

# filológiai

közlöny  
2015/4.  
LXI. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN  
BÓKAY ANTAL  
CSÚRI KÁROLY  
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)  
PÁL JÓZSEF  
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY  
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás  
Bókay Antal  
Hárs Endre  
Horváth Kornélia (főszerkesztő)  
Jákfalvi Magdolna  
Józan Ildikó  
Menczel Gabriella  
Orosz Magdolna  
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

## MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33.IV/5.)  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ  
www.balassikiado.hu  
e-mail: filologiaikozlony@gmail.com



Példányoként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.  
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrásy út 45.  
Tel.: 322-1645, 342-4336  
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET  
1061 Budapest, Anker köz 1–3.  
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatta



**nka**

Nemzeti Kulturális Alap

# TARTALOM

## *Dantét olvasni másképp*

KELEMEN JÁNOS Dantét olvasni másképp	453
TEODOLINDA BAROLINI Miért írta meg Dante a <i>Színjátékot</i> ? Dante és a látomásirodalmi hagyomány	462
MÁTYUS NORBERT Dante-filológia, avagy Dante szövegeinek hagyománya és kiadásai	469
MARCO SANTAGATA Dante – Életregény (részlet)	494
HOFFMANN BÉLA Szó a szóban. Az alaki elbeszélői szó jellegzetességei a <i>Pokol</i> XXVII. énekében	500
PÁL JÓZSEF „Bene ascolta chi la nota” Észben tartandó bölcs tanácsok a <i>Commediában</i>	509
<i>Az irodalmi képregény</i>	
SATA LEHEL Átrendeződő törésvonalak. Szegmentációs eljárások Brigitta Falkner <i>mausetot?</i> című képsorában II.	526

*Műhely*

KAPOSI MÁRTON

Koltay-Kastner Jenő majdnem elfelejtett *Vita nuova*-fordítása 539

*Recenzió*

Babits és Dante filológiai megközelítésben

Mátyus Norbert, *Babits és Dante*

*Filológiai közelítés Babits Mihály Pokol-fordításához,*

Budapest, Szent István Társulat, 2015, 204 oldal (Nagy József) 549

Hogyan olvasta(tja) Dante önmagát?

Kelemen János, „*Komédiámat hívom tanúmul*”

*Az önreflexió nyelve Danténál,*

Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2015, 253 oldal (Mátyus Norbert) 553

*Megemlékezés*

KOVÁCS ÁRPÁD

Odatartozóság. Szitár Katalin breviáriuma elé 558

Számunk szerzői 573

*E lapszámunk tematikus írásait Kelemen János és Horváth Kornélia szerkesztette*

*Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel*

KELEMEN JÁNOS

## Dantét olvasni másképp

Annak a hét évszázadnak a során, mely elvlaszt minket Dantétól, a költő utóélete nem volt problémamentes, és hatása sem volt egyenletes. Kortársai és a kissé később élő Boccaccio (a legnagyobb dantista!) csodálatát íranta hamar felváltotta a humanisták idegenkedése az általa győzelemre vitt népnyelvi költészettől, az *Isteni színjáték* nyelvezetének és jeleneteinek „barbárságától”, vagy prózájának kifinomulatlan középkori latinságától. Ez az idegenkedés már Petrarcanál érzékelhető, s több korszakon át nyomot hagyott a befogadói reakciókban, egészen Voltaire vagy akár Goethe fanyalgó megjegyzéseiig. Mégsem volt soha, egy pillanatra sem kétséges Dante művének kivételes volta. S ma még kevésbé az, mint valaha, annak ellenére, hogy fanyalgással most is sűrűn találkozunk. Magam is sokszor hallottam olasz középiskolásoktól: „Oh, Dante, che noia!”, „ó, Dante, micsoda unalom!”

De annak, aki a költő születésének hétszázötvenedik évfordulóján<sup>1</sup> Dante jelentőségéről elmélkedik, nem az a fő feladata, hogy a fanyalgó fiatalságot meggyőzze az *Isteni színjáték* érdekességéről és olvasmányos voltáról, hanem éppen az ellenkezője: azt a kérdést kell feltennie, hogy miben áll e mű érdekessége számunkra, mi magyarázza kivételes jellegét, s mitől vannak nemzedékről nemzedékre új olvasói. Mégpedig olyan olvasói, akiknek a köre messze túlterjed a hivatásos irodalomtörténészek, italianisták és filozófusok szűk kis csapatán.

---

<sup>1</sup> 2015 a költő születésének hétszázötvenedik évfordulója, és közeleg 2021-ben halálának hétszázadik évfordulója. Nyilvánvaló, hogy a kultúra nagy alkotásainak áthagyományozását nem az évfordulók ritmusa szabja meg, de az utóbbiaknak is megvan a maguk szerepe abban, hogy a közönség és a kutatók figyelme fokozottan egy-egy életműre koncentrálódjon. Az elmúlt két évtizedben, részint a közelgő évfordulók hatására, Magyarországon is megelevenedett a Dante életműve iránti érdeklődés, amit a tág értelemben vett kulturális élet számos eseménye tanúsít, s az akadémiai értelemben vett Dante-kutatás is visszaigazol. Ennek néhány jelét hadd emeljem ki: 2004-ben megalakult az igen aktív Magyar Dantisztikai Társaság, melynek tagjai eddig egy tucatnyi tanulmánykötetet és monográfiát publikáltak. Készülnek az *Isteni színjáték* új fordításai. 2001-ben a *Helikon* és a *Világosság* is különszámot szentelt Danténak: *Dante a XX. században* és *Dante az örökbagyó* címmel (*Helikon*, 2001/2–3; *Világosság*, 2001/10). Ebbe a sorba illeszkedik – a hétszázadik évforduló alkalmából – a *Filológiai Közlemény* jelen száma.

Erre a kérdésre manapság alighanem az a legkézenfekvőbb válasz, hogy Dante műve folyamatosan alkalmat ad újabb és újabb interpretációkra, melyeket a szöveg erőszak vagy erőltetés nélkül visszaigazol. A válasz világosan az interpretáció végtelenségének tételére támaszkodik.

Hasonlóképpen kézenfekvő arra hivatkoznunk, hogy az a lehetséges világ, mely az *Isteni színjáték*ban leírt három túlvilági birodalomból épül fel, a lehetséges világok szemantikájának terminusaiban fogalmazva annyira „be van rendezve”, vagyis részleteiben úgy ki van dolgozva, hogy az olvasó felfüggeszti hitetlenségét. A hihetőség effektusa tehát, melyet évszázadok óta számos olvasó tapasztal, a mű és az általa keltett hatás kivételességének másik fontos magyarázata.

Ahhoz az érvehz, hogy a *Színjáték* állandóan újrainterpretálható, s így lehetséges interpretációinak száma elvileg végtelen, hadd fűzzek azonnal két megjegyzést. Az első az, hogy ez nem minden szöveg tulajdonsága. Az interpretáció végtelenségének tétele a vasúti menetrendek vagy a telefonkönyvek mellett sok tiszteletre méltó klasszikus irodalmi műre sem alkalmazható. A végtelen interpretálhatóság, illetve az interpretáció korlátlan megújíthatósága csak bizonyos szövegek strukturális tulajdonsága, és azok értékének fokmérője. Ilyen szöveg az *Isteni színjáték*. Másodszor meg kell jegyezni, nem mutatkozik meg automatikusan, hogy egy szövegnek megvan-e ez a tulajdonsága, hiszen az csak a reflektált olvasói tapasztalatban kerül felszínre.

Az utóbbi megjegyzéssel *nem csak* azt kívánom mondani, hogy a befogadó aktív közreműködésére is szükség van ahhoz, hogy megszülessen és tovább adódjon a szöveg valamely interpretációja. Az *Isteni színjáték*nak és a mű egyes énekeinek az elmúlt évszázadok során született interpretációi néhány nagy hagyományba, értelmezési vonalba rendeződnek, s az egymást követő elemzések, kommentárok és magyarázatok ritkán zökkentek vagy zökkennek ki a megszokott kerékvágásból, ha pedig igen, az ritkán vált vagy válik a javukra. Más szóval: az irodalom- és a filozófiatörténet keretében zajló recepciós folyamat, ezen belül magának a *lectura Dantis*nak a hagyománya önmagában nem igazolja, hogy az interpretáció sokfélesége és végtelen megújíthatósága valóságosan is meglenne, s mintegy inherensen jellemezné a szöveget. A befogadó aktív közreműködésénél tehát valamivel többre van szükség. Pontosan arra, hogy „kizökkenjünk a megszokott kerékvágásból”.

Félretéve a kerékvágás metaforáját, az aktív befogadói magatartáson túl arra is szükség van tehát, hogy a Dante-kritika művelői időnként a korábbiaktól teljesen különböző szempontokat találjanak, paradigmát váltsanak, s egészen más szemmel legyenek képesek olvasni a művet.

Dante műveinek recepciótörténetében volt már példa a paradigmaváltásra. Ilyen eset volt a 19. században az ezoterikus Dante-interpretációk megszületése (a leghíresebb: GUÉNON 1995), illetve velük együtt a „rózsakeresztes”, a „templomos”, a „szabadkőműves” vagy a „szocialista” Dante-kép megalkotása (ROSETTI 1832; ROSETTI 1935; AROUX 1854).

Az ezoteristák alaposan kizökkentették a Dante-értelmezés szekerét a megszokott kerékvágásból. A máig hullámokat verő vita (vö. POZZATO 1989; KELEMEN

1999) mutatja, többnyire fatálisan rossz irányba mentek, s munkáik iskolapéldái annak, hogy nem lehet az „anything goes” alapján bármit elfogadni: *vannak* a lehetséges interpretációk határain kívül eső érvénytelen interpretációk. Esetük ettől függetlenül rendkívül érdekes a számunkra. Az általuk végrehajtott paradigmaváltásnak ugyanis egyszerre voltak olyan típusú szövegbeli és extratextuális alapjai, melyek felfedezése rendszerint szükségessé teszi, hogy lecseréljük, s újakkal váltsuk fel az értelmezést addig vezérlő kérdéseinket. Vagy megfordítva: annak, hogy új kérdéseket tudjunk felvetni, tipikus feltétele, hogy a szövegben és a szövegen kívüli világban olyan mozzanatokat fedezzünk fel, melyekre még nem figyelt fel senki. Az ezotéristák a költő bonyolult szimbolikájának megfejtésére irányuló törekvésük során kétségtelenül találtak problematizálható szöveghelyeket, amikor például ráirányították a figyelmet a *Pokol* IX. énekének híres soraira, melyek egy mögéjük rejtett tanításra utalnak („Ó, ti, kik éltek józan értelemben, / lessétek, mily tan látható keresztül, / elfátyolozva különös rimemben!” (*Pokol*, IX, 61–63, Babits Mihály fordítása). S az *Isteni színjáték* „referenciális” elemzése során a történelmi valóságban is rábukkantak olyan tényekre, melyeket nem volt eleve értelmetlen összefüggésbe hozni a dantei költeménnyel.

A továbbiakban a legújabb Dante-kutatásokból kiindulva és azokat tovább gondolva szeretnék felvázolni két olyan értelmezési javaslatot, melyek nem egyszerűen azért tarthatnak számot érdeklődésre, mert egy-egy vitatott kérdésre kísérelnek meg újszerű választ adni, hanem azért, mert új olvasási módnak vetik alá a költő műveit. Vagyis szeretnék példákat bemutatni arra, hogy lehetséges, hogy a végtelen interpretáció folyamatába ne a kitaposott utakon lépjünk be, hanem a kritikai hagyománytól teljesen eltérően olvassuk Dante egyes műveit vagy életművének egészét. Éppen az új olvasási módok lehetősége ad választ arra, hogy miért vannak Danténak hétszáz évvel később is olvasói.

Az egyik példa a biografikus, illetve referenciális olvasási módok megújítási lehetőségére, a másik pedig a genderszemponturnak olvasatok megtermékenyítő volta-  
ra irányítja a figyelmet.

\*

Hosszú időn át a kommentátorok Dante-magyarázataiban az életrajzi megközelítés uralkodott, mely egyben a referenciális olvasatok egyik alapvető válfaja. Ezt nemcsak az egyes korszakok meghatározó irodalomfelfogásai indokolták, hanem magának az *Isteni színjáték*nak (és persze ugyanígy *Az új élet*nek) bizonyos narratív jellemzői, köztük a szerző, illetve a szerzői hang folytonos önértelmezésre való hajlama. Az olvasói jóhiszeműség paktumát betartva a kommentátorok nemzedékei vették készpénznek, életrajzi ténynek vagy pszichológiai realitásnak, amit az önértelmező szöveghelyek sugallnak. (Mondjuk az *Isteni színjáték*ról szóló jövendölést, ahol a költő majd úgy beszél Beatricéről, „ahogy hölgyről még sohasem beszéltek” – *Az új élet*, XLII). Az *Isteni színjáték* alaptörténetét ezek szerint úgy lehetett fel-fogni, hogy az nem más, mint egy valóságos nő iránti – égivé magasztosult, de

valóságos – szerelem története. Jellemző, hogy még Hegel Dantéről szóló rendkívül mély megjegyzései közt is találkozunk ilyen megfogalmazással: „Dante is felmagasztosította a szerelmet s ebben Beatrice iránti szerelméből indult ki, amely azután vallásos szeretetté dicsőült benne” (HEGEL 1980, 140). Vagy egy másik példával élve: Dante nagy magyar olvasói közül Szerb Antal szintén követi azt a hagyományt, mely hitelt ad a szöveg önértelmezésének, s az *Isteni színjáték* eredét a Beatrice iránti szerelem életrajzi tényére vezeti vissza: „A Divina Commediát is azért kezdi írni, hogy méltóképpen zengje Beatrice dicséretét” (SZERB é. n. [1941]).

Bár a 20. századi irodalomelméleti iskolák, a formalizmus, a strukturalizmus, a lingviszticizmus különféle irányzatai stb. kevésbé hatoltak be a Dante-kutatásba, a pszichologizáló vagy pozitívista szellemű, életrajzi alapú értelmezések kora ezen a területen is lejárt. (Ami nem jelenti, hogy a Dante arcképét megrajzoló munkák sorában mindmáig ne találkozzunk olyan állásponttal, amely szerint „közelről és alapvető mozzanataiban megismerni életét, műve megismerésének és kommentálásának nélkülözhetetlen feltétele”. BORSELLINO 2007 [1998].)

Ha merőben külső szempontból, s nem szövegcentrikusan tekintjük az életrajzi megközelítésekre leselkedő veszélyt, akkor a következő problémába ütközünk: mivel a költő életéről rendkívül kevés megbízható adat áll a rendelkezésünkre, életrajzának megírásához sokkal inkább a művek szolgálhatnak kiindulópontul, mintsem az életrajzi tények a művek értelmezéséhez. Fennáll tehát annak a hamis körnek a veszélye, hogy a Dante-kutató a műből rekonstruált életrajz alapján magyarázza a művet.

De hát nincs-e igazság abban, amit Dante nem egy kortárs életrajzírója állít ki-mondva vagy kimondatlanul, vagyis abban, hogy Dante élete a műveiben van? (Ahogyan például Emilio Pasquini fogalmaz: „Dante élete megsemmisülni látszik a költeményben, vagy azzal egybeesni látszik, s szinte teljesen kivonja magát a külső tényekből”. PASQUINI 2007 [2008].) Ha így van, nem érdemes-e a hamis kört vállalva újra kísérletezni a biografizmussal, s a műből kirajzolódó életrajz alapján kezdeni újra az értelmezés munkáját? Ez a ma elterjedt olvasási módokhoz képest kétségtelenül új olvasást jelentene.

Az utóbbi évek Dante-irodalmában van példa az ilyen szempontú olvasásra.

Hadd emeljem ki Marco Santagata újabb könyvét, mely nem más, mint Dante életének megregényesítése. A művek életrajzinak tekinthető részletei és célzásai alapján felépített „életregényt” magukra a művekre, elsősorban az *Isteni színjáték*-ra visszavetítve egészen érdekes interpretációhoz jutunk. Például számos vonatkozásban új fény vetül Dante politikai mondanivalójára. Megértjük, hogy a költő a kommunális-municipális létből kiszakítva száműzetése során a feudális nemesi világtól került függő kapcsolatba (egzisztenciáját egész egyszerűen a patrónusaitól kapott „keserű kenyér” jelentette), s hogy a költemény erre a helyzetre is közvetlen reakció. Pontosabban: a költemény struktúrájába egyrészt beépült az a mód, ahogyan a véletlenszerű gyakorlati igényekre és követelményekre a száműzöttnek reagálnia lehetett, másrészt általánosabb szinten beépült a különféle értékrendeknek az az egymásmellettiége és ütközése, mely az adott világ kínálta élethelyze-



tekben általában tapasztalható és interiorizálendő volt. Mindezek fényében világosabban látjuk, hogy az *Isteni színjáték* profetikus célkitűzése ellenére némely tekintetben inkohereus, legalábbis nehezen összeegyeztethető tartalmi elemeket foglal magában. Az egyes *canticák* egymástól eltérő politikai ideálokat tükröznek, és nemegyszer különböző mércén alapuló ítéleteket fejeznek ki a világról és az egyének tetteiről. Látható nyomai vannak annak, hogy a változó körülményektől függő politikai megfontolások, illetve a személyes ellenszenv, a hála és az elkötelezettség motívumai szerepet játszanak abban, hogy az elbeszélés hőse a maga világának mely szereplőit milyen elvre hivatkozva ítéli el vagy oldozza fel.

Mindezek alapján képesnek kell lennünk arra, hogy kétarcú műként olvassuk az *Isteni színjátékot*, mely egyszerre szól az emberiség sorsáról eszkatologikus perspektívában, és rögzíti az adott történeti pillanat aktualitásait, s mely egyszerre nyújtja a történelem profetikus olvasatát és a szövegben jelen lévő szerző aprólékos, sokszor öngigazolással szolgáló életrajzát. Ahogyan Santagata mondja, életrajzként, egyben pedig a kortárs történelem, politika, társadalmi és szellemi élet lenyomataként az *Isteni színjáték* a mai *instant-book*okra hasonlít (SANTAGATA 2012). Talán nem túlzás ehhez hozzátenni, hogy Dante az *instant-book*nak is a feltalálója. Sokan vélik úgy, hogy a műbe belezsúfolt korabeli életanyag az általunk ismeretlen szereplők sokaságával csak akadály a befogadásnak, hiszen mindez az olvasást súlyosan megnehezítő kommentárok tömegét teszi szükségessé. Ezzel ellentétben megkockáztatható: a Santagata által említett kétarcúság, ebbe beleértve az *instant-book* jelleget, éppenséggel egyik fő oka és magyarázata annak, hogy a költemény ma is olvasható.

A referenciális olvasás, ideértve az életrajzi megközelítést is, nyilvánvalóan azt követeli meg, hogy a szöveget a tőle független külső tényekre vonatkoztassuk, és ezen az alapon határozzuk meg jelentését. Az irodalomelmélet annyi évtizede után nem kell mondani, mennyire kockázatos vállalkozás ez. És mégis: a szöveg és a történelem egybevetése olyan jelentéseffektusokat eredményezhet, melyek hozzáadódnak a szöveg teljes értelméhez. Ennek az értelemnek a megragadásához persze fel kell tudnunk tenni a megfelelő kérdéseket.

Röviden hadd illusztráljam ezt a *Pokol* V. énekének Francesca-epizódjával, melyben Francesca férje, Giangiotto rajtakapja Francescát és Paolót, s megöli őket.

A korabeli történelem Dante által említett eseményeiről és szereplőiről többnyire vannak független forrásaink. A költő általában olyan történeteket beszél el, melyek valóban megtörténtek, s a maguk idején nagy visszhangot váltottak ki. Hajlamosak vagyunk a Francesca-epizódot is ezek közé a jól dokumentált esetek közé sorolni, hiszen Francesca da Rimini is történeti személyként tartjuk számon, aki Guido Minore da Polentának, Ravenna urának a lánya volt, és Rimini urának a fiához, Giovanni (Giangiotto) Malatestához ment férjhez. A történet magva tehát egy dinasztikus házasság, melyet a Romagnában dúló, Dantét közelről érintő hatalmi harcok logikája diktált. Ráadásul Guido Novello da Polenta, aki Danténak Ravennában menedéket adott, unokája volt Francescának. Ezeknek az adatoknak a birtokában a kommentátornak nincs más dolga, mint egy lábjegyzettel ellát-

ni az adott helyet, mely felvilágosításul szolgál az olvasónak, de az ének értelmezését, mely Francesca és Paolo Malatesta tragikus házasságtörő szerelmét beszéli el, nem befolyásolja.

Am ha figyelembe vesszük, hogy Francescáról és történetétől nincs korabeli forrásunk, illetve az egyetlen forrás, mely rendelkezésünkre áll, s mely az idők során felhalmozódott kommentárok kiindulópontja, nem más, mint maga az *Isteni színjáték*, akkor megváltozik a kép. Fel kell tennünk a kérdést, hogy Dante (a legtöbb általa elbeszelt történettel ellentétben) miért éppen Francescát, ezt a korabeli élet és a történelem szempontjából jelentéktelennek számító személyt választotta ki arra, hogy az ő említést nem érdemlő (a krónikákban nem említett) esetével illusztrálja a bujaság bűnét és büntetését.

Maga a kérdés új irányt szab az ének interpretációjának. S természetesen fel sem tehetnénk anélkül, hogy ne vennénk figyelembe a szövegen kívüli tények világát és az arra vonatkozó információink állapotát.

\*

Ugyanakkor a „miért éppen Francesca?” kérdés tovább tágítható. Meg kell kérdeznünk azt is, hogy „miért éppen nő?”

Ez utóbbira könnyű egy részleges választ adni. A kommentátorok ugyanis már régóta rámutatnak arra a tényre, hogy lényeges, hogy Francesca *olvasó*, hiszen az epizód magvát éppen az olvasás aktusa alkotja. Ez azért fontos, mert a kor kultúrájának történeti-szociológiai ténye, hogy az olvasóközönség kialakulásában feltűnően nagy szerepet játszottak a nők, s maga Dante is számon tartotta lehetséges olvasói között a nőket (*Vendégség*, I, ix). Azt mondhatjuk tehát, hogy azt a tényt, hogy az epizód hőse *nő*, az a történeti-szociológiai tény magyarázza, hogy az olyanfajta irodalomnak az olvasói között, melyet Francesca olvasott, jellemzően jelen voltak a nők.

De nem állhatunk meg ezen a ponton. Francesca mint olvasó az udvari kultúra szellemét képviseli. Paolóval a Lancelotto és Ginevra (Lancelot és Guinevere) szerelméről szóló, Chrétien de Troyes-tól ismert történetet olvassa, s éppen ez okozza kettejük vesztét („Igy Galeottónk lett a könyv s írója”, *Pokol*, V, 137, Babits Mihály fordítása). Ennek alapján elfogadhatjuk, hogy – mint számos kommentátor kifejtette – a dantei elbeszélés a szerelem bűnöseinek elítélése mellett egyúttal az udvari irodalom kritikája, és tagadása annak a szerelemfilozófiának, melyet az udvari irodalomból és más hagyományokból merítve a dolce stil nuovo költői, így a fiatal Dante, magukénak vallottak.

A szerelem bűne ezek szerint valahogyan összekapcsolódik a dinasztikus házasság és az udvari kultúra problematikájával.

Viszont az újabb vizsgálódások nyomán, melyek közül kiemelendő Gennaro Sasso mélyenszántó elemzése a *Pokol* V. énekéről (SASSO 2008), ma már az is világosnak látszik, hogy Francesca szájába Dante olyan – a hölgy öngigazolásául szolgáló – szavakat ad, melyek kifejezetten és egészen konkrétan a költő fiatalkori

barátja és mentora, Guido Cavalcanti nagy ívű, averroista szellemű filozófiai költeményének, a *Donna me pregán*nak lélek- és szerelemfilozófiáját visszhangozzák. Másrészt Francesca megszólalásának nemcsak a tartalma, hanem nyelve is különleges, mely nem más, mint a dolce stil nuovo költészetének a nyelve. Ily módon a Francescáról mint a Cavalcanti-féle nézetek hirdetőjéről szóló elbeszélés és annak tragikus vége úgy értelmezhető, mint szakítás Cavalcanti filozófiai doktrínájával (és Dante korábbi elméleti felfogásával).

Az ellentét magva a szerelmi vágy, illetve általában a vágy és az ész viszonyának megítélése. A húsban vétkezők bűne abból ered, hogy „az észet alávetik a vágy-nak” (Babits Mihály fordítása): „la ragion sottomettono al talento”<sup>2</sup> (*Pokol*, V, 39). Míg Francesca (és Cavalcanti) szerint a szerelmi vágy nem győzheti le az észet, s ezért szükségképpen halálhoz vezet, addig Dante szerint az ész képes arra, hogy úrrá legyen a vágyon.

Összefoglalva: Francesca sorsának felidézésével és a szájába adott szavakkal Dante fiatalkori barátjával és mentorával, nem utolsósorban pedig korábbi önmagával folytat magas röptű *filozófiai* vitát. Ahogyan Sasso mondja, „Dante, miután átültette önmagába vagy önmaga egy részébe régi cavalcantiánus ellenfelét, megküzdött vele, hogy legyőzze” (SASSO 2008, 160).

Jelen szempontunkból azonban nem az a lényeges, hogy Dante Cavalcantival folytat filozófiai vitát, hanem az a *tény*, hogy filozófiai vitát folytat vele, s a vitatott nézetek szószólója egy nő. Márpedig – s ezt fölösleges külön hangsúlyoznunk – az adott korban magas intellektuális-filozófiai tanok szócsövének és *szellemi* viták részesének lenni: kizárólag a férfivilág kiváltsága volt.

A mondottakkal egybecseng az ének legszembevetőbb formai-dramaturgiai sajátossága, amelyre egyetlen kommentár sem mulaszt el rámutatni: amikor ugyanis Dante a két szerelmeshez fordul („Ó, szomorú lelkek”, *Pokol*, V, 80, Babits Mihály fordítása), egyedül Francesca válaszol neki, s a továbbiakban is csak ő beszél, végig magánál tartva a szót. Mondhatni, ő kettejük *szóvivője*. Viselkedési szempontból kifejezetten férfiszerepet játszik.

Francesca alakja ebből a szempontból Beatrice alakjának árnyképe, vagy inkább előképe, a szónak abban az értelmében, hogy a nő szerepét és viselkedését illetően a két hősnő intellektuálisan hasonló vonásokat mutat, s hasonló értelmezési problémákat vet fel.

A főnti megfontolások persze nem elegendők ahhoz, hogy megválaszoljuk a kérdést, hogy „miért éppen Francesca?”, s „miért éppen nő?” Mindenesetre azonban elegendők ahhoz, hogy rádöbbsentsenek: korántsem magától értetődő, hanem magyarázatot igénylő esetről van szó, mely magyarázatot egy újféle olvasástól remélhetjük.

Az új olvasás nem kerülheti meg a *genderszempontot*. Kétségtelen, hogy Francesca alakjában egy újfajta, a női szerepet bizonyos módon a férfiszereppel egyesítő nőalak jelenik meg, s ennek az újdonságnak az alapja általában a *nemről* való újfajta felfogás, mely ütközik az udvari kultúra hagyományával és a patriarchális-paternalista

<sup>2</sup> Nádasy Ádám fordításában: „az ész helyett a vágy a vezetőjük”.

ideológiával. Ennek alapján mondhatja Teodolinda Barolini: „az a tény, hogy Dante úgy döntött, hogy pont Francesca történetét meséli el, s az a tény, hogy éppen ezeket a vonásokat adta neki” (vagyis a *gender* szempontjából különleges vonásokat), „rendkívül fontos választást jelent” (BAROLINI 2012, 509).

Az előbb futólag párhuzamot vontam Francesca és Beatrice között. Érdemes röviden visszatérni utóbbinak az alakjához. A hagyományos kérdés az, hogy Beatrice mennyiben tekinthető pszichológiailag reális vonásokkal felruházott, egyénített szereplőnek, s mennyiben fogható fel a teológiát megszemélyesítő allegorikus alakként. Az általános nézet szerint mindkét aspektus megvan benne, s Dante művészete éppen abban áll, hogy szervesen egyesíteni tudja a hús-vér személy megjelenítését és az allegóriát, az egyedit és az általánost. Nincs okunk arra, hogy ezt kétségbe vonjuk, vagy elvitassuk, hogy Beatrice alakját több síkon is ehhez hasonló kettősségek jellemzik.

Beatrice költeménybeli léte kifejezetten a szereplő Dantéhoz kapcsolódik. Személyének fizikai és pszichológiai kontúrjai szinte kizárólag ennek a kapcsolatnak a függvényében idéződnek fel a legmagasabb líraiság hangján. Beatrice ezért egyfelől nem más, mint Dante korai költészetének a nőalakja, aki a nemes lélekben gyúló szerelem, a dicsőítő dalok *passzív* és *szótlan* tárgya. Ezzel szembeállítandó egy másik Beatrice, aki nemcsak az allegória Beatricéje, a teológia megszemélyesítője, hanem egy sor olyan szerepnek – a pap, a gyóntató, a magiszter szerepének – a megvalósítója, amelyeket a kor kultúrája, nem beszélve a teológiájáról, abszolúte megtagadott a nőktől. Beatricének ez a fele *aktív* és *beszéd*s. Ő a *Beatrix loquens* (BAROLINI 2012, 567), aki egyetemi előadásokat tart a legmagasabb teológiai és filozófiai problémákról, és férfiaknak kijáró autoritást vindikál magának.

Autoritásának és autoritásigényének összetéveszthetetlen szövegbeli jelei vannak. Például az egyik nehéz teológiai kérdés fejtegetésébe bocsátkozva (hogy miért jogos a zsidók bűnhődése, ha egyszer Krisztus halálát okozva részt vettek a megváltás művében), Beatrice a maga „csalhatatlan ítéletére” („infallibile avviso”) és a szavaiban rejlő „nagy igazságra” („gran sentenza”) hivatkozik:

Észrevettem (és én nem tévedek!),  
 hogy azon töprengsz: „Jogos bosszúért  
 hogyan is járhat *jogos* büntetés?”  
 De tüstént megoldom a gondodat,  
 csak jól figyelj most, mert a szavaim  
 nagy igazságok hordozói lesznek.  
 (*Paradicsom*, VII, 19–24, Nádasdy Ádám fordítása)

Mint Teodolinda Barolini joggal hangsúlyozta, teljesen precedens nélküli és „megdöbbentő”, hogy egy nő figura ilyen fokú autoritásigénnyel lépjen fel, és tévedhetetlenséget vindikáljon magának (BAROLINI 2012, 567). Tegyük hozzá: ez nemcsak általában, hanem a költemény kontextusában is precedens nélküli, hiszen a tévedhetetlenség még a költő másik vezetőjét, Vergiliust sem illeti meg, aki az utazás so-

rán néha szinte nevetséges helyzetbe kerül, amiért tekintélyt vesztően tehetetlennek bizonyul (tanulságos hely ebből a szempontból a következő: *Pokol*, IX, 1–15).

Mondhatnánk: ebben egyszerűen a pogány költő alacsonyabb rendűsége mutatkozik meg a kereszténységgel szemben. S ez igaz is. De elfedheti-e ez a két szereplő közti nemi különbséget?

Nem lehet félretenni a kérdést, hogy a nemek szerepe szempontjából mi a jelentése annak, hogy a „csalhatatlan” jelzőt egy nő alkalmazza önmagára. Kivételes erővel bíró, ritka szó ez, mely az *Isteni színjáték*ban csupán még egy helyen fordul elő, ahol az isteni igazságosság jelzőjeként szerepel („infallibil giustizia”, *Pokol*, XXIX, 56).

Egy figyelmes olvasásnak arra kell törekednie, hogy az ilyen és ehhez hasonló, egymásba csúszó dichotómiákat (itt: pogány *versus* keresztény, férfi *versus* nő) szétválassza, mindegyiket a maga specifikumának megfelelően rögzítse, és ebből kiindulva vezesse az értelmezés munkáját.

### Bibliográfia

- AROUX, Eugène (1854), *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste*, Paris, Renouard et Cie.
- BAROLINI, Teodolinda (2012), *Il secolo di Dante*, Milano, Bompiani. (Amerikai kiadás: 2002.)
- BORSELLINO, Nino (2007) [1998], *Ritratto di Dante*, Roma–Bari, Laterza.
- GUÉNON, René (1957) [1925], *L'ésotérisme de Dante*, Paris, Gallimard.
- GUÉNON, René (1995) *Dante ezoterizmusa*, ford. BODVAI András, Budapest, Stella Maris.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1980), *Esztétikai előadások*, II., ford. ZOLTAI Dénes, Budapest, Akadémiai.
- Helikon* (2001/2–3), *Dante a XX. században*, szerk. KELEMEN János.
- KELEMEN János (1999), *A „rózsakeresztes” Dante*, In Uő, *A szentlélek poétája*, Budapest, Kávé Kiadó, 120–138.
- PASQUINI, Emilio (2007) [2008], *Vita di Dante*, Milano, RCS Libri.
- POZZATO, Maria Pia (1989) (a cura di), *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, Milano, Bompiani.
- ROSETTI, Gabriele (1832), *Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma, e sulla segreta influenza che esercitò nella letteratura d'Europa*, London, Tylor.
- ROSETTI, Gabriele (1935), *La Beatrice di Dante: ragionamenti critici*, Cooperative tip. edit, P. Imola, Galeati.
- SANTAGATA, Marco (2012), *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori.
- SASSO, Gennaro (2008), *Dante, Guido e Francesca*, Roma, Viella.
- SZERB Antal (é. n. [1941]), *A világirodalom története*, Budapest, Magvető (13. kiadás).
- Világosság* (2001/10), *Dante az örökhagyó*, szerk. KELEMEN János.

TEODOLINDA BAROLINI

## Miért írta meg Dante a *Színjátékot*? Dante és a látomásirodalmi hagyomány

Miért írta meg Dante a *Színjátékot*? A kérdésre maga Dante adja meg a választ: „Azért csak jól tartsd szemed a Szekéren / s megírni bűnös világod javára / majdan amit látsz, most hatolj be mélyen!” (*Purgatórium*, XXXII, 103–105, Babits Mihály fordítása). Ha a *szekér* szót bármi másra cseréljük azon látomások közül, amelyekkel az utazó szembetalálja magát az útja során, bármire az *új dolgok* közül, amelyeket megpillant útközben, megkapjuk a választ kérdésünkre: a bűnben élő világ javára tartsd a szemed azon, ami előtted van, és amint visszatérsz a földre, legyen gondod arra, hogy leírd mindazt, amit láttál. Ez esetben Beatrice számos látomásirodalmi szöveget visszhangoz, amelyekben a *denuntiatio* mint kötelesség jelenik meg. A Jelenések könyvében az Úr tanítása így szól Jánoshoz: „Írd le hát, amit láttál, a jelent és ami ezután történik” (I, 19); *Szent Pál apostol látomásában* (4. század) az angyal ezt mondja: „Olyat mutatok neked, amit nyilvánosan el kell mondanod és el kell beszélned” (Adamik Tamás fordítása); Wettit, egy reichenauai szerzetest 9. századi látomásában, minthogy vonakodik felfedni mindazt, ami tudomására jutott, vezérangyala megfeddi: „Ne merészeld hanyagolni azt, amit Isten akar, és általam neked tenni rendel”. Végül a szerzetes a következőket mondja társainak: „oly ellentmondást nem tűrő módon parancsolták meg nekem, hogy hozzam nyilvánosságra, amit láttam, hogy félek, bűnbocsánat nélkül elkárhozom, ha elhallgatom, és nem sikerül felfednem, amit láttam és hallottam”. Thurkillnek, egy essexi földművesnek 1206-os látomása után egy másodikra is szüksége van, hogy az emlékeztesse őt az első feltárásának kötelezettségére: „Ám nemes egyszerűségében ő vonakodott felfedni látomását, mígnem a következő éjjelen Szent Julianus megjelent, és megparancsolta neki, hogy fedje fel mindazt, amit látott, mert, mint mondta, azzal a céllal ragadták ki testéből, hogy terjessze mindazt, amit látott.”

Az ilyenfajta elrendelések, amelyek a Bibliát leszámítva kétségtelenül nem re-mekművek, mind a tanú nem szokványos jelenlétének összetett kérdését feszegetik, akinek szembe kell néznie a képzet és a látomás közötti időeltolódással, amely-lal a nyelvezetnek is számolnia kell.

A *La Commedia senza Dio* (BAROLINI 2003) című könyvem egyik célkitűzésé-ként vetettem fel, hogy itt az ideje rehabilitálnunk a *Színjátékot* mint látomást, és ahe-lyett, hogy a korábbi látomásokat a *Színjáték* egyenes forrásaiként értelmező pozi-

tivisták hibájába esnénk, Dante szövegével ismét a látnoki hagyománnyal összefüggésben foglalkozunk. Miközben a dantisták továbbra is azon vitáznak, hogy a *Színjáték* látomásnak tekinthető-e vagy sem, az egyéb tudományágak kutatói azon dolgoztak, hogy megértsék, melyik az a közös terület, amely magában foglalja az egész látomásirodalmat, a *Színjátékot* is beleértve. Amennyiben azt szeretnénk, hogy a legárnyaltabb *Színjáték*-értelmezésünk egybeessen valamilyen módon ezekkel a vitákkal, el kell mozdítanunk a dantei művet a magas kultúra elszigetelt csúcsáról, és el kell kezdenünk nem csupán irodalmi hamisítványként, hanem egy látomásélményről való tudósításként is értelmezni.

Dante elképzeléseit e nyilvánvalóan misztikus élménnyel kapcsolatban túlzott félelemmel elemezték, ez a megközelítés pedig elbeszélői realizmusa iránti sebezhetőségünkben és a költők prófétáktól való határozott elkülönítését célzó vágyunkban gyökerezik, mintha hagyományunk nem azzal az összetett *contaminatio*-val lenne terhelt (amelynek elméletét már Ágoston megalkotta), amely a költők és a próféták, a nyelv kovácsolói és a látnokok, valamint a szószaporítók és az igazság feltárói között áll fenn. Az irodalmi tudatosság a látomásirodalom szerzőinek jellemző tulajdonsága, a Jelenések könyvének szerzőjétől kezdve, aki ismétlődő jelleggel tesz utalást saját magára mint íróra, és ránk mint olvasóra, egészen a *Tundal látomása* (1149) ír szerzőjéig, aki saját magától bizonyos elbeszélői normák betartását követeli meg. A szerző ugyanis hisz a diszkriminálásban („Rövidsége kell törekednünk, tekintve, hogy nem minden, amit hallunk, méltó arra, hogy beszámoljunk róla”, mondja, megelőlegezve az „[...] egyebet beszélve / amivel *Komédiá*-m nem törődik” [*Pokol*, XXI, 1–2] sorokat). Nem kíván ismétlésekbe bocsátkozni („Minthogy már korábban beszéltünk róla, most nem kell megismételniük”); tisztában van saját korlátaival („A ti egyszerű szerzőtök nem tudná megérteni ezt a tényt, és nyelve sem tudná azt elmondani”) és az általa nyújtott szolgálattal is, megjegyezve, hogy „olvasóink javára” dokumentálja a látomását (amely hasonló a dantei „bűnös világod javára” [*Purgatórium*, XXXII, 103] sorhoz).

Más szóval a költői öntudat a költők prófétáktól való elkülönítésére nem használható. Egyáltalán nem kizárt, hogy Dante, aki nem dekretalistának, hanem egy új Szent Jánosnak tartotta magát („[...] csak a *Decretálét* / bújják [...]” [*Paradicsom*, IX, 134–135]: ez Dante részéről a modern prelátusok elleni keserű vád, akik csupán a pápai rendeletekkel, és nem az evangéliumokkal foglalkoznak), szívesen fogadta volna az azzal járó veszélyt, ha valóban prófétaként és látnokként tekintenek rá. Mindazonáltal Danténak nem sikerült korának katolikus egyházában ugyanolyan figyelmet keltenie, mint amelyet korunkban Rushdie-nak az iráni mullahok körében. Habár az ágostoni tanítás szerint a szónoki ügyesség és az igazsághoz vezető út egybeeshetnek, az egyház (kevés és sokatmondó kivétellel, mint az 1335-ös dominikánus kiáltvány) mindent egybevetve Dantét mindig is költőnek tartotta, egy *factio* megalkotójának.

Pedig Ágoston már foglalkozott azzal a kérdéssel – ami később a hibás *theologus-poeta* kettősség révén került be a Dante-kutatásokba –, hogy akit a Szentlélek vezérel, annak nincs szüksége arra, hogy a nyelv és a retorika „módszereivel” is fog-

lalkozzon. Ágoston *A keresztény tanításról* című művében egyértelműen megvédi az isteni ihletettségű üzenetet szolgáló szónoki technikák használatát, ahol néhány példát hoz Pál szónoki bravúrára, miközben felteszi a kérdést: „Numquid contra se ipsum sentit apostolus, qui cum dicat doctores fieri operatione Spiritus Sancti, ipse illis praecepit quid et quemadmodum doceant?” („Vajon ellentmondásba keveredett magával Pál apostol? Mert íme, azt mondja, hogy a Szentlélek működése által lesznek tanítókká az emberek, de ugyancsak ő előírást is ad e tanítóknak: mit és hogyan tanítsanak.” [IV, 16, 33] [ford. VÁROSI István]). Ágoston itt rácáfol az általánosan elterjedt félreértésre, miszerint egy „prófeta” nem lehet „költő” is egyben, és elmagyarázza, hogy az apostol nem mond ellent önmagának, amikor azt állítja, hogy az emberek a Szentlélek közbenjárásával válnak mesterekké (vagyis sugallatban részesülnek, látók, próféták lesznek). Ezzel egy időben elmondja nekik, mit és hogyan kell tanítaniuk (a költőkhöz hasonlóan tehát a látomást megtapasztalóknak is szükségük van szónoki képzettségre). Ágoston itt azt állítja, hogy az ellentmondás *látszólagos*, nem valós. Ez az igazság *elbeszélését* célzó látszólagos ellentmondás – amelyet Dante esetében azok a kulturális tényezők hangsúlyoznak, amelyek megakadályozták az olasz katolikusokat abban, hogy komolyan vegyék helyzetüket úgy, ahogy Khomeini vette Rushdie-ét – torzította el Dante vállalkozásáról alkotott elképzelésünket (vagy még pontosabban, vállalkozásának elképzeléséről alkotott elképzelésünket) attól fogva, hogy az *apró csónak* útnak indult.

A hermeneutikai út, amelyet javasolni szeretnék, a következő lépésekből tevődik össze. Először is el kell fogadnunk, hogy Dante hihetett saját látnoki és prófétai elhivatottságában, és határozottan tisztában volt egyrészt a saját rendíthetetlen látnoki képességei, másrészt rendkívüli költői tehetsége között fennálló feszültséggel, és hogy ez utóbbiakat nem tartotta elégséges érveknek az előbbieik meglétével szemben. Más szóval Dante egyetértett Ágostonnal abban, hogy a látomásra való elhivatottság és a költői tehetség között fennálló ellentmondás csupán látszólagos, nem valós, és ebben az értelemben jelentőségteljes példának tartotta magát. Másodszor az, hogy a kritika elkezdte szétválasztani, amit Dante egyesített, olyan kulturális állásfoglalás eredménye, amely a költők prófétáktól való határozott elkülönítését részesítette előnyben (főleg egy olyan költő esetében, aki tovább nehezítette a dolgokat azzal, hogy költői tehetségét úgy bontakoztatta ki, hogy az éppen nem nevezhető elővigyázatosnak, hiszen például a bibliai források mellett klasszikus irodalmi modellekre hivatkozik). Más szóval a *világi magyarázat* – annak története, hogy a korban hogyan értelmezték a *Színjátékot* – kezdetektől fogva erősen védekező álláspontot képviselt. Harmadszor, Dante különbözik a többi „12-13. századi nagy látomásíró-prófétától – Hildegardtól, Gioacchino da Fiorétól, Matildától és Margittól” (akikhez Peter Dronke szándéka szerint kellene őt kapcsolnunk) (DRONKE 1986, 127) költői tehetsége mélységében, ami egyfelől olvasóiban a hitetlenség öntudatlan kétségeit ébreszti (ami kellőképpen tükröződik a kritikai hagyományban), másfelől megakadályozza, hogy komolyan vegyék őt mint látnokot. Kellemesen ironikus az a tény, hogy az olvasók, akik nem „hisznek” Ezékielnek vagy János evangélistának, és még kevésbé Hildegardnak vagy



Gioacchinónak, mégis „hisznek” a *Színjátéknak*, ahogyan ez minden alkalommal látszik, amikor az ifjú olvasók egy új csoportja próbára teszi tanárát Francesca büntetése kapcsán. Végül is, ha mindezt figyelembe vesszük, „benézhetünk a fátyol alá” (a szöveg Dante által használt fátyolmetaforáját, az „elfátyolozva különös rimemben!” [*Pokol*, IX, 63] és a „gyenge fátyol borítván” [*Purgatórium*, VIII, 20, Babits Mihály fordítása] sorokat idézve), hogy az egyetlen rendelkezésére álló eszközt, a szavakat használva, egy pillantást vessünk arra, *hogyan* építette fel a költő *kovács* Dante megnyerő realizmusának varázsát.

Tanulhatunk-e valamit abból, ha összehasonlítjuk a *Színjátékot* szerény előfutáiraival, ha párbeszédet kezdeményezünk Dante és olyan személyek között, mint Thurkill vagy Tundal? Pontosán azért, mert ezek a szövegek sokkal kevésbé kidolgozottak, mint a *Színjáték*, és ennél fogva *kovácsaik* is sokkal szerényebb szónoki tehetséggel bírnak, így lehetővé teszik számunkra, hogy világosabban lássuk – és bizonyos esetekben először – azokat a problémákat, amelyekkel Danténak később szembe kellett néznie, amelyeket azonban az ő művészete mesterien el tudott homályosítani. Az utazó bizonytalan testi állapota például, főleg a *Paradicsomban*, minden időszak földöntúli utazásaiban fellelhető, amelyek alaptételként elfogadják a lehetőséget, hogy a látomás megvalósul, miközben a test egy látszólagos álomban a földön marad. Thurkillt úgy írják le, mint aki „az ágyban fekszik öntudatlanul – mintha csak mély álomba merült volna – két napon és két éjszakán át”; Evesham szerzetese is szinte halottnak tűnik, és úgy tér magához, „mintha csak mély álomból ébredt volna”. Nagyon fontos tény a *Színjáték* olvasói számára, hogy hasonló feltevések egy elvont és testből kiszabaduló látnoki élmény számára nem útmutatók; sőt, ezek a beszámolók hosszú ideig feszegetik a kérdést az efféle tapasztalatok fizikai valójáról, ez az állhatatosság pedig nagymértékben félreérthetővé teszi az utazó testi *állapotát*. Szent Forseus visszatérésekor fizikai jeleket hordoz, amelyeket a tűz égetett a lelkébe, míg Thurkill, akinek teste nyilvánvalóan ájult, ugyanabban a pillanatban köhög, amikor a másik világban is. Ahogyan azt Carol Zaleski megjegyzi, nem létezik „egy szabály a látomások értelmezésére”, éppen a látomásoknak a tanú testi *állapotára* gyakorolt bizonytalansága miatt: „Számos kétely marad, amelyek mindegyike egy központi kérdéshez kapcsolódik: a látnok testéhez tapadva maradt-e? Ha igen, akkor ez milyen hatással volt a látomás érvényességére?” (ZALESKI 1987, 90.)

A Dante-kutatók számára az utazó testi *állapota* egy lényegében új, még felfedezésre váró területet képvisel (GRAGNOLATI 2005), de a látomások új utakat nyitnak a Dante-kutatás széles körben elemzett területein is. Számos példát hozhatnánk, hogyan segítenek a látomások a *Színjáték* jobb megértésében, és ez még akkor is csak a jéghegy csúcsa lenne, tekintve, hogy véleményem szerint ez egy teljesen új terület a Dante-kutatások terén. A látomások például lehetővé teszik számunkra, hogy meglássuk, milyen rendhagyó – inkább pszichológiai, mint groteszk fizikai dimenziójában – az a forma, ahogyan Dante a paráznakat tárgyalja (BAROLINI 2012). Ha nézőpontunkat kitérítjük, a látomások lehetőséget adnak, hogy észrevegyünk Dante idioszinkráziáját és valódi tehetségét a túlvilág különféle birodal-

mainak kitalálásában. A látomáshagyomány szempontjából a három birodalom közül legkifejtettebb *Pokol* kapcsán láthatjuk, miként távolodik el Dante a hagyománytól (például ahogyan a paráznasággal szembenéz), hogyan válogat nagy műgonddal a hagyományos ábrázolások között, és végül hogyan alakítja át radikálisan az elméleti alapokat Arisztotelész *Nikomakhoszi etikájához* visszanyúlva (MORGAN 1990; BAROLINI 2012). Ami a három birodalom közül a legkevésbé kidolgozott *Purgatóriumot* illeti, a kommentároknak a szabadságra kellett volna összpontosítaniuk, a tiszta lapra, amit Dante élvezhetett; fontos megérteni, hogy ami a *Purgatóriumot* illeti, sokkal inkább, mint a *Pokol* és a *Paradicsom* esetében, Dante úgy haladt tovább, hogy gyakorlatilag mindent kitalált. Jacques Le Goff *La nascita del Purgatorio* című úttörő írása segít megérteni, mennyire ismeretlen vizekre merészkedett Dante, miközben továbblépett a másik birodalomba, de még fontosabb tudni, hogy Thurkill 1206-os története az első, amely egyértelműen elkülöníti a Purgatóriumot a Pokoltól (LE GOFF 1982 [1981]). És ha Le Gofftól megtudjuk, milyen visszafogottan ábrázolták a második birodalmat Dante előtt, nem marad más hátra, mint még egy könyvet írni, amely bemutatja, hogyan befolyásolta Dante *Purgatóriumról* alkotott elképzelése az írók, művészek és gondolkodók következő generációit.

Amint a *Paradicsomhoz* érkezünk, a látomáshagyomány felkínálta sajátos nézőpont a *Színjáték* értékelésében különösen hasznosnak bizonyul a harmadik túlvilági birodalom megjelenítése kapcsán. Az első látomások elolvasása emlékeztet minket arra: Dante abban is egyedülálló, hogy a *Paradicsomnak* a többi birodaloméval megegyező szöveghosszúságot ad, mely ténynek nincs semmilyen előzménye. Ha elképzelünk egy kortárs költőt, aki költői művébe megpróbálja beilleszteni a modern elméleti fizika problémáit, akkor talán el tudjuk gondolni, mit jelenthetett Dante számára az, hogy *Paradicsomában* a középkori metafizika problémáit tárgyalja. Ha arra gondolunk, hogy Dante látnok előfutárai mit nem tettek, akkor jobban tudjuk értékelni, hogy ő viszont mit tett, hozzátevé, hogy az elbeszélői művészet részéről ennyire megközelíthetetlen téma ehhez hasonló aspektusait egyáltalán nem volt kötelező tárgyalni. Utánozhatta volna látnok elődeit úgy, hogy egy sokkal konkrétabb, pásztori vagy kifinomult *Paradicsomot* alkot, mezők és virágos rétek legfőbb *locus amoenusát*, mint megannyi középkori látomásban; vagy követve Szent Jánost és *Apokalipszisé*t, ábrázolhatott volna egy nagyszerű égi Jeruzsálemet. Más szóval átvehette volna a korábbi irodalmi *Paradicsom*-alkotók óvatosságát és gyenge próbálkozásait, hogy egy, a filozófusoknak kedves, anyagtalan *Paradicsomot* ábrázoljon. A látomásirodalmi hagyomány nyújtotta gondolatmenet segít megérteni, hogy a Dante által követett út összehasonlíthatatlanul merészebb volt.

