

Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola

Draskóczy Eszter

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

A doktori értekezés tézisei

Témavezető: Dr. Pál József

Szeged, 2014

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

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

## **Az értekezés témája, célkitűzései és módszerei**

Munkám egy elemzéssorozat, amely főként az ovidiusi utalások sokszínűségére és egyes ovidiusi elemek dantei továbbgondolására koncentrálnak a dantei *Commediában*. Bár az ovidiusi hatás egy alapvetően sokat elemzett kérdés a dantei szakirodalomban, két okból mégsem teljesen kimerített téma. Egyrészt az utalások mennyisége és sokrétősége miatt, másrészt azért, mert elemzéseimbe sikerült több 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 alaposítással tette azt (pl. *Mohamed lépcsőjének* hatása az *Inferno* XXIV-XXV. énekre). Az ovidiusi *Metamorphoses* hatásának egyik legfontosabb területe a Dante által leírt átváltozásoké: a *Pokol* XIII. énekének növényemberei és a XXIV-XXV. ének kígyóemberei ennek egyértelmű, de nem kizárólagos példái. 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*.

A doktori munkám címe két nagy témát jelöl meg: az ovidiusi utalások és a dantei metamorfózisok témái elég szorosan összekapcsolódnak ahhoz, hogy egynek tekinthessük; míg az antitetikus struktúrák kérdése külön tárgyalásra is érdemes. Dolgozatomban nem a címben megjelölt témáknak a kimerítő vizsgálatára vállalkozom (ez nem is lenne lehetséges ilyen terjedelmi keretek között), hanem olyan énekeket és énekcsoportokat vizsgálom, amelyek legalább az egyik kérdéskör szempontjából relevánsak, vagy pedig a két témakör sajátos metszeteként is értelmezhetők.

Célom a szerzői szándék megértése volt, mind az ovidiusi *imitatio* és *aemulatio*, mind pedig az ellentétre épülő szerkezetek esetében. Dolgozatom egyik legfontosabb feladatának tekintetem, hogy a *Commediában* előforduló ovidiusi mítoszoknak egy Dante korában hiteles értelmezését adjam: ehhez a fő forrásokat a XII-XIV. századi Ovidius-kommentárok jelentik, valamint a korai Dante-kommentárok. Az elemzések során a Trecento Dante-kommentárjaira különösen nagy figyelmet fordítottam, mivel ezen szerzők véleménye – még ha nem is ad teljesen 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.

## **Az értekezés felépítése, főbb gondolatmenetei**

Dolgozatom nyolc fejezetből épül fel, amelyek esetenként szerteágazó alfejezeteket foglalnak magukba. Az I. fejezet egy általános, de példákban és reflexiókban gazdag áttekintése a dolgozat témájának, felvetett kérdéseinek és irányainak. A dolgozat II. fejezetében, melyet a növényi metamorfózisoknak szenteltem, három, lényegileg különböző növényi átváltozást mutatok be, a három *canticából* kiválasztott, a téma szempontjából jelentős gócpontok alapján. A bestiális átváltozások közül a *Pokol* XXIV-XXV. énekében találhatóakat választottam részletes elemzésre a III. fejezetben. A IV. fejezet a betegség mint metamorfózis elemét veszi górcső alá a hamisítók bugyrában, az ovidiusi és a bibliai hatások tekintetében, a kor kulturális kontextusának bevonásával. Az V. fejezet egyrészt egy értelmezési kísérlet, amely azt bizonyítja, hogy a *Pokol* XXXIV. énekének vezérmotívuma az „ellentétbe való átfordulás” eleme, és strukturáló elve az ellenpontosítás. A fejezet másik célja Júdás megítélés-történetének bemutatása a középkorig és a középkorban, amely Dante és a kommentátorok Júdás-ábrázolását meghatározta. A VI-VIII. fejezet a dantei utazást végigkísérő, figurális jelentőséggel bíró mitikus alakok szerepét járja körül. A VI. fejezetben a levegőbe emelkedő hősök, Phaethon, Daedalus és Icarus mítoszát vizsgálom a *Színjátékban* és az ovidiusi szövegekben. A VII. fejezet a metamorfikus Odysseust mutatja be, és a tengermetafora használatának jellegzetességeit – különös tekintettel az ovidiusi *Tristiára*, mint lehetséges előzményre –; valamint a dantei Iason-figurát, aki a *Pokolban* a csábításaiért bűnhődik, míg a *Paradicsomban* a sikeres tengeri utazás és a bevégzett emberfeletti munka jelképévé válik. A VIII. fejezetben az alvilágjáró és költő Orpheus narratívájának hatását kutatom a dantei műben.

