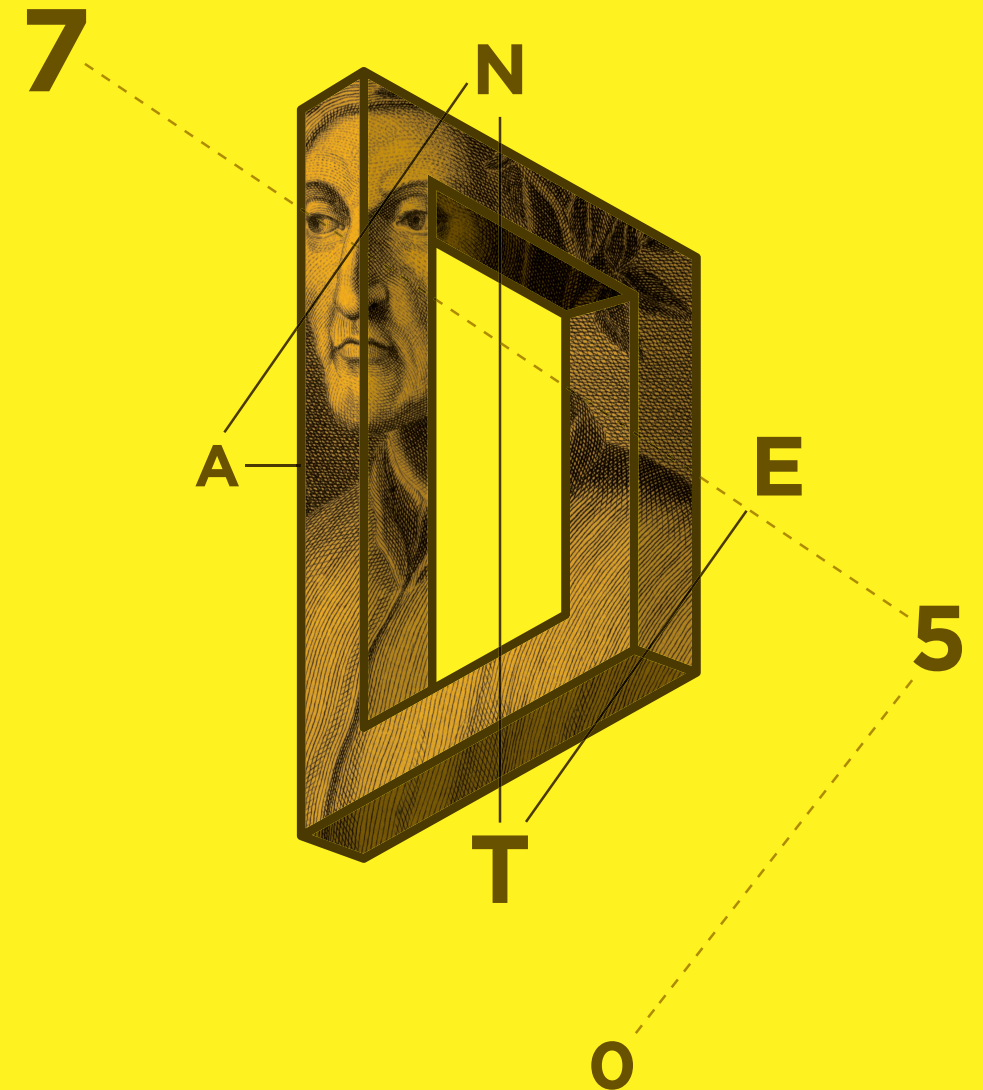


„DANTE - 750”

KIÁLLÍTÁS ÉS TUDOMÁNYOS EMLÉKÜLÉS

Dante életműve az egyetemes emberi kultúra lényeges része. Babits szavaival: „Dante élete, amint nem végződik halálával, úgy nem kezdődik születésével: hanem szétolvad a világtörténetbe”. Szellemi örökségének ápolása, ahogy országokat átfogó, úgy hazánkban is igen jelentős. Bizonyítja ezt a magyar dantisztika kétszáz éves hagyománya, Péterfy Jenő, Szász Károly, Kaposi József, Fülep Lajos, Babits Mihály, Koltay-Kastner Jenő, Bán Imre, Kardos Tibor, Szauder József munkássága. E hagyomány folytonosságát a 2004-ben alakult Magyar Dantisztikai Társaság koncepciózus működése biztosítja. Valamint az elmúlt két évtizedben megjelent számos, nemzetközi szinten is jelentős hazai Dante-monográfia, tanulmánykötet, mely könyvek alkotói – Kelemen János, Pál József és Szabó Tibor – egyben a jelen kötet első részének szerzői. Mellettük Máté Zsuzsanna irodalmár, művészetfilozófus és Dombiné Kemény Erzsébet tanár és zongoraművész írása olvasható. A kötet második része a „Dante – 750” szakkollégiumi pályázat díjazott hallgatói tanulmányait; a harmadik rész az „Égi Paradicsom – „Földi Paradicsom” c. kiállítás nyertes hallgatói pályamunkáit és az alkotók illetve műveik rövid ismertetését foglalja magába; az utolsó rész pedig, a legújabb Dante-könyvekről, Bárdos Judit esztéta és Szabó Tibor filozófus könyvismertetésével zárja a kötetet. 2015. szeptember 30-án, a 750 éve született Dantéra emlékeztünk, a Szegedi Tudományegyetem JGYPK Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégiuma által rendezett „Dante – 750” Kiállításon és Tudományos emlékülésen. Ennek programját, az elhangzott előadások tanulmányait, a kiállítás alkotásait és a könyvbemutatókat teljes mértékben reprezentálja e tanulmánykötet és katalógus. A széles spektrumú alkotásokat valamint a különböző nézőpontú tanulmányokat, az irodalomtudomány, a filozófia, az etika, a nyelvfilozófia, az esztétika és a zenetörténet interdiszciplinaritásában egyrészt Dante „teológiai virtusa” tartja össze, mely egyben a keresztény vallás legfőbb parancsa is, jelen esetben Dante *Isteni színjátékának*, kiemelten a *Paradicsom* ’szeretetére’ irányulva. A másik összetartó erő az a dantei életbölcesség, mely nem a „ruhánkról ítél”. Kötetünk esetében nem arra tekint, hogy ki az egyetemista, a szakkollégista vagy az akadémikus; ki az alkotói pályáját éppen hogy elkezdő képzőművész-jelölt, kutató- és tanár-jelölt vagy, hogy ki az elismert bölcsész tudós; hanem – Dante szavaival – az a bölcs, aktualizáltan e kötet „bölcse” olvasója, aki „értelmünk” és közös szándékunkban „nemes szívünk tekinti”.

„DANTE - 750” KIÁLLÍTÁS ÉS TUDOMÁNYOS EMLÉKÜLÉS



Szegedi Egyetemi Kiadó
Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó

„DANTE – 750”
KIÁLLÍTÁS ÉS TUDOMÁNYOS EMLÉKÜLÉS

„DANTE – 750”
KIÁLLÍTÁS ÉS TUDOMÁNYOS EMLÉKÜLÉS

- tanulmánykötet és katalógus

Szerkesztette:
Máté Zsuzsanna

Szegedi Egyetemi Kiadó
Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Szeged

2015

A kötet megjelenését támogatta:

„A tehetség értékének kibontakoztatása
a Szegedi Tudományegyetem kiválósága érdekében” c.
TÁMOP-4.2.2.B-15/1/KONV-2015-0006 projekt

© A tanulmánykötet szerzői és a katalógus képalkotói

© SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz-művészettörténet Tanszék

Kiadja: Szegedi Egyetemi Kiadó Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó

Felelős kiadó: Annus Gábor

Felelős szerkesztő: Máté Zsuzsanna

Olvasószerkesztő: Balog Erika és Máté Zsuzsanna

Fotók: Puskás János

Nyomdai kivitelezés: Innovariant Nyomdaipari Kft., Algyő

Felelős vezető: Drágán György

ISBN 978-615-5455-25-4

A borítótér és a címlap Kiss Ferenc tervezőgrafikus munkája.

TARTALOM

Máté Zsuzsanna

ELŐSZÓ

„DANTE – 750” KIÁLLÍTÁS ÉS TUDOMÁNYOS EMLÉKÜLÉS 6

I. „AZT HISZEM, AZT HIVÉ, HOGY AZT HISZEM”

Kelemen János

A SZEMÉLYISÉG TÖRTÉNETE ÉS AZ *ISTENI SZÍNJÁTÉK* 14

Pál József

A SZENT TÉR KÖLTŐI (RÍM), TERMÉSZETI (RÓZSA) ÉS TERMÉSZETFÖLÖTTI
(EMPYREUM) MEGKÖZELÍTÉSÉRŐL 23

Szabó Tibor

„JÓT KERESNI, ROSSZAKAT KERÜLNI...” DANTE ÉLETBÖLCSELETÉRŐL 34

Máté Zsuzsanna

DANTE *COMMEDIÁJA* ÉS MADÁCH *TRAGÉDIÁJA* 43

Dombiné Kemény Erzsébet

DANTE HATÁSA A 19. SZÁZADI ZENÉBEN 56

II. „TEDD DICSŐVÉ A DALT, MELYET MA MONDOK”

Nagy Szabina

LISZT FERENC *DANTE-SZIMFÓNIAJA* 68

Bíró Anna Márta

AZ ISTENHEZ VEZETŐ ÚT HANGJAI 85

Dupák Karina

NŐI SZEREPEK AZ *ISTENI SZÍNJÁTÉK*BAN 104

III. „ÉGI PARADICSOM” – „FÖLDI PARADICSOM”

Németh Zsófia

AHOGY MI, EGYETEMISTÁK LÁTJUK DANTE *PARADICSOMÁT* ÉS/VAGY A JÖVŐNKET.

AZ „ÉGI PARADICSOM” – „FÖLDI PARADICSOM” C. KIÁLLÍTÁS 28 ALKOTÁSA..... 126

IV. RECENZÍÓK

Bárdos Judit

SZECESSZIÓ A *POKOLBAN*

MÁTYUS NORBERT „FILOLÓGIAI KÖZELÍTÉS BABITS MIHÁLY

POKOL-FORDÍTÁSÁHOZ” CÍMŰ KÖNYVÉRŐL..... 155

Szabó Tibor

SZÖVEGÉRTELMEZŐ DANTE-KÉPEK - KELEMEN JÁNOS „*KOMÉDIÁMAT HÍVOM*

TANÚMUL” AZ *ÖNREFLEXIÓ NYELVE DANTÉNÁL* CÍMŰ KÖNYVÉRŐL 158

Máté Zsuzsanna

ELŐSZÓ

„DANTE – 750” KIÁLLÍTÁS ÉS TUDOMÁNYOS EMLÉKÜLÉS

„Óh égi Fény, te kit a földi gondok
s földi fogalmak soha föl nem érnek,
tedd dicsővé a dalt, melyet ma mondok.
Csillanj fel újra szellemem szemének,
hogy látásomból egy szikrácska majdan
jusson azoknak is, kik még nem élnek.”

Dante: *Isteni színjáték* (Ford. Babits Mihály)
(*Paradicsom*, XXXIII, 67-72.)

Dante életműve az egyetemes emberi kultúra lényeges része. Babits szavaival: „Dante élete, amint nem végződik halálával, úgy nem kezdődik születésével: hanem szétolvad a világtörténetbe”. Szellemi örökségének ápolása, ahogy országokat átfigyő, úgy hazánkban is igen jelentős. Bizonyítja ezt a magyar dantisztika kétszáz éves hagyománya, Péterfy Jenő, Szász Károly, Kaposi József, Fülep Lajos, Babits Mihály, Koltay-Kastner Jenő, Bán Imre, Kardos Tibor, Szauder József munkássága. E hagyomány folytonosságát a 2004-ben alakult Magyar Dantisztikai Társaság koncepciózus működése biztosítja. Valamint az elmúlt két évtizedben megjelent számos, nemzetközi szinten is jelentős hazai Dante-monográfia, tanulmánykötet, mely könyvek alkotói – Kelemen János, Pál József és Szabó Tibor – egyben a jelen kötet első részének szerzői. Mellettük Máté Zsuzsanna irodalmár, művészetfilozófus és Dombiné Kemény Erzsébet tanár és zongoraművész írása olvasható. A kötet második része a „Dante – 750” szakkollégiumi pályázat díjazott hallgatói tanulmányait; a harmadik rész az „Égi Paradicsom – „Földi Paradicsom” c. kiállítás nyertes hallgatói pályamunkáit és az alkotók illetve műveik rövid ismertetését foglalja magába; az utolsó rész pedig, a legújabb Dante-könyvekről, Bárdos Judit esztéta és Szabó Tibor filozófus könyvismertetésével zárja a kötetet. 2015. szeptember 30-án, a 750 éve született Dantéra emlékeztünk, a Szegedi Tudományegyetem JGYPK Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégiuma által rendezett „Dante – 750” Kiállításon és Tudományos emlékülésen. Ennek programját, az elhangzott előadások tanulmányait, a kiállítás alkotásait és a könyvbemutatókat teljes mértékben reprezentálja e tanulmánykötet és katalógus. A széles spektrumú alkotásokat valamint a különböző nézőpontú tanulmányokat, az irodalomtudomány, a filozófia, az etika, a nyelvfilozófia, az esztétika és a zenetörténet interdiszciplinaritásában egyrészt Dante „teológiai virtusa” tartja össze, mely egyben a keresztény vallás legfőbb parancsa is, jelen esetben Dante *Isteni színjátékának*,

kiemelten a *Paradicsom* 'szeretetére' irányulva. A másik összetartó erő az a dantei életbölcesség, mely nem a „ruhánkról ítél”. Kötetünk esetében nem arra tekint, hogy ki az egyetemista, a szakkollégista vagy az akadémikus; ki az alkotói pályáját éppen hogy elkezdő képzőművész-jelölt, kutató- és tanár-jelölt vagy, hogy ki az elismert bölcsész-tudós; hanem – Dante szavaival – az a bölcs, aktualizáltan e kötet „bölcs” olvasója, aki „értelmünk” és közös szándékunkban „nemes szívünk tekinti”.

Az SZTE JGYPK Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégiuma hallgatói öntevékenységre és önkormányzatiságra épülő tehetséggondozó szervezatként 2014-től működik, hét műhely keretén belül: Vizuális művészeti; Vizuális művészetpedagógiai; Zeneművészeti, zene-pedagógiai és zeneterápiái; Irodalompedagógiai, Gyógypedagógiai, Művészetelméleti, művészetközvetítő és Művészetek az egészségfejlesztésben Műhelyek formájában, jelenleg négy intézetet átfogva. A Szakkollégium tehetséggondozási képzési programjába felvett hallgatók az általuk választott Műhelyekben művészeti igényű kreatív alkotás létrehozása, illetve előadóművészi szereplés formájában, vagy művészetpedagógiai, művészetelméleti, -közvetítő témákban olyan színvonalú alkotásokat és/vagy tanulmányokat készítenek, amelyekkel eredményesen szerepelhetnek az SZTE különböző művészeti rendezvényein, az országos tudományos és művészeti diákköri konferenciákon, valamint más, szegedi, országos és nemzetközi művészeti eseményeken. A Szakkollégium évenként pályázatok kiírásával, ehhez kapcsolódó szakmai jutalmakkal segíti tagjait alkotói, kutatói tevékenységükben, a tehetséggondozás keretében. Ilyen komplex programunk volt a 2014-es „*Madách – 150*” szakkollégiumi pályázat; melynek szakmai jutalma a nyertes illusztrációk csoportos hallgatói kiállítása volt, 2014. október 15-től november 4-ig, a Szegedi Tudományegyetem TIK Átriumában, valamint a nyertes tanulmányíró hallgatók előadói lehetősége a 2014. október 15-ei *Madách Emlékülésen*. Emellett a *XXII. Madách Szimpózium* című tanulmánykötetben megjelentettük Nagy Szabina és Németh Zsófia díjazott Madách-tanulmányait, valamint a nyertes és kiállított 25 illusztrációról műismertetés készült, az alkotó hallgatók bemutatásával egyetemben (*XXII. Madách Szimpózium*, szerk. Bene Kálmán, Máté Zsuzsanna, Varga Emőke, Madách Irodalmi Társaság, Szeged-Balassagyarmat, 2015. 169-216.). A Szakkollégium megalapítója és vezetője Máté Zsuzsanna, az SZTE JGYPK Rajz - Művészettörténet Tanszék habilitált főiskolai tanára, művészetfilozófus és irodalmár, aki mind a „*Madách – 150*”, mind a „*Dante – 750*” pályázatot, tudományos emlékülést és a kötetek szerkesztését lebonyolította. 2015-ben a Vizuális művészeti; Vizuális művészetpedagógiai Műhelyek hallgatói titkára: Szepesi Dóra Anna, a Művészetelméleti, művészetközvetítő Műhely hallgatói titkára: Németh Zsófia.

2015 májusában hirdettük meg az SZTE és a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem valamennyi hallgatója számára a „*Dante – 750*” szakkollégiumi pályázatot, szeptember végi határidővel. Összesen 45 illusztráció és 5 tanulmány érkezett. Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz – Művészettörténet Tanszék oktatói zsűri szavazata alapján 28 alkotás jutott tovább, valamennyi alkotó az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz – Művészettörténet Tanszék képi ábrázolás szakos vagy végzett,

már mester szakos hallgatója, valamint három tanulmányíró díjazott a Művészetelméleti, Művészetközvetítő Műhely az SZTE BTK és az SZTE JGYPK karáról. Az első képzőművészeti kategóriát – „Égi Paradicsom” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztráció alkotásával, a második kategóriát „Földi Paradicsom” címmel, szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítésével hirdettük meg. A „Műalkotás(ok) Dante életművének vonzaskörében” című harmadik kategóriát pedig, a tanulmányíró hallgatók számára írtuk ki. Miszerint tanulmányokat vártunk arról, hogy a dantei életmű hatására milyen jelentős irodalmi, képzőművészeti, színházművészeti, vagy zenei műalkotás(ok) születtek, vagy hogy miért közeledtek előszeretettel az irodalmárok és a művészek a *Commediához*.

A „Dante – 750” pályázat tanulmány-kategória I. helyezettje Nagy Szabina, az SZTE JGYPK ének-könyvtárpedagógia mester szakos hallgatója, aki „*Liszt Ferenc Dante-szimfóniája*” c. tanulmányában a verbális és a zenei összetevők összehasonlító elemzésére vállalkozott, bemutatva, hogy e világirodalmi műalkotás elemei miként jutnak kifejezésre a XIX. század nagy zenei újítójának, Liszt Ferencnek a szimfóniájában. A II. helyezett Bíró Anna Márta, az SZTE JGYPK – BTK ének és olasz tanár mester szakos hallgatója. „*Az Istenhez vezető út hangjai*” c. tanulmányában Dante *Isteni színjátékának*, kiemelten a *Purgatórium* zenei világát dolgozta fel. A keresztény liturgia pontos leképezését láttatva még kitekintett a zsidó, a görög-római klasszikus hagyomány zenei örökségére, a világi zenére, valamint az *Isteni színjáték* zenei utóéletére is. Felkészítő tanárai voltak Prof. Dr. Pál József egyetemi tanár és Dr. Asztalos Bence főiskolai docens. A III. helyezés Dupák Karináé, „*Női szerepek az Isteni színjátékban*” c. dolgozatával. Az SZTE BTK angol és olasz tanár mester szakos hallgatója Dante legalapvetőbb forrásához, a *Bibliához* nyúlva vissza választotta ki a három vizsgált női szereplőt, Sárát, Rebekát és Ráhel, különös tekintettel Ráhelre, akit Beatricével, a hön szeretett nővel közös szinten helyez el Dante az *Isteni színjátékban*. Mentora Prof. Dr. Pál József egyetemi tanár volt. Valamennyi hallgató további szakmai jutalma, hogy a 2015. szeptember 30-ai, az SZTE JGYPK Tanácstermében rendezett „Dante – 750” Tudományos emlékülésen előadóként szerepelhettek, továbbá, hogy valamennyiük pályamunkája teljes terjedelmében olvasható e kötet II. „*tedd dicsővé a dalt, melyet ma mondok*” c. részében.

Dante főművében a túlvilági szférák fizikai rendszerének, az evilág történeti-politikai rendszerének, valamint a személyesség, a moralitás és a filozófikum összhangját biztosítja a középkori keresztény vallásosság, mely minden ízében áthatja az egész művet, ahogy témájában, felépítésében, éppúgy legapróbb részleteiben is. Dante az általa ismert filozófiákat, vallási és mitológiai rendszereket vegyítette. A fizikai rendszert tekintve az univerzumot a ptolemaioszi felfogás szerint értelmezte, úgy, ahogy azt az arisztotelianus-keresztény filozófia átvette, majd a keresztény dogma szolgálatába állította. E rendszer, mind egészében, mind részleteit tekintve, megtalálható a kiteljesedett skolasztikában is és a korszak filozófiai, teológiai műveiben, melynek legfontosabb elemeit Dante – az általa akkor ismert Arisztotelész és a Biblia mellett – többek között Boethiustól, Szent Tamástól, Albertus Magnustól, Brunetto Latinitól (tanárától, ahogy írta: „mindig a szívembe vésvé hordtam atyai képét”) merítette. E fizikai rendszer megjelenítése sokáig kiemelkedő szerepet kapott a *Commedia* illusztrációiban,

például Sandro Botticellin, William Blake-n, Delacroix-án, Gustave Dorén, Salvador Dalin keresztül, és még hosszasan sorolhatnánk, egészen napjainkig.

A „Dante – 750” szakkollégiumi pályázat „Égi Paradicsom” című illusztráció-kategória különdíjasának, Mucsi Mercédesz „A kapuban” c. grafikáján a *Paradicsom cantica* úgynevezett fizikai rendszerét láthatjuk, Dante látomása nyomán. A kapun keresztül szinte előttünk formálódik a paradicsomi kilenc égi kör „körforgás”-a, miközben egy tizedik, középtűt elhelyezkedve, mégis átfogva az összes többit, az Empyreum, Isten székhelye, tökéletes nyugalomban van, a képen éppen a fehérsége révén. A cím ugyan a kapun keresztüli látomásra utal, ám e kapu ismétlése két keresztet is formál, s mivel az alkotás teljes felületén átível, rácsként is vizualizálható. Mindez hermeneutikai feltölthetőségként, többféle értelmezési lehetőségként mutatkozik meg, miszerint kapuként átjáró lehet a *Paradicsom* felé, de rácsként épp az ellenkezőjeként is értelmezhető. Valamint láthatjuk hatványozott keresztként is, a keresztvonalak különböző átfedése kapcsán így egyaránt utalhat Krisztus keresztjére és annak hasonmására, az ember keresztjére is, miáltal a szöveg-kép interreferencialitásban szinte hallhatjuk a biztatást: „De vedd keresztet, s menj, amerre Krisztus” (*Paradicsom*, XIV, 106.). Valamint a kép feszültségteremtő kompozíciós eleme is, mivel egyenes illetve derékszögű vonalstruktúrái éles ellentétet képeznek az illusztráció mandala-szerű kompozíciójával. A mandala-körök váltakozó, mégis ismétlődő formációja, az égi látomást szinte összefoglalóan, Dante önreflexív hasonlatával képezi meg a szöveg és a kép közötti egymásra-vonatkozást:

„Miként a mérnök, ki a kört szeretné
mégmérni, töpreng, hogy titkába lásson,
de mérő elvét hasztalan keresné:
ollyá tett engem ez új látomásom
töprengve tudni, hogyan egyesüle
kör a képpel, s hogy árad át egymáson,”
(*Paradicsom*, XXXIII, 133-138.)