Végezetül vizsgáljuk meg röviden a módot, ahogyan Dante belülről tárgyalja ezeket a kérdéseket, mint például a látomásélményről szóló eszmefuttatás esetében, amelyet a *Purgatórium* XV. énekében találunk. Amikor a költő elkezd bemutatni azokat az *ekszztatikus látomásokat*, amelyeket az utazó a lobbanékonyak körében megélt, arra törekszik, hogy egyfelől bemutassa ezeknek a látomásoknak a tartalmát, másfelől beleképze magát annak a viselkedésébe, aki a látomásélmény állapotába került. Ez a részlet a látomáshagyomány minden tapasztalatát

közli: a lélek elszakadását az élettelenül fekvő testtől, a transzhoz hasonló állapotot, a lélek részvételt a valóság egy másik dimenziójában. Ez utóbbit egyértelműen elkülönítésként definiálja „a kívül igaz dolgok” (*Purgatórium*, XV, 116) – vagyis az „igazság”, ahogy mi rendszerint ismerjük, ami olyan dolgokból épül fel, amelyek valósága külső érzékszervi érzékelésünkben gyökerezik – és ezzel szemben a „belülről igaz dolgok”, vagyis olyan dolgok között, amelyek nem rendelkeznek külső alapokkal, de nem kevésbé valóságok, azaz olyan elemek között, amelyeknek igazságértéke más módon épül fel. Ez a szakasz végül egy látnokot ír le, aki arra készül, hogy írásba foglalja, amit lát: ennél fogva ez a *Színjáték* írásának egy *mise en abyme*-jaként fogható fel, amelynek szerzője szentül hiszi, hogy Ezékielhez hasonlóan képes ábrázolni a dolgokat úgy, ahogyan azokat látta: „Hanem olvasd Ezékielt, ki hajdan / hideg északról jönni látta szintén,” (*Purgatórium*, XXIX, 100–101; szó szerint „De olvasd Ezékielt, aki úgy festi le ezeket, ahogyan látja”). Az antik látomásirodalmi szerzőkhöz hasonlóan a *Színjáték* szerzője teljesen magát adja (elvégre ez egy költemény, „amely több évre tett engem sovánnyá,” [*Paradicsom*, XXV, 3]), felülmúlva a bizonytalan kötöttségeket látomás és relatív reprezentáció, a *látni és lefesteni*, a lenni *vanja* és az ábrázolt lét milyensége között (ez utóbbit az „úgy festi le őket, ahogyan látja” dantei verssorban fogalmazza meg). Törékeny híd a szakadék fölött ez a *hogyan*, de mégis működik: Ezékiel úgy festi meg a dolgokat, *abogyan* látja. Dante ebben a látomásgenealógiában antik előfutárai – Ezékiel, János – nyomán helyezi el magát, és szándékosan figyelmen kívül hagyja a virágzó kortárs hagyományt, amely Thurkillel érte el csúcspontját a 13. század első éveiben.

Amikor az utazó Dante azt mondja Marco Lombardónak, hogy „S azért ha Isten oly kegyelme pártol, / hogy udvarába így enged bejutnom / eltérő módon a bevett szabálytól:” (*Purgatórium*, XVI, 40–42, Babits Mihály fordítása), azt kívánja kijelenteni, hogy a neki megadatott látásmód teljes mértékben egyedülálló a modern időkben.<sup>1</sup> Más látomások olvasása megakadályoz minket abban, hogy figyelmen kívül hagyjuk ezt a verssort, és arra késztet, hogy vitassuk az utazó kívánságát, hogy „eltérő módon a bevett szabálytól” lássa Isten udvarát. Ez az állítás egyfelől történelmi szempontból hamis (és szándékosan őszintétlen): Dante a nagy látomásos hevület korában élt. Másrészt, ha figyelembe vesszük a „módot”, ahogyan elbeszéli nem csupán a látás aktusát, hanem az ábrázolásét is, ami – ezen hagyomány számára – lényegében elválaszthatatlan magától a látástól, hogyan tagadhatnánk Dante állításának igazságát? A látomásirodalmi szerzők számára, a legegyszerűbektől a legkiválóbbakig, nem csupán az írás „miért”-je, hanem a „hogyan”-ja is probléma. És ami a „hogyan”-t illeti, kétségtelen, hogy Dante szövege gyakorlatilag „teljes egészében eltér a bevett szabálytól”.

*Molnár Annamária fordítása*

<sup>1</sup> Itt felmerül egy érdekes hasonlóság Dante és költőelődeinek kapcsolatát illetően: Danténak költői téren is inkább az antik, mint a vele kortárs szerzőkkel szemben fennálló adósságait ismeri el.

## Bibliografía

- BAROLINI, Teodolinda (2003), *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli.
- BAROLINI, Teodolinda (2012), *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, Milano, Bompiani.
- DRONKE, Peter (1986), *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- LE GOFF, Jacques (1982), *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi. (Eredeti kiadás: *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.)
- GRAGNOLATI, Manuele (2005), *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- MORGAN, Alison (1990), *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ZALESKI, Carol (1987), *Otherworld Journeys: Accounts of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*, New York, Oxford University Press.

MÁTYUS NORBERT

## Dante-filológia, avagy Dante szövegeinek hagyománya és kiadásai

### 1. Bevezetés

Kevés olyan szerzői életmű van a világirodalomban, melynek darabjai annyi filológiai és textológiai problémát és megoldásra váró kérdést vetnek fel, mint Dante művei. Ha arra gondolunk, hogy nincs egyetlen Dante-szövegnek sem autográf kézírata, sőt még csak a szerző kézjegyét sem ismerjük – miközben a szinte kortárs Petrarca *Dalaskönyvét* nem kevesebb mint kilenc különböző és egymásra épülő szerzői redakcióban ismerjük (WILKINS 1951) –; és hogy eközben Dante kisebb verseit mintegy háromszázötven kódex, az *Isteni színjátékot* pedig nyolcszáz kézirat őrzi másolatban, mégpedig viszonylag kései másolatban, akkor érthető, hogy a textológiai kutatás számára miért jelent hatalmas kihívást az egyes Dante-szövegek vizsgálata, a ránk hagyományozódott szövegváltozatok közötti kapcsolatok feltárása, és a feltételezhetően „eredeti” vagy „dantei” szövegek rekonstrukciója. Mára e kutatás szinte önálló tudományterületté, de legalábbis saját és sajátos problémafelvetéseket és megoldásokat kidolgozó tudományszakká terebélyesedett. Jelen tanulmány e diszciplína mai helyzetét, kérdésköreit és megoldási javaslatait kívánja a magyar olvasó elé tárni.<sup>1</sup>

Ugyanakkor nem törekedhetek a teljességre. Egyrészt számos problémakört ismerhet már a magyar tudományos közösség, hiszen a közelmúltban több hazai szerző is vázolta vagy legalábbis érintette a tudományterület jelentős kérdéseit. Pál József például Dante-monográfiájában külön fejezetet szentelt az *Isteni színjáték* szöveg-hagyományának (PÁL 2009, 111–126), Kelemen János pedig legújabb Dante-könyvét éppen a textológiai (vagy kicsit tágabban: filológiai), illetve hermeneutikai állítások összemérhetőségéről értekező elméleti bevezetéssel nyitja (KELEMEN 2015, 13–21). A legújabb hazai szakirodalom kapcsán kiemelendő még Draskóczy Eszter tanulmánya, amely *A virág* elemzését nyújtja, de eközben a szöveg által felvetett filológiai és szerzőségi problémákat is kimerítően tárgyalja (DRASKÓCZY 2013, 276–288). Legutóbb pedig Horváth Kornélia közölt egy – témánk szempontjából alapvető – tanulmányt, amely *Az új élet* legfrissebb kritikai kiadásának eredményeit

---

<sup>1</sup> Köszönöm Draskóczy Eszternek és Domokos Györgynek, hogy elolvasták írásom kéziratát, és megjegyzéseikkel segítettek munkámat.

mutatja be (HORVÁTH 2015). De azt is ki kell emelnünk, hogy némelykor magyar tudósok tevélegesen járulnak hozzá a tudományág fejlődéséhez. Nemzeti büszkeséggel mondhatjuk például, hogy a Dante-textológia nem kis lendületet kapott, amikor 2006-ban megjelent Pál József társgondozásában a budapesti Dante-kódex tudományos kiadása (vö. MARCHI–PÁL 2006). Mindezen tények azt jelzik, hogy a magyar olvasó és kutató friss képpel rendelkezhet a tudományág múltjáról és jelenéről.

Másrészt, ha kicsit közelebről szemügyre vesszük a diszciplína eredményeit, akkor azt látjuk, hogy bár nagyon komoly kutatómunka zajlik, valóban jelentős tudományos hozadékkal, ezek az eredmények természetüknél fogva mégsem lehetnek igazán érdekesek a magyar olvasók (és kutatók) számára. Az utóbbi húsz évben az *Isteni színjáték*nak három kritikai kiadása jelent meg: a három kiadvány mögött egészen eltérő textológiai módszerek körvonalazódnak, és bizony a szövegek is eltérőek, mégsem mondható, hogy nagyot változott volna a képünk a szövegről és főként annak értelmezési lehetőségeiről; sőt még csak nem is igazán módosult. Arról van ugyanis szó, hogy az egyes kritikai szövegkiadásokban tapasztalható különbségek döntő része nem érint valós értelmezési problémákat, sokkal inkább Dante feltételezhető nyelvhasználatának, sőt valószínűsíthető (helyes)írás(-)gyakorlatának eltérő értelmezésében kereshetők az egyes kritikai szövegek különbségei. Vagyis nem a szöveghelyek eltérő olvasataiból kibomló különböző szövegváltozatok eltéréseit tapasztaljuk, hanem olyasmit, hogy az egyik kiadás kettőshangzót vél ott, ahol a másik csak rövid magánhangzót, vagy „ct” kapcsolatot olvasunk a „tt” helyett (*factura – fattura*), netán a kapcsolatos kötőszó „e” alakja helyett „et” kerül a szövegbe. E kérdések súlyát semmiképpen sem ildomos alábecsülni – főként, ha figyelembe vesszük, hogy Dante szövege évszázadokon át volt az olasz nyelv egyik legfontosabb viszonyítási pontja –, de nyilvánvalóan olyan problémák ezek, amelyek inkább az olasz történeti nyelvészet kutatói számára mondanak sokat, a magyar filológus számára viszont talán kevésbé használhatók.

Ha tehát a magyar olvasó már egyrészt ízelítőt kaphatott, éspedig friss publikációkban, a tudományág eredményeiről, ráadásul ezen eredmények jelentős része kevésbé használható más területeken, akkor mindenképp indokolnom kell jelen dolgozatom megírásának célját. E cél nem más, mint a tudományág által alkalmazott módszerek bemutatása, mert ha a konkrét eredmények nem is mindig, a diszciplína által alkalmazott módszerek mindenképp felkelthetik a magyar filológia művelőinek figyelmét is. Éppen ezért a továbbiakban a Dante-textológia kérdésfeltevéseit, és a megoldási javaslatok mögött felsejlő módszertanok eltéréseit kíséreltem meg bemutatni. Ám mivel a textológiában nincs olyan módszer, amely függetleníthető lenne a leírni, vizsgálni, elemezni vagy kiadni kívánt szövegtől és annak változataitól, a tanulmány során folyamatosan ismertetnem kell majd Dante egyes műveinek szöveghagyományát. Bár a lehetőségek határain belül szisztematikus bemutatásra törekszem, mégis csak jelzésszerűen fogok azon Dante-művek szöveghagyományával és kiadásaival foglalkozni, melyeknek sajtó alá rendezése nem vet fel különleges módszertani problémákat. Az alább következő fejezetben

felsorolom Dante műveit, illetve a neki tulajdonított szövegeket, utalok legfontosabb modern kritikai kiadásukra, majd arra a négy szövegre térek rá részletesen, amelyek textológiai vizsgálata jelentős módszertani problémákat vet fel. Terjedelmi okokból – valamint azért sem, mert a módszerek láttatásához nem tartom elengedhetetlennek – a szöveg-hagyományok egyes darabjait, vagyis magukat a Dante-műveket átörökítő kéziratmásolatokat nem sorolom fel: a továbbiakban idézendő kritikai kiadások ezeket részletesen ismertetik, valamint azok az összefoglaló tanulmányok is, amelyeket áttanulmányoztam és hasznosítottam, de amelyeket a tárgyalás folyamán idézni szintén nem fogok, csak itt megadok: FOLENA 1965; BOLOGNA 1993; CIOCIOLA 2001; BELLOMO 2009. Dolgozatomat végül egy rövid kitekintéssel zárom, amelyben Dante szövegeinek magyar fordításait tekintem át, ám csupán azt a kérdést vizsgálom, hogy miként szűrődnek be a fordítói munkába a Dante-filológia eredményei.

## 2. *Dante műveinek korpusza*

A Dante-életmű vizsgálata során az első komoly filológiai dilemmát a szövegkorpusz meghatározása jelenti. Két kérdés merül fel: mit hagyományozott ránk Dante, vagyis melyek azok a szövegek, amelyek kétséget kizáróan az ő alkotásai; valamint hogy a bizonyosan általa írt szövegeket milyen formában hagyta az utókorra. Ha az utóbbi kérdésre próbálunk választ adni, úgy két nagy csoportba oszthatjuk a szövegeket: egyrészt vannak szisztematikusan kidolgozott és véglegesre csiszolt, vagyis publikálásra szánt, sőt már Dante életében is hagyományozódó szövegek, másrészt vannak félkész, vázlatban maradt, illetve organikus egésszé nem szervezett szövegegységek. Effajta csoportosítással persze számos szerző életművével kapcsolatban számot kell vetnünk, ám Dante esetében sokszor megtévesztő, hogy az utókor a félbemaradt műveknek is egységes formát adott, mintegy azt sugallva, hogy maga a szerző is organikus művekként tekintett az adott szövegekre, csak nem maradt ideje és/vagy ereje a kézirat véglegesítésére.

### 2.1. Dante művei

A befejezett, lezárt művek listája mindössze négy tételből áll:<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A magyar címet az eredeti cím követi, azon a nyelven – olaszul vagy latinul – amelyen a szerző a címet adta. *A virág* és a *{Költemény a szerelemről}* kivételével mindegyik mű magyar fordítása az 1965-ös *Dante Összes műveiben* (DÖM) szerepel, a fordítók neveit a Bibliográfia adott tételénél adom. A jelen felsorolásban magyar fordításokat csak olyan művek esetében említek, amikor a DÖM után is készült magyar nyelvű szöveg. Továbbá csupán a teljes művek lefordítását jegyzem, illetve – az *Isteni színjáték* esetében – a legalább egy főrésze terjedő fordítást.

*Az új élet – Vita nova*

Kritikai kiadásai: BARBI 1932; GORNI 1996.

Magyar fordításai: DÖM, 1965, 7–66 (Jékely Zoltán); BARANYI 1996.

*Az egyeduralom – Monarchia*

Kritikai kiadásai: RICCI 1965; SHAW 2009.

*Isteni színjáték – Comedia*

Kritikai kiadásai: CASELLA 1923; PETROCCHI 1967; LANZA 1995; SANGUINETI 2001.

Magyar fordításai: DÖM, 1965, 547–956 (Babits Mihály); SZABADI 2004; BARANYI 2012; SIMON 2014; NÁDASY (kézirat).<sup>3</sup>

*Vita a vízről és a földről – Questio de situ et forma aque et terre*

Kritikai kiadásai: PISTELLI 1921; PADOAN 1968; PASTORE STOCCHI 2012.

A vázlatosan, befejezetlenül vagy összerendezetlenül fennmaradt művek:

*Versek – (A hagyomány által adott olasz cím: Rime)*

Kritikai kiadásai: BARBI 1921; DE ROBERTIS 2002.

*Vendégség – Convivio*

Kritikai kiadásai: SIMONELLI 1966; BRAMBILLA AGENO 1995.

*A nép nyelvén való ékesszólásról – De vulgari eloquentia*

Kritikai kiadásai: MARIGO 1938; MENGALDO 1968.

*Levelek – (A hagyomány által adott latin cím: Epistole)*

Kritikai kiadásai: TOYNBEE 1920; PISTELLI 1921; PASTORE STOCCHI 2012.

*Pásztori versek – (A hagyomány által adott latin cím: Egloge)*

Kritikai kiadásai: PISTELLI 1921; PASTORE STOCCHI 2012.

## 2.2. Danténak tulajdonított művek

Két olyan nagyobb lélegzetű, egységes szöveget tudunk továbbá megnevezni, amelyek esetleg növelhetik a fenti tételek számát. Valójában mindkettő átdolgozás, a *Rózsaregény* átköltéseinek tekinthetők.

<sup>3</sup> Nádasy Ádám évek óta fordítja a szöveget, már elkészült a teljes *Isteni színjáték*kal; a szöveg várható megjelenése 2016 tavasza. Nádasy számos éneket közölt már szaklapokban és irodalmi folyóiratokban, ám ezek összegyűjtését itt nem tekintettem feladatommak.



*A virág – Fiore*

Kritikai kiadása: CONTINI 1966.

Magyar fordítása: SIMON 2012.

*{Költemény a szerelemről} – Detto d'amore*

Kritikai kiadása: CONTINI 1966.

A szövegnek még nincs magyar fordítása.

Mindkét szöveg egyetlen kéziratos példányban maradt fenn, egyazon kódexben és azonos kéz írásával, de a 19. században a kötetet szétvágták, így a két költemény kéziratát ma két könyvtár őrzi.

A szövegek jó állapotban maradtak fenn, kiadásuk valójában nem is okoz igazi nehézséget. Ami mégis komoly dilemma forrása, az a szerzőség kérdése. Mindmáig nincs teljesen meggyőző adat arra, hogy a két *Rózsaregény*-átdolgozás valóban Dante munkája lenne, ugyanakkor – Gianfranco Contini kritikai kiadása óta (CONTINI 1966) – viszonylagos konszenzus uralkodik, hogy mégis Danténak kell a műveket tulajdonítani. A pró és kontra érveket azért sem érdemes itt hosszan elemezni, mert *A virág* magyar fordítója, Simon Gyula, valamint a korábban már idézett Draskóczy Eszter nagyon jól összefoglalták magyarul a problémakör legfontosabb kérdéseit (SIMON 2012, 10–11; DRASKÓCZY 2013, 276–288). Mindenesetre annyit azért érdemes megjegyezni, hogy a szerzőség megállapítása – túl azon, hogy *A virág* elbeszélője *ser Duranteként*, vagyis a Dante név egyik változatával nevezi meg magát – szinte kizárólag belső érveken nyugszik, vagyis egyes, bizonyíthatóan Danteművek és a két költemény stílusának, szóhasználatának, retorizáltságának és gondolati tartalmának összemérhetőségén és hasonlóságán alapul; valamint azon a „jobb híján”-érven, hogy ha nem Dante a szerző, akkor vajon ki. Furcsa módon ez utóbbi igen erős érv, mert a két szöveget olyan esztétikai és nyelvi minőség jellemzi, amely a korabeli toszkán nyelvjárásban írók közül egyedül Dante sajátja.

A két nagyobb lélegzetű költői átdolgozás mellett vannak olyan rövidebb szövegek – versek és levelek – amelyek szintén szerzőségi problémákat vetnek fel. A *Versék* 1921-es kiadásába Barbi tizenhat bizonytalan szerzőségű, de talán Danténak tulajdonítható költeményt vett fel, amelyet aztán módosított De Robertis 2002-es kritikai kiadása (vö. 3.3.). Van továbbá egy latin verstöredék, amelyet a hagyomány szintén Dante nevéhez kapcsol: arról a három hexameterről van szó, amelyeket Boccaccio is idéz a *Dante élete* című életrajzában. Boccaccio szerint Dante latinul kezdte írni az *Isteni színjátékot*, s az idézett sorok lennének a szöveg első szavai. Csak-hogy a hexameterek igen nehezen tulajdoníthatók Danténak, mert olyan latin forrásokra támaszkodik bennük a szerző, amelyeket Dante – tudásunk szerint – nem ismert (BELLOMO 2004). Azt lehet tehát feltételezni, hogy a sorokat maga Boccaccio veti papírra, s az olasz nyelvűség ellen szót emelő humanista barátainak játékosan ezek által próbálja bizonyítani, hogy Dante akár latinul is megírhatta volna fő művét.

A levelek tekintetében minimum két darab szerzősége bizonytalan. A *Levelek* kritikai kiadásának 13., vagyis a Cangrande della Scalának írt szöveg vet fel problémákat, valamint egy olasz nyelven fogalmazott levél.

A 13. levél igen komoly mérőföldkő főképp az *Isteni színjáték* értelmezésében, ezért az attribúciós problémák érzékeny kérdéseket vetnek fel. A levél egészen nyilvánvalóan két nagyobb egységből tevődik össze, mindenekelőtt olvasunk egy bevezető jellegű, de önállóan is értelmezhető szöveget, amely a címzett, Cangrande della Scala megszólítását és a *Paradicsom* neki történő ajánlását tartalmazza. A második gondolati egységben az *Isteni színjáték* olvasásához kapunk általános szempontokat, majd a *Paradicsom* első hatvan sorának kimerítő kommentárja következik. A két szövegrész témájában, stílusában és – ami textológiai szempontból igen fontos – szöveggyógyományában is eltérő képet mutat. Főként ezen eltérések nehéz magyarázata okozza az attribúciós problémát. Mára konszenzus uralkodik abban, hogy a levél első része Dante munkája, de a második részt illető kételyek tartják magukat, és – a stílus érveken túl – jobbára abból a valójában nem túl erős állításból merítik indokaikat, hogy a *Paradicsom* első sorairól írott kommentár nem felel meg annak az értelmezésnek, amelyet valószínűsíthetően Dante adott volna saját szövegéről. Mindenesetre a tét nem kicsi: ha ugyanis elfogadjuk Dante szerzőségét, úgy ez a szöveg az egyetlen, ahol maga Dante ad értelmezést saját fő művéről. A *Levelek* fent idézett kiadásain túl van egy olyan is, amely egyedül a 13. levél szövegét nyújtja (CECCHINI 1995), s e tény egyértelműen jelzi, hogy a szöveget a szakmai közösség önmagában, a levelek korpuszától elkülönítve is kutatásra méltónak tekinti.

A kétes szerzőségű levelek sorában még egy olasz nyelven írott levelet is találunk, melyet 1314-ben Velencében fogalmazott Dante – amennyiben ő a szerző –, és megbízóját, Guido da Polentát, Ravenna urát tájékoztatja benne arról, hogy diplomáciai küldetését teljesítette. A levél hitelessége igencsak kérdéses, mert egyrészt nincs olyan adatunk, mely szerint 1314-ben Dante Ravennában Guido da Polenta szolgálatában állt volna, már csak azért sem, mert ekkor Guido da Polenta még nem volt Ravenna ura. Ám másfelől éppen e hibák lehetnek az érvek Dante szerzősége mellett is: egy tudatos hamisító miért írta le ilyen látványos tévedéseket? Lehetséges ugyanis, hogy bár más adatunk nincs róla, Dante mégis Guido da Polenta szolgálatában állt, és már Ravenna jövődöbeli uraként tekintett rá, mert az már 1314-ben is látszott, hogy hamarosan átveszi a város kormányzását (PADOAN 1982, 24–37).

### 2.3. Elveszett Dante-szövegek

Az elveszett szövegek sorában ismét csak rövidebb verseket és leveleket találunk. Arra, hogy valóban léteztek – mint ilyen esetekben mindig –, magának a szerzőnek más szövegeiből és az utókor emlékezetéből következtethetünk. A költemények közül tehát elveszett az a „serventese alakban” írt verses levél, amelyről Dante *Az új életben* emlékezik meg (DÖM, 1965, 13); az a canzone, amelynek első sorát, de csak azt – „Traggemi de la mente Amor la stiva” – *A nép nyelvén való ékes-*

*szólásról* című értekezésben idézi a szerző (DÖM, 1965, 394); valamint a Cecco Angolierinek írt talán négy szonett, amelyeknek létre csupán a költőtárs válaszai-ból következtethetünk.

Több – négy, esetleg hat – elveszett Dante-levelet tart számon a kutatás, de jelen esetben csak kettőt érdemes kiemelni, mint olyanokat, amelyek egykori léte-zése nagyon valószínű: az egyikről maga Dante tudósít *Az új élet*ben. A szöveget Firenze előljáróihoz írta,<sup>4</sup> és Beatrice halálát panaszolja benne (DÖM, 1965, 50). Szintén a firenzeiekhez, ezúttal azonban a néphez fordult abban a levélben, amelyben halálra ítéelésének és száműzetésének igazságtalanságáról beszél. Erről a levél-ről azonban már csak az utókor emlékezete ad tudósítást: a szöveget, sőt az autog-ráfot látta mind a Dante-kortárs Giovanni Villani, mind pedig, mintegy száz évvel később, a humanista Leonardo Bruni (VILLANI 1991, 336; BRUNI 1987, 26).

### 3. Szöveghagyomány és -kiadások

#### 3.1. *Az új élet*

Noha komoly – és ezen írás látókörein messze kívül eső – értelmezési problémákat vet fel *Az új élet* műfajának meghatározása, az itt következő ismertetés megköve-teli, hogy valamiféle javaslattal a műfaj tekintetében előhozakodjam. A legegyszerűbb megközelítés talán az lehet, ha *Az új életet* önkomentárral ellátott versantol-ógiaiként értelmezzük, hiszen a mű valójában egy verseskötet, amelynek minden darabjához a szerző a keletkezéstörténetét is hozzáfűzi, sőt általában még rövid nyelvtani-mondattani magyarázatot is fűz a versszövegekhez. Ennek megfelelően *Az új élet* valójában három, eltérő műfajú szövegegységből áll. Egyfelől vannak ma-guk a versek, amelyek a szöveg vázát képezik. A versek elé helyezett prózaszöve-gek, vagyis keletkezéstörténeti magyarázatok jelentik a második szövegegységet, melyeket az olasz szöveg 'megokolás'-ként (*ragione*) definiál, amennyiben „meg-okolják” az adott vers születését. A versek után pedig ismét egy prózában írt, de ezúttal nem elbeszélő, hanem tudományos jellegű szövegrész, a 'felosztás' (*divi-sione*) következik, amelyben a szerző látszólag gondolati egységekre, valójában azonban mondatokra és mondatrészekre tagolja önnön verseit. Az a tény, hogy maga a mű e háromféle szövegtípust ötvözi, valójában nagyon komoly hatást gya-korolt a szöveghagyományra is, amely igen késői, hiszen az első kéziratok a 14. szá-zad felére datálhatók, miközben a mű maga 1295-ös. És ez a nyilvánvaló kö-vetkezménnyel jár, hogy maga a szöveghagyomány – miként látni is fogjuk – már sok esetben szilárd értelmezési sémákon nyugszik. A kéziratos másolatok fele, mintegy negyvenöt szövegtanú a teljes szöveget hozza, mindhárom szövegegység-

<sup>4</sup> A magyar fordítások úgy fogalmazzák, hogy a „világ hatalmasainak” (Jékely), vagy a „földgolyó fejedelmeinek” (BARANYI 1996, 79) írta Dante a szöveget.

gel. Körülbelül ugyanennyi kézirat azonban elhagyja a prózában írt egységeket, és csupán a versszövegek átörökítését tekinti feladatának. A Dante-textológia ezért megkülönbözteti az *organikus szöveghagyományt* (tradizione organica), amely a teljes szöveget hozza, és a *kivonatos szöveghagyományt* (tradizione per estratto), amely csak a verseket hagyományozza tovább, ám ugyanazon sorrendben, ahogy *Az új élet* szövegében szerepelnek. Az a másoló, aki *Az új élet* szövegéből kiemelhetőnek véli a versek szövegét, nyilvánvalóan erős interpretációs hipotézissel dolgozik: úgy érzi, hogy e versek önmagukban, a szerző prózai versértelmezései nélkül is megállják a helyüket, és egységes művet alkotnak.

A helyzetet bonyolítja, hogy mivel a mű antológiának tekinthető, a benne szereplő versek zömének keletkezési időpontja megelőzi kötetbe rendezésük dátumát. Ez persze nem jelent mást, mint hogy Dante úgy írta meg *Az új életet* – miként ezt a mű első mondatai el is mondják –, hogy válogatott már megírt versei közül, majd ezeket „újraközölte”. Csakhogy ez azt is jelenti, hogy így a verseknek már volt és van egy olyan szöveghagyományuk is, amely a kötetbe rendezés előtti állapotukat tükrözi. Vagyis ismerünk olyan kódexeket is, amelyekben megjelennek azok a versek, amelyek részét képezik *Az új élet* szövegének, csakhogy szövegük nem fedi teljesen *Az új élet*ben hagyományozódó szöveget, és/vagy az ezekben a kódexekben felvett versek sorrendisége nem tükrözi az organikus és kivonatos hagyomány sorrendiségét. *Az új élet* verseinek így hagyományozódó formáját nevezzük *különálló szöveghagyománynak* (tradizione extravagante). Amennyiben a lachmanni filológia alapjait vallva megkíséreljük a szöveg eredeti formáját rekonstruálni, úgy a különálló szöveghagyomány olvasatai nyilvánvaló módon nem járulhatnak hozzá a szöveg rekonstrukciójához, hiszen az organikus mű keletkezési ideje előtt születtek, ugyanakkor egy nagyon fontos információ forrásai: jelzik, hogy *Az új élet*be felvett versek közül néhányat Dante a kötet összeállításakor átdolgozott. Ezen szövegeknek tehát két szerzői változatuk van, s módszertani szempontból ezt érdemes figyelembe venni a kiadásakor.

Még egy további probléma adódik a szöveghagyománnyal. Az organikus hagyomány kézíratainak jelentős része úgy találja a szöveget, hogy csak a prózai bevezetések (a „megokolást”) és a versszöveget tekinti főszövegnek, a felosztást, vagyis a versszövegek prózában írt nyelvi elemzését a margóra helyezi jegyzetként. A szöveg ilyen formája mögött Boccaccio alakja sejlik fel, hiszen ő másolta azt a kódexet, ahol először tűnik fel ez az újítás. Miként Boccaccio el is mondja, megoldását esztétikai érvek indokolják, jelesül az, hogy a felosztás, a szövegnek ez az iskolás megközelítése nem illik az egyébként egyáltalán nem iskolás tárgyaláshoz és magukhoz a versekhez. Boccaccio megoldásának, azaz a felosztás jegyzetbe delegálásának nagy sikere volt: nyilván az érvek meggyőzték a hasonlóan gondolkodókat, akik ugyanilyen elrendezésben másolták le a szöveget (MÁTYUS 2012, 382–383).

*Az új élet* első kritikai kiadásának sajtó alá rendezője tehát a fent leírt helyzettel szembesült. Az első tudományos kiadás, és a szöveghagyomány sajátosságainak fenti lajstroma is Michele Barbi nevéhez fűződik, aki 1907-ben közölte először,

majd átdolgozva 1932-ben tette közzé a szöveget. A lachmanni módszertan alapján dolgozó Barbi a szöveg rekonstrukciója során felhasználja mind az organikus, mind pedig a kivonatos szöveghagyományt, ám eltekint a különálló hagyomány olvasataitól. Majd kiválasztja azt a négy kéziratot, melyek egymástól függetlenek, ám egyetlen közös ősrre mennek vissza. Ugyanakkor ezen közös ősz bizonyosan nem az autográf, vagyis a szöveg eredeti formája, hiszen a négy kézirat – egymástól függetlenül – három nyilvánvaló hibát is átörökít. Barbi minden egyes – a kéziratokban eltérő olvasatot hozó – szöveghelyet külön-külön vizsgál és emendál, de a kontamináció veszélyét elkerülendő a négy szövegtanúból egyet kiválaszt, és semleges helyeken azt követi.

Nagyon fontos sajátossága továbbá a kiadásnak, hogy „olvasóbarát” szempontokat is érvényesít. Mindenekelőtt a szöveg formai – nyelvi és helyesírási – sajátosságainak tekintetében nem követi a szöveghagyomány régies alakjait. Barbi érvelése szerint követendőbb szempont az érthetőség és a világosság, mint a sokszor megtevesztő, és ezért helytelen olvasatok forrásává váló formai húség. Másrészt a szöveg struktúrájának, belső szegmentáltságának tálalásában a megelőző, igaz, nem tudományos kiadói gyakorlatra támaszkodik. A szövegfelépítés tehát nem követi sem a szöveghagyomány fejezetbeosztását, sem pedig a narráció menetéből következő, vagyis a szöveg belső logikájának képét láttató struktúrát, hanem a 19. századi kiadások gyakorlatát örökíti tovább. Ezt is olvasóbarát szempontnak kell tekintenünk, hiszen így a kiadás azt is hangsúlyozza, hogy nyilvánvaló eredményei és újszerűsége ellenére az évszázados filológiai hagyománnyal és az immár meggyökeresedett olvasói szokásokkal is számolni kíván.

Eppen ezek, talán a szigorú tudományosság ellen vétő szempontok motiválták Guglielmo Gorni 1996-os új kiadásának létrejöttét, amely számos újszerű megoldást alkalmaz, és új köntösben tálalja a szöveget, noha a szöveghagyomány és a Barbi által megállapított ágrajz, vagyis a szövegleszármazási ábra tekintetében nem hoz újdonságot. Gorni kiadásának sajátosságait – miként fent utaltam rá – Horváth Kornélia (HORVÁTH 2015) ismertette magyarul, így itt csak a kiadványnak a Barbi-szövegtől eltérő legalapvetőbb megoldásainak felsorolására szorítokozom. Mindenekelőtt az új kiadás megváltoztatta a szöveg címét. A hagyományos olasz *Vita nuova* cím helyett Gorni a latin *Vita nova* formulát ajánlja, leginkább azért, mert ezzel a latin megnevezéssel él maga a szerző a mű elején. A latin cím, bár pontosan ugyanazt jelenti, mint az olasz, mégis egyfajta patinát és tekintélyt kölcsönözhet a műnek, amelyben egyébként az olasz mellett latinul beszélő szereplők – a szellemek – is vannak. Továbbá ókori hagyományt követve ezáltal Dante, amennyiben Vergilius és Ovidius is görög címet adtak latin szövegeiknek – *Aeneidos*, *Metamorphoseos* –, mintegy így avatva már a címadással is klasszikussá művüket.

Jelentős újítás továbbá Gorni kiadásában a szöveg fejezetbeosztásának átstrukturálása. Barbi negyvenkét fejezetben hozza a szöveget, Gorni ellenben csupán harmincegy egységre tagolja ugyanazt a szövegfolyamot. Megoldását egyrészt a narráció belső logikájából kikövetkeztethető érvekre alapozza, másrészt a szöveghagyomány sajátosságaival indokolja. Az organikus hagyomány szövegtanúinak

fejezetbeosztása ugyanis valóban feljogosítja a sajtó alá rendezőt erre a megoldásra. S ha a kéziratos hagyomány ebben a formában örökíti át a szöveget, akkor azt is lehet gondolni, hogy e struktúra az eredeti kézirat sajátosságait tükrözi. Ezzel az érveléssel azonban érdemes óvatosan bánni, hiszen mind Boccaccio és az őt követő másolók szövegei, mind pedig a kivonatos hagyomány pusztá léte azt sugallják, hogy éppen ezek azok a szempontok, amelyek a korabeli másolók számára nem feltétlenül jelentenek mintát.

Gorni kiadásában jelentősen átalakult a szöveg nyelvi aspektusa és helyesírása. Szinte válaszként Barbi modernizáló olvasataira és formáira, Gorni a végletekig – és az érthetőség határáig – feszíti a régies formák használatát. Kétségtelen, hogy ezzel Gorni megnehezíti az olvasó dolgát, viszont az is igaz, hogy konzekvens tudományos szempontokat érvényesít: minden szóalakat és formát a kéziratokra alapozottan hoz.

Ami a szövegfolymában tetten érhető, és nem csupán a szóalakat és helyesírást érintő, vagyis jelentésváltozást is generáló variánsokat illeti, Gorni kiadása nem hoz igazi újdonságot: nagyon kevés az olyan szöveghely, ahol új jelentéssel gazdagodik Barbi szövege.

### 3.2. *Vendégség*

Első és némiképp felületes megközelítésben a *Vendégség* formailag komoly hasonlóságokat mutat *Az új élettel*, hiszen mindkét szöveg vázát az adja, hogy a szerző saját verseit közli, majd ezekhez fűz megjegyzéseket. Ám – és ez nagyon lényeges különbség – míg *Az új élet* prózája, legalábbis a verseket bevezető narratív szövegrész a költemények születéséről számol be, mégpedig úgy, hogy az egyes bevezetések együtt is olvashatók, s így egy történetet vázolnak fel – a Beatrice iránti szerelem történetét –, addig a *Vendégség* prózai részei valódi, középkori értelemben vett tudós kommentárnak tekinthetők, ahol a versszöveg születéséről sokkal kevesebb szó esik, ámde annál több mindenféle másról: valójában mindenről, amit a vers egyes sorai vagy kifejezései a kommentár szerzőjének fejében felidéznek. Azt is mondhatnánk, némi túlzással, hogy a *Vendégség*ben a vers csupán ürügy, hogy a szerző felvázolhassa általa teljes tudástárát, a középkor nagy enciklopédiáját. És valószínűleg egy effajta, a tudás minden területét bejáró nagy összegző tudományos ismeretterjesztő mű megírásának szándékával vágott bele Dante a *Vendégség* megszövegezésébe. A befejezetlenül maradt szöveg tanúsága szerint tizenöt könyvet tervezett, amiből csupán négy készült el. Az első könyv egy prózai bevezető, amelyet három azonos szerkezetű könyv követ: Dante közli egy allegorikus canzonéját, majd ehhez tudós kommentárt fűz. És a továbbiakban is ezt a szerkezetet követte volna a mű, további tizenegy canzonéval és az azokhoz írandó kommentárral.

Mivel a szöveg mutat formai hasonlóságokat *Az új élettel*, azt gondolhatnánk, hogy szöveghagyományaik is hasonlóak, és a *Vendégség* esetében is számolnunk kell organikus és kivonatos, valamint különálló hagyománnyal. Ez azonban csak részben van így. Merthogy a fenti fogalmak jelentése némiképp átalakul a *Vendégség*

szöveghagyományának esetében. Nincs ugyanis *Az új élet*hez hasonló organikus hagyomány, mert bár vannak olyan másolatok, amelyek a teljes szöveget hozzák, vagyis a versszövegeket és a prózaszövegeket egyben tárlják, ám ezek bizonyosan nem vezethetők vissza az eredeti szövegig, merthogy bennük a versek szövege és a hozzájuk írott kommentárban megismételt verssorok szövege sokszor eltérő. Más szóval a másolók leírják Dante adott canzonéjának szövegét egy olyan kézirat-együttesből, amelyben csupán maguk a költemények találhatók (vagyis a különálló hagyomány szövegeit örökítik tovább), majd e mögé bemásolják a *Vendégség* prózai szövegét hozó példányukból a kommentárt. A turpisság abból derül ki, hogy számos esetben nem pontosan olyan szöveghelyekhez írják a kommentárt, amelyet az olvasó a prózaszöveget megelőző költeményben olvashatna. Kérdés, hogy mi a jelenség oka. A legvalószínűbb válasz a következő: nem is létezett olyan szerzői kézirat, amely hozta volna a versszövegeket. Valószínűleg maga Dante nem írta le saját példányába a versszövegeket, csupán kezdő soraikkal utalt rájuk.

A fenti sajátosság olyan alkotó képét vetíti elénk, aki korántsem a végleges szövegen dolgozik, csupán vázlatot készít. E hipotézist a szöveghagyomány egyéb sajátosságai is megerősítik. Egyfelől a hagyomány sokkal szűkebb, mint *Az új élet* esetében – mindössze negyvenöt szövegforrás áll rendelkezésünkre –, másrészt a ránk örökített szöveg minden változatban hibák sokaságát tartalmazza. Bár meg kell jegyezni, hogy az egész hagyomány nagyon késői, hiszen mindössze két kódex 14. századi, a többi a következő évszázadra datálható, így a mű megszületése után száz évvel nem csoda, ha romlott és hibás szövegek létét konstatáljuk. A hibák forrása továbbá magának a szövegnek a nyelvi megformáltságából is adódhat. A *Vendégség* tudományos értekezésszerű prózájában ugyanis sok terminus és szófordulat egymáshoz közel ismétlődik, ami melegágya a *saut du même au même* típusú másolói hibáknak. (Ha egy kéziratban két azonos kifejezés egymáshoz közel – főleg ha egymás alatt – helyezkedik el a lapon, gyakori, hogy a másoló, elérve a szó első előfordulásához, nem onnan, hanem a kifejezés második előfordulásától másolja tovább a szöveget, s így kihagyja a teljes szövegrészt, amely a két szó között helyezkedik el.) Csakhogy e hibák sokasága itt arra enged következtetni, hogy már az eredeti is hibás vagy legalábbis vázlatos lehetett, amit a másolók nem vagy csak nehezen tudtak értelmezni, s így átörökíteni. Megerősíti az eredeti vázlatosságának hipotézisét az a tény is, hogy bár Dante életművét átszövik az öntalások, vagyis a szerző számos művében utal egyéb szövegeire, a *Vendégséget* sehol sem idézi. Mindez a szöveg státuszát és kiadását erősen befolyásoló tényező: a *Vendégséget* célszerű félkész, vázlatos szövegnek tekinteni, nem pedig befejezett és végleges formát öltött műnek. Valójában még azt sem tudjuk, hogy a vers- és prózaszövegek milyen elosztásban kerültek a szövegbe, vagyis hogy pontosan hol, melyik szöveghelyen idézte be Dante a teljes canzonékat a tárgyalás menetébe. Mint láttuk, *Az új élet*ben jól elkülönült a keletkezéstörténetet feltáró elbeszélő próza, a vers, illetve a felosztás. Ilyen egyértelmű tipológia nem létezik a *Vendégség* szövegében: éppen ezért bizonytalan a versek helye. A kiadások általában azt a megoldást alkalmazzák, hogy a második könyvtől kezdődően – az elsőben nincs vers, csak próza –

az adott könyv elejére helyezik a canzone szövegét, majd következik a kommentár. Ez azonban csak kiadói gyakorlat, korántsem biztos – mint látni fogjuk –, hogy az eredmény a szerzői szándékot tükrözi.

Bár a szövegnek több modern, tudományos igényű kiadása is van (PARODI–PELLEGRINI 1921; BUSNELLI–VANDELLI 1937), az első, szövegkritikai apparátussal is felszerelt kiadás 1966-os, és Maria Simonelli nevéhez fűződik. A rekonstruált szöveg tekintetében a sajtó alá rendező talán túlságosan is érvényesíti azt az elvet, hogy a mű vázlatos jellegét láttatni kell a szövegkiadásnak is, hiszen nem kevés hibát, érthetetlen fordulatot hagy a szövegben. Érvelése az, hogy egy effajta, valójában sok helyütt nagyon hiányos szöveg esetén egyszerűen nem lehet meggyőző – a szerző szándékát láttató – módon rekonstruálni egyes szöveghelyeket. Az ilyen helyeken Simonelli pontosan és hűen követi a szöveghagyomány megoldásait, jelezve, hogy ezek hibásak, viszont anélkül, hogy a hibák feloldására javaslatot tenné. Kérdés, hogy egy szövegkiadás esetében mi a célravezetőbb: a hibás helyeken visszakoyni, és egyszerűen jelezni az inkongruenciát, vagy saját – persze a szöveg stílusához és mondanivalójához mérten helyesnek vélt – ötlettel előállva javítani és kiegészíteni az eredetit?

A legújabb *Vendégség*-kiadást gondozó Franca Brambilla Ageno világos választ ad a kérdésre, amikor minden hibát és hiányosságot javít és kiegészít. Az 1995-ös kiadás túl azon, hogy a szöveghagyomány leszármazási ábráját nagyon meggyőző módon tálalja, az apparátusban nem csupán a szövegkritikai jegyzeteket és a variánsokat (hibákat), valamint a főszöveg kialakításának elveit és az egyes szöveghelyek emendálásának magyarázatait hozza, hanem a szöveg forrásait is idézi. Ez sok esetben nem csupán értelmezési támpontként hasznos megoldás, hanem a főszöveg kialakításakor és a hiányos helyek kiegészítésekor is elengedhetetlennek bizonyul.

Az eddig említett mindegyik szerkesztő úgy hozza a szöveget, hogy a verseket a könyvek elejére helyezi, vagyis igazi középkori kommentárként tálalja a szöveget. Ám olyan – nagyon meggyőző érvekkel felvértezett – kiadás is létezik, amelyben a versek helye a prózaszöveg testén belül van, első említésük után. Az adott változatot sajtó alá rendező Giorgio Inglese szerint a megoldást maga a szöveg motiválja (INGLESE 1993, 24). Mint láttuk, a szöveghagyomány nem ad támpontokat a kérdés eldöntésére, sőt azt kell feltételeznünk, hogy Dante vázlatos kéziratában sehol sem voltak teljes terjedelmükben beidézve a versek. Azt viszont tudjuk az első, bevezető könyvből, hogy a tudományos-ismeretterjesztő mű metaforikusan egyfajta lakomaként képzei el magát, amelyben az olvasók a meghívottak, a szerző pedig a vendéglátó, aki felszolgálja a fogásokat (vivanda), amihez kenyeret (pane) is ad: az egyes fogások a versek, a kenyér pedig a kommentár. Majd a második – immár verset és kommentárt is tartalmazó – könyv elején ezt olvassuk: „Hogy eledelem minél hasznothozóbb legyen, még az első étek [vivanda – ’fogás’] felszolgálása előtt be akarom mutatni, miként kell elkölteni” (DÖM, 1965, 185). Ha tehát a metafora szerint a fogás a vers, akkor ennek a mondatnak nyilván nincs értelme úgy, hogy már előzőleg a szövegben az olvasó találkozott a verssel. Éppen



ezért tartja Inglese célszerűnek nem a könyvek elejére helyezni a canzonékat, így első említésük után idézi a szövegüket. Ezzel viszont jelentősen átalakul a szöveg képe: egyfajta hibridet kapunk, amely *Az új élet* önértelmező elbeszélése és a középkori enciklopédikus kommentár között helyezkedik el.

### 3.3. *Versék*

Mivel maga Dante nem rendezte egyetlen kötetbe, vagyis *Az új élet*be és a *Vendégség*be felvett verseken kívül nem rendszerezte kisebb költeményeit, a szövegek mai kiadói három módszertani alapproblémával szembesülnek. Elsősorban meg kell állapítani, hogy a hagyomány által neki tulajdonítottak közül mely költeményeket írta valóban Dante, vagyis ki kell jelölni a *Versék* korpuszát. Másodsorban valamilyen rendszerbe kell foglalni a korpusz elemeit. Végül az egyes költemények szövegének vizsgálata és rekonstrukciója következhet.

A szöveghagyomány sajátosságai azonban nem igazán segítenek egyik probléma megoldásában sem, miközben természetesen nincs más fogódzónk a kérdések megválaszolására, mint maga a szöveghagyomány. A versek általában kisebb egységekben terjedtek, olyan antológiászerű kódexekben, amelyek több szerző műveit tartalmazták. Nagyjából háromszázötven olyan kéziratgyűjtést ismerünk, amely tartalmaz legalább egy Dante-verset. Ezek összeállításakor az antológiák szerzői általában öt–harminc Dante-szöveget válogattak be a kötetekbe, de sok esetben olyan költemények is a neve alá sorolódtak, amelyekről bizonyosan tudjuk, hogy nem az ő művei: száz körülire tehető a kétségkívül Dante-versek száma, miközben a hagyomány jóval többet tulajdonít neki. A jelenség valószínűleg azzal magyarázható, hogy Dante már saját korában is tekintélynek számított, és az ismert név mintegy „vonzotta” a bizonytalan szerzőségű darabok hibás attribúcióját; valamint azzal, hogy antológiák összeállítói úgy kívánták emelni kötetük és a benne szereplő versek presztízsét, hogy Danténak tulajdonítottak néhány bizonytalan darabot is.

További problémát jelent, hogy a hagyomány olyan csoportokban és összetételben tárja elénk a verseket, hogy csak kisebb egységek mögött lehet szerzői szándékot feltételezni. Mindössze két olyan verscsokrot tudunk megnevezni, amelyek összeállítása valószínűleg Dante szándékát tükrözi. Az egyik természetesen *Az új élet* verseit hozó organikus és kivonatos hagyomány; a másik az a tizenöt darabból álló canzonegyűjtemény, amelynek viszonylag egységes terjedése azt sejteti, hogy egykor maga a szerző rendezte sorba őket. Sőt – mivel ebben a gyűjteményben a *Vendégség* három költeménye a 2., 3. és 4. helyen követik egymást, pontosan abban a sorrendben, ahogy a vázlatos műben a kommentárjuk olvasható – az sem kizárt, hogy a verscsoport a *Vendégség* tervezett tizenöt könyvében kommentálásra váró versek sorrendjét mutatja (TANTURLI 2003, 260–269).

A többi vers, főként szonett esetében azonban a szöveghagyomány antológiai nem adnak támpontot sem a darabok datálására, sem pedig esetleges szerzői csoportosításukra. Azt lehet sejtteni, hogy a kötetek összeállítói saját ízlésük és tartalmi szempontjaik alapján vettek fel egyes költeményeket a gyűjteményekbe, és nem

voltak tekintettel a szerzői sorrendre – már ha egyáltalán volt ilyen. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy vannak olyan versek, amelyeknek a szövegét több mint száz szövegtanú őrzi, de van olyan, amelynek mindössze egy másolata maradt ránk.

A *Versek* első tudományos kiadásának sajtó alá rendezője ez esetben is Michele Barbi volt, aki ugyan kritikai apparátus nélkül közölte a szövegeket, de elveit és a szövegahagyományról kialakított álláspontját egy különálló tanulmánykötetben közölte (BARBI 1915). Szerinte nyolcvannyolc költemény esetében jelenthető ki bizonyosan Dante szerzősége, ám a kiadás ennél jóval többet közöl. Egyfelől azért, mert hoz további tizenhatot, amelyek talán Danténak tulajdoníthatók, másfelől mert nem csupán Dante szövegeit közli, hanem azokat a költeményeket is, amelyeket barátai és költőtársai neki címeztek. Ez utóbbi kétségtelenül hasznos megoldás, hiszen láttatni engedi, hogy a korabeli költészet valójában verses levélváltások sorozata, s egy-egy szerző életműve elválaszthatatlan a mellette és szinte vele együtt alkotó költők életműveiről.

Mivel a versek szerzői csoportosítására a szövegahagyomány áttekintése után sem lehet következtetni, Barbi maga oldja meg a versek elosztását. Legfőbb szempontja a kronológia, de mivel itt sem lehet biztos megoldással szolgálni, a kötet valójában keveri a kronológiai, tartalmi, műfaji és stiláris szempontokat. *Az új élet* verseit Barbi külön csoportba rendezi ugyan, de szövegüket nem hozza, csak utal rájuk, hiszen ezek kiadását ő maga rendezte sajtó alá korábban (vö. 3.1.) Ám ez a döntés azt is sugallja, hogy *Az új élet* verseinek egyetlen szövegváltozata van, mégpedig az, amelyik *Az új élet*be bekerült, s ezáltal az organikus és különálló szövegahagyomány megkülönböztetése kiadói szempontból természetlennek bizonyul.

Noha egyes versek esetében Barbi osztályozása talán értelmezési problémák forrása is lehet, összességében mégis nagyon hasznos, s ennek megfelelően szinte a legutóbbi időkig minden kiadás – kisebb módosítással – elfogadta és reprodukálta a *Versek* ilyenén csoportosítását.