Fejezetekre lebontva mutatok be néhány gondolatmenetet: 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. Az I.2. alfejezet Dante Ovidiushoz való viszonyulását tárgyalja. I.3. Az alfejezet egy sor irodalmi példán keresztül mutatja be, hogy Dante milyen műfajokban találkozhatott oppozíciós technikákkal. Az I. fejezet lezárását a *Paradicsom* XXVII. énekének elemzése jelenti, mely a dolgozatban később elemzett énekek mellett példaként szolgál az antitetikus szerkesztés, a metamorfózis és az ovidiusi allúziók együttes és markáns jelenlétére. 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 II.1. alfejezet a *Pokol* XIII. énekének antitetikus struktúráit, és ovidiusi allúzióit vizsgálja. 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; azokét, 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. Tehát az antitetikus retorikai-logikai szerkezeteknek a használata az énekekben szereplők sorsának lényegét jeleníti meg.

A dantei növényre való változás etikai alapját a boethiusi elmélet határozza meg, amely már a Trecento-beli kommentátorok számára is nyilvánvaló volt: „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.” (Jacopo della Lana (1324-28), *Proemio.*) Pier della Vigna átváltozásának elsődleges irodalmi forrását Vergilius Polydorus-epizódjában (*Aeneis* III, 22-68.) látják az értelmezők, elemzésemben azt mutatom be, milyen ovidiusi előzményeket fedezhetünk föl a dantei leírásban.

Pier della Vigna bokorrá 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. (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 fügefafa azon nyomban kiszáradt." (Mt 21.18-19). Ezzel szemben, Vigna egyik ellenfigurája, maga Dante hasonló sorsfordulatot elszenvedve (megbecsültségéből vádlottá és üldözötté válva) ellentétesen cselekszik a balsors csapásai között. Ezt alátámasztja Brunetto Latini jóslata,<sup>1</sup> ahol 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.2. Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben

A *Purgatorium* 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 (Pg. XXVIII, 139-144), akik azt hitték, hogy az aranykor a Parnasszuson kapott helyet. Az ovidiusi Proserpina jelentősége nem hanyagolható el Matelda alakjának megformálásában. (Pg. XXVIII, 49-51. *Met.* V, 341-408) Dante ki is mondja: „Emlékeztetsz a helyre, ahol [játsozt], és arra, milyen volt / Proserpina, mikor elveszítette / őt az anyja, és ő [elveszítette] a tavaszt.” (Pg. XXVIII, 49-51) 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 háromlépcsényi 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. (Pg. XXVIII, 70-75; *Heroides* XVIII-XIX. levél)

Két, növényi elemeket is tartalmazó ovidiusi mítoszra a Földi Paradicsom énekláncban kétszer is történik utalás: Pyramus és Thisbé történetében és a Pán és Syrinx mítoszáat hallgatva elalvó Arguséban. Ezek az utalások nemcsak önmagukban jelentősek, hanem példaértékűek a mítoszok dantei újrafelhasználásának szempontjából, valamint az utazó Dante átváltozásainak kísérőivé és mintáivá válnak. Az első utalást Pyramus és Thisbé mítoszára

---

<sup>1</sup> 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, nimico;  
ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi  
si disconvien fruttare al *dolce fico*. (*Inf.* XV, 61-66.)