Küöldíjat kapott Nagy Atilla Róbert Dantét ábrázoló festménye is, mentora Henn László András volt. A költő profilja elmosódott, arcát csak sejtethjük (mint az utókor), ruhája „földi gondok”-tól megkopott és foszladozó, mégis, a költő emberi méltóságát jelző test- és kéztartása nyomán szinte magunk előtt láthatjuk az „örök Fény” „visszavert fény”-ébe meredő Dantét, aki sokáig néz „bele kérdve” (*Paradicsom*, XXXIII, 128-129.) Az illusztráció-kategóriában a szakkollégium Művészetelméleti, művészetközvetítő Műhelyének „Gondolat a képben” különdíját kapta meg Sárkány Tamás „Foltok a Holdban” c. alkotása, mely címében a *Paradicsom* második énekével egyezik meg. Egy kis elméleti kitérő felől válik indokolttá e speciális különdíj. Ismert, hogy sokáig az irodalmi műnek alárendelt, „alkalmazott műfajként” tekintettek az illusztrációra, majd maga a praxis, az illusztrátorok, a művészek az autonóm képként is egzisztáló illusztrációikkal kérdőjelezték meg ennek a felfogásnak a kizárólagosságát. Így ma már az illusztrált mű és az illusztráció közötti alárendeltségi viszonyból kilépve éppen a kölcsönviszony, az

interferencialitás szempontja, az irodalmi szöveg (mint 'pretextus') és a kép kölcsönviszonyában tekintünk az illusztráció műfajára. Az 1960-as évek strukturalizmusa természetesen bizonyuló meglátása – miszerint az illusztrációk önálló képi narrációt építenek ki a szöveg mellett illetve fölött – nyomán jutott el a képhermeneutikai szemlélet a kép önálló teljesítményének felismeréséig. Ez azt jelenti, hogy például vannak olyan különleges illusztrációk, melyeknek kettős létezése van, egyszerre illusztrációk és egyszerre autonóm alkotások. Ezt a minőséget reprezentálja Sárkány Tamás alkotása, mely egyszerre utal a pretextusra, a *Paradicsom* második énekében elhangzott beszélgetésre Beatrice és a Hold egében utazó Dante között, melynek témája az emberi tudás korlátoltsága, mivel „az észnek szárnya kurta / elhagyni az érzékek-adta révet” (*Paradicsom*, II, 56-57.). Ugyanakkor a szöveg konkrétságától túlmenően, annak egy filozofikus gondolatát, az „Értelem” „ön-egységéből” a „Sokban” áramló jellegét (*Paradicsom*, II, 136-138.) gondolatja tovább a képet szemlélővel, mégpedig az 'egy – minden, minden – egy', a 'micro- és macrokozmosz' egységének irányába. A hermetikus filozófia egyik alaptétele jelenítődik meg: az ember, mint kicsiny világ és a nagy világ, a kozmosz hasonlatossága, mégpedig a kettő egymásban-levősége által. Sárkány Tamás felkészítő tanára Ifj. Holler László, főiskolai adjunktus volt. Az illusztráció-kategória III. helyeztette, Mostoha Marcell „Az átjáró átjárható” című festménye az *Isteni színjáték* fizikai rendszerének egyik szimbolikus elemét, a kaput illeszti össze a legfontosabb dantei szimbólummal, mégpedig a fényvel, illetve annak hiányával, majd fokozatosságával, a képen a fekete, szürke és a fehér színek egymástutániságával. Felkészítő tanára Szabó Tamás főiskolai docens. Az illusztráció kompozíciója összhangot képez az *Isteni színjáték* hármasságra épülő skolasztikus tektonikájával és szimbolikusságával: így a kapu formájának háromszori ismétlésével, a színdinamika variabilitásával a sötétségtől a fény felé haladva valamint az emberalak sematikuságával. Miáltal a kép így egyszerre képes reprezentálni a három túlvilági szférát; Dante útját a sötétlő erdőből az „égi Fény” felé; az alak sematikuságán révén pedig azt is jelzi, hogy nemcsak Dante, nemcsak egy ember, hanem minden ember számára lehetséges a fényvel teli kapun túl bejutni. Erőteljes kontrasztot képez, hogy a fehérségbe állított alak színdinamikája az ember testi mivoltára, ösztönvilágára is utal, de homlokán mégis ott csillan az égi fény. Dante fő művének fizikai és morális rendszere, allegorikusága, szimbolikussága, skolasztikus tektonikája, filozofikusága mellett éppilyen fontos az antik és a bibliai hagyományhoz való viszonya is, a bibliai hagyomány teológiai értelmezése. A *Paradicsom* hetedik énekében, a *Teremtés és megváltás* címűben Beatrice az első emberpárról így szól:

„A születetlen emberpár, okosság
hasznos fékét nem túrvén szenvedélye,
lón, hogy kárhozva kárhozatba hozták
fajukat is, mely így, lesújtva mélyre,
hevert nagy bűnben, századok betegje,”
(*Paradicsom*, VII, 25-29.)

Szepesi Dóra Anna „*Ádám tettel bántotta Évát*” c. alkotása, az illusztráció-kategória II. helyezettje. Felkészítő tanárai: Marosi Katalin főiskolai adjunktus és Deák Zoltán. A kép középpontjába helyezett Ádám arckifejezése kettős: egyszerre utalhat az agresszióra, de ugyanúgy kifejezhet valamely felismerés feletti fájdalmat is. A cím relevanciája az agressziót hangsúlyozza, melyet a kép jobb sarkába helyezett Éva kiszolgáltatott testhelyzete, áldozat-mivolta erősít fel. A másik értelmezési lehetőség azt az Ádámot jeleníti meg a dantei szöveg és kép kölcsönviszonyában, aki már felismerte, hogy „magától rossz utakra ment és elhagyott igazságot, életet.” (*Paradicsom*, VI, 37-38.) Az Isten nélkül való magára maradt emberpár bűnben való vergődését villantja fel a szöveg és a kép interreferencialitása, akár a fájdalom, akár a düh felől. Végül az illusztráció-kategória I. helyezettje, Szekretár Enikő „*Cielo*” c. alkotása egy olyan műalkotás, mely egyszerűségében nagyszerű. Eszünkbe juttathatja magát Dantét, aki emberi életének szenvedései után mintegy megváltotta önmagát, Fülep Lajos szavaival: „ez a megváltódás nemcsak etikai és vallásos önfelülmúlás volt, hanem egyúttal művészi is.” Ezt az alkotást nézve visszagondolhatunk a *Paradicsom* tizenegyedik énekére, a *Fény és Kereszt* címűre is, láthatjuk a mennyország fényét, Dante szavaival „mely bimbózva fénylik” (*Paradicsom*, XIV, 13.) és sejtethetjük „e kereszten sugarazva Krisztus-”t (*Paradicsom*, XIV, 104). Felkészítő tanárai: Kántor Ágnes tanársegéd és Deák Zoltán.

A „*Dante – 750*” szakkollégiumi pályázat II. kategóriáját „*Földi Paradicsom*” címmel, szubjektív jövőkép témában hirdettük meg, egyben utalva az *Isteni színjáték* Purgatóriumának hegyére is, a hegy csúcsán lévő földi Paradicsomra, ahol egykor az első emberpár lakott, s ahova mi földi, testi valónkban, ahonnan egyszer már kiűztettünk, nem juthatunk be. De még elképzeltethetjük! Így is tekinthetünk arra a két különleges alkotásra, mely síküveg-technikával készült, így Rocskás Tamarára, aki egyben e kategória I. helyezettje és a II. helyezettje, Sípos Edina síküveg-alkotására, mindkettőjük harmonikus, az elveszett Édent megidéző világára. Felkészítő tanárunk Kovács Keve főiskolai docens volt. A III. helyezés Kovács Beáta áramlást vizualizáló absztrakt festményét illeti. A különdíjat pedig, Paszterkó Richárd montázstechnikával és számítógépes grafikával készült, a káosszal és a populárislással látszólag bensőséges viszonyt mutató alkotása kapta, mely ugyanakkor a „beláthatatlan jövőt” is szimbolizálja, s az alkotó szándékát tekintve korunk egyfajta kritikáját is. Felkészítő tanára Roskó Gábor egyetemi docens volt.

A tíz díjazott alkotás mellett további 18 hallgató pályaművét értékelte az oktatói zsűri kiállításra méltónak. E kötet katalógus-részében is látható alkotások technikai kivitelezése igen változatos: grafika, akril, olaj, installáció, montázs, síküveg és vegyes technika, ahogy változatos a stílusjegyeket illetően is: többek között képregény-stílusú, absztrakt, figuratív és nonfiguratív, kubista, konstruktív vagy szecessziós stílusjegyeket hordozó képeket egyaránt láthatunk. Műfajiságukat tekintve egyrészt a szó szűkebb értelmében vett illusztrációk, melyek interreferenciális kapcsolatban állóak Dante *Paradicsom*ának valamely szövegrészletével, narratív módon elmesélve egy jelenetet vagy éppen kiemelve egy-egy meghatározó dantei szimbólumot, bevonódva és egyben a befogadót is bevonva a *Paradicsom*mal folytatható dialógusba, vagy néhol már továbbgondolva azt. Másrészt olyan egyéni jövőképek, melyek tematikájukban

két szélsőséges pólusra helyezhetőek: a „*Földi Paradicsom*” inverzét, így az ember véget nem érő vergődését, ördögi halál-táncát, határoltóságát, magányát, kiszolgáltatottságát, „bekategorizáltságát” vagy éppen a technikai függőségét, illetve személytelenségét bemutató képekre; másrészt a harmóniára, a békére, a nyugalomra, a gondoskodásra, az élhető életre és a szépre való vágyódást megjelenítő alkotásokra. Valamennyi, 28 hallgató szakmai jutalma a „*Földi Paradicsom – Égi Paradicsom*” című csoportos kiállításon való részvétel, melyet az SZTE TIK Kiállítási terében Dr. Keveházi Katalin, az SZTE Klebelsberg Könyvtár főigazgatója és Dr. habil. Máté Zsuzsanna, a Szakkollégium vezetője nyitott meg. (A kiállítás 2015. szeptember 30-tól október 16-ig volt megtekinthető az SZTE TIK Átriumában.) A kiállításon látható alkotások katalógusa képezi jelen kötet 3. részét, a 28 alkotás fotója melletti műismertetésekkel együtt. Az „*Ahogy mi, egyetemisták látjuk Dante Paradicsomát és/vagy a jövőnket*” című írás szerzője Németh Zsófia, magyar-rajz tanár szakos hallgató, a szakkollégium Művészeti-méleti, művészetközvetítő Műhelyének hallgatói titkára. Mentora: Máté Zsuzsanna.

A „*Dante – 750*” Kiállítás és Tudományos Emlékülés megrendezését, a tanulmánykötet és egyben a katalógus megjelentetését „A tehetség értékének kibontakoztatása a szegedi tudományegyetem kiválósága érdekében” című TÁMOP-projekt támogatta. A rendezvényt nemzetközi együttműködésünk keretében megtisztelte jelenlétével a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszékének vezetője, Dr. Balogh Andrea és a Képzőművészeti Tanszék művészeti-filozófusa, Dr. Kányádi Iréne. Köszönet illeti az SZTE Klebelsberg Könyvtárat, hogy a Kiállítótérben, majd az Átriumban elhelyezhettük az „*Égi Paradicsom – „Földi Paradicsom*” c. csoportos hallgatói kiállítást. Hasonlóan köszönet illeti e kötet kivitelezésében segítő olvasószerkesztőt, Balog Erika szakértőt; az alkotásokról készített fotókért Puskás János fotográfust; a nyomdai előkészületekért Henn László András festőművészt, a kötet címlapjának, borítótervének és egyben rendezvényünk plakátjának elkészítéséért Kiss Ferenc tervezőgrafikust, akik valamennyien az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz – Művészettörténet Tanszék munkatársai.

Végül megköszönve az emlékülésen elhangzott hazai dantisták előadásait, a tanulmánykötet számára készült írásait és együttműködésüket a Művészeti Intézet oktatóival; hasonlóan megköszönve a szakkollégiumi pályázatra érkezett hallgatók pályamunkáit, valamennyi felkészítő tanárunk mentorálását és az oktatói zsűri munkáját is; abban a reményben tesszük közzé „*Dante – 750*” Kiállítás és Tudományos Emlékülés című könyvünket, hogy Dante szellemi örökségének éltetéséhez mi is hozzájárultunk. Valamennyien. Nem különben bízunk abban, hogy – Babits Mihály szerint – a világirodalom „leglíraibb mélységű költő”-jének „szikrácská”-it ezen könyv iránt érdeklődő olvasók is láthatják, olvashatják.

Szeged, 2015. szeptember 30.

I. „AZT HISZEM, AZT HIVÉ, HOGY AZT HISZEM”

A SZEMÉLYISÉG TÖRTÉNETE ÉS AZ *ISTENI SZÍNJÁTÉK**

1. Autobiografizmus és a személyiség azonossága

Az alábbiakban a következő tételt szeretném igazolni: az *Isteni színjáték*ban szereplő „én” megfelel egy történeti felfedezésnek, mert a személyiség történetének, legalábbis nyugat-európai fejlődésének lényeges fordulópontját jelzi, és a személy öazonosságára vonatkozó kérdésfeltevés első világos megjelenését dokumentálja.

Hogy ezt megértsük, gondoljunk mindenekelőtt arra, hogy milyen szerepet játszik az *Isteni színjáték*ban a szereplők metamorfózisának – állattá, növényé, kővé – való átváltozásának témája. (Főleg a *Pokol*ban, ahol a metamorfózis egyben a bűnhődésnek is egyik formája, mint például az öngyilkosok ligetében, ahol a bűnösök cserjévé átváltozva szenvednek: „emberek voltunk, s fává kelle lennünk”, „uomini fummo, e or siam fatti sterpi”, *Pokol*, XIII, 37.). Az átváltozások súlyosan felvetik általában véve a tárgyak, az emberek esetében pedig különösképpen a személyek azonosságának a problémáját, egy olyan problémát, melyről az irodalmi hagyomány Dante előtt nem vett tudomást, s melyet a pokolbeli bűnösök átváltozásairól a költő maga sem érint.

Ám van a költeménynek egyetlen szereplője, aki utazása során, a földi paradicsomból a paradicsomba emelkedve szintén lényegi átváltozáson megy át, s akinek esetében lényeges, hogy ez mit jelent öazonosságának, a különböző állapotokon keresztül kontinuitásának szempontjából. Ez a szereplő nem más, mint Dante, aki az égbe való felemelkedését így beszéli el:

„S olyaná lettem fényüktől egészen
bensőmben, mint Glaukon a fű izére,
már tenger-istenné változni készen.
Per verba nincs mód, nyelv hogy elbeszélje
ez emberiből-kinövést; a példa
elég, kinek kegy adta, hogy megérje!

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri
Trasumanar significar *per verba*
non si poria; però l'esemplo basti
a cui esperienza grazia serba.”
(*Paradicsom*, I, 67-72.)

* Jelen tanulmány, kis változtatásokkal, részlet a szerző „Komédiámat hívom tanúmul” – *Az önreflexió nyelve Danténál* c. könyvéből (Bp., ELTE Eötvös Kiadó, 2015), 59–70. Ennek alapján hangzott el a „Komédiámat hívom tanúmul” c. előadás a Szegedi Tudományegyetem JGYPK Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégiuma által szervezett „Dante – 750” c. konferenciáján 2015. szeptember 30-án.

Figyelemre méltó, hogy az égbe emelkedést leírandó, Dante az Ovidiustól kölcsönzött klasszikus átváltozási jelenetet használja hasonlóképpen. Már Glaukosz esete is az emberiből az istenibe való átmenetet jelzi, még fontosabb azonban, hogy a Danteszereplő felemelkedésének leírására a költő új szót alkotott, az emberfölöttivé válást kifejező „trasumanar” terminust, mely ráadásul egyedül ezen a helyen fordul elő. Az egyszerű előfordulás is jelzi, hogy egészen kivételes, radikális, kvalitatív átváltozásnak vagyunk tanúi.

Az átváltozás azzal történt meg, hogy Dante ivott a Léthe vizéből, mely a bűnnek még az emlékét is törli (*Purgatórium*, XXVIII. 128.), és az Eunoé vizéből, amely viszont visszaidézi a jócselekedetek emlékét (*Purgatórium*, XXVIII. 129.). Ez után „új emberré” válva („rifatto”, *Purgatórium*, XXXIII. 142.) alkalmassá vált arra, hogy a csillogokhoz röpjön.

Látható, hogy itt az új emberré válást az emlékezetnek legalábbis részleges megszakadása, diszkontinuitása teszi lehetővé. Az idézett részlet tehát pontosan azt a lelki képességünket hozza játékba, amelyben, az újkori filozófia jóval később megtalálta a személy időben megmaradó azonosságának részleges vagy kizárólagos alapját. Locke óta a mai napig megkerülhetetlen a kérdés, hogy tudatunk egysége és ezzel önmagunknak, mint személynek az azonossága mennyiben függ emlékeink folyamatos meglététől. Dante, aki a Léthe vizének hatására elfeledte régebbi tetteit, legalábbis minden bűnét, vajon ugyanaz a személy-e, mint azelőtt volt?

Az *Isteni színjáték* alapfeltevése szerint a paradicsom köreit bejáró Dante radikális megváltozása és emlékezetének megszakadása ellenére ugyanaz a személy, mint aki útjának elején eltévedt a bűn erdejében, és a költő Dante, aki elbeszéli az utazást, ugyanaz a Dante, mint aki bejárta a túlvilág mindhárom birodalmát, s ivott a Léthe vizéből. Mondhatnánk, hogy ezen a ponton áthatolhatatlan válaszfal van Dante személyiségelmélete és a modern filozófia személyiségelmélete között. De mondhatnánk azt is, hogy Dante egyszerűen következtelen, hiszen a költő Dante nagyon is fel tudja idézni tévelygését és egész utazását. (Sőt: ha valamit elfelejtett, akkor az nem más, mint a legfőbb jó víziója: „mikor vágyát közelítve kémli, / oly mélységekbe száll az emberelme, / hogy az emlék nem tudja utolérni”, „appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire”. *Paradicsom*, I, 8-9.).

E két utóbbi észrevétel néhány megszorítással érvényesnek tekintendő. Kétségtelen, hogy a mű egész felépítésével és logikájával nem egyeztethető össze, hogy az elbeszélő ne emlékezzen korábbi önmagára. A költőre bízott feladat egyenesen szükségessé teszi az emlékezést, a korábbi tapasztalat és a költő jelenlegi üzenete közötti összefüggést („minden látást mondjon el az ének!”, „tutta tua vision fa manifesta”, *Paradicsom*, XVII, 129., ill. 128.). Másrészt nem tagadhatjuk, s erre most röviden ki kell térnünk, hogy valóban komoly szakadék van a között, ahogyan a modern filozófia tárgyalja a személy problémáját, és a között, ahogyan azt Dante látja. Már azt is nagyon nehéz megítélni, hogy a költő alkotott-e valamilyen átfogó fogalmat a személyről. A „persona” szó, mely jelen van szótárában, hol a három isteni személyre, hol az emberre, az erkölcsi tulajdonságok hordozójaként értett jellemre, hol pedig egyszerűen a testre vonatkozik, ahogyan például Francesca da Rimini híres jelenetében

olvashatjuk: „Szerelem [...] társamat vágyra bújtá testemért” („Amor prese costui de la bella persona che mi fu tolta” – *Pokol*, V, 100-102.). A halhatatlan lélek esszencialista felfogásának talaján, melyet Dante legtöbb elődjéhez és kortársához hasonlóan magáénak vallott, lehetetlen lett volna egy olyan artikulált személyiségelmélet kidolgozása, melynek keretei közt egyáltalán felvethető a személy azonosságának a kérdése. Ezt támasztja alá a dantei túlvilágot benépesítő mitikus alakok, történeti személyek és kortársak sokasága, akiknek földi drámáját és túlvilági sorsát az elbeszélő egyébként oly nagy realizmussal ábrázolja. Néhány kivételtől (talán Francescától vagy Odüsszeuszétól) eltekintve legtöbbjük azonossága egyszer s mindenkorra adott, hiszen jellemüket a túlvilágra is magukkal vitt örök tulajdonságaik örökre meghatározzák. (Még Beatricére is érvényesek Hegel emlékezetes szavai az *Isteni színjáték* alakjairól: „Itt az emberi érdekek és célok minden egyedi és különös mozzanata eltűnik minden dolog végcéljának abszolút nagysága előtt, egyúttal azonban az, ami egyébként a legmulandóbb és legfutólagosabb az élő világban, objektívan a legbensejében feltárva, értékében és értéktelenségében a legfőbb fogalom, Isten által megítélve tökéletesen epikailag áll előttünk. Mert amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve.”¹⁾)

Mégis igaz, hogy az *Isteni színjáték* összes szereplőjével szembeállítható, egyetlen és különleges esetként, Danténak, a szereplőnek és Danténak, a költőnek a figurája. A Dante-figura és az összes többi szereplő különbség mutatja meg legélesebben, hogy mi a helye az *Isteni színjáték*nak a személyiség történetében.

2. A Dante-figura személyisége

A továbbiakban Paul Ricoeur útmutatását használom fel arra vonatkozóan, hogy – mint korábban felvettem² – a személyi azonosság modalitásainak megvilágításához kiváló lehetőségeket kínál a szépirodalom, mely az ilyen vizsgálatok „roppant nagy laboratóriuma”³ Ez az útmutatás arra bátorít, hogy az *Isteni színjáték*ot is megpróbáljam ezzel a szemmel olvasni. Egy olyan mű, mint az *Isteni színjáték*, mely felépít egy teljes fiktív világot, s annak szabályai szerint mozgatja alakjait, valóban kísérleti terep, s adott esetben kiváló lehetőséget kínál ahhoz, hogy tanulmányozzuk a személyi azonosság modalitásait, az én felépítését, vagy a *más* szerepét az én konstitúciójában. Másképp fogalmazva úgy is lehet olvasni, mint egy teljesen végigvitt gondolatkísérletet, amelyhez hasonlókkal gyakran találkozunk a modern filozófiában.

A személyi azonosság kérdésében a leghíresebb gondolatkísérlet a Derek Parfit-féle teletranszporterhez kapcsolódik, amely testem tökéletes másolatát összes tapasztalatom és emlékem megőrzésével egy másik (az aktuálistól) különböző világba röpti.

1 G. W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások*, III, ford. SZEMERE SAMU, Akadémiai, Bp., 313.

2 János KELEMEN, „*Mêmeté*” et „*ipséité*” dans *La divine comédie* = «Le même et l'autre. Identité et différence» (Actes du XXXème Congrès International de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française), szerk. János KELEMEN – Jean FERRARI – Gregory HARMATI, Budapest – Paris, Eötvös University Press, Librairie Philosophique J. Vrin, 2007, 103-109.

3 Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, 176.

Ettől kezdve két példányban létezem: melyikkel vagyok azonos, melyik vagyok önmagam? Elképzelhető továbbá, hogy testem a másolás pillanatában megsemmisül, s a másolat létezik tovább. Én vagyok-e az? Végül az is elképzelhető, hogy több példányban készül rólam másolat, ami azonosságom kérdését, legalábbis mennyiségileg, még bonyolultabbá teszi.