Egészen 2002-ig, amikor Domenico De Robertis megjelentette a szövegek első kritikai kiadását, amely nem csupán a Dante-filológia számára bizonyult alapvetőnek, hanem – mivel gyakorlatilag a 14. századi teljes olasz költői hagyományt feltárja – a régi olasz költészet kézikönyvévé vált. Az öt vaskos kötetből csak az ötödik tartalmazza magukat a szövegeket, az előző négy az apparátus részét képezi: kimerítő leírást kapunk minden szövegtanúróól és a szövegahagyomány jellegéről. Ami magukat a szövegeket illeti, De Robertis nyolccal növeli a bizonyosan Dante-versek számát, ami így nála kilencvenhatra emelkedik. Fontos újítás a versek sorrendjének és csoportosításának megváltoztatása. A kötet elején sorakoznak a canzonék, mindenekelőtt a tizenöt darabból álló egységes gyűjtemény, majd a kisebb versek következnek a valószínűsíthető kronológia szerint. *Az új élet* versei közül tizennégy szöveg más változatban került be De Robertis kiadásába, mint ahogy az organikus kötetben olvasható, s ez jelzi, sőt láttatja, hogy ezen szövegek esetében *Az új élet* megszövegezésekor Dante módosított a költeményeken.

Látható, hogy a versek sorrendjének kialakításakor a szerkesztő pontosan követni kívánta a szövegahagyomány mögött felsejlő – de csak sejlő – szerzői szándé-

kot, és megpróbált egyes verscsoportoknak – például a tizenöt canzonét tartalmazó gyűjteménynek – kiemelt jelentőséget tulajdonítani. Ám az egyes versek szövegének rekonstruálásakor ez a módszer már nem bizonyul termékenynek; azt látjuk ugyanis, hogy az egyes költemények szövegváltozatai és azok hibái mintegy függetlenek a csoportosítástól. Más szóval, az a tény, hogy a tizenöt canzone együtt terjed, és ezt talán Dante szándékának is tekinthetjük, egyáltalán nem jelenti, hogy a tizenöt canzonét együtt hozó kéziratok jobb – az eredetihez közelebb – szövegváltozatban hozzák maguknak a canzoneknak a szövegét. E tény indítja De Robertist arra, hogy minden egyes költemény esetében minden egyes szöveg-tanút átnézzen, és a szövegről így kialakuló kép alapján közölje a verseket.

### 3.4. *Isteni színjáték*

A Dante-életműnek, sőt talán az egész olasz irodalmi hagyománynak textológiai szempontból legproblematisabb darabja kétségkívül az *Isteni színjáték*. A szöveg-hagyomány feltárására és értelmezésére tett kísérletek, valamint a kritikai kiadások érvrendszerének és megoldásainak ismertetésére érdemes ez előbbieknél némiképp bővebben kitérni. Mindenekelőtt a szöveg-hagyomány sajátosságait ismertetem, majd röviden bemutatom a kritikai kiadásokat.

#### 3.4.1. Az *Isteni színjáték* szöveg-hagyománya

Hat fontos tényező határozza meg az *Isteni színjáték* szöveg-hagyományát: a döbbenetes mennyiség, a jól követhető földrajzi terjedés, a jelentős közvetett szöveg-hagyomány, a kommercializálódás, a kontamináció, valamint a variánsok nagy, de a nyilvánvaló hibák alacsony száma. Nézzük sorban.

Hozzávetőleg nyolcszáz kézirat őrzi másolatban az *Isteni színjáték*ot, melyeknek mintegy fele a 14. századra datálható, és körülbelül harminc azoknak a kódexeknek a száma, amelyek az évszázad első felében, vagyis a mű elkészülte után viszonylag rövid időn belül készültek (RODDEWIG 1984). Az első másolatok Észak-Itáliában készülhettek, s csak ezután Toscanában, délre pedig több évtizedes késéssel értek el. A derűlátóbb feltételezések szerint is három antigráfnyira vagyunk az eredeti szövegtől: vagyis a legkorábbi másolat, amelyet ismerünk, az az eredetiről készült másolat másolatának a másolatának a másolata. Ez azonban csak a teljes szöveg – vagy legalábbis az egyes főrészek (*Pokol*, *Purgatórium* és *Paradicsom*) – kéziratának esetében van így, merthogy kisebb szövegegységek – egy-egy sorok és tercínák – talán közelebb állhatnak Dante eredetijéhez. Van ugyanis nem kevés olyan szöveghelye az *Isteni színjáték*nak, amelyet más – az általunk ismert *Isteni színjáték*-másolatok előtt keletkezett – művek idéznek: ez a közvetett szöveg-hagyomány. Legfőképp az *Isteni színjáték*-kommentárokat kell itt megemlítenünk, amelyeknek ránk maradt példányai – szinte paradox módon – korábbiak, mint a hagyományozódó versszöveg. Ezen kommentárokból, amelyek nem írják át magát a megjegyzetelt művet, csak az egyes sorokhoz és kifejezésekhez írott kom-

mentárt hozzák, de a kifejtés logikája megkívánja tőlük, hogy idézzék legalább a sorkezdetet, sokszor olyan szövegváltozatokkal találkozunk, amelyek bizonyosan korábbiak, mint amiket a közvetlen – vagyis a teljes művet átörökítő – szöveg-hagyomány mutat. Módszertanilag fontos kérdés, hogy mit kezdhetünk velük. A szövegtestből kiszakítva ott áll előttünk néhány szóváltozat, sortöredék, amely bizonyosan közel áll az eredetihez, de mégiscsak töredék.

Ha most a közvetlen szöveghagyomány sajátosságait vizsgáljuk, akkor először a másolatok gyors kommercializálódását kell megemlíteni. Az *Isteni színjáték*ot korántsem csak széplelkű költők és értelmiségiek másolták, hanem a szöveg iránti igény jól jövedelmező iparrá fejlesztette a másolatkészítést. Nem tudjuk ugyan, hogy mennyi igaz abból a történetből, amely szerint egy firenzei másoló úgy gazdagodott meg, hogy száz példányt készített, és készítettett munkatársaival a szövegből, mindenesetre a szöveghagyományban valóban jól kirajzolódik egy olyan, hatvan kódexet számláló kéziratcsoport, amely egy firenzei műhely tevékenységéhez köthető. Nyilvánvaló, hogy egy effajta műhelyben a másolás fő szempontja a gyorsaság, és kevésbé a pontosság volt. Erősen feltételezhető, hogy a gyorsaság érdekében több antigráfból dolgoztak, amelyeket egymás között cserélgethettek is, vagyis kontaminálták a szöveget.

A kontamináció olyan jelentős az *Isteni színjáték* szöveghagyományában, hogy már ez első – számunkra ismert – példányok is kontamináltak. Az legkorábbi másolatunk 1330-as (a pontosság kedvéért: nem maradt fenn a kódex, csak egy 1500-as átírata), és egy bizonyos Forese Donati másolta (aki természetesen csak névrokona annak a Forese Donatinak, akivel Dante a Purgatóriumban találkozik), aki a szöveghez írott rövid megjegyzésében elmondja, hogy ő a „helyes” szöveget szeretné örökül hagyni, ezért több példányt is maga elé vesz, és ezeket összehasonlítva, a variánsok között válogatva másolja saját példányát. A kontaminációt valóban több tényező is motiválja. Mindenekelőtt az, hogy a szöveg feltételezhetően főrészenként – ha nem énekenként – terjedt, s így aki teljes példányt szeretett volna, az arra kényszerült, hogy összegyűjtse magának az egyes részeket vagy énekeket, amelyek nyilván más-más antigráf alapján készültek. Számolnunk kell továbbá az emlékezetből másolás gyakorlatával is. Egy-egy másolói műhelyben, ahol egymás után készítették az *Isteni színjáték* példányait, a másolók könnyen megtanulhattak akár hosszabb szövegrészeket is, s ezek után már fejből, és nem antigráf alapján dolgoztak.

A fent leírt sajátosságok mindegyike azt sugallja, hogy az áthagyományozott szövegek számos hibát örökítenek az utókorra. Ez csak részben igaz, mert valóban variánsok sokaságát konstatáljuk a szövegtanúkból, de hiba, értelemzavaró, összefüggés nélküli szöveghely, vagy kihagyás meglepően kevés található a szöveghagyományban. Azt lehet mondani, hogy döbbenetesen nagy az eltérések száma, és kicsiny a nyilvánvaló hibáké. Ezt a jelenséget nem magyarázzák megnyugtató módon a szöveghagyomány eddig leírt sajátosságai, amelyek alapján inkább sok hibát feltételeznénk. A „sok variáns, kevés hiba” sajátosság valószínűleg magából a szövegből, annak nyelvi és retorikai felépítettségéből és a másolók felkészültségéből

következik. A szöveg elbeszélő jellege, és az általa megmozgatott erudíció jelenléte, ugyanakkor a verses szöveg erős formai zártsága, miközben szinte előidézi bizonyos típusú hibák előfordulását, egyszersmind megakadályoz másfajta tévesztéseket. Az elbeszélő jellegből következik, hogy a szövegben számos ismétlődést látunk, amelyek a variánsok melegágyai. Csak egy kicsiny példát említek: a sok párbeszéd az idézőjelet (vagy a szereplők megszólalását tipográfiaileg is jelző párbeszédjelet) nem ismerő Dantétól megköveteli, mégpedig egymáshoz közeli helyeken, hogy a dialógust nyelvileg is jelezze. Ezért egy-egy énekben sorjáznak a (dire, parlare, rispondere – 'mondani, szólni, felelni' stb.) igék megfelelő alakjai. Természetes, hogy a másolók ezeket sokszor felcserélik. Emellett az a hatalmas ismeretanyag, amelyet a szöveg megmozgat, szintén hibaforrás. Amikor a másoló számára ismeretlen fogalommal vagy tulajdonnévvel szembesül, átírja olyan fogalomra, amelyet ismer. Viszont fogalomról vagy tulajdonnévről lévén szó, az utókor nem feltétlenül ismeri fel, hogy a *lectio faciliior* esetével áll szemben. Talán éppen így kerültek a szövegbe máig feloldhatatlan belső ellentmondások is. Például a *Pokol XX.* (52–57.) énekében a narrátor leírja Manto, az egykori jósnő alakját, ám a folytatásban, már a *Purgatóriumban* (XXII, 113.) egy közbevetésből megtudjuk, hogy Manto a *Pokol* tornácának lakója. Az ellentmondás feloldhatatlan, és mivel a jóskok között nem egyszerűen megnevezi, hanem több tercinát is szentel neki, kevésbé valószínű, hogy ez később kiment volna a fejéből. Azt kell feltételeznünk, hogy egy másolói hiba folytán kerülhetett a szövegbe a jósnő alakja. Ugyanakkor nem tudjuk, hogy melyik előfordulás a helyes, és melyik a hiba, hiszen mindkettő motiváltnak tekinthető. Az effajta hibák és variánsok – mint látszik – egy-egy szöveghelyre terjednek ki, és ritkán érintenek nagyobb szövegegységeket. Ezt természetes módon a versszöveg formai jegyei okozzák: a tercinák hármasszerkezete, valamint a sorok szabályos és jól követhető ritmusa mintegy megvédi mindenekelőtt a rím-szavakat, de a szöveg integritását is: egy kihagyás, például egy *saut du même au même*, azonnal feltűnik magának a másolónak is.

#### 3.4.2. Az *Isteni színjáték* kiadásai

A szöveghagyomány adatainak racionalizálására, rendszerbe foglalására, és a szöveg kiadására az elmúlt száz évben négy kísérlet történt. A módszerek jól tükrözik a filológia elméleti gondolatváltásainak ritmusát, hiszen van olyan kiadás, amely alapvetően a Lachmann-módszer elveit vallja, de van Bédier-követő kiadás is, noha nem jelentéktelen eltérést tapasztalunk ezen módszertanok „tisztá” formájától.

Több tudományos (és nagyon jó, máig használható) kiadás született a 20. század elejéig. Köztük mindenképp szót érdemel Giuseppe Vandelli szöveggondozása (VANDELLI 1921), amely a 19. századi eredményeket ötvözte és rendszerezte az 1921-es szövegközlésében. Vandellinek arra már nem maradt ideje, hogy kiadását apparátussal is felszerelje, így műve nem tekinthető igazi kritikai kiadásnak; ettől függetlenül munkája olyan referenciaszöveggé vált, amelyre még ma is hivatkoznak az *Isteni színjáték* kommentált kiadásának szerkesztői (például CHIAVACCI

LEONARDI 1997). Ugyanakkor a szöveghagyomány módszeres feltárása csak az 1920-as évekre ért arra a szintre, hogy nagyjából a ma is ismert jellegzetességet sikerült azonosítania. Ekkor vált bizonyossá, hogy a lachmanni elvek pontos követésére nincs mód a szöveg rekonstrukciójakor. Fizikai lehetetlenség ugyanis egy tizenégyezer soros költemény nyolcszáz – a világ több tucat könyvtárában őrzött – másolatának teljes kollációja. (Ez még ma is nehéz, de talán már nem lehetetlen.) Ezért Michele Barbi jelentős mennyiségű szövegtanú átvizsgálása után egy módszertani javaslattal élt: kiválasztott a teljes szövegből háromszázkilencvenhat szöveg helyet, amelyek – az átnézett másolatokban talált különbségek tapasztalatából kiindulva – különösen jelentős eltéréseket mutattak. Ez a négyszáz „kritikus szöveg hely” (loci critici) lett a kolláció alapja. Vagyis Barbi azt szorgalmazta, hogy a szövegtanúk átvizsgálása csak ezen helyekre terjedjen ki, s az itt tapasztalható eltérések alapján készüljön egy ágrajz a szöveghagyományról. Ezen elvek alapján rendezte sajtó alá Mario Casella 1923-ban az *Istemi színjáték* szövegét. A munka azonban nem győzte meg a tudományos közösséget, és a kiadás nem vált kanonikussá, mert a kritikus szöveg helyek összevetése után felvázolt ágrajz nem bizonyult kielégítőnek.

A második, s mindmáig igen nagy sikerű kiadás Giorgio Petrocchi nevéhez fűződik, aki 1967-ben közölte a szöveget. Módszerének alapját egy látszólag furcsa és tudományosan nehezen védhető döntés képezi. Azzal egyetértett ugyan, hogy az átnézendő és racionalizálandó szövegtanúk mennyiségét radikálisan csökkenteni kell, de mivel a kritikus szöveg helyek alapján történő feldolgozás nem vezetett eredményre, azt javasolta, hogy a szövegtanúkat ne a szövegben való húzással (a kritikus szöveg helyek kiválasztása valójában húzás a szövegben), hanem a vizsgált szövegtanúk számának mérséklésével csökkentse. Úgy döntött, hogy a kollacionálást csak olyan másolatokra terjeszti ki, amelyek 1355 előtt születtek. A dátum azért jelentős, mert ekkor készül el Boccaccio azzal a – természetesen erősen kontaminált – másolattal, amelyet terjeszteni kezdett, s amely, nyilván a másoló hatalmas tekintélyének köszönhetően, olyan nagy hatást fejtett ki az későbbi szöveghagyományra, hogy ekkortól már teljesen követhetetlen az egyes kéziratok leszármazása. A döntés azért problematikus, mert semmi sem zárja ki, hogy egy kései másolat egy 1355 előtti, mára elveszett antigráfról készüljön, s így olyan szövegváltozat tanúja legyen, amely közelebb visz az eredeti szöveghez. Erre az ellenvetésre Petrocchi úgy válaszolt, hogy miután átnézte az 1355 előtt keletkezett, vagyis leszűkített hagyományt, vizsgálatát kiterjesztette a későbbi szövegtanúkra is, és több tucat kódex átnézése után sem talált olyan kéziratot, de még szöveg helyet sem, amely független lenne az 1355 előltre datált szöveghagyománytól.

Zárójelben megjegyzem, hogy Petrocchi módszertani megközelítésének tarthatatlanságára, ugyanakkor helyességére egyszerre lehet példa a Budapesten őrzött Dante-kódex szövege (MARCHI–PÁL 2006). Ezt a másolatot Petrocchi kihagyta a szűk keretből, hiszen paleográfiai érvek alapján 1380 körülre datálta, s így nem is foglalkozott vele. Viszont a szöveg egészen nyilvánvaló módon nem függ Boccacciótól, vagyis azt kell mondanunk, hogy nincs igaza Petrocchinak, hiszen igenis

van olyan szöveg, amely 1355 utáni, és mégsem függ az 1355-ös Boccaccio-szövegtől. Igen ám, de a tudomány azóta bizonyította, hogy a szöveg nem 1380-as, hanem az 1340-es években készült.<sup>5</sup> Ez pedig azt jelenti, hogy téved ugyan Petrocchi a datálást illetően, de a fent ismertetett módszertani elve nem sérül: a szöveg azért nem függ Boccacciótól, mert korábbi, ami azt is jelenti, hogy mégsem találtunk 1355 után keletkezett Boccacciótól független szöveget.

Az 1355-ös határdátum felállításával Petrocchi egyfelől eléri, hogy az összehasonlítható kódexek száma huszonhétre csökken, másrészt a kolláció után azt tapasztalja, hogy a variánsok és hibák mögött mintha felsejleni látszana egyetlen közös őskézirat, amelyet nem lehet ugyan az eredetivel azonosítani, de olyan változatnak tekinthető, amely jelentős hatást gyakorolt a szöveghagyományra, vagyis ez lehetett a szöveg legelterjedtebb változata. Ezt az összöveget nevezi Petrocchi a legrégebbi „vulgata” szövegnek (*antica vulgata*), a huszonhetes kéziratcsoportot pedig az összöveg tanúinak véli. Meglátása szerint immár nincs reményünk arra, hogy az eredetit rekonstruáljuk, így a textológiai feladat eme régi vulgatának a rekonstrukciója. Petrocchi szövegkiadásának címe is jelzi e „szerény” célkitűzést: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, vagyis nem a szerzői szöveget, hanem a szöveg legrégebbi, de egységesen terjedő alakját kívánja sajtó alá rendezni.

Az egyes szöveghelyek emendálásakor egy olyan kódexet igyekeznek követni, amely az északi szöveghagyományhoz tartozik, ám a nyelvi megformáltság tekintetében a legkorábbi firenzei – s ezért talán Dante nyelvhasználatának nyomait leginkább őrző – kéziratot követjük, noha jól látható, hogy e kézirat sok helyütt hibás alakot hoz. A kiadás máig megkerülhetetlen, már csak azért is, mert az apparátus minden szöveghelyen megadja mind a huszonhét kódex variánsait.

Ugyanakkor a kutatás folytatódott, és a módszer már említett és csak feltételezett buktatóiról kiderült, hogy valódi problémák: több, Petrocchi által nem vizsgált kódexről is bebizonyosodott, hogy 1355 előttiék, s így a részét kellene képezniük a szűk kéziratgyűttesnek. Ráadásul ezek figyelembevételével nem igazán látszik a Petrocchi által rekonstruálni kívánt összöveg sem. S végül az is bebizonyosodni látszik, hogy a hagyományra nem Boccaccio szövege, hanem sokkal inkább a fent említett firenzei, nagyjából hatvan kódexet tömörítő csoport volt döntő hatással (vö. 3.4.1.).

Antonio Lanza 1995-ös kritikai kiadásának előszava természetesen felsorolja ezen kritikákat, ám hozzátesz egy még döntőbb ellenérvet. E szerint Petrocchi szövegének legtámadhatóbb pontja az, hogy az „összevissza” emendálások után létrejövő eredmény, vagyis a „rekonstruált” szöveg történetileg soha nem létezett, s így az évszázados értelmezési hagyomány, amely mai irodalomfelfogásunk szerint

---

<sup>5</sup> Valójában Berkovits Ilona egy 1928-as magyar közlést követően már 1930-ban olaszul is megírta (BERKOVITS 1930, 87–90), hogy a kódex az 1340-es évekre datálható. Petrocchi ezt tudta, de mivel Berkovits a kódex miniatúráira alapozta érvelését, úgy vélte, hogy maga a szöveg 1380-as. (PETROCCHI 1967, I, 203.)

inherens részét képezi a szöveg jelentésének, mintegy zárójelbe kerül. Az érvelés – amely természetesen nagyon megfontolandó, és amelynek elméleti megalapozója Joseph Bédier – valójában nem is Petrocchi támadja, hanem magát a lachmanni filológia módszertanát. S ennek megfelelően Lanza a Bédier-módszert tekinti követendőnek, vagyis a szövegahagyományból kiválaszt egyetlen szöveg tanút, amelyet a legjobbnak ítél (bon manuscrit), ezt alapszöveggé teszi, s csak a legszükségesebb helyeken javítva közli.

Lanza szerint az *Isteni színjáték* szövegahagyományának esetében a legjobb változat a legrégebbi firenzei másolat – az, amelynek nyelvi alakjait Petrocchi is követette. Ám Lanza mindenütt ezt követi, vagyis a jelentésmódosulást eredményező variánsok esetében is mindig e kódex alakjait veszi a kiadott szövegbe.

Lanza szövege nem igazán vált elfogadottá, az azóta megjelent kommentált *Isteni színjáték*-kiadások nem adaptálják, aminek talán az is az oka lehet, hogy a Bédier-metodológia kevésbé népszerű a Dante-textológiában, de az is, hogy az alapszöveggé tett firenzei kódex nem tekinthető a legjobb változatnak.

A 2001-ben megjelent, Federico Sanguineti által gondozott kritikai kiadás módszertanában nem szakít ugyan a bédier-i elvekkel, de sok szempontból visszatér Petrocchi és Michele Barbi javaslataihoz. Vagyis ő is egyetlen ősré kívánja visszavezetni a szövegahagyományt, s ezen őst próbálja rekonstruálni, de a hatalmas korpuszt nem egy határdátummal szűkíti le, ahogy Petrocchi, hanem visszatér Michele Barbi kritikus szöveg helyeihez. Mintegy hatszáz kéziratot vet össze – természetesen csak a híres háromszázkilencvenhat szöveg helyen –, s ezek alapján alakítja ki ágrajzát, amely a Petrocchi által is követett északi kéziratot „hozza ki” az összszöveghez legközelebbinek. Sanguineti szerint ez tehát a bon manuscrit, amelyet megpróbál mindenütt követni. Mivel azonban északi kézitról van szó, e szöveg bizonyosan nem mutat dantei formákat. Láttuk, hogy Petrocchi – hasonló helyzetben – kiválasztott egy firenzei kéziratot, és a nyelvi formák terén azt követte. Sanguineti szerint azonban a firenzei kéziratok északiakról lettek másolva, így nem eredeti toszkán, vagyis dantei formákat hoznak, hanem északi alakokat alakítanak vissza toszkánra. Ezért inkább úgy dönt, hogy a nyelvi megformáltság terén is az északi kéziratot követi. Ám a szöveg nyelve így bizonyosan messze kerülne Dante nyelvétől, ezért mesterségesen, de szisztematikusan ő maga alakít vissza korabeli toszkánra bizonyos északi nyelvi alakokat.

Bár nem mondható, hogy Sanguineti kiadása sikernek örvendene az azóta megjelent kommentált *Isteni színjáték*-kiadásokban, hiszen nem ezt – hanem Petrocchiét – veszik át a szerkesztők, ám az kétségtelen, hogy nagy lökést adott a Dante-textológiának: a szövegahagyományozódással foglalkozó szakcikkekben megkerülhetetlen referenciává vált. (Csak az azóta legaktívabb textológiai műhely egyik alapvető munkájára utalok: TROVATO–TONELLO 2013.)

Ha végül vetünk egy gyors pillantást az utóbbi évtizedekben megjelent népszerűsítő, iskolai, tudományos, vagyis a kommentált kiadásokra (CHIAVACCI LEONARDI 1997; HOLLANDER 2009), akkor azt tapasztaljuk, hogy általában Petrocchi szövegét veszik át, de egy-egy szöveg helyen eltérnek tőle. Van azonban két kivé-



tel: Giorgio Inglese szövegközlése (INGLESE 2007; INGLESE 2011) szinte egy újabb kritikai kiadás, hiszen teljesen felülvizsgálja Petrocchi ágrajzát és szövegét, de mégiscsak a Petrocchi által lefektetett elvek és módszertan alapján dolgozik. A másik kivétel Saverio Bellomo, aki viszont úgy jelentette meg *Isteni színjáték*-kommentárját (jelen pillanatban még csak a *Pokolt*), hogy a Petrocchi-szövegen egyetlen veszőt sem változtatott (BELLOMO 2013).

#### 4. Dante szövegeinek magyar fordításai és forrásaik

A fenti eredmények és kiadások ismertetése után szinte önmagától adódik a kérdés, hogy mindezen hatalmas munkából mit hasznosítanak a magyar fordítók. Bár mindeddig nem hívtam fel rá a figyelmet, de a szövegkiadások dátumaiból jól körvonalazódik, hogy a Dante-textológia eredményei és főképp a kritikai kiadások két jelentős dátum köré csoportosíthatók, azaz a költő születésének, illetve halálának hétszázadik évfordulója – 1921 és 1965 – jelent fontos állomást a Dante-kiadások sorában. Belátható, hogy a fordítások némi késéssel adaptálják a kritikai szöveget, s így teljesen természetes, hogy Dante műveinek magyar összkiadása 1965-ben minden szöveg esetében – miként ezt Kardos Tibor a kötet jegyzeteiben elmondja (DÖM, 1965, 1009–1206) – az 1921-es kiadások szövegét tekintette forrásszövegnek. Miként az sem meglepő, hogy Baranyi Ferenc *Az új élet*-fordítása 1996-ban – vagyis *Az új élet* legfrissebb kritikai kiadásának évében – egy olyan kiadásra támaszkodik, amely Michele Barbi szövegét veszi át (vö. BARANYI 1996, 4). Ugyanakkor minden fordító figyelmeztetett arra, hogy a kritikai szövegközlések mellett a fordítók és jegyzetírók használtak egyrészt más nyelvű fordításokat, valamint tudományos, kommentált kiadásokat is fordítói munkáik során.

Mindenesetre ha most pusztán a magyar fordításoknak a forrásszöveghez való viszonyát nézzük, akkor azt kell mondanunk, hogy a magyar fordításokban a Dante-filológia száz évvel ezelőtti eredményei köszönnek vissza, azonnal hozzátéve persze, hogy a magyar összkiadás is immár hatvanéves. (Vagyis saját korában naprakésznek számított.) Eltekintve az *Isteni színjátéktól*, a kisebb művek kapcsán elmondható, hogy – az egyes szöveghelyeket érintő apróbb variánsokon túl<sup>6</sup> – *Az új élet* és a *Vendégség* esetében a magyar olvasó nem olyan struktúrában – fejezetosztásban – kapja a szöveget, mint a legfrissebb kiadásokat megvásárló olasz

---

<sup>6</sup> Aprók ezek a változtatások, de nem jelentéktelenek. Hogy a magyar fordítások és ma kanonizáltak tekintett olasz szövegek között vannak lényegi eltérések, arra jó példa Kelemen János legújabb Dante-monográfiája. Kelemen gondolatmenete az eredeti szövegek alapján épül fel, de a magyar könyvben természetesen a magyar fordítást idézi. Ám nemegyszer (például KELEMEN 2015, 39) ütközik abba a problémába, hogy a magyar szövegből kimaradt, vagy jól láthatóan egy eltérő változattól lett lefordítva egy-egy fontos részlet.

olvasó (vö. 3.1; 3.2.); a *Versék* esetében pedig azt látjuk, hogy hét Dante-vers nem szerepel a magyar kiadásban, és a versek új, leginkább kronológiai elvek alapján összeállt sorrendjéről sem értesülhet a magyar olvasó (vö. 3.3.). Hangsúlyozni kell azonban, hogy nonszensz lenne mindezt a magyar fordítások hibájaként felróni, hiszen azok az említett olasz kiadások előtt születtek.

Az *Isteni színjáték* helyzete kicsit összetettebb. Bár – mint fentebb láttuk – sok kritikai vagy kritikai igényű kiadás született, ezek jelentős – a fordítás során is figyelembeveendő – változtatásokat nem hoztak a szövegben; a nyelvi formák valóban jelentősebb különbségei mellett jobbára egy-egy szöveghelyen térnek el egymástól (vö. 1.). Ezért is lehetséges, hogy két magyar fordító – Babits és Szabadi – meg sem adják azt a szövegkiadást, amelyre forrásszöveggként tekintenek. Babits egyszerűen közli, hogy legalábbis Szász Károly *Isteni színjáték*-fordításához viszonyítottan „újabb eredményekre” támaszkodott (BABITS 1912, 298), s hogy mik lehetnek ezen „újabb eredmények”, azt csak sejteni lehet (MÁTYUS 2015, 125–129). Szabadi Sándor pedig, miután közli, hogy mely német és angol fordítások voltak előtte munkája során, az olasz kiadást nem nevezi meg, csak úgy utal rá, hogy természetesen használta az „eredeti szöveget” is (SZABADI 2004, 9). Nádasdy jelzi, hogy fordítása Petrocchi szövegkiadására támaszkodik, de néhol figyelembe veszi Vandelli variánsait is (NÁDASDY 2011, 273). Simon Gyula *Paradicsom*-fordítása sem nevez meg kritikai szövegkiadást, de olyan népszerű szövegközléseket ad meg forrásként, amelyek Petrocchi, illetve Vandelli szövegeit veszik át (SIMON 2014, 30). A legérdekesebb Baranyi Ferenc esete, aki a 2012-ben elkészült fordításában egy 1889-es *Divina Commedia*-kiadást nevez meg forrásszöveggként (BARANYI 2012, 4). De mindez nem meglepő: a fordítót nyilván nem a filológusok által „előállított” szövegkiadások érdeklik, hanem – túl a szöveg más nyelven megjelent fordításain – azok a szövegváltozatok, amelyek az olasz irodalom hagyományába be tudnak illeszkedni. Egy-egy kritikai kiadás szövege pedig csakis úgy lehet kanonikussá, ha a szélesebb közönséget elérő népszerűsítő és tudományos kiadások felhasználják, és kommentárjuk alapjává avatják. Ám mihelyst kommentár társul a szöveghez – az *Isteni színjáték* pedig olyan alkotás, amelyhez nem lehet, hogy ne társuljon kommentár –, a kiadás savát-borsát, vagyis igazi megkülönböztető jegyét maga a jegyzetapparátus alkotja. A magyar fordításokban – eltekintve itt természetesen a fordítói elvek alapvető különbségétől –, ha egyes szöveghelyeken eltérő értelmezésből fakadóan találunk más-más megoldást, akkor az a leggyakrabban nem a felhasznált forrásszövegek különbségéből adódik, hanem abból, hogy a fordítók más-más kommentárt használtak.

Nem tudjuk, hogy Dante mit szólna ahhoz a hatalmas filológiai, fordítói és kommentátori munkához, amelyet szövegein végeznek a mai költők és kutatók, mindenesetre az *Isteni színjáték*ban többször is megszólítja olvasóját, és felhívja a figyelmét, hogy miként is kell bánnia az előtte fekvő szöveggel. Az utolsó kiszólás, a Nap egében, vagyis a tudósok között, talán éppen az effajta munkákra buzdító felhatalmazásként is olvasható:

Most, olvasó, veszteg maradj a padkán,  
s figyelj reá, mi áll előtted itten,  
hogy előbb víg légy, és fáradt csak aztán.  
Lakomázz rajta, mit élédbe tettem:  
(*Paradicsom*, X, 22–25, Babits Mihály fordítása)

### Bibliográfia

- BABITS Mihály (1912), *A fordító megjegyzése*, in *Dante Komédiája. A pokol*, ford. Uő, Budapest, Révai [1913].
- BARANYI Ferenc (1996) (ford.), Dante Alighieri: *Az új élet*, Budapest, Eötvös József Kiadó.
- BARANYI Ferenc (2012) (ford.), Dante Alighieri: *Pokol*, Győr, Tarandus.
- BARBI, Michele (1915), *Studi sul canzoniere di Dante con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni.
- BARBI, Michele (1921) (a cura di), Dante Alighieri: *Rime*, Firenze, Società Dantesca Italiana.
- BARBI, Michele (1932) (a cura di), *La vita nuova* di Dante Alighieri, Firenze, Bemporad.
- BELLOMO, Saverio (2004), *Il sorriso di Ilaro e la prima redazione in latino della Commedia, Studi sul Boccaccio*, 2004, 201–235.
- BELLOMO, Saverio (2008), *Critica e filologia dantesca*, Brescia, La Scuola.
- BELLOMO, Saverio (2013) (a cura di), Dante Alighieri: *Inferno*, Torino, Einaudi.
- BERKOVITS Ilona (1930), Un codice dantesco nella biblioteca della R. Università di Budapest, *Corvina*, 1930/1, 80–107.
- BOLOGNA, Corrado (1993), *Dante*, in Uő, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, I–II, Torino, Einaudi, I, 159–201.
- BRAMBILA AGENO, Franca (1995) (a cura di), Dante Alighieri: *Convivio*, I–II, Firenze, Le Lettere.
- BRUNI, Leonardo (1987), *La vita di Dante e del Petrarca*, a cura di Antonio LANZA, Roma, Archivio Guido Izzi.
- BUSNELLI, Giovanni–VANDELLI, Giuseppe (1937), Dante Alighieri: *Il Convivio*, Firenze, Le Monnier.
- CASELLA, Mario (1923) (a cura di), Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli.
- CECCHINI, Enzo (1995) (a cura di), Dante Alighieri: *Epistola a Cangrande*, Firenze, Giunti.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (1997) (a cura di), Dante Alighieri: *Commedia*, I–III, Milano Mondadori. (Második, bővített kiadás: Bologna, Zanichelli, 2001.)
- CIOCIOLA, Claudio (2001), *Dante*, in Enrico MALATO (a cura di), *Storia della letteratura italiana. X. La tradizione dei testi*, Roma, Salerno, 137–199.

- CONTINI, Gianfranco (1984) (a cura di), *Il Fiore e il Detto d'amore, attribuibili a Dante Alighieri*, Milano, Mondadori.
- DE ROBERTIS, Domenico (2002) (a cura di), *Dante Alighieri: Rime, I–III*, Firenze, Le Lettere.
- DÖM (1965), DANTE *Összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, ford. *Az új élet*: JÉKELY Zoltán; *Versék*: KÁROLYI Amy, WEÖRES Sándor, RÓNAI Mihály András, JÉKELY Zoltán, CSORBA Győző, VÉGH György, SZEDŐ Dénes; *Vendégség*: SZABÓ Mihály (próza), CSORBA Győző (canzonék); *A nép nyelvén... és Levelek*: MEZEY László; *Az egyeduralom*: SALLAY Géza; *Pásztori versek*: SZEDŐ Dénes; *Vita a vízről...*: MEZEY László és SZEDŐ Dénes; *Isteni színjáték*: BABITS Mihály, Budapest, Magyar Helikon.
- DRASKÓCZY Eszter (2013), Mítosz, szerelemkép és narratív technikák a *Fioréban*, *Dante Füzetek*, 2013/1, 276–322.
- FOLENA, Gianfranco (1965) , *La tradizione delle opere di dante Alighieri*, in Società Dantesca Italiana (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, I–II, Firenze, Sansoni, 1–78.
- GORNI, Guglielmo (1996) (a cura di), *Dante Alighieri: Vita nova*, Torino, Einaudi.
- HOLLANDER, Robert (2009) (a cura di), *La Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, Olschki. (Angol nyelvű kiadása: 2007.)
- HORVÁTH Kornélia (2015), Kötetkompozíció és versszerkezet. Filológiai és strukturális fordulat Dante *Az új élet* című művének kutatásában, *Irodalomismeret*, 2015/2, 76–84.
- KELEMEN János (2015), „Komédiámat hívom tanúmul”. *Az önreflexió nyelve Danténál*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- INGLESE, Giorgio (1993) (a cura di), *Dante Alighieri: Convivio*, Milano, Rizzoli.
- INGLESE, Giorgio (2007) (a cura di), *Dante Alighieri: La Commedia. Inferno*, Roma, Carocci.
- INGLESE, Giorgio (2011) (a cura di), *Dante Alighieri: La Commedia. Purgatorio*, Roma, Carocci.
- LANZA, Antonio (1995) (a cura di), *Dante Alighieri: La Commedia. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, Anzio, De Rubeis. (Második, javított kiadás: 1996.)
- MARCHI, Gian Paolo–PÁL, József (2006) (a cura di), *Dante, Commedia, Biblioteca Universitaria di Budapest (Codex Italicus I)*, I–II, Verona, Università degli Studi di Verona–Szegedi Tudományegyetem.
- MARIGO, Aristide (1938) (a cura di), *Dante Alighieri: De vulgari eloquentia*, Firenze, Le Monnier.
- MÁTYUS Norbert (2012), Boccaccio Dante-tanulmányai, *Helikon*, 2012/3–4, 377–392.
- MÁTYUS Norbert (2015), *Babits és Dante. Filológiai közelítés Babits Pokol-fordításához*, Budapest, Szent István Társulat.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (1968) (a cura di), *Dante Alighieri: De vulgari eloquentia*, Padova, Antenore.

- NÁDASDY Ádám (ford.), Dante Alighieri: *Isteni színjáték* (kézirat).
- NÁDASDY Ádám (2011), *Due brani della nuova traduzione ungherese della Divina Commedia*, in Éva VÍGH (a cura di), *Leggere Dante oggi*, Roma, Aracne, 171–188.
- PÁL József (2009), *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Budapest, Akadémiai.
- PASTORE STOCCHI, Manlio (2012) (a cura di), Dante Alighieri: *Epistole, Ecloge, Questio de situ et forma aque et terre*, Roma, Antenore.
- PETROCCHI, Giorgio (1967) (a cura di), Dante Alighieri: *La Commedia secondo l'antica vulgata, I–IV*, Milano, Mondadori. (Második, javított kiadás: Firenze, Le Lettere, 1996.)
- RICCI, Pier Giorgio (1995) (a cura di), Dante Alighieri: *Monarchia*, Milano, Mondadori.
- PADOAN, Giorgio (1968) (a cura di), Dante Alighieri: *Questio de situ et forma aque e terre*, Firenze, Le Monnier.
- PADOAN, Giorgio (1982), *Le ambascierie ravennati di Dante a Venezia, Lettere classensi*, 1982/1, 9–37.
- PARODI, Ernesto Giacomo–PELLEGRINI, Framinio (1921), Dante Alighieri: *Convivio*, in *Opere di Dante*, Firenze, Società Dantesca Italiana.
- PISTELLI, Ermenegildo (1921) (a cura di), *Le opere di Dante, I. Opere minori*, Firenze, Bemporad.
- RODDEWIG, Marcella (1984), *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann (Hiersemanns bibliographische Handbücher, 4).
- SANGUINETI, Federico (2001) (a cura di), *Dantis Alagherii Comedia*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001.
- SHAW, Prue (2009) (a cura di), Dante Alighieri: *Monarchia*, Firenze, Le Lettere. (Digitális kiadása: Birmingham–Firenze, Scholarly Digital Editions–Società Dantesca Italiana, 2006. Hálózati kiadás: 2010.)
- SIMON Gyula (2012) (ford.), Dante Alighieri: *A virág*, Budapest, Eötvös József Kiadó.
- SIMON Gyula (2014) (ford.), Dante Alighieri: *Isteni színjáték. Paradicsom*, Budapest, Eötvös József Kiadó.
- SIMONELLI, Maria (1966) (a cura di), Dante Alighieri: *Il Convivio*, Bologna, Pàtron.
- SZABADI Sándor (2004) (ford.), Dante Alighieri: *Isteni színjáték*, Budapest, Püski.
- TANTURLI, Giuliano (2003), *L'edizione critica delle 'Rime' e il libro delle canzoni di Dante*, *Studi Danteschi*, 2003/1, 251–269.
- TOYNBEE, Paget (1920) (ed.), *Dantis Alagherii Epistolae*, Oxford, Clarendon Press.
- TROVATO, Paolo–TONELLO, Elisabetta (2013) (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Seconda serie (2008–2013)*, Padova, libreriauniversitaria.it.
- VANDELLI, Giuseppe (1921), Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, in *Opere di Dante*, Firenze, Società Dantesca Italiana.
- WILKINS, Ernest Hatch (1951), *The making of „Canzoniere” and other Petrarchan studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

MARCO SANTAGATA

## Dante – Életregény<sup>1</sup> (részlet)

*Az aktualitás műve: az Isteni színjáték*

Dante mint magánember számára a „megbánás” évei csupán egy rövid és feledhető közjátékot jelentettek. Az a gyorsaság, amellyel újra hasonló politikai és ideológiai álláspontokra helyezkedik, mint amilyeneket 1304 és 1306 között a *Vendégségben* és a *De vulgari eloquentiában* már kifejtett, azt sejteti, hogy ebben az állítólagos megbánásban, akárhogy is bizonygatta őszinteségét, tisztán gyakorlati megfontolások is közrejátszhattak. Ezzel szemben Dante mint költő számára a megbánás éveit visszafordíthatatlan változást hoztak. Az a törekvése, hogy ellenségei szívére sebet ejtsen, arra indítja, hogy folytassa még a száműzetés előtt elkezdett és félbehagyott poémáját; hiszen ez a „befejezetlen” mű, éppen mivel egy ideológiai és politikai kételyektől nem érintett firenzei guelf fejében fogant meg, most talapzatként szolgálhat egy lojális guelf önarcképének megalkotásához, amely mintegy garancia arra, hogy szerzője hűséges Firenze értékeihez. Tisztán kell látnunk, hogy bár az általunk ismert *Színjáték* egy korábbi műkezdemény kibontásának is tekinthető, lényegében a száműzetésben születik, a korábbi műtől különböző célokkal, amelyek közül a legfőbb Dante azon törekvése, hogy az árulás vádját elhárítsa magáról. Az a tény, hogy Dante ezt a fő művét pillanatnyi szükségleteitől ösztönözve és tisztán gyakorlatias célokat követve írta, sokat elárul szellemi alkatáról, s arról is, hogy alkotóereje milyen szorosan kapcsolódik megélt tapasztalataihoz. De jelzi azt is, milyen fájdalmas lehetett számára a száműzetés, és hogy a vágy, hogy ennek véget vessen – amelyből talán ez az őszintétlen megbánás is született –, milyen csillapíthatatlan volt benne. Ha igaz is, hogy néhány főbb vonásában, ideértve a látomásos jellegét is, a *Színjáték* már a száműzetés előtt megfogant, a száműzetés traumája nélkül mégsem lenne az, ami.

Ez az összefüggés azonban a *Színjáték* és Dante azon törekvése között, hogy viszatérhessen szülővárosába, csak a *Pokolra* érvényes, a mű másik két részére nem. Már a *Purgatóriumban* megváltozik a politikai és a szellemi utalások jellege. Ezen nincs mit csodálkozni: ez a mű, Dante leginkább önéletrajzi elemekkel átítatott

---

<sup>1</sup> A fordítás az alábbi mű alapján készült: Marco SANTAGATA, *Dante – Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012, 210–216.

alkotása hűségesen tükrözi szerzője változó viszonyát a politikai táborokhoz, mindenekelőtt pedig várakozásainak folyamatos módosulását. Miközben a mű szerkezetileg sziklaszilárdnak tűnik, mintha ötlete és részletes terve egyetlen pillanatban született volna, valójában napról napra fejlődött, állandó irányváltásokkal. Innen nézve Dante e műve fejezi ki a legerőteljesebben azt az igényét, hogy beszéljen magáról, és arról, amit tett, mondott és megélt; különböző politikai állásfoglalásairól, eszményeiről és változékony világképéről. A *Színjáték* tehát kétarcú mű: emberi sorsokat ábrázol eszkatológiai perspektívából, miközben folyamatosan és pontosan saját szűkebb jelenéről is beszél. Fikció ugyan, de nincs a középkorban más fikció, amely ilyen szisztematikusan, jól időzítetten és szinte makacs következetességgel ábrázolná a kortárs történelem és politika, a szellemi és a társadalmi élet eseményeit. Sőt mi több, a *Színjáték* attól sem riad vissza, hogy behatoljon a csak hallomásból ismert dolgok világába, vagy éppen abba, amit ma politikai és társadalmi pletykának neveznénk. Sok szempontból a mai *instant-book*okhoz hasonlít: a korabeli olvasók ráismerhettek a közelmúlt eseményeire és olyan személyek portréira, akik nemrég haltak meg, sőt olyanokéra is, akik még nagyon is éltek. A mű megírásának ideje alatt tehát Dante nagyon gyakran változtatott az elképzelésein, pártolt át egyik politikai szekértábortól vagy éppen pártfogótól egy másikhoz, akár korábbi ellenséghez is. Az életút változásai, a szerző ingadozásai és ellentmondásai mind nyomot hagytak ezen a könyvön, amely így egyszerre áll előttünk az emberiség történelmének jövőbe látó értelmezéseként és önéletrajzként. Önéletrajznak azonban egészen különleges, hiszen a főszereplő tettei és gondolatai egy olyan ember sorsába íródnak bele, aki a jövőbe látás különleges képességével rendelkezik.

A *Színjáték* a jövő olvasóinak íródott, ám eközben egy olyan közönséget is célozva, amely az írás mindenkori jelenében a szerző közelében volt. Tehát ennek a közönségnek az összetétele is változik az időben aszerint, hogy Dante éppen hová költözik, melyik politikai oldalon harcol, és milyen eszményekhez „húz”. Azonban mindvégig változatlan marad a mód, ahogyan Dante a művön kívüli valóság ábrázolásán keresztül hozzáköti az írást a jelenhez. Ez a szemlélet „kikacsintások”, utalások, rejtett jelzések, üzenetek, odaértések formájában tör be a szövegbe: Dante tudatában van annak, hogy egy időben változó, ám mindig jól informált közönségnek ír, amely képes megfejteni a rejtett üzeneteket, és megérteni a jelenre tett utalásokat. Érdemes újra és újra hangsúlyozni, hogy a *Színjáték*ban elszórt jelzések és utalások a közelmúlt, gyakran szinte a jelen eseményeire utalnak: sokat közülük csak az események közvetlensége miatt lehetett könnyen megérteni (az idő előrehaladásával a történelmi utalások nagyrészt elvesztek az olvasók számára). Dante természetesen nem láthatta előre, hogy e mű megalkotása egész életében lefoglalja majd, és hogy a *Paradicsom* csak halála után fog megjelenni; de bizonyosan úgy képzelte, hogy jó néhány évbe telik majd alkotását befejezni. De akkor vajon mire föl ez a „naprakészség”, ha egyszer a szöveg úgyis csak akkor válhat ismertté, amikor a mai híreknek már nem lesz nagy jelentőségük? Ésszerűnek tűnik feltételezni, hogy Dante nem engedte ugyan, hogy az egyes énekekről vagy énekcsoportokról másolatok készüljenek, viszont a munka hosszú évei alatt felolvasta

őket egy szűk és hozzáértő közönségnek. Ez érthetőbbé teszi azt is, miért ír a mű egyes részeibe olyan politikai üzeneteket, amelyek csak akkor érthettek célt, ha frissiben, közvetlenül az események után váltak nyilvánossá.

### *A guelf Pokol*

Lehetséges, hogy Boccaccio beszámolójával összhangban Dante valóban visszaszerzett korábban Firenzében hagyott kéziratokat lunigianai tartózkodása idején, és hogy ez ösztönözte arra, hogy újra dolgozni kezdjen előzőleg félbehagyott poémáján. Abban az 1307-ben Casentinóból küldött levelében, amelyet a „montanina” canzone kíséretében küldött el Moroello Malaspinának, Dante beismeri az őrgófnak, hogy az az új és elsöprő szerelem, amely őt hirtelen magával ragadta, „kegyetlenül elűzte, mint ellenére valókat, gyanúsakat, ama folytonos elmélkedéseket, melyekkel a mennyei és földi dolgokat szemléltem”.<sup>2</sup> „Tam celestia quam terrestria”: ez a kifejezés olyannyira összecseng azzal, ahogyan sok évvel később Dante a *Színjátékot* meghatározta – „Szent Dal, melynek ég s föld munkatársa”<sup>3</sup> –, hogy plauzibilisnek tűnik azt gondolni, már itt ugyanerről a műről beszél; a műről, amellyel éppen foglalkozott, amikor a szerelem gúzsba kötötte. Dante tehát, úgy tűnik, éppen Lunigianában kezdett el újra dolgozni a *Poklon*, talán 1306 második felében. A *Pokol* befejezését, eltekintve a későbbi apróbb módosításoktól, javításoktól és az olykor terjedelmes újraírásoktól, a szöveg belső jelei alapján 1308 végére vagy 1309 első hónapjaira kell tennünk, vagyis a luccai tartózkodás utolsó időszakára (Dante mindenesetre várt még néhány évet a publikálásával, valószínűleg 1314 második feléig). A *Purgatórium* megírása mindjárt ezután következett, és sok évig elhúzódott, hiszen a publikálására csak valamikor 1315 vége és 1316 első fele között került sor.

Tudjuk, hogy abban a majdnem három évben, amelyet Lunigianában, Casentinóban és Luccában töltött, Dante igyekezett összhangba kerülni a fekete guelfekkel, különösen Corso Donati körével és külső szövetségeseivel, hogy a ghibellenség vádját elhárítsa magáról, sőt, hogy valódi guelfként szerezzen magának hitelt. Az a tény, hogy a *Pokol* a maga teljességében a szerző olyan képét vázolja fel, amely tökéletesen egybevág azzal, ahogyan Dante a politikai ellenfelei szemében látszani kívánt, világossá teszi, mi lehetett a valódi mozgatórugó, amely félbehagyott műve folytatására indította. Nincs tudomásunk róla, miként járhatott el a már kész részek újraalkotása során; mindenesetre úgy tűnik, hogy valami megőrződött, átüt

<sup>2</sup> *Ep.* IV, 2: „ac medicationes assiduas, quibus tam celestia quam terrestria intuebar, quasi suspectas, impie relegavit”. A magyar szöveget KARDOS Tibor és MEZEY László fordításában idéztem, ám a tagmondatok sorrendjén változtattam – *A ford.*

<sup>3</sup> „poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra”, *Paradicsom*, XXV, 1–2. A továbbiakban az *Isteni színjáték* passzusait Babits Mihály fordításában idézem – *A ford.*



a mű eredeti alapjából vagy vázlatából a végső változat kezdő énekeiben is. Mivel Dante egy etikai-politikai művet alkotott a firenzei polgártársainak, ez az alap most kiindulópontja lehetett egy olyan műnek is, amelyben egy kitzsított guelf bizonygatja hűségét a firenzei eszményekhez, és hogy úgy érzi, hábár elűzték, még mindig a közösség tagja. Ez a *Pokol* „guelf” tehát, ám egy fontos pontosítással: csak a szó politikai értelmében guelf. Dante ekkorra már megírta a *Vendégséget* és a *De vulgarit*, és kiforrott császárságbarát ideológiai meggyőződése voltak, amelyek, bárhogy nézzük, az egyházpártiakétól erősen különböztek. A *Színjáték* első részében ezeket nem hangoztatja, de nem is cáfol rájuk, hanem taktikusan figyelmen kívül hagyja őket, és csak a politikai táborok kérdésével foglalkozik. Nem tagadja kimondottan – egyébként azokban a szövegeiben sem, amelyekben bűnösnek vallja magát, és kegyelmet kér – azt sem, hogy a „fehér” párthoz tartozik; ehelyett azt hangsúlyozza erőteljesen, hogy évtizedek óta meggyőződéses követője és örököse a guelf hagyománynak, a firenzei közösség belső megosztottságától függetlenül.