(*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 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 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 *bíborvörösé* válik (39) követve az ovidiusi eredetit: „*madefactaque sanguine radix / purpureo tinguunt pendentia mora colore*”<sup>2</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>3</sup>

A legfontosabb Argusra való utalás az Iót a féltékeny Iuno megbízásából száz szemével őrző Argus halálát eleveníti föl, 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, / rajzolni le, hogyan aludtam el én.” (*Purg.*, XXXII, 64-68).

Az Ovidius által lejegyzett történetet a *Metamorphoses* I. könyvében olvashatjuk (668-723.). Ezekben a purgatóriumi tercinákban 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.

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

<sup>2</sup> 126-127. sor, kiemelés tőlem: D.E.

<sup>3</sup> “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 douleur.” (787-792)

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.

### 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. Marsyas (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.). 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 Glaucus története. Dante átlényegülését a tűz égében ugyanis Glaucus példája vetíti előre, amit 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 modell, 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 tolvajok énekcsoportjának első metamorfózis-leírásának egyik eleme Vanni Fucci bűnhődésének leírása, melyben (1) a kígyóharapás, (2) a meggyulladás-hamuvá omlás, és (3) hamuból való újra összeállás 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. Azonban mindkét – szinte az ének minden kommentátora által hozott – megállapítás 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. A Krisztus (és a hívők) feltámadását hirdető tűzmadár-hasonlat megjelenése az istenkáromló Vanni Fucci büntetésében ugyanis 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 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). A betegségek általános, ellenbüntetesként 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, összevettem 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.

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 ahhoz. 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 hatalmas lázból”<sup>4</sup> – mondja Guido da Montefeltro a hozzá tanácsért forduló VIII. Bonifácra. A *Monarchiában* (III, x, 1) is idézett legenda szerint Konstantin császár leprás volt, amiből a megkereszteléskor azonnal kigyógyult. Egyrészt tehát a több esetben isteni büntetésként lesújtó ótestamentumi lepra motívuma, mint analogikus minta befolyásolja 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

---

<sup>4</sup> 94-97. sor: „Ma come Costantin chiese Silvestro / d'entro Siratti a guerir de la lebbre, / cosi mi chiese questi per maestro / a guerir de la sua superba febbre”

betegséggelfogás nem egységes: 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, 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.

#### V. Inferno XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke. Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében

Az „ellentétbe való átfordulás” motívuma megjelenik az ének funkciójában, mivel 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 „infernī” 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 félgömből a másikra jutás eredménye volt egy időbeli ugrás is: az éjszaka nappalra váltása.

A Pokolba alámerülés 1300. Nagypéntek estjén (ápr. 8.) kezdődött, szereplőink Nagyszombat estjén (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 énekben. 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 számalmas 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 hasonlóvá vált ugyan, de lényegében ellentétes irányú, groteszk karikatúrájává. Ez az üzenet pedig Ágoston manicheizmus ellen írt művei óta a keresztény teológia álláspontját tükrözi: a Rossz nem a Jó egyenértékű antitézise, hanem nem lehet egyéb, mint az egyetlen Abszolútum, a Jó tagadása.

## 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 *Paradicsom* XVII. énekének elején (1-6) – szoros intratextuális köteléket alkotva a *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 megbizonyosodhasson 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 prófécijára 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 *hybrisükkel* 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. 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 javított Daedalusként, Dante 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.). „Daedaluszá 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 feltalálásnak – megvalósításnak – és ennek megtanításának folyamatáról van szó, ami még egy olyan okos és találékony embernek sem lehetséges, mint amilyen Griffolino, hanem csak és kizárólag a zseninek. Ovidius a *Metamorphoses*-ben 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 a szárnyak, tollak szerkezetét hűen követve felépíti a természet-alkotta madárszárnyakat. 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. Daedalus a XXIX. énekben ellenpont: elsősorban Griffolinóé, 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 Horatius *Ars poeticája* szerint a költészet is utánzó mesterség, aminek 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-mítoszoknak az egymás mellett

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

Odysseus alakjával kapcsolatban három szempontot tartottam fontosnak, mivel ezek a fejezethez – ovidiusi utazók a *Színjátékban* – és a dolgozat egyik fő témájához, a metamorfózis eleméhez elválaszthatatlanul hozzátartoznak: ezek a dantei Ulysses ovidiusi gyökerei, metamorfózisa és antitézisek beszédében.