Az *Isteni színjáték* Dante-szereplője sok tekintetben olyan helyzetben van, mint a teletranszporter által máshová röpitett másolatom. Dante a szereplő és Dante a költő, ugyanúgy, mint én és másolatom, két különböző világban létezik, s éppen ez a két Dante-figura megkülönböztetésének az alapja. Míg az előző a *túlvilágon* vándorol és a túlvilági lelkekkel kommunikál, addig az utóbbi *ezen a világon* mondja el történetét, itt írja költeményét, hozzánk szól, az élőkkel kommunikál.

A két figura kétségtelenül azonos a szemünkben, de a kérdés az, hogy van-e a költemény szerkezetében olyan mozzanat, amely azonosságukat komolyan megalapozza.

A válasz az elbeszélte utazás jellegében keresendő. A túlvilág többi, „ércszoborrá merevedett” alakjával ellentétben, akiknek a története egyetlen jellegzetes pillanatba sűrítendő, Dante a szereplő belső fejlődésen megy át: utazásának története fejlődéstörténet. A magyar Dante-kritikusok közül ezért volt igaza Fülep Lajosnak, aki az *Isteni színjátékot* egyenesen a *Szellem fenomenológiájához* hasonlította („a lírai szellem *Phänomenologie*-jét” látta benne),⁴ ő előtte pedig Péterfy Jenőnek, aki a költeményt fejlődési regényként jellemezte. „Az énekek egymásutánja – írta Péterfy –, „legalább főbb szakáiban, fejlődést mutat és a *Divina Commedia* – nem utolsó szépsége, hogy maga hőse is – végső elemzésben az ember – azzal együtt fejlődik. Dante a költemény végén már nem az, ki volt az elején.”⁵ A fejlődés dialektikus jellegében, vagyis abban, hogy a hős a végén „már nem az, aki az elején volt”, de állapotai folyamatosan összefüggnek egymással: ebben rejlik a Dante-figura személyazonosságának a kulcsa.

A túlvilág ércszoborrá merevedett figuráinak önazonosságához nem fér kétség, hiszen annyira nyilvánvaló, hogy örökkön-örökké ugyanazt az esszenciát nyilvánítják meg. Önazonosságuk nem jelent sokkal többet, mint a dolgok numerikus azonosságát, mely minden individuális létező létének az alapja. Persze egy ember sohasem csak „dolog”. Amellett, hogy „ugyanaz” marad az időben („medesimo”, „même”, „idem”), egyben „önmaga” is („sé”, „soi”, „ipse”), s éppen e két pólus egyensúlyát példázzák a túlvilág *fix állandóságot mutató*, minden körülmények között azonos és újraazonosítható *jellemei*. A „jellem” az alapszó, mely alkalmazható rájuk.

A Dante-figurának az a különlegessége, hogy a két pólus nincs egymással egyensúlyban, s dominál benne az „ipse” típusú azonosság. Az ő esete a személy időben való fennmaradásának alapvetően más, és történetileg nézve, újszerű formáját képviseli. Ennek modelljéül az *adott szó megtartása* kínálkozik, ami nem más, mint az önmagunkhoz való hűség. A személy elsősorban „önmaga” („sé”, „ipse”), s az a tény, hogy „önmaga”, nem redukálható arra, hogy „ugyanaz”. Szakadás támad tehát az

4 FÜLEP Lajos, „Dante” = FÜLEP Lajos, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig forradalomig – Cikkék, tanulmányok II.*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1974, 89.

5 PÉTERFY Jenő, „Dante”. *Budapesti Szemle*, 1886, 34.

„önmagának lenni” („ipséité”) és az „ugyanannak lenni” („mêmeté”) között: az előbbi mintegy „megszabadul” az utóbbtól.⁶

Mint látható, az elméletet, melynek keretében értelmezni próbálom a személyazonosságnak a Dante-figurában megjelenő modalitását, és ennek korszakos újdonságát, Ricœur-tól veszem kölcsön, de nem azért, mert úgy vélem, hogy Dante Ricœur előfutára, az *Isteni színjáték* pedig Ricœur elméletének az igazolása volna. Egyszerűen úgy tűnik, hogy ebben a keretben nagyon jól megvilágítható az *Isteni színjáték* Dante-figurájának eredeti volta.

A tanítási érv, mellyel Dante az önmagáról való beszédet igazolta, az *Isteni színjáték*ban is működik, s elsőrendű szerepet játszik a Dante-féle „én” konstitúciójában. Dante a szereplő és Dante a költő arra van kiszemelve, hogy a példa erejével és rendkívüli tapasztalatával az emberiséget tanítsa. Ezen a ponton máris túllépünk a személyiségnek az „idem” értelmében vett azonosságán, s belépünk abba a normatív dimenzióba, melynek modellje az adott szó megtartása. Az adott szó: kötelezettségvállalás, melynek érvényessége a pszichofizikai azonosságon („idem”) túlmenő kontinuitást hoz létre a személy történetében. Azt is mondhatnánk, hogy a személy szélső esetben akkor is „önmaga” lehet, ha nem marad „ugyanaz”, vagyis megváltoznak pszichofizikai tulajdonságai (például ha megváltozik jelleme, vagy tudata egy másik testbe költözik). Ez felelet lehet az olyan zavarba ejtő kérdésekre, mint amilyeneket a Parfit-féle teletranszportáció vet fel: ha személyem a teletranszportáció pillanatáig meglévő emlékeivel „szétágazik”, ki vagyok én? Kire referálnak a teljesen azonos tulajdonságú és azonos emlékekkel rendelkező személyek, amikor azt mondják: „én”? Válaszul azt kell megfontolnunk, hogy személyemnek a „megduplázás” („megtriplázás”, stb.) nyomán keletkezett példányai a teletranszportáció révén más-más környezetbe („világba”) kerülnek, már pedig az adott szó mindig egy konkrét személynek szól, a vállalt kötelezettség érvénye egy adott világban belül áll fenn. Tehát – kivéve, ha velem együtt nem duplázódik meg világom is – az a „példányom” lesz „önmagam”, amelyik továbbra is abban a világban létezik, amelyben adott szavam érvényesen számon kérhető. Vagyis az a „példányom”, amelyiknek *normatív kontinuitása* „elágazásom” (a teletranszportáció pillanata) előtti énemmel megmarad. Hangsúlyozni kell: a normatív kontinuitás feltétele az, hogy az adott világban meglegyenek azok a személyek, akiknek az adott szó betartásával tartozom. Ez által a „másik” lényeges szerepet kap énemnek, mint „önmagamnak” a konstitúciójában.

Ezek után a tétel erejével fogalmazhatjuk meg a következő állítást: az *Isteni színjáték*ban, a normatív kontinuitás biztosítja a szereplő Dante és a költő Dante, a holtak világában utazó és az élő Dante személyének azonosságát. Dante figurájában a személyi azonosság második formája, az „idem”-től megszabaduló „ipséité” fogalmazódik meg.

A Dante figurájában elgondolt személy azonosságának normatív kontinuitása abból a feladatból származik, melyet Beatrice a szereplő Dantéra ró a túlvilágon, s melyet költeményének megírásával Danténak a költőnek lesz kötelessége a földi életben

⁶ „l'ipséité s'affranchit de la mêmeté”. I. m. 143.

elvégeznie. De miközben a feladat *érvényessége* konstituálja az „ipséité”-t, éppen a feladat követeli meg, hogy a „mémété” meggyengüljön, sőt megszűnjön. Annak ugyanis, hogy Dante el tudja végezni feladatát, az a feltétele, hogy először mennyiségi-fokozati, majd pedig radikális-minőségi értelemben feladja a „mémété” értelmében vett önazonosságát. Valóban, a szereplő Dante, miközben tapasztalatai énekről énekre bővülnek, fokozatosan megváltozik, hogy végül a földi paradicsomban megszabaduljon régi (bűnös) önmagától, s ez jogosít fel minket arra, hogy az *Isteni színjátékot*, néhány korábbi kritikust követve, fejlődési regényként értelmezzük.

A Dante-figura autobiografikus struktúrája és személyes azonossága túlterjed az *Isteni színjátékon*, s a *Vita nuova*-tól kezdve átfogja az egész dantei szövegtörzset. A műveken átívelő személyazonosság kifejezetten az „ipseité” formáját viseli magán, hiszen alapját az ígéret és a feladat normatív egysége alkotja, ahogyan erre élesen rávilágít az *Új élet* utolsó passzusa és az *Isteni színjáték* közötti összefüggés. Az előbbi lényegében egy ígéret, az utóbbi pedig az adott szó megtartása.

Ennek megfelelően a *szövegtörzs egészén* belül van egy szál, mely az egyes részleteket narratív és fejlődéstörténetileg is összeköti egymással. A *Vendégség* autobiografikus mozzanatai, melyek magukban is fejlődéstörténetként értelmezhetők, közvetlenül kapcsolódnak az *Új életben* megkezdett szálhoz, ahogyan viszont a Beatricével való találkozás purgatóriumi jelenete hallgatólagosan a *Vendégségre* utal vissza. A dantei életművön belüli intertextualitás ennek az összefüggésnek „külső” vagy „technikai” megnyilvánulása.

3. Egyes szám első személy – többes szám első személy

A személyiség fejlődésének és radikális megváltozásának ez a komplex képe néhol közvetlenül tükröződik a névmások használatában, mégpedig éppen a szöveg kitüntetett helyein. Például feltűnő párhuzamot találunk a *Pokol* első sora, valamint a *Paradicsom* utolsó énekének egyik utolsó terzinája között:

“Nel mezzo del cammin di *nostra* vita
mi ritrovar per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.”
(*Inferno*, I, 1-3.)⁷

“Quella circolazion [...] *mi* parve pinta de la *nostra* effige”
(*Paradiso*, XXXIII, 131.)⁸

A párhuzamot az biztosítja, hogy az egyes szám első személyű visszaható névmás között („*mi* trovai”; „*mi* parve”), amely mindkét esetben a sor elején helyezkedik

7 „Az emberélet útjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, mivel az igaz utat nem lelém.” Szó szerint: „A (*mi*) életünk útjának a felén sűrű erdőben találtam *magamat* [...]”

8 „S ama körforgás [...] a mi képünknek festődött keretté”. Szó szerint: „Úgy tűnt *nekem*, az a körforgás a *mi* képünk”. Mindkét terzinában a kurziválás tőlem származik.

el, valamint a rá következő többes szám első személyű birtokos névmás között („*nostra vita*”; „*nostra effigie*”), hasonló reláció áll fenn. Az egyes szám első személyű és a többes szám első személyű alak mindkét helyen egyszerre utal a beszélőre (Dantéra) és egy kollektív szubjektumra, pontosabban magára az emberiségre (a „*nostra vita*” az emberiség útja; a „*nostra effigie*” az emberiség képe). E grammatikai párhuzam a költemény alapkoncepcióját fejezi ki: a hős, aki „én”-t mond, egyszerre „én” és „mi”: önmagával azonos individuum, személy, de egyben „más” is, az emberiség képviselője.

Ugyanezt az összefüggést mutatja az a szuggesztív kép, melyet a Jupiter égében látunk. Az üdvözültek serege az igazságosságot és a birodalmat jelképező Sas képében rendeződik össze, mely egy önálló individuum jegyeit viseli magán, és megszólal:

„Mert láttam s hallám csőrét nyitni, mintha
beszélne – *s minket* és *mienket* értett,
mikor az *ént* és az *enyémet* mondta.”

“ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e „*io*” e „*mio*”,
quand'era nel concetto e „*noi*” e „*nostro*”.
(*Paradiso*, XIX, 10-12.)

Az egyes szám és többes szám első személyű személyes, illetve birtokos névmás ugyanúgy, mint az előző esetben, egyszerre referál tehát egy egyénre és az egyének összességére. Egyértelműen mondhatjuk, hogy a Sas – amellet, hogy az igazságosságot és a birodalmat szimbolizálja – az emberiség képe, melye egyszerre fogható fel egyetlen, magasabb rendű individuumként és különálló egyedek összességeként.

A Sas megnevez néhányat az őt alkotó lelkek közül (így a pogány Traianust és Ripheust), de ez nem jelenti, hogy az egyes lelkek *individualizálva* volnának. Egyedül a Sas viselkedik úgy, mint egyedi vonásokkal rendelkező, önálló létező, hiszen csak ő beszél. Ő beszél, de a *sokaság hangján* és a *sokaság szavaival* szólal meg, hiszen amit mond, azt a lelkek egyszerre mondják, mintha egy kórus éneklését hallanánk. Mindenesetre egyetlen *beszédaktusnak* vagyunk tanúi, melyet cselekvő szubjektumként a Sas hajt végre.

A Sas beszédaktusa révén a részek egyetlen cselekedetet hajtanak végre. A részek összeolvadnak az *egészben*. Ez Dante koncepciójának a magva az igazságosságról, melyre itt nem térhetünk ki. Mindamellet érdemes megállnunk annál a különféle érzéki tapasztalatokat tükröző szép hasonlatánál, mely önmagában is tanúsítja, milyen következetesen gondolta végig a rész és az egész összefüggését az emberi közösségben:

„Mint sok parázból csak egy meleg árad,
 úgy itt e képnek a sok szerelemből
 egy dala gyűlt csak, mely lelkembe szállott.
 „Örök virágok az örök Örömből!
 Kiknek illata” (szómat én így öltöm)
 „ezerből egy lesz, s egyként lehelem föl: [...]”

„Cosí un sol calor di molte brage
 si fa sentir, come di molti amori
 usciva solo un suon di quella image
 ond'io appresso: „O perpetüi fiori
 de l'eterna letizia, che pur uno
 parer mi fate tutti vostri odori [...]”
 (*Paradiso*, XIX, 19-24.)

A Sas kétség kívül a kollektív individuum „politikai filozófiai” vagy „társadalomfilozófiai” értelmét jeleníti meg képszerűen. De a fogalom lélekfilozófiai szinten is értelmezhető. A két értelmezési keret között szoros kapcsolatot teremt a „*potenciális értelemről*” szóló arisztotelészi-acverroészi eredetű tanítás, melyet Dante *Az egyeduralomban* igen eredeti módon gyűr a maga képére.

Okfejtése szerint az embereknek, ellentétben az állatokkal (és az angyalokkal), van olyan tulajdonságuk, mely nem egyedenként illeti meg őket, hanem mint sokaságot, s ez „a *potenciális értelem* révén felfogó lét”. A potenciális értelem sem az egyes emberben, sem az emberek bármely részközösségében nem valósulhat meg teljesen. Így tehát „az emberi nemnek az a sokasága, amelynek révén egész képessége valóra válhat”,⁹ nem lehet más, mint az „emberi nem egyetemessége”, azaz „az összességében tekintett emberi nem”. A Sas példája nyomán magát az egész emberiséget is úgy kell elképzelnünk, mint egy sajátos realitással bíró egyedet, mely egy *csak rá jellemző* cselekvésnek a szubjektuma.¹⁰

Mint látható, a „potenciális értelemről” Dante, Averroeszhez hasonlóan, olyan fogalmat alkot, mely nyilvánvalóan azt implikálja, hogy az egésznek elsőbbsége van részzel, a nemnek pedig az egyénnel szemben. Dante „averroizmusa” sokat vitatott kérdés, s nehéz biztosat állítani felőle. Minden esetre, a sokaságról, mint a potenciális értelem megvalósításának feltételéről értekezve, a költő maga jegyzi meg, hogy „ezen a véleményen volt Averroes a lélekről szóló kommentárjában”.¹¹

Talán megengedhető, hogy az „averroizmust” tágabb tipológiai fogalomként kezeljük, ahogyan ezt az évszázadok során mások is megtették. Így tett például Herder, aki az „averroizmust” vetette Kant szemére, amiért a königsbergi filozófus a történelem célját a *nem*, a *Gattung* önmegvalósításában, nem pedig az egyén

9 *Az egyeduralom* = Dante *Összes Művei I.*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Magyar Helikon, 1962, 406. (*DÖM I.*)

10 *DÖM I.*, 407.

11 Uo.

boldogságában határozta meg.¹² E tágabb keretben a dantei meghatározás szerint felfogott „potenciális értelmet” a klasszikus német filozófia nyelvén „nembeli képességnek” nevezhetjük.

Kitekintésül hadd jegyezzem meg, hogy ez a tágabb keret ad alapot ahhoz, hogy az ötletszerű asszociációkon túlmenő összehasonlításokat tegyünk. Gyakran hasonlítják össze az *Isteni színjátékot* és a *Faustot*. Az egyik paramétert, amelynek alkalmazásával ez a történelmileg olyannyira távoli két mű összehasonlítható egymással, éppenséggel a „nembeliség” problematikája alkotja. Mint láttuk, a névmások grammatikai használatában is kifejezésre jut, hogy a szereplő Dante az emberiség képviselője. Ehhez nagyon hasonlót látunk a *Faust* következő helyén:

s mi az emberiség egyforma sorsa,
átélni legbelül én is kívánom.
Szeretném mélyét-magasát bejárni,
jaját és kacaját magamba zárni,
tulajdon énem így énjévé többszörözni,
s mint ő maga, legvégül összetörni.¹³

„Tulajdon énem így énjévé többszörözni” („mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern”): ez csakis úgy érthető, hogy Faust, mint individuum, azonosulni kíván az „általános én”-nel, pontosan úgy, ahogyan a Jupiter egében az üdvözült lelkek serege a Sas „én”-jében olvadt össze.

12 Johann Gottfried HERDER, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* = Johann Gottfried HERDER, *Zur Philosophie der Geschichte*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1952, II., 213.

13 Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / Will ich in meinem innern Selbst genießen, / Mit meinem Geist das Höchste' und tiefste greifen, / Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen haufen, / Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern, / Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.”

A SZENT TÉR KÖLTŐI (RÍM), TERMÉSZETI (RÓZSA)
ÉS TERMÉSZETFÖLÖTTI (EMPYREUM) MEGKÖZELÍTÉSÉRŐL

A skolasztika általános szellemi áramlatában a művészi tevékenységek szinte valamennyi területén (építészet, festészet, költészet, stb.) a lovagság gyengülő eszménye mellé egy új szempont vagy inkább feltétel követelt magának egyre nagyobb jelentőséget. Ez a tudomány(osság) volt. Nem volt új, csak a szerepe változott meg, hiszen a *scientiát* mindig is a szentlélek hét ajándéka egyikének tartották, de – mivel elsősorban a természetismerettel volt szoros kapcsolatban, ennek emelkedésével – fontossága és tekintélye egyre növekedett. A racionális *compositio* az új versek egyik legfontosabb ismérve lett. Itáliában a *dolce stil nuovo* (Pg., XXIV, 57.) vagy *uso moderno* (Pg., XXVI, 113.) egyik nagy újítása éppen az, hogy a költői tevékenység minden egyes mozzanata ésszerű, logikai okfejtéssel világosan magyarázható. A másik – ezt megelőzően, de ezzel összefüggésben –, hogy a verseket közvetlenül Ámor sugalmazza. S mivel Ámor a világ építéze (mozgatója, *move il sole e l'altre stelle*, Par., 33.145), szükséges, hogy minden *mértékre, számra és súlyra*¹ készüljön.

Az antikvitástól örökölt metrikus sor- és strofa-szerkezetek, poétikai, retorikai szabályok mellett megjelent a középkori *proprium*, a rím. A rím elméleti kérdéseivel Dante két művében is részletesen foglalkozott. A legáltalánosabb meghatározást a *Convivio* negyedik könyvének második fejezetében adta. „Tudnivaló, hogy a rímet kétféleképpen lehet érteni, van egy tágabb és egy szűkebb jelentése; szűkebb értelemben az utolsó és az utolsóelőtti szótag összecsendülését jelenti, tágabb értelemben pedig az egész beszédet, amely a szám és idő törvényének engedelmeskedik, s a rím összhangja tagolja...” Vagyis szinte magát a vulgáris nyelvű költészetet.

A rímben lévő szótagok „helyzeti energiája”, szemantikai súlya sokkal nagyobb, mint az adott sorban lévő többi kifejezésé. Nemcsak az ott szereplő szavak jelentését képes hangsúlyozottan elmondani, de a hanghatással összefüggésben egyéb tartalmakat, utalásokat is képes közvetíteni. Különösen érvényes ez a canticákat bevezető három-négy tercina rímszerkezetére (1–3, 2–4–6, 5–7–9 sorok). Itt Dante mindig meghatározta a környezet leglényegesebb sajátosságait, a benne lévő ember alaphelyzetét (szenvedő, tisztuló, boldog), az adott harmadrészhez és az egészhez való viszonyát. A *pokol selva oscura*, a *purgatórium* túlhaladott kegyetlen tenger, a *paradicsom* fényes univerzum.

A kezdet hőse mindig Dante, aki azonban fő részenként más-más *arché*val kapcsolatban tüntetette fel önmagát, s a különböző alapelemekhez nagyon eltérő módon viszonyult. A pokol a földé, a sötét erdő valódi dinamizmus nélküli, főnévi (al)világ (az első sorban nincs ige). A jelenetek általában szűk térben játszódnak. A *Purgatorio* kezdete viszont kétféle vízről (*acque*) szól. A víz a létrejövés, illetve a keresztség által való (újja)születés szimbóluma. A főnevek fonetikai hatása a könnyedség érzetét keltik (*vele, navicella*). Mindkét cantica esetében az első kilenc sor

1 Bölcsesség, 11.21 omnia in mensura et numero et pondere disposuisti

végén rímhelyzetben három ige szerepel: három múlt idejű (*era smarrita, vi trovai, v'ho scorte*) a sötétségbe való belépéskor; három jelen idejű (*si purga, resurga, surga*) a tisztulásra felszólító rész legején.

A *Paradicsom* nyitánya csupa élő kapcsolat, csupa dinamizmus, csupa ige. Az első tercina pontosan meghatározza a mozgás valódi okát, ami Isten mindent átható szeretete. A főnevek fenséges fogalmakat fejeznek ki, Istent, a glóriát, a világmindenséget. Az igék azt a világot összetartó hatás mechanizmust (mozgat, behatol, visszatükröz) indítják el, amely egységes rendszerként működteti a teremtményeket. Az első tercinában három, a másodikban hét (!), a harmadikban ismét három (az egyik határozói igenév) ige. A nyolc rím pozíciójú szóból hat jelen idejű, egyes szám harmadik személyű igealak (*move –X, risplende—prende—disecende, ridire—X—può ire*) és csak kettő más szófajta. Az *arkhé* a levegő és a tűz, az ember szabad, célba érkezett, lelkiállapota az öröm.

Kortársai Dantét a rím igazi mesterének, „signor d'ogni rimának” (Cino da Pistoia) tartották. Ami rímbe kerül, helyzeténél fogva nagyobb jelentőséggel bír, mint a sor többi szótagjából álló szavak. Dante nem ahhoz kérte – erősödő sorrendben – a Múzsák, Apollón végül az isteni ragyogás segítségét, hogy minél *szebb* szavakkal és más költői eszközökkel tudja megjeleníteni a látottakat, hanem a dolog és a szó közötti helyes kapcsolat megtalálásához: „*Si che dal fatto il dir non sia diverso*”². Lucifer birodalmának központjába, a Cainába (a testvérgyilkos Káin nevéből) való belépéskor Dante a helynek megfelelő szavakat kereste, azok pedig szükségszerűen durvák, kegyetlenek, keservesek.

