MS 597,

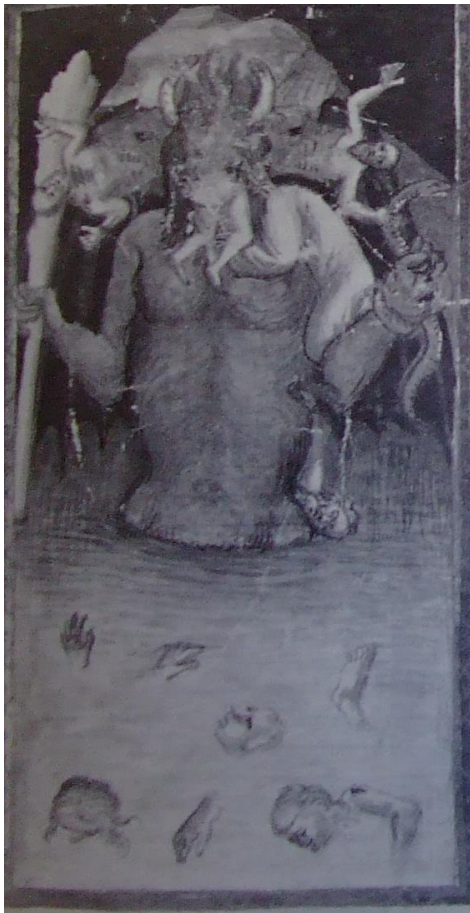


5. kép: Vatican Lat. 4776, 119r. 58r.

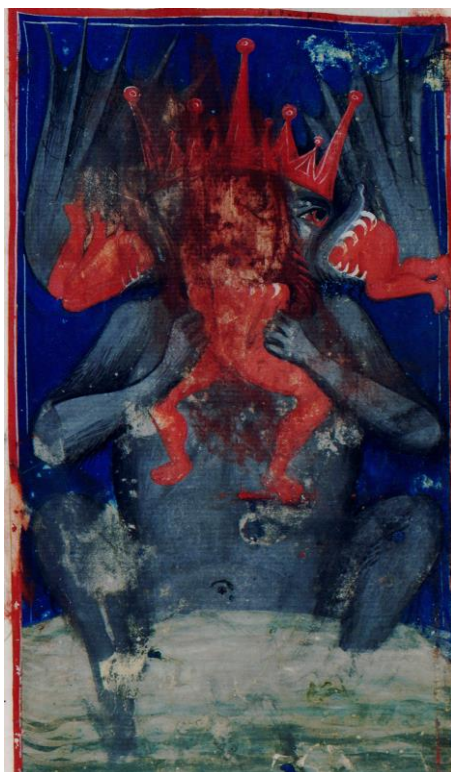


6. kép: London, British Museum, Add. 19587,





7. kép: Codex Italicus 1. 27r. 8. kép: Codex Italicus 1. 27v.



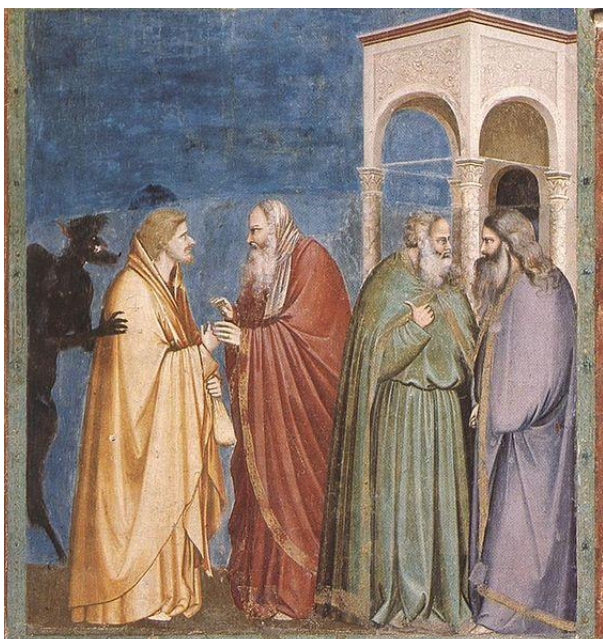


**9. kép:** Guglielmo Giraldi 1474 után. Bibl. Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 365 f. 93r. (Mariani Canova, *Guglielmo Giraldi. Miniature estense*, 1995, 136. Tavola 42).



## **2. Júdás ábrázolásai**

**1. kép:** Giotto di Bondone, Júdás megkapja az árulás bérét. Cappella Scrovegni, Padova (1305-6). **2. kép:** Júdás öngyilkossága és keresztrefeszítés. Kora keresztény szarkofágon (elefántcsont), 420 k., London, British Museum.



**3. kép:** A strasbourg-i dóm nyugati főkapujának ívmező-domborműve (1275 k.) **4. kép:** Cathédrale Saint-Lazare d'Autun oszlopfője (Gislebertus mester, 1135 k.)



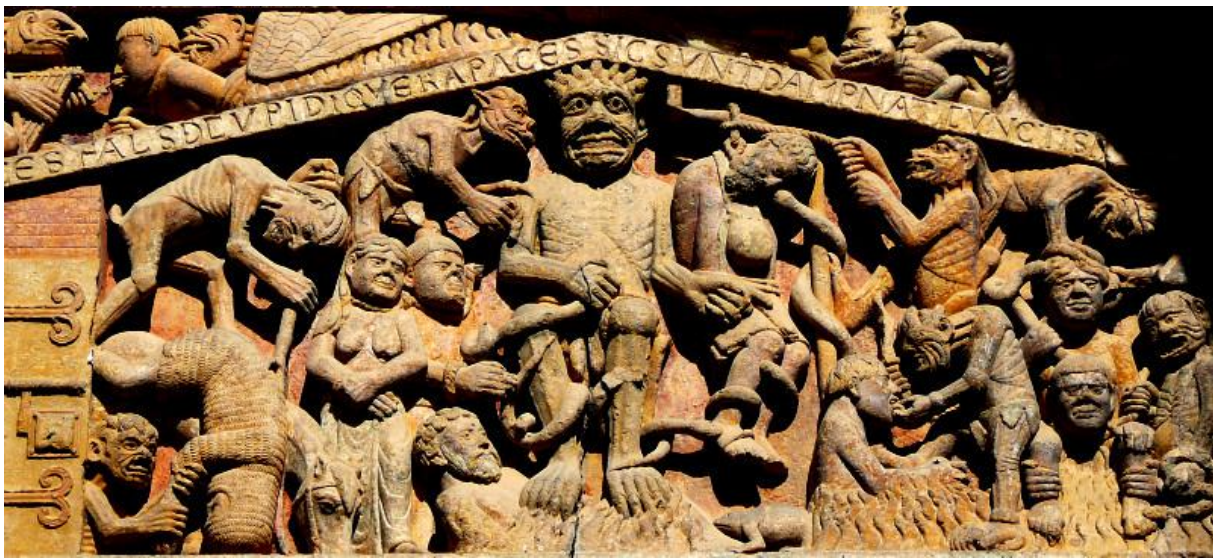


**5. kép:** Briga Marittima-i Nôtre-Dame des Fontaines kápolna freskóján (1492 k.) **6. kép:** British Library, Add MS 47682, detail of f. 30r, 'Holkham Bible Picture Book' c. 1327-1335.

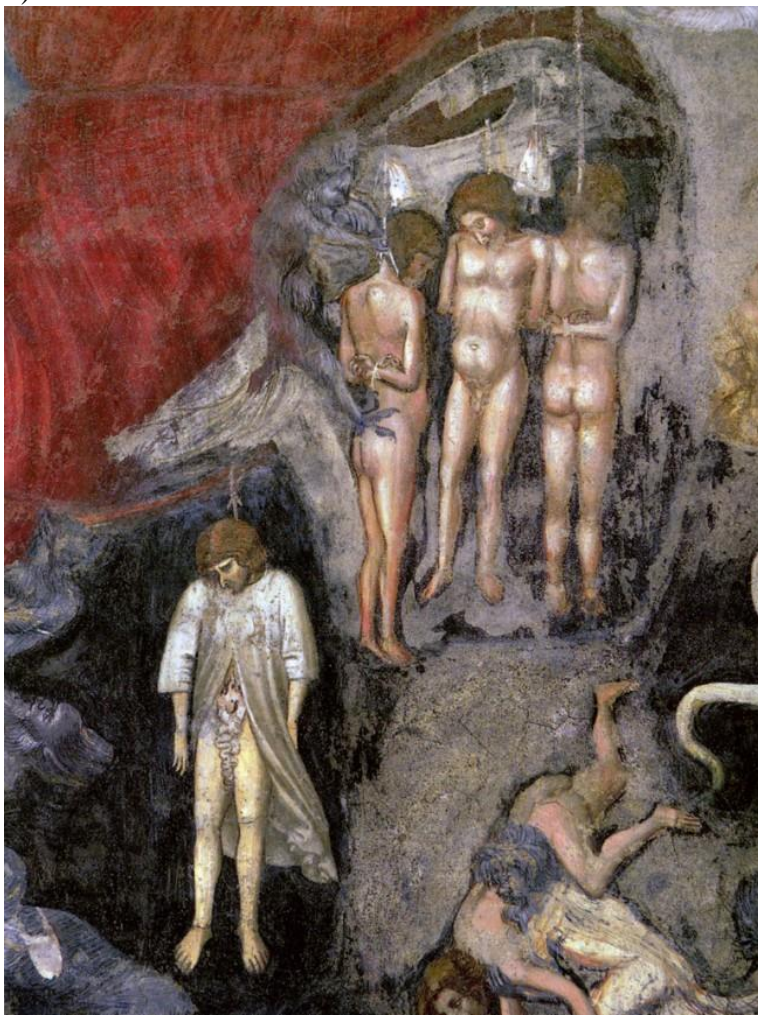


7. kép: Conques-en-Rouerge-i Sainte-Foy-apátsági templom (kb. 1130-1135) nyugati kapujának orommezeje





8. kép: Giotto di Bondone: *Giudizio Universale* (részlet), Cappella Scrovegni, Padova (1305-6).



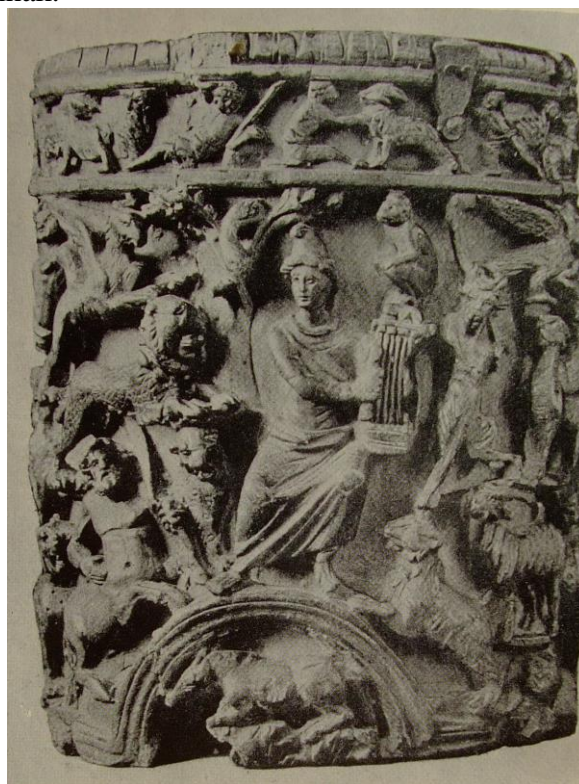
Képek a VIII. fejezethez  
Ókori Orpheus-ábrázolások



1. Orpheust ábrázoló falfestmény, Pompeii. (Orpheus háza)<sup>1136</sup> 2. Orpheus és az állatok, római padlómozaik, 200 k., Museo Archeologico, Palermo.



3. Orpheus lanttal, 194 körül, római mozaik. Dallas Museum of Art 4. Kora keresztény ajándék: elefántcsont pyxis, Bobbioi Szt. Kolumbán-apátság Múzeuma. IV. század vége. Állítólag Szt. Gergely ajándéka Szt. Kolumbánnak.<sup>1137</sup>



<sup>1136</sup> Kép forrása: Guthrie, 1935, Plate 1.