Az ovidiusi Ulysses retorikájának fontos eleme az antitetikus szerkesztés, és ez lesz a 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 Ulysses 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 lehangsúlyosabb 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 (*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).

Az 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. énekbéli és a *Fiore*béli 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

Dante mindössze kétszer nevezi meg Orpheust 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 állatszélidítő 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, retorikai képességeit tartják Orpheus legfontosabb tulajdonságának.

Benvenuto de Imola 1375-80-es kommentárja (*Inferno* IV, 139-140-hez) 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-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.

A *Pokol*ban Orpheust a limbus nemes kastélyában, az 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 elveszítette 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 mítoszáét.



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, rámutatva a *Commediában* az orpheusi történet lehetséges hatásaira. 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 említi („Nem vagyok sem Aeneas, sem Pál”), ami 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 óva inti Dantét, hogy megforduljon (pontosan ez volt Orpheus tiltása is) és megpillantsa a Gorgót (55-60.). 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 a Dante-szereplőt kétszer is a visszafordulás és időhúzás fenyegeti: Cato és Vergilius meg is rója ezért. A szidások üzenete, hogy Dante nem 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), és Bernát azonnal megmutatja az utazónak, hogy hölgye már ismét elfoglalta helyét a mennyei rózsában. Orpheusszal ellentétben Danténak lehetősége van elbúcsúznia Beatricétől (79-90), aki „mosolyog és visszanéz”. Ez a jelenet egyértelműen pozitív ellenképe Orpheus és Eurydicé szívszaggatóan boldogtalan elválásának, és annak újraírása.

## **Konklúziók**

1. A *Színjáték*ban az ovidiusi hatás nemcsak egyszerűen jelentős, hanem az egész szöveget átható és behálózó jelenlét, mely mind mikrotextuális, mind pedig makrotextuális szinten megmutatkozik. Mikrotextuális szinten Ovidius a *Commedia* szövegében egyértelműen mint egy imitációra felszólító minta, példa- és kifejezéstár 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 az ovidiusi hatás abban is megmutatkozik, hogy 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, megváltozott állapotát mutatja be. Dante művébe Ovidius átváltozástípusai mind átkerülnek: a görög-római mítoszok történeteiből exemplumok lesznek, a mitikus alakok a *Commedia* különféle szereplőivé válnak. Az erkölcsi átváltozás gyakran a *contrapasso*, az ellenbűntetés formájában jelenik meg a *Commediában*; természetesen a morális alap a korszellemnek megfelelően eltérő Ovidius és Dante műveiben. 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.

2. A *Metamorphoses*-beli átváltozások nemcsak a *Commedia* szereplői számára szolgálnak példaként, 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).

3. A kutatók egy része (pl. Ronconi 1964) amellettt 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 (pl. Iason a *Paradicsomban* – lásd a dolgozat VII. fejezetét.)