#### *A firenzei történelem két kiemelkedő alakja*

A *Pokol* munkálatainak újrakezdésekor az elsők között kellett elkészülnie annak az éneknek, amelyben Dante az eretnekek között találkozik Farinata degli Ubertivel, a firenzei ghibellinizmus szimbolikus alakjával. Dante és a nagy ghibellin között feszült párbeszéd alakul ki, szűrésok és rípszok sora, valódi politikai pengeváltás. Világos az odaértett üzenet: Dante, az író, kinyilvánítja pártfogóinak és ellenségeinek, hogy végérvényesen szakított közelmúltja veszedelmes emberi kapcsolataival (hiszen tudjuk, hogy vállvetve harcolt Firenze ellen Lapo degli Ubertivel, Farinata unokájával). Cavalcante, aki ugyanabban az égő koporsóban tölti büntetését, mint Farinata, szintén híres pártvezér volt: csak ő a guelf párté. Dante elfogulatlanak tűnik, amikor egy guelfet és egy ghibellint egymás mellé tesz, ez az elfogulatlanág azonban csak látszólagos. Igen, Cavalcante guelf volt, de „fehér” guelf, ahová Dante maga is tartozott. Hogy a két régi ellenfél összekapcsolódik a közös büntetésben, utódaik etikai és politikai elmarasztalását fejezi ki, akik összefogtak, hogy megtámadják Firenzét. A fehéreknél azonban még inkább el kellett határolódnia Danténak a ghibellinektől: emiatt találjuk az eretnekek között, ráadásul minden kommentár nélkül, Ottaviano degli Ubaldini bíborost, a toszkán ghibellinizmus egyik éllovasát és II. Frigyes („Többi közt második Frigyes van itten / a bíborossal”<sup>4</sup>), aki a ghibellinek legfőbb hivatkozási pontja volt. Könnyen érthetővé válik, hogy *most* miért találjuk mindkét nagy ghibellint a *Pokolban*, ha tekintetbe vesszük, hogy nem sokkal korábban, a *Vendégségben* Dante nagy tisztelettel beszélt II. Frigyes személyéről, és hódolattal a hivataláról, sőt a *De vulgarit*ban szenvedélyesen és fennköltén dicsőítette őt és a fiát, Manfrédot is.

<sup>4</sup> „qua dentro è 'l secondo Federico / e 'l Cardinale”, *Pokol*, X, 119–120.

A XV. énekben, amely nem sokkal a Farinatát is felvonultató ének után készült, feltűnik egy másik alak is a firenzei történelem legillusztrisabb személyiségei közül: Brunetto Latini. Ahogy Farinata a ghibellinizmus antonomáziája, úgy Brunetto a firenzei guelfizmus legrepresentatívabb gondolkodója – vagyis egy szimbólum. A *Színjáték*ban, illetve Dante politikai és szellemi életében Brunetto itteni feltűnése valójában visszatérés egy korábbi állásponthoz.

A Duecento utolsó évtizedében, az etikai-polgári canzonék időszakában Dante számára Latini testesítette meg a bölcs embert, aki városa rendelkezésére bocsátja tudását és tapasztalatát a világról, hogy morálisan és intellektuálisan jobba tegye. De példakép számára még akkor is, amikor Firenzében papírra veti a későbbi *Színjáték* első énekeinek vázlatait, köztük pedig a híres kezdő sorokat („Az emberélet útjának felén / egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, / mivel az igaz utat nem lelém”).<sup>5</sup> Ezek rejtett módon a *Tesoretto* elejére utalnak: ebben Latini leírja, hogy visszaútján abból a kiküldetéséből, amelyet a város megbízásából tett X. Alfonz kasztíliai királynál, egy „Bolognából jövő” diáktól értesült a firenzei guelfek Montapertinél szenvedett vereségéről és a városból való elűzetésükről, és mély fájaldalmában úgy elveszítette az irányérzékét, hogy letért az országútról, és egyszerre, anélkül hogy észrevette volna, egy szörnyű rengetegben találta magát. A dantei utalás, amely hagyja felsejleni az etikai-egzisztenciális eltévelyedés képe mögött a súlyos politikai zűrzavar valóságát, jóval több, mint egyszerű irodalmi *hommage*. Egyáltalán nem magától értetődő gesztus, hogy Dante a mű felütését a legnagyobb firenzei guelf gondolkodóhoz köti: úgy tűnik, hogy ezzel az ő örökösének kiáltja ki magát.

Így állt a helyzet a század elején, azonban néhány évvel később már úgy tűnik, Dante elfelejtette ezt. Brunettónak nincs nyoma a *Vendégségben*, a *De vulgari eloquentia* pedig egyenesen azok között a toszkánok között említi, akik ostobaságukban a saját vulgáris nyelvük számára tartanak igényt az „illustre” titulusra, miközben csak provinciális verseket írnak. Szemrehányás, ostorozó hangvételben. Most, a *Színjáték* munkálatainak folytatásakor, ez a hozzáállás újabb fordulatot vesz, és Brunetto figurája az egyik központi támaszává válik Dante azon követelésének, hogy újra ahhoz a politikai-kulturális hagyományhoz tartozhasson, amelyet éppen a régi mester személyesít meg. A *Pokol* vonatkozó énekében Dante Brunetto tanítói szerepét hangsúlyozza („mesterem”),<sup>6</sup> méghozzá magasztos kifejezésekkel („tanított, [...] / hogy örökíti meg magát az ember”);<sup>7</sup> a dicséretre pedig egyfajta gyermek-szülői viszony többszöri kifejezése társul: „Ó, fiam...” (két helyen is), „a szívembe vésvé hordtam / atyai képét”.<sup>8</sup> Amikor Dante Brunetto fiának

<sup>5</sup> „Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita”, *Pokol*, I, 1–3.

<sup>6</sup> „Lo mio maestro”, *Pokol*, XV, 97.

<sup>7</sup> „m’insegnavate come l’uom s’eterna”, *Pokol*, XV, (84–)85.

<sup>8</sup> „O figliuol mio...”, „O figliuol...” „la cara e buona imagine paterna”, *Pokol*, XV, 31, 37, (82–)83.

mondja magát, egyúttal örökösként is fellép, vagyis saját magát, a kiteszított polgárt nevezi meg a firenzei guelf hagyomány értékeinek igazi tolmácsolójaként. Brunetto a tanítványára kirótt száműzetést érdemként értékeli, amelyet azért kap, „mert jó”, és ezzel mintegy tanúsítványt bocsát ki a számára arról, hogy teljes értékű állampolgár, aki hűséges a firenzei közösség elveihez. A fekete és a fehér párt is, mondja még Brunetto, „éhes lesz nevedre”,<sup>9</sup> vagyis mindkettő Dante vesztére fog törni, ami azt bizonyítja – és ez itt a ki nem mondott üzenet –, hogy ő nem tartozik egyik klikkhez sem, és hogy az ő politikai tisztessége abban áll, hogy mint Brunetto, ő is hazája sorsát, nem pedig valamelyik párt érdekét viseli a szívében. Dante tehát nem száműzetése *ellenére* tarthatja magát Latini örökösének, hanem *éppen azért*.

*Szilvay Máté fordítása*

---

<sup>9</sup> „avranno fame / di te”, *Pokol*, XV, 71–72.

## Szó a szóban

Az alaki elbeszélői szó jellegzetességei a *Pokol* XXVII. énekében

A *Pokol* XXVII. éneke szövegkérdéseinek szentelt jelen tanulmány középpontjában Guido da Montefeltro elbeszélésének, elbeszélői hangjának, a bahtyini értelemben vett szó a szóban alakzatának, vagyis az alaki elbeszélői szó öntükröző-önleplező jelenségének elemzése áll. A nyelv azon természetének vizsgálata mellett, amellyel az fölébe képes kerekedni megszólaltatójának, annak szándéka ellenére is, az elemzés – minthogy az alaki elbeszélő megnyilatkozása természet-szerűleg a narrátor-hős Dante szavába illeszkedik bele – az ének azon nyelvi-szövegszerkezeti különösségeit is rendre-sorra veszi, amelyek az analógia és a költői hasonlat jelentésgeneráló erejével együtt esetlegesen választ is adhatnak a dantisztikában Montefeltro alakját s az ének értelmezhetőségét illető kérdésekre. Elsődlegesen arra a felvetésre, hogy egy hamis tanácsadó – s immáron elkárhozott lélek – nyelven milyen mértékben tapogathatók le „jellemének” tulajdonságai, vagyis hogy számvetésében szakadás, avagy harmónia áll-e fönn az általa előzetesen adott álnok tanács és az arra reflektáló beszédmódja között.

Mint köztudott, az ének főhőse Guido da Montefeltro, a 13. század egyik leg-  
refináltabb politikusa és katonai vezetője, aki híressé nem annyira bátorsága, mintsem család ígéretei és cselei révén vált, amint azt maga is megvallja: „tetteim nem az oroszlánéira vallottak, hanem a rókáéira. // Átláttam jól, hogy érek célba, s az összes rejtett ösvényt oda / jól ismertem, és olyannyi jártasságot szereztem eme művészetben, / hogy híre a föld határáig is elért” (74–77).<sup>1</sup> Öregkorában Guido – hogy elkerülje a pokolra jutást – szerzetesnek állt, megbánván család tetteit. E megtérés eredményes lehetett volna, ha – amint meséli – a pápa fenyegetéssel rá nem bírja egy újabb és utolsó álnok tanácsra.

Ezen a ponton már előzetesen leszögezzük, hogy Guido kezdeti vonakodását nem annyira a fenyegetés, sokkalta inkább a pápa azon ígérete töri meg, hogy már *a tanácsadást megelőzően* feloldozza e bűne alól, ami mint olyan, semmiképpen sem képezheti részét azon *súlyos érveknek*, amelyekre Guido céloz, s amelyek miatt

---

<sup>1</sup> Ha másképp nem jelölöm, a tanulmányban szereplő idézeteket a saját fordításomban adom meg. – H. B.

– úgymond – alávetni kényszerült magát a pápa kényének-kedvének. S halálát követően az ítéletkor ki is derül, hogy a feloldozás aktusa érvénytelen volt, s így bűnéért a hős pokolra jut. Vagyis meglátásunk szerint *Guido egész elbeszélése távolról sem mentes némi célszerűségtől*. Erre már az első megszólalása is bizonyíték, minthogy átszüremlik rajta a személyes érdek. Az, ami életútján a „rejtett ösvényekre” terelte, s amiről, vagyis a bűnös utakról, amelyeket egykor követett, később majd őszintén be is számol (77). Amikor Guido Romagnát mint cselvetéseinek és önös hatalmi céljainak színterét „azon édes latin földként” (26) nevezi meg, ahonnan ide, a pokolba „minden bűnét magával hozta” (27), a disztichon második fele az első pillantásra teljességgel fölösleges állításnak tetszik, minthogy az teljességgel nyilvánvaló, s ilyenképpen híján van bármiféle plusz információnak. Ám az információnak ez a zéró foka egy költői szövegben jelentéshordozó, létező valamilyenként jelenik meg. Guido azért hangsúlyozza, hogy mennyire *édes* lelkének a latin föld, mert ily módon akarja a két utazó jóindulatát elnyerni azon vágyát kielégítendő, hogy azok beszámoljanak neki Romagna aktuális politikai helyzetéről. Azaz egyfelől világos: az *édes* jelző mint a szeretett szinonimája arra szolgál, hogy általa érzelmi közösséget teremtsen hallgatói és önmaga között, másfelől pedig arra, hogy vétkei súlyát és személyes felelősségét a hős a szenvedélyes szeretetre mint pozitív értékre helyezze át, és valamiképp magyarázhatóvá tegye. Jelesül, hogy a *bűn a mértéket* meghaladó öngigazoló szenvedélyként mutatkozzék meg hallgatósága előtt. S bár a későbbiekben Guido őszintén beszél szerzetessége előtt elkövetett csalárdságairól, ezen a ponton kijelentésének célja a válaszadás elérése. A latin föld iránti szeretet és a bűnök összekapcsolása a kijelentésben annyiban inkorrekt, hogy benne elhallgattatik: Guido pokolbeli helyének nincs köze Romagna szeretetéhez, hiszen kistestvéri minőségében a pápának adott bűnös tanácsadása mint korábbi bűneinek megújítása nem abból származott, hanem a félelmét félreseprő lehetetlen pápai ígéretből, annak elfogadásából, vagyis gondolkodása logikai bukfenécéből. Guido megnyilatkozásán átüt tehát egykori ravaszága, célirányos logikája.

Önvallomásra Guido nem készül, de eleget tesz az Utazó kérdésének, mivel – meggyőződése szerint – pokolból hír az élőkhöz már nem juthat el. Vagyis beszéde annyiban akár hallgatásnak is tekinthető, hogy – mint hibásan véli – az élők ítéletét magára már nem vonhatja, s így a világ megmarad tévedésében személyének pozitív megítélését illetően. Az Utazó által felkínált szívességnek már a pusztá gondolata is kellemetlenül érinti Guidót, amint azt az elbeszélői leírás is alátámasztja. A láng mormogása és ide-oda ingása is, amint Terracini megállapítja (TERRACINI 1964, 529), hírt ad Guido habozásáról (58–60). Mindezt Guido megszólalásának fonoszimbolikus jellegzetessége is igazolja: „S’i credesse che mia risposta fosse a persona che mai tornasse al mondo, questa fiamma staria senza più scosse (61–63)”,<sup>2</sup> amelyben az *s* (sz) fonémák sorozatos egymásutánisága a fel-

<sup>2</sup> „Ha abban a hitben volnék, hogy válaszomat / olyan valakihez intézem, aki még viszatér / a világba, ez a láng egyet sem rezdülne”.

fellobbanó tűz hangjának sistergését-sziszegését idézi fel akusztikailag, egyúttal hallhatóvá teszi Guido indulatát-rettegését már magától a lelepleződés gondolatától is. Mindez arra a fonoszimbolizmus keltette nyelvi-pszichikai jellemzésre emlékeztetheti az olvasót, amelyben Ulixes (az álnok tanácsadásban Guido méltó antik párja) megszólalásának kezdeti kelletlensége és elbeszélői jellemzése is kifejezést nyert: „indi la cima qua e là menando / come fosse la lingua che parlasse, / gittò voce fuori e disse: 'Quando / mi diparti' da Circe, che sotrasse / me più d'un anno là presso a Gaeta, / prima che sì Enëa la nomasse, [...]”(XXVI, 88–93).<sup>3</sup> E jelenység oka Guido esetében is a kérés villámgyors átgondolásával áll összefüggésben. Azzal ugyanis, hogy kénytelen lesz újraélni a pápa által történt becsapátását mint gondolkodásának kudarcát. Ezt igazolja majd a felidőzésből származó iszonyatos dühe is. Annak ellenére, hogy őszinte beszámolójának önmaga számára már nincs tépje, Guido önmegitélése híján marad a teljes megértésnek. Ez – mint látni fogjuk – még mindig gondolkodásának gögijét tükrözi, amely végső soron bukásához vezetett, s amit szégyellve valamiképpen leplezni kíván önmaga és hallgatói előtt is.

Hogy valóban önnön gondolkodása féltve őrzött nagyszerűségének gögije képezi Guido elbeszélésének szervező elemét, a kerub szavaitól visszatekintve válik teljességgel érthetővé. Amikor a kerub – aki a Guido lelkéért induló egyszerű és naiv Ferenc testvér mellé tolakszik, s mintegy meglepve és egy pillanatra összezavarva őt – szarkasztikus megjegyzéssel kísérve megragadja Guidót, mondván, „Talán eszedbe se jutott, hogy tudok logikusan gondolkodni?” (122–123), Guido összezerzenése a felocsúdás pillanatát jelenti. Méghozzá a ráébredést arra, hogy az előzetes feloldozás érvényességébe vetett bizalma mindenféle logikát nélkülözött. Vagyis a pápa ígéretében nem ismerte fel azt az ellentmondást, amelyet a kerub fejt ki Szent Ferencnek: „Mert hát feloldozni nem lehet azt, ki bűnét meg nem bánta, és megbánni meg akarni is a bűnt egyidejűleg nem is lehetséges, hisz az ellentmondás volna” (118–120). A kerub ironiája annál is inkább metsző, minthogy a hős neve etimológiailag a képzett, gondolkodásában és cselekvésében kiművelt embert jelöli (FEKETE 1992, 46). Vagyis arról van szó, hogy az álnok tanács megadásához nem elsősorban a fenyegetés, hanem sokkalta inkább *az előzetes feloldozás megnyugtató érve* terelte őt, hiszen ellenkező esetben nem lepődik meg, amikor a kerub elragadja magával, illetve meg is győnhatta volna bűnét rendházfőnökénél. Azaz a pápa ígérete megnyugtatóan hatott rá, logikusnak vélte, s ez lelkiismeretének háborgását végleg elcsendesítette. S bár Guido annak ellenére, hogy céltablájává vált a kerub szarkasztikus és találó megjegyzésének, az ész kudarcából, logikája hajótöréséből eredő megszegyenülését mintegy elfedni igyekezvén számol be hallgatóinak a pápával történt kalandjáról, s őket saját értelmezése felé tereli: nem a *mikéntre*, gondolkodásának kudarcára, amelyre a kerub utalt, hanem a *cél-okra*,

<sup>3</sup> „S mialatt csücske ide-oda rezgett, / mintha nyelv volna, képes a szavakra, / magából ilyen hangokat eresztett: / »Elhagyva Círcét, aki visszatarta / több mint egy évig, ő Caëta mellett / mely Aeneástól még nevét se kapta [...]»” (Babits Mihály fordítása).

a pápa ténykedésére, megszaroltságára és áldozati mivoltára helyezi a hangsúlyt (72). Sőt szembeszökő, hogy egész vallomásában egykori szerzetes léte ellenére sincs nyoma a tanácsadás megbánásának, mellyel Palesztrina pusztulását okozta, ahogy Ulixes sem kesergett társai pusztulásán.

Guidónak a *cél-ok*ra eső nyomatékos kiejtését a modern kiadásokban a szövegben ki is emelik. Ez a szövegkiemelés arról is tanúskodik, hogy az elbeszélő átlát Guidónak azon a szándékán, hogy az saját értelmezése felé kívánja terelni őt. Sőt a kiemelés (*mely cél-okból? [quare]*) a maga jelentése mellett egy, a Guido által használt olyan terminus úzusára is felhívja a figyelmet, amely a filozófia és a logika stílusregiszterébe írható bele, azaz a tudományos nyelv szóhasználati körébe tartozik, jelezvén, hogy a gondolkodás és a logika tudománya Guidónál rokonságban vannak. Így az előzetes feloldozás pápai ötletének elfogadása Guido részéről azt jelenti, hogy a gondolkodás pápai hübrisze, a *superba febbre*, a személyét teljességgel felemésztő hatalmi láz, vagyis – mint majd látni fogjuk – a vele *jelentésánilag azonossá váló lepra* megfertőzi a szereplő Guidót is. *De csak azáltal, hogy azt, a maga számára megnyugtatónak véelve, elfogadja.* Meglehetősen pontos ugyan Croce Guidót illető megfogalmazása, amely szerint a hős Bonifác pápa „bűnös-naiv áldozata” (CROCE 1966, 97) volna, ám tegyük hozzá: olyan áldozat, akinek naivitása erre az egyetlen esetre szűkíthető le, s akinek elbeszéléséből hiányzik a bűnbánó hang. Azon nem az egykori szerzetes maga-vállalása, hanem az egykori hadvezér hamissága szüremlik át.

Ezen a ponton néhány szintagma jelentésének elmozdulását fogjuk megvizsgálni a *szereplő* és az *elbeszélő* Guido szintjén, valamint az új jelentést generáló nyelvi-metaforikus szinten. Ez a különbség a *lebbre* (lepra), a *superba febbre* (felemésztő hatalmi láz) és a *parole ebbre* (megittasult szavak) szintagmák jelentéselmozdulásában mutatkozik meg. Nyilvánvaló, hogy a *lepra (lebbre)* jelentése Konstantin vonatkozásában a szereplő és elbeszélő Guido tudatában megmarad azon testi betegségként, melyre a lélek (a keresztény hit) volt a gyógyír. Bonifácnál a Konstantin-féle lepra mint testi betegség helyébe a szereplő és elbeszélő Guido értelmezésében a *superba febbre*, a gőg, vagyis a lélek betegsége mint egy konkrét célra irányuló *csilapíthatatlan és bűnös, világi vágy* lép, míg az elbeszélőében – a kerub szavait követően – őt, a szerzetest ahhoz eszközként felhasználó hatalmi arroganciának lesz a jele. Ennek megfelelően a *parole ebbre* (megittasult szavak), amelyeket még a fenyegetés és az ígéret megfogalmazása előtt rögzít a szöveg, a szereplő és az elbeszélő tudatában az álnok tanács kérésére vonatkoznak, és a pápa elhívottságával összeegyeztethetetlen beszédet jelölnek. Vagyis a pápa beszédét Guido nem a részeket összefüggéstelen beszédéhez hasonlítja, mint Chiavacci Leonardi állítja (CHIAVACCI LEONARDI 2011, 814), hiszen az nagyon is átgondolt, de egy pápa szájába egyáltalán nem illő megnyilatkozás volt a szemében. A kerub szarkasztikus megjegyzése viszont a pápa *előzetes felmentő ígéretét* és annak elfogadását minősíti alogikus tettek, gondolkodási hibának, s illetéknéppen ezt helyezi a *parole ebbre* jelentéstartományába: ezt jellemzi a részek zagyva, megittasult és összefüggéstelen beszédével, akik nem tudják, mit is mondanak. S idesorolja a pápának azon szavait is,

amelyek a Paradicsom kapujának nyitására és zárására vonatkoznak, s amelyeket Isten hatalmának elorzási kísérleteként értékel. A pápa mérhetetlen gőgjét („Lo ciel poss’ io serrare e diserrare”, azaz „Hatalmam van – ne légyen semmi gondod – egeket nyitni s csukni) az a mondatszerkesztés emeli ki, amelyben az *én* erőteljesen hangsúlyos pozícióba kerül, és mint ilyen nem a szolgálat, hanem a hatalom funkcionáriusává teszi a pápát. Mindezek ellenére az elbeszélő Guido a maga megtévesztését továbbra is logikus – és éppen ezért megtévesztésre alkalmas – beszédként igyekszik hallgatói elé tárni: „Akkor így szólt: »Bűntől ne félj miattam; / vedd úgy, ha nékem Praenestét lerontod, / a feloldozást előre megadtam«” (Babits Mihály fordítása).<sup>4</sup>

Guido és a pápa párbeszédét az elbeszélő Dante a szintagmák között *rímviszonyt* teremtve adja vissza, ami által a szöveg további és újfajta jelentéseket hoz létre a nyelvi-metaforikus szövegszerveződés jelentésgeneráló aktivitásának eredményeképpen. A *lepra* a szöveg *allegorikus* szintjére emelkedve a *lélek gyógyíthatatlan és fertőző betegségének* jelentésében funkcionál, melynek lényegi attribútuma egyfelől az hübriszből eredő láz, amely a *superba* jelzője révén jelentését az Isten hatalmának elbirtoklására törő sóvár vágy értelmével ruházza fel, míg másfelől az ígéretre is kiterjedő *parole ebbre* éppen az ennek megfelelő megnyilvánulás szóbeli formája, amelynek az utólagos ulixesi belátás (*folle*) értelmére kellene szert tennie Guido tudatában. A *lepra* szó (*lebbre*), amelynek középkori jelentése az erkölcsi tisztátalanságot is magában foglalta, *allegorikus* értelmű is a keresztényüldöző és megtérés előtti Konstantin vonatkozásában, s a szövegnek ezen allegorikus értelmében teremt analógiát a keresztények ellen harcoló VIII. Bonifáccal. Nem véletlenül képez *rímviszonyt* Bonifác lázával (*febbre*): hiszen a szövegben állhatna *lebbra*<sup>5</sup> (vö. CHIAVACCI LEONARDI 2011, 818) is a megnevezés másik formájában a *lebbre* helyén, ám ez esetben a két esemény látszólagos hasonlóságának súrlódásából és a szavak hangalaki azonosságából megszülető szövegértelem szinte teljességgel eltűnne. Elmosódna az, hogy ez a tisztátalanság miként fertőzi meg a keresztényi e világi létet, és miként ragad át Montefeltróra is a tanács megadásával. Másfelől az, hogy a *lepra* az alaki szóban bukkan fel a *lebbre* formájában, jelzi, hogy a nyelv fölébe kerekedik megszólaltatójának, Guidónak, vagyis hogy *öntükröző autoreferens* képességénél fogva a konkrét elsődleges jelentést elmozdítja az allegorikus értelem felé, s a beszélő önleplezésévé válik annak szándékától függetlenül.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> „E’ poi ridisse: „Tuo cuor non sospetti; / finor t’assolvo, e tu mi insegna fare / sì come Penestrino in terra getti.”

<sup>5</sup> „A harmadik deklináció egyes számú nőnemű formájaként álló *lebbre* [lepra] szó mellett a régebbi *lebbra* első deklinációs formája is használatban volt.” (vö. CHIAVACCI LEONARDI 2011, 818).

<sup>6</sup> Mindemellett a pápán elhatalmasodott kór mint *lepra*, és mint Guidót, a ferences rendi szerzetest is megfertőző betegség a *fonákjáról illeszkedik* ahhoz a hagyománytörténeti kulturális kontextushoz, amelyben a *lepra* a rendalapító Ferenc megtérésének talán legdöntőbb eseményeül szolgált: az Úr ugyanis éppen a leprások közé küldte őt, aki – viszoly-



Így a pápa és Guido párbeszédét felvezető hasonlat, amely szerint Konstantin magához kérette Szilvesztert, hogy az leprájából kigyógyítsa, sajátos analógiás előzetese a Bonifác–Guido-esetnek. Sajátos, minthogy az elválasztás elve uralmat szerez az egyesítő elv felett, hiszen többszörös ellentét nyílik meg a két történet között. De a két jelenetet tekinthetjük tükörszövegnek is, hiszen már a szerepek felcserélése is sokatmondó: amíg a hasonlat első felében a pápa a lélek orvosa, s a császár a keresztényüldözés kórtünetében, leprájában szenvedő beteg, addig a hasonlat második felében a jelen pápája maga szorulna kezelésre. Bonifác Guidónak küldött üzenetében ezt mondhatta: „Gyere el, szükségem van a tanácsodra, mert nem tudok megoldani valamit, ami teljesen fölemészt, és valósággal lázban égek tőle”. Bonifác Guidót, a volt cselvető hadvezért hívatta magához, míg a *szereplő* Guido úgy vélte, hogy szerzetesként szól hozzá a hívás. A megkeresésben Guido a pápának azon szándékát vélhette látni, hogy az netán elmozdulni kívánna az elvilágiasodástól mint felismert hibától, ám a bírvágy ezt nem engedi, s ezért éppen a ferencesek mindenféle személyes, világi tulajdont elvető meggyőző érveire van szüksége. Abból, hogy a pápa őt hadvezéri minőségében hívatta, nyilvánvalóvá válik: *lázától Bonifác úgy nem szabadulhat, ha azt érvekkkel akarják csillapítani*, amint Szilveszter tette a hit erejével Konstantinnal: orvossága csak egy afféle tanács lehet, mely a vágy kielégüléséhez, vagyis győzelemre vezet a Colonnák felett Palestrina bevételével. Guido, az „orvos” így sarlatánként tűnik föl.

Az elbeszélő Montefeltro hangjának jellegzetességeibe, s Montefeltro alakjának megítélésébe (aki a leginkább azon van, hogy személyes felelősségét árnyékban tartsa) az elbeszélő Dante a még mit sem sejtő olvasót az ének első hasonlatában az analógia és az allegória szintjén és a *mise en abyme* szövegalakzatával máris beavatná. Azok a sorok ugyanis, amelyek a szicíliai ökör formájú kízóeszköz működését, illetve hanghatását írják le, nem egyszerűen csak a lángban rejlő lelkek megszólalásának fonológiai jellegzetességét tárják elénk, hanem a Bonifác és Guido közötti viszonyrendszer előzetesét is jelentik, amelyben a *s ez így is volt rendjén!* elbeszélői kiszólás mint Perillus jogos bűnhődésének aláhúzása egyúttal Montefeltróra is kiterjesztetik. Ugyanis ahogy Phalaris tirannust megajándékozta Perillus egy új kízóeszköz kiötlésével, amelyet majd rajta, az alkotóján próbál ki először (vagyis a tűztől átizzott ökörben alkotójának jajszavai az állat bőgésének illúzióját keltik), úgy adja meg álnok tanácsát Bonifácnak Guido, aki a sikeres („ígérj sokat, és keveset tarts meg belőle”) tanács következményeit mintegy visszahatásként a maga bőrére is megtapasztalja majd. *Hiszen a pápa, bár ígérete szerint feloldozza, vagyis a lehető legtöbbet ígéri neki, mit sem tart meg belőle*, s a feloldozás érvénytelensége folytán

---

gását irgalommal gyűrve le – mély keserűségben is képes volt megtapasztalni a lelkében eláradó édesség zamatát (LE GOFF 2002, 54), s aki mindig is megmaradt annak, akivé vált, ahogy arra a *Paradisom* XII. énekében (115–126) Szent Bonaventura utal Ferenc családjának és utódainak megosztottsága kapcsán.

Guido maga is lángokban fog perzselődni, igaz, halála után. Guido tanácsadása így valójában a *kínzóeszköz szinonimájaként* funkcionál. Vagyis a szöveg azonos szintre helyezi Perillust és Guidót, akikről az elbeszélői szó azonos ítéletet fogalmaz meg. Bonifác előzetes feloldozásígérete azért is álnok, mert elhallgatja a következményeket, ahogyan Phalaris sem említette az új kínzóeszköz kiötlőjének, hogy az rajta is kipróbáltatik. Ha tehát jól megnézzük, Guido nem tesz mást, mint hogy tanácsával („ígérj sokat, és keveset tarts meg belőle”) megismétli a pápa ígését („előre feloldozlak”), anélkül persze, hogy tudna ezen ismétlésről.

A hasonlatot tehát a szöveg egésze abban a tekintetben is kimozdítja a maga statikus helyzetéből, hogy a Guido elbeszélésében foglaltak olyan kiigazításaként funkcionál, amely az elhallgatásra szánt lényegi mozzanatra is fényt vetít: *az önma-ga felelősségét a pápa bűnével elfedni szándékozó bős elbeszélői kísérletére*. Nem az egykori szerzetes, hanem az elbukott cselvető alakja áll előttünk.

A XXVI. és a XXVII. ének gondolati-morális egytövűségére a konkrét emberi sorsok tematikai-narratív párhuzamosságán és az azonos pokolbéli bugyron túl már az előző ének strukturális határátlépése is utal, minthogy Ulixes történetének *elbeszélői* zárására csak a XXVII. énekben kerül sor. Montefeltro és Ulixes gyors helycseréje az ének kezdetén nemcsak a történet sajátja, hanem az elbeszélésé is, s ez utóbbiban különös hangsúlyt is nyer. Montefeltro metaforikus értelemben is Ulixes helyébe lép, átveszi annak helyét. E tekintetben talán nem felesleges emlékeztetni az előző ének azon önfigyelmeztető elbeszélői kiszólására, amely *az erény által megfékezett ész* szükségességére utal (19–21). Hiszen ezt a kitétel a nyolcadik bugyorban tapasztaltak hívják életre, s így nemcsak Ulixesre, hanem Montefeltróra is vonatkozik, vagyis intencionálja a szövegértelmezést magát, és valójában szerves része a XXVII. éneknek is. Montefeltro elbeszélésén keresztül azonban a dantei kitétel kiterjed Bonifácra, annak álnok, Guidónak és a Colonnáknak adott ígéreteire. Ily módon két álnok tanácsadó áll elénk.

Anélkül, hogy belemélyednénk a dantisták között folytatott vitába, arról, hogy ki is végtére az ének főhőse, Bonifác (CROCE 1966, 97; CASINI–BARBI–MOMIGLIANO 1974, 551–552; CHIMENZ 1958, 18; FASANI 2000, 376–377), avagy Montefeltro (GIACALONE 2005, 512), meglátásunk szerint, amint Terracini is hangsúlyozza (TERRACINI 1964, 535), Montefeltro Ulixes szimbolikus párja. Mindkét figurát nem annyira a bátorság, mint inkább a ravaszság és az álnok cselvetés jellemzi. Ha a trójai ló cselének érdemi szerzője Ulixes, s kivitelezői a görög katonák Diomédész vezetésével, úgy a Colonnák bukásának értelmi szerzője Montefeltro, s kivitelezője a pápa. Ha Achilles szándékos halálának okozója Ulixes ravasz beszéde, úgy a Colonnákét majd Montefeltro okozza, még ha ösztökélője és végrehatója maga a pápa is. Ha Pallasz Athéné istennő szobrának ellopása Ulixes ötlete volt, s végrehajtója Diomédész, úgy Montefeltro előzetes feloldozása mint az Úr hatalmának és bölcsességének elbitorlására tett kísérlet teljességgel a pápa műve, aminek következtében Bonifác Ulixes helyébe lép. S mivel egy álnok csap be egy álnok tanácsot kínáló másikat, a beszédben megnyilvánuló ulixesi ravaszság rávetül a pápa alakjára is, akit főhőssé így valójában Montefeltro elbeszélése tesz.

Ám ez nincs a szerzői narrátor ellenére sem. Mindezt a két ének tekintetében maga a formális-kompozíciós egybeesés erősíti meg a tulajdonképpeni fabula kezdetét jelölő 85. sorral (XXVI.: „A nagyobbik és réges-régi láng csücske”, valamint a XXVII.: „Az új Farizesok fejedelme”), melyek szimmetrikusan rendelik egymás mellé Ulixest és Montefeltrót, amint erre Terracini is rámutat (TERRACINI 1962, 535). Emellett utalnunk kell a XXVII. ének alaki kitételére, Guidónak Bonifácot illető ítéletére („és nem volt tekintettel sem magas pápai méltóságára, sem a rá rótt szent kötelességeire, de vállalt kötelékemre sem” 91–92), amely az intenzív hármastagadással szintaktikailag azonos módon ismétli meg azt, ami Ulixes vallomásában a három visszatartó erő elégtelenségére vonatkozott: „sem a kisfiam iránt érzett gyöngéd szeretetem, sem koros atyám tisztelete, sem a köteles szerelem le nem győzhetett” (XXVI, 94–95).

Hogy még inkább „elszomorítsuk” a logikájára oly büszke és a szégyenéről a szót elterelni igyekvő Guidót, megemlítjük: anélkül, hogy tudna róla, újabb logikai hibát követ el, hiszen a beszámoló megadásánál ismét elfeledkezik arról, hogy Isten előtt nincs lehetetlen: vallomása mégiscsak közkinccsé válik. S a fikció értelmében éppen Isten jóvoltából – mily sajátos további súlyosbítása ezen Isten ítéletének! –, hiszen a *Színjáték* csakis a mű főszereplője, Dante kiválasztottságának köszönhetően születhetett meg. Más tekintetben persze ehhez szükséges volt az Utazó ennek cáfolatáról őt meggyőzni nem kívánó hallgatása – amely mögött a szerző mű előtti intenciójának érvényre juttatását mint a *Vendégség* szerzőjének korábbi félrevezettségéből származó sajátos bosszúját is láthatjuk.<sup>7</sup> Ezért a Guido nevének és hírnevének fennmaradásával kecsegtető elbeszélő Dante szavaiban ironiát kell sejtenuünk, ahogy Vergilius is ironikus volt Ulixesszel, amikor azt állította, szintúgy félrevezetve és mintegy „felpiszkálva” a hőst, hogy művei az ő dicsőretét zengték.

---

<sup>7</sup> Montefeltrót, a megtérő bűnöst Dante a *Vendégség*ben (*Convivio*, IV, XXVIII, 3, 7–8.) mint nagyszerű példát említi.

## Bibliográfia

- CASINI, Tommaso–BARBI, Silvio Adrasto–MOMIGLIANO, Attilio (1974) (a cura di), Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Inferno*, Firenze, Sansoni, 551–552.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (2011) (a cura di), Dante Alighieri: *Commedia, I–III*. Bologna, Zanichelli.
- CHIMENZ, Siro Amedeo (1958), *Il Canto XXVII dell’Inferno*, Roma, Signorelli.
- CROCE, Benedetto (1966), *La poesia di Dante*, Bari, Laterza.
- FASANI, Remo (2000) (a cura di), Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Inferno*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- FEKETE Antal (1992), *Keresztneveink, védőszentjeink*, Budapest, Szent István Társulat.
- GIACALONE, Giuseppe (2005) (a cura di), Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Inferno*, Bologna, Zanichelli.
- LE GOFF, Jacques (2002), *Assisi Szent Ferenc*, ford. SZILÁGYI András, Budapest, Európa.
- TERRACINI, Benvenuto (1964), *Il canto XXVII dell’Inferno*, in *Lecturae dantesche*, I, „*Inferno*”, a cura di G. GETTO, Firenze, Sansoni.

PÁL JÓZSEF

„Bene ascolta chi la nota”

Észben tartandó bölcs tanácsok a *Commediában*

A leglényegesebb különbség, amely az irodalmi művekre vonatkozó, jelenleg általánosan elfogadott meghatározás („wholes, conceived in the free imagination”, WELLEK 1955, 285)<sup>1</sup> és a középkori vélekedés között van, legegyszerűbben a jelzőben ragadható meg. Dante képzelete a legkisebb mértékben sem volt szabad a szó mai értelmében, sőt ő maga és művészi intuíciója majdnem minden tekintetben rajta kívül álló okok miatt és erők által gúzsba volt kötve. Amit a teremtett világról tudott és írt, azt az antik és korabeli természet- és történelemismeret részleteiben határozta meg. Ami a Teremtő dicsőségéről, az ember állapotáról és a túlvilágról szólt, azt az általa jól ismert, s a skolasztikával, Tamással megújuló keresztény teológia írta elő. Saját maga észre térítésének, illetve az emberiség Isten felé fordításának feladatát maga Szűz Mária jelölte ki számára, s a kettős cél elérése hogyanjának útját és módját is. Ehhez folyamatosan kapott „fentről” vezetőket (Vergilius, Mathelda, Beatrice, Szent Bernát), akik a (el)tévedésektől óvták őt mind fizikai, mind doktrinális értelemben.

Szabadsága leginkább a másik *hogyanban*, a poétikai eszközök alkalmazásában lehetett. (Bár itt is Ámor diktálására dolgozott.) A feladatra való kiválasztása, mint a Mária kérését teljesítő Beatrice állította, főleg annak köszönhető, hogy az isteni kegyelem Dante számára különleges költői adottságokat<sup>2</sup> biztosított, s ez nagyobb súllyal esett latba, mint később purgatóriumi vezekléssel feloldozandó bűnössége. Tehetsége tette alkalmassá arra, hogy láthassa az igazi valóságot. A lehetőség azon-

---

<sup>1</sup> A mondat befejezése: „whose integrity and meaning are violated if we break them”. *Képzelet és egész* (vagy szinonimáik) nélkül nehéz elképzelni bármilyen általános költészetmeghatározást. Nem mond ellent az utóbbinak az az állítás sem, hogy a művészi alkotás valójában a befogadással jön létre. Egy Dantéről szóló tanulmányban helyénvaló erre Aquinói Szent Tamás terminológiáját idézve adni magyarázatot: a potenciálisan egész mű a befogadóban aktuálisan egész művé lesz.

<sup>2</sup> „jó szokás csirája benne csodálatos gyümölcsre érhet” („ogne abito destro fatto avrebbe in lui mirabil prova”), *Purgatórium*, XXX, 116–117. A benne lévő minden jó képesség (habitus) csodálatos eredményeket hozott volna létre.

ban súlyos terhet rótt reá: mindazt, amit látott, a lehető legnagyobb pontossággal kell versbe szednie, hiszen ő, egyedül ő adhatott költői módon hírt arról, ami oda-át történik, vagyis arról, miként látja és ítéli meg Isten az embert.<sup>3</sup> Nemcsak mint Ámor sugalmazásának lejegyzője, hanem mint helyzetekről és mások szavairól tudósító is fontos szerepet kapott. Beszélgetőtársai (Brunetto Latini, Cacciaguida és sokan mások) rendszeresen küldenek vele üzenetet a földiek számára. Szent Péter például arra kérte Dantét, visszatérte után mondja el azt, amit tőle a hitről hallott (*Paradicsom*, XXVII, 64–66), mert ez sokak számára hasznos lesz.

Az *ars dictaminis* valamennyi akkor ismert területén hatalmas ismeretanyaggal rendelkező, költői tevékenységét a kezdetektől fogva folyamatosan racionális, elméleti érvekkel ellenőrző és magyarázó, az *ornatus et scientia* ideálját ezáltal is megvalósító Dante az antik és középkori poétikákban csak részben találta meg azokat az eszközöket, kategóriákat és meghatározásokat, amelyekre vállalkozásához feltétlenül szüksége lett volna. Nemcsak új nyelvet (PÁL 2015), hanem új költészetelméletet is kellett alkotnia.

A limbusban tovább elmélkedő Arisztotelész („maestro di color che sanno”, *Inferno*, IV, 131) hatalmas tekintélynek örvendett, művei metafizikai, logikai, morális, politikai és lelki kérdésekben állandó referenciapontot jelentettek. Ugyanakkor nincs bizonyíték arra, hogy Dante ismerte volna a *Rétorikát*.<sup>4</sup> A *septem artes liberales*t a hét bolygó egéhez kapcsoló elképzelés szerint a retorika két okból hasonlítható Vénuszhoz. Mind ragyogó világossága (*chiarezza*), mind a szónokoknak a bolygóét ismétlő szokása miatt gyönyörű (*soavissimo*).<sup>5</sup> A meggyőzést Dante a stílus díszítettségére bízta, amely meghaladja a grammatika merev szabályait, és eltekinthet a logikus érvelés szigorúságától. A jóság a *sentenziá*ban, a szépség az *ornamentumban* található. Mindkettő előfeltétele annak, hogy a költő „megmozdítsa”

<sup>3</sup> Beatrice szavai a keresztény világ történetét szimbolizáló egyház szekere megjelenésekor: „s megírni bűnös világod javára / majdan amit látsz, most hatolj be mélyen!” („Però, in pro del mondo che mal vive, / al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi.”) *Purgatórium*, XXXII, 103–104. (Az eredetiben benne van: ha visszatérsz a földre.)

<sup>4</sup> Aquinói Szent Tamás barátja, Gulielmus de Moerbeke 1278-ban latinra fordította, de ismeretlen maradt. Dante tudott Arisztotelész *Allamának* Moerbeke általi fordításáról, és a *Monarchiában* fel is használta. (CASSEL 2004, 258, 290.)

<sup>5</sup> „Rettorica è soavissima di tutte l’altre scienze”, a reggeli megjelenésekor a szónok közvetlenül beszél a hallgatókhoz, este viszont írásban a távollévőkhöz (*Convivio*, II. könyv, XIII. fejezet). A trivium harmadik tudományát a költő következetesen hosszú t-vel írta, *rettorica*, ez alapján feltételezhető, hogy korának (francia) szokása szerint nem a *rhétor* (a beszélő, aki meggyőz), hanem a *rector* (vezető, kormányozó) szóból származtathatta. Ami kapcsolódhatott a közép-latin *dictare* (= költői művet írni) szó szemantikájához, amely megőrződött a németben (vö. *dichten*, *Gedicht*, *Dichter*).

olvasóját. Nem említette Dante Quintilianus nevét, de valószínűtlen, hogy ne olvasta volna valamelyik művét (az *Institutio oratoria* mellett a *Declamationes maiores* című exempla-gyűjtemény ismert volt a középkorban). Cicero két idekapcsolható művét – *De Inventione*, *Rhetorica ad Herennium* (a mnemotechnikai kérdéseket is tárgyaló írás szerzősége ma vitatott) – viszont fel is használta (SHAPIRO 1999, 35, 183).<sup>6</sup> Az antik retorika fő szabályát a mondottakhoz illő lapidáris rövideggyel Vergilius foglalta össze. Nyolc szótagban figyelmeztette költőtársát: „Parla e sie breve e arguto” (*Inferno*, XIII, 78, „beszélj, legyél rövid és világos”).

Témánk szempontjából kiemelendő, hogy a 12. és 13. századi retorika és költészetelméleti szerzők művei, Johannes de Garlandia (*Poetria*), Matteo de Vendôme (*Ars versificatoria*), Goffredo Vinsauf (*Poetria nova*), Everardo Alemanno (*Laborintus*) nem gyakoroltak Dantéra mély hatást. Egy-egy részben talán kimutatható valami-féle kapcsolat. Garlandia a *De vulgari eloquentia* néhány helyén és idézeteiben tűnik fel. Everardo *significando notet* kifejezésében esetleg felfedezhető a „noto [...] vo significando” (*Purgatorio*, XXIV, 53–54) forrása, amely a stilnovistákról szóló, és Dante saját költészetét hangsúlyozottan jellemző tercinában található. Nemcsak azzal dicsekedhetett, hogy egy évezred óta ő az első és egyetlen, aki „Apolló fájának lombjával ékesíti magát” (*Paradicsom*, I, 25–33), hanem a keresztény Európa első igazi gyakorlati poétikaszervezőjének pózában is joggal tetszeleghet. Újdonsága abban a módban áll, ahogyan céljának alárendelte az egymással egyébként összhangba hozott antik és középkori versszerzési szabályokat, amelyeket, ennek megfelelően, eléggé szabadon kezelt. A poétikai előírásokat, éppúgy, mint maguknak a szövegeknek a tartalmát vagy üzenetét, allegorikusan vagy szimbolikusan értelmezte. Csak akkor volt lényeges számára a poétikai-retorikai eszköz pontos alkalmazása, ha ezzel valami más összefüggésre is rá tudott világítani (ilyenek voltak általában a rímek), vagyis a hatékony kifejezéshez használt eszközök nem kelhettek önálló életre, mivel az *igazat* szerette, nem a *szót*.

Ernst Robert Curtius az egységesen szemlélt európai irodalmi hagyomány történetének középkori sajátosságai között külön alfejezetet szentelt a *sententiának* és az *exemplának*. Véleménye szerint a természettudományban elmaradott keresztény korszak az ismeret forrása mellett a bölcsesség tárházának is tekintette az *auctores* műveit. Az antik költők versoraiban ezrével találtak szabatos formában összefoglalva pontos lélektani megfigyeléseket, az élet különböző területére érvényesíthető normákat, könnyen megtanulható mnemotechnikai formulákat. Ezeket katalógusokba gyűjtötték. A *gnómák* ismeretében Arisztotelész, a valamiféle jogi értelemben vett ítéletet (is) tartalmazó *sententiák*éban Quintilianus volt a kiindulópont, rajta kívül a középkor Ovidiust tisztelte *sententia virgaival teli* műveiről (CURTIUS 2002, 67–71). Curtius ennek a résznek a legvégén csak egy, a téma szempontjából

<sup>6</sup> *Monarchia*, II, 5 „[...] mondta Tullio a Retorika első könyvében: »a törvényeket mindig az állam javára kell értelmeznünk«”.

mellékes mozzanat kapcsán említette Dantét, holott a firenzei költő a *központi erő-tér*; akinél minden összefut, s akiből minden kiágazik, s ennek megfelelően torony-magasan a leggyakrabban hivatkozott szerző nála.

A terv megvalósításához Dante a megszólított *lettore* valamennyi értelmi és érzelmi képességét mozgósítani akarta. Kifejezőkészsége minden eszközét felhasználta, hogy találó és erőteljes kifejezésekkel érzékszerveinek reakcióit is irányítsa: a borzalmas hangeffektusoktól a mennyei zenéig, a szörnyű büztől a legfinomabb illatokig, az undorító csúfságtól a lenyűgöző szépség látásáig. Mind az *amit*, mind az *akinek* különbözött a korabbitól. Az antik szerzők elől elzárt, de számára feltárukló igazi valóság leírása a költőtől jóval alaposabb szakmai ismereteket igényelt, mint amit az egyébként megbecsült régiektől tanulhatott. Üdvözülésre teremtett, költészete erejével lenyűgözött és birtokba vett emberhez a siker reményében különleges módon lehetett szólni, széttörve és másként újra összeállítva a költői kifejezésre vonatkozó teljes hagyományt. Ágostonnak *A keresztény tanításról* (SZENT ÁGOSTON 2000, 236–243) szóló hermeneutikai művéből is kiinduló Dante egyik fő törekvése pedagógiai jellegű volt: az eljövendő generációk helyes irányba fordítása. Ehhez kívánta mozgósítani a *költészettudomány* teljes arzenálját. A *Commediában* gyakoriak az oktatásra emlékeztető szituációk: hol olvasóit ülteti be iskolapadokba, mondván, még élesíteniük kell az elméjüket, hol ő maga ül be ezekbe (hiszen saját üdvözüléséről is gondoskodnia kell). Szent Péter kérdéseire mint izguló baccalaureus válaszolt, Szent Jakab *professzornak* készségesen mint eminens tanuló.<sup>7</sup>

Az olvasókhöz szólás egyik lehetséges, egyszerű és igen hatékony módja a rövid, könnyen megjegyezhető, fontos igazságot tartalmazó frázis. Dante költői alapállása következtében az élet legkülönbözőbb területeire vonatkozó tanácsok állítmányai bármilyen igemódban állhatnak. A felszólító mellett nem ritka (és nem kevésbé hatásos) a kijelentő vagy a kérdő forma. Gyakoriak a metaforákban kódolt üzenetek. Szükséges, hogy követésére belső kényszert érezzen az olvasó. A *tanács* célja, hogy axiomatikus meglátások hangoztatásával – a hosszas érvelés a *sapientia* erényére és más ajándékokra tartozik – igazi énjéhez vezesse el azt, aki erre igényt tart. Aki nem, az nem érdemel figyelmet, mint a Pokol bejáratánál futkosó, Istentől kapott képességüket sem jóra, sem rosszra nem használó közönyösök: „non ragioniam di lor, ma guarda e passa”.<sup>8</sup> Mind személynek szóló közvetlen, mind hasonlaton keresztüli közvetett tanács olvasható az antipurgatóriumban, amikor Dante kedve és ereje lankadt.

<sup>7</sup> Vö. *Paradicsom*, XXV, 64–66. Az itt szereplő *discente* szó a *chiesával* kiegészítve a hit igazságát tanuló hívók együttesét jelenti.

<sup>8</sup> „Ne beszéljünk többet róluk: nézd meg s menj tovább.” *Pokol*, III, 52.



Vien dietro a me, e lascia dir le genti:  
 sta come torre ferma, che non crolla  
 già mai la cima per soffiar de' venti;<sup>9</sup>

Három öt-hét szótagból álló tanács másfél sorban. A követés, mások beszédének figyelmen kívül hagyása, a szilárdan álló torony vagy helycsúcs motívumai a műben másutt is megtalálhatók. Ezeket a költő néha továbbfejlesztette. Az igazság ismerete és a kimondásához szükséges *erősség* juttathat örök hírnévre. Minél magasabbra emelkedik, annál jobban fogják tépázni őt az ellenséges erők: „le più alte cime più percuote”.<sup>10</sup> Őse, Cacciaguida szerint neki csak a hitelességével kell törődnie.

#### *Az antik retorikai szakszavak használatáról*

Ilyen típusú költői eszközzel természetesen a Dante előtti költészet is bőségesen élt. A jelenséget definiáló klasszikus szakszavak azonban nem vagy csak nagy megszorításokkal és kis részben alkalmazhatók. A *sententia*, *exempla* szavakat Dante általában köznapi értelemben használta, nincs nála *enthüüméma* („észben tartandó”), *gnóma*<sup>11</sup> (*aforisma*), *maxima*. A *detto/i* (participiumból képzett főnévi értelemben hét előfordulás *di(ce)re*, ’szavak által megismertetni’) és a *motto/i* (tíz előfordulás a *mut-tire* ’motyogni, halkán beszélni’ igéből) főnév a *Commediában* a ’beszéd, megszólalás’ általános jelentésben szerepel, nem pedig poétikai szakszóként.