„Ha volna rímem, olyan durva, vak,
 hogy megfeleljen e gonosz veremnek,”

A rímekben szereplő *chioce/io* jelző (károgó, rekedt) kétszer fordul elő a *Commediában*, mind a kétszer rímekben: először a *Pokol* hetedik énekének elején Pluto hangját jellemezte, majd a saját ríméről mondta, hogy ilyennek kellene lennie, ha adekvát módon akarná kifejezni a mélységet. Az előbbi esetben a *noccia* (kárt okozzon) és a *roccia* (szikla), a másodikban a *rocce* rímelt rá. A legtöbb, pusztán a *Pokol*ban előforduló rím ebben a két énekben van: a hetedikben 16 (a 43 tercinából!), a harminckettedikben 10 (46-ból). A negyedik körből (fősvények és tékozlók) az ötödikbe (haragosok, Styx) való átmenet központi témája az ősteremtény (*prima creatura*) Szerencse.

A *Commediában* ritkán fordul elő, hogy három nem olasz szó rímeljen egymásra. A *Purgatórium* XXVI. énekében megszólaló Daniel Arnaut provanszál nyelvű nyolcsoros szövege két teljes rímet ad (140–147). Négy énekkel később a provanszálta latin váltotta fel. Latin nyelvű az a három szó, amelyek Beatrice megjelenését készítették elő a földi paradicsomban, a harmincadik énekben (17–21. sorok³). A rímek nyelvén az ótestamentumi *senis* (vén), az újtestamentumi *venis* (jössz) és a vergiliusi *plenis* (tele) fejezik ki az új vezető fogadásakor a középkori múltismeret egyes részeinek akusztikus, történelmi, filozófiai összhangját. A

² *Inf.* XXXII. 12: „De hogy a tény feleljen meg szavamnak”

³ *Si levar cento, ad vocem tanti senis.*

Tutti dicean: Benedictus qui venis!

„Manibus, oh, date lilia plenis!

diszharmonikusból a harmonikusba való átmenetet kifejezi a szófajok (főnév, ige, határozó) változatossága és ugyanakkor szoros alaki hasonlósága is. A közös betűk, *enis*, közül az *n* a közép betűje. Vele kezdődik a fele útjára érkezett emberiség költeménye (*Nel mezzo...*). A kabalában 50-es számértékű *noun* a közép betűje, s megtalálható az egész mű középső szótagjában is (*noi*, Pg., XVII. 70). Az *i* az egy, Isten (Ádám állításában Isten eredeti neve). A XIII. episztola szerint ezzel a betűvel kezdődik a szent költemény: *Incipit Comoedia*.

A földi paradicsomban úgy állt Dante Beatrice előtt, mint majd az istenlátást megelőző pillanatban Mária előtt. Beatricétől a szenvedések által elért büntelenség elismerését, Máriától az istenlátás legnagyobb kegyét várta. Előbbiben az angyalok, mint az antik drámák kórusa, szólaltak meg a túlvilági utas érdekében, pártfogolva az őszinte bűnbánatban megtisztult ember ügyét. A későbbiben már maga Beatrice és az üdvözültek kulcsolják imára kezüket Dantéért. A nyilvánvaló szimmetria a keresztény monoteizmus, az erősödő isteni jelenlét intenzív szimmetriája, ahol a két látszólag azonos összetevő tengelyében a megváltás ténye áll. A „kereszt tengely” tükrözteti a két oldalt. Az utolsó énekben az angyalok helyett Mária teológusa, Szent Bernát fohászodik az *interceditricé*hez.

Bernát imája a rímek „beteljesülése” is. Az első négyet szokták szent rímeknek is nevezni. Ezekben Isten és világ, létezés és szeretet nagy témái kaptak elhelyezést. A *laudatio* részben Dante felhasználta az *Ave Maria* (Üdvözlégy Mária) több kifejezését.

„Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore.
Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giusto, intra ' mortali,
se' di speranza fontana vivace.”⁴

A rímeket itt minden esetben „kanonikus” *parole piané*k, azaz az utolsó előtti szótagon hangsúlyozott szavak adják. A szokásos két szótag helyett többségükben három szótagra terjednek ki (P9⁺, P10⁺, P11⁻), a középső, mint a templom szimbolikában a Fiút jelentő főhajó, hangsúlyos. A záró konzonanciákat illetően négy rész különíthető el: a páratlan sorok és sorszámú rímek kivétel nélkül hímneműek, 1: (tuo) figlio-consiglio, 3: fattore-amore-fiore); a párosok nőneműek, 2: creatura-natura-fattura, 4: pace- face-(fontana)vivace.

⁴ Par. XXXIII. 1–12. A részt olaszul idézzük, Babits nem fordított figyelmet a szent rímekre. Nyersfordításban: Szűz Anya, **fiad**nak lánya / a **teremt**ménynél alázatosabb és magasabb, / az örök **tanács** biztos vége, / te vagy az, aki az emberi **természet**et / annyira megemesítetted, hogy **teremt**ője / nem tartotta méltatlannak, hogy a **teremt**ménye legyen. / Méhedben újra felgyulladt a **szeret**et, / amelynek a melege miatt az örök **béké**ben / így kicsirázott ez a **virág**. / Itt számunkra a szeretet déli **fákly**ája vagy / és lent a **halandó**k között / a remény **élő** forrása. Az idézet hatodik sora értelmezhető úgy is, hogy a teremtő benne legyen a teremtményében. A *Commedi*ában háromszor leírt **örök tanács** kifejezés a Szentleket jelenti. A virág a mennyei róza.

Az ima eleje földi értelem számára felfoghatatlan, mégis teremtő dualizmusok felso-rolása: szűz és anya, fiának lánya, alacsony és magas, rögzített és változó. A „megoldás” a rímekben van, amelyek a hármasság világába vezetnek át. Az első, a harmadik és az ötödik sorok a Szentháromság tagjait sorolják fel: Fiú, Szentlélek, Atya sorrendben, olyan nevével, amelyekben a közöttük lévő szoros kapcsolatot az elnevezésükre használt hangalakok is mutatják. A poétikai szabályoknak megfelelően az első rím csak két sorra terjed ki, de három szótag csendül benne össze. Az Atya átkerült a második részbe mint a világot mozgató *szeretet* és a *virág* (Krisztus-paradicsomi rózsza) „hívószava”.

A *creatura-natura-fattura* fonetikai szempontból három szótagot (*atura*) ismételt háromszor szűkítő értelemben. Az ötödik és a hatodik sor végén (egymással nem rímhelyzetben) két nagyon fontos, tartalmában is szorosan összekapcsolódó kifejezés hangzik el: *suo fattore–sua fattura*. Vagyis, mondhatjuk, a mű itt nagymértékben „rímelt” készítőjére.

A szent rímek a versben olyan szerepet töltenek be, mint amilyent a középkori templom homlokzatokon, szobrokon és festményeken a *mandorla*. A szent téren belül még szentebb hely, ahová csak a legmagasztosabb eszme kerülhet; az ide való „belépéshez” különös felkészülés és kegyelem szükséges. A két egyenlő háromszöget összekapcsoló rombusz az ég és a föld, a külső és belső világ egyesülésének a helye. Formája a művészek számára nemcsak a fej (glória), hanem az egész alak arányos elhelyezését lehetővé tette.

A mandorlában Krisztus, Mária vagy más szent kaphatott helyet. Különösen mennybemenetel/vétel vagy a mennyben való lét ábrázolására (utolsó ítélet) volt alkalmas geometriai alakzat. (Eredetileg ilyen volt a feltámadott Krisztus mögött lévő felhő formája.) Dante román vagy gótikus templomok homlokzatán, domborműveken, freskókon nagyon sokat láthatott közülük. Az arles-i Saint-Trophime homlokzatán (12. század) például koronás, jobbja három ujjával felfelé mutató *Christ en Gloire* körülhatárolt tere mellett az evangélikusok zoomorf alakjai láthatók. Idézhetünk Giotto-példákat is: a padovai Scrovegni *Utolsó Ítéletén* Krisztus, az assisi San Francesco felsőtemploma egyik freskóján az égő szekéren Ferenc látható mandorlában.

A különleges tartalom rímszerkezetbe való elhelyezése új elhatárolásokat, kiemeléseket tett lehetővé. A „szentek szentjébe” tulajdonnév is kerülhetett, persze nem akárkié. Cristo, az univerzális megváltó neve sorvégi helyen kizárólag a paradicsomban szerepelhet. Nem lehet meglepődni azon, hogy tizenkétszer, azaz négy rímhármast alkotva. Az emberiségnek egyetlen megváltója van, egyediségét ez az ismétlődés még inkább kidomborítja. Ha nem is ennyire szigorú, de hasonlóképpen következetes Dante személyes „megváltója” nevének a rímeltetése.

A *Beatrice* szó is, pontosan az áldott hölgy számának megfelelően, kilencszer tűnik fel rímekben. Ha a hármas rendszerekben való vertikális elhelyezkedését tesszük vizsgálat tárgyává, akkor a következő eredményre jutunk: négyszer az első, ötször a második sorban található, sohasem a záróban. Nem rímelt önmagára, ámbar van egy szójáték, amely nagyon közel áll ehhez. Dante a Merkúr egében megilletődöttségében csak *Be e per ice* módon tudta kiejteni a nevét. Nagyon szigorúan szabályozott azoknak a szavaknak a köre, amelyek vele egy térbe kerülhetnek. Összesen hét ilyen szó van. Egyszer szerepel a *conducitrice* (vezető) szó, s Matheldára, bizonyos mértékig Beatrice elődjére utal. A *pendice* (lejtő, itt a Purgatórium hegye) és a *vice* (*vicenda*,

esemény) a körülményeket írta le. Mindkét *radice* (gyökér) fa metafora része: először a bűnbeesés Krisztus után újjáéledő fájához tartozik, másodsor az igazság gyökeréig ható megismeréshez.

Két szónak igen fontos és hangsúlyos szerepe van Beatrice igazi, de rejtett lényegének megfelelő módon való kifejezésében, ez a *dice* és a *felice*. Az előbbi hatszor, az utóbbi ötször rímel a nevére. Az első Beatrice-rím nagyon előkelő helyen van: itt adta Vergilius a hölgy legpontosabb meghatározását, amely szerint, mint korábban idéztük, „világosság lesz a valóság és az elme között” (mint a Szentlélek). A hat *mondja* a következő: *ti dice* (Vergilius beszél: Beatrice Danténak); *mi dice* (Vergilius Danténak Beatricéről, Pg., XXIII, 130.), *dice* (Beatrice Danténak, Pg., XXX, 71.); *vi dice* (Beatrice beszél: Dante az égi szellemeknek, Par., XIV, 10.); *mi ridice* (Beatrice szavait Dante fantáziája nem tudja visszamondani, Par., XXIV, 24.); végül *si dice* (Beatricéről, általános alany, Par., XXX, 16.). Bár a szerkezetek nagy változatosságot mutatnak, valójában minden *dice* mögött Beatrice rejtőzik. Vagy ő beszél, vagy róla van szó.

A *felice* a *beato/a* szinonimája, amelyből Beatrice neve ered. A *felice* szó a rímekben mindig egyes számban van. Beatrice boldog a purgatórium hegyének tetején (Vergilius szavai, Pg., VI, 38.); a hegy tetején az ember boldog (Beatrice szavai, Pg., XXX, 75.); Beatrice mosolya olyan szép, hogy még a tűzben égőt is boldoggá tenné (Par., VII, 18); a hit (Beatrice) tüze boldog (Par., XXIV, 20.); a boldog világ (Par., XXV, 139.). A két szó Beatrice két legfontosabb, feladatával összefüggő tulajdonságát jelenti: a reveláló és boldoggá tevő képessége.

1. A paradicsom rózsza

A *rózsza* számos tulajdonsága közül itt az a formája, amely a kerékre emlékeztet. Ez pedig kapcsolódik a forgó mozgás képéhez. A középkor számára nem annyira az egyenes, mint inkább a kör volt a tökéletes geometriai alakzat, így árad szét fokról-fokra az isteni szeretet a kilenc égkör koncentrikus forgásában. (Ettől függ a teremtett világ, a történelem és az ember sorsa.) Jelentheti a teljes holdföldről kozmoszt. A kozmosz azonban még nem *paradicsom*. Ez utóbbiba való bekerülés a halál után az egyén erkölcsi döntésének a függvénye. Maradva a hasonlatnál, amilyen mértékben valaki sajátjába átvette az „égek mozgását”, olyan mértékben válhat az örök boldogság részesévé. A rendkívül sokrétű, invenciózus apátnő, Hildegard von Bingen *Liber Divinorum operum* (1165) című művének a luccai Biblioteca stataleban őrzött 13. századi másolatában található illusztrációja az embert a világmindenség szférái között ábrázolta. Az alak mögött lévő földgolyó átmérője térdétől köldökéig tart; fejével, kitért karjaival, kezével és lábaival a három-öt-egy csoportosítású égköröket érinti. Az univerzumot az ember fogja egybe, úgy felelnek meg egymásnak, mint kép és tükörkép. (A makro- és a mikrokozmosz ilyen egybeolvasztásának teológiai alapját Krisztus szavai adták meg: „Mert az Isten országa közöttetek [*intra vos*] van”, Luk 17,20.)

A rózszaablak alatt, a keresztény templom-szimbolizmus ajánlása szerint a középső kapu fölött, az utolsó ítéletet kellett ábrázolni (számos ilyen példát ismerünk). Krisztustól balra a kárhozottak a pokolba zuhannak, jobbra az üdvözültek felfelé emelkednek. Ez utóbbiak mozgási iránya kör alakú, küllős rózszaablak felé mutat. Ezeknek a tereknek a létrehozásakor az alkotók egyaránt figyeltek a geometriai- és a fényszimbolizmusra. Általában tizenkét, ritkábban

huszonnégy vagy nyolcosztásúak, a számok jelentésének megfelelően, de közös bennük az univerzalizmus, végtelenség, halhatatlanság eszméje. Középen, a körforgás mozdulatlan tengelyében, a „kerék agyában” a megújított létezés, az Ige testet öltésének valamelyik képe kapott helyet, pl. a keresztt, Krisztus. A legyőzhetetlen napnak tekintett ítélkező Krisztusról szóló alkonny himnusz tömören összefoglalta a ragyogás, az üdvösség és az évkör szoros összefüggését. „Krisztus, az Atya világossága és ragyogása, a világ üdvössége, aki bejárja az esztendő köreit”. A forgó kerék mozdulatlan közepébe helyezett szimbólum *jelentette* nemcsak a Fiú, hanem Szűz Mária, *Regina coeli* is lehetett, akit a hagyomány *rózsának* nevezett, fehérnek, ha szüzességére akart utalni, pirosnak, ha szeretetére. Ez a rózsza tövis nélküli (*speciosa*, fényes és pompás).

Alanus ab Insulis rózsáról szóló, részben már idézett versét (*omnis mundi creatura...*) így folytatta: *Nostrum statum pingit rosa, / Nostris status decens glosa, / Nostrae vitae lectio.* (Helyzetünket festi a rózsza, mint helyzetünket leíró szép nyelv, életünknek olvasmánya.) Dante mintha ezt a tézist fejtené ki részletesen a *rosa celeste* megjelenítésekor, benne helyet foglal az igazak teljes köre: abban a szektorban, abban a sorban és azon a széken, amely az adott lélek kiérdemelt helye. (Csak a kárhozottak szorultak ki végérvényesen belőle.)

Dante a *Commediában* összesen tizenegyszer írta le a *rosa/e* szót, kétszer a *Purgatóriumban*, kilencszer a *Paradicsomban*. Az első három említéskor többes számban, majd nyolcszor egyes számban szerepel. Kilencszer az *endecasillabo*-sorok belsejében található, kétszer a végén (mindkettő a *Paradicsomban*). Vele három szó került rímhelyetbe: a XII. 19-ben az *örökké élő rózsákra* a Noé-szövetség Isten általi megkötése (*pose* „elhelyezett”) és a két virágkoszorú, a békeséget jelentő külső és belső megfelelése (*rispose* „válaszolt”) rímél; a XXXI.1-ben a *candida rosára* pedig a menyasszony (*sposa*) szó.

A többes számú *rose* a kezdettől számított hatvanharmadik ének száznegyvennyolcadik sorában tűnik fel először. A földi paradicsomban az újtestamentumi könyvek menetet formáló hét megszemélyesített alakja (Lukács, Pál, Péter, János stb.) fején lángvörös rózsakoronát visel, amely a mártíromság kifejezése. A második és a harmadik említés tematikailag ugyanannak az *akcidenciának* a hangsúlyozásával és kétfelé bontásával szintén előkészíti a *substantia*, az igazi jelentés bemutatását. A forma mellett a rózsza másik fontos járulékos tulajdonsága a színe („kevésbé a rózsához, mint inkább az ibolya színéhez hasonlít”, Pg., XXXII, 58.).

A következő két említés Dante tudatának és *virtusának* felkészülését mutatta be. A rózsza *akcidenciájának* leírása után a kép a *habitus* kiformalását kíséri. A tizenharmadik ének százharminctödik sorában (innét mindig egyes számban) a rossz és a jó ellentétpárában jelent meg. Aquinói Tamás történelmi példák idézésével arra figyelmezteti Dantét, hogy ne ítéljen kellő tájékozottság hiányában, mert ami tüskés csipkebokornak (*pruno*) tűnik, azon is kivirulhat a rózsza. Ezt a gondolatot folytatta Dante a *Paradicsom* huszonkettedik énekben, felelevenítve egy jóval korábbi képet. A *fioretti notturninek* a hasonlatban betöltött szerepét a *Paradicsom* hetedik és nyolcadik körének határán a *rózsza* foglalta el. Vergilius helyett a szeretetről (itt *affetto*, nem *amore*) beszélő, de nem látható Benedek hangja erősítette Dantét:

„bizalmamat kitarta, mint virágot;
mint nap a rózsát, amikor kipattan
s ereje mind több, kelyhe egyre tágabb.”

Később, a nyolcadikban, az állócsillagok egében Beatrice arra szólította fel hívét, hogy ne őt nézze, hanem tekintetét a gyönyörök kertje felé fordítsa, amelyet a minden fényen áttetsző szubsztancia (*lucente sustanza*), Krisztus világít meg. A tekintetét a személyestől az egyetemesre emelő költő itt (*Par.*, XXIII, 73.) adta meg a rózsa mint lényeg pontos és igen egyszerű meghatározását: itt van a rózsa, amelyben az isteni ige testté lett (*Quivi è la rosa in che il verbo divino / carne si fece*). A rózsában öltött emberi alakot az Isten. (Itt vannak még a *liliomok*, az apostolok és szentek, akik illatukkal az utat mutatták.) A litániákban is szereplő *Rosa mystica* Mária, akinek a méhéből kicsirázik az örök és végtelen birodalom *formája*.

Az intellektuális-morális és a vizuális-érzelmi felkészülés után pillanthatta meg Dante az égkörök feletti Empyreumban a mennyei rózsát, amely egy hatalmas amfiteátrumhoz hasonló. Itt helyezkednek el azok, akik helyesen használták isteni adományukat, a szabad akarattal (*libero arbitrio*) összefüggő választási képességüket, és lejjebb azok, akik gyermekkori haláluk miatt nem tudtak *választani*. A fehér (hit színe) rózsa sárga (arany) közepén Mária látható, mellette függőlegesen és vízszintesen megfelelő rendben a szentek és az üdvözültek sora. A látomást eleinte Beatrice, majd (XXXI. 58. sortól) Mária teológusa, Bernát magyarázza a költőnek. A mennyei rózsa leírása három énekre, valamivel több, mint száz tercinára terjed ki. Bennük ötször (2–1–2) hangzik fel a virág neve: a harmincadik ének száztizenhetedik sorában a rózsa hatalmas méretét állapította meg, a következőben Mária középponti helyét jelölte ki benne (*nel giallo de la rosa sempiterna*, XXX. 124.), majd kétszer a rózsában lévő emberek tűnnek fel, először a csoport a maga teljes egészében (*milizia santa*, XXXI. 1), később részletezve („levélről levélre”, XXXII. 15), végül utalás történik a rózsa két gyökerére (Ádám és Péter, XXXII. 120).

A félkör alakú arénát a székek sora osztja fel függőlegesen négy részre: a zsidó nők választóvonalára fentről lefelé: Mária, Éva, Ráhel (mellette Beatrice), Sára, tőlük balra, ahol minden hely foglalt, azok vannak, akik az eljövendő Krisztusban hittek, jobbra, ahol még van üres hely, azok, akik a már elérkezett Krisztus felé fordították tekintetüket. A férfiaké tetején Keresztelő János, majd Ferenc, Benedek, Ágoston következik egészen addig a helyig, ahol Bernát és Dante álltak, a férfi választóvonalától balra a Krisztus előtt, jobbra a Krisztus után születettek. Az egész teret fele magasságában egy vízszintes vonal szeli ketté, az alsó részben helyezkednek el azok, akik meghaltak, mielőtt „választási szabadságra megérték volna”. Ők nem saját, hanem mások érdemei miatt kerülhettek ide. Az isteni kegyelemben az emberek különféle módon és mértékben részesültek. (Nem „demokratikus” elvek, hanem Istenhez való viszony alapján.) Az ide kerüléshez Ábrahámig elegendő volt a gyermek szüleinek hite, Ábrahám és Krisztus között a körülméletés ténye. A kegyelem korában viszont csak a „tökéletes keresztség” révén kerülhettek ide a korán elhunyt gyermekek, a többiek a pokol tornácán maradtak.

A fényben Dante megpillantotta a szeretet által egybekötve azt, ami a világban szét van szórva. A mennyei rózsa biológiai sokszerűségéből ismétlődő tökéletes geometriai forma: háromszínű és egyenlő területű (*contenenza*) kör lett. Az alakzatban az egyik (Fiú) a másikat (Atya) úgy tükrözte, mint szivárvány a szivárványt, s a kettőjükből származó (*flioque*) harmadik (Szentlélek) tűznek tűnt, amelyet a másik kettő lehel

(XXXIII. 115–120)⁵. Még ennél is közelebb Isten látásához, közelebb az egységhez, a fény színében a mi arcunk (*nostra effigie*) tűnt fel, de azt, miként egyesül kép a körrel, már képtelen volt elmondani.

2. Empyreum mozgásban

A középkor felfogása szerint világot mozgató Isten maga mozdulatlan. A teremtett dolgok a létük lényegéhez tartozó változást a *glóriájának*, vagyis a Teremtőből kiáramló szeretetnek, energiának köszönhetik. Isten „kimozdítása” nyugalmi állapotából az első lépések egyike volt a *realista-transzcendens* rendszer fellazulása irányába, amely a reneszánsz felé vezetett.

A megváltozott szemlélet legnagyobb jelentőségű művészi ábrázolása kétségtelenül Michelangelo Cappella Sistina freskóinak többféle módon is emberi alakot öltő Teremtője. Michelangelo erőteljes duzzadó Istene és Dante metaforáiban és „transzcendentális geometrizmusában” feltűnő imágója tökéletesen ellentétesnek látszanak. Meglepőnek, hogy egy teológusok, költők és művészek számára olyan fontos kérdésben, mint Isten ábrázolása, ennyire különböző felfogású alkotók között hogyan lehet mégis olyan szoros szellemi kapcsolat, mint amilyen Dante és Michelangelo között volt?