<sup>1137</sup> Natanson, *Early Christian Ivories* (London 1953), pl. 26.



VIII.2.2.A. Orpheus-Krisztus: a jó pásztor-ábrázolás kialakulása

1. Orpheus-Krisztus állatokkal, freskó, III sz., Róma, Domitilla katakomba.



2. Jó pásztor a Priscilla katakombában, Róma, III. sz. 2. fele. 3. Jó pásztor. Szt. Péter és Marcellinus katakombában, Róma, III. sz.



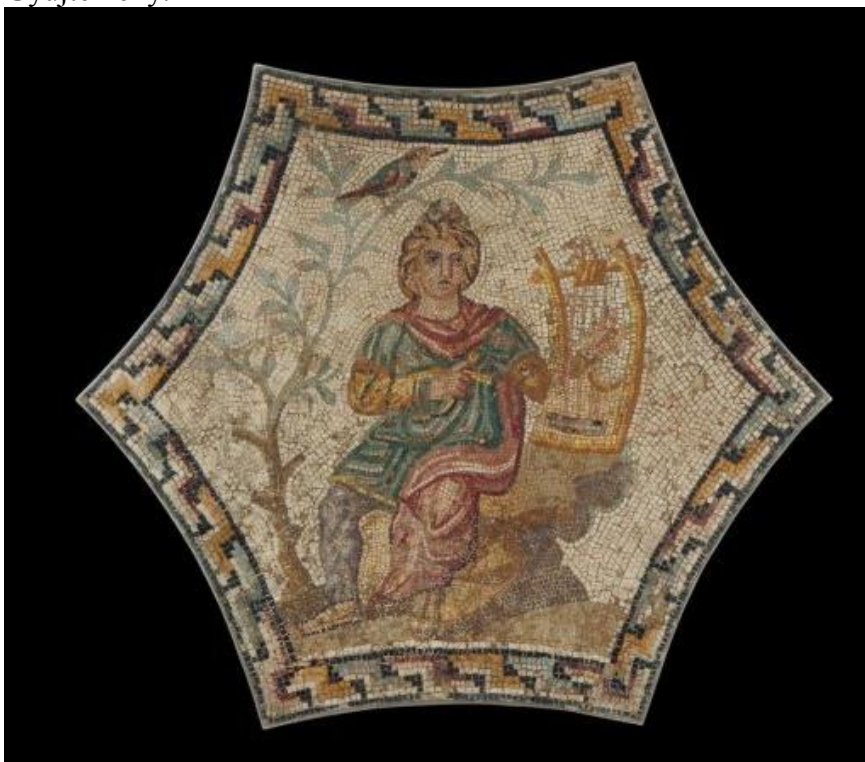
4. A két babérfa Orpheus-Krisztusa, Róma, IV. század<sup>1138</sup>

<sup>1138</sup> Kép forrása: Friedman 1970: 48.





5. Orpheust ábrázoló, III. századi, afrikai mozaik. Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény.<sup>1139</sup>



6. Keresztre feszített Orpheus<sup>1140</sup>: III. századi amulett.

<sup>1139</sup> Kép forrása: [http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap/mozaik\\_orpheus\\_abrazolasaval\\_14616](http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap/mozaik_orpheus_abrazolasaval_14616)

<sup>1140</sup> Kép forrása: Guthrie 1935: 265.





### VIII.2.2.B. Orpheus-Dávid ábrázolásai

1. Dávid király mint Orpheus egy 500 körüli zsinagóga mozaikján (Izraeli Múzeum, Jeruzsálem)



2. Dávid és Melódia, zsoltároskönyvből. B.N. Gr. Coislin 139, 16. VIII. század.<sup>1141</sup>

<sup>1141</sup> Kép forrása: Friedman 1970: 154.



3. Dávid király állatoknak hárfázik, iniciálé. Héber Biblia (Zsoltárok), Ambrosiana B. 32 inf., 3r. XIII. sz.<sup>1142</sup>



### **Bibliográfia**

**Dante művei** (felhasznált kiadások és fordítások)

ALIGHIERI, Dante, *A virág*, ford. Simon Gyula, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2012.

<sup>1142</sup> Kép forrása: Friedman 1970: 150.

ALIGHIERI, Dante, *Dante Alighieri összes művei* / [szerk., szöveggond. utoszó Kardos Tibor; ford Babits Mihály et al.], Bp., Magyar Helikon, 1965.

ALIGHIERI, Dante, *Commedia*: Biblioteca Universitaria di Budapest : Codex Italicus 1. – Ripr. fotogr. – Verona, Università Degli Studi di Verona; Szegedi Tudományegyetem, 2006.

ALIGHIERI, Dante, *Il Convivio, Epistole, Monarchia e Questio de aqua et terra*, a cura di Fredi Chiappelli ed Enrico Fenzi; [Epistole] a cura di Angelo Jacomuzzi; [Monarchia e Questio de aqua et terra] a cura di Pio Gaia, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1986.

ALIGHIERI, Dante, *Il Fiore e Il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri*, ed. a cura di Gianfranco CONTINI, Milano, Mondadori, 1984.

ALIGHIERI, Dante, *La Commedia secondo l'Antica Vulgata*, ed. a cura di Giorgio PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1968.

ALIGHIERI, Dante, *Opere: Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, SANTAGATA, Marco, Claudio GIUNTA, Guglielmo GORNI and Mirko TAVONI (eds.) (2011), *Dante* Milano: Mondadori.

ALIGHIERI, Dante, *Pokol; Paradicsom*, Nádasdy Ádám ford., megjelenés alatt.

### **Ovidius művei**

OVIDIO NASONE, P., *Amori*, trad. di Luca Canali, Milano, Biblioteca Rizzoli, 1985.

OVIDIO NASONE, P., *L'arte di amare*, a cura di Ortensio Celeste, Siena, Lorenzo Barbera Editore, 2007.

OVIDIO NASONE, P., *Lettere di eroine*, BUR, edizione bilingue, trad., note di GP. Rosati, Milano 2001.

OVIDIO NASONE, P., *Le metamorfosi*, BUR, edizione bilingue, trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano 2001.

OVIDIO NASONE, P., *Poesie dell'esilio*, a cura di M. Grazia Iodice Di Martino, Milano, Tascabili Bompiani, 1990.

OVIDIUS NASO, Publius, *A szerelem művészete (Ars amatoria)*, ford. Gáspár Endre, Verlag Julius Fischer, Wien.

OVIDIUS NASO, Publius: *A szerelem művészete/ A szerelem orvosságai*, Európa Kiadó/Helikon Kiadó, 1982. (ford. Bede Anna, Szathmáry Lajos)

OVIDIUS NASO, Publius, *Átváltozások*, ford. Devecseri Gábor, Budapest, Európa, 1982.

OVIDIUS NASO, Publius, *Hősnők levelei = Heroides*, ford. Muraközy Gyula, Budapest, Helikon Kiadó, 1985.

OVIDIUS NASO, Publius, *Keservek (Tristia)*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2002.

### **Felhasznált kommentárok**

JACOPO ALIGHIERI (1322): *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri*, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]. Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915.

PIETRO ALIGHIERI (1), (1340-42): *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, nunc primum in lucem editum... [ed. Vincenzo Nannucci]. Florentiae, G. Piatti, 1845.

PIETRO ALIGHIERI (3), (1359-64): *Pietro Alighieri, Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's 'Divine Comedy,'"* ed. Massimiliano Chiamenti. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.



BENVENUTO DA IMOLA (1375-80): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, G. Barbèra, 1887.

BOSCO/REGGIO (1976): Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 501-514.

BUTI (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, editor: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of Purgatorio and Paradiso courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.

CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, *Commento alla „Commedia” di Dante Alighieri*, Bologna, Zanichelli, 2001.

CHIOSE CAGLIARITANE (1370[?]): *Le Chiose Cagliaritane*, scelte ed annotate da Enrico Carrara. Città di Castell, Lapi, 1902.

CHIOSE VERNON, 1390[?]: *Chiose sopra Dante*, testo inedito ora per la prima volta pubblicato, edizione a cura di G. Lord Vernon. Florence, Piatti, 1846.

CIOFFARI, Vincenzo, (sec. XIV.) *Transcription of "Inferno" XXXIV from Laurentian Pluteo 40.2 and its sources*, in « L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca », 32 (1991).

JACOPO DELLA LANA (1324-28): *Comedia di Dante degli Allighieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67.

DEL LUNGO (1931): DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Isidoro del Lungo, Firenze, Le Monnier, 1931, 346-353.

DURLING, Robert M.- MARTINEZ, Ronald L. (edited and translated by, introduction and notes by), *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, New York ; Oxford : Oxford University press, I-III, 1996-2011.

FALLANI/ZENNARO (1996): *La Divina Commedia* a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro, Roma, Newton & Compton editori, 228-233.

ANONIMO FIORENTINO (1400[?]): *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani. Bologna, G. Romagnoli, 1866-74.

GRABHER (1934-36): *La Divina Commedia*, col commento di Carlo Grabher. Firenze, La Nuova Italia, 1934-36.

LANDINO (1481): Cristoforo Landino, Nicholo di Lorenzo della Magna, Firenze.

LATIN ANONYMUS: CIOFFARI, Vincenzo, *Anonymous latin commentary on Dante's Commedia*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1989.

GUGLIELMO MARAMAURO (1369-73): *Expositione sopra l'“Inferno” di Dante Alighieri*, a cura di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo. Padua: Antenore, 1998.

MOMIGLIANO (1946-51): *La Divina Commedia commento di Attilio Momigliano*. Firenze, G. C. Sansoni, 1979.

GUIDO DA PISA (1327-28[?]): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, N.Y., State University of New York Press, 1974.

PASQUINI, Emilio / QUAGLIO, Antonio (a cura di), Dante Alighieri, *Commedia*, Milano, Garzanti, 1982.

SAPEGNO (1985): Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 377-385.

SCARTAZZINI G.A. - G. VANDELLI (1929): *La Divina Commedia col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*, 9a ed. Milano, U. Hoepli, 1929.

ANONIMO SELMIANO, 1337[?]: *Chiose anonime alla prima Cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, pubblicate...da Francesco Selmi.... Torino, Stamperia Reale, 1865.

JOHANNIS DE SERRAVALLE (1416-17): *Fratrjs Johannis de Serravalle Ord. Min. Episcopi et Principis Firmani Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii*, cum textu italico Fratris Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis, nunc primum edita [a cura di Fr. Marcellino da Civezza & Fr. Teofilo Domenichelli]. Prati, Giachetti, 1891.  
SERMONTI, Vittorio, *L'Inferno di Dante*, Milano, Rizzoli, 1993.  
TRUCCHI (1936): *Esposizione della Divina Commedia [da Ernesto Trucchi]*. Milano, L. Toffaloni, 1936.

A kommentárok megtalálhatóak itt: <http://dante.dartmouth.edu>

### Online források

Klasszikusok, latin szövegek: <http://thelatinlibrary.com>  
Liber liber (olasz szerők művei): [www.liberliber.it/](http://www.liberliber.it/)  
Dartmouth Dante Project: <http://dante.dartmouth.edu>  
Dante Online: [www.danteonline.it](http://www.danteonline.it)  
Iconos: Le *Metamorfosi* di Ovidio: [www.iconos.it](http://www.iconos.it)

### Enciklopédiák

- *Enciclopedia Dantesca*, 5 voll. + appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78.