<sup>9</sup> *Purgatórium*, V, 13–15: Nyersfordításban: Gyere mögöttem, és ne törődj azzal, hogy az emberek mit mondanak: / szilárdan állj, mint a torony, amelynek nem esik le a csúcsa, bármilyen szél is fújja. Babits fordításában: „Kövess, s ne bánd, akárki mit beszéljen! / Állj, mint a torony, mely meg se remeg s lásd: / ormával így vesz diadalt a szélen.”

<sup>10</sup> Nyersfordításban: A magasabb csúcsokat jobban sújtja. *Paradicsom*, XVII, 134. Babitsnál: „mely mindig a tetőket sújtja jobban”. (A metaforát Senecától, Ovidiustól vagy Horatiustól is vehette.)

<sup>11</sup> Arisztotelész *Poétikájának* második könyve 21. fejezetében foglalkozik a gnómával. Ha maga a terminus nem is szerepel Danténál, de az általa jelölt közlési szituáció, érintettség, általános-konkrét viszony, erkölcsi tartalom, rövidsége törekvés, érthetőség igen. „A gnómák nagyon hasznosak a beszédben; először a hallgatóság műveletlenségére miatt: örülnek ugyanis, ha a szónok általánosságban beszélve olyan véleményekre utal, amelyeket ők a sajátjuknak tartanak [...] valamely általános természetű kijelentés [...] igazát saját bőrükön érzik [...]” Illetve: „jellemre hatóvá teszi a beszédet [...] van erkölcsi tartalom, amelyekben világos a szónok választása [...] ha a gnómák tisztességesek, tisztességesnek tüntetik fel a szónokot is”. (ARISZTOTELÉSZ 1991, 120–121.) A következő fejezet az enthüümémről szól, az idézett vélekedés megfelelő forrásáról, a tanácsról a bőbeszédűség ellen, a logikus érvelésről stb. (ARISZTOTELÉSZ 1991, 121–123). Általánosságban: WERNER 1966.

Az *exemplum, exempla(r)ia*<sup>12</sup> kifejezéseket túlvilági látogatása során le sem írta. A szavak latin nyelvű műveiben mintegy tucatnyi alkalommal szerepelnek ugyan, de mindannyiszor *példaként*. Még a *De vulgari eloquentia* második könyvében is csak így, jóllehet kedvenc latin, provanszál és olasz nyelvű költők seregszemléje kitűnő lehetőséget biztosíthatott volna számára a szavak általa jól ismert retorikai szakterminológiaként való idézésére.<sup>13</sup> A *Paradicsomban* (és csak ott) vulgáris nyelvű fordítása háromszor *esempio* és egyszer *esemplare*. Mindannyiszor nagyon hangsúlyos helyen: az első énekben Beatrice általános igazságként az érzékszervek benyomásaira támaszkodó emberi értelem gyengeségéről beszélt. Az emberen túlivá változó, itt még tudatlan Dante a benne végbemenő folyamatokat nem saját belátása alapján, hanem a csodálatos fű hatására tengeri istenné váló Glaukosz történetén keresztül foghatta fel.<sup>14</sup> A jó mellett a rossz példát a simoniákus pápák<sup>15</sup> adták (*Paradicsom*, XVIII, 124–126), míg Isten haragja ki nem űzi a kufárokat a jelekből (*segni*), és a mártírvérből épült templomból. Áruklodó viszont az eset, amikor a kettő egymás mellé került. A *Paradicsom* kilencedik egében Danténak már rálátása volt az angyali rendekre éppúgy, mint visszafelé a teljes forgó univerzumra. A kettő működése között ellentétet vélt felfedezni, s a csomót még senki sem tudta feloldani: „l'esempio e l'esemplare non vanno d'un modo”. Az előbbi szó *ideát, formát* jelentett, az utóbbi ennek hozzá idomuló *figuráját* (AUERBACH 1946, 474–489; AUERBACH 1979, 174–220), leképeződését a teremtett világban.

A *Commediában* a *sentenza*<sup>16</sup> poétikai terminusként nem szerepel. A három különböző *canticabeli* előfordulásai nem mutatnak specifikus jegyeket. Dante használta e szót mind szereplőként (párbeszédekben), mind szerzőként, narratív részben. A szó részben megőrizte eredeti, jogi (ítélet) értelmét: a *gran* jelzővel együtt vagy az utolsó ítéletet,<sup>17</sup> vagy általában a megmagyarázott igazságosságot jelenti, mint amilyen Beatrice szavai szerint Krisztus halálának zsidókon való megbosszulása volt („di gran sentenza ti faran presente”, *Paradiso*, VII, 24). A *te* Arisztotelé-

<sup>12</sup> Görög *Paradeigma*, a. m. „bemutatásra szolgáló (elbeszélés)”, majd az 1. század után: „példa-alak”, valamilyen minőség megtestesülése egy személyben (*eikón, imago*). (CURTIUS 2002, 69–70).

<sup>13</sup> *De vulgari eloquentia*, II, 6. „Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam suppremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare.”

<sup>14</sup> *Paradicsom*, I, 67–72.

<sup>15</sup> A túlvilágon azonosítható módon feltűnő kilenc pápa közül négy a Pokolban a simoniákusok között, három a Purgatóriumban (egyik téves adatok alapján), kettő a *Paradicsomban* (XXI. János pozitív és XII. János negatív kontextusban) található. Pusztán a név említése alapján ennél sokkal jobb a helyzet.

<sup>16</sup> Dante a szót összesen ötvenháromszor írta le, a *Commediában* tízszer főnévként, egyszer igei alakban.

<sup>17</sup> „cercan' ei dopo la gran sentenza”, *Inferno*, VI, 104, Dante Vergiliusnak, „oltre la gran sentenza non può ire”, *Purgatorio*, X, 111, Dante „kiszól” az olvasóhoz.

szed *Etikájára* (Vergilius Danténak) való hivatkozásban a szó ítéletet, büntetést jelent („Se tu riguardi ben questa sentenza”, *Inferno*, XI, 85). Platón *Timaioszának*<sup>18</sup> kontextusában kétszer is feltűnik. Beatrice előbb a preegzisztencia és a lélek égi visszatérésének szerinte helytelen állítását idézte („secondo la sentenza di Platone”, *Paradiso*, IV, 24), majd, az előbbi folytatásaként, de a *sentenzát* mögöttes, igazi vélemény értelemben használva mentegette őt. Nem hasonló a paradicsomi világ ahhoz, amit Platón a *Timaioszban* írt, de lehet, hogy az antik filozófus másként gondolta, mint amit szavai szó szerint jelentenek („e forse sua sentenza è d'altra guisa”, *Paradiso*, IV, 55).

'Megállapítás', 'megerősítés' jelentése volt akkor, amikor a tőle mennyei protekciót kérő Marco Lombardóval a csillagok hatásáról és a szabad akaratról elmélkedett. A bölcs beszéd átmenetileg csak növelte benne a kételyt („ora è fatto doppio / ne la sentenza tua, che mi fa certo / qui”, *Purgatorio*, XVI, 55–56). Egy kínossá vált találkozás során Dante saját, tudatlanságáról bizonyóságot tevő, rossz igeidőben álló mondatát határozta meg vele („che qui ha 'inviluppata mia sentenza”, *Inferno*, X, 96). Bizonyos értelemben ez tényleg ítélet volt, hiszen a pontatlan szavak következtében fiát halottnak gondoló Cavalcanti végleg eltűnt. Vergliushoz kapcsolódóan háromszor fordult elő. A *Pokol* VII. énekében (72. sor) 'vélemény', 'álláspont'; a IX.-ben 'szavak mögötti jelentés' (mint Platón esetében) az aggodalomra okot adó helyzetben („forse a peggior sentenza che non tenne”, 15. sor), amikor az isteni segítséget várták. Utoljára a cumaei szibilla szélfúttá leveleken elkallódó orákulumát jelentette: „si perdea la sentenza di Sibilla” (*Paradiso*, XXXIII, 66, az *Aeneis*ben is (443–451 sorok). Isten látásához közel elgyengült érzékszervekkel Dante nem tudta pontosan emlékezetébe vésni a minden emberi képességet meghaladó látomást, csak a szenvedély benyomása maradt.

Témánk szempontjából nem a *Commediában*, hanem a XIII. episztolában előforduló *sententia votiva* érdemel külön figyelmet. A retorika szabályait figyelembe vevő *poetria* középkori terminussal jelölt ismeretanyag és ennek alkalmazása különbözteti meg az értékest a talmitól. A nagyok – írta Dante – szabály szerint alkotva szereztek költeményeiket, a többiek pedig éppen úgy, ahogyan esett. „Mivel munkánkat bizonyos elméleti tanításra kívánjuk fordítani, kell, hogy az ő poétai tudományukat utolérni igyekezzünk.”<sup>19</sup> Ehhez képest meglepően kevésszer (ötször) hivatkozik a *poetria*ra, ezek közül a leggyakrabban idézett hely a komédia és a tragédia elméleti szétválasztására és meghatározására vonatkozik, de a műfajok leírásának (bukolikus ének, elégia, szatíra, stb.) itt éppúgy teret szentelt, mint a szavak stiláris értéke vagy a mesterfogások vizsgálatának. Dante következetesen *Poetria* címen hivatkozott Horatius *Ars poeticájára*. A régi írásnak adott új cím jele a szemléletbeli váltásnak. A *sententia votiva* jelzős szerkezet Horatius alapján (*Ars poetica*, 76. sor) hálaadást, beteljesedett kívánságot jelentett.

<sup>18</sup> Dante Ágoston, Cicero vagy Tamás közvetítésében ismerhette a latin fordítást.

<sup>19</sup> „Unde nos, doctrine operi impendentes, doctrinatas eorum poetrias emulari oportet.” *De vulgari eloquentia*, II, 4.3.

Az időbe vetett és az örök dolgok határán Dante<sup>20</sup> hét lángot látott végtelenbe nyúló színes fénycsóvával. Körülötte az Ó- (huszonnégy vén, tízparancsolat), az Újtestamentum (négy állat) és a keresztény élet hét erényének szimbolikus alakjai tűntek fel. A fényugarak a Szentlélek hét ajándékát szimbolizálták, amiről Izajás prófétára hivatkozva Dante a *Convivio*-ban írt. Éppen ezért kívánja Szent Ágoston és Arisztotelész az *Etika* második könyvében, hogy „az ember szoktassa magát a helyes cselekvéshez és szenvedélyei megfékezéséhez, hogy ez a sarj [...] a jó megszokás révén megkeményedjék és megszilárduljon egyenes tartásban” (DANTE ALIGHIERI 1965, 320). (A hivatkozott arisztotelészi részben olvasható a *Purgatorium* erkölcsfilozófiájának legfontosabb alapelve. A rossz hajlamoktól az ellenkező tevékenység gyakorlásával lehet megszabadulni.) A Szentlélek működésének tanát azonban nem az antik filozófusoktól, hanem elsősorban Szent Tamástól tanulta. Témánk szempontjából az ajándékok legfontosabbika a *tanács*.<sup>21</sup> A fenti jelenetet előkészítendő, Mathelda máris adott rá egy világos példát: „Frate mio, guarda e ascolta” („Testvérem, nézd és hallgasd”, 15. sor). Az ég keze nyomát magán viselő *üzenet* szisztematikusan élt az emberek üdvözülés útjára térítésének ezzel az egyszerű és hatékony eszközével.

#### *A tanács teológiája*

Tamás a *Summa theologiae* második részében két alkalommal részletesen foglalkozott a Szentlélek ajándékainak meghatározásával, az erényekhez való viszonyukkal, s azzal, mi a különbség közöttük. A *prima secundae* LXVIII. kérdése második szakasza *respondeo...* részében pontosan ott jelölte ki az ajándékok „rendszerani” helyét, ahol, áttéve a földi és égi képességek teológiai viszonyát a költészetre, Dante utazása során éppen tartózkodott. Vegilius már ünnepélyesen elbúcsúzott tőle, a római költő adottságai, szellemi vezető ereje a földi paradicsomig tudták eljuttatni a keresztény költőt, de még ott sétált mellette. Mindenki Beatrice érkezésére várt. Mielőtt azonban a személyes *megváltó* megjelent volna, feltárulkozott szemei előtt a Szentlélek. Működésének „eszközei” lettek az égre kivetítve láthatóvá. Itt nem elegendő a segítő ész (és az antik retorika eszköztára); a Szentlélek hatására, s ezzel új poétikára van szüksége (AQUINÓI SZENT TAMÁS 2008).

Az emberben kettős indító lételv található, az egyik belső, ez az ész, a másik külső, ez az isteni sugalmazás. Az emberben van magasabb rendű tökéletesség, amely alapján felkészültté válik az isteni indítatások befogadására. Ez a belénk helyezett tökéletesség az ajándék, amelynek révén a Szentlélek olyan dolgokban is

<sup>20</sup> *Purgatorium*, XXIX. ének. Mathelda vezeti, de mellette van még Vergilius is, aki az imént javasolta neki: vétek lenne, ha nem érzékszervei pozitív benyomásait és saját belátását kezdené követni (*Purgatorium*, XXVII, 133–142).

<sup>21</sup> *Convivio*, IV, 21. „Li quali, secondo che li distingue Isaia profeta, sono sette, cioè Sapienza, Intelletto, Consiglio, Fortezza, Scienza, Pietade e Timore di Dio.”

ösztönöz, amelyekre nem elegendő az ész ösztönzése. Isten kétféle módon tökéletesíti az emberi tudatot: az ész természetes fénye alapján, illetve a teológiai erények (hit, remény, szeretet) által. Ugyan az utóbbi tökéletessége objektíve nagyobb, mint az előbbié, de az emberben megfordul a sorrend, mivel tökéletesebb módon képes birtokolni értelmének fényét, mint a rajta kívül és „felette álló” virtusokat. Az emberi észnek alávetett dolgokban az ember képes megfelelően tevékenykedni az ész ítélete alapján (Vergilius). A természetfeletti végső cél vonatkozásában nem elégséges az ész indítása, a Szentlélek ösztönzésére van szükség. Az üdvözültek örökségébe ugyanis csak az juthat el, akit a Szentlélek indít és vezet (ez Beatrice és a szentek sora.) Az ajándékok bizonyos készségeket jelentenek, amelyek arra tökéletesítik az embert, hogy akarja követni a Szentlélek ösztönzését. A kettősség lehetőségként van bennünk, az ész parancsainak engedelmeskedő törekvő potenciákat az ész, a többi, Istennek engedelmeskedő potenciát külső és magasabb rendű potencia (Isten) indítja. Egy minden erényben, észben és törekvő potenciában szükségszerűen vannak ajándékok is.

Az ész megtalálja az igazságot, és ítél róla. Két fajtája van: a spekulatív és a gyakorlati ész. Az igazság felfogására az előbbit az *értés* (Danténál ez látás is!), az utóbbit a *tanács* tökéletesíti. A helyes ítélkezésre a spekulatív értelmet a *bölcsesség*, a gyakorlatit a *tudás* teszi hibátlanná. A törekvő potenciát pedig másokhoz való viszonyban a *jámborság*, önmagához való viszonyban az *erősség*, az élvezetek megkívánása ellen az *istenfélelem* tökéletesíti. A hét ajándék belénk helyezett isteni „program”, hogy önmagunk fölél tudjunk emelkedni, s megkapott javak állandó tökéletesítésével magunk gondoskodjunk üdvözülésünkről. És segítsük ebben embertársainkat.

Tamás az ajándékokat önmagukban, majd az erényeket és ajándékokat hasonlóságuk alapján közös hierarchikus rendbe állította. Az előbbieket kétféle sorrend szerint tagozódnak: ha az alapelv az, hogy a *lehetőség* milyen *tevékenységre* tökéletesíti az embert, akkor az értelmiek vannak elől: bölcsesség, értés, tudás, tanács, majd őket jámborság, erősség, félelem követi (ahogyan a sarkalatos erények közül a bölcsesség vezet, utána az igazság, amely megelőzi az erősséget és a mértékletességet).<sup>22</sup> Tárgyát tekintve viszont „a tanács és az erősség megelőzik a tudást és a jámborságot” (AQUINÓI SZENT TAMÁS 2008, 421). Az abszolút sorrend legelején a teológiai erények álltak, utánuk a Szentlélek ajándékai (amelyek által a „lélek összes potenciái ráhangolódnak arra, hogy alávéssék magukat az isteni indításnak”) következnek, majd az értelmi, s végül az erkölcsi erények (AQUINÓI SZENT TAMÁS 2008, 422) zárják a sort.

<sup>22</sup> Danténál ettől eltérő a sorrend, ami abból eredhet, hogy a költő az erényeket a hagyománynak megfelelően különböző mozgó egekhez rendelte, amelyek sorrendje abszolút módon kötött volt. (A keresztény Európában valószínűleg Ficino volt az első, aki *De Sole* (1494) című munkájában hermetikus eszmék hatására kimozdította a Napot Vénusz és Mars közül, s az égbolt urává emelte, aki a többi bolygó mozgását is befolyásolja. A firenzei Signoria néhány hónappal később, decemberben törölte el Dante utódaira vonatkozó halálos ítéletet.)

A tanács ajándékait a *secunda secundae* LII. kérdése négy szakaszban tárgyalja (AQUINÓI SZENT TAMÁS 2008, 333–337). Nyilvánvaló, hogy mindenki rászorul egy olyan valaki irányítására, aki mindent teljes mértékben ismer. Az irányítás a tanács ajándéka révén valósul meg. Az Istentől indított emberi ész a változás határpontjához érve átalakul, de ezzel nem szűnik meg változtató hatása a változtatható lényre, hanem később is „fenntartja bennük teendőik ismeretét”. Másként változtatja Isten az üdvözültek lelkét (bennük nem merült fel a vizsgálódás kétkedése, egyszerű akussal fordulnak Istenhez tanácsért az alacsonyabb rendű lényekről), mint a földi vándorúton lévőkét. (Dante a *Purgatórium* szereplőivel együtt *status viatoris*ban.)

Nemcsak Isten vezetheti ezáltal azokat, akik önmaguk számára nem elégségesek, hanem ezek igényelhetik a náluknál bölcsőbbek tanácsát is. A tanács arról szól, ami hasznos eszköz a cél elérése érdekében. Belátható, hogy „a tanács ajándéka megfelel az okosságnak, mint azt segítő és tökéletesítő tényező” (AQUINÓI SZENT TAMÁS 2008, 333–337). Az isteni dolgokról való helyes ítélet az ész vizsgálódása alapján a bölcsességhez mint értelmi erényhez tartozik, de ez közvetlenül nem szabályoz, kontemplatív, ismeri a cselekvés helyes normáit. A helyes normák emberi cselekedetekben való érvényesítése a bölcsesség mint ajándék feladata. Az egyéni cselekedetekkel kapcsolatos okosság arról gondoskodik, hogy az eszközök kellő módon irányuljanak a jó célra, s az is jó, ami a helyes célra irányul. Az *okosság* feladata elsősorban a megfelelő kormányzás, a közösség üdvözülés felé való terelése. Az egyént a cselekvésre ösztönző okosság legfontosabbika a tanács (rajta kívül van az ítélet és a rend). Ez a cél eléréséhez felhasználandó eszközök racionális megfontolását jelenti, s olyan egyenes személyiséget, aki erre képes, és hajlandó elfogadni mások tanácsát is (CESSARIO 2002, CESSARIO 2008).

Térszerű, hogy a teológiai terminus költői kontextusban is megjelent. A *consiglio* emellett gyakran „elhatározás”, „vélemény”, „javaslat”, „kétség”, „tehetetlenség”, „törvény”, esetleg más köznapi kiemelését kapott, sőt egyszer Vergilius maga a bölcs tanács, vagyis a bölcs tanácsadó (*Purgatórium*, XIII, 75). Igei alakjával a *consiglio* a *Commediában* huszonhatszor szerepel. Ez két és félszerese a *sentenzáinak*, és ötöde a *convienének*. Míg a poétikai szakkifejezés jellegét veszített előbbi szónál nem sikerült egyértelmű és határozott különbséget felfedezni a három főrészbeli használat között, addig a *consigliónál*, ha teológiai a szubsztrátuma, nyilvánvaló a jelentéstartományok közötti minőségi különbség. Felfelé emelkedve egyre gyakrabban hangzik el (a *Pokolban* hétszer, a *Purgatóriumban* nyolcszor, a *Paradicsomban* tizenegyszer).

A *Pokol* a gonosz tanácsok birodalma, sőt a rossz tanácsadóknak külön bugyrok készültek. Ezek közül kettő emelhető ki, ahol ez a szó (régmúlt idő, főnév) hangsúlyozottan és többször szerepel. Mindkettő vallási környezetben. Az előbbi a három karóval földbe szúrt hipokrita Kajafás ellenbölcsességét elevenítette fel, aki azt állította: „inkább egy ember haljon, mint az egész nép”: „consigliò i Farisei che convenia<sup>23</sup> / porre un uomo per lo popolo a' martiri” (*Inferno*, XXIII, 116–117). A másik

<sup>23</sup> Az első ige pusztán a tanácsadás tényét rögzíti, a második szerkezet annak tartalmát, ami itt az egyén (Krisztus) és a közösség (zsidó nép) érdekeinek hamis szembeállítására.

Guido da Montefeltro<sup>24</sup> ghibellin hadvezérből ferences barátta váló cinikus alak, aki inkább a róka, mint az oroszlán erényével rendelkezett. VIII. Bonifáccal való paktummal valóban gonoszság a négyzetben. A pápa aljas célja elérése érdekében várt tanácsot, s még mielőtt ezt megkapta volna, az *oldás* Istentől kapott joga alapján máris feloldozta a szerzetest a *consiglio fraudolente* büntette alól. A tanács pedig: magas székeden győztessé tesz az, ha sokat ígérsz, és keveset tartasz meg belőle (*Pokol*, XXVII, 110–111). Dante részéről nem kis bátorság kellett ahhoz, hogy a pápát Kajafásnál is mélyebbre helyezze. Az antik világ legnagyobb csalója, a zseniális szónok és tanácsadó Ulixes környezetében ugyanakkor ez a kifejezés nem hangzik el.

A *Purgatórium* első felében a szó szemantikájában az ’alapos előkészítés, megdöntés’ jelentés kapott hangsúlyt. Közvetlenül a *Commedia* szerkezeti, morális, teológiai, sőt földrajzi szempontból központi témája, a szabad akarat tárgyalása befejezésekor hangzanak el a szavak (negyedik párkány, torkosok): „innata v’è la virtù che consiglia” (*Purgatorio*, XVIII, 62: ott van a velünk született erény, amely tanácsot ad). De ez csak hívás, a jót és hamisat megkülönböztetni és megítélni képes *pars intellectiváé* a végső szó. Mi szabadon dönthetünk, elfogadjuk-e a segítséget. Ettől följebb, de még a *Purgatóriumban* a *consiglio* szó az *eterno* (Danténál hosszú t-vel) jelzöt kapta meg (értsd ’isten elrendezés’), először a csontsovány Forese Donatitól (*Purgatórium*, XXIII, 61, hatodik párkány, torkosok).

A jelző átvezet Merkúr egébe, ahol Beatrice azt ajánlja Danténak, hogy amennyire csak képes rá, hatoljon az *isteni birodalom* mélyére, ő segíteni fog a megértésben (*Paradicsom*, VII, 95). A Nap egében a téma ismerője, Szent Tamás mondja: a gondviselés olyan tanáccsal irányítja a világot (elrendezésének bölcsességével), amelynek mélyére semmilyen teremtmény sem képes hatolni (*Paradicsom*, XI, 29). Bonaventura szerint az első tanácsot Krisztus adta (*Paradicsom*, XII, 75). De emberektől is jöhet jó tanács. Szaturnusz felé a „pronte al consiglio che ’l mondo governa” sort a fénysugárban megjelenő Damiani Péter jelentette ki. A felülről behatoló isteni fény ereje egyesül az emberben lévő szemlélettel, s az emberit önmaga fölé emeli, olyannyira, hogy készséges szolgálója lesz a világot kormányzó tanácsnak, bár ennek a legmélye, tudja, el van zárva a teremtett lény elől (XXI, 71). További példák mellőzésével is jól látható, a szó jelentése huszonhat stáción keresztül nagy utat tett meg. Kajafás pokoli érvelésétől kezdve odáig, hogy Szent Bernát imájában az *örök tanács* a Szentlelket jelentette, amelynek a Szűzanya a beteljesítője. Jelzője (harmadszor a műben!) az *eterno*. Az emberiség megváltása isteni szándékának beteljesítője, s a *figlió*-val, Krisztussal alkot rímzettőt (*Paradicsom*, XXXIII, 3) (3-mal való meghatározottsága számszimbolikai szempontból is figyelemre érdemes.)

A mű során a *consiglio* (*consigliare/dare consiglio* ragozott alakja csak kétszer fordul elő) főnévként, úgy tűnik, időnként a *conviene* az igei alakváltozata: ilyen megszorítással Dante szinonimaként használta őket (például *Purgatórium*, X, 10), ami a tartalmi *adequatio* nyelvtani jele.

<sup>24</sup> Önbemutatóját E. Auerbach mint az elhagyás és lényegre koncentráció után maradó titkos számot említi: „io fui uom d’arme, e poi codigliero”, 67. sor (AUERBACH 1979, 131).

### Szavak és szerkezetek

A Dantét túlvilági útján vezető társak személyiségük, tudásuk jellege és mélysége különbözőségéből eredően más és más módon éltek a rövid (egy, másfél soros) tanácsadás lehetőségével. Ezek többsége nem kizárólag a költő személyének szól, hanem rajta keresztül bárkinek, aki övéhez hasonló utat választott. A gondviselés közlési *aktusa* következtében ők már ismerték a költő helyzetét, jellemét és célját. A megszólítások sorrendben: (A) *te* (Vergilius), *frate mio* (Mathelda), *Dante* (Beatrice), *Questi* (ez = ő, Szent Bernát). Az első három közvetlenül a költőnek szól, őt indítja a lélek, s a földön hangzik el. „A te conveni tener altro viaggio” (*Inferno*, I, 91, más úton kell menned), „Frate mio, guarda e ascolta” (*Purgatorio*, XXIX, 15, lásd fent), „ché pianger ti conveni<sup>25</sup> per altra spada” (*Purgatorio*, XXX, 57, más kard[csapásá]tól kell sírnod, értsd: nem Vergilius hiánya miatt).

Bernát viszont nem vezetettjéhez beszélt, hanem közbenjárt Máriaánál Dante isenlátása érdekében. Az Emyreum határán nem sok értelme lett volna már neki tanácsot adni. Bernát nem is ezt teszi. A kérés arra vonatkozik: a rengeteg (negatív) tapasztalat dacára Dante ugyanolyan tökéletes legyen, mint amilyen isteni indíttatásakor indítója volt. A kegyelem segítségével tüntesse el az utolsó benne lévő határvonalat: „conservi sani, / dopo tanto veder, li affetti suoi” (*Paradiso*, XXXIII, 35–36: őrizd meg épségben, miután oly sokat látott, érzéseit).

A *tanács* mögül mint palimpszeszt vagy vízjel, általában előtűnik a vele „egy méhben született” erény. Vergiliusé és Matheldáé bölcs belátásra, ismeretszerzésre, Beatricéé erőre, Bernáté mértékletességre hívott fel. A *közbenjáró* ötven sorral lejjebb megismétli a *sír* ígét, s megmagyarázza, hogy a földi paradicsomban miért kell tovább bűnhődni. A helyzet szinte jogi érvelést<sup>26</sup> igényel, az elkövetett bűnt

<sup>25</sup> A mindkettőjük első megszólalásában elhangzó szó az *altróval* együtt rendkívül súlyos figyelmeztetés: 'változtatnod, szenvedned (tökéletesedned) kell, a benned lévő ész (*potentia*) és a kívülről kapott támogatás segítségével'. A *con-viene* (prep. '-val, -vel, össze-' + 'halad, jön' stb.) a latin *convenire* 'összejön, egyezik, összehangolódik, megér' igéből származik. A tanácsadásra kiváltképpen alkalmas kifejezés valamilyen formája összesen százhuszszor olvasható a *Commediában* (*Pokol*: 43, *Purgatórium*: 28, *Paradicsom*: 49), egy alkalommal a tagadása (*disconviene*), ám nem szerepel benne *conveniente*, *convenuto*. A mozgás egyik alapigéjéhez kapcsolt prepozíció feltétlenül kettő vagy több összetevőre utal, ezek szerencsés együttese olyan állapotot eredményezhet, amelyre Danténak szüksége van, és ami „megéri” számára.

<sup>26</sup> Egyébként a *conviene*nek is van tranzitív használatban 'ítélet' jelentése: „Citare in giudizio: citare qualcuno in giudizio, o davanti ai giudici, intentare contro di lui un'azione giudiziaria.” (<http://www.treccani.it/vocabolario/convenire/>) Letöltés ideje: 2016. január 25.



és az érte járó szenvedést arányba kell hozni: „perché sia colpa e duol d’una misura”<sup>27</sup> (*Purgatorio*, XXX, 108), amivel szemben Dante nem emelhet kifogást. Beatrice itt az igazságosság erényét gyakoroltatja vele, ami a fejedelmek, mások felett döntéseket hozó vezetők, bírák tevékenységét elsőrendűen meghatározó virtus (Jupiter a *iustitia* hatását mutató uralkodók, bírák ege). A *második* találkozásukkor a hölgy felsőbb hatalomként, uralkodói tartásban tűnt fel szeme előtt („admirális”, 58, „királyi mozdulattal”, 70, „szigorú anya”, 79).

Dante töretlenül és feltétel nélkül bízik vezetőiben. *Tanács* adásához elegendő helyzetének, állapotának felülről történő meghatározása, ennek kijelentése, nem szükséges utasítást adni. A parancsot Dante adja magának. Ennek teljesítésével oldható fel az elismert bűnössége és az eredeti, jó önmagához való visszatérés akarása közötti feszültség. Kijelentő és felszólító módok váltakozva szerepelnek.<sup>28</sup> Vergiliusnak Dante javát akaró második megállapítása: „én úgy gondolom és tudom, hogy te követsz engem, s én leszek a vezetőd” („penso e discerno / che tu mi segui,<sup>29</sup> e io sarò tua guida”, *Inferno*, I, 112–113). Később, a Pokol kapuja feliratának értelme nem volt világos számára, segítséget kért megfejtéséhez. Mielőtt Vergilius megmagyarázta volna, rögzítette a helyes szellemi és erkölcsi hozzáállást. Mindkét viszonylatban a *convien* szót használta: itt el kell hagyni minden gyanút, és gyáva-ságának meg kell szűnnie.

Qui si conven lasciare ogne sospetto,  
ogne viltà conven che qui sia morta.

Mindkét mellérendelt tagmondatban általános alany szerepel, ami talán azt jelentheti, hogy Vergiliusnak saját magát is fel kell készítenie a várható szörnyűségekre, és bátornak kell lennie (valóban voltak neki is nehéz pillanatai). A bennük lévő önvédelmi *sospetto* megsemmisítése nemigen értelmezhető másként, mint a természetesnek a fordítottja: nem abban kell kételkedni, hogy a jónak látszó dolog valójában rossz, hanem abban, hogy ne essenek áldozatul a rossznak, ha az jónak mutatja magát. Ahol minden rossz, a jó csak hamis látszat lehet. Az okosság a tanács révén sarkallja cselekvésre az embert. A másik „halálra ítélt” tulajdonság a gyáva-ság, amely természetes körülmények között az óvatosság álcáját is magára öltheti. A negatív világban ez utóbbival is le kell számolni. Megmarad ellentéte, a bátorság: az *erősség* törekvő *potentiája* mögül nem a bölcsesség (mint a mondat első felében), hanem a *fortitudo* erénye tűnik át.

<sup>27</sup> Ezt a sort Babits a *Zsoltár férfibangra* című versében fordította le pontosan: „hogy bűn és gyász egysúlyú legyen”.

<sup>28</sup> A *convenire* igének, amelynek a műben nem hangzik el felszólító módú alakja, jelentése önmagában felszólítás a Szentlélek által megajándékozottak számára.

<sup>29</sup> A *seguì* igealak kijelentő és felszólító módú egyaránt lehet, bizonyos főmondatok állít-mánya után a *che*-vel ('hogy') bevezetett kötőmód *segua* lenne ('hogy te kövess').

A *conducitrice* gyakran kérdés formájában adott tanácsokat, ezekkel értelmének hiányosságait tudatosította Dantében. A Paradicsomban már nem az utazó elhátározásával, helyes törekvésével van baj, hanem tisztánlátásával. A „Nem tudtad, hogy [...]?” kezdetű Beatrice-mondatok rávezetéssel adnak segítséget. Az első ilyen újbóli találkozásuk legelején, közvetlenül a hölgy névvel történő bemutatkozása után hangzik el, s eléggé talányos. Soronként ismét két, nyelvtani szempontból azonos értékű mondat: „Come degnasti d’accedere al monte? / Non sapevi che qui è l’uom felice?” (*Purgatorio*, XXX, 74–75). A vergiliusi általános alanyok után itt nagyon erősen hangsúlyozott az, hogy ki a megszólított. A második személyű *te* korábbi cselekedetei *remoto* (egyszeri régmúlt eseményre utal) és *imperfetto* (múlt idejű folyamatos) igealakban állnak, a jelen helyzet a korábbiak következménye, s a múlt még nincs teljesen eltörölve. Dante mindkét kérdést válaszolatlanul hagyta, hiszen ezek valójában nem is kérdések voltak. Az elsőre, miként találta magát méltónak arra, hogy a hegyre jöjjön (értsd: üdvözüljön), néhány sorral lejjebb maga Beatrice adott választ: a megszegyenülten álló költőre születésekor bőségesen záporoztak mind az erények (a bolygók befolyása, 111), mind a Szentlélek ajándékai (isten kegyelem zápora, 113). A második kérdés (Nem tudtad, hogy itt boldog az ember?) feltevését akár fölöslegesnek is tekinthetnénk, hiszen egy híján 14 233 sor tartalmazza a reá adott helyes választ. Hogy nem biztosan erről van szó, a rím mutathatja. A *felice* olyan rímhármastagja, amelyben a másik kettő a *dice*, illetve a *Beatrice*. A hölgy neve mellett két legfontosabb jellemzője szerepel: Isten által teremtett világ tökéletes rendjének revelálása, kimondása, és szemléletéből adódóan az érzék(szerv)ek tökéletesen boldog állapota, elvarázsolt gyönyörűsége (Auerbachnál *incanto dei sensi*). A költő számára nem az az újdonság, hogy a lelkek a Paradicsomban boldogok, hanem Beatrice túlvilági szerepe, jelentősége az ő üdvözülésében. A kérdés a felismerést, a tudat változtatását sugalmazza.

Beatrice a Szaturnusz egében az előbbihez hasonló banális kérdést tett fel: „non sai tu che tu se’ in cielo?” (*Paradiso*, XXII, 7, Te nem tudod, hogy te az égben vagy?). A nem egészen egy hendecasyllabust kitevő csonka sorban két segédige ragozott alakja melletti két *tu* még tovább erősíti, hogy a kérdés Danténak és Dantéről szól. Lehet, hogy ez a megoldás verstani okokra visszavezethető pleonazmus. Lehet, hogy nem. Az előtte lévő sorokban a szerzetesrendek züllése és Szent Benedek csodálatos megjelenése miatt megzavarodott költő, mint gyermek az anyjához, akiben a legjobban bíz, Beatricéhez fordult, aki a fenti szavakkal hamar megvigasztalta. A kérdés a hamis tudat (mint gyermek, tévesen azt hiszi, nem az égben van) és a léthelyzet közötti nyilvánvaló ellentmondásra világít rá, s Dante azonnal korrigált. Majd Beatrice azt tanácsolta, új jelenség felé forduljon (19–22).

A műben a „jól figyel, aki megjegyzi” (*Pokol*, XV, 99) magatartásra való felhívás több változatban elhangzik. Ugyanazt a terminológiát és érvelési szerkezetet használta, amikor nem a vezetőkkel, hanem bűnösökkel, tisztulókkel vagy üdvözültekkel beszélgetett. Velük szembeni érzelmi viszonyát és tanácsaik használhatóságát nem annyira a túlvilági hierarchiában elfoglalt helyük, hanem inkább az háttározta meg, mit jelentettek Dante számára. A tanácsok időnként sorsára irányuló

jóslatokkal kapcsolódtak össze. A *Commedia* sajátos időszemléletéből következően egyrészt azért, mert a túlvilági beszélgetőtársak nagyobb ismeretekkel rendelkeztek jövőjéről (Cacciaguida), másrészt Dante képességeinek ismeretében „kikalkulálható” volt későbbi sikeres, de sok fájdalommal járó költői és részben politikai tevékenysége (Brunetto Latini).

Témánk szempontjából újabb, részletes tárgyalást igénylő kérdéskör a mű fikatív világából szándékosan kilépő, az olvasók gondolkodására, életvitelére vonatkozó hasznos ismeretek közlése. A közvetlen odafordulás nyitott ajtókat jelent, amelyek nemcsak azt mutatják, hol tart éppen fejlődésében a túlvilági utas, hol milyen problémák foglalkoztatják, és miért, hanem be is vonja az olvasókat az események sodrába, sőt, mint hangsúlyoztuk, ebben egzisztenciálisan teszi őket érdekeltté. Néhány példát a (már bizonyosan) üdvözültek köréből „kiszóló” javaslatok közül veszünk, amelyeken a *bölcsesség* erénye tűnik át. A még döntési helyzetben, földi zarándokúton lévők helyes gondolkodásukban, tájékozódásukban segítő hang sokszor (de nem mindig) maga Dante, aki így, *volens-nolens*, mások számára a Szentlélek szócsöve lett.

Őrült az az ember, aki azt reméli, hogy az értelme (*ragione*) képes felfogni a végtelent, s a Szentháromság titkának a mélyére tud hatolni. A mi lét- és tudatfokunkat meghaladó Teremtőt nem birtokoljuk, s így nem tudhatunk az okból következtetni az okozatra (*propter quid*), csak fordítva, a teremtett világ ismeretéből a teremtőre (*quia*). Ennek igazsága Platón és Arisztotelész jelenlegi helyzetén is megmutatkozik. Vergilius tanácsa: „State contenti, umana gente, al quia” (*Purgatorio*, III, 37, Elégedjete meg, emberi nem, a miérttel). Valamivel feljebb, ugyanebben a témakörben, Oderisi a festészet és irodalom hatásának időbeli korlátozottságról és a hiábavaló művészgőgről beszélt: „Oh vana gloria de l’umane posse!” (*Purgatorio*, XI, 91, az emberi lehetőségek hiábavaló dicsősége). A jelen korlátozottsága és a bizonytalan jövő viszonyának pontos kijelentése Clemenza szájából hangzik el: „Taci e lascia muover li anni” (*Paradiso*, IX, 4, hallgass, és engedd az éveket haladni).

A bölcsességre (erény) jutás, az állandó tanulás fontosságára számos alkalommal felhívta olvasóit. Padba ültette őket, s véleményt mondott felkészültségükről. Az aktivizálendő és elérendő *ajándékok* közül ebbe a kategóriába tartozik még a bölcsesség (mint ajándék), az értelem és a tudomány. Az értelmi képességek legnehezebb helyzetben akkor vannak, amikor a tudás minden formája fölé emelt hit kérdéseivel kapcsolatban kell megfelelő választ adniuk. A velük szembeni maximális elvárás teljesítési szándéka és korlátozottságuk elismerése okozta feszültséget Dante az *angyalok kenyere* metaforában tudta feloldani. Ebben is hosszú hagyományra támaszkodhatott. Beatrice a *hit* birodalmába vezeti, amely nagy elméleti tudást igényel. A *Paradicsom* második énekében, megint évezredes képet átvéve (CURTIUS 2002, 147–150), bátor tengerésznek<sup>30</sup> mutatja magát, akinek a hajója

<sup>30</sup> A földi prólógusban helyzetét a hajótöröttéhez hasonlította.

mások által sohasem járt vizeken, égi segítséggel énekelve halad előre. Félti olvasói egy részét, akiket a versek szépsége elragad, de „kis csónakokban” ülnek. Gyenge szellemi adottságaikkal nem lesznek képesek megérteni a teremtésnek mindazt a csodáját, amelyet ő látott és megénekelte. Ők térjenek vissza a partra („tornate a riveder li vostri liti”), mert elvesztve szemük elől a magabiztosan és gyorsan haladó költőt, el fognak tévedni. Azok a kevesek viszont, akik az „angyalok kenyérével” folyamatosan táplálkoznak, indulhatnak utána, használhatják segítségét, amelyet az ő hajója követése jelent.

A X. énekben Dante a Nap egébe száll, ahol metafizikai kérdésekről fog beszélgetni a legnagyobb teológusokkal. Erre külön fel kell készítenie az eddigre már egyébként is válogatott olvasóit, hiszen roppant nehéz tárgyat jegyzett itt le, „Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco” (*Paradiso*, X, 22, Most maradjál, olvasó, a padodban).

### Bibliográfia

- AQUINÓI SZENT TAMÁS (2008), *A teológia foglalatata*, Második rész 1, ford. TUDÓSTAKÁCS János, Budapest, Gede Testvérek.
- AQUINÓI SZENT TAMÁS (2014), *A teológia foglalatata*, Második rész 2, ford. TUDÓSTAKÁCS János, Budapest, Gede Testvérek.
- ARISZTOTELÉSZ (1991), *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Budapest, Telosz.
- AUERBACH, Erich (1946), Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's „Commedia”, *Speculum*, 21(1946), 474–489.
- AUERBACH, Erich (1979), *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.
- CASSEL, Antony K. (2004), *The Monarchia Controversy*, Washington, The Catholic University Press of America.
- CESSARIO, Romanus (2002), *The Virtues, or The Examined Life*, Continuum.
- CESSARIO, Romanus (2008), *The Moral Virtues and Theological Ethics*, 2. ed., Bloomington, University of Notre Dame.
- CURTIUS, Ernst Robert (2002), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia.
- DANTE ALIGHIERI (1965) *Összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, ford. BABITS Mihály, CSORBA Győző, JÉKELY Zoltán, KÁROLYI Amy, MEZEY László, RÓNAI Mihály András, SALLAY Géza, SZABÓ Mihály, SZEDŐ Dénes, VÉGH György, WEÖRES Sándor, Budapest, Magyar Helikon.
- DANTE ALIGHIERI (1965), *Vendégség*, ford. SZABÓ Mihály, in DANTE ALIGHIERI *Összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon.
- PÁL József (2015), Szó és rím Dante költészet-fogalmában, *Dante Füzetek, Quaderni Danteschi*, 12 (2015), 143–157. <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/12-2015>. Letöltés ideje: 2016. január 25.

- SHAPIRO, Marianne (1999), *De vulgari eloquentia. Dante's Book of Exile*, Nebraska, Nebraska University Press.
- SZENT ÁGOSTON (2000), *A keresztény tanításról*, ford. BÖRÖCZKI Tamás, Budapest, Kairosz Hungarus.
- WELLEK, René (1955), *The Crisis of Comparative Literature*, in UŐ, *Concepts of Criticism*, Yale, Yale University Press.
- WERNER, Jakob (1966), *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters*, Heidelberg. Carl Winter Universitätverlag.

Átrendeződő törésvonalak  
Szegmentációs eljárások Brigitta Falkner *mausetot?*  
című képsorában II.

III.

Ha megkíséreljük Falkner képsorának megszerkesztettségét és „fakturalitását” körülírni, első mozzanatként szükség van a képsor és az elbeszélői írott kommentár külön vizsgálatára, majd ezt követően a két médium kölcsönhatásából fakadó olvasatok és önreflexív mozzanatok megragadására. A külön vizsgálat nem a kép és a szöveg mesterséges szétválasztását jelenti, hanem éppen azzal a céllal történik, hogy mindkét médium médiumközisége, kevertsége kiemelésre kerüljön.

Megszerkesztettségen vizuális és retorikai stratégiák és effektusok értendők, amelyek ebben az esetben azáltal válnak a médium önreflexivitásának, ugyanakkor egyfajta elidegenítési stratégia kifejezőeszközeivé, hogy inklúziós, de cselekménysort nem, csupán a fókuszálás folyamatának illúzióját közvetítő panelek kapcsolódnak össze „komikus”<sup>1</sup> vagy groteszk hatásokat generáló, a képsorral nemcsak térben, de jelentés-összefüggés tekintetében is párhuzamosan<sup>2</sup> futó képalírásokkal. Fakturalitásról nemcsak olyan értelemben beszélhetünk, hogy a képsor nyilvánvalóvá tesz egy alkotói eljárásmodot, illetve a panelek szelekciójának és egymás mellé rendezésének elvét, hanem idetartozik az a kiegészítő szempont is, amely mentén Moholy-Nagy finom határvonalat húz a textúra és a faktúra közé. Eszerint amennyiben elvágjuk egy növény szárát, az így kialakult felület már nem textúrának, hanem faktúrának számít, mivel külső, ez esetben mechanikus beavatkozás eredményeként jött létre. A nyolc kockából álló képsor az optikai ráközelítés (zoom) filmszerű folyamatából kivágott képkockák sora, amely a recepció során a „keretezésnek” (McCLOUD 2007, 75) köszönhetően áll össze ismét egy folyamatos mozgássá. Ugyanakkor a kísérőszöveg palindromjellege és a visszafelé olvasás lehetősége új egységekre darabolja fel a szövegkontinuumot, ezzel egyidejűleg az új szó- és mondat-határok mentén új virtuális panelcsatornák, a paneleken belül pedig új hasadások

---

<sup>1</sup> Falknernél a komikus jelleg a „comic” szó etimológiáját is megidézi.

<sup>2</sup> Vö. McCLOUD 2007, 162: „A párhuzamos kombinációknál viszont kép és szöveg egymástól függetlenül, bár egymás mentén futnak.” Hogy az elemzett képsor esetében mennyire független egymástól a két médium, a továbbiakban kell megvizsgálni.

jönnek létre, aminek következtében a szekvencia is újrastrukturálódik. Azáltal, hogy visszafele haladva ugyanazt a szöveget olvassuk, az írás néma jellege és behatárolt jelentésmezeje is kidomborodik, ez pedig Platón szerint az a „valami különös és megdöbbentő”, ami az írást és a festészetet összeköti: „Ennek az alkotásai is úgy állnak előttünk, mintha élőlények volnának, ám ha kérdezel tőlük valamit, méltóságát teljesen hallgatnak.” (PLATÓN 1984, 799 [275d].) Ezt a hatást erősíti az az optikai folyamat is, amely legvégül (azaz visszatérve a képsor első paneljához) negatív fókuszba helyezi, és homályossá, obskúrossá teszi az „élőlényt”, ez esetben a halott rajzfigurát.

### III.1.

Falkner rajzfigurájának ha nem is méltóságáteljes – hisz épp ez ellen hatnak a képen kívüli narrátori hang szalopp, helyenként trágár megjegyzései („tote Sau”, „falscher Arsch”) –, de „hallgatása” metaforikusan is érthető, amennyiben azt annak absztrakt és stilizált ábrázolására vonatkoztatjuk. A rajzfigurákra is érvényesnek tekinthető, hogy olyanok, „mintha élőlények volnának”, viszont piktogrammatikus jellegük ez esetben az absztrakció, a stilizálás mellett az elidegenítést is szolgálja. A képi szekvencia annak a folyamatnak a fordított analógiájára épül, amelyet McCloud az „érzékelés” és a „megértés” végpontjait összekötő tengelyen a kép metamorfózisának egyre absztraktabbá váló mozzanataiként ír le. A valósággal teljes mértékben identikus fénykép fokozatosan az „ARC” kifejezéssé alakul át, amiből az következik, hogy „minél elvontabb egy kép, annál inkább hasonlít a szóra, és annál jobban hagyatkozik a megértésre” (McCLOUD 2007, 57). Falkner képsorában egy konkretizációs, az optikai evidencia irányába tartó folyamat jelenik meg, ezzel együtt fokozatosan veszít a kép saját betűjellegéből. A zoomolás eredményeként erősödő láthatósággal egyidejűleg „a panel absztrakt jelentéstartalma a háttérbe szorul” (SCHÜWER 2008, 348), ennek szerepét a *subscriptio* veszi át. Nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy a láttatás dinamikája nem egyfajta, hanem a tekintet két eltérő mozgásából adódik. Míg az elsőtől a hatodik panellel bezárólag a fókusz távolság úgynevezett „szuper nagylátószögéből” egy „erőteljes ráközelítésbe”<sup>3</sup> átmenő fázisait követhetjük nyomon, ehhez képest a hetedik és a nyolcadik panel megtartja a hatodikban beállított fókuszot. Itt a tekintet lendül mozgásba, és egy lassú, horizontális svenk képzetét keltve, deréktól felfele mintegy végigpásztazza az egyes testrészeket. Viszont az utolsó két panelt egyetlen kép részpanelekre való bontásaként is értelmezhetjük. Ebben az esetben megtörik a szemlélés dinamikája, a keretezés a szemlélő számára itt nem egy virtuális kameramozgás rekonstruálását jelenti, hanem statikus és kimerevített képszeletek gondolatban történő összemontírozását.

<sup>3</sup> <http://fotozasblog.hu/digitalis-fotozas/#optikaizoom>. Letöltés ideje: 2015. május 2.

Mivel a képsor a *Lehrbuch der literarischen Mathematik*ban (Irodalmi matematika tankönyve) jelent meg, nem hagyható figyelmen kívül az a kérdés sem, hogy milyen matematikai összefüggésekből eredeztethető annak „irodalmisága”, illetve az irodalmiság milyen új aspektusai kerülnek előtérbe, ha egy alkotási folyamat matematikai vezérelveknek rendelődik alá. Ha abból indulunk ki, hogy cselekménysor helyett egy fotó- vagy filmtechnikai eljárás mozzanatait örökíti meg a képsor, akkor a panelek egy matematikai haladvány vagy sorozat elemeiként is értelmezhetők. Feltételezve, hogy a szomszédos panelek fókusz távolságainak matematikai különbsége – legalábbis a hatodik panellel bezárólag – azonos, akkor egy rekurzív sorozatról beszélhetünk, amelynek adott tagját mindig az előző taghoz vagy tagokhoz viszonyítva határozzuk meg. Az a tény, hogy a hetedik vagy a nyolcadik panel fókusz távolságát a hatodik fókusz távolságából kivonva nagy valószínűséggel nullát kapunk, azt mutatja, hogy itt matematikai szempontból is megtörik a haladvány, vagy akár úgy is mondhatjuk: a haladási irány. Így az utolsó három panelben egy olyan, fókusz távolságában redundáns, tartalmát tekintve viszont új információkat hordozó, kumulatív evidencia alakul ki, amely irányváltásra, a (matematikai) differencia keresésére ösztökéli a tekintetet. Ezt később a szöveg palindromként való azonosítása tovább erősíti. A szekvencia vége nemcsak egy arc, pontosabban egy rajzfiguraarc beazonosítását jelenti, hanem egy princípium felismerését is, amely mentén elindulhat a képsor (és a szöveg) metanyelvi és metaképi – nevezhetjük ezt „irodalminak” is – újraolvasása.

A ráközelítés fotóelméleti alapfogalmát egy másik síkon is összefüggésbe hozhatjuk a matematikával, ugyanis a képsoron látható eljárást nemcsak egy képalkotási vagy technikai láttatási folyamat értelmében nevezhetjük „fokozatos közelítésnek”, hanem matematikai értelemben is. Utóbbi kontextusban a képsor iteratív, iterációs jellege válik felismerhetővé, amennyiben az iteráció alábbi definíciójából indulunk ki: „fokozatos közelítés, más szóval ugyanazon eljárásnak egyre pontosabb értéket adó megismérlése” (BAKOS 2005, 302). Az arc közel hozásával az iteráció valóban pontosítást eredményez, de – mint erre már korábban utalás történt – ez a „tisza optikai” (LETHEN 2006, 68) evidencia csak látszólagos, rászorol a kísérőszövegre, így a „kölcsonös összefüggés” jegyében „ketten közvetítenek egy olyan üzenetet, amelyre egyedül sem ez, sem az nem lenne képes” (MCCLOUD 2007, 163). Az már a mű sajátos rekurenciájához és a *pars*, illetve a *toto* végpontjai között feszülő ciklikusságához tartozik, hogy válaszként visszaküld a sor elejére. Talán elcsépeltnek vagy túlzónak tűnhet ebbe a képsorba egy hermeneutikai kört belevizionálni, mégsem tagadható, hogy az óriástotál és a premier plán kölcsonhatásának tudatosulása elősegíti a szöveg különös, rész és egész között mozgásban levő (vagy mozgatható) szegmentációjának felismerését.