**4.** A dantei műben – különösen egyes helyein, mint pl. a *Pk.* XIII. és XXXIV. énekeiben – az antitetikus szerkezetek költői rendezőelvvé válnak. A jelenség háttérében egyrészt az emberi gondolkodás azon sajátossága áll, hogy asszociációit vagy analógiás módszerrel, vagy ellentétes gondolati szerkezettel kapcsolja össze. Másrészt a középkori világlátás alapvető jellegzetességét adja a kettősségekben való gondolkodás. Mégha a középkori teológiát olyannyira meghatározó Ágoston a dualisztikus világkép ellen érvel is a manicheizmust elvető munkáiban, mégis markáns nyoma marad írásaiban a kettősségekre, ellentétekre épülő struktúráknak. Harmadrészt, a jelenség mint irodalmi hatás is vizsgálható: az Ótestamentum ellentétező szerkezeteitől kezdve, a latin költők – köztük Ovidius – retorikai bravúrjain át, a Dante által nagyra becsült középkori szerzők ellentétező struktúráiig számos példa hozható, mint a Szent Tamási *Summa Theologiae* logikai felépítése, vagy a trubadúrok és Guittone d'Arezzo kedvelt antitetikus retorikai alakzatai. A dantei ellentétekre építkezésben két mű fontos szerepét látom: a prudentiusi *Psychomachia* (405) az ellentétes alakok ütköztetésére hangsúlyt helyező allegorikus költemények (pl. *Rózsaregény* vagy a feltehetően dantei *Fiore*) öse, ahol 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. A dantei *Színjátékra* 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.

**5.** A *Pokol* XIII. énekében előforduló ovidiusi allúziók (az első sortól az utolsóig) elemzése kimutatja, mennyire markáns a latin költő jelenléte a *Pk.* XIII-ban. A vérző növényné 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 előlegezik a dantei növényné változást: ez az elem hiányzik a vergiliusi Polydorus-metamorfózisból. A XIII. ének következő ovidiusi allúzióját a démoni kutyák által üldözött és szétépett tékozlók epizódjában találjuk, amely a szarvassá változtatott, és tulajdon negyven vadászkutyája által halálra mart Actaeon történetét (*Met.*, III, 145-252) idézi. Az

ének utolsó soraiban megjelenő névtelen öngyilkosnak – aki a következő szavakkal írja le választott halálának módját az ének utolsó sorában: „Io fei gibetto a me de le mie case” – megtaláljuk ovidiusi előképét Iphis alakjában, aki a firenzeihez hasonlóan a ház kapujára akasztja föl magát (*Met.*, XIV, 733-741).

**6.** 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 leghangsúlyosabb 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 hősnőjére (*Met.* I, 583-750) utal. Ió lánnyá való visszaváltozásának (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 részének leírására, ahol Francesco de' Cavalcanti kígyóból emberré változásának lehetünk tanúi.

**7.** A hamisítók bugyrában előforduló betegségek dantei kiválasztásának megértéséhez elkerülhetetlen a kor kulturális kontextusának vizsgálata. 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” (Landovics István prédikációja, 1689). Pontosan a megkülönböztetés hiánya az, ami miatt Dante az egyetlen személy iránti féltékenységből teljes népet és állatokat kiirtó Ovidius által leírt aeginai pestist választotta példaként a mitológiai istenség igazságtalanságára. A *Metamorphoses*beli 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, mely szerint mind a lepra, mind a rüh „az emberi bőr érdessé válásával jár, viszketéssel és hámlással, de a rüh esetében enyhébb formában” (IV, VIII, 10). Valószínűnek tűnik, hogy Dante egy, az 1240-es évek környékéről származó enciklopédiából – Bartholomeus Anglicus *De proprietatibus rerum*-ából – merített információt, mely szerint a leprát esetenként kísérheti rüh is.<sup>5</sup> Ez a megállapítás már Avicennánál is megtalálható<sup>6</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.

A középkorban egymás mellett élő számos betegségfelfogás közül Dante a legősibb és legprimitívebb vélekedést választja (a betegség, mint egyéni büntetés elvét), és teszi a 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.

**8.** A XXXIV. ének és a korai kommentárok Júdás-képének értelmezése szintén megkövetelte a kultúrtörténeti vizsgálódást. 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.

---

<sup>5</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.” (Bartholomeo Anglicus, *De rerum proprietatibus*, Minerva, G.M.B.H., 1964; a Frankfurt, Apud Wolfgangum Richter, 1601, faksimile-kiadás).

<sup>6</sup> *Canon totius medicinae*, IV, VII, 1, 5; III, III, 1.

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. Dante és 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 hatását mutatja. 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>7</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.