A kérdésről eléggé sokat tudunk. A barát Benedetto Varchi azt mondta a szobrászról, hogy „fejből tudja” a *Commediát*, ami ha túlzásnak is tűnik, jelzi az erőteljes érdeklődést. Cristoforo Landino először 1481-ben megjelent, s még e században 16 újabb kiadást megért kommentárja éppen a firenzei öntudatot igyekezett erősíteni. Michelangelo a kommentárokkal ellátott *Commedia*-kiadás széles margóján tollal illusztrálta mindazt, amit a költemény tartalmazott. Csodálatos testtartásban megjelenített különleges meztelen figurák voltak. Az illusztrációkat tartalmazó kötet azonban később Livorno és Civitavecchia között valahol a tengerbe veszett. Beszélgetései során állandó téma volt a száműzött firenzei. Ismert humanisták is Michelangelóhoz fordultak tanácsért, ha nem értettek valamit. A szobrász két szonettet is írt Dantéra, valószínűleg 1545 őszén. A magyar kiadásban ezek a 97-es és a 109-es számot kapták. Belőlük csak egyetlen egy sort idézünk, ami azonban mindent elmond az utód tisztelétéről: „uom maggior di lui qui non fu mai” (nagyobb férfi sem élt még soha nála).

A szaktudomány Michelangelo számos műalkotásában, írásában kimutatta a firenzei előd hatását. *Pietà* (San Pietro, Bernát imája: „fiad lánya”, *Par.*, I, 1–39.), a *Rabszolgák* (terhet cipelő gögösök, *Pg.*, X, 112–120.), *Lea és Ráhel* (Mózes melletti alakok, San Pietro in Vincoli, *Pg.*, XXVII, 100–108.), a Vittoria Colonnának készített *Pietà*-rajzon a felírás egy Dante-sor (*Non vi si pensa quanto sangue costa*, Nem gondolják meg, mennyi vérrel ázva, *Par.*, XXIX, 91.). A példák hosszan folytathatók a freskókkal, s különösen sok Dantéra visszavezethető elem látható a Sixtus-kápolna mennyezetfreskóin és fő falán (Kháron és ladikja, Minos, *Inf.*, III, 109. és V, 4.).

A Dante-sort idéző rajz *Pietà*-motívumát Michelangelo tovább folytatta azon az életnagyságúnál nagyobb méretű szoborcsoporton, amelyet a saját sírja fölött álló oltárra akart volna rátetetni. 1547 és 1555 között szinte minden nap dolgozott rajta Francesco

5 Dante itt a niceai-konstantinápolyi hitvallást követi.

Bandini római villájában. Giorgio Vasari Michelangelo-életrajzában többször visszatért az egy tömbből faragott szoborcsoport történetére. A halott Krisztust a fájdalomtól le-sújtott Mária nehezen tudja tartani, mögöttük Nikodémusz (Arimateai József?), mellettük Mária Magdolna: „a mester fáradságos munkát végzett, és igazán isteni szobrot alkotott”. Az anyag „tisztátalansága” okozta problémával azonban nem tudott sikeresen megbirkózni: a túl kemény márványban sok kvarcot talált, a véső gyakran szikrát vetett. (Nem olyan volt, amilyenbe az isteni szobrász a tehercipelés és a gőg jeleneit faragta.) Michelangelo a Dante által jelzett problémát a legközvetlenebbül, *in vivo* érezte:

Igaz, hogy mint a Forma nem felel meg
a művész magas célzatának olykor,
mert az Anyag süket s nem arra termett⁶;

A művészt frusztráló anyag gondolata még a politikaelméleti traktátusban is helyet kapott. „És mint amikor, ha a művész tökéletes s az eszköz a lehető legjobb, s mégis hiba mutatkozik a művészet formájában, ez csakis az anyagnak tudható be, ugyanúgy, mivelhogy Isten a legnagyobb tökéletességet birtokolja, eszköze pedig, az ég, amint az róla szóló filozófiai elmékedéseinkből is nyilvánvaló, teljességében semmi hiányt nem szenved, tehát, ami hiba az alacsonyabb rendű dolgokban mutatkozik, az az alsóbbrendű anyag hibája, s kívül áll az Isten és az ég szándékán.”

Michelangelo a teológiát nem a domonkosoktól vagy a ferencesektől tanulta, mint Dante. Szellemi fejlődésére Lorenzo de' Medici köre, a firenzei neoplatonikusok tették e vonatkozásban a legnagyobb hatást. Ez pedig, ha nem is volt gyökeresen más, de több lényeges ponton sokkal „megengedőbb” volt, mint a katolikus ortodoxia. A *spiritus rector* kétségtelenül Marsilio Ficino, a tudományt és a vallást szintetizálni akaró teológus, platóni filozófus és orvos volt. A legfelsőbb régió, a *mens cosmica* romolhatatlan, változatlan, de Istentől eltérően sokszerű, az alsóbb szférában lévő dolgok eszméit, prototípusait tartalmazza. A következő, a szintén időtálló, hold feletti *anima cosmica* tiszta formák helyett a tiszta okok birodalma. Ezt követi a szublnunaris vagy földi, romlandó (mert anyag és forma együttese) *természet*, amely nem képes önmozgásra, csak, ha az égi szféra mozgatja, amivel a világlélek (*nodus, vinculum*) köti össze, végül az élet és forma nélküli *anyag* csak akkor képes életre, ha megszűnik maga lenni és egyesül a formával. Michelangelo gyakran alkalmazta az anyagban rejlő forma kibontásának metaforáját saját szobrai elkészítésére vonatkozóan.

Isten egyszerre világon kívüli, transzcendens idea (*uniformis*) és világban lévő (*omniformis*). A látszólagos ellentétek kiegyenlítődése: *coincidentia oppositorum*. Önmagára gondolva teremtette a határok nélküli, de nem igazán végtelen univerzumot, ami nem elszeparált, hanem csak elhatárolt tőle. A viszonyt három ige cselekvő (a teremtés aktusa) és szenvedő (univerzum felől) formájának szembeállítását jelenti: Isten megtölti a világot, anélkül, hogy az megtöltené őt (*impleo, non impleor*), beléhatol, anélkül, hogy az belé hatolna (*penetro, non penetror*), magába zárja, anélkül, hogy az magába zárná (*contineo, non contineor*). Isten arcának a fényessége maga a szépség. Sugarát beleoltotta

⁶ Par., I, 127.

az angyalokba, a lélekbe (*animus, animo*) és a világ anyagába is, ezt nevezzük egyetemes szépségnek, az iránta való vágyakozást pedig szerelemnek. Ez a szépség testetlen, hiszen az angyalban és a lélekben, állítja Ficino, nincs semmiféle test.

Michelangelo merész ikonológiai újításai közül kiemelhetünk néhány olyant, amelyek a neoplatonizmussal hozható összefüggésbe: a látnoki képességekkel rendelkező emberek és az anamnézis jelentősége, a látható és mozgó Isten képe. Danténál a szépség az erkölcsi értéket kifejező teremtett világ rendje, mintegy „kísérő jelenség”. Isten csak közvetítőkön, hírvivőkön keresztül (*susstantiae separatae*) érintkezik a teremtményekkel. Az angyalok Istenhez, s nem az emberhez tartoznak, a szentek közvetítő funkciója, elsősorban Máriaé, a közbenjárásra vonatkozik, vagyis a bűnök megbocsátására, segítve a középső birodalomból való felemelkedést.

Michelangelo mennyezetfreskója szintén hármasság tagolású. Alul az öntudatlan anyagi létezés, a mindennapi élet eseményeinek bemutatása. Legfölül, a plafon széles középső részén a teremtés művének színpompás bemutatása a sötétség és a világosság szétválasztásától Noé részegségéig kilenc jelenetben. A kettő közé nem égi hatalmat gyakorló lények, hanem különleges képességekkel rendelkező, valaha élt emberek kerültek. Ez a különleges képesség főleg „esztétikai” volt, a látással függött össze. Ők még életükben „láthatták” Isten. Egyikük sem a keresztény éra gyermeke. A szibillák ráadásul a pogány oldalt képviselték.

Dante a *Paradicsom* elején azt írta, hogy emlékezet nem tudja követni az elmét, ha az nagyon közel kerül a vágyához, vagyis Istenhez (*Par.*, I, 7–9.), itt viszont minden az anamnéziszről szól. A szibillák az oltár felé haladva fokozatosan elvesztik emlékező tehetségüket, a prófétákat ugyanakkor egyre inkább megrohanja az emlék. A középső térrészbe helyezett (itt) utolsó próféta, Jónás valóságosan látja Istent, tekintetét a mennyezetten való utolsó (a bibliai történet szerint az első) megjelenése felé fordítja. Jónást Krisztus előképének tekintették, szimbolikusan az ő alakja „köti össze” az idők kezdetét ábrázoló mennyezetfreskót a végidőt bemutató, közel harminc évvel később készült, az oltár mögötti függőleges főfalon látható *Utolsó ítélettel* (1536–1541).

Isten hatszor jelenik meg a boltív főfal felőli első öt kazettájában. A másodikban kétszer is: növények felett a kép mélysége felé, mintegy befelé úszva, illetve, jobboldalon, szemből a napra és a holdra mutatva. A teremtéssel felkelő nap színe narancssárga, a végítéletkor mögötte látható viszont citromsárga. Krisztus egyszer tűnik fel a főfalon. Ez a felosztás nemcsak a teremtés hat napjának felel meg (a hetedik Isten megpihent), hanem az emberiség története fázisainak is. Őt közvetlenül Istenre vonatkozik, a hatodik az emberre és Krisztusra is. Szent Ágoston a megváltás előtti időt öt korszakra osztotta, az azutánit egyre, amelyben élünk, illetve az örök pihenésre (*requies aeterna*). Éppígy az emberi életpályát is. (A véletlen műve, hogy a középkori és dantei felosztás szerint a művész maga is éppen egyéni léte hatodik korába, *senectus*, lépett, amikor a kápolna főfalát festette.)

Mind Isten, mind Krisztus mozog és mozgat. Az utóbbi esetében ez nem jelenthet problémát, Danténál is így van. Az előbbi viszont különös figyelmet érdemel. A középkori metafizika szerint Isten nem mozoghat. *Ego Dominus et non mutor*, Bizony, én, az Úr sohasem változom: ezért nem ér el a végzet titeket (Malakiás. 3,6). Minden mozgás

feltételezi a létet. Isten, aki maga a Lét teljessége, mozdulatlan, nincs szüksége arra, hogy létet nyerjen, hiszen a Lét valamennyi lehetséges formáját öröktől fogva bírja. Sőt, Isten semmit sem adott hozzá magához a világ teremtésével, és semmit sem venne el magától a világ megsemmisítésével. Hogy ezt nem teszi meg, arra éppen a mennyezetten kilenc kazettából háromban is feltűnő Noénak tett ígéretet a vízözön után.

Michelangelo látható Istene, mint egy légi akrobata vagy az űrbe kilépő, kidolgozott izomzatú asztronauta, az hatból három alkalommal mindkét karját szélesre tárva szinte repdes. Ádám teremtésénél már fegyelmezettebb a mozgása, míg Évánál földön áll és, ahogy hozzá illik, mozgat. A történetek: a sötétség és a világosság szétválasztása (első nap), a növények (harmadik nap) és a bolygók (negyedik nap) teremtése, a föld és a vizek szétválasztása (második nap), Ádám teremtése (hatodik nap), Éva teremtése (a második teremtéstörténet alapján). Valamennyi alkalommal dús, őszes hajkoronát és szakállt visel. Alakja robosztus, tekintete szigorú.

Az erősen hangsúlyozott mozgás nyilvánvalóan eltér az ortodox felfogástól és ikonográfiától, még Raffaellónak a közeli teremben festett, éppen teológiai vitát megjelenítő *Disputa* merev tartású Atya alakjától is. A magyarázat többféle lehet. Témánk szempontjából legelfogadhatóbbnak az tűnik, ha feltételezzük: Michelangelo olyan Istent vitt színre, aki ugyan öröktől fogva van, de akinek a léte csak a világ és ember teremtésével fejeződik be, válik teljessé. Mozog, mert a teremtéssel ő is „létet nyer”, olyan létet, amilyennel korábban mégsem rendelkezett. Bizonyos mértékig léte összeforrott az általa létrehozottal. A teremtett világban, ha nem is egészen úgy, ahogyan a panteisták majd tanítani fogják, közvetlenül benne van Isten is (Ficino). Képe analogonjáé, az emberé lehet. Szűk ösvényen ugyan, de átléphetővé válik a két lét-fogalom (halhatatlan, örök a teremtőre és halandó, időnek alávetett a teremtményre vonatkoztatva) közötti határ. S megkérdőjelezhetővé válik az ortodox állítás, amely szerint a világ megsemmisítésével Isten semmitől sem fosztaná meg magát.

Ádámnak a levegőből, mutatoujja erejével sugározza át a létet. Egyes elképzelések szerint a tizenegy angyaltól körülvevő Úr alászállásának michelangelói ábrázolása pontosan követi az agy keresztmetszetének struktúráját. Éva teremtésekor a földön áll, mélyen az őszanya szemébe néz, akit Isten jobbra húz föl- és maga felé, hozzá nem érve, hanem mint a mágnes a vasat, titkos hatalmával. Ez a mozdulat a Fiút vetíti előre. Az utolsó ítéletet hozó, gladiátor-erejű Héliosz Pantokrátor fölfelé mutató jobbra és lefelé sújtó balja körül úgy forognak a lelkek, mint nap körül a bolygók. (Így tűnt fel Dante paradicsomában is.) Láthatatlan mozgató erő hatja át az univerzumot. Krisztus arcának ábrázolásakor Michelangelo a pogány napisten, Belvederei Apollón ókori szobron lévő vonásait vette alapul, szakáll és ruha nélkül ábrázolta, hiszen ezt a Napot semmi sem homályosíthatja el.⁷

7 A tanulmány az alább megjelent írásaimban részben már közölt kutatási eredményeket mutatja be új összefüggésrendszerben: *Dante rózsája*. „Eső” 2004. tél 93-96., *Az újjászületett Isten-képről*. „Korunk”, 2008/7. 20-27., *Szó és rím Dante költészet-fogalmában*. (2012) http://mta.hu/data/cikk/11/72/41/cikk_117241/Pal_Jozsef_dante0917.pdf

„JÓT KERESNI, ROSSZAKAT KERÜLNI...”
DANTE ÉLETBÖLCSELETÉRŐL

Hányatott sorsa volt a firenzei költőfejedelemnek. Nem csak száműzték szeretett városából, hanem – ami talán még jobban fájhatott neki, mint hétköznapi embernek – korán elveszítette szerelmét, a mítosszá szublimált Beatricét. Életét politikai kudarcok, a vándorélet keserve, a magára maradt ember szomorúsága kísérte. Ezért is ábrázolják őt szinte mindig ekképpen.

Megedzette az élet Dantét. Kezdeti írásai, költeményei és politikai illetve nyelvészeti tanulmányai után valószínűleg 1300 tájékán vágott bele főműve, az *Isteni színjáték* megírásába, amelyben sűrítve találhatjuk meg életfilozófiáját.¹ A műnek számos rétege van, maga ezekből négyet emel ki a Can Grande della Scalához írt XIII. levelében: a betű szerintit, az allegorikust, a morálist és az anagogikust. Számára a legfontosabb ezek közül mégis a mű morális aspektusa. Erről így ír: „A filozófiának az az ága, mely szerint az egészben és részeiben eligazodunk, a gyakorlati erkölcsstan, avagy etika. Nem az elméletre, hanem a cselekvésre van irányozva az egész mű. Mert ha egyik-másik helyén vagy részletében még az elméleti vonatkozásokról tárgyalunk is, ez nem az elmélet kedvéért van, hanem az erkölcsi cselekvés érdekében.”² Mai kifejezéssel élve ez tulajdonképpen nem más, mint alkalmazott filozófia, amelynek központi gondolata az ókori eszményképhez, a „bölcesség szeretetéhez” való visszatérés és az életút keresése.³ Célja tehát, ahogyan a *Purgatóriumban* mondja: „a jót keresni, rosszakat kerülni...” (XVI. 75.) Rímél ez nagyon az ókor kiváló erkölcsfilozófusa, Szókratész gondolatához, hogy jobb a rosszat elszenvedni, mint elkövetni.

1. Dante útja bűnök és erények között

Dante műveiből, már a főműve előtt születettekből is, egyértelműen rekonstruálni lehet legfontosabb életelveit, azokat, amelyeket előbb, mint firenzei polgár, majd prior, később, mint kitaszított, városából véglegesen száműzött – és tegyük hozzá: esedő, szeretetre, szerelemre áhító közember – fogalmazott meg. Ezekből kitűnik, hogy Dante igazán bölcs és egyúttal bölcsességszerető ember is volt. Ha végignézzük egész életpályáját, a főbb elméleti vagy költészeti témái kifejtése és megfogalmazása közben mindig alkalmat talál rá, hogy kimondja: milyenek korának erkölcsai a *Sein* szintjén és megfogalmazza, milyenek is kell azoknak lenni a *Sollen* értelmében.

1 Lásd erről könyvemet: *Dante életbölcsélete*, Bp., Hungarovox Kiadó, 2008.

2 DANTE Alighieri, *Levelek = Dante Alighieri Összes Művei*, szerk. Kardos Tibor, Bp., Magyar Helikon, 1965, 511.

3 Kelemen János erről így ír: „Dante az *Isteni színjáték* jellegének (genusának) vagy diszciplináris hovatartozásának meghatározásakor nem a költészet és a tudomány, hanem a gyakorlati erkölcsstan és a spekuláció alternatívájában gondolkodik. Művét a gyakorlati erkölcsstan vagy az erkölcsfilozófia körébe sorolja, a cselekvés és nem a spekuláció szolgálatába állítja, még ha elismeri is, hogy számos helyen spekulatív módon tárgyalja a problémákat.” KELEMEN János, *Dante az erkölcsfilozófiáról mint „prima philosophiáról”*, Világosság, 2003/5-6., 22.

Kezdetben, *Az új életben* minden gondolatának „csak Ámor volt a tárgya”, egy „erősebb isten, aki eljött – mondja – hogy uralkodjék rajtam” a „nemes hölgy” („*donna gentile*”) személyében. „Ámor uralma jó, mert hívének értelmét elvonja minden aljas dologról”, de ugyanakkor „nem jó Ámor uralma, mert híve minél nagyobb hűséggel adózik, annál nehezebb és fájdalmasabb pontokon kell átvergődne”. Megszenvedte tehát a szerelem poklát, purgatóriumát és paradicsomát is. A *Versek*-ben tehát már egyre jobban az önismeret kérdései foglalkoztatják. Olyan „lelki napló” ez, amelyben megjelenik a reménykedő és a csalódott szerelmes, akit például Pietra, a „keményszívű nő ural és dob el”⁴: „...a szerelmi túske/ szívembe tört, és ki nem húzza Ámor/ belényugodtam, viselem örökké,/ akkor is, ha életem tart örökké”. A csalódások ellenére a költő a „tisza erények nyomába” ered, amelyek közé az értelmes életet és a nemes szívet sorolja:

„A bölcs nem is ruhánkról ítél meg,
– azok csak semmiségek –
értelmünk és nemes szívünk tekinti.”

Elítéli az önteltséget, a hiúságot, a fősვნéséget, a gáncsoskodást. A béke iránt áhítozik. Az erényről ezt mondja: „célja és igénye:/ az élet, jókedv, lelkes tettrevágás,/ amelyben nincs megállás,/ példás erény, hogy hasson véle másra”. A száműzetés verseiben azonban már megjelenik a keserű hangvétel is: „Menj, hegyvidéki énekem, ereszkedj,/ meglátod tán szülőházam, Firenzét,/ Mely engem kivetett rég,/ híjával szeretetnek, irgalomnak”.

És ezt az eszmeiséget viszi tovább a *Vendégség*-ben. Megérti, hogy az életben sok az útelágazás: „Amiként egyik városból a másikba szükségképpen van egy kitűnő és nyílegyenes út, és egy másik, amely egyre eltávolodik tőle, valamint van sok más út, amely közül az egyik kevésbé távolodik el, a másik kevésbé közelíti meg, így az emberi életben is különféle utak vannak, közülük az egyik a legigazabb, a másik a legcsalékonyabb, vannak továbbá kevésbé csalóka és kevésbé igaz utak is.” Saját életére visszagondolva mondja, hogy „vitorla és kormány nélküli hajó voltam”, mint általában a hétköznapi emberek, akiknek a „legnagyobb része inkább az érzékei, semmint értelme szerint él”. Dante ekkorra már érett gondolkodóvá, egyelőre komoly tudóssá (és persze már ekkor is: kitűnő költővé) lett, aki számára az *okosság* itt már a legfontosabb erény. Mellette kiemeli még a *boldogságot* is, amelynek két formáját különbözteti meg: „Ebben az életben két boldogságban lehet részünk, a két útnak, egy jónak és egy igen jónak megfelelően, amelyek elvezetnek bennünket: az egyik a cselekvő élet, a másik a szemlélődő élet, amely utóbbi a legjobb boldogságra és meglegedésre vezérel el minket”. Itt már a hívó Dante nyilvánul meg, ahogy azt majd a *Paradicsom* énekeiben fogjuk látni. Ehhez a szemlélődő, kontemplatív élethez pedig el kell kerülni a haragvó magatartást, a gőgösséget, a dölyföt, az önteltséget. A „nemeslelkű ember” mértéktartó, erős jellemű, szeretetteljes, udvarias és szavatartó.

⁴ Akár sokkal később, a 20. században költő- és íróársát, Cesare Pavest. Lásd erről monográfiámat: *Cesare Pavese írói világa*, Szeged, 2015. (Tiszatáj könyvek)

A nyelvtudományi kérdésekről írott tanulmányában, a *De vulgari eloquentia*-ban is találhatóak morális jellegű megjegyzések. Száműzetése során egyre jobban látja, hogy „az ember a legállhatatlanabb és legváltozékonyabb élőlény” a világon. Így az erkölcsök és a szokások (akár csak a nyelv) nem lehetnek tartósak. Azt lehetne mondani, hogy „erkölcsi Babel” jellemzi az emberi magatartásformákat. Mégis, normatív módon fogalmazza meg, hogy mi is lenne az igazán hasznos az ember számára: az egészség, a szerelem és az igazi erény, ami utóbbit a *tisztességgel* azonosít. Ennek az erénynek pedig leginkább a kapzsiság (a *cupidigia*) mond ellent.

Az *egyeduralom*-ban éppen ezt a morális elvet teszi vizsgálódása középpontjába, miközben kifejti – olykor ma is aktuálisnak tűnő – politikaelméleti nézeteit. Szerinte a tisztességnek és az igazságosságnak, amellyel az embereken kívül egy állam berendezkedésének is rendelkeznie kell, a legnagyobb ellensége a *cupiditas*, a kapzsi vágy, a mohóság, a hatalom és a pénz utáni sóvárgás. „A megátalkodott kapzsi szenvedély elhomályosítja az értelem világát” – írja és így ez tulajdonképpen az ítélet megrontója, a tudatlanság hordozója. Ezzel szemben viszont fontosnak tartja az *igazságosságot*, amely „mértéket és szabályt” ad az emberi cselekvésnek. Ehhez járul még hozzá szerinte a *szerelem*, amely mindig „az emberek javát keresi”. Ezt a morális elvet átviszi a politikai élet területére és kijelenti, hogy az igazságosság és a szeretet meggyőződése szerint a monarchiában valósulhat meg a legötökéletesebb formában. Majd a *Pokol* első énekében így nem véletlenül éppen a kapzsiságot jelképező *lupa*, nőstényfarkas lesz az egyik fontos allegorikus figura. Dante ebben a meggyőződésében nagyon következetes. Mint ahogy békevágya, mint „legfőbb jó” is egyre erősödik, amely az evilági Egyetemes Birodalom egyik alapvető célkitűzése a „jó élet” követelményével egyetemben. Dante számára egyre fontosabbakká válnak a keresztény morális értékek, mint például a „szent önfeláldozás”, a „hála” vagy a „könyörületesség”. Mindez pedig a vallási hiten alapul, mely számára alapvető erkölcsi igény.