A képekkel kapcsolatban összegezve elmondható, hogy az ismétlés és a ráközelítés, mint alkotási princípium, több síkon újrastrukturálja a képsort, amelyeknek külön értelmezési szintek felelnek meg. Falkner képregényében a többértelműséget, az elidegenítést és az önreflexivitást szolgáló iterativitás és a rekurzivitás relativizálja a képsor egyirányúságát, teleologikusságát, és tartalmával ellentétben



mégis mozgást, változást indukál – ezúttal a panelek instabillá váló konfigurációján belül. Mindezek az eljárásmodok, amelyek hangsúlyosabban jelentkeznek majd a kísérőszöveg szintjén, egyfajta poeticitást, irodalmi jelleget kölcsönöznek a képsornak.<sup>4</sup>

### III.2.

A paneleket kísérő írott szöveg értékelésekor két fő szempont tűnik lényegesnek: Mit mutat meg az írás önmagáról, milyen képi materialitást és medialitást hordoz magában, milyen matematikai elvek érvényesülnek a szöveg szerkezetében? Milyen regulatív funkciót lát el a panelekkel kapcsolatban, és hogyan befolyásolja a képsor percepcióját, illetve recepcióját?

Az első kérdéskör vizsgálata visszavezet a médiumok kevertségét hangsúlyozó diskurzus fősodrába. Habár az elemzett szöveg titokzatossága ellenére nem beszélhetünk az olvasás esetében „mágikus folyamatról” (ASSMANN 2006, 196), és azok a sajátosságok sem tarkítják a szövegtestet, amelyeket Assmann említ („sajátos ortográfia”, „elidegenítő írásmód”, „tipográfiai sajátosságok”, „heteroglosszia”; 197–199), mégis itt is lejátszódik egy folyamat, amelynek során a betűk képekké válnak. Ugyan nem explicit módon, hanem a palindrom belső struktúrájának köszönhetően, mégis megmutatkozik az az „alapvető vizuális-ikonikus dimenzió” (KRÄMER 2006b, 79), amelyet Sybille Krämer szerint az írás magában hordoz, és amelyet ő „notációs ikonicitásnak” vagy „Schriftbildlichkeit”-nek (79) nevez. Krämer szerint ez a „köztes terű notációs ikonicitás” („zwischenräumlich verfasste notationale Ikonizität”; KRÄMER 2005, 29) egy olyan látásmód mentén sejlik fel,

---

<sup>4</sup> Ezt figyelembe véve kiegészíthetővé válik Monika Schmitz-Emans „irodalmi képregény” definíciója – „bizonyos ős- vagy vendégszöveg képi elbeszélés formájában való megjelenítése” és „más, »irodalmi tárgyú« képregények: (a) olyan képi elbeszélések, amelyek, hasonlóan a pastiche-hoz, különböző eredetű pretextusokon, tehát két vagy több szövegen alapulnak, (b) irodalmi szövegek alkotóiról készült képi elbeszélések, (c) irodalmi szövegek keletkezéséről vagy azok létrejöttének tágabb kontextusáról szóló képi elbeszélések” (SCHMITZ-EMANS 2012, 12) –, mivel a fogalom már nem szűkíthető le egy adaptációra vagy egy tágabb értelemben vett metatextusra. Véleményem szerint maga a képregény keletkezésének és alkotási eljárásainak önreflexív ábrázolása, vagy annak retorikai princípiumok (jelen esetben a palindrom mint transzmutatív stílusalakzat) mentén történő létrehozása esetén is beszélhetünk „irodalmi” képregényről. Ellenérvként felhozható, hogy a németben lehetőség van különbséget tenni „Literatur-Comic” és „literarischer Comic” között, így a javasolt kiegészítés inkább az utóbbi – adott esetben túlságosan is tágan értelmezhető – fogalomnak felelne meg. Ugyanakkor, ha a „literaricitást” („Literarizität”) (kép-)szövegekben eltérő mértékben jelen levő különleges nyelv- és képhasználatra, „irodalminak” tartott szövegtípusok elkülönítésére vagy a recepció módjára vonatkozó „graduális”, „klasszifikatorikus” vagy „repcionális” kategóriaként értelmezzük (vö. KÖPPE–WINKO 2013, 32–33), megelőzhető a fogalom terjengőssé válása.

amely eltérően a „sűrű» piktorális ikonicitástól” („dichte» piktorale Ikonizität”; KRÄMER 2006b, 89) nem a szótestek vagy a szóformák egységként történő szemlélésén, hanem a szövegtesten belüli elrendezés fakturális jellegének felismerésén alapul. Amennyiben a lineáris szöveget materialitással bíró, láthatóságot és manipulálhatóságot lehetővé tevő notációs rendszertérnek<sup>5</sup> tekintjük, egy olyan „kognitív és esztétikai” jellegű „műveleti” vagy „operációs tér” (KRÄMER 2005; KRÄMER 2006b, 81) jön létre, amely dinamikus mozgásban és folyamatos átrendeződésben van. Az egyes betűket elválasztó diszkrét közök, Moholy-Nagy szóhasználatával élve, struktúrákat tesznek láthatóvá, míg a szavak közötti vizuálisabb határvonalak textúrákat hoznak létre. A palindrom éppen azt teszi lehetővé, hogy ez a textúra és struktúra formális-notációs szinten átfakturálhatóvá váljék, miközben az általuk hordozott tartalom változatlan marad. Ha az egyedi képpel nem is, de a képi szekvenciával analóg médiumként működik az írás, ami a „térköznek” köszönhető: „Az írás nem csupán térbeliségen, hanem még inkább »térköziségen« alapul: eltérően a folyamatos, »sűrű» képektől, a nyelvi jelek között mindig kell lennie egy üres helynek.” (KRÄMER 2006b, 82.)<sup>6</sup> Krämer kiemeli, hogy az anagramma, de különösen annak speciális formája, a palindrom, szintaktikai tereket térképez fel, mintegy láthatóvá teszi a „nyelv kartográfiáját” („Das Schriftbild kartographiert Sprache”; 85), de hatással van a jelentés síkjára is. Ilyen értelemben, piktogrammatikus jellege mellett, az írás egy másik fajta képisége abban áll, hogy a képsor mentén haladva újabb – ezúttal mentális – képeket generál, azáltal, hogy a fokozatosan kinagyított rajzfigurát egy asszociációs folyamat során különféle ironikus, groteszk vagy elidegenítő kontextusokba („Sau”, „Arsch”, „Schlafloge”, „leger”, „mausetot”) helyezi. A képsor komplexitása, vagy inkább önmagára és önmagába visszatérő játéka abban áll, hogy több olvasási irányt tesz lehetővé. Balról jobbra, majd visszafelé, de leginkább a két szélről szimultán módon középre haladva ugyanaz a szó olyan paneleket konnotál és köt össze, amelyek átmérősen ellentétes pontjait képezik a képsor képzeletbeli tengelyének.<sup>7</sup> Ily módon az ollószerűen szétnyíló szerkezetben, amelynek középpontja a negyedik és az ötödik panel között, mintegy a könyvgerinc vonala mentén helyezkedik el, olyan ellentétes panelek kapcsolódnak össze (1. + 8., 2. + 7., 3. + 6., 4. + 5.), amelyeknek fókusz távolsága a széleken maximális, középre haladva egyre csökkenő, majd minimális

<sup>5</sup> „[D]ie Materialität, Sichtbarkeit und Handhabbarkeit von Notationen [eröffnen] einen kreativen, kognitív wie ästhetisch nutzbaren Operationsraum [...]” (KRÄMER 2006b, 81.)

<sup>6</sup> „Schrift beruht nicht einfach auf Räumlichkeit, vielmehr auf »Zwischenräumlichkeit«: Anders als bei kontinuierlichen, »dichten« Bildern muss zwischen den Schriftzeichen immer eine Leerstelle sein: Die Schrift ist diskret verfasst.” (KRÄMER 2006b, 82.)

<sup>7</sup> Erika Greber tanulmányában a „tükör- és pontszimmetrikus” („spiegel- und punktsymmetrisch”; GREBER 2002, 136), valamint az „önmagukkal kongruens, tengelyszimmetrikus betűk” („selbstkongruente achsensymmetrische Buchstaben”; 136) fogalmak feleltethetők meg az elemzett képsorban látható faktúrának.

mértéket mutat. Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül, hogy a jobbról balra haladó irány szerint szemantikailag újrastrukturált (helyesebben: újrafakturált) szövegtesten belül új töréspontok jönnek létre, amelyek az újraszegmentált szavakhoz való virtuális hozzárendelés során új hasadásokat, csatornákat generálnak a képsor paneljein belül. Ugyanakkor meg is szüntetnek csatornákat, amikor például a „mehr unregē” szókapcsolat egyetlen panellá olvasztja össze az utolsó képkocka (betűszám alapján kalkulált) egynyolcadát a hetedik egészével és a hatodik hétnyolcadával. Ebben a visszafelé történő dekódolási és (re-)szegmentálási folyamatban megvalósul az, amit Hermann Zoltán az orosz strukturalista szövegelméletek egyik alaptézisére utalva így fogalmaz meg: „A szó jelentéses oldala itt nem a jelentés leszűkítő azonosításának aktusában jöhet létre, hanem a szó belső formánsainak jelentéskiterjesztő műveltsorában.” (HERMANN 2002, 10.) Annak ellenére, hogy Hermann szövegtérelméletében a belső formánsok elsősorban fonetikai egységek, „olyan szóelemek, amelyek nem foglalják el a szó teljes szegmentumát” (11), a szövegtest e megközelítési módja mégis alkalmas arra, hogy megvilágítson egy olyan fakturálási eljárást, amely Falkner képregényének egyik szervezőelve.<sup>8</sup> Ez különösen akkor válik láthatóvá, ha megpróbáljuk gondolatban megfordítani a hierarchiát, és a visszafelé haladáskor a panelek egységét megtartva megkíséreljük újra felosztani és újraértelmezni a szöveget. Ebből az következik, hogy miközben a panelek eredeti szegmentációja nem változik, csupán az olvasás iránya, a szöveg hozzájuk rendelése során a palindrom olyan – szemantikailag hol értelmezhető, hol értelmetlen – szavakra esik szét, amelyek már nem alkotnak a balról jobbra olvasott szöveggel összeegyeztethető jelentésegységet. Bár például a „regel” (6) vagy a „tote Saum” (8) is értelmezhető, akár metonimikusan (ha előbbi „szabálynak”, utóbbit mint határozott névelő híján nyelvtanilag helytelen szókapcsolatot pedig „halott szegélynek” fordítjuk) magára a képregényre, annak szabályszerű szabályosságára, töredezettségére, elmosódó határvonalaira is utalhat, mégsem jön létre egy logikus szemantikai összefüggés. Ebben az esetben egy „kettős értelmű, heterológ” („doppelsinnig-heterologe”, „Wendeform”; GREBER 2002, 133), ugyanakkor aposziopézis jellegű szemantikai faktúra jön létre, amely ellentmond a szűkebb értelemben vett palindromdefiníciónak, illetve a konkrét példában a szerzői intenciónak is. Tehát szükséges itt eltekinteni az eredeti panelhatárok szövegre gyakorolt regulatív, re-szegmentáló funkciójától.

<sup>8</sup> Fontos itt utalni Ulrich Ernst megjegyzésére, miszerint az anagramma nemcsak szinguláris, hanem szeriális formaként is előfordul a kortárs, elsősorban a kísérleti és a neoavantgárd irodalomban: „Das Anagramm kennt man in der Literatur der Gegenwart nicht nur als singuläre, sondern auch als serielle Form, die ihren Ort vornehmlich in der experimentellen, neoavantgardistischen Literatur hat. Nicht zuletzt sind es Wiener Autoren, die sich auf dieses Terrain begeben haben [...]” (ERNST 2002, 118.) Brigitta Falkner szintén ehhez a bécsi írói körhöz tartozik, ilyen összefüggésben itt elemzett képsora is nyilvánvalóan kísérleti jellegű. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a „kísérleti irodalom” („experimentelle Literatur”) fogalma meglehetősen képlékeny és napjainkban is viták kereszttüzében áll.

További irritációként hat, hogy a jobbról balra tartó összeolvasáskor a „rare Schlaflage”-ból akkor hasítható ki a „falscher” szó, ha az „sch” trigrammát hangegységként, és nem egyedi betűtestek kombinációjaként kezeljük. Hasonlóan problematikus az „au” diftongus, amelyet szintén a hangzó beszéd képes visszafele olvasva két magánhangzó megbonthatatlan egységeként konzerválni, így a palindrom „csupán” optikailag törik meg a „Sua” és a „muase” szavak kényszerű létrejöttékor. Ugyan ellenérvként felhozható, hogy a szakirodalom ismer az írott formától elvonatkozatható, a betűnél nagyobb diszkrét egységeken (például szótagokon) alapuló palindromokat is,<sup>9</sup> viszont Falkner képsorára vetítve ez a definíció ebben az esetben sem egyeztethető össze a szerzői intencióval.

Megállapítható tehát, hogy a képsorban csak akkor jön létre „szemantikailag rendezett szövegtér” (HERMANN 2002, 11), ha a kísérőszöveg a domináns, illetve ha azt hangzó szöveggént, élő beszédként vetítjük a képszekvenciára. A palindromba tudatosan beépített törések és elidegenítő hatások Falkner képsorának kísérleti jellegét erősítik. Palindromikus szerkezete az írásnak mint vizuális médiumnak a materialitását és a medialitását aknázza ki egyszerre, kinetikus ellenállását nem korlátként, hanem a nyelvi határátlépések olyan lehetőségeként használja, amely az önként vállalt formai kényszerekből fakadó korlátlanságot mutatja meg. Az írás palindrom jellege ugyanakkor átöröklődik a képszekvenciára is.

Falkner képsorának mindkét médiumára igaz, amit Greber az írásról mond,<sup>10</sup> hiszen ott a képsor is „anaciklikus”, „permutatív” és „retrográd” (GREBER 2002, 142), valamint tengelyszimmetrikus jellegű is. A kísérőszöveg és a nagyítás-kicsinyítés feszültségi mezijében létező képi elemek kölcsönhatása ezt erősíti.

### III.3.

A törekvés ellenére, hogy az előző két alfejezetben a képi és az írott elemeket szigorúan elkülönítve tárgyaljuk, néhány ponton elkerülhetetlennek bizonyult a két médium kölcsönhatásának figyelembevétele is. Annak ellenére, hogy a palindrom retrográd olvasatakor az akusztika, a hangzás aspektusa lényeges mozzanatként van jelen, Falkner képregénye mégis alapvetően egy vizuális inter- vagy multi-

<sup>9</sup> Vö. „die auf größeren diskreten Einheiten wie Silbe, Wort, Reim, basierenden Palindrome” (GREBER 2002, 133). Viszont Greber is a betűpalindromot tartja az alapformának: „Doch eigentlich ist das Buchstabenpalindrom, die Grundform des Genres, schriftgebunden und stammt aus buchstabenmagischen Praktiken.” (134). Szabadabb értelmezés szerint „a szóhatárokat, a központosítást, a nagy- és kisbetűk különbségét nem kell, a diakritikus jeleket nem kötelező figyelembe venni” (SZATHMÁRY 2008, 434).

<sup>10</sup> „[...] ist das Geschriebene nicht mehr einsinnig linear, sondern anazyklisch. Das Palindrom ist lesepermutativ und erfordert eine zweite retrograde Lektüre.” (GREBER 2002, 142.)

médium, amelyben szöveg és kép kölcsönös alá- és mellérendelési viszonyok terében épül egymásra. Nem beszélhetünk tehát olyan kép-szöveg-palindromról, amelyben „a képi elem a nyelvi elem kiegészítését és érzékletessé tételét szolgálja, ezzel együtt annak nonszensz jellegét komikus módon kompenzálja” (134). A kölcsönös megvilágítás gesztusa nem szünteti meg a képsor obskúrus jellegét, viszont egyfajta abszurd vagy groteszk jelentést kölcsönöz a műnek. Greber terminológiáját felhasználva, jelen esetben is egy „elfogadható kommunikatív megnyilvánulásról” (134), azaz bizonyos olvasatok irányába nyitott közlésről beszélhetünk. Ezt a formát ő „rajzszerű” („Cartoon-ähnlich”; 134) palindromnak nevezi, ezzel implicit módon beemeli a képregényt is ebbe a kísérleti irodalmi formába. Irodalmi formáról nemcsak a már korábban említett értelemben beszélhetünk, hanem a szekvenencia concettista,<sup>11</sup> az argutia<sup>12</sup> vagy akumen<sup>13</sup> retorikai eljárásait idéző, és enig-

<sup>11</sup> A concetto „a meglepetés, a csodálkozás kiváltásának retorikai eszköze”. Egyik fontos megnyilvánulási formája a „paradox beszéd” (BÁN 1956, 502). Klaniczay Tibor általános jellemzése számos, Falkner képsorára is érvényes aspektust tartalmaz: „A barokk költészet értékesítette a manierizmus számos vívmányát: a virtuóz rímtechnikát, a *merész asszociációkon* alapuló költői képeket [...]. Az írásművészetben egyik legjellegzetesebb eljárása a »conchetto«, melyet elmésségnek vagy elmeélnék lehetne fordítani. A concetto a meglepetésnek, a csodálkozás kiváltásának retorikai-stilisztikai eszköze, mely *merész – gyakran nebezen is érthető – képzetársításon* alapszik. A concetto – nagy teoretikusa, a spanyol Gracián szavaival – »értelmi aktus, amely a dolgok között fennálló megegyezést fejezi ki«. A barokk írók egyik törekvése éppen az volt, hogy ezt a »megegyezést« mennél találékonyabban, mennél újszerűbben, sokszor csak *homályosan* juttassák kifejezésre.” (KLANICZAY 1964, 117; kiemelések tőlem – S. L.)

<sup>12</sup> Wilhelm Kühlmann egyik megjegyzése is figyelemre méltó a képsor tekintetében, mivel azt hangsúlyozza, hogy a szójáték, mint az *argutia* egyik manifesztációja, „nem rendeltetés nélküli artisztika, hanem sokkal inkább hermeneutikai stratégia” (Das „äußerst beliebte Wortspiel, das keineswegs funktionslose Artistik, sondern vielmehr hermeneutische Strategie ist”; KÜHLMANN 1982, 230).

<sup>13</sup> A concetto másik fogalomváltozata az *akumen*: „Az akumenek tana a középkori retorikai elméletben jelenik meg, és egyfelől az ékesszólás, másfelől a szokványos logikától elszakadni kívánó okoskodás, okfejtés igénye mutatkozik meg benne. A gondolatalkatok között szerepel, másképpen a játékoság elemeként tartják számon. [...] A manierizmusban az akumen egyik fogalomváltozataként megjelenő concetto (poetico), a mű létrejöttét megelőző, az alkotó intellektusában megformálódó alap gondolat, alapeszme. A concetto tehát értelmi aktus, a meditációknak szervezett, sűrített, akár az érthetetlenségig tömörített, végül a költemény struktúrájában megjelenített eredménye. Az ezoterikus nyelvhasználat retorikai eszköze, rokona az enigmának is. [...] A tömör, azaz lakonikus beszéd fajta hordozza az akument, »amikor egyik dologtól a másik dologig, az egyik argumentumtól a másik argumentumig előre nem látható módon és nyilvánvaló átmenet nélkül cikázunk«, írja B. Keckermann.” (SZATHMÁRY 2008, 20–21; kiemelés tőlem – S. L.)

matikus<sup>14</sup> jellege miatt is. Ez nem kizárólag a művet létrehozó eljárás módokra, hanem a recepcióra is vonatkozik, mivel a képsor nemcsak a szemantikai értelmezés síkján követel meg nagyobb kreativitást és kognitív erőfeszítést, hanem a szerkesztési – elsősorban a képeket és szövegeket optimalizáló fakturálási és konfigurálási – technikák felismerésének absztraktabb szintjén is.

Ha szintetizálni szeretnénk a kép és szöveg interakciójának formáit és szintjeit, Martin Schüwert követve négy „dimenziót” (SCHÜWERT 2008, 338) különíthetünk el egymástól. Ebből kettő a tartalomra (miről szól az írás, miről szól a kép, és milyen kapcsolat van a kettő között), kettő pedig a formára (hogyan jelenik meg az írás, hogyan vannak megrajzolva a képek, és milyen kölcsönös viszonyrendszerben állnak egymás mellett) vonatkozik. Ennek megfelelően Schüwert megkülönböztet „diegetikus” („diegetisch”) és „inszenatorikus” („inszenatorisch”), valamint „grafikus” („graphisch”) és „az elbeszélés struktúrájára vonatkozó” („erzählstruktural”) (337) dimenziókat. Mivel Falkner képsorában nincsenek panelba integrált szövegfórmák (buborékok, inzertek, blokk-kommentárok), ezért a panelen belüli diegézis szintjén nem valósul meg semmiféle interakció. Tartalmi szinten annál nagyobb jelentőséget kap a diegézisen kívüli, tehát az inszenatorikus interakciós forma, amely a képeket kommentáló fiktív külső szemlélő „nyelvi üzenetének” „rögzítő”, de főleg „átváltó” (BARTHES 1990, 114) funkciójában valósul meg. Barthes is hangsúlyozza, hogy ez utóbbi funkció különösen a képregények sajátja, amely a két médium komplementaritásában gyökerezik, és a kettő összefonódásának magasabb szintjén irányítja a jelentés létrejöttét. Ugyanakkor az átváltó szó, a „beszédváltó” (116), a képsorban is dinamizáló szerepet tölt be,<sup>15</sup> olyan jelentéseket és ezáltal képolvásokat generál, amelyeket a kép önmagában nem képes közvetíteni. Ugyanakkor nem mellékes, hogy Falkner képsorában ez a jelentéstulajdonítás nagymértékben önkényes és inkább egy szigorú formai elvnek alárendelt asszociációs játék eredményeként valósul meg. A felkínált képzettársítások ellenére Falkner képsora mindvégig (vagy „vég” híján inkább körkörösén) nyitott marad, rá is érvényes Gottfried Boehm azon megállapítása, amelyet Magritte közismert *La Trahison des images* című 1929-es festményével kapcsolatban megfogalmazott: „Amit valóban látunk, azt a nyelvi kijelentés semmilyen módon nem nevezi meg. Amit valóban olvasunk, azt nem igazolja vissza a látás.” (BOEHM 2014, 22.)

<sup>14</sup> „[...] talány, rejtély formában megjelenő gondolatalakzat, mely az allegóriával mutat rokonságot, s a klasszikus retorika szerint bonyolultabb metaforának is minősíthető, illetve ahhoz hasonló. Az enigma homályos, rejtett közlemény, amelynek megfejtése, vagyis a talány feloldása adja a stílusértékét [...]” (SZATHMÁRY 2008, 181.)

<sup>15</sup> „Míg az állóképnél ritkán fordul elő, ez a beszédváltó nagyon fontossá válik a film esetében, ahol a párbeszédnek nem egyszerűen felvilágosító funkciója van, hanem valóban előreviszi a cselekményt, mivel az egymásra következő üzenetek sorában olyan értelmeket rendez el, amelyek nem találhatók a képen.” (BARTHES 1990, 116.) A „dinamizáló” fogalmat azért használom, mert Falkner képsora esetében bár narrációról igen, de igazi cselekményről, történésről nem beszélhetünk.

Ami a (képi) láttatás és a (szöveges) narráció módját illeti, a szöveg panelhatáron kívül helyezése itt is kizárja az egyik lehetséges vizsgálati szempontot, az írott/nyomtatott szöveg és a rajzstílus kapcsolatát érintő grafikus dimenziót. Ugyanakkor, mint már korábban sikerült kimutatni, a rajzfigura, legalábbis az első három panelban, piktogrammatikus jellegének köszönhetően köztes pozíciót foglal el a kép és a fonetikus jel között húzódó tengelyen (vö. MITCHELL 2008, 33), ezáltal közelít az absztrakt írásjelek felé is.

Hangsúlyosabb szerepet kap az elbeszélés struktúráját érintő interakció, amely elsősorban a fokalizációs eljárások képekben és szövegben megvalósuló kölcsönhatásaira vonatkozik. Mivel Falkner sem a layout, sem a színezés vagy a panelforma<sup>16</sup> szintjén nem használ a konvencionálistól eltérő eljárásokat,<sup>17</sup> előtérbe kerülnek az egyes panelek, illetve azok szekvenciájának fokalizációs sajátosságai. Képi szinten egyfajta madárperspektívából látjuk a rajzfigurát, a panelek összekötése pedig fókuszáló mozgás illúzióját kelti. Ugyanakkor itt a lényegi kérdés az, hogy milyen mértékben és milyen formában válik beazonosíthatóvá egyfajta „inszenatorikus jelenlét” („inszenatorische Präsenz”, SCHÜWER 2008, 389) mind a szöveg, mind a képek szintjén. Annak ellenére, hogy Schüwer általános tekintetben kizárja Genette modelljének képekre való alkalmazhatóságát, megállapítja, hogy, a fokalizációból kiindulva, mégis lehetséges egy ilyen instancia jelenlétének tettenérése (vö. 389). Amennyiben a kísérőszöveget kommentárként olvassuk, akkor az elbeszélő funkció alapján egy extra- és egyben heterodiegetikus instanciát feltételezhetünk. Ezt az olvasatot erősíti a szöveg kereten kívülsége is. Viszont a fokalizáció típusa már nem ennyire egyértelmű: annak ellenére, hogy a játékos irónia látszólag egy mindentudó elbeszélőre utal, a mondatok kérdő és találgató jellege mégis azt sugallja, hogy az elbeszélő kevesebbet tud, mint a figura, tehát inkább egy külső fokalizációt kell feltételezni. Ezt viszont a semlegesség feladása kérdőjelezi meg, kivéve, ha a kommentárokat egy, a holttest látványától megdöbbennt külső szemlélő belső monológjaként olvassuk, amelynek célja a sokkhatás pszichés elfojtása. Képi síkon éppen a fokalizáció témája kerül explicit és implicit módon előtérbe. Amennyiben egységként dekódoljuk a szöveg és a kép üzenetét, éppen a vizuális fantázia által elvégzett kiegészítő keretezés eredményeként a képregényolvasó a panelekben az elbeszélőt is „érezkeli,

<sup>16</sup> A fokalizáció szintjeinek leírásakor Christine Hermann külön kategorizálja a formai elemeket („layout”, „színezés”, „gondolatbuborékok”, „panelforma”; HERMANN 2011, 30–31), a panelek szintjén használt kameraperspektívát és beállítási nagyságot (31–35) és a szekvenciában, elsősorban a montázs segítségével megvalósuló fokalizációt (35–36).

<sup>17</sup> Peeters terminológiáját követve „konvencionális megformálásról” beszélhetünk, amely Schüwer szerint „merev hatást kelt”, „ugyanakkor az oldal megformálásának (és ezzel párhuzamosan gyakran maga az ábrázolt szituáció) merevsége kerül előtérbe” (SCHÜWER 2014, 387). Falkner képsora esetében a megformálás effajta konvencionálisítása (változatlan méretű panelek, kimerevített pillanatképek) a tartalmi mondanivalót (a holttest [?] merevsége) ismétli.

anélkül, hogy látná” (McCLOUD 2007, 45). Kissé parafrázálva McCloud mondatát, a hangja alapján az elbeszélővel azonosított szemlélő is „ott van a fejünkben, nemcsak a látott és hallott alkatrészek” (46). Ily módon – kizárólag az effajta, képregény-specifikus recepció során – az elbeszélő heterodiegetikus státusa, ha nem is megy át teljes mértékben homodiegetikusba, mégis relativizálódik, és, hasonlóan a képhez és az íráshoz, kevert jelleget ölt.

Összegzésként megállapítható, hogy formailag zárt jellege és kötött művészi eljárásoknak alárendelt szerkezete ellenére Falkner képregénye olyan kísérleti és nyitott mű, amely komikus és játékos módon kérdőjelez és halad meg műfaji és mediális határokat, olvasási szokásokat, valamint általánosan elfogadott elméleti álláspontokat.

### Bibliográfia

- ASSMANN, Aleida (2006), *Wie Buchstaben zu Bildern werden*, in Susanne STRÄTLING–Georg WITTE (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, Fink, 191–202.
- BAKOS Ferenc (2005), *Idegen szavak és kifejezések szótára, 2.*, átdolgozott kiadás, Budapest, Akadémiai.
- BÁN Imre (1956), A velencei barokk-kongresszus eredményei, *Filológiai Közöny*, 3(1956), 4. sz., 498–508.
- BARTHES, Roland (2010), *A kép retorikája*, ford. ANGYALOSI Gergely, in BLASKÓ Ágnes–MARGITHÁZI Beja (szerk.), *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Typotex, 2010, 109–124. (Vö. még: *Filmkultúra*, 1990/5, 64–72.)
- BOEHM, Gottfried (2014), *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in Michael R. MÜLLER–Jürgen RAAB–Hans-Georg SOEFFNER (Hrsg.), *Grenzen der Bildinterpretation*, Wiesbaden, Springer VS, 15–37.
- DOLLE-WEINKAUFF, Bernd (1997), *Comic*, in Klaus WEIMAR (Hrsg.), *Realllexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin–NewYork, De Gruyter, I, 312–315.
- DUNAI Tamás (2013), A képregény mint médium, *Szépirodalmi Figyelő*, 2013/4, 27–34.
- ERNST, Ulrich (2002), *Manier und Kinetik. Konzeptualisierungen des Anagramms in der frühen Neuzeit*, in Erika GREBER–Konrad EHLICH–Jan-Dirk MÜLLER (Hrsg.), *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld, Aisthesis (Schrift und Bild in Bewegung, 1), 113–129.
- FALKNER, Brigitta (1998), *mausetot?*, in Gerhard GRÖSSING (Hrsg.), *Lehrbuch der literarischen Mathematik*, Wien, Echoraum, 230–231.
- FALKNER, Brigitta (2002), *Fabula rasa oder Die methodische Schraube*, Klagenfurt, Ritter Verlag.
- FOUCAULT, Michel (1993), Ez nem pipa, *Athenaeum*, I. kötet, 4. füzet, 141–165.
- GREBER, Erika (2002), *Wendebuchstaben, Wendebilder: Palindromanie der Jahrtausendwende*, in Erika GREBER–Konrad EHLICH–Jan-Dirk MÜLLER (Hrsg.), *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld, Aisthesis (Schrift und Bild in Bewegung, 1), 131–149.



- GROENSTEEN, Thierry (2014), *Zwischen Literatur und Kunst: Erzählen im Comic*, <https://www.bpb.de/apuz/189534/zwischen-literatur-und-kunst-erzaehlen-im-comic> Letöltés ideje: 2015. május 2.
- GRÜNEWALD, Dietrich (2010), *Das Prinzip Bildgeschichte. Konstitutiva und Variablen einer Kunstform*, in Dietrich GRÜNEWALD (Hrsg.), *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*, Bochum–Essen, Ch. A. Bachmann, 11–31.
- HERMANN, Christine (2011), *Wenn der Blick ins Bild kommt. Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic*, in Barbara EDER–Elisabeth KLAR–Ramón REICHERT (Hrsg.), *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld, transcript, 25–42.
- HERMANN Zoltán (2002), *Szövegterek. Az anagrammák elméletéhez*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó (Res Poetica, 2).
- HIGGINS, Dick (1984), *Horizons. The poetics and theory of intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- ISER, Wolfgang (1996), *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*, ford. HÁRS Endre, in KISS Attila–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc (szerk.), *Tétes könyv I.*, Szeged, IctusJATE (deKON–KÖNYVek, 8), 241–267.
- KIBÉDI VARGA Áron (1993), *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás, Aethnaeum*, I. kötet, 4. füzet, 166–179.
- KLANICZAY Tibor (szerk.) (1964), *A magyar irodalom története II. A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, Budapest, Akadémiai.
- KÖPPE, Tilmann–WINKO, Simone (2013), *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, 2., aktualizált és bővített kiadás, Stuttgart–Weimar, Metzler.
- KRÄMER, Sybille (2005), *'Operationsraum Schrift': Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*, in Gernot GRUBE–Werner KOGGE–Sybille KRÄMER (Hrsg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, Fink, 23–61.
- KRÄMER, Sybille (2006a), *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*, in Susanne STRÄTLING–Georg WITTE (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, Fink, 75–83.
- KRÄMER, Sybille (2006b), *Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie*, in Torsten HOFFMANN–Gabriele RIPPL (Hrsg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, Wallstein, 79–92.
- KRÄMER, Sybille (2008), *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- KÜHLMANN, Wilhelm (1982), *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat: Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Tübingen, Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 3).
- LETHEN, Helmut (2006), *Der Stoff der Evidenz*, in Michael CUNTZ et. al. (Hrsg.), *Die Listen der Evidenz*, Köln, DuMont, 65–85.
- MCCLOUD, Scott (1993), *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, HarperCollins Publishers.
- MCCLOUD, Scott (2007), *A képregény felfedezése*, ford. BÁNFÖLDI Tibor, KEPES János, Budapest, Nyitott Könyvműhely.

- MITCHELL, W. J. T. (2008), *A képek politikája*, szerk. SZÖNYI György Endre; SZAUTER Dóra, Szeged, Jatepress (Ikonológia és Műértelmezés, 13).
- MOHOLY-NAGY László (1968), *Az anyagtól az építészetig*, Budapest, Corvina.
- PACKARD, Stefan (2010), *Modellierung, Isolierung, Kontrolle. Comics als Labor der Medienwissenschaft*, in Dietrich GRÜNEWALD (Hrsg.), *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comiczforschung*, Bochum–Essen, Ch. A. Bachmann, 47–65.
- PEETERS, Benoît (2004), A képregény. Egy sajátos nyelv, *Enigma*, 2004/40, 90–95.
- PLATÓN (1984), *Phaidrosz*, in PLATÓN *Összes művei*, II, ford. KÖVENDI Dénes, Budapest, Európa.
- SATA Lehel (2014), „Le az álarcokkal!”. Az *evidentia* alakzatai Arthur Schnitzler *Álomnovella* című elbeszélésének képregényváltozatában, *Filológiai Közöny*, 2014/4, 484–501.
- SAVAGE, Robert (2010), *Translator's Afterword. Metaphorology: A Beginner's Guide*, in Hans BLUMENBERG (2010), *Paradigms for a Metaphorology*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 133–145.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2012), *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin–Boston, De Gruyter.
- SCHRÖTER, Jens (1998), Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, *montage/av*, 2(1998), 129–154.
- SCHÜWER, Martin (2008), *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*, Trier, WVT.
- SCHÜWER, Martin (2014), Elbeszélés a képregényben. Egy plurimediális elbeszéléselemélet építőkövei II, ford. SATA Lehel, *Filológiai Közöny*, 2014/3, 385–398.
- STRÄTLING, Susanne–WITTE, Georg (2006), *Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band*, in Susanne STRÄTLING–Georg WITTE (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, Fink, 7–18.
- SZATHMÁRY István (2008), *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*, Budapest, Tinta.

## Koltay-Kastner Jenő majdnem elfelejtett *Vita nuova*-fordítása

Lehet azon meditatálni, hogy az olykor gonoszságra hajlamos szerencse szeszélye vagy Hegel világszellemének rossztól sem idegenkedő cselvetése játszott-e döntő szerepet abban, hogy Dante első nagy szépirodalmi alkotásának második magyar fordítása *batodikként* jelenik meg nyomtatásban, de kétségtelen, hogy ennek a kitérőnek közvetlen előnyét nem látta a magyar italianisztika, közvetett hatása pedig lényegében később sem igen tudatosult. Az 1918. július 20-án befejezett fordításról ma már alig tud valaki: egy Dante-évfordulónak, egy világháborús centenáriumnak, s a magyar italianisztika impozáns föllendülésének kellett a figyelmet felébresztenie ahhoz, hogy kulturális hagyományunk egy eléggé fontos és jellegzetes eleme végképp feledésbe ne merüljön.

Dante műveiről – aki az *Isteni színjáték*ban említést is tett a „beata Ungheriá”-ról, s ez a könyvnyomtatás előtt nem kis dolog – már megírása után néhány évtized elteltével tudomást vettek egyes, Itáliát járt humanistáink, és ez az érdeklődés az évszázadok során egyre erősödött (KAPOSI 1911; KOVÁCS 1975). A „sommo poeta” kiváló fiatalkori művét, nagyrészt Toldy Ferenc biztatására, elsőként Császár Ferenc fordította magyarra 1852-ben, és tette közzé 1854-ben külön könyv formájában, alapos előszóval és gazdag jegyzetanyaggal. A nemes tudományos szándék azonban nem egészen párosult esztétikai sikerrel: az olasz eredetihez való túlzott ragaszkodás és egyben a magyar nyelvi eredetiségre irányuló erőltetett törekvés még ahhoz sem vezetett, hogy a fordítás kellően szöveghű és könnyen olvasható legyen. Előzményekként egyrészt Szász Károly teljes *Commedia*-fordítása (1885, 1891, 1899), másrészt Császár Ferenc munkájának elégtelenségei lebegtek a fiatal Kastner Jenő szeme előtt, amikor itáliai hadifogsága idején belefogott a *Vita nuova* fordításába. Célkitűzése – noha arról nem tudhatott – a fiatal Döbrentei Gáboréhoz hasonlítható, aki 1806-ban még fiatalabb fejjel látott hozzá a *Divina Commedia* fordításához (SZAUDER 1806), de az még ekkora sikerrel sem járt, mint az övé.

Merész és kétségkívül fontos vállalkozásba kezdett Kastner Jenő (nevét 1935-ben változtatta *Koltay-Kastnerre*), hiszen az egyetem padjaiból szinte azonnal a frontra vezényelt fiatal tanár még korántsem volt italianista, ráadásul a szicíliai hadifogolytábor sem lehetett optimális hely az ilyen munkához (még ha jobb volt is, mint a második világháború alatti lágerek). Kastner Jenő nem volt sem alkal-

matlan, sem teljesen fölkészületlen a nagy feladatra: családi háttere és tudása megfelelő alapot adott igényességének. 1892. február 25-én született a Pozsony melletti Magyardiószenen.<sup>1</sup> Elemi iskolai tanulmányait szülőfalujában végezte, az alгимnáziumot Rozsnyón, a főgimnáziumot Kecskeméten. Ezekben idegen nyelvként – mint az Osztrák–Magyar Monarchia diákja – mindvégig németet is tanult. Noha a reál tagozat tanulója volt, mégis a budapesti egyetem bölcsészkarára jelentkezett, magyar–francia–német szakra. Felvételt nyert az Eötvös József Kollégiumba, amelynek a legendás Bartoniek Gábor volt az igazgatója, és tanárai a legjobb tudósok közül kerültek ki. A pesti bölcsészkar is ekkor élte egyik fénykorát, így a magyar tudomány legjobbjaitól tanulhatott. Tanárai: nyelvészetből Simonyi Zsigmond, Szinnyei József, Gombocz Zoltán; irodalomtörténetből Riedl Frigyes, Katona Lajos, Négyesy László; németből Heinrich Gusztáv, Schmidt Henrik; franciából Haraszi Gyula; esztétikából Beöthy Zolt; filozófiából Alexander Bernát és Medveczky Frigyes; pedagógiából Fináczy Ernő. Horváth János az Eötvös Collegiumban tanította. Két szakján kívül idegen nyelvként az angolt is tanulta: az egyetemen Latzkó Hugó volt a tanára, a kollégiumban Gombocz Zoltán tartotta az angol kurzusokat.

Olasz nyelvet 1792 óta tanítottak a pesti egyetemen, olykor jó nevű professzorok, de olasz szakos képzés akkor még nem folyt egyik magyar egyetemen sem. Csak 1920-ban indult meg a pesti bölcsészkaron, Pietro Zambra vezetésével (SZENTPÉTERY 314–316, 672, 683). A középiskolákban ugyanis csak a németet és a franciát tanították a századfordulón, olaszt csupán a fiumei gimnáziumban oktattak. A fiatal Kastner érdeklődését az *olasz* iránt esetleg a Dantéről néhány cikket is író Heinrich Gusztáv vagy a Petrarcaról kismonográfiát publikáló Katona Lajos kelthette volna fel, azonban ezt az érdeklődést – mint egyik interjújában elmondta – tulajdonképpen Stendhal olvasása ébresztette fel: olasz témájú novellái és főleg *A pármiai kolostor* című regénye. Olaszul *magánúton* tanult, majd pedig *a fogságban*, a láger őreivel való beszélgetés révén tökéletesítette nyelvtudását. Mind a hivatalos dokumentumok, mind az ő személyes nyilatkozatai azt tanúsítják, hogy *nem végzett olasz szakot*. (Egyébként az olaszok nagy filozófusa és társadalomtudósa, Benedetto Croce sem szerzett semmilyen egyetemi diplomát.) Kastner Jenő az alapvizsgák letétele után (a második évfolyam befejeztével) nem folytatta tanulmányait a német szakon, végül magyar–francia szakos tanári oklevelet szerzett (BODA 2013, 1276–1288).

Mivel az Eötvös kollégistáknak az egyetem elvégzése után illetl minél előbb doktorálni, ezt 1913-ban ő is megtette, Haraszi Gyula irányítása mellett, „*A karthausi helye a szentimentális regény-irodalomban*” című disszertációjával. Ez év őszén évfolyam-

<sup>1</sup> Koltay-Kastner Jenő életrajzi adatait, fogsága körülményeit azokból a dokumentumokból rekonstruálom, amelyeket a Szegedi Tudományegyetem Klebelsberg Könyvtára őriz. (A hagyaték még feldolgozatlan, ezért nincs jelzete.)

társával, majd élete végéig kedves barátjával, Eckhardt Sándorral francia ösztöndíjat kapott, és a Sorbonne-on töltött egy évet, ahol a francia kultúrában mélyedhetett el alaposabban. (Például az École normale supérieure-ön Bergson előadásait hallgathatta.)

Nem várt, de egész életét meghatározó fordulatot az első világháború hozott számára. 1914 júliusában hazatért Párizsból, a tervezettnél hamarabb, mert elfogyott a pénze, így nem maradt a hadüzenet után ellenségként Franciaországban, nem került a Kuncz Aladár által bemutatott „fekete kolostor”-ba. A Monarchia hadba lépése után, 1914 szeptemberében behívták katonának, és rövid kiképzés után, 1915 őszén a 4. gyalogezred hadapród őrmestereként kivitték a doberdói harctérre. Az Isonzo melletti csaták során fogságba esett, majd különböző szicíliai lágerrek hadifoglya lett. Rövid ideig Carini, Palermo, végül Cefalù fogolytáborában várta a szabadulást, ami csak 1919 áprilisában következett be.

Visszaemlékezései, nyilatkozatai arról tanúskodnak, hogy a vele történt sok rossz mellett mindig a jót igyekezett felismerni, és a kicsit is előnyös lehetőségeket valamilyen szellemi gyarapodásra felhasználni. Például amikor a lágerben egy félreértés folytán tiszttársaival együtt zendüléssel vádolták, s emiatt Palermóban be is börtönözték, majd hosszú és kínos tárgyalások után tisztázták helyzetüket, és közönséges fogolyként került vissza a táborba, erre visszaemlékezve tíz év múlva mégis ezt írta: „A börtön sem hagyott bennem semmi keserűséget” (BODA 2013, 1276–1288).

Ilyen körülmények között és ilyen lelkiállapotban fogott hozzá a *Vita nuova* fordításához, ami – mint ötven évvel később mondta – „hosszú hónapok tétlenségét edesítette meg” (BÁLINT 1966).

Munkája megkezdésekor talán még fiatalabb is volt, mint műve megírásakor maga Dante, de – hála tanárainak és az Eötvös Collegiumnak – meglepő tudományos igényességgel és nem akármilyen felkészültséggel fogott önként vállalt feladata teljesítéséhez. A hadifogolytábor elszigetelte ugyan a foglyokat, de nem zárta ki teljesen a kultúrát, így aztán a már zászlóssá előlépett Kastner Jenő a kiutalt szerény „ellátmány”-ból könyveket vásárolhatott, sőt folyóiratot is rendelhetett. A fordítás végén felsorolt könyvek jegyzéke azt mutatja, hogy szinte ugyanazt a szakirodalmat használta, mint – egymásról mit sem tudva – a szintén ugyanezt a művet fordító Ferenczi Zoltán tudós könyvtárigazgató. Mivel korábban a Risorgimento kiemelte Dante nem csupán firenzei mivoltát, olasz hazafiságát, sőt 1888 óta külön Dante Társaság (Società Dantesca Italiana) is támogatta életművének kutatását, illetve a romantika Itálián kívül is mind jobban előtérbe állította szépirodalmi műveinek *esztétikai* értékeit, a gazdag nemzetközi szakirodalmon belül egyre nagyobb figyelmet kapott a *Commedia* mellett a *Vita nuova* is (KAPOSI 2007). A nyomtatásban először 1576-ban megjelent alkotásnak két alapos szövegkritikai kiadását is elkészítették ekkorra: Michele Barbi 1907-ben, Giovanni Melodia 1911-ben publikálta a magáét. Széles körű szakirodalma volt már az „édes új stílus”-nak (*dolce stil nuovo*), sőt a Beatrice alakjára vonatkozó problematikának is. (A Dante ifjúkori műve iránti akkori érdeklődést mutatja például, hogy az 1918 végén professzorrá kinevezett

Fülep Lajos a pesti bölcsészkaron *Az új életről* tervezett kurzust hirdetni 1919 őszi félévére) (BABUS 2003, 29–33).

A fiatal magyar fordító nyelvtudását és alapos szakmai tájékozottságát mutatja, hogy Barbi szövegkiadását vette alapul, de támaszkodott Melodia eredményeire is, illetve az olasz mellett német, francia és angol nyelvű tanulmányokból vette, rakta össze gondosan a szövegértéshez és kommentáláshoz szükséges adatokat, megállapításokat. (Nyelvtudásáról – igaz, 1950-ben – egy hivatalos dokumentumban úgy nyilatkozott, hogy beszél franciául, olaszul és németül, olvas angolul, spanyolul és oroszul.) A fordításhoz csatolt bibliográfiában húsz könyvet sorol fel: két *Vita nuova*-kiadást, négy másik Dante-mű kiadását, négy költői antológiát (középkori költészet), továbbá tíz tematikus monográfiát a dolce stil nuovóról, a Beatrice-kérdésről és Dante költészetéről, műveltségéről. A még használt más könyvekről és több tucatnyi cikkről nem készített kimutatást, pedig ezek anyagával tovább gazdagította, árnyalta a kiemelt művekből átvett magyarázatokat. Ha tekintetbe vesszük, hogy harminchat szerző munkáit vette kézbe ennek az összetett feladatnak a megoldásához, akkor akár azt is mondhatjuk, hogy alig dolgozott rosszabb szakmai feltételek mellett, mintha egy egyetem oktatója lett volna. Az mindenesetre érdekes, hogy Francesco De Sanctis műveire nem hivatkozik.

A szép kalligráfiával leírt, alig javított, nagyon jól olvasható szöveg formai elrendezése egyértelműen azt mutatja, hogy fordítását tulajdonképpen nem a kényeszerű tétlenség „megédesítésére” szánta, hanem hazatérte után *ki szerette volna adni*, ezért készített nagyon részletes, alapos kommentárt, valamint a mű megértését elvi szinten segítő bevezető tanulmányt. (A kéziratban maradt, bekötött anyagot talán el lehetne nevezni „Koltay-kódex”-nek.) A hat teljes magyar fordításhoz ő készítette a legbővebb és legalaposabb kommentárt, ami sok vonatkozásban kiegészítheti a többit még ma is.

Nem nehéz észrevenni, hogy Kastner célja Dante alkotása *finom eszmeiségének és művészi szépségének* minél teljesebb visszaadása volt. A nagy apparátust felvonultató, sokrétű jegyzetanyag is a műegész minél teljesebb megértésének útját egyengeti. A végjegyzet formájú magyarázatok, a dantei szöveg helyenkénti bonyolultságát, szándékolt vagy szándéktalan homályosságát feloldó értelmezések, az olykor fejtegetésekké szélesülő elvi értelmezések a *sensus litteralis* olyan átvilágítását szolgálják, amilyenekre nemegyszer a verseket magyarázó dantei próza maga is rászorul, hiszen egy nagyon *távoli* kor éppen *átalakuló* líráját kell a megértetés ilyen közvetlen eszközeivel is a jelenkori olvasóhoz közelebb hozni.

A Dante szövegéhez fűzött tudós fordító jegyzetei mind terjedelmük, mind tartalmuk tekintetében nagyon különböznek. A legrövidebbek olykor csak egy-két szóból vagy rövid mondatból állnak, a hosszabbak néha egész kis tanulmánnyá kerekednek. Az utóbbiak – a bevezető tanulmány igen informatív volta ellenére is – a mű megfelelő részeihez *közvetlenül* kapcsolódnak a pillanatnyi és a további megértés érdekében, főleg bizonyos költésztörténeti témák vagy ideológiai problémák esetében (nyugat-európai verselés, népryelvi szépirodalom kibontakozása, eszményi szerelem koncepciója, a korabeli viselkedési szokások stb.). Azonban

még a polémiákat is bemutató és a szinte tudományos magyarázattá bővülő jegyzetekben is az adatok, az érvelést hatékonyan előmozdító *tények* vannak túlsúlyban, hiszen ezek feladata a *sensus litteralist tisztázni, és megalapozó voltát* biztosítani ahhoz, hogy a *rá épülő* jelentésrétegeket kibontó olvasók és kutatók ne induljanak el rossz úton.

Kastner Jenő a pozitívizmus szellemében nevelkedett ugyan, de nemcsak Riedl Frigyes és Heinrich Gusztáv hallgatója és tanítványa volt, hanem legalább annyira Beöthy Zsolté, Négyesy Lászlóé és Horváth Jánosé is, hogy olyan *irodalomtörténetészként* közeledhessen Dante alkotásához, aki a *történeti szemléletet* és a *művészi értéket* nemhogy mellőzni, de egymás ellen kijátszani sem akarja, tehát munkájában az előzmények, a korjellemző, az életműegész és az esztétikai jellegzetesség szempontjai még a jegyzetanyag összeállításakor is együtt – s természetesen megfelelő arányban – kaptak szerepet. Ezt a bemutatási módszert a nemzetközi szakirodalom mintegy felkínálta neki, és az akkor *még csak lehetőségére szerint italianista* tudósjelölt – kellően sokoldalú műveltsége révén – felismerte ennek előnyeit, és a jegyzetkészítés során is élt a minél komplexebb bemutatás lehetőségeivel. A magyarázatok adatgazdagsága közvetett módon ahhoz is hozzájárult, hogy Dante művének *egységességében is* rejlő esztétikuma könnyebben felismerhető legyen. A szövegértés eszköztárának ilyen felvonultatásával, az olvasó számára történő felkínálásával is jelezni igyekezett, hogy nem csupán az olasz nyelven író szerzőt, hanem sokkal inkább az új utat nyitó, *világirodalmi* szintű alkotót szeretné az igényes magyar műélvezőkkel megismertetni.