### Ókori és középkori művek

*Accessus ad auctores*, Bernard d'Utrecht, Conrad d'Hirsau, *Dialogus super auctores*. Édition critique entièrement revue et augmentée par R. B. C. HUYGENS, Leiden, Brill, 1970.  
AUGUSTINUS, Aurelius (Szent Ágoston), *A boldog életről; A szabad akaratról*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.  
AUGUSTINUS, Aurelius (Szent Ágoston), *Isten városáról*, Budapest, Kairosz Kiadó, 2006.  
AUGUSTINUS, Aurelius (Szent Ágoston), *Vallomások*, [ford., jegyz. Városi István ; utószó: Redl Károly] Budapest : Gondolat, 1982.  
AVICENNA, *Auicennæ Arabum medicorum principj*, Venezia, 1608.  
BERCHORIUS, PETRUS, *L'Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire*, a cura di F. Ghisalberti Roma, Tip. Cuggiani, 1933.  
BOETHIUS, Anicius Manlius Torquatus Severinus, *De consolatione philosophiae. A filozófia vigasztalása*, ford. Hegyi György ; utószó Szepessy Tibor, Budapest, Európa, 1979.  
KIENAST, Richard (edited by), "Antiovidianus," *In Aus Petrarcae ältestem deutschen Schülerkreise*, edited by Konrad BURDACH, 1929, 81–111. Berlin: Weidmann.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text;jsessionid=AEB8CFDEC3387CACAAE4F24F047ED09D?doc=Perseus%3Atext%3A2011.01.0880>  
CHAUCER, Geoffrey, *I racconti di Canterbury*, Sansoni, Firenze, 1972.  
CICERO, Marcus Tullius, *De finibus bonorum et malorum. A legfőbb jóról és rosszról*, [ford. Vekerdi József ; Némethy Géza bevezető tanulmányával és jegyzeteivel], Bp., Kairosz, 2007.  
CLEMENTE ALESSANDRINO, *Il Protrettico*; a cura di Matteo GALLONI, Roma, Borla, 1991.  
CLEMENTE ROMANO: *Epistola I ad Corinthios*, in *Bibliotheca Sanctorum Patrum* [...], curante Iosepho Vizzini. *Series Prima Patres Apostolici*, vol. I, *Doctrina Duodecim Apostolarum*, Roma, tip. Forzani, 1901, cap. xxiv-xxv-xxvi.

DEL VIRGILIO, G., *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, Francesco GHISALBERTI, L. S. Olschki, Firenze 1933.

DEL VIRGILIO, G., *Allegorie Librorum Ovidii Methamorphoseos a Magistro Johanne De Virgilio Prosaice Ac Metrice Compilate*.

D'ORLÉANS, A.: *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.*, Ghisalberti, F., Hoepli, Milano 1932.

GARLANDIA, Giovanni di, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.*, a cura di Francesco GHISALBERTI, Casa ed. G. Principato, Messina 1933.

*Il fisiologo* (Physiologus) a cura di Francesco ZAMBON, Milano, Adelphi, 1982.

*Il libro della scala di Maometto*, traduzione di Roberto Rossi TESTA; note al testo e postfazione di Carlo SACCONI, Milano, SE, 1997.

GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, in *Opere di Gregorio Magno*, I, a cura di Paolo Siniscalco, Roma, Città Nuova Editrice, 1992-1997.

HÉRODOTOSZ, *Történeti könyvek*, in: *Görög történetírók*, szerk. RITÓÓK Zsigmond, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988, 141.

HORATIUS, *Összes művei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 26, 66.

*Il lai di Narciso*, cura di Mario MANCINI, Parma, Pratiche, 1990.

*Júdás evangéliuma a Tchacos-kódex alapján*, Rodolphe KASSER, Marvin MEYER és George WURST gondozásában, National Geographic, Budapest, 2006.

KELEMEN (Alexandriai) (Szent), *Protrephtikosz: buzditás a görögökhöz*, ford. Tóth Vencel, Budapest : Jel, 2006.

*La navigazione di San Brandano*, cura di Maria Antonietta GRIGNANI, Milano, Bompiani, 1975.

*La poesia lirica del Duecento*, a cura di Carlo SALINARI, UTET, Torino, 1968.

LACTANTIUS Placidus, *Narrationes fabularum ovidianarum*, <http://ovid.lib.virginia.edu/narrationes.html>

LATINI, Brunetto, *Il Tesoretto*, (introduzione e note di) Marcello CICCUTO, Milano, BUR, 2001.

LORRIS, Guillaume de – MEUN, Jean de, *Rózsaregény*, ford. Rajnavölgyi Géza Budapest, Eötvös Kiadó, 2008.

MARTI, Mario, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956.

MIGNE, Jean-Paul, *Patrologia Graeca*, 5. vol., Paris, Garnier, 1894.

MORINI, L. (a cura di), *Bestiari Medievali*, Torino, Einaudi, 1996.

*Narcissus* : (poème du XIIe siècle), édité par M. M. Pelan et N. C. W. Spenc, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

*Ovide moralisé: poème du commencement du quatorzième siècle* / publié d'après tous les manuscrits connus par C. DE BOER, Amsterdam : Muller, 1915.

*Piramus et Tisbé*, a cura di Cristina Noacco, Roma, Carocci, 2005.

PLUTARCO, *L'intelligenza degli animali*; (trad. di Francesco Chiossone), Genova, il melangolo, 2011.

PRUDENTIUS, *Psychomachia: la lotta dei vizi e delle virtù* /; a cura di Bruno Basile, Roma : Carocci, 2007.

PSEUDO-OVIDIUS, *De vetula*, text, introd. and notes by Dorothy M. Robathan, Hakker, 1968.

John of SALISBURY, *Policraticus: az udvaroncok hiábavalóságairól és a filozófusok nyomdokairól* / [Ioannis Saresberiensis episcopi carnotensis Policratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII; vál., ford., bev. tanulm., jegyz. Somfai Anna], Budapest, Atlantisz, 1999.

*Szent Brendan apát tengeri utazása. Navigatio Sancti Brendani Abbatis*. Tradotto da: Majorossy Judit. Documenta Historica 53. Szeged, JATE Press, 2001, 73-76.

TEODULO, *Ecloga : il canto della verità e della menzogna*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto

Tavarnuzze, Impruneta, SISMEL edizioni del Galluzzo, 1997.

VARAZZE, Iacopo de, *Legenda Aurea*, ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, Sismel, 2004, 277-280.

### **Szakirodalom**

ARMAO, L.T., *The influence of Ovidian poetics on Dante, Petrarch and Boccaccio*, in « Dissertation Abstracts International », XLVII (1987).

AUERBACH, E., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005, 176-226.

BARAŃSKI, Zygmunt G., *Dante e i segni: Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Naples, Liguori, 2000.

BARAŃSKI, Zygmunt G., "Sole nuovo, luce nuova" : Saggi sul rinnovamento culturale in Dante, Torino : Scriptorium, 1996.

BAROLINI, T., *Arachne, Argus and St. John. Trasgressive art in Dante and Ovid*, in *Dante and the origins of Italian literary culture* Fordham University Press, New York 2006, pp. 158-171.

BAROLINI, Teodolinda, *Dante's poets: textuality and truth in the 'Comedy'*, Princeton : Princeton University press, 1984.

BAROLINI, Teodolinda, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

BAROLINI, Teodolinda, *La Commedia senza Dio : Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano: Feltrinelli, 2003.

BELLOMO, Saverio, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'Esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2004.

BLOOMFIELD, Morton W., *The Seven Deadly Sins*, Michigan, State University Press, 1967.

BOYDE, Patrick, *Human vices and human worth in Dante's "Comedy"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

BRIEGER, Peter – MEISS, Millard – SINGLETON, Charles S., *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

BROWNLEE, K., *Dante and the classical poets*, in *The Cambridge Companion to Dante*, edited by R. Jacoff, Cambridge, Cambridge university press, 1993, pp. 100-119.

BRUGNOLI, G., *Forme ovidiane in Dante, Aetates Ovidiane. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di: I. Gallo e L. Nicastro, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, 239-259.

BRUGNOLI, Giorgio, *Studi danteschi I. Per suo richiamo*, Pisa, ETS, 1998.

BRUGNOLI, Giorgio, *Studi danteschi II. I tempi cristiani di Dante e altri studi danteschi*, Pisa, ETS, 1998.

BYNUM, Caroline Walker, *Metamorphosis and identity*, New York, Zone Books, 2001.

CARRAI, Stefano, *Dante e l'antico: l'emulazione dei classici nella Commedia*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.

CASSELL, A. K., *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.

CLAY, D., *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Comedia*, in: (a cura di) PICONE, M. – CRIVELLI, T., *Dante. Mito e poesia*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997.

CONTINI, Gianfranco, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976.

CORTI, Maria, *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003.

CRIVELLI, T., *Dante. Mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 69-85.

- CROCE, Benedetto, *La poesia di Dante*, Bari, G. Laterza, 1921.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 2002 (prima pubblicazione: 1948), 185-186.
- DOZON, M., *Mythe et symbole dans la Divine comédie*, Firenze, L. S. Olschki, 1991.
- FARAL, E., *Les arts poetiques du 12. et du 13. siecle: recherches et documents sur la technique litteraire du moyen age*, Paris, Champion, 1971.
- FERRETTI, Matteo: *Il "Roman de la Rose"*, in: *Il Medioevo 9: Basso Medioevo*, a cura di Umberto ECO, Milano, Motta, 2009, 237-248.
- FORNARO, P. P., *Seconda morte (Dante metamorfico)*, in *Metamorfosi con Ovidio: il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Olschki, 1994, pp.145-194.
- FORTUNA, Sara – GRAGNOLATI, Manuele – TRABANT, Jurgen (edited by), *Dante's plurilingualism : authority, knowledge, subjectivity*, London, Legenda, 2010.
- FRECCERO, John, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- GARGAN, Luciano, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Antenore, 2014.
- GHISALBERTI, A., *Dante e il pensiero scolastico medievale*, Edizioni di Sofia, Milano, 2008.
- GINSBURG, W., *Ovid, the transformation of metamorphosis and the aesthetics of Hell*, in *Dante's aesthetics of being*, University of Michigan Press, 1999, pp. 115-159.
- GORNI, Guglielmo, *Dante nella selva: il primo Canto della Commedia*, Parma, Pratiche, [1995].
- GRAF, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Mondadori, Milano 1996.
- GRIGGIO, Claudio, *Appunti in margine a una nuova edizione dell'"Epistola a Cangrande"*, in «Le forme e la storia», n.s., X (1997) , 1-2, 133-148.
- GUTHMÜLLER, Bodo, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Fiesole, Cadmo, 2008.
- GUTHMÜLLER, Bodo, *'Transformatio moralis' e 'transformatio supernaturalis' nella 'Commedia' di Dante*, Milano, Vita e pensiero, 2001, 61-77.
- HAAG, Herbert, *Dizionario biblico*, (trad. di Rosalba Amerio), Torino, SEI, 1960.
- HARDIE, P., *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- HARDIE, P., *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, 2002.
- HAWKINS, Peter S., *The "Metamorphosis" of Ovid*, in *Dante's testaments*, Stanford, Stanford UP, 1999, 145-158.
- HAWKINS, P. S., *Transfiguring the text*, in *Dante's testaments*, Stanford, Stanford UP, 1999, 180-193.
- HOFFMANN Béla, *La parola poetica. Teoria letteraria e letteratura italiana*, Berzsényi Dániel Főiskola – Università degli Studi di Udine, Szombathely – Udine, 2005.
- HOLLANDER, Robert, *Allegory in Dante's „Commedia”*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- JACOFF, R – SCHNAPP, J. T., *The poetry of allusion: Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- JACOMUZZI, Angelo, *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1972.
- JAUSS, Hans Robert, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- KELEMEN János, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Budapest, Atlantisz, 2002.
- KELEMEN János, *A Szentlélek poétája*, Kávé Kiadó, Budapest, 1999, 38-54.
- KIRKPATRICK, Robin, *Dante's Inferno: difficulty and dead poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- LEDDA, G., *Dante e le metamorfosi della visione*, "Griseldaonline", n. VIII (2008-2009).  
<http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/ledda.htm>