9. 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).

10. A *Pokol* XXVI. énekében 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). Ajax vádjai között szerepelnek azok, amelyek miatt a dantei Ulysses a VIII. kör 8. bugyrában tölti túlvilági büntetését. Ajax Sisyphushoz hasonlítja (egyres 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 kárhózzottjainak bűne. A Palladium (a Tróját védő Pallas-szobor) ellopását Homéros nem említi, de az ovidiusi Ajax igen: „*rapta ... Pallade*”

---

<sup>7</sup> Buti, 1385-95, 106-126. sorhoz írt kommentárja. (A kiemelés tőlem származik.)

(99). 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.

**11.** A dantei Orpheus alakjának különlegességéhez és fontosságához hozzájárul, hogy a kora keresztény kultúra már a II-III. századtól kezdve Krisztus-prefigurációnak tekintette az antik mitológiai alakot. 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.

## A dolgozat témaköréből készült publikációk

1. „*Locutus sum in lingua trina*”: *Aspects of Using Different Languages in Dante*. Konferenciakiadvány: *The Poetics of Multilingualism – La Poétique du plurilinguisme*. Eötvös Loránd University – University of Bamberg, 2014. 11 oldal (Megjelenés alatt.)
2. *Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben*. Lépték és léptek: Dantétől a kortárs költészetig. Sallay Géza emlékkötet, Budapest, ELTE BTK, Olasz Tanszék, 2014. 11 oldal (Megjelenés alatt.)
3. *Mítosz, szerelemkép és narratív technikák a Fiorében*, Dante Füzetek X, 2013, 276-322.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/10-2013>
4. *Intertesti ovidiani e biblici, scienza medica e simbolismo teologico nella bolgia dei falsari: la peste di Egina emulata dalla lebbra e scabbia dei falsari di metallo*. Megjelenés alatt: *ORTODOXIA Y HETERODOXIA EN DANTE ALIGHIERI*, Madrid, 2014, 15 oldal.
5. *A hamisítók átváltozásai: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája a Pokol XXIX-XXX. énekében*, Dante Füzetek IX, 2013, 64-129.
6. *A betegség mint büntetés a Pokol XXIX-XXX. énekében: ovidiusi allúziók és bibliai előképek*, Mikro & Makro Fialat Kutatók Konferenciája (ELTE-PTE), Tanulmánykötet, Arianna Könyvek 6, 2013, 67-82.  
<http://reciti.hu/wp-content/uploads/mikromakro.pdf>
7. *Allusioni ovidiane e metamorfosi nel canto XXV dell'Inferno*, Újlatin Filológia IV, Pécs, 2012, 37-44.
8. *A „soha nem látott átváltozások” éneke: metamorfózis, imitatio és aemulatio a „Pokol” XXV. énekében*, Dante Füzetek VIII, 2012, 152-214.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/8-2012>
9. *Allegória, szerelemkép és narratív technikák a Fiorében*, in: *A „Rózsaregény”: Kontextus, üzenet, recepció*. Szerk. Sággy Marianne, Kalligram Kiadó, Budapest, 2012. 23 oldal (Megjelenés alatt.)
10. *Strutture antitetiche e metamorfosi nel canto XIII dell'Inferno*, Dante Füzetek VII, 2012, 55-76.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/publishing/7.pdf>
11. *„Come pintor che con essempro pinga”: L'influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della Commedia, Dal testo alla rete. Letteratura, arte, cultura e storia in nuove prospettive* (a c. di Endre Szkárósi e József Nagy), Università degli Studi Eötvös Loránd, Budapest 2010, pp.13-28.
12. *Retorizáltság és metamorfózis a Pokol XIII. énekében*, Dante Füzetek VI, 2010, 69-116.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/publishing/6.pdf>
13. *Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV della “Divina Commedia”*, Dante Füzetek, IV, 2008, 81-114.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/4-2008>
14. *Inferno XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke. Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében*, Első Század 7. évfolyam, 2008/2. szám, 35-67.