A szeretett városától távol vándorló, száműzött és bujdosó Dante *levelezéséből* egyre inkább a keserűség hangja szól. „Szünet nélkül a saját balszerencséjén töpreng”, lelkiállapota egyre inkább drámaira fordul. Mindvégig reménykedett, hogy Firenze visszafogadja a családjától is elszakított költőt, de mindhiába. Egyre jobban belenyugszik állapotába, szomorúság önti el szívét. Úgy véli, hogy egykori városa, amely valaha a tisztesség egyik fellegetője volt, egyre inkább az igazságtalanság és a jogtalanság hazája lett, amely helyzet – ahogyan a száműzöttek számára kiírt sok megalázó feltétel is – számára elfogadhatatlan. Most már tudja, hogy sorsa végleg megpecsételődött: száműzöttként fog meghalni. Az *Isteni színjáték* elejére, a neve után ezért írja majd oda latinul: „Fiorentini natione, non moribus”, azaz: „Dante Alighieri születésre nézve firenzei, erkölcsi tekintve nem az”. Bár a *Paradicsom* kiadására már nem jut ideje, halála előtt mégis sikerül befejeznie költői főművét, a világirodalom egyik legnagyobb alkotását, a „gótikus katedrális”, ahogyan Fülep Lajos nevezte az *Isteni színjátékot*.

2. Az *Isteni színjáték* morális küldetése

Dante főművének, az *Isteni színjáték*nak nagyon erős az erkölcsi töltete. Tulajdonképpen ebben kulminálódik az élettapasztalat, amit a költő előző élete és száműzetése

során felhalmozott. Itt valóban egy bölcs ember próbálja a költészet eszközeivel megfogalmazni az emberi élet célját, az üdvözülést és ezzel összefüggő erkölcsi elveit. Ezeket pedig egységes és *hierarchikus rendszerbe* foglalja.

A mű maga egy rendkívül összetett költői képzeletnek, mondhatnánk *vízió*nak a terméke, amit Dante a társadalmi, politikai és emberi viszonyok megújítása érdekében alkalmazott. Babits Mihály azt írja, hogy „nem volt még mű, mely ennyire az életből nőtt ki s ennyire magát az életet foglalta össze, egy egészen egyéni életet, mindavval, ami ezt az életet alkotta: vagyis mindavval, amit ez a lélek életében látott, hallott, tudott, érzett”.⁵ A morális elvek szisztematizálásában elődei (Arisztotelész, Plótinosz, Macrobius, Iuvenalis, Boëthius, Bonaventura) és kortárs elődei (Aquinói Szent Tamás, Gioacchino da Fiore, Brunetto Latini) és mások (elsősorban az újplatonikusok) segítettek. Az emberi bűnök és erények fokozatait nagy következetességgel rajzolja fel. A száműzött költő, elkeseredettségében, nem kímél senkit és semmit (sem uralkodókat, pápákat vagy politikai intézményeket és az egyházat), amikor morális ítéletet kell hoznia saját társadalmáról, városáról, kortársairól. Merész vélemények, szigorú ítéletek vannak a *poema sacro*-ban. (*Paradicsom*, XXV, 1.). Célja, hogy a pokoltól a purgatóriumon át tartó útja végén, az emberi lélek megtisztulásának szimbolikus útján eljusson Isten látásához (és Beatricéhez) a paradicsomban, az igazi szellemi boldogsághoz, az üdvözüléshez. A túlvilági utazás vándora az *Isteni színjáték* igazi főhőse, akinek már korábbi műveiben is megfogalmazódott erkölcsi koncepciója egy magasabb szintézisbe, költészeti formában jelenik meg a dantei főműben.

3. A *Pokol* morális értékrendje

Az *Isteni színjáték* megírása idején Dante már szembesült kora számos erényével és még több negatívumával, bűnével. *Ecce homo*, mondhatnánk: íme, ilyen az ember. Azt is látja, milyen nagy veszélyeken és megpróbáltatásokon megy át az ember élete során (*Pokol*, I, 22-26.).

„És mint ki tengerről jött, sok veszéllyel,
amint kiért lihegve, visszafordul,
még egyszer vad vízen nézni széllyel:
úgy lelkem, még remegve borzalomtul
végignézett a kiállt úton újra...”

Tudja azt is, milyen szakadék választja el szeretett volt Firenzéjét attól, mely kitaszította őt. A régi és az új szakadása megviseli gondolkodását, de nem bizonytalanítja el értékítéleteit. Mindig a jót keresi, és elítéli a rosszat, a gonoszat. S erre sok példát is talált. Ahogyan Erich Auerbach írja, Dante tulajdonképpen Aquinói Szent Tamás *Summa Theologica*-ja mintájára a *Summa vitae humanae*-t írta meg.⁶

5 BABITS Mihály, *Dante. Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*, Bp., 1930, Magyar Szemle Társaság, 69.

6 AUERBACH, Erich, *Studi su Dante*, Milano, 2005, Feltrinelli, 85-86.

Hasonlóan foglal állást Koltay-Kastner Jenő, amikor azt írja, hogy az „emberi élet legnagyobb költeményében” Dante „polgártársai közt zarándokol”. KOLTAY-KASTNER Jenő, *Dante realizmusa*, Új Magyar Szemle, 1921/3., 270.

Kiindulópontja ebben az, hogy a régi erkölcsök megromlottak. A firenzei polgárok pedig:

„Vak népség, (róluk régi közbeszéd ez)
irigy és gőgös, fősvény, kapzsi fajta...”
(*Pokol*, XV, 77-78.)

Ítélik tehát. Hiányolja városából a *cortesia*, azaz a „bátor szív” és a *valore*, azaz a régi jellem erkölcsi értékeit. Ezzel kapcsolatban igen borúlátó, mert úgy véli, hogy a „*gente nuova*”, a pénz által naggyá lett „új embereket” csak az azonnali haszon és meggazdagodás, a „*subiti guadagni*” érdekli, ami fennhézájóvá, gőgössé és kíméletlenné teszi őket. Helyük így Dante szerint egyértelműen a pokolban van, mint ahogyan a „törvénytelen pásztornak”, III. Miklós pápának is, akit szerinte szintén a pénz iránti szenvedélye, a kapzsiság mozgat cselekedeteiben. A mű elején megjelenő három vadállat, a kéjvágyat szimbolizáló Párduc, az erőszakot jelképező Oroszlán és a kapzsiságot jelentő Nőstényfarkas éppen az általa talán leginkább elutasított, sőt megvetett emberi tulajdonság megtestesítői. Velük szemben áll az Agár (*Veltro*), amely támadja a bűnt, „Itáliának üdvöt hoz s kegyelmet”. Fő erényei pedig a bölcsesség (*sapienza*), a szeretet (*amore*) és az erény (*virtute*). Az V., de például a XXVI. (az Ulysses-epizódot tartalmazó) énekben (118-120.) is visszatér a könyörület, a részvét és a bölcsesség erkölcsi igényének megfogalmazásához.

„Gondoljatok az emberi erőre:
nem születtetek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre!”

A *bölcsesség*, mint erkölcsi erény nagyrabecsülése miatt választhatta vezetőül éppen Vergiliust, aki számára az emberi mindentudás megtestesítője volt. Ugyanilyen okból, a tudás megszerzésére irányuló törekvése miatt szán jelentős teret Ulysses-nek, aki viszont Herkules oszlopain túlhaladva, a hamis tanácsadók sugalmazásait követve megszegett egy törvényt, egy tilalmat, s ezért került a pokolra.⁷ Ulysses mondja (*Pokol*, XXVI, 97-99.):

„...lelkem szenvedélye:
látni világot, emberek hibáját,
erényüket, s okólni, mennyiféle.”

Egyébként az egész *cantica*-nak megvan a maga pontos erkölcsi rendszere, amely egy bűnökben fokozatosan előrehaladó és elmélyülő morális beosztást követ. A *Pokol* XI. énekében található meg a bűnök Dante-féle osztályozása, amely fő vonalaiban a *Nikomakhoszi etika* elvei mentén halad. E művében Arisztotelész a „lelki rosszasságtól”, a „fegyelmeztelenségtől” és az „állatiasságtól” óv. Danténál ez „mértéktelenség, örvendés a káron és bamba baromság” formáját ölti.

⁷ Az Ulysses-jelenet talán a *Pokol* legtöbbet idézett és egyúttal legkülönfélébb módon értelmezett része.

Az alvilág rendszerét tehát az elkövetett bűnök és a nekik megfelelő, megérdemelt büntetések szerint adja meg, amely a közönyösök (*i vili, gli ignavi, gli indifferenti*) bűneitől a szerelem bűnösein (*i lussuriosi, i peccatori carnali*), a torkosokon (*i golosi*), a fősvényeken (*gli avari*), a haragosokon (*gli iracondi*) át az eretnekekig tart (*gli eresiarchi*).⁸ S ezután jönnek az *erőszakot elkövetők*: a gyilkosok (*i violenti, i tiranni, gli omicidi*), az öngyilkosok (*i suicidi*), a káromlók (*i bestemmiatori*), majd ezek után a mindenféle *csalók* tíz bugyorban (*i seduttori, gli adulatori, i simoniaci, gli indovini, i barattieri, gli ipocrati* vagy: *gente dipinta, i ladri, i consiglieri fraudolenti, i seminatori di discordie, i falsificatori*), majd következnek négy körben az *árulók* (*i traditori*): a rokonaikat, a hazájukat, a barátaikat és a jótevőiket elárulók egész sora. Míg végül a Pokol XXXIV. énekében Lucifer szörnyű kínok között marcangolja szét Krisztus és Julius Caesar árulóit: Júdást, Brutust és Cassiust.

A dantei morális építményben tehát a bűnök elkövetésének súlyossága egyúttal a büntetések fokozatos és állandó súlyosbodását vonja maga után. Ez a tudatosan felépített mű a példák egész során mutatja be például a Liszt Ferenc által megzenésített, Gulácsy Lajos által megfestett Paolo és Francesca szerelmi jelenetétől (*Pokol, V.*) egészen Ugolino gróf szörnyű tetteig (*Pokol, XXXIII.*). Dante célja ezzel az lehetett, hogy rádöbbsentse olvasóit az erkölcsileg elítélendő rossz cselekvések elkerülésének szükségességére. A *Pokol* a három *cantica* közül talán a bűnök képies felidézése miatt is került annyira az utókor figyelmének a középpontjába, és ez vált a legismertebbé közülük.

4. Erkölcsi elvek a *Purgatóriumban*

Ez az a hely a kereszténység s így Dante értékrendjében, ahol fokozatosan megtisztulnak a lelkek és haladnak a pokoltól a mennyei üdvözülés felé. Itt a költő már nincs ítélkező pozícióban, már maga is készül Isten színelátására és megvallja bűneit, a (művészetéhez kapcsolódó) kevélységet és az életének korai szakaszára jellemző érzékiséget. Ahhoz, hogy valaki a kegyelem állapotába kerülhessen, szüksége van erkölcsi felemelkedésre. A vándorló lelkek itt érik el tiszta, szinte tökéletes állapotukat, bár sokukban van még nosztalgia a földi élet iránt (*Casella, Purgatórium, II.*).

Dante azonban itt is megvallja – szereplőin keresztül – erkölcsi elveit. Tovább ostromozza a romlott világ morálját, különösen Firenzéét, „ki ma rima, de büszke hölgy volt annakidején” (*Purgatórium, XI, 113-114.*) s az igazi erkölcsi értéket, a *valore*-t hirdeti, ami nem más, mint „a jót keresni, rosszakat kerülni”. (*Purgatórium, XVI, 75.*) A VI., úgynevezett politikai énekben mindezt kiterjeszti egész Itáliára és így ír (*Purgatórium, VI, 76-78.*):

„Rab Itália, hajh, nyomor tanyája,
kormánytalan hajó vad fürgetegben,
világnak nem úrnője, csak rimája...”

⁸ A Pokol erkölcsi rendszeréről l. BÁN Imre, *Az Isteni színjáték szerkezete* = BÁN Imre, *Dante-tanulmányok*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván és KIRÁLY Erzsébet, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988, 99-116.

A *Purgatórium* erkölcsi szisztémája már nem a bűnhődés fokozatai szerint, hanem a *vezeklés* szerint épül fel. Az allegorikus beszédmód egyre jobban kezd elhatalmasodni a műben, ahol már nem földi emberek, hanem lelkek (*spiriti*), árnyak (*ombre*) vezekelnek. Ezek a lelkek, árnyak azonban még mindig firenzei polgárok, művészek vagy uralkodók. Tizenhét énekben veszi sorra a bűnhődés és a megtisztulás stációit és a két földi vándor, Dante és Vergilius csak ezután, az utolsó hat énekben ér el a Földi Paradicsomba. Ebben a *cantica*-ban a bűnök felfelé haladva mindig könnyebbek, a büntetések viszont nem, hiszen a szenvedések erősödnek.

Az erkölcsi elvek rendszere pedig itt már egyértelműen a keresztény morális elvek alapján alakul. Az Előpurgatóriumban vannak a késlekedők, a kiközösítettek (*gli scomunicati*) és a hanyag királyok (például Habsburg Rudolf). Ezután következik a hét főbűn: a kevélyek (*i superbi*, köztük művészek, mint például Cimabue), az irigyek (*gli invidiosi*), a haragvók (*gli odiosi*, mint a szeretet ellensége), a lusták és restek (*gli accidiosi*), a fősvények és pazarlók (*gli avari, i prodighi*), a torkosok, a falánkok (*i golosi*), a bujálkodók (*i lussuriosi*), amely az égi Beatricét látni kívánó Dante képzeletében mint erkölcsi elv már megszűnt létezni. Dante a *Purgatóriumban* már az Erény uralma alatt áll, messze került fiatalkori érzelmi világától, már csak a tudás, az ész hatalma érdekli.

A Földi Paradicsom a *Purgatórium* betetőzése, hiszen ezen keresztül vezet az út a mennyei *Paradicsomba*. Ezt Dante a Biblia bizonyos részei (Genezis, 2. 8-15.) és Ravenna gyönyörű kertjei látása alapján írta le. Ez „kiválasztott hely”: „*luogo eletto a l'umana natura per suo nido*”. Olyan „isteni rét” ez folyók, virágok és fák között, amelynek különös, misztikus és varázslatos hatása van. Ide képzeletben Dante – tele allegorikus célzással – az Egyház csodálatos körmenetét, amely során feltűnik a keresztény erkölcs legfőbbje: elsősorban a Hit, a Remény és a Szeretet és a sarkalatos erények (a sapienzia, a justitia, a fortitudo és a temperantia). Itt Dante egyedül marad: Vergilius nem kísérheti tovább. A székéren pedig feltűnik maga Beatrice, aki nevéen szólítja Dantét és kimondja az egész *Isteni színjáték* elejétől végéig érvényes morális alapelvét (*Purgatórium*, XXX, 107-108.):

»..... egy
mérték legyen: gyalázat és alázat.»

azaz a bűnnek és a bűnhődésnek meg kell felelniük egymásnak. Innentől kezdve pedig Dante művének igen erőteljes a vallásos üzenete. Beatricével üzeni az olvasónak, hogy ne csak, mint írást olvassa valaki e művet, hanem azt szeretné, ha „szívedben hordaná a szómat”. Dante a Földi Paradicsom végére már „új ember” (*rifatto*) lett (*Purgatórium*, XXXIII, 143.), és lelki megtisztulása után halad a paradicsom felé.

5. A valláserkölc kérdései a *Paradicsomban*

A lelki megtisztulás és emelkedettség után Dante ebben a *cantica*-ban már csak *közvetítő* pozícióban van. Ez annyit jelent, hogy az égiek morális ítéleteit közvetíti a földi emberek felé. Itt már nem Arisztotelész etikája, hanem inkább Platón Timaiosz nevű dialógusának hangulata és érzésvilága jelenik meg, ahol a lelkek felszállnak az ideák világába, a csillagokhoz, majd reinkarnálódnak.

Azonban ebben a – halála után megtalált és kiadott – cantica-ban is újból és újból ostromozza egykor szeretett városa, Firenze polgárait. Parasztnak, „*villan*”-nak nevezi őket, akik „búzlenek” és „csalásra dörzsölik” tenyerüket. A városba özönlőket „*gente nuova*”-nak nevezi, akik Dante szerint a város erkölcsi züllését és romlását okozták. Itt sem kíméli az egyházi személyiségeket, azok pénzügyi visszaéléseit, a „gonosz virág” (a pénz) iránti hódolatukat. (*Paradicsom*, IX, 127.) Ezzel szemben a ferences-rendiek szegénységét és szerénységét tartotta csak morálisan elfogadhatónak. Közben a keresztény valláserkölcst tanait védi és hirdeti egyre szenvedélyesebben. Fontosnak tartotta az „igaz hitet”, az Istennek, „a nagy Akaratnak” való tökéletes megfelelést. Mindig „az Írás szavát” kell figyelni, „Isten végtelen kegyelmét” kell elérni, hiszen csak ez alapján lehet valaki igazán boldog.

Az etikai rend itt megegyezik azoknak a bolygóknak emberre gyakorolt befolyásával, amelynek a jegyében születtek és élnek. A mennyei Birodalom etikai fokozatai felfelé haladva a következők: a Hold a fogadalmukat kényszerből megszegők köre, akiknek lelke tiszta, a Merkúr a serények (*gli operosi*) otthona, a Vénusz a szerelem megfékezőinek (*gli spiriti amanti*) köre, ahol az égi szerelem hívei vannak (itt található Martell Károly is, aki elutasítja a zsarnokságot), a Nap körében a bölcsék élnek (*gli spiriti sapienti*), mint Aquinói Szent Tamás, Albertus Magnus vagy Sigieri de Brabant. Mars a szent harcosok égöve (*i combattenti per la fede*), például Charlemagne, a Jupiter égövében a bölcs kormányzó lelkek, az ítélezők székhelye (*gli spiriti giusti*), a Szaturnusz az elmélkedők köre (*gli spiriti contemplativi*), ahol a montecassinói bencés rend alapítója, Szent Benedek vagy a Camaldoli-szerzetesrend alapítója, Romualdo lelke lakik. Az állócsillagok egében Dante szinte már szárnyal az *Égi Paradicsom* és Isten felé, ahol majd „éles tiszta szem kell”. Itt látja majd Krisztus csodás diadalmene-tét, az angyalok karát és egyre hatalmasabb fénysugár önti el. Újból megfogalmazza a keresztényi erkölccstan alapelveit: a hit, a remény és a szeretet szükségességét.

A remény fogalmánál azonban újból Firenzébe való visszatérése jut eszébe (*Paradicsom*, XXV, 1-12.):

„Ha lesz egykor, hogy mint szívem kívánná,
 e Szent Dal, melynek ég és föld munkatársa
 s amely több évre tett engem sovánnyá,
 legyőzi a zordságot, mely kizárt a
 drága karámból, hol báránka voltam
 s szunyadtam a gaz farkasok dacára:
 új gyapjam nő majd, melyet sohse hordtam:
 új hangot váltok, hogy otthon díszítsem
 fejem' új lombbal, régi templomomban:
 mert ott léptem a Hitbe, melyet Isten
 számontart, s melyért Péter méltatott,
 hogy homlokomra koszorút feszítsen.”

Nem tudjuk, igazán bízott-e abban, hogy Firenzébe hazatérve babérkoszorút tesznek a fejére, mint ami költőfejedelmeknek kijár, de nagyon erős – szinte már vallásos – hittel hitte.⁹ Lassan-lassan viszont eljut az „Első Mozgató” vagy a „Kristály ég” egész világot átfogó köpenyébe. Itt látja az angyalok kilenc karát (*il trionfo degli angeli*), amelyek/akik egy tűz körül forognak, ami Isten maga, mint „örök fény”. (*Paradicsom*, XXXIII, 85.) Ebben a körben Dante „csodálatos összhangzást” talál, ami a legtökéletesebb lény, Isten műve. Ezután lassan végcéljához ér az egykori földi vándor: bejut az Empyreumba és a Mennybe. Itt találkozik az üdvözültekkel (*i beati*), s miután Beatrice elfoglalja helyét, Szent Bernát veszi át Dante vezetését. Megmutatja neki a Fényrózsát, majd az utolsó énekben a költő átéli az „Isten látása” (*la visione di Dio*) misztikus élményét. Itt ér véget Dante hosszú és gyötrelmes földi, purgatóriumbeli és égi útja. S ezzel fejeződik be a *Komédia*, amit az utókor nevezett el, méltán, *isteni*-nek.

6. Egy következetes erkölcsi életút

A Dante által bejárt földi és égi életút megmutatja az olvasónak azt, milyen is volt a firenzei költő életfelfogása, morális attitűdje, erkölcsi elv-rendszere. Kérdés most már, hogy változott-e valamit az eszmeiség, amit az évek során elkezdett, vagy rendkívül következetes volt az életútja. Mi ez utóbbi álláspont mellett vagyunk, mert úgy véljük, hogy azok a természetes változások, amelyeken egy ember fiatalkorától érett koráig vezető útján kísérik, Dante esetében nem eredményeztek gyökeres fordulatot erkölcsi magatartásában. Ezért van az, hogy a legkülönbébb témákról írott műveiben található erkölcsi utalások vagy fejtegetések teljes összhangban vannak az *Isteni színjáték* erkölcsi rendszerében lefektetett doktrínájával. Nem véletlenül mondja magáról, hogy „az egyenességet énekeltem meg”. (*De vulgari eloquentia*, 2. II. 8.) Igen, Dante – ahogyan Michele Barbi is állítja – a „becsületesség költője” („poeta della rettitudine”) volt.¹⁰ Következétesen elutasította a rosszat, a bűnt, a gonoszságot (a gőgöt, a kapzsiságot, a butaságot, az erőszakot stb.) és a számára jót hitte: a keresztényi hitet, a reményt, a szeretetet, a békét, a bölcsességet. Határozott, következetes életelveket vallott kezdtektől fogva. Hitt Istenben, az emberi méltóságban, az erény mindenható erejében, a bűnösök elkárkozásában és megbüntetésében.

Műveinek költői ereje, tudományos témákról írott esszéi tanulságai mellett Dante ezért a következetes erkölcsi magatartásáért is maradhatott hatalmas példa az utókor számára.

9 A *Pásztori versek* első eklogájában például így ír: „Nem jobb-é koszorút későbbben fenni fejemre,/már hazatérve dicsőn, és ottan fedni babérral/hajdan arany fürtöm, szép Arno-mosta hazámban?” *Dante Alighieri Összes Művei*, id. kiad., 524.

10 BARBI, Michele, *Dante, Vita, opere e fortuna* = DANTE, *Tutte le opere*, Milano, 1993, Sansoni ed, 37.

DANTE COMMEDIÁJA ÉS MADÁCH TRAGÉDIÁJA

A *Commedia* és a *Tragédia* összevetésének főbb esztétikai és irodalomesztétikai tendenciáit veszem sorra, a 19. század közepétől a 20. század közepéig ívelő hazai Dante- és Madách-irodalomban. Egyúttal összegzem a komparatiztikai megállapításokat a szimbolikusság, az aktualitás, a keresztény eszmeiség, a műfajelméleti dilemmák felől, valamint a két nagy mű párhuzamba állításának, hasonló vagy ellentétes minősítésének okait kutatva mutatom be esztétikai értékelésük és hatástörténetük azonos és eltérő tendenciáit.