- LEDDA, Giuseppe, *La «Commedia» e il bestiario dell'aldilà. Osservazioni sugli animali nel «Purgatorio»*, in *Dante e la fabbrica della «Commedia»*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna 14-16 settembre 2006, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, 123-143.
- LEDDA, Giuseppe, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2002,
- LEDDA, G., *Semele e Narciso : miti ovidiani della visione nella « Commedia » di Dante*, in: (a cura di) Anselmi, G. M. – Guerra, M., *Le « Metamorfosi » di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit Edizioni, Bologna 2006, 17-40.
- LEVINE, R., *Exploiting Ovidio. Medieval allegorizations of the "Metamorphoses"*, in « Medioevo Romanzo », XIV (1989) , 2, pp. 197-213.
- LIVELEY, Genevieve, *Ovid's 'Metamorphoses'*, Reader's Guide, Continuum, London, New York, 2011.
- LORCH, M. – LORCH, L., *Metaphor and metamorphosis: "Purgatorio" 27 and "Metamorphosis" 4* , in *Dante and Ovid: essays in intertextuality*, ed. by M. U. Sowell, Medieval & Renaissance texts & studies, Binghamton 1991, pp. 99-122.
- MERCURI, Roberto, *Dante nella prospettiva intertestuale*, in «Testo & Senso. Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti», III (2000), 75-92.
- MERCURI, Roberto, *Ovidio e Dante: le "Metamorfosi" come ipotesto della "Commedia"*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», VI, 2009, 21-37.
- LORENZI, Lorenzo, *Devils in art. Florence from the Middle Ages to the Renaissance*, Firenze, Centro Di, 2003.
- MARIANI CANOVA, Giordana, a c. di Federica TONIOLO: *Guglielmo Giralaldi. Miniatore estense*, Modena, Panini, 1995.
- MÁTYUS Norbert (szerk.), *Dante a középkorban* [Erich Auerbach et al.], Budapest, Balassi, 2009.
- MÁTYUS Norbert, *Sul commento di Giovanni da Serravalle all "Commedia"*, in «Verbum. Analecta Neolatina», IV (2002) , 1, 23-42.
- MINEO, Nicolò, *Saggi e letture per Dante*, Caltanissetta, Roma, Sciascia, 2008.
- MURESU, Gabriele, *Il richiamo dell'antica strega: Altri saggi di semantica*, Roma, Bulzoni, 1997.
- MURESU, Gabriele, *L'orgia d'amore : saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 2008.
- NARDI, Bruno, *Dante e la cultura medievale*, Roma, Laterza, 1990.
- NARDI, Bruno, *"Lecturae" e altri studi danteschi*, Firenze, Lettere, 1990.
- NARDI, Bruno, *Studi di filosofia medievale*, Roma, 1979, 58-68.
- PADOAN, Giorgio, *Il lungo cammino del'poema sacro'. Studi danteschi*, Firenze, Leo S. Olschi, 1993.
- PÁL József, *Dante: szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Budapest, Akadémiai K., 2009.
- PÁL József, *"Silány időből az örökkévalóba" : az Isteni Színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa*, Szeged, JATEPress, 1997.
- PÁL József - ÚJVÁRI Edit (szerk.), *Szimbólumtár*, Balassi Kiadó, Budapest, 2001, 187-188.
- PALGEN, Rudolf, *Dante e Ovidio*, in „Convivium”, XXVII, 1959, 277-287.
- PARATORE, E., “Ovidio” in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970-78, vol. IV, 225-236.
- PARATORE, E., *Ovidio e Dante*, in *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, Roma 1973, pp. 45-100.
- PASQUINI, Emilio, *Dante e le figure del vero : la fabbrica della Commedia*, Milano, B. Mondadori, 2001.

- PASQUINI, Emilio, *Intertestualità e intratestualità nella Commedia dantesca, La tradizione del Novecento letterario*, Bologna, CUSL, 1993.
- PÉPIN, Jean, *Allegoria*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. I, 151-166.
- PÉPIN, Jean, *La théorie dantesque de l'allégorie, entre le Convivio et la Lettera a Cangrande*, in: (a cura di) PICONE, M. – CRIVELLI, T., *Dante. Mito e poesia*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 51-64.
- PERTILE, Lino, *Le penne e il volo*, in *La punta del disio: semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, I saggi di Letteratura italiana antica ; 9 (2005), 115-135.
- PERTILE, Lino, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998.
- PICONE, Michelangelo, *Dante e i miti*, in (a cura di) PICONE, M. – CRIVELLI, T., *Dante. Mito e poesia*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, *Dante. Mito e poesia*, 1997, 21-32.
- PICONE, Michelangelo, *L'Ovidio di Dante*, in: *Dante e la „bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, (a cura di) Amilcare A. IANNUCCI, Longo Editore Ravenna, 1993, 107-144.
- PICONE, Michelangelo, *Miti, metafore e similitudini del „Paradiso”*, in „Studi Danteschi” 61 (1989), 193-217.
- PIEROTTI, G. L., *Ovidio e Onorio nei canti dell'Eden*, in “L'Alighieri. Rassegna dantesca”, Nr. XXXIII (2009) , 23-44.
- RAIMONDI, Ezio, *Le metamorfosi della parola : da Dante a Montale*, Milano, B. Mondadori, 2004.
- RAIMONDI, Ezio, *Rito e storia nel I canto del «Purgatorio»* in: *Metafora e storia*, 1970, 65-94.
- RIGO, Paola, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze: Olschki, 1994.
- RONCONI, Alessandro, *Per Dante interprete dei poeti latini*, in “Studi Danteschi”, XLI, (1964), 5-44.
- ROSSINI, Antonio, *Dante and Ovid. A comparative study of narrative techniques*, in «Dissertation Abstracts International», LXI, University of Toronto, Toronto 2000.
- SALLAY Géza, *A Dante-életmű néhány fontos kérdéséről (Egy megszületendő Magyar Dante-kommentár reményében)* in: «Dante Füzetek» I. 2006, 1-19.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/1-2006>
- SCHNAPP, J. T. *Trasfigurazione e metamorfosi nel Paradiso dantesco*, in: AA.VV. *Dante e la Bibbia*, Sardini, Bornato in Franciacorta 2007, 273-292.
- SEGRE C., *Fuori del Mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- SHOAF, R. Allen, *Dante, Chaucer, and the currency of the word : money, images, and reference in late medieval poetry*, Norman (Oklahoma), Pilgrim books, 1983.
- SINGLETON, C. S., *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna 1999.
- SOWEL, M. U. (edited by), *Dante and Ovid : essays in intertextuality*, Binghamton, Medieval & Renaissance texts & studies, 1991.
- SZÖRÉNYI, László, *Benvenuto da Imola "Comentuma" és a magyarok*, in «Helikon», II-III (2001), 385-395, a cura di János Kelemen.
- SZÖRÉNYI, László, *Salmo di Nembrotto - l'ungherese antico nell'«Inferno» di Dante?*, in «Leggere Dante oggi» (2011) , 161-172
- VALLONE, Aldo, *Studi su Dante medievale*, Firenze, Leo S. Olschi, 1965.
- VAZZANA, Stefano, *Ovidio è il terzo (Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia")*, in *Dante e "la bella scola"*, 2002, 123-151.
- VÍGH Éva, *I volti del peccato nell'«Inferno» di Dante. Un approccio fisiognomico*, in «Dante Füzetek. A Magyar Dantisztikai Társaság Folyóirata», 3, III (2008) , 1, 45-76

<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/>

VÍGH Éva, *Moralità zoomorfe nella "Commedia"*, in AAVV. *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*. Atti del Convegno Internazionale, 24-26 Giugno 2010, Accademia d'Ungheria in Roma, Roma, Aracne - Accademia d'Ungheria in Roma - Istituto Storico "Fraknói", 2011.

WETHERBEE, W., *The ancient flame: Dante and the poets*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2008.

WHEELER, S. M., *Narrative dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen, G. Narr, 2000.

WILLIAMS, David, *Deformed discourse : the function of the monster in mediaeval thought and literature*, Exeter, Univ. of Exeter Press, 1996.

ZAMBON, Francesco, *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, Trento, La finestra, 2000.

ZANINI, F., *Retorica e parodia sacra nell'Inferno*, tesi di laurea, Univ. di Bologna, 2009-2010.

ZANNI, Raffaella, *La presenza dell'Ovidio "minore" nella "Commedia": un agone emulativo*, in «Linguistica e Letteratura», XXXV (2010), 1-2, 49-82.

## Fejezetenkénti bibliográfia

### I.

ANGELI, Giovanna, *Il mondo rovesciato*, Roma, Bulzoni, 1977.

ARNALDI, Francesco, *La "retorica" nella poesia di Ovidio*, Paris : Les Belles Lettres, 1958.

BALDWIN, Charles Sears, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*, New York: The Macmillan Company, 1928.

BATTAGLIA, Salvatore, *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, *Filologia Romanza* 10 (1959), 185-224.

BELLORINI, Egidio, *Note sulle traduzioni italiane dell'Ars Amatoria e dei Remedia Amoris d'Ovidio anteriori al Rinascimento* / - Bergamo, Frat. Cattaneo, 1892.

BELLORINI, Egidio, *Note sulle traduzioni italiane delle "Eroidi" d'Ovidio anteriori al Rinascimento*, Torino, E. Loescher, 1900.

BOYDE, Patrick, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori, 1979.

CHANCE, Jane, *Medieval Mythography: From roman North Africa to the school of Chartres, A.D. 433-1177*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.

CLARK, James G. – COULSON, Frank T. – MCKINLEY, Kathryn L. (edited by), *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University press, 2011.

COULSON, Frank T., *Ovid's Metamorphoses in the school tradition of France, 1180–1400*, in: *Ovid in the Middle Ages*, 2011, 48-82.

COULSON, Frank T. and ROY, Bruno, *Incipitarium Ovidianum : a finding guide for texts in Latin related to the study of Ovid in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout: Brepols, 2000.

DIMMICK, Jeremy, *Ovid in the Middle Ages: authority and poetry*, in: *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by Philip Hardie, Cambridge, Cambridge University Library, 2002.

FYLER, John M., *The Medieval Ovid*, in: Knox, Peter E. (ed. by), *A companion to Ovid*, 2009, 411-422.

GALLO, Italo – NICASTRI, Luciano (a cura di), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Salerno, ESI, 1995.

HARF-LANCNER, Laurence – MATHEY-MAILLE, Laurence – SZKILNIK, Michelle, *Ovide métamorphosé: les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

HEXTER, Ralph J., *Medieval school commentaries on Ovid's "Ars amatoria", "Epistulae ex Ponto", and "Epistulae heroidum"*, 1982.

- HEXTER, Ralph J., *Ovid and medieval schooling: studies in medieval school commentaries on Ovid's Ars amatoria, Epistulae ex Ponto, and Epistulae heroidum*, Munchen, Ardeo-Gesellschaft, 1986.
- JANACCONE, Silvia, *La letteratura greco-latina delle Metamorfosi*, Messina-Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1953.
- KELEMEN János, *A "Purgatorium" XII. éneke*, in «Dante Füzetek. A Magyar Dantisztikai Társaság Folyóirata», 1, I (2006), 20-33.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en>
- KNOX, Peter E. (edited by), *A companion to Ovid*, Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2009.
- LEONARDI, Claudio – MUNK OLSEN, Birger (edited by), *The classical tradition in the Middle Ages and the Renaissance*, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995.
- MARCHESI, Concetto, *I volgarizzamenti dell' "Ars amatoria" nei secoli XIII e XIV*, Milano, Hoepli, 1917.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989
- MUNK OLSEN, Birger, *La réception de la littérature classique au Moyen Age (9.-12. siècle)*, Copenhagen : Museum Tusculanum Press, Université de Copenhague, 1995.
- MUNK OLSEN, Birger, *L'atteggiamento medievale di fronte alla cultura classica*, Roma : Unione internazionale degli istituti di archeologia storia e storia dell'arte in Roma, 1994.
- MURPHY, James J., *La retorica nel Medioevo*, Napoli: Liguori, 1983.
- PERTILE, Lino, *"Trasmutabile per tutte guise": Dante in the "Comedy"*, in «Dante's plurilinguism» (2010) , 164-178.
- PETERSON, Thomas E., *Ovid and parody in Dante's "Inferno"*, in «Annali d'Italianistica», XXV (2007) , 203-216.
- PICONE, Michelangelo (a cura di), *Dante da Firenze all'aldilà: atti del terzo Seminario dantesco internazionale*, Firenze: Cesati, 2001.
- RAND, Edward Kennard, *Ovid and his influence*, New York : Cooper Square, 1963. (1. megjelenés: 1925)
- RONCONI, Alessandro *"Fortuna di Ovidio."* Atene & Roma 29 (1984), 1-16.
- SZOMBATHELY, Gioachino, *Dante e Ovidio*, in: Programma del Ginnasio comunale superiore di Trieste, anno 25. 1887-1888 , Trieste, Lloyd austro-ungarico, 1888.
- TARRANT, Richard J., *The Narrations of Lactantius and the Transmission of Ovid's Metamorphoses* in: *Formative stages of classical traditions: Latin texts from antiquity to the Renaissance*, edited by Oronzo Pecere and Michael D. Reeve, Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1995, 83-116.
- TATEO, Francesco, *Antitesi*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. I, 306-308.
- WHEELER, Stephen, *Toward a Literary History of Ovid's Reception in Antiquity*. *Arethusa* 35 (2002) 341-347.
- WHEELER, Stephen, *Before the "aetas Ovidiana": mapping the early reception of Ovidian elegy*, Hermathena 2004.
- ZUMTHOR, Paul, *La misura del mondo : la rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- ZUMTHOR, Paul, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica (secoli XI-XIII)*, Bologna, Il Mulino, 1973.