A jegyzetek – rendeltetésüknek megfelelően – lényegében kétfélek: egyrészt tényeket közlő *adatok*, másrészt a magyarázatot megalapozó *gondolatok*. A szűkebb értelemben vett *filológiai* segítségre részben – mint bármely szöveg esetében – azért volt szükség, hogy az idézetek forrását megjelölje, az idegen szavakat (ógörög, provanszál, ófrancia, régies olasz stb.) megmagyarázza, ami itt azért sem mellékes, mert Dante sok mindent közvetítések révén ismert (többek között azért, mert nem tudott görögül), gyakran sajátos jelentést adott bizonyos olasz szavaknak, többször hivatkozott a korabeli költészet provanszál vagy francia kifejezéseire. Emellett – talán még inkább – az a feladat igényelt aprólékos szövegmagyarázatokat, hogy világossá kellett tenni a mű bizonyos részeinek egymáshoz illeszkedését. Ugyanis Dante korábban írt verseiből komponálta és nagyrészt prózája segítségével egyesítette ezt a művét, és bizonyos helyeken nem zökkenőmentes az összeillesztés, vagy nem egyértelmű az önmagyarázat – amit semmilyen fordítási bravúrral sem lehetne eltüntetni, hanem külső tényezők igénybevételével lehet megértetni. Ehhez nem a szöveg rekonstruálói (Barbi, Melodia) szolgáltatták az adatokat, hanem a vonatkozó szakirodalomból kellett összegyűjteni. Ehhez leginkább Carducci szövegkiadásai járultak hozzá, illetve Michele Scherillo, Paride Chistoni és Pio Rajna munkái, sok más forrással kiegészítve.

A jegyzetek másik típusa *elméleti*, ezen belül többnyire *elmélettörténeti* jellegű. A széles körű hagyományra támaszkodó és egyben radikális újításba kezdő Danténak már a *Vita nuova*-ban megmutatkozó népnyelvi, műfaji, verstani változtatásai,

eszményítő törekvései s ezek mellett skolasztikus aprólékosságai, részben antik, részben középkori filozófiai megállapításai már hosszabb, kifejtésszerű magyarázatokat igényeltek. Mivel a dantei szöveg egyes fejezetei (XII., XIII., XVI., XXV., XXXVIII.) maguk is művészetelméleti vagy erkölcsi és teológiai fejtegetések, megírásuk után hatszáz évvel szükség volt nemcsak forrásaik és terminológiájuk ismeretetésére, netalán szokatlan érvelémódjuk megmagyarázására, hanem tartalmuk és funkciójuk elemzésére is. Mégpedig a további megértés érdekében ott helyben. Ilyen esetekben leggyakrabban Alessandro D’Ancona, Giovanni Melodia, Tommaso Casini, Francesco Perez és Karl Witte kutatásait hasznosítja Kastner Jenő. Az „édes új stílus” jellemzésére, annak részproblémáira a jegyzetekben is többször kitér. Az átfogó bemutatást és értékelést természetesen a „Bevezetés”-ben végzi el.

Nagy gondot fordít Beatrice személyének, a valóságos és a költői alak viszonyának tisztázására. Erre a bevezetésen és a közvetlenül vonatkozó jegyzeteken kívül külön függelékben is kitér. A különféle álláspontok ismertetése és konfrontálása után a filológiaiailag is legjobban megalapozott álláspontként azt fogadja el, amely szerint a tényleg élt Beatrice Portinari az ihlető modell, őt eszményítette finom művészséggel égbe emelkedő, angyali lényé, sőt „az ég legszebb angyalá”-vá Dante. A hölgy létezését illetően Boccaccio és Pietro Dante megállapításait fogadja el tényként, a költői megformálás módjáról pedig Giovanni Pascoli, Paride Chistoni, Isidoro del Lungo és Paolo Savj-Lopez elemzései nyomán beszél.

Költőről lévén szó, az elvi jellegű kommentárokban, megállapításokban joggal kap kiemelkedő szerepet az egyszerre költő és irodalomtörténész Carducci és Pascoli, valamint az első valóban alapos Dante-monográfus, Nicola Zingarelli.

Az csak természetes, hogy a fiatal, tudományos munkáját éppen elkezdő és a véletlenek szövevénye miatt egy nem tervezett pályán induló fordítónak és irodalomtörténésznek vannak hibái. A fordításon érezhető, hogy nem vérbeli költő ültette át a művészileg is nehéz szöveget; a tudományos anyagban szintén vannak kisebb melléfogások és hiányosságok. Magát a Dante-műnek adott magyar címet is – *Zsendülő élet* – kissé különösnek és vitathatónak tarthatjuk. A *nova* szó ’fiatal’ (és ’különös’) jelentése, amiről az 1. jegyzet szól, viszonylag ritka és kevésbé ideillő (ezt Carducci és Witte később meggyőzően bizonyította) (DE ROBERTIS 1984). Az *Új élet* címet a fordító is használja a 4v és 11v oldalon olvasható kiegészítésben, majd a *Bevezetés* 1942. évi közlésekor a *Dante „Új Élet”-e* címet adja publikációjának.

Hosszú lenne egy olyan tanulmány, amely ezt a fordítást a másik öt magyar átültetéssel részletesen egybevetné, és esztétikai érdemeit, mai használhatóságának mértékét pontosan megállapítaná. Az *új élet* formája a „prosimetro” (prozimetrum), amelyben a költő egy komponált versegyüttes lényegét, értelmét saját maga magyarázza nagyrészt elméleti jellegű, de művészi igényességű prózában, ezért fordítása is elsősorban költői tehetséget és felkészültséget igényel. Kastner Jenő tudomásunk szerint soha nem írt verseket, ezért itt is a költői betétekkel birkózik meg kisebb sikerrel. Különösen az első szonettek nélkülözik a kívánt hangulatot, és a – későbbi fordítók számára is legnagyobb kihívást jelentő – II. dal néhány megoldása tűnik nála a leginkább vitathatónak (noha Kastner később átformálta saját magyarázatának egy-két sorát). A munka előrehaladtával az átültetett versek egyre szebbek.



Megfelelő dokumentumok hiányában csak feltételezhetjük, hogy miközben Kastner magára vállalt műfordítói gyakorlata is csiszolódott valamennyit, esetleg segítettek neki azok a fogolytársai, akik alkalmi költőként egy-két sikeres verset írtak a lágerben (amelyeket a Koltay-kódex őriz). Közülük elsősorban Szécsi Ferencre gondolhatunk, aki a két világháború között saját verseskötetet és olasz műfordításokat is publikált. De bármi legyen is az oka, különösen a versek formája javult sokat, és néhány már nemcsak a szöveghűség, de a költői forma tekintetében is jól sikerült. Bizonyos esetekben a prózai részek sikeresebbek, mint például a XI. (Beatrice üdvözlését várja), vagy a XXII. fejezetben (Beatrice apjának halálát írja le); máskor a versek hangulatát sikerült jobban megragadnia, mint a XX. fejezetben a 10. szonettét, a XXI. fejezetbeli 11. szonettét vagy az I. dalét (XXIII. fejezet). Olykor az egész fejezet megfelelő művészi formát kapott, mértéktartóan szép magyarsággal szólal meg (XXXV. és XXXVII. fejezet).

Általában – főleg a Ferencziével összehasonlítva – Kastner Jenő fordítására az jellemző, hogy gyakran egyenetlenebb. Kastner helyenként indokolatlanul ragaszkodik a szó szerinti változathoz; például a dantei „propuosi di fare uno sonetto” nála így olvasható: „elhatároztam, hogy egy szonettet készítek”; Ferenczinél: „föltévém egy szonett írását”; Baranyinál: „egy szonett írását határoztam el”. Nagy tévedései nincsenek, de a „mi giunse uno sì forte smarrimento” így mindenképp helytelen: „erős tévelygés lepett meg”. Ferenczi megoldása elfogadhatóbb: „oly rémület kapott meg”. S valószínűleg Jékely fordítja helyesen a „smarrimento”-t: „erős rémület fogott el”.

Az mindenképpen tiszteletreméltó, hogy fordítónk pontosan követni próbálja a szonettek, canzonék és balladák versformáit, ami a szótagszám és a rímek tekintetében sikerül is, bár emiatt olykor a szócsonkítások, modoros kifejezések sablonos megoldásaihoz folyamodik. Ugyanakkor nem akar szándékosan archaizálni, mint Ferenczi a régmúlt használatával (*vala, készteté*). A költői emelkedettség hiánya leginkább abból következik, hogy az *endecasillabó*kban (11 szótagú sorok) nem rajzolódik ki az ütem, nem lüktetnek olyan szabályosan és olyan erőteljesen a verssorok, mint a fiatal Danténál.

Ezt a fordítást elsősorban a *tudományos* része teszi értékké. Pontatlanságok persze abban is előfordulnak. Például a II. fejezet 1. jegyzetéhez (kiadásunkban a 8. jegyzet) megrója Babitsot azért, mert a *Pokol* XXXIII. énekében félreértett valamit. De nem Babits, hanem a magyarázó követett el félreértéseket. Ugyanis a hivatkozott rész nem a XXXIII., hanem a XXIII. ének 38–42. soraira vonatkozik, és a fordítás is helyes, csak éppen Dante mást mond a firenzei nők alvási szokásairól, mint az idézett Boccaccio. A XLI. fejezet 3. jegyzetében (nálunk 175.) Ptolemaiosz csillagok mozgását jellemző modelljét nem csúcsára állított gúlához, hanem kúphoz lehet inkább hasonlítani, mert annak részeként fordul elő a kör, ami szerint a csillagok keringenek.

Nagyobb horderejű problémát abban találhatunk – ami kizárólag *Az új élet* eszmei horizontján maradvá persze nem feltűnő –, hogy sem a *Bevezetés*ben, sem az ezt érintő legutolsó jegyzetben nem tárgyalja megnyugtatóan a *Vita nuova* és a *Convivio* arra vonatkozó részeinek bizonyos különbségét, ami Beatrice szimbólummá emelése

tekintetében mutatkozik (mennyire égi hölgy, és mennyire eszmény), mindössze a *Divina Commedia* anticipációinak jeleit mutatja ki. Mentségére legyen mondva, hogy erről alapos elemzést két kiváló dantista is csak később adott: Michele Barbi 1933-ban, Bruno Nardi 1942-ben. Ugyanakkor talán nem érdektelen, hogy fölleveníti Pascoli azon véleményét, amely szerint Dante esetleg a „Vita nuova” helyett egy „Divina tragedia”-t is írhatott volna, ha megáll a kedvese halála miatt érzett gyász ábrázolásánál.

Kastner Jenő vállalkozását leginkább Ferenczi Zoltánéval méltányos egybevetni. A felkészültebb, tapasztaltabb, kedvezőbb körülmények között dolgozó és több segítséget élvező Ferenczi kétségkívül jobb munkát végzett. Dante már fiatalon megmutatkozó, elementáris költőisége az ő fordításában sem jut teljesen kifejezésre, jegyzetei is elég szűk körre korlátozódnak, de teljesítményének egésze sikerültebb, a magyarra áttett művészi szöveg szerény esztétikuma egyenletesebb és – inkább a versek tekintetében – valamivel művészibb is, mint a Kastner Jenőé, az övének viszont vannak szép felvillanásai. Meglátszik, hogy a dantisztika útjaira sodródott fiatal fordító nem élvezhette a szakmabeliek segítségét, mint Ferenczi Zoltán Kaposi Józsefét és Luigi Zambráét (FERENCZI 1921, 143). Kastner Jenő saját hibáit elismerte, Ferenczi munkájának előnyben részesítését természetesnek tartotta, és Kaposi József gesztusa is megnyugtatta, amiről később így nyilatkozott: „Kapositól tudtam meg, [...] hogy Ferenczi Zoltán tolmácsolásában e mű már megjelenőben van, magyarául. Azért nem sajnálom a fáradságot, ami hosszú hónapok tétlenségét édesítette meg. Munkámnak csak bevezető tanulmánya jelent meg később a budapesti Olasz Szemlében [1942-ben], de hétévi hallgatásra kényszerültség után már 1921-ben megjelent első tudományos dolgozatom »Dante realizmusa« címen, amelyet Dante halálának hétszázados évfordulóján a Magyar Tudományos Akadémián rendezett emlékülésen olvastam fel. Az »Új élet (Vita nuova)«-kézirat pedig ott szerepelt a Nemzeti Múzeumban rendezett Dante-emlékkiállításon a Ferenczi Zoltán díszes margójú kiadása mellett. Azóta Jékely Zoltán költői fordítása mindkettőnket messze fölülmúlt” (BÁLINT 1966, 130). Ehhez csak azt tehetjük hozzá, hogy a Jékely-fordítás első kiadásának (1944) eléggé sovány a jegyzetanyaga, de eszmeileg nagyon tartalmas előszót Fülep Lajos írt hozzá. Rónai Mihály András fordításáról (1964) nem tett említést, Baranyi Ferencét (1996) pedig már nem érte meg.

Kastner Jenő nem minden előzmény nélküli, de lényegében mégis a véletlen kedvező hozadékaként megszületett, és a szeszélyes szerencse ajándékba adott, de félig-meddig vissza is vett *Vita nuova*-fordítása közvetlenül alig érintette a magyar dantisztikát: a három lágerpecséttel ellátott kézirat bemutatása az 1921. évi Dante-kiállításon hamar elfelejthető kuriózum maradt, a „Bevezetés” 1942-ben történt publikálása pedig egy akkor már jól ismert professzor és kultúrdiplomata egyik publikációjának számított a sok közül (elismert szerzőjét a következő évben a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjává választották). Ennek a *Vita nuova*-fordításnak a jelentőségét mindenekelőtt az adja, hogy készítője – mint további pályájának egésze mutatja – ekkor és ebben a formában jegyezte el magát az italianisztikával, ezen belül a dantisztikával, ekkor indult el azon az úton, amelyen

végighaladva a magyar italianisztika, különösen a magyar–olasz komparatisztika alighanem legsokoldalúbb klasszikusává emelkedett.

A Dante fiatalkori művét magyarul közvetítő fiatal fordító a későbbiekben, főleg a húszas években még közel maradt a „sommio poeta” művészetéhez. Rövid méltatást írt róla halálának hatszázadik évfordulóján, illetve művészetének realizmusát mutatta be egy magyarul és olaszul is közzétett tanulmányban (*Il realismo di Dante*). Emellett figyelemmel kísérte Dante magyarországi „fortuná”-ját. Ferenczi Zoltán előnyben részesített *Új élet*-tolmácsolásáról két ismertetőt is írt: az egyikben csupán fontosságát emelte ki, a másikban értékelést is adott róla. A műfordítás lehetőségeit a Dante által adott kritériumok alapján (*Convivio*, I, 7.) mérlegelte, és sikerességét is aszerint ítélte meg. Megértően vette tudomásul, hogy Ferenczi fordítása sem lehet olyan művészi, mint az eredeti alkotás, legfeljebb jól megközelítheti azt, amennyiben igyekszik „engedelmesen” követni a teljesség, a mértékletesség és a nyelv „édesége” tekintetében. Szerinte a tudós fordító az első két kritériumnak nagyon jól eleget tett, de a mű esztétikumát, színeit és hangulatát nem tudta megragadni. Ez nem csupán a versekre, de helyenként a prózai részekre is jellemző; sőt – amikor kissé nagyobb szabadságot engedett meg magának – a költeményekben több lett a művészség (KASTNER 1921, 142–143).

Fordítónk más véleménynek adhatott hangot, amikor Babits *Purgatórium*-, majd *Paradicsom*-átültetését ismertette, hiszen annak sokféleképpen kiváló megoldásai mindvégig azt mutatják, hogy „fordításában a tudós, a költő és az ötvöző-művész nyújtanak egymásnak kezet” (KASTNER 1923, 394). De az elméletíró Dante magyarországi fogadtatását is figyelemmel kísérte, amikor Balanyi György *Monarchia*-fordításáról készített ismertetést. A későbbiekben már csak egy nagy Dantetanulmányt írt: születése hétszázadik évfordulóján arról, hogy életműve milyen szerepet játszott a Risorgimento időszakában az olasz egység létrejöttének eszmei előkészítésében (*Dante és az olasz Risorgimento*).

Hamarosan olyan posztokra emelkedhetett, teljesen megérdemelten, ahonnan saját munkáin kívül helyzeti előnyéből adódóan is hatékonyan támogathatta az olasz kultúra értékeinek feltárását és a magyarokkal való megismertetését, illetve a két nép sokrétű kapcsolatainak minél alaposabb felkutatását. Három egyetem professzora volt: a pécsi egyetemen olasz irodalomtörténetet oktatott (1924–1935), a rómain (La Sapienza) vendégtanárként magyar irodalmat (1936–1940), a szegedin olasz irodalomtörténetet, de átmenetileg régi magyar irodalmat és francia irodalomtörténetet is (1940–1968). Tanszékvezetőként, illetve a Római Magyar Akadémia igazgatójaként (1936–1940) is sok kiváló tudóst és művészt indított el pályáján. Dantét már nem fordított, de Pietro Aretinót és Giordano Brunót igen. Tanulmányaiban is más, olasz és magyar vonatkozású témákat elemzett: a magyar Szent Ferenc-legenda itáliai forrásait, az erdélyi fejedelmi udvar olaszos műveltségét, Faludi Ferenc, Csokonai Vitéz Mihály és Kossuth Lajos olasz kapcsolatait, a magyar garibaldisták szerepét az olaszok szabadságharcában, illetve Giambattista Vico és Giacomo Leopardi magyarországi hatását. Monográfiát sem Dantéről, hanem Cola di Rienzóról és Leopardiról készített; átfogó történelmi elemzést pedig a magyar–olasz művelődési kapcsolatok

ezer évről (*Olasz–magyar művelődési kapcsolatok*) és a Kossuth-emigráció olaszországi periódusáról adott (*A Kossuth-emigráció Olaszországban*). Italianista pályafutásának megkoronázása a *Magyar–olasz akadémiai nagyszótár*.

Írásunk címéhez fűzött lábjegyzetként ezt írhatnánk: ez a tanulmány bővebb változata annak az utószónak, amely *Az új élet* 97 évvel ezelőtti, a fiatal Koltay-Kastner Jenő szicíliai hadifogságában készített fordításának kiadásában, jócskán megkésett „editio princeps”-ében jelent meg: Dante ALIGHIERI, *Az új élet*, fordította KOLTAY-KASTNER Jenő, Szeged, JATEPress, 2015, 121–129.

### Bibliográfia

- BABUS Antal (2003), *Miért választotta Fülep Lajos a magyar falut a világvárosok helyett?*, in UŐ, *Tanulmányok Fülep Lajosról*, Tatabánya, József Attila Megyei Könyvtár.
- BÁLINT Gyula (1966), Pécs – Róma – Szeged. Beszélgetés dr. Koltay-Kastner Jenő tanszékvezető egyetemi tanárral (interjú), *Tiszatáj*, 1966/2, 129–130.
- BODA Miklós, (2013), „A börtön sem hagyott bennem semmi keserűséget.” Az italianista Koltay-Kastner Jenő (1892–1985) visszaemlékezése olaszországi hadifogságára, *Jelenkor*, 2013/12, 1276–1288.
- DANTE ALIGHIERI (1984), *Opere minori*, tomo I, parte 1, a cura di Domenico DE ROBERTIS e Gianfranco di CONTINI, Milano–Napoli, Ricciardi.
- DE ROBERTIS, Domenico (1984), *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, tomo I, parte 1, a cura di Domenico DE ROBERTIS e Gianfranco di CONTINI, Milano–Napoli, Ricciardi, 27–28.
- FERENCZI Zoltán (1921), *Jegyzetek*, in DANTE ALIGHIERI, *Az új élet*, fordította FERENCZI Zoltán, Budapest, Révai.
- KAPOSI József (1911), *Dante Magyarországon*, Budapest, Révai.
- KAPOSI Márton (2007), *Alfieri és a költő Dante felfedezése*, in UŐ, *Élő középkor és halhatatlan reneszánsz*, Budapest, Hungarovox, 2007.
- KAPOSI Márton (2015), *Utószó*, in DANTE ALIGHIERI, *Az új élet*, ford. KOLTAY-KASTNER Jenő, Szeged, JATEPress, 121–129.
- KASTNER Jenő (1921), Dante: Az Új Élet, *Új Magyar Szemle*, 1921. december, 142–143.
- KASTNER Jenő (1923), A magyar Dante, *Napkelet*, 1923/4, 394.
- KOVÁCS Sándor Iván (1975), *Dante ismeretének nyomai a régi magyar irodalomban Janus Pannoniustól Frölich Dávidig*, in UŐ, *Pannóniából Európába. Tanulmányok a régi magyar irodalomról*, Budapest, Gondolat, 1975, 42–65.
- SZAUER József (1963), *Dante első magyar fordítása, 1806. Döbrentei Gábor ismeretlen Commedia-fordítása*, in UŐ, *Olasz irodalom – magyar irodalom. Tanulmányok*, Budapest, Európa, 1963, 347–361.
- SZENTPÉTERY Imre (1935), *A Bölcsészettudományi Kar története*, in *A Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem története. 1635–1935*, IV, Budapest, Pázmány Péter Tudományegyetem.

## Recenzió

NAGY JÓZSEF

### Babits és Dante filológiai megközelítésben

Mátyus Norbert, *Babits és Dante*

*Filológiai közelítés Babits Mihály Pokol-fordításához,*

Budapest, Szent István Társulat, 2015, 204 oldal

Mátyus Norbert 2006-ban befejezett (2007-ben megvédett) *Dante: Isteni színjáték, Pokol. Babits Mihály fordítása* című doktori disszertációjában – mint azt jelezte a *Tézisekben* – egyrészt Babits *Pokol*-fordításának kritikai szövegkiadását adta, másrészt egy nagyobb terjedelmű tanulmányban a fordítás genezisének folyamatát, „az átültetést éltető elveket és stratégiákat, valamint a szöveg recepciójának néhány jelentős mozzanatát” rekonstruálta kritikailag (*Tézisek*, 1). 2011-ben Mátyus megvalósította az *Isteni színjáték* Babits-féle fordításának hálózati kritikai kiadását is (<http://www.dantealighieri.hu/index.php#>). Jelen kötet a disszertáció *elemző* részének jelentősen átdolgozott és bővített változata. Dante születésének hétszázötvenedik évfordulója alkalmából – Kelemen János „*Komédiámat hívom tanúmul*”. *Az önreflexió nyelve Danténál* című, filozófiai megközelítésű munkája mellett – ez a második jelentős, Magyarországon kiadott (és ahogy a címben is szerepel: *filológiai* megközelítésű) dantisztikai kötet.

A kötet fejezetfelosztása az alábbi: (1.) „A fordítás előzményei és az első találkozás a szöveggel”; (2.) „A Dante-fordítás első szakasza”; (3.) „Babits Dante-interpretációja és előzményei”; (4.) „A magyar Dante”; és végül (5.) „Az *Isteni színjáték* szövegváltozatai és kiadásai”. A kötet gazdag bibliográfiával, valamint egy melléklettel egészül ki: utóbbi a Hoepli-kiadású *Divina Commedia* babitsi jegyzeteit (és a vonatkozó szöveghelyeket) foglalja táblázatba.

Az OSZK Kézirattárában található az 1900-as kiadású (Milano, Hoepli) *Divina Commedia* Babits autográf széljegyzeteivel (*Babits és Dante*, 18), mely jegyzetek egy adott időszakban, az 1908-as első fordítási munkálatok előtt keletkeztek, nagy valószínűséggel 1907-ben (19–22). Babits – fordítói tevékenységével összefüggő – szótározását és jegyzetelését illetően Mátyus azt hangsúlyozza: „a kijegyzetelt szövegrészek egyértelműen mutatják, hogy amikor Babits valóban pontosan utána megy a szavak jelentésének, akkor bizony sűrűn kell jegyezni”, s ennek alapján kijelenthető, hogy „az olvasás folyamán költőnk egy másik, bizonyára nem olasz nyelvű kommentált kiadást is szem előtt tartott” (24). További vizsgálódásokat követően Mátyus fontos megállapítása, hogy a *Commedia* említett Hoepli-kiadása „nem lehet a magyar fordítás forrása”, de a benne foglalt jegyzetek miatt irodalomtörténetileg így is jelentős dokumentum: „a kötet jegyzetei azt a pillanatot örökí-

tik meg, amikor Babits először vág neki, óriási lelkesedéssel ugyan, de szinte teljesen felkészületlenül az eredeti *Commedia* olvasásának. Költőként, de nem fordítóként, érdeklődve, de nem kutatva mélyed el a szövegben Babits”, és még maga sem tudja, mire fut ki az egész (30).

A fordítási kézirat pontos datálása számos problémába ütközik, mindenesetre leszögezhető, hogy „a fordítás elkezdése 1908 őszére datálható, a füzetnyitás aktuasa pedig a *Pokol* első 10–12, valamint a 22. és a 33. énekek megalkotása utánra” (56). A kéziratlezáras pontosabban datálható: „1912 őszéig vezette a füzetet”, tehát közvetlenül az első kiadás előttig, s az 1918-as második kiadáshoz nem használta fel (58).

Mint Mátyus hangsúlyozza, Babits dantisztikai szempontból kitűnő felkészültségű műfordító-költő volt, fogarasi könyvtárában minden bizonnyal megtalálhatóak voltak egyebek mellett Szász Károly és Longfellow Dante-fordításai, valamint Enrico Mestica kommentárja, de a Fogarason töltött időszakban (1908–1911) Babits még nem ismerte kora legjelentősebb Dante-kiadásait (77).

A fordítás irodalmi stíluselemeit illetően Mátyus rámutat: bár széles körben elfogadott tézis, hogy Babits *Színjáték*-fordítása a dekadentizmus hatása, illetve a magyar szecesszió jegyében fogant, Rába György 1966-os, *Két költő: Dante és Babits* című tanulmányában árnyalta e képet, hangsúlyozva a babitsi átültetés „sejtelmességet, hangulatiságot, világfájdalmat, az elkésett romantika patetikus és pittoreszk” jegyeit, továbbá a szókincset – és általánosságban a fordított szöveg alapszemléletét – átható *szimbolista* nyelvhasználatot (78).

Különösen érdekes a 3. fejezet, azon belül a 3.1.2. alfejezet („A 19. századi nemzetközi dantisztika”), melyben Mátyus Aldo Vallone 1981-es *Storia della critica dantesca* alapján fejt ki kritikai téziseit. Értelemszerűen e vizsgálódás annak azonosítására tesz kísérletet, hogy Babits interpretációját milyen exegetikai trendek befolyásolhatták. Mátyus „szinte közhelynek” tartja, hogy a dantei költészet a modernség számára a romantika Dante-értelmezésének köszönhetően vált relevánssá (88). E „közhelyet” bizonyos fokig megkérdőjelezném, tudniillik már a 18. századi Dante-elemzők (Giambattista Vico, Voltaire, Saverio Bettinelli, Gasparo Gozzi, Vittorio Alfieri, valamint a 18–19. század fordulóján tevékenykedő – Mátyus által is kiemelt – Ugo Foscolo) fokozatosan módosították – pozitív irányba – Alighierinek az irodalmi és filozófiai kánonban betöltött helyét, és e módosítás nélkülözhetetlen előfeltétele volt a romantika által megvalósítottaknak. (Mindezt részletesen az alulírott vizsgálja *Dante és Vico* című, még kiadásra váró monográfiájában.) Mindazonáltal Mátyus fontos megállapításokat tesz a romantika esztétikájának – kétségtelenül meghatározó jelentőségű – Dante-képéről. Mint írja, bár Hegel és Schelling „kifejezetten hangsúlyozzák a mű történetiségét és korba ágyazottságát, a romantikus érzékenység inkább a dantei egyéniség és zseni korok fölött álló nagyságát hirdeti majd, hiszen a költő műve »nem egy különös kornak« a terméke, hanem éppen egyéniségének és teremtő fantáziájának alkotása. Az életében számkivetett és költészetével egyéni mitológiát, nyelvet és nemzetet teremtő Dante alakja így válik egyre inkább a korával szembeszegülő reformátor, próféta és – például Carlyle értelmezésében –

a szenvedélyes lázadó hős prototípusává. De a dantei költészet individualitásának hangsúlyozása egy még jelentősebb, egészen Crocéig ívelő interpretációs tétel kimondásához is elvezet. Ha a mű geneziséét az egyéni fantázia határozta meg, akkor ennek szükségszerű következménye, hogy maga a szöveg is az őt létrehozó individuuum kivételése legyen” (89). Általánosságban a romantika korának Dante-interpretációira jellemző, hogy „még ha ki is emelnek egyes részleteket a szövegből, mindig egy átfogó és általános interpretáció igényével lépnek fel. Nem a részletes elemzés, a szoros olvasás módszerével közelednek a műhöz, hanem vagy egy filozófiai és esztétikai rendszer tételeivel felszerelve elhelyezik a művészet történetében a szöveget”, vagy pedig „a műben kimutatott jellemzők felhasználásával vonnak le elméleti következtetéseket” (90).

A magyarországi Dante-recepcióban különös jelentőséggel bír Péterfy Jenő *Dante* című tanulmánya (formailag Szász Károly *Színjáték*-fordításának recenziója, de e fordítás csak másodlagos Péterfy szövegében; vö. 102–106), mely komoly hatást gyakorolt Babitsra. Babits Dante-értelmezését jól ragadta meg Rába György (és az ő nyomán mások mellett Sárközy Péter): „akkor válik érthetővé és világossá, hogy Babits miért fordítja »az eredetnél szubjektívebben és dekadensebben« Dantét, »ha elfogadjuk, hogy az *Isteni színjáték* elsődlegesen lírai alkotás«” (106). E koncepció Babits *Dante. Bevezetés a Divina Commedia olvasásához* című 1930-as munkájának is egyik fő tételévé vált: a babitsi gondolatmenet Mátyus-féle parafrázisának megfelelően „Dante a középkor életét, gondolkodását, hitét, reményeit, félelmeit és vágyait, valamint legszemélyesebb, legegységibb érzéseit, elképzeléseit, fájdalmait belsőleg átélte, majd kifejezte. Az így létrejött »objektív átélés« vagy expresszió azonban már nem egyszerűen korának és önmagának esetleges és személyes gondolatait, reményeit, félelmeit stb. ötvözi művészi formába, hanem egyetemes jelentésűvé válik. A mély és rendkívül bonyolult lelki tartalom pontos és nagyon jól sikerült kifejezése természetesen a legnagyobb műalkotások sorába emeli az *Isteni színjáték*ot. S innen nézve azon [babitsi] definíció, miszerint az »*Isteni Színjáték* voltaképp lírai költemény – e nemben legnagyobb a világirodalomban« nem egyéb, mint azt állítani, hogy Dante műve a legnagyobb műalkotás” (110).

Külön alfejezetben (111–113) tér ki Mátyus arra, hogy Babitsra milyen értelemben hatott Benedetto Croce Dante-interpretációja. Croce nyomán Babitsot is komolyan foglalkoztatta a *Színjáték* költői és „strukturális” részei összefüggésének problémája, de e kettő radikális crocei szétválasztásától eltérően Babits meghatározott poétikai eszközök tételezésével úgy látja, Dante fő műve minden mozzanatában képes meghaladni líra és logika kettősségét, mégpedig a lelki tartalom és a líraiság javára (112–113).

Végül – a kötet 4. fejezete alapján – következzenek a *Színjáték* babitsi magyar fordításának néhány általános, Mátyus-féle jellemzése. „A magyar *Pokol* legkülönlegesebb passzusai kétségkívül a doktrinális részek. Különlegesen abban az értelemben, hogy Babits, korával [például Crocéval] ellentétben, nem másodrangú szövegekként kezeli őket, hanem ugyanúgy, ugyanolyan szervesen ágyazza dikciójába, ahogy maga Dante is tette” (154). Babits „a mondatszerkezet követésén, a szavak és kifejezé-

sek soron belüli helyének megtartásán túl, immár a filozófiai terminusok és műszavak pontos visszaadására is ügyel” (155). Az 1912-ben közölt *Dante fordítása* című tanulmányban Babits többek közt azt hangsúlyozza, hogy „egy-egy kitűnő műfordítás – ami tán még ritkább dolog, mint egy eredeti remekmű – korszakalkotó dátum egy nyelv történetében«. S minél inkább idegennek tetszik és minél nehezebben adható vissza egy szöveg a célnyelven – parafrázeálja a babitsi gondolatot Mátyus –, annál inkább képes az adott nemzeti irodalmat gazdagítani. »És Danténál nehezebben fordítható auctor nincsen« [...]. E mondat nem jelent mást – mutat rá Mátyus –, minthogy a magyar nyelv és verselés megújításának nem egyszerűen egyik, hanem a legjobb eszköze egy új Dante-fordítás lehetne” (158). Mindennek fényében világossá válnak Babits alábbi kijelentései a *Purgatórium* utószavában: „fordításom a közönségnek készült: éspedig a *mai* közönségnek; s a *mai* irodalom nyelvén. A *Komédia* nem árcháizáló költemény: Dante stílusa *stil nuovo* {új stílus}; s mindenütt *stil nuovo*-val kell visszaadni” (158–159).



MÁTYUS NORBERT

Hogyan olvasta(tja) Dante önmagát?

Kelemen János, „*Komédiámat hívom tanúmul*”

*Az önreflexió nyelve Danténál,*

Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2015, 253 oldal

Némileg leegyszerűsítve a valójában kissé bonyolultabb képet, azt mondhatjuk, hogy amikor a romantika kora újra felfedezi Dantét, akkor egy született és naiv zsenit lát meg benne. Egy ösztönös alkotót, aki írt ugyan mindenféle tudományosnak szánt értekezést is, de igazán nagyot szinte gyermeken szárnyaló fantáziájával és költészetének ősi, elementáris erejével teremtett. Ez az alapképlet sokat módosult ugyan az elmúlt századokban, de a legutóbbi időig tartotta magát az a vélemény, miszerint egyfajta költői őserő és valamiféle gyermeki naivitás jellemzi Dante fő művét.

Nos, Kelemen János legújabb Dante-monográfiájában korántsem tagadja a költő eredendő, vagy akár veleszületett lírai nagyságát, ám arról garantáltan meggyőz mindenkit, hogy sok mindent lehet mondani Dantéről, de hogy naiv lett volna, azt bizonyosan nem. Merthogy a most megjelent kötet minden oldalán tudatos költőként és elmélyült gondolkodóként, vagyis igazi *poeta doctus*ként sejlík fel előttünk Dante alakja: a monográfia Dante-életművének önreflexív mozzanatait tárja fel, vagyis azon szöveghelyeit veszi számba, és teszi vizsgálat tárgyává, ahol az egyes szövegek önmagukra utalnak. Más szóval a kötet valódi tárgya Dante szövegeinek önértelmezése. Kelemen alapkérdése a következő: hogyan olvasta önmagát Dante? És szövegei hogyan olvastatják önmagukat az olvasóval?

Már a vizsgálat így megjelölt tárgya is kettős megközelítést sejtet, hiszen az önreflexív mozzanatok elemzésekor Kelemennek egyszerre kell bemutatnia Dante költői gyakorlatát, valamint azt a poétikát, amely a dantei önértelmezés fényében kristályosodik ki, de amely éppen a költői gyakorlat révén és abban válik explicitté. E tekintetben telitalálat a monográfia címe: „*Komédiámat hívom tanúmul*”. *Az önreflexió nyelve Danténál*: a cím két tagja pontosan előrejeli az elemzői módszer kettősségét. A főcím: „*Komédiámat hívom tanúmul*” idézet az *Isteni színjáték*ból, s mint ilyen a költői gyakorlat kiemelt jelentőségét sugallja. Ugyanakkor egy olyan önreferenciális szöveghelyről van szó, amely valójában egy paradoxonra épül: Dante ezekkel a szavakkal esküszik meg olvasója előtt, hogy amit a Pokol 8. körébe való bejutásakor látott, az úgy igaz, ahogyan leírja: ez a szerző fiktív esküje egy fiktív világban egy valós szövegre. Az alcím pedig – *Az önreflexió nyelve Danténál* – egészen világosan tudunkra adja, hogy az elkövetkező elemzés szempontjai elméleti-

ek lesznek, s nem csupán Dantét, a költőt, hanem az elméleti gondolkodót kísérli meg bemutatni.

Itt kell megjegyeznem, hogy a „*Komédiámat hívom tanúmul*” valójában egy újabb állomás azon az interpretációs ösvényen, amelyre Kelemen János mintegy másfél évtizede, 1999-ben lépett *A Szentlélek poétája* című kismonográfiával (Budapest, Kávé), amelyben az *Isteni színjáték* alapját képező poétikát tárta fel. És ugyanezen ösvényen haladt tovább 2002-ben, amikor *A filozófus Dante* című tanulmánykötetben (Budapest, Atlantisz) – immár Dante elméleti műveivel bővítve elemzései korpuszát – amellet érvelt, hogy Dantében a költő mellett fel kell fedeznünk a középkor egyik nagy gondolkodóját is, aki több tudományterületen is újat és jelentőset alkotott. A most megjelent monográfia mintha ötvözné, ha nem is a két könyv eredményeit (de némiképp azokat is), módszerüket és szempontrendszerüket mindenképp.

Nézzük tehát nagy vonalakban az elemzést. Mindenekelőtt a vizsgálat módszertani és elméleti alapjait kapjuk: Kelemen megállapítja, hogy a szövegek filológiai vizsgálata és hermeneutikai megértése között aszimmetrikus a viszony, hiszen a jelentéstulajdonítás révén létrejövő értelmezések száma végtelen, míg a szövegről tehető filológiai állítások száma nem az. Ezt nevezi Kelemen az aszimmetria tételének. Ezen általános – és tulajdonképpen a világirodalom minden szövegének vizsgálatára érvényes – tétel azért kap jelentőséget, mert a Dante-filológia valójában elég szűkös mennyiségű bizonyítható ténnyel kénytelen dolgozni, ami korántsem gátolja új és újabb interpretációk születését. A „*Komédiámat hívom tanúmul*” is azon munkák közé sorolható, amelyek, miközben természetesen támaszkodnak a filológiai kutatás eredményeire, igazi újítást ezen eredmények új szempontú vizsgálatával, vagyis a létrejövő új értelmezéssel hoznak. Az új – a dantei önértelmezés feltárását megcélzó – interpretáció kibontásához továbbá az is elengedhetetlen, hogy Kelemen világos fogalmi apparátussal lásson munkához: nyilvánvaló, hogy az önértelmezés kutatása az önreferencialitás, a szerző és az olvasó fogalmainak tisztázásával lehetséges csak, hiszen világosan látnunk kell azt a viszonyrendszert, amely a szerző és szövege, a szerző és az olvasó, valamint az olvasó és a szöveg között létesül. A monográfia a „szöveg strukturális tulajdonságaként” tekint az önreferencialitásra, a szerző fogalmán „tisztá szövegeffektust” ért, míg az olvasót „logikai olvasóként” képzei el (20, 128). Jól látható, hogy ezen kifejezések az ’empirikus vagy történeti szerző és olvasó’ alakjától megkülönböztetett ’implicit’, ’ideális’, ’virtuális’ ’immanens’ szerző és olvasó fogalmát kívánják megragadni. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy Kelemen figyelme ne terjedne ki a valós, történeti szerző és az empirikus olvasó alakjára. Hiszen miközben egy elméletileg jól felépített, fogalmilag világosan körülhatárolt vizsgálat zajlik a szemünk előtt, Kelemen mindig felhívja a figyelmet a referenciális olvasás kínálta lehetőségekre. Vagyis nemcsak arról beszél, hogy a tiszta szövegeffektusként értett szerző miként viszonyul szövegéhez, hanem arról is, hogy a történeti Dante Alighieri vajon miként olvasta Arisztotelész *Fizikájának* azon példányát, amely a saját tulajdonát képezte (133). És az olvasó sem mindig logikai olvasó, hanem azt is megtudjuk, hogy

milyen olvasói szokások és motivációk léteztek a középkori Itáliában (129–130), s hogy maga Dante is valódi olvasó volt, akinek a megerőltetéstől el is romlott a szeme. Persze Kelemen azonnal jelzi, hogy bár ezen helyeken Dante a saját életében valóban lejátszódott eseményekre, vagyis valós életrajzi tényekre utal, ám az ilyen passzusokban az életrajzi utalás mindig „poétikai funkcióval bíró elemmé válik, mely maga alá rendeli a részlet kétségtelen referenciális jellegét” (56). Ez azt is jelenti, hogy az effajta szöveghelyek valójában elveszítik referenciális jellegüket, és önreferenciálissá válnak.

Mindenesetre a referenciális olvasás lehetősége mindig felvillan, s ebből a szempontból Kelemen könyve nem „csupán” egy új Dante-interpretáció, hanem irodalom- és kultúrtörténeti tanulmány is.

Az elméleti keretek tisztázása után a kötet rátér a Dante-szövegek önreferenciális helyeinek azonosítására és tipizálására. Világos és jól dokumentált lajstromot kapunk: az életmű önreflexív mozzanatai között kitüntetett hely illeti meg az önkomentárt. Már önmagában az a tény is, hogy Dante két műve – *Az új élet* és a *Vendégség* – formailag nem más, mint saját verseinek kommentárja, jelzi, hogy a szerző milyen tudatosan és explicit módon aknázza ki az önreflexió nyújtotta poétikai lehetőségeket. Hasonlóan fontosak a további vizsgálódások szempontjából az életművön, illetve az egyes műveken belüli előre- és visszautalások, az önidézetek és az olvasó megszólításai. A számba vett szöveghelyek mind azt bizonyítják, hogy Dante szövegei mintegy kikövetelnek maguknak egyfajta olvasási módot, amelynek követésére és végrehajtására minduntalan felhívják a figyelmet. Persze maga Dante, a szerző figyelmeztet bennünket erre, mégpedig az az ezerarcú szerző, aki, miután minden művében önmagáról beszél, a végsőkig kihasználja az egyes szám első személyű megszólalásban rejlő poétikai lehetőségeket: hol narrátorként, hogy szereplőként tűnik fel saját műveiben, s a két figura megkülönböztetésével és egymásra vetítésével eléri, hogy műveiben, de legfőképp az *Isteni színjátékban* „ént” mondó alakot egyszerre lássuk bűnösnek, megtérőnek és térítőnek. Ám éppen a szövegen belüli előre- és visszautalásoknak köszönhetően az egyes szereplők alakjai is mintegy részét képezik a főszereplő, sőt a narrátor figurájának: Odüsszeusz, Guido Cavalcanti és Vergilius földi sorsa mind Dante alakjában kapják meg jelentésüket és válnak részévé annak a történetnek, amelyben ugyan „ént” mond a beszélő, de sokszor „mi”-t ért rajta. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a főszereplő a folyamatos metamorfózis állapotában van, miközben önazonossága nem vész el, leginkább azért, mert mindvégig költő marad: Vergilius követőjeként kezdi pályáját, de számos költői ösztönzés révén túllép mesterén, s immár ő maga válik követendő mintává. Ehhez természetesen nem lett volna elégséges saját ereje: az isteni kegyelem választja ki. A kiválasztás azonban feladat is, sőt küldetés: a „mi sorsunkként” értett saját sorsáról kell hűen beszámolnia. Tulajdonképpen ez a küldetés határozza meg az *Isteni színjáték* poétikáját, hiszen kiválasztottként egyrészt az igazat kell írnia, másrészt pontosan kell írnia.

Miután a szerző alakját és küldetését, valamint a küldetésben rejlő implikációkat leírta, Kelemen János rátér annak ismertetésére, milyen nehézségekkel néz

szembe az immár tanítóvá, vagyis egy Isten által rábízott feladatot teljesítő inspirált szerzővé előlépett Dante. Merthogy az elemzés azt sugallja, hogy az önreflexió ilyen kitüntetett jelentősége éppen egy nehézségből, vagy fogalmazhatunk úgy is, hogy félelemből születik: a szerző Dante ugyanis attól tart, hogy ezt a számára feltárult igazságot esetleg nem fogják fel pontosan olvasói, s az *Isteni színjáték* ezért próbálja minden lehető eszközzel elérni, hogy üzenete ne legyen félreérthető. Az önreferenciális passzusok éppen azért burjánzanak a szövegben, mert minduntalan ott lappang a szerzőben annak félelme, hogy félreérthetik, s így arra kényszerül, hogy ismételve magát, előre- és visszautaljon, s számos alkalommal közvetlenül is megszólítsa olvasóját, és felhívja a figyelmét a helyes olvasás mikéntjére, sőt néha a helytelen olvasás kárhozatos voltára is.

Dante legnagyobb – Kelemen meggyőző érvelése szerint poétikájának alapjait meghatározó – félelme azonban mégsem abból adódik, hogy olvasója esetleg félreérti, hanem abból, hogy ő maga nem tud pontosan fogalmazni. Azt már láttuk fentebb, hogy ez nem lehet valamiféle szerénykedés a szerző részéről. Az a Dante, aki önmagát Homéroszhoz és Vergiliushoz méri, ráadásul azt állítja, hogy költői küldetésében a Szentlélek sugalmazása segíti, természetesen tisztában van saját képességeivel. A probléma sokkal mélyebb. Egyrészt a túlvilág tapasztalata olyan, hogy azt nem lehet pontosan lefesteni, másrészt, még ha esetleg megragadható lenne is ez a tapasztalat, a nyelv nem lenne képes kifejezni. E két tétel együttesét nevezi Kelemen a „kimondhatatlan poétikájának” (152). Dante azt tűzi ki maga elé feladatként, hogy művében a „rendkívüli élményvilágot tükröző költői” kifejezést megalkossa, s így a „kimondhatatlan poétikája [...] a nyelv természetére vonatkozó kérdéssé alakul át” (140). Más szóval az *Isteni színjáték* egy paradoxonra épül: arról akar beszélni, amiről nem lehet. S e paradoxon feloldására tett kísérletként alkalmazza Dante az allegóriát, amely így az *Isteni színjáték*ban korántsem egy retorikai alakzat, hanem a lehetetlen ábrázolásának eszköze. S itt érkezünk el a második paradoxonhoz: miközben Dante az állítja, hogy tapasztalatának elmondására a nyelv elégtelen, mégis elmondja átélt élményeit, aminek az lesz a következménye, hogy „a nyelv effektív működésében és működtetésében mutatkozik meg poétikájának a nyelv megváltoztatását [...] célzó kísérletező jellege” (151).

Azt hiszem, gondolatilag itt zárul le Kelemen János monográfiája, noha a tartalomjegyzék alapján mindez csupán egyetlen, igaz, jól követhetően strukturált és igen terjedelmes fejezet volt. A könyv mintegy harmada, két fejezet még hátravan: a második két hagyományos „lectura dantis”-t kínál, vagyis két éneket elemez: a *Purgatórium* XII., valamint a *Paradicsom* XVIII–XX. énekeit. A harmadik fejezet öt kisebb írást, motívumelemzéseket és összehasonlító vizsgálatokat tartalmaz. E szövegek önálló, egymástól független tanulmányok, kötetbeli sorrendiségük sem tükröz semmilyen vezérfonalat. Kérdés, hogy miért kerültek mégis a könyvbe? Miközben e munkák önértékét semmiképp sem szeretném csorbítani, úgy vélem, hogy e tanulmányok – legalábbis ebben a kötetben – az első, fent ismertetett fejezethez szolgálnak illusztrációként és lábjegyzetként; olyan kérdéseket fejtenek ki, amelyek csírájukban már az dantei önreflexióról értekező nagy gondolatsorban

is feltűntek, de ott nem volt mód pontos és részletes kifejtésükre. Csak két példát említek. A *Purgatórium* XII. énekéről szóló elemzés valójában azt a problémakört vizsgálja, hogy Dante miként gondolkozott a művészetről, és milyen céloknak rendelte alá. E kérdés természetesen hangsúlyosan jelen volt az első fejezetben is, hiszen a szerző mint költő alakjának, valamint az allegória témájának elemzésekor Kelemen többször utalt rá. A harmadik fejezet egyik tanulmánya az étkezési metaforát járja körül Dante műveiben. Ám miután hamar felfedezzük, hogy az evés fogalomkörén Dante sok esetben a tanulás, befogadás, olvasás problematikáját is érti, hamar rájövünk, hogy ismét olyan témába botlottunk, amely az önreferenciális szöveghelyek felé is nyitott.

Miként már a borítón is látszik, a monográfia Dante születésének hétszázötvenedik évfordulóján jelent meg. S mikor elolvassuk a bevezetőben, hogy a kötet Dante önértelmzését kívánja az „olvasói interpretáció szolgálatába állítani” (18), akkor önkéntelenül is az jut eszünkbe, hogy éppen százötven éve, egy hasonlóan jelentős évfordulón dolgozta ki Giuliani apát a „Spiegare Dante con Dante” (Magyarázzuk Dantét Dantéval) elnevezésű értelmezői módszert. Akkor e kezdeményezés – részben elméleti kidolgozatlansága miatt – nem hozott sok gyümölcsöt. Most, Kelemen János könyvét olvasva látszik csak igazán, hogy milyen hatalmas ötlet volt.

## Megemlékezés

KOVÁCS ÁRPÁD

### Odatartozóság Szitár Katalin breviáriuma elé

„A hűség valójában csak ott nyilatkozik meg,  
ahol dacol a hiánnyal, ahol legyőzi a hiányt,  
különösen azt a hiányt, amelyik [...] abszolútnak  
mutatja magát, és amit mi halálunk nevezünk.”

(Gabriel Marcel)

#### *A hiánnyal dacolva*

„De nincs már” – Sitár Katalin nincs velünk.

A kérdés az: hogy lehetnénk Vele mi? Én? Nyilvánvaló: csak abban az esetben, ha a halált nem tekintjük abszolútumnak. Még akkor sem, ha most azt érzem, hogy a mögöttünk hagyott több mint száz nap alatt – az írásaktus intervallumában – nem csillapodik, egyre fokozódik a fájdalom, s mind jobban nyomaszt a bevallásra méltó, hiteles szavak hiányának felismerése. Amennyiben ezt a személyéhez odakapcsoló feltétlen jelenvalóságot tapasztalom belül, tudniillik, hogy nem csökken, hanem spontán fokozódik az átélés szította figyelem, remélhetem, hogy a feltétlen odafordulás nem törik meg, az pedig hűséggé nemesedhet. Épp ez az, amit a francia gondolkodó a hiánnyal dacoló cselekvésben ér tetten. A dac mint a kiállítás és a teremtő akarat forrása Sitár Katalin életlendületét, tetteinek pátoszát döntően meghatározta. Aki ismerte Őt, annak nem kell magyaráznom, mire gondolok. Aki nem ismerte elég mélyen, olvassa el a *Hiány-jelek* című könyvét. Ez az okos könyv dacoló jelekről szól, a jelek pedig nemcsak jelentésekről, hanem szellemi értékekről is, amilyen az irodalom – különösképpen a halál próbatételét értelmező irodalom.

Az itt következő írást nem szánom nekrológnak. Inkább kísérletnek egy jelentős tudós, felkészült s odaadó tanár, elkötelezett vezető, elragadó ember, segítőkész kolléga, jó barát habitusának felcsillantására. Legyen meditáció, melynek kínálkozó vezérfonala a mottóban idézett Gabriel Marcelltól kölcsönzött „odatartozóság” gondolata lehet, amiről utolsó írásában értekezett Katalin tagadhatatlan szimpátiával.

Az utolsó két könyv fedelén, amelyeket nyáron olvasott, a francia író és filozófus neve szerepel. Axiómaként idézte egyik fő műve, *A misztérium bölcselete* kulcsmondatát: „A sors csak azzal a feltétellel mélyül megtestesült létté, ha önfeltárolkozással megy elébe másoknak”. Ontológiai alapviszonyról van itt szó, az emberi cselekvés tőlünk független, eredendő indítékáról, mely a jelenvaló lét – a vele-lét – elementáris vágyával, a feltétlen odafordulással egyenértékű.