Szinte természetesnek vélhetjük, hogy Arany János már az első olvasata után utal a Dantéval és Goetéval való egybevetésre. 1861. október 27-ei levelében ezt írja Madáchnak: „[S]zerintem *Az ember tragédiája* egy Dante vagy Goethe technikájával remekmű volna. Így is az, de felületes olvasó fennakad az apró rögökön.”¹ Arany később már nem foglalkozik ezen összevetéssel. Madáchot köszöntő beszédében, laudációjában így fogalmaz: „Mindnyájan elégedve gondolunk e műre, s ha világirodalmi jelességek mellett netalán érezzük, látjuk is fogyatkozást, nem örömet válnánk meg a tudattól, hogy ez – a miénk!”² 1862 február elején, Greguss Ágost, a „népnemzeti iskola” pesti köréhez tartozóként (Arany, Csengery, Eötvös, Greguss, Gyulai, Kemény mellett) „Titoknoki jelentés”-ében a Kisfaludy Társaság aktuális munkálkodását foglalja össze, mely ugyanakkor a legelső kritikák legfontosabbjának is tekinthető. Greguss szerint a *Tragédia* „merész, mint nagy szerkezetben, mely a két őszülőben az összes emberiséget személyesíti, mégis a drámai egyénítés szokatlan erejével találkozunk; hogy az csupa jelkép, és mégis élet; csupa elvonás, és mégis költészet.”³ Greguss nem utal Dantéra, de éppen az általa először meglátott és megfogalmazott madáchi szimbolikusság e sajátossága mentén von majd párhuzamot Vidmar Antal, a *Dante és Madách* című, 1936-ban megjelent könyvében. E kétnyelvű tanulmánykötet az első és egyben eddigi utolsó összefoglalója ezen összevetésnek. Szerinte „mindketten úgyszólván az egész világot egyetlen szimbólummá alakítják át, mely lüktetett az ő életüktől s mindkettőben az élet minden lényeges jellemvonásával szimbólummá változik, hogy aztán a maguk szimbolikus és végzetes élete műveikből tükröződjék vissza.”⁴ Korábban, többek közt 1921-ben Fülel Lajos,⁵ 1929-ben Babits Mihály is kiemelte e szimbolikusságot a hazai Dante-irodalomban.⁶ Vidmar Antal, az Olaszországban élő és egyben *Az ember*

1 ARANY János levele Madách Imréhez (1861. október 27.) = MADÁCH Imre *Összes művei*, szerk. HALÁSZ Gábor, Bp., Révai, 1942. II. 1002.

2 ARANY János, *Egy üdvözlő szó*, Szépirodalmi Figyelő, 1862. május 1. (26. sz.), 401-402. = ARANY János, *Prózai művek 2.* (1860-1882), Sajtó alá rendezte NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968. (Arany János Összes Művei XI., szerkeszti KERESZTURY Dezső) 369-371.

3 GREGUSS Ágost, *Titoknoki jelentés a [Kisfaludy] Társaság történeteiről s munkálkodásáról az utolsó közgyűlés óta*, Magyarország, 1862. február 7. (31. sz.), 2-3. = ARANY János, *Prózai művek 2.* (1860-1882), Sajtó alá rendezte NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968. (Arany János Összes Művei XI., szerkeszti KERESZTURY Dezső), 775-776. (Kiemelés az eredetiben.)

4 VIDMAR Antal, *Dante és Madách*, Bp., A budapesti Pázmány Péter Tudomány-Egyetem Olasz Intézetének kiadványai, 1936, 6.

5 FÜLEP Lajos, *Dante* = FÜLEP Lajos, *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920-1970.*, Bp., Magvető, 1976, 187-191.

6 BABITS Mihály, *Dante és a mai olvasó* = BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, II*, Bp., Szépirodalmi, 1978, 742.

tragédiája olasz fordítását is elkészítő Madách-kutató a két világirodalmi jelentőségű mű egy másik lényeges érintkezési pontját az „eleven, teljes, abszolút időszerűségükben” véli megtalálni, mellyel „azt akarjuk mondani, hogy a mi korunk, mint ismeretes, a költőben mindenekelőtt látni akarja az embert, aki a legmélyebb és legelemibb gyökerekből indul el, és kínlódva, gyötrődve kapaszkodik meg a világban, hogy megvalósítsa a maga anyagi és szellemi életét, (...)”.⁷ Egy harmadik alapvető hasonlóság Vidmar szerint az, hogy Dante és Madách „emberi életük kimondhatatlan szenvedései után egyformán eljutottak ahhoz az emberfeletti tudathoz, amely az Isten megismerése felé vezeti őket, a harmóniának és az egységnek ama békéje felé, amely mindig a legnagyobb ember eszményt alkotta: és mindketten méltó prófétái ennek az eszménynek.”⁸ Vidmar Antal mind a *Commedia*, mind a *Tragédia* szövegét és a kommentáló irodalmat is igen jól ismerte, két vázlatosabb életrajzi fejezetben mutatja be Dantét, majd Madáchot, hangsúlyozva életútjuk hasonlóságát, a küzdő és a cselekvő életet, sorscapásaikat és szenvedéseiket, hatalmas műveltségüket, szellemi és morális nagyságukat. Néhány konkrét párhuzamra is felhívja a figyelmet, így például a származás, a társadalmi rang megkérdőjelezésére. Dante a Paradicsomban – Caciaguidával való találkozása után – bírálja az emberi hiúságot, mely csak a vér nemességét veszi figyelembe, s nem azt a lelki nemességet, amely Istentől szerezhető. Madách hasonlóan a ’nemesség’ égi származására utal, s a prágai színben Kepler kérdésével: „Kétséges rang-e hát a szellem, a tudás, homályos származás-e a sugár, mely az égből a homlokomra szállt?” Párhuzamos abban is a két mű Vidmar szerint, hogy ahogy Dante számára az „új életet” Beatrice hozza el, úgy Madách számára is ezt jelképezi a londoni szín Évája.⁹ A könyv nagyobb része a *Tragédia* elemzéséről szól, interpretációjában az alkotót állítja középpontba, s Madáchot, mint egyértelműen Isten-kereső és megtaláló embert méltatja, mely Dantével való összehasonlításának legfőbb ívét adja.

Visszatérve 1862-re, február közepétől áprilisig volt olvasható a Szász Károly-féle kritika Arany folyóiratában, a Szépirodalmi Figyelőben.¹⁰ A felbukkanó komparatiztikai megjegyzések között ott találjuk a miltoni, byroni párhuzamokat, részletesebben és elsőként az 1859-ben megjelenő Victor Hugo *Századok legendájával* való összevetéseket,¹¹ melynek fordítását Szász Károly éppen abban az évben jelentette meg, valamint kiemelten a *Fausttal* történő összehasonlítást is.¹² Ez utóbbi lényege, egyben elindítva egy hosszú ideig tartó vita-sorozatot is, az, hogy *Az ember tragédiája* nagyobb arányú koncepciójával felülmúlja Goethe *Faustját*: „ha a világ egyik legnagyobb elméjének ama remekművét mindenben el nem is éri, de van pont, melyben felül múlja. És ez – éppen eszmei tartalma, nagyszerű koncepciója. Mi egyébiránt, mint már érintők, legerősebb oldala is”. Majd a Faust-fölé emelés rögtön egy visszatérő kritikai megjegyzéssel folytatódik: „Mert az Ember tragédiájának írója nagy gondolkodó, de a tehetsége képzelőerejével nem áll egyensúlyban, holott e kettőnek egyensúlya tenné a művészt. Költeménye hatalmasan

7 VIDMAR Antal, *Dante és Madách*, Bp., A budapesti Pázmány Péter Tudomány-Egyetem Olasz Intézetének kiadványai, 1936, 4.

8 Uo., 6.

9 Uo., 10.

10 A megjelenés, melyre hivatkozom: SZÁSZ Károly, *Az ember tragédiájáról*, Győr, Gross Testvérek, 1889, (Egyetemes Könyvtár 22.)

11 SZÁSZ Károly, *Az ember tragédiájáról*, Győr, Gross Testvérek, 1889, (Egyetemes Könyvtár 22.) 80-83.

12 Uo., 63-79.

van kigondolva, gyöngében megalkotva; eszméje bámulatra ragad, kivitele nem ragad el; a bölcsészet egész meggyőző erejével bír, a költészet édes búbája hiányzik (...).¹³ Vagy másutt: „Madách, eszmei magasságának alatta maradt költői erejével (...).”¹⁴ Szász Károly a magyar irodalmat a világirodalom kontextusában értékelte, összefüggően azzal, hogy munkásságának legmaradandóbb része, a műfordítás ’hazafias feladat’ volt számára. Ismert az is, hogy Szász Károly teljes Dante-fordítását Babits Mihály több helyütt felhasználta és kellőképpen méltányolta.¹⁵ S amit Madáchtól Szász Károly részben számonkért, saját műfordítói munkájának legnagyobb nehézségeként tüntette fel: az *Isteni színjáték* fordítójaként az eszme és a költői nyelv szoros összetartozása jelentette számára a legnagyobb feladatot.¹⁶ S bár Arany János és Szász Károly is eszményíti Dantét és a *Commedia*-t, ahogy azt Kaposi József 1911-es *Dante Magyarországon* című könyvében kifejti,¹⁷ valamint némi hazafias elkötelezettséggel árnyaltabban eszményítik *Az ember tragédiáját* is,¹⁸ ám párhuzamok fejtegetésekre nem bocsátkoznak. Talán azért is, mert sejtik, hogy a *Tragédia*, mint alapvetően – ugyan drámai, de mégis – lírai költemény ezen összehasonlításokból mindenképpen vesztesen kerülne ki a középkor „elbűvölő szavú dalnok”-ával szemben, ahogy azt Dante sírfelirata jelzi az utókor számára a ravennai templomban.

Erdélyi János 1862 őszén jelentette meg *Tragédia*-bírálatát.¹⁹ Korának legnagyobb hatású kritikusa megkérdőjelezte Szász Károly véleményét.²⁰ Ahogy megkérdőjelezte a *Tragédia* esztétikai értékességét is, mégpedig egy kívülről érvényesített követelmény, az egységes világnézeti álláspont hiánya miatt, „a történelem egységes értéképülési folyamatként való szemlélet”-nek, a történelmi és a keresztény vallási hitelesség, összességében az „általános jó és igaz” eszméjének, annak láttatásának hiánya miatt.²¹ Műfajelméleti bevezetőjében a költészetet a „legeszeimibb művészet”-nek tekinti, mely „a tér és idő által reávetett akadályokkal könnyen elbánik, s magasb lénynek veti magát hatalma alá, mely szinte felül van emelkedve ama korlátokon, ez az örök

13 Uo., 8-9.

14 Uo., 68.

15 BABITS Mihály, *Az első kiadások előszavai és a fordító megjegyzései* = BABITS Mihály *Dante Isteni színjáték, a szöveget gond., utószót és jegyzetet írta* Belia György, Bp., Szépirodalmi, 1986, 567., 569., 572.

16 NOVÁK Sándor, *Szász Károly élete és művei*, Mező-Kövesd, Balázs Ferenc Könyvnyomdája, 1904, 115.

17 KAPOSI József, *Dante Magyarországon*, Bp., Révai, 1911.

18 Nemcsak Arany laudációja és a Szász Károly-féle kritika, hanem a korabeli fogadtatás „nemzeti büszkesége” is hozzájárult a *Tragédia* eszményítéséhez. Vö: VOINOVICH Géza, *Madách Imre és Az ember tragédiája*, Bp., Franklin-Társulat, 1914, 180-181.

Emellett Voinovich Géza részletesen elemzi a korabeli kritikákat, Szász Károlyét, Zilahy Károlyét és Erdélyi Jánosét, Beöthy Zsoltét. Uo., 238-250.

19 ERDÉLYI János, *Az ember tragédiája*, Magyarország, 1862. augusztus 28.-szeptember 3. (197-199. és 201-202. sz.) Hivatkozott megjelenés: ERDÉLYI János, *Válogatott művei*, Bevezette WÉBER Antal, sajtó alá rendezte, jegyzetek LUKÁCSY Sándor, Bp., Szépirodalmi, 1961 (Magyar Klasszikusok, szerkeszti SZABOLCSI Miklós), 528-555.

20 Erdélyi János élesen bírálja Szász Károlyt: „Mert elismerni, hogy pl. a koncepció nem eredeti, sőt rámutatni azon alapeszmére, mely valamelyik műnek szülemlésére elhatározólag befolyt, mely nélkül hihetőleg elő sem állott volna: névszerint Goethe Faustja nélkül Madách Ember tragédiája, és mégis párhuzamot vonni a kettő közt vagy egyenlő talajra állítani mindakettőt (ám tessék Goethe és Lenau Faustját!) hazai önéretnek elég, nemzeti hiúságnak sok, kritikai igazságszolgálatásnak kevés. Így tón Szász Károly!” ERDÉLYI János, *Válogatott művei*, Bevezette WÉBER Antal, sajtó alá rendezte, jegyzetek LUKÁCSY Sándor, Bp., Szépirodalmi, 1961 (Magyar Klasszikusok, szerkeszti SZABOLCSI Miklós), 555.

21 Veres András Erdélyi *Tragédia*-kritikáját értelmezve, annak fejlődéselvű, „pozitív teleológiájú”, „törtetlen liberális álláspontú” ideológiáját és harmóniaközpontú esztétikai nézeteit emeli ki, mint bírálatá elvi alapját. Vö. VERES András, *Erdélyi János és Az ember tragédiája = Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978, 173-183. (Az idézet: 178.)

eszmeiség, az, mit az ember csak azáltal hisz élni, ismerni, mert gondolkozó lény, ki végességében is végtelenségre törekszik, s a földi viszonyos jó és igaz fölött az általános jó és igaz eszméjét is bírja említeni, magyarázni. Mikor a költészet emez alakulatlan világra veti magát, s a prózai embernek nem is álmodható változásokat akarja kiábrázolni: nem félünk képeitől, költeményeitől; mind közönyös marad ránk nézve, hogyan büntet pl. Dante költészete a pokolban, elég az, hogy büntet; (...).²² A hegeli célevű művészetfelfogás hatása érvényesül itt, miszerint az önmagát megismerő Szellem, mely az ember végességében is a végtelenségre tör, kiemelten a költészetben ismeri fel valóságát, az általános „igaz és jó eszméjét”. Ezen szempontrendszer alapján különíti el Erdélyi a képzelet világát az eszmék igazságától, szóhasználatában: a „képzelem ellenében” a „realizmus délcegségé”-t. Erdélyi szerint, mivel a *Tragédia* esetében a „képzelem” főképp az objektív valóságra vonatkozik, hiszen a mű tárgya maga az emberi történelem, ezért az igazság mivolta a történelmi és társadalmi valóság – a „valódiság” – kérdésével kapcsolódik össze. S ha „oly tárgyokban fog tetszés szerinti alkotásokhoz a képzelem, amelyek egykor a valódiság világába lépendőek, minők az emberi élet, társadalom és erkölcsök fejlődése, szóval az emberi nem nap alatti létezése: igen félő, hogy komolyság helyett idétlen tréfát, morál helyett pamphletet, tragoedia helyett comoediát állít elő.”²³ De nem csak az általános igaz eszméjében hiányos Madách műve Erdélyi szerint, melyet igen élesen és megkésetten, majd csak Riedl Frigyes cáfol, aki szerint az „álomképek valódiak, azaz Madách valóban ilyen sötét színben látta a világtörténetet”, s ez Madách látásmódjának az igazsága;²⁴ hanem, Erdélyi szerint a jó eszméjében is hiányos a *Tragédia*. Mindezt az utolsó mondat „bízva bízzál” kifejezése alapján teszi szóvá s éppen az egyik, ám a legfontosabb dantei „teológiai virtust”, a keresztény erkölcsstan alapelvének, a szeretetnek a hiányát kéri számon. Erdélyi itt nem utal Dantéra, ám megtehetné: „Bizalom: ez kevesebb, mint a szeretet, tehát kevesebb, mint a keresztény vallás nagy parancsa. (...) a szeretet viszonya teljes és valóban igazi álláspont, ez fejezi ki a valódi keresztényi s legmagasb emberi viszonyt Istenhez. (...) A bizalom nem ószövetségi, mely az áldozat, félelem, engedelmisség vallása; nem is újszövetségi, mely a szeretet, lélekben és igazságban való imádás nézete; hanem közepe a kettő között; s végeredménye a megnyugvás kultusza, de amelyben főalkatrész a fatalizmus, determinizmus.”²⁵ Ezen érvrendszer alapján, a történelmi színek valódiságát és egyben az Istenhez való viszony minőségét megkérdőjelezve születt meg Erdélyi hírhedtté váló következtetése, miszerint Madách műve nem az ember tragédiája, hanem „Az ördög komédiája”,²⁶ miáltal az „örök eszmeiség”, az „általános jó és igaz eszméjé”-nek a megcsúfolása is. Ismert, hogy Madách válaszlevelében udvariasan bár, de igen határozottan visszautasította a kritika e részét, miszerint az emberiség „fejlődése mindig előbbre és előbbre ment, az emberiség haladt, ha a küzdő egyén

22 ERDÉLYI János, *Válogatott művei*, Bevezette WÉBER Antal, sajtó alá rendezte, jegyzetek LUKÁCSY Sándor, Bp., Szépirodalmi, 1961 (Magyar Klasszikusok, szerkeszti SZABOLCSI Miklós), 528.

23 Uo.

24 RIEDL Frigyes, *Madách*, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935, 74.

25 ERDÉLYI János, *Válogatott művei*, Bevezette WÉBER Antal, sajtó alá rendezte, jegyzetek LUKÁCSY Sándor, Bp., Szépirodalmi, 1961 (Magyar Klasszikusok, szerkeszti SZABOLCSI Miklós), 555.

26 Uo., 552-555.

nem is vette észre, s azon emberi gyöngét, melyet saját maga legyőzni nem bír, az isteni gondviselő vezérlő keze pótolja (...) Inkább írtam legyen rossz *Ember tragédiáját*, melyben nagy s szent eszméket nem sikerült érvényre hoznom, mint jó *Ördögi komédiát*, melyben azokat nevetségessé tettem.”²⁷

Az eddigi összehasonlítási ívek – egyrészt a szimbolikusság, másrészt a keresztény eszmeiség kifejeződése (Vidmar Antal szerint Dante és Madách méltó prófétái ennek az eszménynek, míg Erdélyi János szerint Madách műve alapvetően hiányos e tekintetben is) – mellett kibontakozott egy harmadik összevetési tendencia is. Az 1914-ben megjelent Voinovich-féle Madách-monográfia egy helyen utal a *Tragédia* és a *Divina Commedia* közötti hasonlóságra: ahogy a *Tragédia* drámai költemény műfaját, úgy a *Commedia* epikus kereteit is szétfeszíti a gondolat ereje, ez utóbbi esetében a mű minden formai szabályosságát melléli.²⁸ E halvány utalás egy olyan műfajelméleti összevetési tendenciát jelez, mely a fiatal Lukács György fejtegetéseiben bontakozik ki.

A fiatal Lukács már a 20. század elején a legélesebben szembeállította Dante és Madách fő művét, ahogy idősebb korában is, ám nem egy művön belül, hanem életművének egészében. A *Tragédia* irányába tett kritikus megjegyzését először a *Kinek nem kell és miért Balázs Béla költészete?* írásában tette közzé, annak didaktikus filozófiai tanköltemény jellegét bírálva,²⁹ majd negatív ítéletét az ötvenes években keletkezett, *Madách tragédiája* című írásában³⁰ részletezte tovább, így a mű drámaiatlanságát, felszínes filozofálgatását, a fejlődés perspektívájának sötét pesszimizmusát, antidemokratikus világlátását, világnézeti ellentmondásosságát valamint a világnézet és a cselekvés áthidalhatatlan ellentétét kritizálta.

Hasonlóan következetes maradt Lukács Dante irányába is, csak éppen egy rendkívül pozitív esztétikai minősítés és értékelés formájában, számos írásában visszatérve az *Isteni színjátékra*. Két könyvében kiemelten is tárgyalta az *Isteni színjátékot*: műfajelméleti szempontból fiatalkori regényelméletében, és átfogóbban pedig a már időskori, *Az esztétikum sajátossága* c. szintetizáló igényű művében. A *regény elmélete* c. könyvének műfajelméleti részében az *Isteni színjáték* már nem tipikus eposz és még nem tipikus regény. Olyan eposzeiának nevezi a fiatal Lukács, mely átmenet az eposz és a regény között, egy új műfajhoz vezető.³¹ Epikus keretű annyiban, hogy egy költött személy túlvilági utazásának története, és bizonyos fokig líraivá alakítja át Dante azzal, hogy a résztörténetek egy személyen belül, az utazó Dantén keresztül szűrődnek át és benne is állnak össze egy egésszé. Valamint a nagyszámú, szerepeltetett alakok eltávolodnak tényleges empirikus „éppíglétüktől”, s lelki világuk, jellemük, illetve az események vagy sorsuk tanúsága kerül előtérbe. Az *Isteni színjátékban*, mint epikában ugyan döntő a lírai mozzanat, de mégis a szellemi közeg egységesíti a kettőt, éppen ezért a „dantei világ teljessége a látható

27 MADÁCH Imre levele Erdélyi Jánoshoz (1862. szeptember 13.) = MADÁCH Imre *Összes művei*, szerk. HALÁSZ Gábor, Bp., Révai, 1942, 877.

28 VOINOVICH Géza, *Madách Imre és Az ember tragédiája*, Bp., Franklin-Társulat, 1914, 252.

29 LUKÁCS György, *Kinek nem kell és miért Balázs Béla költészete?* = LUKÁCS György, *Ifjúkori művek (1902-1918)*, Bp., Magvető, 1977, 695-710.

30 LUKÁCS György, *Madách tragédiája* = LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., Gondolat, 1970, 560-573.