## II.1. Retorizáltság és metamorfózis a Pokol XIII. énekében

- ALTOMONTE, Antonio, *Dante. Una vita per l'imperatore*, Rusconi, Milano, 1985.
- ALVAREZ, Alfred, *Dante and the Middle Ages*, in: *Savage God. A study of suicide*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971, 125-129.

- ANGELINI, Cesare, *Canto XIII*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, in: *Lectura Dantis Scaligera I.*, Le Monnier, Firenze, 1971, 428-445.
- ANGIOLILLO, Giuliana, *Canto XIII*, in: *La nuova frontiera della tanatologia : le biografie della Commedia, 1: Inferno*, Firenze : L. S. Olschki, 1996, 101-109.
- BALDELLI, Ignazio, *Il canto XIII dell' "Inferno"*, in: *Nuove Letture Dantesche*, Casa di Dante in Roma, Felice Le Monnier, Firenze, 1970, 33-45.
- BARNES, John C., in: *Inferno XIII*, in: *Dante soundings : eight literary and historical essays*, edited by David Nolan, Dublin : Irish academic press, 1981, 28-58.
- BARTUSCHAT, Johannes, *La "Rettorica" de Brunetto Latini. Rhétorique, éthique et politique à Florence dans la deuxième moitié du XIII siècle*, in «La science du bien dire» (2002), 33-59.
- BIGI, Emilio, *Pier della Vigna*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. IV, 511-516.
- BIGI, Emilio, *Suicidi*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. V, 477-478.
- BIOW, Douglas, *From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in „Inferno” 13*, in: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, ed. Rachel JACOFF and Jeffrey T. SCHNAPP, Stanford University Press, Stanford, California 1991, 45-61.
- BOCCASSINI, Daniela, *Il volo della mente: falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico 2., Dante*. - Ravenna : Longo, 2003.
- BRUGNOLI, Giorgio, *Forme ovidiane in Dante, Aetates Ovidiane. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di: Italo Gallo e Luciano Nicastro, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, 239-259.
- CAPRA, Ettore, *Nel « miro gurge » dell'anima dantesca. Dante e il suicidio*, *Il Giornale Dantesco*, 32. 1929, 59-89.
- CASELL, Anthony Kimber, *Avarice and suicide*, in *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 43-56.
- CASELL, Anthony Kimber, *Pier della Vigna metamorphosis: iconography and history*, in: *Dante, Petrarch, Boccaccio : studies in the Italian Trecento in honor of Charles S. Singleton*, edited by Aldo S. Bernardo and Anthony L. Pellegrini, Binghamton : Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1983, 31-76.
- D'OVIDIO, Francesco, *Canto di Pier della Vigna*, in: *Ugolino, Pier della Vigna, i simoniaci*, Napoli, A. Guida, stampa 1932, 117-278.
- FORNARO, Pier Paolo, *Arpie, Servio e lamenti ("Inf." XIII 15)*, in «Lettere Italiane», 43 (1991) , 2, 171-186.
- FRASCINO, Salvatore, *La colpa dei suicidi nel concetto di Dante*, *Giornale storico della letteratura italiana*, XC, (1927), 211-215.
- HARSÁNYI Pál, *Növénnyéváltások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, Győr, Győri Ujság Könyvnyomda és Kiadóvállalat, 1908.
- IZZI, Giuseppe, *Nesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. IV, 42.
- LEDDA, G., «*Inferno XIII*», 2012 (in corso di pubbl.).
- MAZZAMUTO, Pietro, *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, in *Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia*, Palermo 1967, 201-25.
- MONTANELLI, Indrio, *Dante e il suo secolo*, Rizzoli, Milano, 1964.
- MURESU, Gabriele, *La selva dei disperati ("Inf." XIII)*, in: *Rassegna della letteratura italiana*, 99 (1985), 5-45.
- NOVATI, Francesco, *Pier della Vigna*, in: *Freschi e minii del Dugento* Milano, L. F. Cogliati del dott. G. Martinelli, 1925, 55-81.

- OLIVA, Gianni, *Il fantastico, il "giuoco mortale", la caccia all'uomo ("Inf." XIII)*, in: *Per altre dimore: forme di rappresentazione e sensibilità medievale in Dante*, Roma: Bulzoni, 1991, 11-31.
- PARATORE, Ettore, *Analisi retorica del canto di Pier delle Vigne*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968, 178-220.
- PETROCCHI, Giorgio, *Canto XIII*, in: *Lectura Dantis neapolitana, Inferno*, dir. Pompeo Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1986, 231-242.
- PRESS, Lynne, *Modes of Metamorphosis in the « Comedia » : The case of « Inferno » XIII*, in : (edited by) BARNES, John C. – PETRIE, Jennifer, *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, Dublin, Four Courts Press, 2007, 201-220.
- ROSSINI, Antonio, *Dante and Ovid: A Comparative Study of Narrative Techniques*, University of Toronto, 2000.
- SPITZER, Leo, *Il canto XIII dell'Inferno*, in: *Lecture Dantesche: Inferno* (Vol. I), a cura di Giovanni Getto, Sansoni, Firenze, 1965, 223-248.
- Szent Ágoston, *Isten városáról*, ford.: Földvály Antal. I. kötet, Budapest, Kairosz Kiadó, 2005.
- SCORRANO, Luigi, *"Inferno" XIII: un orizzonte di negazione*, in *Il Dante "fascista"*, 2001, 9-28.
- STEPHANY, William A., *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, in: *Studi americani su Dante*, a cura di: Gian Carlo Alessio e Robert Hollander, Milano, F. Angeli, 1989, 37-62.
- STEPHANY, William A., *Dante's Harpies: „Tristo annunzio di futuro danno”*, in: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, 1991, 37-44.
- TRAVERSARI, Maurizio, *Inferno XIII: fra la tradizione lirica italiana e „Roman de la Rose”*, in „Studi Danteschi”, LXX, 2005, 1-45.
- VILLA, Claudia, *Canto XIII, Lectura Dantis Turicensis, 1: Inferno*, (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Firenze : F. Cesati, 2000, 183-191.
- WENZEL, Siegfried, *The Sin of Sloth : Acedia. In Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967.

## II.2. Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben

- ARMOUR, Peter, *L'"Apocalisse" nel canto XXIX del "Purgatorio"*, in «Dante e la Bibbia» 1988, 145-152.
- ARMOUR, Peter, *Dante's Griffin and the history of the world. A study of the Earthly Paradise ("Purgatorio", cantos XXIX-XXXIII)*, Oxford, Clarendon, 1989.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Nel Paradiso Terrestre: l'allegoria*, in *L'ombra di Argo*, 1986, 191-213.
- BATTISTINI, Andrea, *Tra memoria e amnesia. Lettura di "Purg." XXXIII*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 48, n.s., XXIX (2007), 93-106
- BOITANI, Piero *Il tramonto, i fiori e le foglie: tradizione e immagini tragiche*, in *Il tragico e il sublime*, 1992, 117-169.
- BOSCO, Umberto, *L'idillio sacro: Matelda* (c. XXVIII del "Purgatorio"), in *Altre pagine dantesche*, 1987, 211-238.
- CAPITANI, Ovidio, *La Matelda di Dante e Matilde di Canossa: un problema aperto*, in «Matilde di Canossa nelle culture europee del secondo millennio», 1999, 19-27
- CARRAI, Stefano, *Matelda, Proserpina e Flora (per "Purgatorio" XXVIII)*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 48, n.s., XXX (2007), 49-64. Majd: in: UŐ, *Dante e l'antico*, 99-118.
- CIOFFI, Caron Ann, *"Il cantor de' bucolici carmi": the influence of Virgilian pastoral on Dante's depiction of the Earthly Paradise*, in «Lectura Dantis Newberryana. I » 1988, 93-122.

- COOK, Eleanor, *Scripture as enigma: biblical allusion in Dante's Earthly Paradise*, in « Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society », CXVII (1999) , pp. 1-19
- DRONKE, Peter, *The phantasmagoria in the Earthly Paradise*, in Dante and the medieval tradition (1986) , pp. 55-81 [trad. it. La fantasmagoria nel Paradiso Terrestre, pp. 97-130]
- DRONKE, Peter, *L'"Apocalisse" negli ultimi canti del "Purgatorio"*, in « Dante e la Bibbia » (1988) , pp. 81-94
- FORNARO, Pier Paolo, *Piramo e Tisbe al lazaretto* (antropologia e letteratura: Ovidio, Agostino, Dante, Manzoni, in *Metamorfosi con Ovidio* (1994) , pp. 7-59
- FUMAGALLI, Vito, *Matelda, ovvero l'apoteosi*, in *Matilde di Canossa* (1996) , pp. 47-53
- GRAF, Arturo, *Il mito del Paradiso Terrestre*, in *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo* (2002) , pp. 1-161.
- GUGLIELMINETTI, Marziano, *Testi sul Paradiso terrestre. Le "visioni"*, in «La Vita Nuova. Il Paradiso Terrestre. Saggi e testi» (1992) , pp. 173-205
- HAWKINS, Peter S., *Watching Matelda*, in «The poetry of allusion» (1991) , pp. 181-201 [poi in *Dante's testaments* (1999) pp. 159-179]
- LANSING, Richard H., *Narrative design in Dante's Earthly Paradise*, in «Dante. Contemporary perspectives» (1997), 133-147.
- LEDDA, Giuseppe, *Le "ineffabili delizie" del Paradiso Terrestre*, in ID., *La guerra della lingua* (2002), 223-242.
- MOEVS, Christian, *Pyramus at the mulberry tree: de-petrifying Dante's tinted mind*, in «Imagining Heaven in the Middle Ages» (2000), 211-244.
- MURESU, Gabriele, *Virgilio, la corona, la mitria ("Purgatorio" XXVII)*, in «Letteratura Italiana Antica. Rivista annuale di testi e studi», VIII (2007), 223-261.
- PASQUAZI, Silvio, *Il canto dell'"enigma forte" ("Purg." XXXIII)*, in «Giornale Italiano di Filologia», XXXVIII (1986), 1, 25-42
- PAZZAGLIA, Mario, *Dante e Matelda. Osservazioni*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi, Bruno Bentivogli, Alfredo Cottignoli, Fabio Marri, Vittorio Roda, Gino Ruozzi, e Paola Vecchi Galli, Bologna, Gedit, 2005, 109-121.
- PÁL, József, *Itinerarium in unum. The encounter of Dante and Beatrice in the Earthly Paradise*, in «Celebrating comparativism», 1994, 253-267.
- PEGORETTI, Anna, *Verso il Paradiso terrestre*, in EA., *Dal "lito deserto" al giardino*, Bologna, 2007, 101-134.
- PERTILE, Lino, *La puttana e il gigante. Dal "Cantico dei Cantici" al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998.
- PIEROTTI, Gian Luca, *Ovidio e Onorio nei canti dell'Eden*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 50, n.s., XXXIII (2009), 23-44.
- PRANDI, Stefano, *Il tema mistico della fioritura nella "Commedia"*, in ID., *Il "diletto legno"* 1994 , 87-132.
- SABBATINO, Pasquale, *L'Eden della nuova poesia ("Pg." XXVIII-XXXIII)*, in ID., *L'Eden della nuova poesia* (1991, 45-124.
- SANDONI BELLUCCI, Giorgia, *La bolgia degli indovini e il profetismo pagano nella Commedia di Dante*, Tesi di laurea, 2010-2011, Università di Bologna.
- WETHERBEE, Winthrop, *Lust, poetry, and the Earthly Paradise*, in *The ancient flame. Dante and the poets* 2007, 203-226.