A Bahtyin-évforduló alkalmából megrendezett konferencián, 2015. május 26-án megtartott előadása szövegét most rendeztük sajtó alá – pályatársunk egyik leg-

elmélyültebb írását olvashatjuk majd. Rangos külföldi kiadványban jelenik meg, melynek lapjain külhoni kollégái és barátai tisztelegnek emlékezete előtt. Mellesleg vendégeink levelei elismerő szavakkal szólnak a rendezvényről, s külön is Kati rokonszenves személyiségéről. A mindig mosolygó hölgyről, aki a tudomány mellett a vendégszeretet legtapintatosabb, meghitt, baráti légkörét varázsolta oda a veszprémi tanszékre.

A vég felől szükséges kezdenem, mert az agyi katasztrófa váratlansága július 26-án válságos helyzetet teremtett: beállt a bénító tehetetlenség s az egyre szorítóbb fájdalom évada. Most a részt vállaló odacsatlakozás próbatételei következnek. Mivel – így kedvenc szerzője, Kosztolányi Dezső fogalmazott – „nincs már [...] itt hagyott bennünket magunkra”. A lényeg azonban, amivel szembesülünk, láthatóan nem a *nincs*, nem a lét tagadása, hanem az, hogy megrendül a *velünk* folytatott párbeszéd nyitottsága, szabadsága. A megszólíthatatlanságtól való szorongás szüli bennem a magány egyre mélyülő érzését. Bennünk a magány olyasmí, mint a mag a természetben: 'törzs', 'váz'. E meditáció fényében a jelenvaló lét kiinduló alapja, arché. A megfontolt, a gondolatot s a szót egyaránt reflektáló megszólalásról ezért mondható a bölcs magyar nyelven: „magvas beszéd”. Nyilvánvaló, hogy a vitális drámaként felfogott személytörténet szemszögéből ez a mag nem a héj ellenpólusa, hanem az önmagát kibontakoztató s meghaladó, az önmagát konstituáló létesemény személyes mintázata. A történetben ugyanis a személy részt vállaló cselekvése felel meg neki. Ha az életet egy nagy ívű összetett cselekedetnek képzeljük el, ez az arché megalapozhatja a kezdet és a vég minden közbülső aktusban föltáruló konvergens valóságát.

Csak azt a véget, csak azt nem tudjuk feledni!

Szerencsére! – tenné hozzá a tragédia szerzője. Már csak azért is, mert felvetette: „Hiszen minden perc nem vég s kezdet is?” Kezdeté most e paradoxon szellemi feldolgozásának, melyet a konkrét élettörténet egyszerűségének és a végesség minden társunkra érvényes bizonyosságának a feszültsége éleszt föl újra meg újra. A vég az életbe beoltott cselekedetek lezárt köre felől akár sorsként vagy végzetként is tárgyalható volna. (A tragikus hirtelenséggel elhunyt pályatársunk elragadásának körülményeire való tekintettel ez akár természetes is volna.) Ám egy közelálló személy távozása minden esetben egyszeri történet. Ily módon a végesség nem szakadásként, hanem megismételhetetlen konkrét eseményként tárulhat fel, s elbeszélhetővé válik. Ám az elbeszélés aktusában újabb hiányvilágok tolatkodnak a szembe meg a fejbe, még inkább szítva a fájdalmat, amely egyszer csak túlcserdül. Vagyis most már azzal a másodfokú fájdalommal – a fájdalom diszpozíciójával – megtévezve, amelyet a hiteles szavak hiánya vált ki. Ekkor a teremtésre elszánt, feltétlen odafordulás elem tornyosuló falaiba ütközöm: nem találok szavakat. Erről a különösen nehéz dologról eddig nem kellett beszélnem. A részvét, a gyászbeszéd retorikája nem tűnik elégségesnek, nem is erre szánják. A *Hiány-jelek* című könyv szavaira – Kati megnyilatkozására – égető szükségem lett. S tagadhatatlanul a többire is, minden megelőzőre, hiszen a történetből, akár a dalból, egyetlen hang sem hiányozhat.

A végesség diszkurzusának szavai hiányoznak a szótáramból, mert hát maga a tapasztalat sem hozzáférhető közvetlenül. Az elbeszélés talán kiségit, az új szavak talán kizárhatják annak a vakságnak a művét, hogy a halált abszolutizáljuk egy kategorikus állítás révén, s a nemléttel azonosítjuk. Hátha sikerül a logikai ellentételezés csapdáját elkerülnünk, a lét és nemlét szembeállítását megszüntetnünk. Próbálkoznék egy olyan narratívával, amely a végességet próbatételként, az önmagát konstituáló lét eseményeként világítja meg.

Az elbeszélendő események felől a cselekvések sorának kiteljesedését, az életegész világát próbálom számba venni, s hozzá megtalálni az egyelőre még ismeretlen eszméleti távlatot, amelyből föltáruhatnak egy újrendeződő identitás alapvető kérdései is. Jelesül: a magamhoz való visszatérés. Pontosabban magam kríziskezelő próbatétele, mulandó „énem” meghaladásának mikéntje. A pszichológia ezt „gyázmunkának” nevezi. Tágabb horizonton azzal a titokkal való szembeülsérről van szó, melyet a lét és nemlét összefüggésének paradoxona állít az értelem elé. Dosztojevszkij és József Attila „öneszméletnek”, heurisztikus felismerésnek, Tolsztoj (és sokan mások) „megvilágosodásnak”, Kosztolányi (és sokan mások) „semminek” tituláltak. Így tettek, mivel érezték e tárgyban a leíró beszédmód illetéktelenségét. Katalin számos elemzése tanúsítja az önmegértés effajta hitelességének mibenlétét. Végül is a cselekvés intranszparenciájának rejtélyét fedezi fel Néró és Caligula saját élete utolsó pillanatában, az elbeszélő pedig a szöveg végén – a maga magaságára eszmélő emberét. Magánvalóságunk szingularitása a legnagyobb titok értelmünk számára – az irodalom ezt sugallja, minduntalan ezzel szembesít: *Memento mori!* Kosztolányinál a semmi meglátása az irgalmas végességet tárja föl, az öneszmélet beteljesedésének eseményét jelöli: szereplői felfedezik álarcoktól megszabadult arcukat. Mondhatom így is: azt, aki a végességben nem eltávozott, hanem *visszatért magához* – a magány és szorongás félelemszító káprázatainak börtönéből. Hogy mi is ez a Magam – a testtel és a *cogito* énjével szemben –, az egyik legfontosabb kérdés, amit az irodalom és a bölcsélet folyton-folyvást feltesz nekünk.

Katalin a feladvány nehézségét igen korán, már diákként felismerte. Tolsztoj regényén, az *Ivan Iljics balála* című művén időznék el most egy kicsit, mivel húszévesen egykori tanítványom ebből a mély bölcsességgel fölruházott könyvből írta szakdolgozatát, s a közös tevékenykedés elevenen él emlékezetemben. Kezdő filológusként korosztályának legtehetségesebb képviselői közé lépett tanulmányával, melyet az OTDK I. díjra s külföldi bemutatásra érdemesített.

Ivan Iljics a meghalás s a vele egyidejű megvilágosodás pillanatában, saját belső beszédének megjelenítőjeként, elbeszélőként lép fel, s új arcát – a magányban érlelődő maga-valóság hordozójáét – fedezi föl. Így fordul át a vég titka narratív problémává, s a figura legott az elbeszélés nehézségeibe ütközik. De csak azt követően, hogy a narratív megértés tükrében egy „holt élet” mérlegét a haldokló – de beszédét közben fölépítő – ember már elkészítette. Ez az igazi esemény életében, amit a véggel is, meg a múlttal is szembeállít. Amikor befejezi magánbeszédét, elhangzik fölötte a megkönnyebbülés hangja – „Vége.” Válaszképpen az eszmélkedő elbeszélő a tetten ért hangsort eltolja megszokott pontjáról, s új jelet alkot-



va valódi helyére teszi – abba a kontextusba, amelyben az alanyi megértést tanúsító önelbeszélés születik meg: „Ivan Iljics meghallotta a szót, és elismételte a lelkében. »Vége a halálnak – mondta magának. – Nincs többé.«” Meghallotta, elismételte s elsajátította, párbeszédbe került vele – először életében. Megtalálta a végesség vitális értelmét prezentáló szót. A szenvedő lélek a szellemnek, a teremtő szónak – mondjuk így: a jelentés energémájának – a táptalaja, amely a narratív távlat csóvájában új megvilágításba kerül. Ezúton a személy a véggel s a környezettel hadakozó beteg test pozícióján lép túl. Éspedig azáltal, hogy a szánakozó környezetre szórt vádözön nyelvi kitöréseit berekeszti, hogy utat nyisson a válaszként felhangzó, keletkező szónak, a saját szólam hordozójának, mely az agónia horizontja fölé kerekedik. Az eszmélet nem találja, bár keresi a fájdalmat, keresi a halált is: „Hát a halál? Hol van?” Kiderül: a *sum* rangján az nem létezik: „A halál helyett világosság volt”. Mert megváltozott a beszéd tárgya: a halált csak az elmúlt időre összpontosító figyelem alapján tesszük botránykövé, melyet a „holt élet” tölt ki. A halál mint a tudat problémája másképpen merül fel, mint a narratív alanyiség jelenvalósága számára, ahol is nem probléma, hanem a jelenlét eseménye. Ezen a szinten a cselekvés, nem pedig a tudás illetékes. Nem a „halál” (mi az?), hanem a halandó léte; nem az, hogy mi történik a „romlandó”, múltból hozott résszel, hanem hogy mit tesz e ténynek a „megvilágosodásával” az öneszmélés – nem a spekulatív problémázás, hanem a próbatétel maga magára talált – alanya.

Az „iszonyú”, a semmibe hulló, most elbeszélte múlt romlás-attribútumai a birtoklást és presztízst hajszoló illúziókban öltének testet. Ezeket teszi áttetszővé a magát magával szembesítő elbeszélés alanya, a költői nyelvben a fény megszemélyesülő szubjektuma. A szöveg értelmi tartományának „fényében” nem a véges dolgok banális, néha brutális képe tárul fel Tolsztoj halállal szembesülő hőse előtt, hanem a szubjektum vitális drámájának rendezőelve: magát a fényt látni az általa megvilágított, a vakítóan csillogó – családi, színházi, báltermi, hivatali stb. – tesztek és formák helyett, e rendezőelv konkrétságának felismerését jelenti. A megszerzett és birtokolt presztízstárgyak válnak a prózanyelvnek köszönhetően az életrongálás attribútumaivá, a betegség pedig annak bizonyítékává, hogy nem birtokolhatunk semmit, még saját testünket sem. Néha egy mákszemnyi vérrög is elég ahhoz, hogy belássuk – az élet a szabadság szférája, nem kisajátítható. A végességben Tolsztoj hőse a birtokolhatatlanságnak ezt a mindenre kiterjedő elvét ismeri fel a jelzett presztízstárgyak attribútumainak megképzése nyomán. Ily módon válik számára „világossá”, áttetszővé saját sorsa; ennek következtében pedig a percepció fényei helyett „övé lesz az élet világossága” (János 8, 12) – valami a mindenkori holnap megértendő igazságából. A logosz létének státuszát így látta már Plótinusz is: „az értelem jelenti a fényt” (Enneádész, 4. 5). Én mindössze abban érzem magam illetékesnek, hogy az értelem létét az irodalmi szöveg által közvetített konkrétságában vizsgáljam. Ennek gyakorlásában pótolhatatlan társam volt vagy harminc éven át Szitár Katalin. Most pedig tovább a művei révén... Ahogy a fény meg tud testesülni a nyelvben, azt mint tudós a *Hiány-jelek* Babits-fejezetében „megszólaló fény” mélyenszántó értelmezése során mutatja be.

Tudjuk róla azt is, hogy a Tolsztoj-fordító Németh László regényeinek eminens kutatója volt. Könyvét forgatva, most azt állapíthatom meg, hogy a szakdolgozat-írás tapasztalata nem merült feledésbe.

Az áttetszőség mint identitásjegy perszonalista értését egy József Attilánál olvasható gyöngyszem, a *Füst* is tanúsítja: „áttetszik rajtad, égi hűvösség”. Tehát közvetítésként működik az empirikusan tapasztalható és az érzékin túli, spirituális szféra között. A költeményben a hold fényénél megjelenő *füst* a hiányvalóság bázismetaforájának bizonyul, a beszéd tárgyára, a szenvedő lény alakjára („sovány vagyok”) vonatkoztatva. A közvetítés így fest: mert „áttetszel rajtam” – „áttetszik rajtad”. Jellesül az élet létvonatkozása a költői szöveg által megjelenített paradox kifejezésben. Persze itt is a fájdalmat érlelő magány valóságának, diszpozíciójának megszólalásával szembesülünk. Akárcsak a *Magány* soraiban: „látom a szemem; rám nézel vele. Halj meg, [...] meghalok bele”. A metafizikai magány teszi igazán megérthetővé, azaz hiány-jellé az elhunyt mindig szelíd, gondolkodó szemeit. Igaz, olykor a szelídség szertefoszlott, az arc komorrá változott, tekintete krízishelyzetekben akár vad-dá is. De ez a látvány a puskacső elé tévedt, megrémült őz szelíd vadságát idézte.

A verbális kommunikáció és a testi közvetítés váratlan és végleges megszakadása súlyos terhet ró ránk, tovább fokozza spontán fájdalmunkat. De egyúttal előcsalogatja e hiányhoz kialakítandó viszonyunk, többek között e meditáció jeleit is. Katalin Németh Lászlóról szóló könyvében olvashatjuk: „A test tehát [...] az eseményszerűen – tettei révén – megvalósuláshoz jutott személy jele. Kitéüntetett helye abból adódik, hogy ez a cselekvés közvetítője a világ felé”. Amennyiben nem képes a jelentő test szintjére emelkedni, magának az álarcnak, a semminek, az ürességnek – a lárvával rokonítható arctalanságnak – tüntető megnyilvánulásába merevül. Jobb esetben pusztán a birtokolhatónak vélt „szépre” stilizál.

A *Pacsirta* zárójelenetében a szép formák hiányát reprezentáló, elhízott testet valami „nyomta terhével lefelé, mint hulla a ravatalt”. De a sötét szoba „mély feketeségének” megvilágosodott pontján, az ágy fölött feltűnik „a boldogságos” Istenanya képe, „ki térdein nagy, halott gyermekét ringatta”. A két „test” társítása révén megtörténik a jelentésátvitel, amint egy látókörön belül kölcsönhatásba kerül egymással a fizikai és a spirituális, a materiális és a kulturális (megfestett) szóma. Ugyanakkor Pacsirta eszméleti aktusa is, mellyel visszatalál birtokolhatatlanul „szép” önmagához. A felismeréssel járó fordulat pillanatában a fájdalom spontán kifejeződése, a sírás megszakad, s megszületik a szó – a saját diszkurzus jele a szenvedés kapcsán. S egyúttal megtörténik az értelem elsajátítása, az öneszmélés eseménye is: „Csak türelem. Vannak, kik sokkal többet szenvednek”. A magához intézett figyelmeztetés közben karjait föl, a szentkép felé lendíti, amelyen egy „ringató” asszony karjai tűnnek föl.

Pontosan ez történt Ivan Iljicssel is, aki miután eldőnti – „úgy kell intézni, hogy nekik ne fájjon” –, ezt mondja feleségének: „Bocsáss el!” De ekkor már nem tapasztalja az *életben* „megszokott halálfélelmét”. Nem, mert a szenvedő ember ekkor már jelentős felismerésre jutott: „Önmagát látta bennük”. Mint például jelen lévő, végleg magára maradottságra ítélt kisfia tekintetében.

Az utalásirány konkretizálása okán Kosztolányinál a fejezetcímből a regényről megtudjuk, hogy Kisboldogasszony születése és a búzamag megszentelése napján, „szeptember 8-án, pénteken véget ér, de nem fejeződik be”. A szöveg végén elkezdődhet annak az anya-gyermek viszonynak az értelmezése, amelyet a pénteken befejeződő szenvedéstörténet szövegeiből ismerünk, s a szentképről felismerünk. Az ábrázolás, melyet Pacsirta a krízishelyzetben meglátott – s benne saját igazi arcát is –, a feltétlen szeretet példázata az ikonológiában. A fiát átölelő Istenanya karjai és Pacsirta feléje kinyújtott karjai ugyanarra a szellemi értékre mutatnak: a feltétlen odaadás oltalmazó szerepére. Ezt a szépséget tulajdonítja a hősnő karjainak s kezeinek a szöveg több helyen is. Ákos-apa nem vette észre.

Kezdem érteni, miért beszélt Katalin a téma kapcsán kétféle személyes viszonyról, ugyanis a szembeszegülés a test integritásának megsértésével egyszersmind a test önkényeskedésének – a szövetek burjánzásának, az alak deformálódásának, a vágy túltengésének vagy lankadásának – való ellenállást is megvalósítja.

Ugyancsak tanulságos az *Iszony* főszereplőinek – Sanyi, Kárász Nelli, Teri alakjainak – a megvilágítása. Kiemelt jelentősége van ugyanis az író regényeiben a tekintet szerepének. Különösen, amikor a kiszolgáltatott test alanyának önigenlését rendíti meg, s elidegenedik, mint Kárász Nelli esetében: „én megundorodtam tulajdon föl villanó arcomtól, a jelentősködő ürességtől...”. A társ, Imre odatartozást tanúsító tekintete fölértékelődik ekkor, mert benne – mint Nelli számára is – „saját (hiányzó) önlátásának kivetített képe” jelenik meg. Az áttetszőben a maszk mint szimulákrum maga is feltárulhat. Az önigenlését elvesztő asszony nemcsak saját testétől, de még gyermekétől is megvonja az odatartozóság adományát.

### *A találkozás*

Első találkozásom Katalinnal szokványosnak tűnt. Ám megtörténte tőlünk s az okoktól – ma így látom – független volt. A bölcsészkar tanteremben, amelyben irodalmi előadásokat tartottam, egy térben találtuk magunkat, látszólag merő véletlen, „óralátogatás” címén. Valójában pedig azért, mert én is, Ő is – szerettük az irodalmat. Akkor is, ha éppen a halálról szólt. A találkozást az odatartozás létszerű megnyilvánulásának kell immár tekintenem. Független volt akarattunktól. Aztán még sokan csatlakoztak.

Már csak azért is erre kell gondolnom, mert volt egy korábbi, legelső odaforduló találkozás. Ismertem Katalint, mielőtt találkoztam volna vele. Mennyire jellemző! Előbb a szellemét. Az úgy volt, hogy Anna lányomat tanította a Toldy Ferenc Gimnáziumban magyar irodalomra. Tankönyvet nem használtak, az akkori történet-szemlélet vulgárisnak bizonyult a szemében. Verseket, novellákat, regényeket olvastak és elemeztek. Már akkor az intellektus pallérozásán, s nem kultiválásán dolgozott. A műalkotás belső világa jobban érdekelt, mint a kritika történelem-deformáló kliséi.

Ez a tanári habitus áradt belőle egyetemistaként is. Mostanában, hogy egyre gyakrabban beszélt gyermek- és ifjúkori élményeiről, többször idézte fel két mentora, a magyar- és a latintanár alakját. Az egyiket, Freisinger Ernő tanár urat azért, mert a szövegekre és a bennük megkonstruált életértelemre figyelmes, szoros olvasás igényét ültette el benne; a másikat, Bácskai Katalin tanárnőt meg tanári attitűdje okán. Tanítványa, majd barátnője a következő szavait idézte:

A tanár feladata, hogy saját lényén keresztülszűrve kínálja az általa értékesnek ítélt erkölcsi mintát diákjainak. E felkínálás hiteles voltát a tanár mindenkori emberi magatartása kell hogy szavatolja [...] S jaj annak, aki nem ismeri fel a maga részét, s így képtelen vállalni a maga mintázatát, kétszeresen is elvész, aki nem találja meg önmagát...!

A vállalás és a cselekvés összefüggéséről egy kritikus pillanatban Kati így nyilatkozott: „Ha én egyszer valami mellé odaállok, egész életemmel állok oda”.

Latintanára kapcsán még valami fontosat tudtam meg. Előzőleg egyik utolsó, Sík Sándor költészetéről írott cikkem szövegét küldtem el levelező partneremnek. Olvastuk egymás kéziratait. Éles szemmel, szigorú nyelvi igényességgel s kritikus figyelemmel olvasott, javításait nagyobb részét elfogadtam. Kírok egy részletet a július 20-án kelt levélből – az írás, az olvasás, az emlékezés és az öneszmélés összefüggéséről:

Kedves Árpád!

Küldöm vissza, javítások benne. Ez egy igen szép gondolatmenet [...] meg a játékoság is (a halál körül).

Kicsit még valami megdöbbenett, bár ez nem (a szerzőre) vonatkozik, hanem rám. Ez a „szálljon, akit szállni teremtettek”. Valaha kaptam egy Sík S. kötetet Bácskai Katitól, aki az én latintanárom volt a Toldyban. És tkp. ő éppen ezt a sort jelölte meg, mint rám vonatkozót. Hát én akkor ezt egyáltalán nem értettem, gondoltam, tán valami ambíciókra gondol, de nekem – akkor még – azok nem voltak. De kétségkívül megjegyeztem. Most kb. kapiskálom, mit láthatott, most, olvasván azt, amit írsz, remélem, igaza volt.

Az egykori tanítvány harminchárom évvel ezelőtt jól megjegyezte, amit hallott, bár nem teljesen értett. Volt érkezése újraértelmezni! Tanulságos ez számunkra, tanárok számára: komolyan meg kell fontolni minden egyes szót, amit kiejtünk, különösképpen diákjaink előtt! Érdemes legyen megjegyezni.

Most ismételten fontosnak vélem kiemelni: a személy magába mélyedve azzal néz szembe, aki nem azonos a tudatával. Fent a magához visszatérő kijelentését idéztem: „Most kb. kapiskálom...” Az Ego és Magam között nincs azonosság. Ezt értette meg szegény Ivan Iljics is. Nincs, mivel a reflexió a tárgyra, a problémára – tehát a nem reflektálható semmire, a halálra – figyel, avagy a veszteségek és nyereségek felmérésére, ám a magány a magam konkrét valóságába integrálja

a másik, illetve a többiek magányát: mind az odatarozását, mind a közömbössé-  
gét. A tudaton kívül, külpontosított lényünkkel mindahányan odatarozásra va-  
gyunk ítélve, afelé hajlít az emberi fájdalom természete. Többek között azért, mert  
szerettük őt, aki az élet értelmét megvilágító irodalmat szerette – velünk együtt.  
Ennek alapján cselekedett mindvégig – velünk együtt. Hovatovább negyed évszáza-  
don át: az ELTE-n, a Ménesi út Szlavisztikai Műhelyében, a doktori iskolában, Veszpré-  
mben a szak- és intézetalapítás okán, védéseken és habilitációkon; vagy éppen kül-  
földi egyetemeken, konferenciákon: Szentpéterváron, Prágában, Tartuban,  
Triesztben, Újvidéken, Munkácson és másutt; vagy éppen egy állófogadáson, s nem-  
ritkán a kocsmában. És sokszor-sokszor a veszprémi Tudósoththonban. Mindez meg-  
történt, sajátunkká lett – mindezzel szemben a vég tehetetlen. Ami halandó, meg-  
halt, de Szitár Katalin nem múlt el... Az értelmi tartomány, amelyre ezt a nevet  
vonakoztathatjuk, még nem teljesen feltárt, valószínűleg kimeríthetetlen. Egy  
azonban bizonyos: az önnemző spirituális létnek már most konstitutív egysége.  
Tekintetünket eztán az életnek erre az önmagát teremtő dimenziójára szegezzük.

Ha a cselekvést a részt vállaló végrehajtás vezérli, az odacsatlakozásba foglalt  
igazságigény, a lét értelme testesül meg benne, korántsem pusztán egy létező kap-  
csolat. Túl egyszeri életünk közös világán, magunkat óhatatlanul egy „ismeretlen  
dimenzió” felé tereljük. Ottlik Géza szerint – például – maga-valóságunk, „közös  
magányunk centruma felé” (*Iskola a határon*). S a regénnyel például e konvergen-  
cia értelmét tehetjük megközelítővé.

Tudós kollégánk ezt az ismeretlen tartományt a „produktív hiány” affektusa-  
ként elemezte utolsó értekezéseiben. Az inspiratív negatívum neve ebben az írás-  
ban – *jelenléthiány*. Amit Katalin József Attila és Pilinszky János értelmezéseire és  
költői gyakorlatára támaszkodva tárgyalt.

Idekívánkozok, hát felhívom a figyelmet Szitár Katalin tartalmas recenziójára  
Szegedy-Maszák Mihály Ottlikről írott könyve kapcsán. Azt is itt jegyzem meg,  
hogy szakszerű ismertetései általában egy-egy tanulmánnyal érnek fel. A *Perszonális  
elbeszélés* című könyvemről Ő írt először 1996-ban. A mai napig nem olvastam  
avatottabb értékelést erről a munkámról, melyben a számára mindig fontos csend  
poétikája kapcsán, *A Karamazov testvéreket* érintve, ezt mondta Krisztus csókjáról:  
„A regény Krisztus-szereplője »ballgat« {...}, nem szava, csak olvasata van”. A csók in-  
tencionális szerepéről Esti Kornél beavatása okán ugyancsak tartalmas tanulmányt írt.

### *A csönd rejtelei*

Elméleti téren Szitár Katalin egy olyan poétika megfogalmazásához járult hozzá,  
amely nemcsak térbeli és időbeli formarendeket ismer, hanem az értelem alakza-  
tait is. Ezért Humboldt, Potebnya és Cassirer nyelvbölcselete, az orosz poétika és  
szemiotika, Lotman és Ortega y Gasset kultúraelméletét s a perszonalista gondol-  
kodók, Paul Ricoeur és Gabriel Marcel műveit tanulmányozta. Olvasottsága a  
világirodalomban is lenyűgöző volt.

Az irodalmi szöveg e poétika jegyében felfogható egyfajta szublimációként: a köznapi beszédmódok rutinalakzatai által dadogásra ítélt létet, azaz a *nyelvi jelenlét* renyheségét a költészettel való szembesülés teszi felismerhetővé és értelmezhetővé. A jelenségben szenvedő valóságot a *hiány diszkurzusának* megteremtésével állítja helyre a szöveg szubjektuma. Árnyalt elemzéseket és kivételesen gazdag olvasatokat hagyott ránk, melyek folytonos odacsatlakozásra, újraolvasásra szólítanak fel. Ilyenek például az utolsó könyvében előadott értelmezések. Ebben a kiművelt szemléleti program legteljesebb kifejtését olvashatjuk, míg az első jelentős monográfiájában, *A prózanyelv Kosztolányinál* című doktori értekezésben a letisztult poétikai módszer működtetését találjuk meg. Ezzel a kötettel indult útjára az ELTE-n – *Asteriscos* néven – a doktori disszertációkat közlő könyvsorozat.

A *Hiány-jelek* lapjain a „semmi”, a „felejtés”, a „nyelvesztés” és más „produktív válsághelyzetek” elemzése ragad magával, melyekről végső soron kiderül, hogy a megértés erőfeszítésére felszólító új jelek és képződményeik megtalálását ösztönző „ihlet-szituációk”. A koncepciót éles megvilágításba helyezi az írással kapcsolatos álláspont is, amit egy Kosztolányi-idézet kiemelésével hoz tudomásunkra: „Mit fecseg az, aki érti az életet? Az igazi költő nem érti az életet, s azért ír, hogy az írással, mint tettel, megértse”. Minden értelmezett hiányvalóság az odatartozóság elutasításának affektusában gyökerezik, elsősorban a társtalanságot, a magányt kísérő fájdalom diszpozícióiban. Az identitásvesztésnek ez a módja kivételesen hatékony személyformáló energiával bír. Különösen akkor, ha démonját belülről tapasztalja meg az egyén; ha már van bátorsága kimondani: „Félek magamtól”. Katalin számára ez központi téma volt kezdetektől fogva. Gondoljunk csak az invenciózus *Caligula*-elemzésre, melyben kifejtette felfogását az irodalmi műalkotás négyrétegű építményének integratív működéséről. Komoly visszhangja volt szakmai körökben.

*A hallgatás mint részt vállaló odatartozás* címen orosz nyelven megtartott utolsó előadásának alapgondolata szerint a hallgatás – a hang blokkolása – felszólító módba tereli a kommunikációt. A csend ugyanis az eljövendő – már mindig is úton lévő – válaszra, s nem a kijelentésre összpontosítja figyelmünket. Arany János fogalmazásában: „a jövő szó dallamára”. Tonalitás hiányában a megszólalás értékíránya nem értelmezhető. A költészet nyelve zökkent ki a verbális egyszólamúság s a retorikai kliés szorításából, mert artikulációja ott éri tetten a jelet, a hangot, ahol még sosem járt beszéd. Hallgatásra ítélve magát, József Attila – például – az ihlető csöndben hallja meg az alvó falu, a pajta, az ásó s az eke szavát, mellyel – láss csodát! – a beszédet kerülő parasztember diszpozíciója, bujdosó, szemérmes kínja s a mellette virasztó nyelvi szubjektum szólal meg. Versnyelvbe öltöztetve a „bú” szól hozzánk, melyet az írásműben maga a fülelő figura személyesít meg – kivételesen éber, áldozatos odatartozása tanújelekként. Költőnk ugyanis tudja, hogy magunkat sem vagyunk képesek másképpen észlelni és eszméltre juttatni: éberem, a fohász mint a tevékeny részesülés bevetésével kell ki-hallanom – „magam magam”.

Katalin személye ahhoz a kisebbségben lévő értelmiségi mentalitáshoz állt közel, amit introvertáltak mondanak a pszichológusok. A csendre beállítódott, a tömeget kerülő, de a szűk baráti társaságban felszabadult, jó társalgó, szellemes,

tapintatos és nagyon figyelmes alkatáért vonzódtak hozzá a rokon lelkek, de nem kevésbé az extrovertált karakterűek többsége is. Az intellektuális kreativitással való kapcsolatot a szakember minden negyedik egyén viselkedésében tetten éri. A teremtő intellektus képviselőinek nyolctizede ebben az értelemben az introvertált jelenlétmód szülőtte. Táplálja a részesülő fájdalom. Nem véletlen, hogy a „nagy bűnös”, Dosztojevskij és a „tékozló fiú”, Pilinszky művei kapcsán közölt Katalin itthon és külföldön komparatiztikai tanulmányokat a szenvedés értelmezésében egymáshoz különösen közel álló írók poétikájáról.

A *Hiány-jelek* szerzője a *Gólyakalifában* a nyelvvesztés eseménye, *Az Esti Kornélban* a „semmi” újjáírt szemantikája, a *Női arckép a kisvárosban* című regényt elemezve az emlékezés és felejtés szindbádi artikulációi kapcsán fejt ki érveit. Minden elemzés újszerűségét még felillantani sem tudom ebben a meditációban. Egyet azonban mégis kiragadok, hogy érzékeltethessem a szerző írás- és érvelésmódját.

Vegyük szemügyre ismét a *Pacsirta* tanulságait.

### *Az elfogadás kultúrája*

A regényről szóló értelmezés azt a problémát járja körül, hogy mi a következménye önigenlésünk, önmagunk elfogadása tekintetében annak, ha az általunk demonstrált elfogadás nem talál elfogadtatásra.

A halál – szemben *A rossz orvosban* található megoldással – a regény cselekményében nem következik be, mégis produktívabb ennek fikciója, mint ellenkező esetben. Már pusztán a végig gondolás kényszere – amit a távolság, tudniillik *Pacsirta* elutazása vált ki – erre ösztönzi a végesség árnyékában az idős, számadásra készülő szülőket. A hiányhelyzet határszituációnak bizonyul. Ákos a konkrét fordulat valódi üzenetét világosan kimondja: „Azt akarnánk, hogy ne is legyen itt, úgy mint most. És azt se bánánk, ha szegény akár ebben a pillanatban meg...”. A halálvágy kiváltója az a banális séma, miszerint az ember személyét az határozza meg, amit a közvéleményt uraló – vagyis az utilitárius – józanság megkíván: e tekintetben ugyanis a kisvárosi közgondolkodás azt írja elő, hogy a lány „elkeljen” – vagy azért, mert „szép”, vagy azért, mert „házas”. A lány távolléte alatt a kiruccanó Ákos azt tapasztalja, hogy a „párducok” társaságában minden férfi – egytől egyig mind alkoholisták – e projekt vállalásának az áldozata. A nőhöz való intézményes viszony a nyilvánosházban jelképes jelentésre tesz szert. Ezt fölismerve érti meg – bátran magába tekintve – Ákos, hogy az élet elvesztegetését nem a házasság elmaradása idézi elő, hanem az elfogadás elutasítása: „Mi őt nem szeretjük [...] Gyűlöljük őt, utáljuk.” A fokozódó fájdalom és elfojtása gyűlöletbe csapathat át, az érzelmek torz képeit állítva elő. E képzetek kivetítése révén helyettesíti be apja a lányát egy esztétikai kritérium, a *nem vonzó* fogalma alapján. Olyan megjelenítést hoz létre magában, melynek alakzatát a szépségre nem utaló részletekből fonja össze. Majd e reprezentáció alapján az életégesz alanyát a nem tetsző kategóriájába szorítja, s automatikusan a nem szerethetővel azonosítja.

Ezt a szokványos kreatúrát a regény értelmezője magával a halállal társítja: „a szeretethiányos létállapotból következő halál” nem empirikus vég, hanem kimondásra kerülő értelem. Valójában Ákos apasága és önértése rendül meg a részt vállaló odatartozás elmaradása miatt: ennek okán önigenlése válik lehetetlenné. Ugyanis csak az menthetné meg ettől, ha a nem vonzó külalak dacára is elfogadná lánya szeretetét és hűségét.

Ezt a helyzetet világítja meg Katalin az *Eszmélet* értelmezésének szentelt tanulmányában is József Attila „meglett” embere kapcsán, „akinek / szívében nincs se apja, anyja”. Nincs, mert a költő máshol azonosítja: két szülője a Szellem és a Szerlelem. Idézem az értelmezést: „A *szívet* itt bátran nevezhetjük a legnagyobb világhiány, a szülők hiánya hordozójának. A részlet nyilvánvalóan a *Nincsen apám, se anyám...-ig* vezet vissza...” Erre gondolt Katalin a csönd magányos perceiben.

A vég tehát ebben a megvilágításban Ákos számára már elkezdődött – a *felismerés kezdetét* jelenti; az anagnóriszmoszt, de nem a tragikus fordulat, hanem az életvitel egészének feltárulása kapcsán. Turgenyevhez és Csehovhoz kerül itt közel Kosztolányi – a tragédia nélküli tragikum, a mindennapi élet kiüresítése, a jelenlét krízise kapcsán. Nem véletlen, hogy visszhangját tekintve a *Ványa bácsi* elemzése kiemelkedik Tanárnő veszprémi drámapoétikai kurzusai, illetve tanulmányai közül is. Miként a „szárnyalni” készülő leányról szóló novella, az *Ászja* elemzésének a fogadtatása úgyszintén. S külföldön is idézik orosz nyelven megírt tanulmányát Puskin *Mozart és Salieri* című kistragédiája kapcsán.

Lényegében Katalin valamennyi írásának origója ebben nyilvánul meg: mindehütt a „kiüresítő szeretetlenség” mint életcsonkolás, a vég kezdete érhető tetten. Már első – a *Silus*ról írt – közleménye is erről szól. Ott persze a szenvedés mint hártapasztalat a művészi invenció forrásának bizonyul. A tanulmány immár tanökönyveink mintaelemzései között szerepel. Minőségét jó szemmel vette észre a *Literatura* akkori felelős szerkesztője, Kulcsár-Szabó Ernő, aki a pécsi egyetemen is alkalmazta egy ideig Katalint.

A semmi nihilista illúziója egyaránt ered tagadásából és abszolutizálásából. Meggyőzően tárja elénk ezt a problémát *A csók* című fejezet elemzésével Esti Kornél kapcsán, akit Katalin az abszolút egyidejűség alanyaként fog fel. A csók reprezentációi a fejben olyan rettegést váltanak ki a szereplőben, mint más esetben a halálról alkotott szokványos reprezentációk, tekintettel arra, hogy a szereplőnek nincs róla konkrét tapasztalata. A csók megcselekvése – azaz a konkrét odacsatkozás – a beavatás szentségével ér fel, aminek a tengerben való megmerítkezés alkotja a metaforáját.

A semmi fogalma megtévesztően a referencia hiányát sugallja; azonban konkrét, művenként átalakuló, újraírt szemantikája Kosztolányinál magának a szónak ilyen, nem interpretált használatát leplezi le. A művelet érdekében a prezentáció a jelölőre irányul, elszakítja azt jelentettjétől. Ezúton aztán a Mindennel lépteti kapcsolatba: „Erre gondolt: belőlem nem lesz semmi, elzüllök. Erre gondolt: minden leszek. Erre gondolt: meghalok jövőre... Erre gondolt: sose halok meg. Mindenre gondolt egyszerre”. Ezekre azért gondolhatott egyszerre, mert neutralizálta a tu-



dat problémáit, s ott, a semmi közegében meg is találta a cselekvés terét, az írás nulla-pontját. Keresi, a tudás határán túli horizonton keresi a beszéd tárgyát s a maga helyét, ahol jelenvaló lehet. Ehhez nagy bátorság kell. De hát: „Nem félt ő már semmitől”. Említettem fentebb, ez akkor következik be, amikor a személy fölébe kerekedik az *egónak*, s már nem érvényes számára többé: „Félek magamtól”. Katalin, Kosztolányi szavait idézve, ezzel fejezte be a novella értelmezését: „Csak az láthatja meg igazán a világot, aki távozni készül”.

Értékelünk kell annak a vélekedésnek a jelentőségét tudományos közösségünk számára, amelyet a jeles Kosztolányi-kutató, Szegedy-Maszák Mihály nemrég fogalmazott meg a veszprémi komparatistikai konferencia megnyitóján:

Néhány szót talán egy veszteségről, amelyet mindnyájan veszteségnek könyvelünk el. Szitár Katalin több ülészakot szervezett itt, kétségkívül a középnemzedék egyik jelentős magyar irodalmára volt. [...] Én elég régen ismertem meg [...] A Kosztolányi-értekezésnek, mely később könyv lett, egyik hivatalos bírálója voltam, utána nagyon sok tanulmányát nagy érdeklődéssel olvastam, teszem föl Babitsról vagy Krúdyról, másokról is. [...] Végtelen szomorúsággal töltött el a hír, amikor először megtudtam, hogy Miskolcon kórházban fekszik. A magyar irodalomtudomány jelentős vesztesége, valószínűleg nem felejtjük el azokat a nagyon sikeres ülészakokat, amelyeket itt szervezett ő is.

Szitár Katalin nevéhez fűződik még egy jelentős monográfia: *A regény költészete – Németh László*. Megítélésem szerint ez a leginvenciózusabb alkotása! Az akadémiai doktori értekezések sorában méltán szerepelhetne az élvonalbeliek között. *A bűn*, az *Iszony*, az *Irgalom* regénycímek már önmagukban is jelzik a Csönd és az Odatartozóság témakörének újabb művészi formációit. Érvelését nem a szokványos kanonizálások folytatásaként fogalmazza meg. Új problémákat tár elénk, új kutatási mezőket nyit meg. Különösen a konvergens részvét és a divergens ironia beszédmódjainak kölcsönhatása, s a kultúrába ágyazott poétikai realizációik vannak kifejtve meggyőző erővel, többek között a „falu” és a „puszta” kultúráját bemutató, s ezen belül a nyelv, a szellem, a lélek és a test legapróbb rezdüléseit feltérképező elemzésekben. Nem kevésbé innovatívak azok az oldalak, amelyeket az antik és a keresztény érték- és formarend integrálásának szentelt a szerző. Tagadhatatlan az eredeti elméleti megalapozás produktivitása, ami a részesülő cselekvésként értett jelenlét értelmezése és a prózapoétika összekapcsolásának köszönhető. Ezen a felismerésen alapul Németh László prózanyelvi újításainak bemutatása, illetve a leminősítő kritikai klisék megingatása a regényíró prózájának „korszerűsége” kapcsán. Utóbb Katalin érvelése rangos forrásból kapott megerősítést, s nem is akárkítől. Ismét Gabriel Marcel nevét kell leírnom, akiről Katalin megtudta, hogy 1946-ban a tekintélyes gondolkodó kiállt a Nobel-díj odaítélése mellett az *Iszony* francia nyelvű megjelenítése kapcsán.

Katalin fordította le Jurij Lotman utolsó könyvét. *A Kultúra és intellektus* címen közzétett kötet a nyelv iránti érzékenység és az akadémiai szakszerűség dokumentu-

ma. Tartuban orosz nyelvű előadásban méltatta a jeles tudós poétikai munkásságának érdemeit. Hallgatója volt többek között a tudós két fia, Mihail, az irodalomkutató és Grigorij, a grafikusművész, aki számtalan portrét készített Katiról. Összebarátkoztak.

A Horváth Kornéliával közösen gondozott két tanulmánygyűjtemény (*Vers – ritmus – szubjektum; Szó – elbeszélés – metafora*) szerkesztői erényeit, a doktoranduszokkal végzett igényes munka s az egyetemközi együttműködés eredményeit, valamint több kutatási pályázat sikeres megvalósítását bizonyítja. A kötetek új szemléleti paraméterekkel s számos eredeti műértelmezéssel gazdagítják a 20. századi magyar irodalom tanulmányozását. S Katalin hatékonyan működött közre a *Diszkurzívák, az Universitas Pannonica* néven megjelenő sorozatok gondozásában, szerkesztői és szerzői minőségben.

Továbbá, ha számba vesszük a száznál is több tanulmányt, Szitár Katalin tudományos hagyatéka, együtt szemlélve, immár lezárt szimbolikus univerzumot, kiteljesedett életmű körvonalait mutatja.

### *Szabad ég*

Tudjuk már, az odatartozóság poézise a „mindenséggel mér”. Ez a mérték együtt jár a nyíltan részt vállaló cselekvéssel, s kihívja maga ellen korunk „szépségeit”, a maga cukormáz, rendkívül tolakodó esztétikájával.

Barátunk, ez a csendes, szelíd szavú – ámde dacos – ember, tudott haragot is táplálni. Néha bizony viharosát is. A közömbösségen és arctalanságon kívül különösen gyűlölte az utilitarizmust s a vele járó konzumkultúrát. Rossz volt a közérzete a „plázák” és „látványpékségek” uralta tömegkultúrában. Az amerikai időszakában hasonlóképpen nyilatkozó Márai Sándort ezért kedvelhette. Művészetével kapcsolatos egyik elemzését Nápolyban közölte olasz nyelven. (Vezetőként sokat tett e tudományos egyetemi külkapcsolat gondozásáért.)

Azért nagyon érdekes mindez, mert Kati a „nagyon szép” stilizáltságától erősen idegenkedett. Neki, tudom én, valójában Pacsirta, „a csúf lány” számított szépnek, meg Édes Anna, a cseléd, meg a kis pesztra, meg Silus, a rabszolga. Vagyis az a cselekvő jelenlét, amely széppé és élhetővé varázsolja szörnyű – hol a borzalmat, hol a banálist, hol meg a debilt esztétizáló – környezetét.

Nem véletlen, Katalin Sík Sándor szellemével is rokonszenvezett. Nyilván azért, mert tőle tudta meg, hogy nemcsak az odaadás s a visszaadás lehet a feltétlen csatlakozás formája – az elengedés, az áldozat is az lehet. Az oldás és kötés egyaránt a Mindenség, a szabadság útjára vezet, akárcsak a „szép rend” birodalmában a „szellem és a szerelem”.

„Mindent vágyok szeretni, mint az Isten...” – olvasta Sík Sándor verseskötetében. Nemcsak a véges, elérhető létezőket, hanem végtelen létüket is. Minden másfajta vágy alapján – úgy vallotta – ez a nem megokolható létvágy húzódik meg, mely az oldással, az elengedéssel, az áldozattal rokon. Az a végtelen, amelyet

Sík Sándornál az ég jelképez a véggel szemben, a teremtett világ szabadságára mutat rá. Mindent szeretni olyan vágy, amely révén szabaddá teszem magamat magamtól. Ereje az empirikus vágyaktól képes függetleníteni a személyt. A „szabad ég” feltétel nélkül való tehát – mentes minden más vágytól, kivéve a szabadságadást.

Búcsúzzunk Szitár Katalintól! - egy számára nagyon fontos verssorral:

Kinyílik a szabad ég feletted: Szálljon, akit szállni teremtettek.

Budapest, 2015. december 2.



## Számunk szerzői

BAROLINI, Teodolinda (1951) irodalomtörténész. A Columbia Egyetem (New York) Olasz Tanszékének professzora és több ciklusban vezetője, az Amerikai Dante Társaság volt elnöke. Számos tanulmányt és kötetet publikált a 13. és 14. század olasz irodalmáról (elsősorban a lírai hagyományról, Dantéről, Petrarcaról és Boccaccióról), legfontosabb munkái: *Dante's Poets: Textuality and Truth in the 'Comedy'* (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984), *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante* (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992 [*La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003]), *Dante and the Origins of Italian Literary Culture* (Fordham University Press, 2006 [*Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria Italiana*, Milano, Bompiani, 2006]).  
e-mail: tb27@columbia.edu

HOFFMANN Béla (1946) irodalomtörténész, italianista. A Nyugat-Magyarországi Egyetem nyugalmazott főiskolai tanára. Kutatási területe a 19. századi orosz, valamint az olasz irodalom, utóbbin belül Dante és az olasz reneszánsz, illetve a 19. és a 20. század irodalma. Könyvei: *A Jegyesektől a Rózsáig* (Szombathely, BDTE, 1992), *A látóhatár mögött* (Szombathely, Savaria University Press, 2002), *La parola poetica* (Udine–Szombathely, Università degli Studi di Udine–BDTE, 2005).  
e-mail: hoffbela@gmail.com

KAPOSI Márton (1936) filozófus, esztéta és italianista. Az ELTE Ókori és Középkori Filozófia Tanszékének nyugalmazott habilitált egyetemi docense. Kutatási területe az olasz gondolkodók és írók (többek közt Machiavelli és Dante) magyarországi recepciója, a reneszánsz filozófiája és esztétikája, Benedetto Croce esztétikája. Könyvei közül kiemelendők: *Intuício és költészet. Benedetto Croce esztétikája* (Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994), *Magyarok és olaszok az európai kultúrában* (Budapest, Hungarovox, 2007), *Machiavelli Magyarországon* (Budapest, Argumentum, 2015).  
e-mail: kaposid@noos.fr

KELEMEN János (1943) filozófus és italianista. Az ELTE professor emeritusa, az MTA levelező tagja. Széchenyi-díjas. A Magyar Dantisztikai Társaság elnöke. Kutatási területe a nyelvfilozófia, az analitikus filozófia, az olasz irodalom és filozófia kapcsolatai, és Dante művei. Számos monográfiát és tanulmánykötetet publikált Magyarországon és külföldön, melyek közül megemlítendő: *Idealismo e storicismo nell'opera di Benedetto Croce* (Soveria Mannelli–Messina, Rubbettino, 1995), *A filozófus Dante* (Budapest, Atlantisz, 2002), *Dante – Petrarca – Vico. Fejezetek az olasz irodalom és filozófia történetéből* (Budapest, Áron–Brozsek, 2007), *The Rationalism of Georg Lukács* (New York, Palgrave Macmillan, 2014), „Komédiámat hívom tanúmmul” *Az önreflexió nyelve Danténál* (Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2015).  
e-mail: jim218@gmail.com

KOVÁCS Árpád (1944) az MTA doktora, a Pannon Egyetem professor emeritusa, a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság regionális képviselője; irodalomelméleti, magyar- és világirodalmi értekezések szerzője. Regény- és prózapoétikai kutatások, illetve konferenciák szervezője; a *Diszkurzívák* (1–15) könyvsorozat szerkesztője; speciális tanulmányok fűződnek nevéhez Dosztojevszkij, Puskin, Gogol, Szent Ágoston, Pascal, Gárdonyi Géza, József Attila, Kosztolányi Dezső munkássága kapcsán. Elméleti alapműve: *Diszkurzív poétika* (Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004). Legutóbb megjelent könyvei: *Próza mű és elbeszélés* (Budapest, Argumentum, 2010), *Versbe írt szavak* (Budapest, Argumentum, 2011), *Az irodalmi esemény* (Budapest, Gondolat, 2013).  
e-mail: kov2525@gmail.com

MÁTYUS Norbert (1972) irodalomtörténész. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Olasz Tanszékén tanít. Kutatási területe Dante műveinek filológiája és az olasz–magyar irodalmi és történelmi kapcsolatok története. Legutóbbi kötete: *Babits és Dante. Filológiai közelítés Babits Pokol-fordításához* (Budapest, Szent István Társulat, 2015).  
e-mail: matyus.norbert@btk.ppke.hu

NAGY József (1969) filozófus, irodalomtörténész, italianista. Tudományos munkatárs az ELTE BTK Olasz Tanszékén. Kutatási területe a 17–18. századi olasz irodalom és filozófia, valamint Dante politikai teológiája. Legutóbbi munkája: *Atti del Convegno Internazionale: Commentare Dante oggi* (a cura di János KELEMEN, József NAGY, Budapest, Eötvös University Press, 2015).  
e-mail: jozsefnagy2004@gmail.com

PÁL József (1953) irodalomtörténész. A Szegedi Tudományegyetem professzora, az Olasz Tanszék vezetője, több éven át az egyetem rektorhelyettese. Kutatási területe az olasz irodalom története, olasz–magyar irodalmi kapcsolatok, Dante életműve és a klasszicizmus irodalma, összehasonlító irodalomtörténet. Főbb publikációi: *A neoklasszicizmus poétikája* (Budapest, Akadémiai, 1988), „*Silány időből az*

örökkévalóba'. Az Isteni Színháték *nyelvi és tipológiai szimbolizmusa* (Szeged, JATE Press, 1997), *Santo Stefano Rotondo a Roma. Storia, architettura, storia dell'arte* (Hrsg. von Hugo BRANDENBURG, József PÁL, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2000), Dante: *Commedia*. Budapest Biblioteca Universitaria Codex Italicus 1. I: *Riproduzione fotografica*, II: *Studi e ricerche* (a cura di Gian Paolo MARCHI, József PÁL, Verona, Szegedi Tudományegyetem–Università degli Studi di Verona, SiZ, 2006), *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban* (Budapest, Akadémiai, 2009), *1790 – Határ és szabadság az irodalomban* (Budapest, Akadémiai, 2012).  
e-mail: paljzsf@gmail.com

SANTAGATA, Marco (1947) irodalomtörténész és író. A Pisai Egyetemen az olasz irodalom professzora. Petrarca és Dante egyik legtekintélyesebb kortárs kutatója. Dante műveinek kiadását gondozza a Mondadori kiadó *Meridiani* sorozata számára. Főbb Dante-monográfiái: *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante* (Bologna, Il Mulino, 2011), *Dante. Il romanzo della sua vita* (Milano, Mondadori, 1912), *Guida all'inferno* (Milano, Mondadori, 2013).  
e-mail:marco.santagata@unipi.it

SATA Lehel (1973) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Tanszékének adjunktusa, *Az irodalmi képregény* rovat szerkesztője. Jelenlegi fő kutatási területei a kortárs (elsősorban kísérleti) irodalom, képregény- és médiaelméletek, retorika és intermedialitás. Legutóbbi tanulmánya *Erinnerungsstrukturen in Kafkas Strafkolonie und ihre Umsetzung als Graphic Novel von Sylvain Ricard und Maël* címmel jelent meg (Bécs, Praesens, 2015).  
e-mail: sata.lehel@pte.hu

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda  
A borítót tervezte Szák András  
Tördelte Szele Éva