### II.3. Növényi mítoszok és a figurális jelentés, valamint a költői koszorúzás témája a *Paradicsom* I. énekében

BARNARD, Mary E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: love, agon and the grotesque*, Durham, Duke university press, 1987.



BROWNLEE, K., *Pauline vision and ovidian speech in "Paradiso" I*, in *The Poetry of Allusion*, 1991, 202-213.

BRUNETTI, Giuseppina, *All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, in: *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. A cura di: Furio BRUGNOLO e Francesca GAMBINO, Unipress, Padova, 2009, 825-850.

FERRUCCI, Franco, *Un buon Apollo e un infinito misurabile*, in *Le due mani di Dio* (1999) , 132-144.

HOLLANDER, Robert, *Dante's self-laureation*, [Purgatorio XI, 92], in: *Rassegna europea di letteratura italiana* 3 [1994], pp. 35-48.

HOLLANDER, Robert, *Marsyas as "figura Dantis": "Paradiso" 1.20*], in «Electronic Bulletin of the Dante Society of America» (2010) [<http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/>]

Robert Hollander, *Canti I-II. Il prologo alla terza cantica*, in «Esperimenti danteschi. Paradiso 2010», a c. di Tommaso Montorfano, Milano: Marietti, 2010, 3-25.

LEVENSTEIN, J., *The re-formation of Marsyas in "Paradiso" I*, in *Dante for the new millennium*, edited by T. Barolini and H. W. Storey: Fordham University press, New York 2003, pp. 408-421.

RIGO, Paola, *Consorte degli dei*, in *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze: Olschki, 1994, 109-133.

### III. A „soha nem látott átváltozások” énekei: metamorfózis, *imitatio* és *aemulatio* a *Pokol XXIV és XXV. énekében*

ALMANZI, Guido, *I serpenti infernali*, in: *L'estetica dell'osceno*, Torino, G. Einaudi, 1974.

ANSELMINI, Gian Mario, *Ladri, Priapo e metamorfosi in Dante*  
<http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/anselmi.htm>

BACCI, Peleo, *Per il furto del 1292 all'altare di S. Iacopo in Pistoia*, «Bullettino della Società Dantesca», 1904, II, 158; IV, 208.

BALDASSARO, Lawrence, *Metamorphosis and Redemption in Inferno XXIV*, «Dante Studies», XCIX (1981), 89-112.

BALDELLI, Ignazio, *Le "fiche" di Vanni Fucci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 114, CLXXIV (1997), 565, 1-38.

BASILE, Bruno, (a cura di), *La fenice: da Claudiano a Tasso*, Roma, Carocci, 2004.

BASILE, Bruno, *Ladro, ladrone*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. III, 548-560.

BESCA, Marianna Martina, *La fenice infernale: una nota sul bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri* (Inf. xxiv, 97-111), «L'Alighieri», 35 (2010), 133-152.

CAMERINO, Giuseppe Antonio, *Se fior la penna abborra". "Inferno" XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare*, in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», X (2009) , pp. 75-98.

CERULLI, Enrico, *Il 'Libro della Scala' e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Roma (Città del Vaticano), Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949.

CHAPIN, Derby, *Io and the Negative Apotheosis of Vanni Fucci*, in «Dante Studies» LXXXIX, (1971).

CHIAMPI, James T., *The fate of writing: the punishment of thieves in the "Inferno"*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society », CII (1984) , 51-60.

CIOFFI, Caron Ann, *The anxieties of Ovidian influence: theft in "Inferno" XXIV and XXV*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society », CXIII (1994), 77-100.

CORTI, Maria, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, in: *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, 365-379. (Először 1995-ben jelent meg a tanulmány.)



- DE ROBERTIS, Domenico, *Lo scempio delle umane propietadi ("Inferno", canti XXIV e XXV, con una postilla sul XXVI)*, in «Bullettino Storico Pistoiese», Anno LXXXI (1979), vol. XIV, 1-2, 37-60.
- FILOMUSI GUELF, Lorenzo, *La pena dei ladri*, in: *Nuovi studi su Dante*, Città di Castello, 1911.
- FLORIANI, Piero, *"Mutare" e "trasmutare": alcune osservazioni sul canto XXV dell'"Inferno"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 89, CXLIX (1972), 466-467, 324-332.
- GRANA, Gianni, *I ladri fraudolenti (Inferno XXIV e XXV)*, in: *Lectura Dantis Romana*, Roma, 1959.
- GROSS, Kenneth, *Infernal metamorphoses: an interpretation of Dante's "counterpass"*, in «Modern Language Notes», 100 (1985), 1, 42-69.
- GUARDINI, Romano, *Le metamorfosi nell'ottavo cerchio dell'"Inferno"*, in *Studi su Dante* (1979), pp. 337-363.
- GUTHMÜLLER, Bodo, *Canto XXV*, in: *Lectura Dantis Turicensis*, 1: *Inferno*, (a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone), Firenze, F. Cesati, 2000, 345-357.
- HOLLANDER, Robert – STULL, William, *The Lucanian Source of Dante's Ulysses*, in: „Studi Danteschi”, 1997, 1-51.
- JANAN, Micaela, *Reflections in a serpent's eye : Thebes in Ovid's "Metamorphoses"*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- LUCCHESI, Valerio, *Giustizia divina e linguaggio umano metafore e polisemie del contrappasso dantesco*, in «Studi Danteschi», LXIII (1991), pp. 53-126.
- MATTALIA, Daniele, *Canto XXV*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, Inferno, Firenze, Le Monnier, 1971, 889-929.
- MAZZUCCHI, Andrea, *Le "fiche" di Vanni Fucci ("Inf." XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, «Rivista di Studi Danteschi» 1 (2001) 2, pp. 302-315.
- MOMIGLIANO, Attilio, *Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno*, in: *Lecture dantesche*, vol. I, a cura di: G. Getto, Firenze, 1961.
- MURESU, Gabriele, *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 1990, 9-50.
- OLDCORN, Anthony, *Canto XXV*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-canto commentary*, 1998, 328-347.
- PADOAN, Giorgio, *Caco*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. I, 741-742.
- PAGLIARO, Antonio, *La settima zavorra*, in: Id., *Ulisse: ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 325-370.
- PARATORE, Ettore, *Il canto XXV dell'"Inferno"*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze, 1968, 250-280.
- PARATORE, Ettore, *Lucano*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. III, 698-699.
- PICCOLI, Maria (postfazione di), *Il viaggio notturno e l'ascensione del profeta*, a cura di Zilio-Grandi, prefazione di Cesare Segre, Einaudi, Torino, 2010.
- RAIMONDI, Ezio, *Ipotesi sull'intertestualità*, in *Le metamorfosi della parola* (2004), 112-119.
- ROMAGNOLI, Sergio, *Ladro, ladrone*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, 1970-78, 548-550.
- RUSSO, Vittorio, *La pena dei ladri* in: *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1966, 129-146.
- SANGUINETI, Edoardo, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, L. S. Olschki, 1961, 199-229.

SKULSKY, Harold, *Thieves and Suicides in the "Inferno": Metamorphosis as the State of Sin*, in *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, 114-128.

SOWELL, Madison U., *Dante's nose and Publius Ovidius Naso: a gloss on "Inferno" 25.45*, in *Dante and Ovid*, 1991, 35-50.

TOMASSINI, Adele, *Il mito di Cadmo da Ovidio a Dante: serpenti e metamorfosi nella bolgia dei ladri*, tesi di laurea, Università di Bologna, 2004.

ZAMBON, Francesco, *L'alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del medioevo*, Milano, Luni, 2001.

ZAMBON, Francesco, – GROSSATO, A. *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Venezia, Marsilio, 2004.

#### IV. A betegség mint büntetés a *Pokol XXIX-XXX. énekében*: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája

ACQUARONE, Bartolomeo, *Dante in Siena*, Città di Castello, Lapi, 1889.

BALDUCCI, Marino Alberto, *Narciso*, in *Classicismo dantesco*, 1999, 143-195.

BAROLINI, Teodolinda, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 180-190.

BAROLINI, Teodolinda, *Stile e narrativa nel basso Inferno dantesco*, in: *La Commedia senza Dio : Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano: Feltrinelli, 2003, 110-141.

BARTOLI, Vittorio, *L'idropisia di maestro Adamo en Inferno XXX. Importanza della dottrina umorale di Galeno nel medioevo*, in: « Tenzzone », VIII (2007), 11-29.

BERÉNYI Márk, *Pokol 30. ének*, 2012, kézirat.

BERTINI MALGARINI, Patrizia: *Linguaggio medico e anatomico nelle opere di Dante*, Studi Danteschi vol. 61 (1989), 29-108.

BÉRIAC, Françoise, *La paura della lebbra*, in: *Per una storia delle malattie*, a cura di Jacques Le Goff e Jean-Charles Sournia, Bari, Dedalo, 1986, 173-186.

BIGI, Emilio, *Canto XXX*, in *Lectura Dantis Scaligera I, "Inferno"*, dir. da M. Marazzan, Firenze, F. Le Monnier, 1971, 1064-1086.

BONSIGNORI, Giovanni, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, a cura di Erminia ARDISSINO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.

BOSCO, Umberto, *Alternanza degli stili nella decima bolgia*, in *Altre pagine dantesche*, 1987, 109-135.

BOSCO, Umberto, *Lebbra*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. III, 605-606.

BRIEGER, Peter – MEISS, Millard – SINGLETON, Charles S., *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

BRUNI, Arnaldo, *Per il canto XXX dell'Inferno*, «L'Alighieri» 38, (2011), 91-108.

CHANCE, Jane, *Monstra-naturalità distorte: Bertram dal Bornio, Ecuba*, in: *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*: atti del 33. Convegno storico internazionale: Todi, 13-16 ottobre 1996. - Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997, 235-276.

CONTINI, Gianfranco, *Sul XXX dell'Inferno*, in: *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, 159-170. (A tanulmány első megjelenése: 1955).

DI BENEDETTO, Arnaldo, *Canto XXIX*, in *Lectura Dantis Neapolitana. "Inferno"*, 1986, 547-556.

DURLING, Robert M., *Canto XXX. Dante among the falsifiers*, in *Lectura Dantis. "Inferno" A canto-by-canto commentary*, 1998, 392-405.

FRANKEL, Margherita, *Juno among the Counterfeiters: Tragedy vs. Comedy in Dante's "Inferno" 30*, in: "Dante Today" ed. by A. A. Iannucci, "Quaderni d'Italianistica", vol. X, no. 1-2, (1989), 173-197.

- GILSON, Simon, A., *Human Anatomy and Physiology in Dante*, in: « Dante and the human body », ed. by John C. Barnes and Jennifer Petrie, Dublin, Four courts press, 2007.
- GUALANDINI, Simona, *Mito e cultura classica nella bolgia dei falsari*, tesi di laurea, 2010/2011, Università di Bologna.
- IANNUCCI, Amilcare A., *Musical imagery in the Mastro Adamo episode*, in *Da una riva e dall'altra*, 1995 , pp. 103-118.
- JENNI, Adolfo, *Donati, Forese*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. II, 560-563.
- LEDDA, Giuseppe, *Commento a "Inf." XXIX e XXX*, ADI BUR, 2012. In corso di pubbl.
- LEDDA, Giuseppe, *Inferno XXX*, in: «Lectura Dantis Andreapolitana», St Andrews, 2012. In corso di pubbl.
- LE GOFF, Jacques (a cura di), *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- KLANICZAY, Gábor, *Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez*, in: Szőke, Annamária (szerk.), *A performance-művészet*, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest, 2000, p. 145-183.  
<http://www.artpool.hu/performance/klaniczay1.html>
- LOKAJ, Rodney J., *Gianni Schicchi e il cavallo di Troia*, in «Linguistica e Letteratura», XXVII (2002) , 1-2, 71-79.
- LOLLI, Claudio, *Canto XXIX: il corpo diviso, il corpo moltiplicato*, in «L'Inferno letto dai poeti» (2004), pp. 133-136.
- MARGIOTTA, Giacinto, *"Inferno" XXX*, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1969, 83-104.
- MAYER, Sharon M., *Dante's Alchemists*, in: « Italian Quarterly », vol. XII, no. 47-48, (1969), 185-200.
- MONTANARI, Fausto, *Il canto XXIX dell'"Inferno"*, in « Critica Letteraria », 6, XX (1978) , 3, 419-426.
- NICCOLI, Alessandro, *Scabbia*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. V, 46.
- ORVIETO, Paolo, BRESTOLINI, Lucia, *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000.
- PADOAN, Giorgio, *Atamante*, *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. I, 435.
- PADOAN, Giorgio, *Ecuba*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. II, 628-629.
- PADOAN, Giorgio, *Mirra*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. III, 972-973.
- PERRUS, Claude, *Canto XXX*, in «Lectura Dantis Turicensis. Inferno» (2000), 425-436.
- PERTILE, Lino, *Canto XXIX. Such outlandish wounds*, in *Lectura Dantis. "Inferno". A canto-by-canto commentary*, 1998, 378-391.
- REBUFFAT, Enrico, *Furie d'uomini, di bestie, di dannati: "Inf." XXX 22-27*, megjelenés alatt.
- ROGGERO, Silvia, *Malattia e linguaggio nella „Commedia” di Dante*, tesi di laurea, Università di Torino, 2006/2007.
- ROSSINI, Antonio, *Rane e formiche nella "Commedia": la leggenda di due antichi popoli fra tradizione ovidiana, mediazione patristica ed intertestualità dantesca*, in «Rivista di Cultura Classica e Medievale», XLIV (2002), 1, 81-88.
- RUSSO, Vittorio *"Inferno" XXIX: oltre l'"indescrivibile" orrore e la smagante compassione*, in «Omaggio a Gianfranco Folena» (1993) , I, 463-472.
- SANGUINETI, Edoardo, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, L. S. Olschki, 1961.

SAPEGNO, Natalino, "Inferno" XXIX, in *Lecture dantesche I: Inferno*, a cura di Giovanni R. Getto, Firenze: Sansoni, 1964, 567-581.

VARANINI, Giorgio, *Falsari*, in: *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. II, 783-785.

VARANINI, Giorgio, *Il canto di Maestro Adamo*, in: *L'acceso strale: saggi e ricerche sulla Commedia* / Napoli : Federico & Ardia, stampa 1984, 47-65.

**V. Inferno XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke. Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében.**

ALVAREZ, Alfred, *Dante and the Middle Ages*, in: *Savage God. A study of suicide*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971, 125-129.

BASCHET, Jérôme, *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie, 12.-15. siècle* / préface de Jacques Le Goff, Rome, École française de Rome, 1993.

BATTAGLIA RICCI, Lucia et al., *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006.

BATTAGLIA RICCI, Lucia, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in PICONE (a cura di), *Dante da Firenze all'aldilà: atti del terzo Seminario dantesco internazionale*, 2001.

BAUM, Paull Franklin, *The Mediaeval Legend of Judas Iscariot*, PMLA, Vol. 31, No.3, 1916, 481-632.

BIGI, Emilio, *Suicidi*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. V, 477-478.

CANE, Anthony, *The Place of Judas Iscariot in Cristology*, Aldershot, Ashgate Publishing Ltd., 2005.

CAPRA, Ettore, *Nel « miro gurge » dell'anima dantesca. Dante e il suicidio*, Il Giornale Dantesco, 32. 1929, 59-89.

CASAGRANDE, Carla – VECCHIO, Silvana, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.

CASELL, Anthony Kimber, *Avarice and suicide*, in *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 43-56.

CASELL, Anthony Kimber, *Satan*, in *Dante's fearful art of justice*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 96-104.

CERBO, Anna, *Il corpo come allegoria della storia e del peccato. I dannati, i diavoli, i giganti, Lucifero*, in *Poesia e scienza del corpo nella "Divina Commedia"* 2001, 91-125.

CERBO, Anna, *Semantica dei vizi e delle pene*, in *Poesia e scienza del corpo nella "Divina Commedia"* 2001, 127-143.

CESERANI, Remo *Canto XXXIV. Lucifer*, in «Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-canto commentary» (1998) , 432-440.

CHIERICI, J., *A proposito di "Vexilla regis prodeunt..."*. "Inf." XXXIV, 1, in « L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca », XXIV (1983) , 2, 3-11.

CHRISTE, Yves, *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 2000.

CIOTTI, Andrea, *Lucifero*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto BOSCO, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. III, 718-722.

CLAY, Diskin, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Comedia*, in: (a cura di) PICONE, Michelangelo – CRIVELLI, Tatiana, *Dante. Mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 69-85.

COSTA, Giuseppe, *Virtù e vizi nella Divina Commedia. Tomisticamente coordinati*, Vicenza, Consonni, 1964.

DI PAOLA, G. *Fra dannati per superbia e angeli decaduti per superbia ("Inf." VIII, IX)*, in « Critica Letteraria », 16, LX (1988) , 3, 433-453.

ELIOT, T. S., *Mit jelent nekem Dante?*, in: *Káosz a rendben*, Budapest, Gondolat, 1981, 415.

- ELIOT, T. S., *Dante*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber Limited 1941, 237-280.
- FALCONIERI, John V., *Il saggio di T. S. Eliot su Dante*, Italica, Vol. 34, No. 2, (1957), pp. 75-80.
- FALLANI, Giovanni, *Visione ed esperienza figurativa nella struttura dell'«Inferno»*, in *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976, 67-82.
- FARRIS, Giovanni, *L'anti-trinitarismo di Lucifero nei "Sermones" di Jacopo da Varazze e nel canto XXXIV dell'"Inferno"*, in «Critica Letteraria», 25, XCV (1997) , 2, 211-224.
- FORLENZA, Francesco, *Il diritto penale nella Divina Commedia. Le radici del „sorvegliare e punire” nell'occidente*, Roma, Armando, 2003.
- FRECCERO, John, *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, 227-244.
- FRECCERO, John, *Inversione infernale e conversione cristiana: «Inferno» XXXIV*, in *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, 245-250.
- FRIEDMAN, J.B., *Medieval cartography and "Inferno" XXXIV: Lucifer's three faces reconsidered*, in «Traditio», XXXIX (1983), pp. 447-456.
- GIGLIO, Raffaele, *"Inferno" XXXIV. Verso le "prime" stelle*, in «La Nuova Ricerca», 11, XI (2002) , pp. 69-83
- GIORGI, Rosa, *Angeli e Demoni*, Milano, Mondadori Electa, 2003, 270-274.
- KELEMEN János, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Budapest, Atlantisz, 2002.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (szerk.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2. vol., Freiburg, Herder Verlag, 1970, 444-449.
- LAMENDOLA, Francesco, *La "Questio de aqua et terra" di Dante Alighieri*, <http://www.scribd.com/doc/3843044/La-Questio-de-aqua-et-terra-di-Dante-Alighieri?autodownload=doc>
- MARIETTI, Marina, *Une prison de glace: les chants du Coccyte (XXXII-XXXIV)*, in «L'Inferno di Dante» (2004) , 95-107.
- NARDI, Bruno, *Dante profeta*, in *Dante e la cultura medievale*, Roma, Laterza, 1990, 265-328.
- NARDI, Bruno, *Il canto XXXIV dell' «Inferno»*, in *"Lecturae" e altri studi danteschi*, Firenze, Lettere, 1990, 81-89.
- NARDI, Bruno, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della «Questio de aqua et terra»*, in *"Lecturae" e altri studi danteschi*, Firenze, Lettere, 1990, 227-265.
- PADOAN, Giorgio, « *Dii gentium daemonia* » : *Mitologia pagana e demonologia dantesca*, in : *Il lungo cammino del'poema sacro* . *Studi danteschi*, Firenze, Leo S. Olschi, 1993, 141-160.
- PAFFENROTH, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2001.
- PERAZZOLI, Rolando *La superbia e l'invidia nell'"Inferno" dantesco*, in *Carmines Galanti* (1993) , I, 55-76 .
- PETROCCHI, Giorgio, *Canto XXXIV*, in AA.VV., *Lectura Dantis Scaligera, I. «Inferno»*, Firenze, Le Monnier, 1967, 1205-19.
- PONCHIA, Chiara, *Frammenti dell'Aldilà. Immagini della Divina Commedia nell'Italia Settentrionale del Trecento*, tesi del dottorato, Università degli Studi di Padova, 2014.
- PRESS, Lynne, *Modes of Metamorphosis in the «Comedia» : The case of «Inferno» XIII*, in : (edited by) BARNES, John C. – PETRIE, Jennifer, *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, Dublin, Four Courts Press, 2007, 201-220.
- RAJNA, Pio, *La materia e la forma della «Divina Commedia». I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1998.
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, Budapest, Balassi Kiadó, 1997.

- ROBSON, Janet, *Judas and the Franciscans*, Art Bulletin 86, 2004.
- RUGGERI Sidonia, *Medusa, Gerione e Lucifero: tre metafore dell'ordine sovvertito e della naturalità distorta*, in: *I "monstra" nell'Inferno dantesco*, 1997, pp. 205-233.
- RUINI, Roberto, *Bruto e Cassio in Inf. XXXIV 55-69 e la riflessione politica fiorentina quattrocentesca*, in: (a cura di) FOÀ, Simona – GENTILI, Sonia, *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, Roma, Bulzoni, 1997, 145-178.
- RUSSELL, J.B., *Lucifer. The devil in the Middle Ages*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1984.
- STABILE, Giorgio, *Cosmologia e teologia nella "Commedia": la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in Id. *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL, 2007, 137-172.
- STABILE, Giorgio, *La torre di Babele. Confusione de linguaggi e impotenza tecnica*, in Id. *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL, 2007, 219-252.
- THOUMIEU, Marc, *Dizionario d'iconografia romanica*, Milano, Editoriale Jaca Book SpA, 1997, 242-243.
- TOMAN, Rolf (szerk.), *Román stílus*, Budapest, Kulturtrade Kiadó, 1998, 330.
- VALLONE, Aldo, *Il peccato e la pena*, in: *Studi su Dante medievale*, Firenze, Leo S. Olschi, 1965, 112-113.
- VALLI, Luigi, *Il segreto della Croce e dell'Aquila nella Divina Commedia*, Milano, Luni, 1996.
- WENZEL, Siegfried, *The Sin of Sloth : Acedia. In Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1967.
- WILLIAMS, Pamela, *Cato of Utica in Cicero's « De finibus » and Dante's « Comedia »: Is He a Good Role Model or Not ?* in : (edited by) BARNES, John C. – PETRIE, Jennifer, *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, Dublin, Four Courts Press, 2007, 11-36.
- ZWIEP, Arie W., *Judas and the Choice of Matthias*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2004.

## **VI. Az utazás ovidiusi mítoszai a *Commediában* I.: Phaethon, Icarus és Daedalus**

- BAROLINI, Teodolinda, *Ulysses, Geryon, and the aeronautics of narrative transition*, in *The undivine comedy* (1992), 48-73.
- BROWNLEE, Kevin, *Phaeton's fall and Dante's ascent*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CII (1984), 135-144.
- CUTOLO, Paolo, *Politica, poetica, poesia nel II libro dei «Tristia»*, Centro di Studi sull'Antico Cristianesimo, Università di Catania, 1995.
- HOLLANDER, Robert, *"Paradiso" XXVII 136-38 and the enigmatic "bella figlia" [del sole?]*, in «Letteratura Italiana Antica. Rivista annuale di testi e studi», 9 (2008) , pp. 219-222.
- LEDDA, Giuseppe, *Autobiografismo profetico e costruzione dell'identità. Una lettura di "Paradiso" XVII*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 51, n.s., XXXVI (2010), 87-113.
- MARUCA, Gaetano, *Metamorfosi di un motivo oraziano nel sonetto "Sonar bracchetti" di Dante (Appunti per uno studio di Orazio in Dante)*, <http://www.nuovorinascimento.org>.
- MERCURI, Roberto, *Semantica di Gerione : il motivo del viaggio nella "Commedia" di Dante*, Roma, Bulzoni, 1984.
- MORGAN, Kathleen, *Ovid as Daedalus: Difference in Attitude; Ovid as Daedalus: Change of Mood*, in: *Ovid's art of imitation : Propertius in the Amores, Lugduni Batavorum* : E. J. Brill, 1977, 45-86.
- PICONE, Michelangelo, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella "Commedia"*, in «Il mito nella letteratura italiana. I», 2006, 125-175.
- PICONE, Michelangelo, *The classical context of the Ulysses canto*, in *Patterns in Dante* (2005), 147-168.

RUDD, Niall, *Daedalus and Icarus (I.) From Rome to the End of the Middle Ages*, in: *Ovid Renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, ed. by C. Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 21-35.

RUDD, Niall, *Daedalus and Icarus (II.) From the Renaissance to Present Day*, in: *Ovid Renewed*, 37-53.

SHARROCK, Alison, *Seduction and repetition in Ovid's "Ars Amatoria" 2*, Oxford, Clarendon press, 1994.

SCHNAPP, Jeffrey T., *Dante's ovidian self-correction in "Paradiso" 17*, in «The poetry of allusion», 1991, pp. 214-223

## VII. Az utazás ovidiusi mítoszai a *Commediában* II.: A viharos tenger toposza és a nagy hajózók

ALLEGRETTI, Paola, *Argo "Dietro al mio legno che cantando varca" ("Par." II 3)*, in «Studi Danteschi», LXIX (2004), 185-210.

BOITANI, Piero, *Dall'ombra di Ulisse all'ombra d'Argo*, in «Dante. Mito e poesia» (1999), 207-226.

BORZSÁK István, „*Adriai tengernek syrenaia*”, *Irodalomtörténet*, 1999. 3-4. szám, 480-488.

BROWNEE, Kevin, *Jason's voyage and the poetics of rewriting: the "Fiore" and the "Roman de la Rose"*, in «The "Fiore" in context» (1997), 167-184.

BRUGNOLI, Giorgio, *Studi danteschi III. Dante filologo: l'esempio di Ulisse*, Pisa, ETS, 1998.

CERBI, Giovanni, *Dante e Ulisse: un'esegesi medioevale di testimonianze antiche*, in *L'antico e la sua eredità*, a c. di CRISCUOLI, D'Auria Editore, Napoli, 2002, 87-134.

CIOFFI, Caron Ann *Fame, prayer, and politics: Virgil's Palinurus in "Purgatorio" V and VI*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CX (1992), 179-200.

CORTI, Maria, *Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse ("Inferno" XXVI)*, in *Scritti su Cavalcanti e Dante* (2003), 348-364.

DAMON, P.W., *Dante's Ulysses and the Mythic Tradition* in: *Medieval secular literature: Four essays* / Ed. by William Matthews, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1965, 25-45.

FRANKEL, M., *The context of Dante's Ulysses: the similes in "Inferno" XXVI*, 25-42, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CIV (1986), 99-119.

FRECCERO, John, *Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé*, in «Helikon», II-III (2001), 351-363.

FUMAGALLI, Edoardo, *La retorica dell'ingegno: tra falsi profeti e profeti veri*, in «Testo» 61-62 (2011), 145-173.

GIGLIO, Raffaele, *Il volo di Ulisse e di Dante : altri studi sulla „Commedia”*, Napoli, Loffredo, 1997.

GORNI, Guglielmo, *Circe nel canto di Ulisse ("Inferno" XXVI)*, in «Letteratura Italiana Antica. Rivista annuale di testi e studi», VII (2006), 223-235.

GORNI, Guglielmo, *Le "ali" di Ulisse, emblema dantesco*, in *Lettera nome numero*, 1990, 175-197.

GUTHMÜLLER, Bodo, „*Che par che Circe li avesse in pastura*” (Purg. XIV, 42). *Mito di Circe e metamorfosi nella Commedia*, in: (a cura di) PICONE, M. – CRIVELLI, T., *Dante. Mito e poesia*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 235-256.

HATZANTONIS, Emanuel, S., *La Circe della "Divina Commedia"*, *Romance Philology*, 13 (1959/1960), 390-401.

HOFFMANN Béla, *A "Pokol" XVIII. éneke. A Gonoszság bugyrai - Malebolge*, in «Dante Füzetek. A Magyar Dantisztikai Társaság Folyóirata», 3, III (2008), 1, pp. 17-44 [rivista online: <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/>]

- HOFFMANN Béla, *Határon innen és túl. Az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései*, Helikon 2001/2-3, 364-378.
- HOFFMANN Béla, KELEMEN János, "Pokol XXVI. ének" Nyolcadik bugyor: Hamis tanácsadók: Ulixes és Diomédész, in «Dante Füzetek. », 3, IV (2008), 2, 13-80. <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/>
- IANNUCCI, Amilcare A., *Il 'folle volo di Ulisse': il peso della storia*, in: *Forma ed evento nella "Divina Commedia"*, Roma, Bulzoni, 1984 (Strumenti di ricerca, 41-42).
- LANSING, R.H. *Two similes in Dante's "Commedia": the shipwrecked swimmer, and Elijah's ascent*, in «Romance Philology», XXVIII (1974), 161-177.
- KELEMEN János, *La metafora della nave in Dante*. In: Dante Arnaldo Marianacci (a cura di) *Ulisse, l'avventura e il mare in Dante e nella poesia italiana del Novecento* Budapest, Istituto Italiano di Cultura, 2007. 21-33.
- MÁTYUS Norbert, *Mit esznek az angyalok?* Az előadás elhangzott a következő konferencián: Lépték és léptek. Dantétól a kortárs költészetig Konferencia Sallay Géza Professzor emlékére 2012. december 19-20, ELTE.
- MINEO, N. *Eroi senza missione ed eroi predestinati: Ulisse, Enea, Dante*, in *Saggi e letture per Dante*, 2008, pp. 73-185.
- NARDI, Bruno, *La tragedia di Ulisse*, in: Id.: *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942, 89-99.
- PADOAN, Giorgio, *A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai. Egy hagyomány állomásai (Vergiliustól Dantéig)*, in: "Dante a XX. században", Helikon, 47. évf. 2-3. sz. / 2001, 321-350.
- PADOAN, Giorgio, *Giasone*, Enciclopedia Dantesca, II, 157-158.
- PERTILE, Lino, *Dante, Ulisse e l'altro viaggio* (Inf. I 91), Electronic Bulletin of Dante Society of America.
- PICONE, Michelangelo, *Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella "Commedia"*, in *Ovidius redivivus*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994, pp. 173-202.
- PINTO, Raffaele, *Circe e la rotta di Ulisse*, in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VII (2006), 111-136. <http://www.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/>
- ROSSINI, Antonio, *"L'acqua che ritorna eguale": Dante argonauta e "scriba Dei"*, in «Giornale Italiano di Filologia», LVIII (2006), 2, 256-282.
- SALLAY Géza, *Világszemlélet és ábrázolás összfüggése a Színjátékban*, in: KARDOS Tibor (szerk.), *Dante: A középkor és renaissance között*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, 105-160.
- VARELA-PORTAS, Juan, *L'ombra della luce: poetica della memoria o poetica della reminiscenza?*. In: «Tenzzone» 6, 2005. Pp. 249-271.

### VIII. Orpheus, költő és alvilágjáró, dantei figura

- ANDERSON W.S., *The Orpheus of Virgil and Ovid*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J. Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 25-50.
- ARTIFONI, Enrico, *Orfeo concionatore. Un passo di Tommaso d'Aquino e l'eloquenza politica nelle città italiane nel secolo XIII*, in: L. Mauro (a c. di) *La musica nel pensiero medievale*, Longo, 2001, 137-148.
- ATKINSON, J. Keith, *Orpheus, vates threicus et la transgression*, in: BABBI, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999.
- BABBI, A. M., *La metamorfosi di Orfeo* : convegno internazionale, Verona, 28-30 maggio 1998 : atti, Verona, Fiorini, 1999.



BARAŃSKI, Zygmunt G., *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in: (a cura di) PICONE, M. – CRIVELLI, T., *Dante. Mito e poesia*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 133-154.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Orfeo „engluti” nelle letterature romanze dei secc. XII e XIII. Prime attestazioni*, in: BABBI, *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 137-154.

BOLLINI, Martina, *Dante e il mito di Orfeo*, Tesi di Laurea in Filologia e Critica Dantesca, Università di Bologna, 2007/2008.

BOLOGNA C., *Il ritorno di Beatrice*, Roma, Salerno, 1998.

CARRAI, Stefano, *Viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in: *Dante e l'antico*, 2012, 119-131.

*The Vulgate commentary on Ovid's Metamorphoses: the creation myth and the story of Orpheus*, edited from Sélestat, Bibliothèque humaniste, MS. 92 by Frank T. COULSON  
Toronto: Pontifical institute of mediaeval studies, 1991.

DE BONFILS TEMPLER M., *La donna gentile del Convivio e il boeziano mito d'Orfeo*, in «Dante Studies», CI (1983), pp. 133-144.

DRONKE, Peter, *La persistenza dei miti musicali greci attraverso la letteratura mediolatina*. In: *Forms and imaginings : from antiquity to the fifteenth century*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, 87-111.

DRONKE, Peter, *The Return of Eurydice*. In *Sources of inspiration : studies in literary transformations, 400-1500* Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, 263 – 292.es

FRECCERO J., *Il canto di Casella: Purgatorio II, 112*, in Id., *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 251-260.

FRIEDMAN J. B., *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970.

GORNI, Guglielmo, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, pp. V-LX.

GUTHRIE W. K. C., *Orpheus and Greek Religion*, London, Methuen, 1935.

IRWIN E., *The song of Orpheus and the new song of Christ*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J.Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 51-62.

LEDDA, Giuseppe, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella Commedia di Dante*. 2013. In corso di pubbl.

LIMENTANI A., *Casella, Palinuro e Orfeo. «Modello narrativo» e «rimozione della fonte»*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, 82-98.

NAGY József, *Pokol IX. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár*, Dante Füzetek (2013) X, 99-130.

<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/10%282013%29.pdf>

PADOAN G., *Orfeo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. IV, p. 192.

PÉREZ CARRASCO, Mariano, *La metamorfosis de Dante como nuevo Orfeo ("Convivio" II i 3)*, in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XIV (2013) , pp. 37-69.

PICONE, Michelangelo, *Il canto V del "Purgatorio" fra Orfeo e Palinuro*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», n.s. 40, XIII (1999), 39-52.

ROMEO, Alessandra, *Orfeo in Ovidio: la creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.

SANTI, Francesco, *Un'interpretazione di Dante, nello specchio delle lacrime*, in «Come l'orco della fiaba». *Studi per Franco Cardini*, a cura di Marina Montesano, SISMEL, Firenze, 2010, 555-570.

TABAGLIO, Maria, *La cristianizzazione del mito di Orfeo*, in: BABBI, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 65-82.

TÓTH Tihamér, *Pokol, IV. ének*. Dante Füzetek VIII (2012), 61-110.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/8%282012%29.pdf>  
VICARI P., *Orpheus among the Christians*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J. Warden, 1982, 63-85.  
WARDEN J., a cura di, *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.  
ZINK, Michel, *Le poète désacralisé. Orphée médiéval et l'Ovide moralisé*. In: BABBI, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 15-27.