31 Első megjelenése 1916-ban német nyelven: *Die Theorie des Romans*, in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XI. kötet 3-4. füzet, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart, 1916.

fogalomrendszer teljessége.”³² Kelemen János, bemutatva az *Isteni színjáték* műfajelméleti problematikáját, Schellingén, Crocén keresztül Lukácsig, és összehasonlítva azt napjaink felfogásaival, arra a következtetésre jut, hogy a „modern Dante-kutatás termékeny kiindulópontja lett Lukács elméletében.”³³

Az idős Lukács *Az esztétikum sajátosságában* az éppen kibontakozó autonóm művészet középkori irodalmi és művészeti csúcsteljesítményének véli az *Isteni színjátékot*. Itt már nem csupán egy új műfajnak, a regény előfutárának tartja, hanem egy egészen új korszak szellemi előkészítőjének, egy olyan „műalkotásanyagának”-nek, autonóm alkotásnak, mely „minél fejlettebb, annál individuálisabb”; egy olyan hagyományos középkori műfaj, a vízió kiteljesedésének, mely a saját műfaján belül már nem ismételtető meg, nem múlható felül és amely a korszak legnagyobb szintézisét nyújtja. Kaposi Márton összefoglaló értelmezését és egyben Lukács szavait idézve: „Lukács fölfogásában a művészet lényege szerint evilági irányultságú, vezérelve a goethei »memento viveré«, ezért a jelentős művészi alkotásoknak »az a tendenciája, hogy mindazt, amit ábrázolnak, földi szintre vetítsék, és minden transzcendenciát emberi immanenciává változtassanak át.«”³⁴ Lukácsal folytatva: „ha Dantéra, a trecento és a quattrocento festészetére (vagy akár Simone Martinira és Fra Angelicóra) gondolunk, akkor is megmutatkozik a művészetnek ez az emberiesítő, az eget a földre vetítő iránya.”³⁵

Az „egyet a földre vetítő” (az idős Lukács által hangsúlyozott) irány az *Isteni színjátékban* egyensúlyt tart a másik iránnyal, a ’földit az égre kivetítővel’, azaz Dante éppen arra oktatja az embert művével, hogy a földi lét kivetül a transzcendens felé, hogy az ember földi életének erkölcsi minősége szabja meg túlvilági létezésének módját, éppen ezért még földi létében törekedjék az értelmes életre, mely a nemeslelkű emberé, aki elutasítja a bujaságot, a vadságot és a kapzsiságot, de kitart az okosság, a tisztesség, az igazságosság, a hit, a remény és a szeretet mellett.³⁶ 1916-ban *A regény elmélete* megírásakor Lukács e másik irányt is meglátta az *Isteni színjátékban* és e kettő szerves összetartozását, átéltségét hangsúlyozta, miszerint a dantei világ kettős szerkezetű, melyben „az élet és az értelem evilági szétválását felülmúlja és megszünteti az élet és az értelem egybeesése a jelenvaló és átélt transzcendenciában.”³⁷

Vidmar Antal (1936) a *Commediát* és a *Tragédiát*, mint két világirodalmi rangú művet hasonlítja össze; Szász Károly (1862) a *Faust* és a *Tragédia* közt von értékelő párhuzamot, a *Tragédia* eszmei tartalmát a *Faust* fölé emelve; azonban az esztéta Lukács György, aki a világirodalom két legnagyobb alkotásának éppen Dante és Goethe művét véli, Dosztojevskij regényei mellett, Madách *Tragédiáját* a legteljesebben és minden szinten elutasítja, még a színházi bemutatókat is megakadályozza az ötvenes években. Vajon mi ennek az oka? Miért volt Lukács György ilyen mértékben elutasító *Az ember tragédiájával*? Véleményem szerint ez egyrészt a *Commedia* és a *Tragédia* egyik lényeges különbségével magyarázható, másrészt Lukács esztétikai felfogásának alapvető sajátossága felől érthető

32 LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., Magvető, 1975, 526.

33 KELEMEN János, *A filozófus Dante*, Bp., Atlantisz, 2002, 193.

34 KAPOSI Márton, *Lukács György és Fülep Lajos Dante-értelmezései*, Magyar Filozófiai Szemle, 1996/4-6. 320.

35 LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, ford. EÖRSI István, Bp., Akadémiai, I., 649.

36 SZABÓ Tibor, *Életutak és életelvek Dantétől Derridáig*, Eötvös József Könyvkiadó, Bp., 2005, 25-30.

37 LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., Magvető, 1975, 525.

meg. A *Commedia* a Van-ból a Legyen felé utat járja,³⁸ míg a *Tragédia* éppen fordítva: minden álom-színben a Legyen eszmevilágából a Van felé irányul (Ádám meglátása, kimondása és szándéka ellenében, az első ember folyamatos csalódását, kiábrándulását okozva), az emberiség legszentebb eszméinek megvalósíthatatlanságát vagy torz megvalósulását mutatva be.³⁹ A lukácsi esztétikai felfogás a dantei utat preferálta, mivel – egész életművén átívelő – sajátossága, hogy a nagyszerű műalkotások alapvető esztétikai kritériumának és hatásának azt tartotta, ha a mű a befogadót a legszűkebb én-tudatából, érdekekkel terhelt, bezárt individualitásából, partikularitásából, az eltárgyasulások világából, összességében a különböző terminológiákkal jelzett Van-ból – a legtágabb értelemben – a Legyen szférájába, a lényegiség, az értékesség és értelmesség autentikus világába, (a fiatalkori esszékorszak szóhasználatában, vagy ahogy majd később fogalmaz) a nembe-liség szintjére vezeti, az autentikus létezés realizálásának Legyen-je felé. E művében az ideális lukácsi befogadó az önmagát személyiséggé formáló ember, aki a megrázó, szenvedő alapállású katartikus felismerések és a belső konfliktusok által és után eljut a közösség nagyszerű értékeinek megismeréséhez, majd személyében történő megvalósításához. E honnan-hová pólus egyrészt kétvilágra építő, (fiatalkori műveiben) még metafizikus, másrészt normatív jellegű, előfeltételezi a világ inautentikus (*Az esztétikum sajátossága* terminológiájában partikuláris) és az autentikus (nembe-lis) kettészakítottságát. A művészetben, mint az emberiség emlékezetében, öntudatában objektíválódik az emberi teljesség, az emberiség valódi, lényegi létezésének és fejlődésének az iránya. A művészet ezáltal a való világ minőségi mércéje, a jobb, a nemesebb és az értékesebb irányába konvergál, egy valódinál valódibb világot állít, ha ezt többnyire figyelmeztetően kénytelen is tenni az elidegenedés tendenciáinak realista és tragikus megmutatásával.⁴⁰

Dante – Goethe – Madách „világköltemény”-einek összehasonlítását kísérli meg, igencsak vázlatosan Madách Aladár, a *Tragédia* alkotójának fia. A magyarországi spiritizmus legjellegzetesebb és legfontosabb képviselőjének írása, a „*Lélektani elemek az Ember Tragédiájának főalakjaiban*” címűben, mely 1899-ben, a Rejtelmes világ nevű rövid életű, spiritizsita folyóiratban jelent meg. Outsidernek tekinthető munkája különleges helyet foglal el e hármas összehasonlításban, mely kiérdemlésnek az volt az ára és talán a létrehozója is, hogy írása ismeretlen maradt 2000-ig, Bene Kálmán újraközléséig. Madách Aladár egy pszichológiai összefüggésrendszer alá vonja jelzésszerű összehasonlítását: „*Madách Imre* a gondolkodó, - *Göthe* az akaró, indulattal, vággyal teljes, - *Dante* a szemlélő (intuitív) álláspontra helyezkedtek. (...) *Göthe* a szépnek, *Madách* az igaznak, *Dante* a jónak költője. Bölcsész mind a három, de míg *Madách* kiváltképp logicus és tudós, - *Göthe* aetheticus és művész, *Dante* moralista és metaphisicus. Egyszersmind kifejezik az emberi elme hármas irányát, az értelmi (intellectuális), az indulati (affectionális) és a szemlélő (intuitionális) irányokat, melyekben az emberi öntudat gyökerezik és működik

38 SZABÓ Tibor, *Életutak és életelvek Dantétől Derridáig*, Eötvös József Könyvkiadó, Bp., 2005, 25-30.

39 Valamennyi eszme eltorzulását részletesen elemzem Madách-monográfiámban: MÁTÉ Zsuzsanna, *A bölcsélet átlényegülése esztétikumá – középpontban Madách Imre Az ember tragédiájával*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2013, 181-189. (<http://mek.oszk.hu/12000/12067/12067.pdf>)

40 Lukács György többmint félszázados esztétikai felfogását az abszolútum-keresés és az ebben megtalálni vélt különböző lényegiségek felől elemzem, a művészetet pedig mint a két-világ közötti közvetítő szférát mutatom be. Vö: MÁTÉ Zsuzsanna, *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*, Szeged, JGYTF Kiadó, 1994. (<http://mek.oszk.hu/04800/04829/04829.pdf>)

és az egész összhangzó ember megnyilatkozik.⁴¹ Másrészt Madách Aladár a világköltemények, mint műfaj- és értékkategória megnevezést taglalja, melybe Dante, Goethe és Madách fő művét beilleszthetőnek véli: „itt működik azon együttérzés, mely szerint az emberben megnyilvánuló világ vagy mindenség microcosmos, az egész világgal, vagyis nagymindenséggel, macrocosmossal egynek érzi magát, mert lényegileg csakugyan egy. Midőn a nagyvilágnak bármely kis részlete a mi belső világunkban, elménkben hangulattá változott, akkor fölébred bennünk a természet és az ember összhangjának tudata, azon emberi alapérzés, mely a végtelennel együtt érez. Az örök emberinek az örök istennel összhangzása ez már egy kis lyrai versben is, mennyivel hatalmasabban érezzük ezt az összhangzást akkor, ha egy hosszabb költeményben nem csak az emberi érzés egyes hangulatai kapnak meg, de az életmozgató szenvedélyek nyilatkoznak meg (...). Az ilyen művek a valódi világköltemények. A kis dal által felköltött hangulat helyett teljes egészében érezzük önmagunkat, az egész embert összhangban a természet életfolyamával. Az istenit az emberi lélekben. (...) Ha az egész művekben benne van a világelet, mint az emberiség története, mint egy emberélet drámája, a környező életcél, és mint a transcendens való a végtelenben, tehát ha bennük van az egész macrocosmos, úgy a microcosmosnak is, az egész embernek, elméje teljes rajzában bennük kell lenni.”⁴²

Madách Aladár, általa meg nem nevezetten, a 19-20. század fordulóján a spiritizmusban már 'popularizálódott' hermetikus filozófia axiómájára épít, a *Hermész Triszmegisztosz*-i hagyomány egyik tételére, miszerint a 'microcosmos ugyanaz, mint a macrocosmos', az isteni jelen van az emberi lélekben, a természeti benne van az emberben, 'egy – minden, minden – egy', s mindez alapvetően megnyilvánul az 'egy' műalkotásban is, emly maga a 'minden'.⁴³ Hogy ez az egység-elv miképpen mutatkozik meg akár a *Commedia* (illetve a *Faust*) vagy a *Tragédia* szövegében, teljes mértékben kimarad a spiritiszta Madách Aladár gondolatmenetéből.

A 'mikrokozmosz ugyanaz, mint a makrokozmosz', az 'egy – minden, minden – egy' hermetikus filozófiai tétel hosszasan ível a gondolkodástörténet metafizikus áramlatában. A hagyomány Hermész Triszmegisztosznak tulajdonítja ezen elv megfogalmazását. A szintén neki tulajdonított hermetikus szöveggyűjtemény, a *Corpus Hermeticum* második, *Aszklépiosz* című dialógusában olvasható az 'Egy Minden és Minden Egy', a mikro- és makrokozmosz összhangjának gondolköre. Miszerint az 'égi' és a 'földi' közvetlen kapcsolatban, egységben van Isten teremtettsége révén, hiszen Isten két képmást alkotott a maga hasonlatosságára, a világot és az embert. Tehát, ahogy Isten képe a világ, ugyanúgy a világ képe az ember is, amellet, hogy az ember Isten képmása is. Így Isten lényegi képmása az emberi lélek, amely mindarra képes, amire Isten: végtelen és szabad; ahogy Isten a szellemével irányítja a világot, ugyanúgy az emberi lélek is a szellemével teremt. Az ember egy köztes lény Ég és Föld között, ezért nevezhető "kis-világnak", és ebből következik az, hogy minden, ami megvan a "nagy-világban" valamint Istenben, az lehetőségében és

41 MADÁCH Aladár, *Lélektani elemek az Ember Tragédiájának főalakjaiban* = VIII. Madách Szimpózium, szerk: BENE Kálmán, Budapest – Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2001 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 25), 128-144.

42 Uo. 129-131.

43 E hermetikus filozófiai tételt mutatom be tanulmányomban: MÁTÉ Zsuzsanna, *A hermetikus filozófia axiómája* = VIII. Madách Szimpózium, szerk: BENE Kálmán, Budapest – Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2001 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 25),

képmásában fellelhető benne, a “kicsi”-ben is. S bár lehetőségében minden ember képes erre a lényegi megismerésre, de megvalósultságában csak azok, akik lelkük “felső” részével, a megvilágosult értelem és szellem segítségével kapcsolatba kerülnek Istennel.⁴⁴ Majd a reneszánsz gondolkodói, mégpedig a firenzei neoplatonisták fedezik fel újra e gondolatokat, ám Dante *Commediája*, több vonatkozásban is megelőzve korát, meglátásom szerint, magában hordozza az ‘egy – minden, minden – egy’, a ‘mikro- és makrokozmosz’ összhangját, ahogy ezt majd a *Tragédiával* való összehasonlításban részletezem. A XV. században a hermetikus szövegeket a reneszánsz kori neoplatonisták, Ficino és Mirandola fordították le és értelmezték, “s e gondolatok jelentős inspirációt jelentettek a reneszánsz egy fontos ideológiája, az ember nagyságáról és nemességéről vallott felfogás kialakulása során is.”⁴⁵ A hermetikus hagyomány reneszánsz filozófusai nemcsak természettudósok, hanem a kor ismert asztrológusai, mágusai is voltak, olykor jövőbelátó és ‘ördögi’ képességekkel. Tevékenységük hatása nyomán – az egyház üldözésének is köszönhetően – a hermetikus gondolkodás egyre inkább okkultabbá, szimbolikusabbá, enigmatikusabbá vált. Majd követőik később természetesen módon kerültek szembe a felvilágosodás racionalista irányzatával. Azonban, ha csak az esztétika történetére tekintünk, a koraromantika ismét elindítja a hermetikus filozófia ezen kiemelt tételének újragondolását. Friedrich Schlegel az 1798-as *Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról* című dialógusában ez az egység-elv lesz a műalkotásnak és az alkotásnak a meghatározása és egyben a mű, mint önálló létező alapelve: „minden műre ez a feladat várna: legyen a természet új kinyilatkoztatása. Művé csak azzal válhat a mű, ha egymagában Egy- és -Minden.” Itt szerepel először hangsúlyosan a mindent átfogó „új mitológia” programjának meghirdetése, éppen Dantét állítva példának: „az egyetlen, aki némely kedvező és töménytelen gátló tényező között, saját óriás-erejével, teljességgel egymaga kitalált és megformált egyfajta mitológiát, olyat, ami akkoriban lehetséges volt.”⁴⁶ Testvére, August Wilhelm Schlegel szerint a költészet lényege, hogy „az egymástól legtávolibb dolgokat is összekapcsolhatja és összeolvaszthatja, mivel ezt diktálja a költészet alapvető jellegzetessége.”⁴⁷ „A költészet stílusának eme korlátlan átviteleiben rejlik tehát annak megsejtése és igénye, az a nagy igazság, hogy az egy minden és minden egy. Ám köztünk és a költészet között húzódik meg a valóság, mely minduntalan eltávolít minket ettől az igazságtól; a fantázia viszont félresöpri ezt a zavaró közeget és belemerít minket az univerzumba, megmozgatva bennünk a világegyetemet. (...)”⁴⁸

2013-as monográfiámban kifejtettem a hermetikus filozófia ezen elveinek, mint egység-elvnek az érvényesülését Madách *Tragédiájában*,⁴⁹ melynek első megsejtője Palágyi Menyhért filozófus-irodalmár volt, aki egyben az első Madách-monográfia írója is.⁵⁰ Gondolatmenetemben Dantével és a *Commediával* is párhuzamot vonva, az ‘egy – minden, minden – egy’ és a ‘mikrokozmosz ugyanaz, mint a makrokozmosz’ elvekre alapozom

44 Hermész Triszmegisztosz, *Aszklépiosz*, = *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés*, szerk. PÁL József, Szöveggyűjtemény. Szeged, 1995, 71-96.

45 *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés*, szerk. PÁL József, Szöveggyűjtemény. Szeged, 1995, 561.

46 A. W. SCHLEGEL - F. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1980, 369.

47 Uo., 582.

48 Uo., 583.

49 MÁTÉ Zsuzsanna, *A bölcsélet átlénygülése esztétikumá – középpontban Madách Imre Az ember tragédiájával*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2013, 453-459.

50 PALÁGYI Menyhért, *Madách Imre élete és költészete*, Bp., Athenaeum, 1900.

komparatiztikai megállapításaim további részét. Dante egyetlen látomása, annak hét napig, 1300. április 7-e nagycsütörtökjének alkonyától, április 13-ig, szerda délig tartó, örök pillanata a lélek minden lehetséges túlvilági szféráját átfogja; és egyetlen látomása felvillantja egyben a megélt életek rendkívüli sokaságát: egyben a mindent. Ugyanúgy Ádám egy álma, álomsorozata az egész emberiség történelmét, a mindent átfogja, a kezdettől a végig, a végtől a kezdetig. Ahogy a *Commediában* az „egyén magában hordozza az emberi lét teljes formáját, miképpen a „legáltalánosabb ember egyben a legszemélyesebb”⁵¹ is, ekképpen Ádám, mint az első ember egyben az emberiség jelképes alakja is, megsokszorozódott álomalakjaiban mindig mint egyén, mint individuum jelenik meg, mégis, történelmi alakváltozatai révén az egész emberiség történelmét átfogja. Ahogy a *Tragédia*, mint egyetlen műalkotás leképezi a mindent, ’kicsinyben egy egész világot’, mitikus-bibliai alaptörténetbe szöve kora tudományos ismeretanyagát és filozófiai eszméit, történelemfelfogását, valamint az emberi létezés értelmezésének filozófiai alapkérdéseit és válaszvariációit; ugyanígy ez a funkcionális sokféleség érvényesül az egyetlen középkori, világirodalmi jelentőségű műben, a *Commediában* is. Ismert, hogy ezt a művet a középkor lexikonának nevezték.⁵² A műalkotás ’kicsinyben leképezi az egész világot’ gondolathoz idézhetjük a fiatal Lukács következtetését is, miszerint: Dante megteremti saját poétikus alteregóját és ezt a fiktív alakot vezeteti keresztül a Poklon és a Purgatóriumon, a szintén fiktív Vergiliusszal, majd a Paradicsomba Beatricével és ez a „persona creata creans” átérzi a kínlódók szenvedéseit, a vezeklők megkönnyebbülését, mindeközben felfogja a különböző tudományos, morális és teológiai tanításokat, emlékszik mindenre a látomásából, hét napjának minden pillanatára: miáltal a szubjektumba zsúfolódik bele az egész végtelen külvilág. Ezáltal az utazó Dante az egész emberi nem reprezentánsa, a „mű hősének élménye az általában vett emberi sors szimbolikus egysége.”⁵³ Akár Fülep Lajos gondolatát is felidézhetjük érvként - a műalkotás ’kicsinyben leképezi az egész világot’ gondolathoz - 1921-ből és annak magyarázatát is, hogy miképp képes erre Dante alkotása. Az egyetlen mű, a *Commedia* egy monstrumot képes hordozni, egy hatalmas, több mint 14 ezer sorból álló, mindent átfogó mű, mely átfogja a saját korát, korának emberi történeteit és a túlvilág hármasságát: „A középkori ember művészi genieje mértéktelen, de az egységhez szívósan ragaszkodik: ha van benne abnormitás, úgy azt monoideizmusnak hívják. Úgy a skolasztika, mint a misztika, úgy a katedrálisok, mint a *Commedia* egy ideán függenek, annak rendelkeznek alá mindent: az egy ideában és egy formában mindennek el kell férnie, még ha az idea és a forma annyira tágul is tőle, hogy monstrummá kell válnia. A katedrálisokon minden művészet képviselve van, de mind alá van rendelve a tektonikus gondolatnak: szobrászat, festészet stb. csak addig terjeszkedhetnek, amíg az épületet szolgálják, amíg annak konstruktív vagy esztétikailag kiegészítő és kifejező részei. És így van az a *Commediában* is. (..) A *Commedia* skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költemény.”⁵⁴ Dantét egy nem akármilyen erő hajtja, hanem a nagyon nagy erejű szeretet, a sokoldalú amor/amore, amely a platonizmus és neoplatonizmus kontextusában egyaránt

51 PÁL József, *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2009, 19.

52 BABITS Mihály, *Dante és a mai olvasó* = BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, II*, Bp., Szépirodalmi, 1978, 742.

53 Uo., 525.

54 FÜLEP Lajos, „Dante (Készülő nagyobb Dante-mű fejezeteiből)”, *Nyugat*, 1921, 18. szám.

FÜLEP Lajos, *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920-1970.*, Bp., Magvető, 1976, 188.

jelent szeretetet és szerelmet, és ugyanígy jelenti - Dante esetében - a személyest, az egyet, a Beatrice iránti, de már különböző szinteken szublimált szerelmet, és jelenti egyben a mindent, az Isten iránti szeretetet is. Ahogy Dantét a Beatrice iránt érzett tiszta szerelem az emberi lélek magaslatába vezeti, az Isten iránti szeretet átéléséhez, úgy a *Tragédia* zárójelenetében, az Úrnak a világot újrendező szavaiban is a nő hallja meg az „égi szót” és közvetíti azt a férfi, illetve a világ felé. Mindkettőjük számára a Nő: Isten hírnöke. Ahogy Dante, úgy Madách is, kortársaihoz képest rendkívül gazdag teológiai, filozófiai, (a korra jellemző széleskörű) tudományos és művészeti ismeretanyaggal bírt, melyet szinte bele-sűrítettek alkotásaikba. Mindkét mű hasonló egzisztenciális alaphelyzetből született. Akár a *Commedia*, akár a *Tragédia* szimbolikus formájában csak akkor jöhetett létre, amikor Dante vagy Madách már nem volt többé probléma önmagának, amikor egyéni életük megszenvedett mozzanatai (Dante száműzetése, kiszolgáltatottsága, korának politikai zűrzavara, vándorlásának testi-lelki gyötrelmei; Madách börtönéve, válása, betegségei, korai halálának tudata, világnézeti válsága) legfeljebb költői anyag voltak a kezükben. Korukat szemlélve mindketten azt lát(hat)ták, hogy mintha elveszett volna az ember metafizikai rangja, nemessége és méltósága; a Szentírás igéi mintha elhalványodtak volna. Ahogy Dante a saját lelkét kozmosszá tágítja, bejárva a túlvilági szférákat, úgy Madách is a saját intellektusát vetíti ki, bejárva világtörténelem eszmei áramlatainak, változásainak főbb korszakait. Koruk (politikai vagy ideológiai) zűrzavarában mindketten felismerték, hogy az ember nemeslelkűségének, méltóságának rangja nem lehet kívülről jövő, hanem egyes egyedül önmagában, erkölcsiségében, erkölcsi autonómiájában van. Dante ezt a kereszténységben, legfőképp a szeretetben találta meg. Madách pedig a küzdésben, s annak elvesztése után egy transzcendens vagy transzcendentált küzdésre biztatásban. Mindketten hittek abban, hogy az emberiség célja valamifajta magasabbrendű élet megvalósítása, s ezáltal a személyességükből fakadó erkölcsiségüket - egyetemessé, univerzális érvényűvé formálták, egy „erkölcsi Kozmosz”-szá. (Madách esetében ez Palágyi Menyhért kifejezése). Mindkettő költő, fél évezred távolságban ugyan, de a maga életének drámáját is megírta, úgy, hogy benne az egész akkori emberiség tükröződjék; mindkettő az egész emberi nem sorsát szemléltette, de úgy, hogy az egyszersmind egyéni életük válságait, sorscsapásait is jelképezte. S mindkettő költő figyelmezteti minden kor emberét, akár Odüsszeusz történetének tanúsága, akár Ádám álmának tanúsága révén arra, hogy az ember határolt, korlátolt lény, s a tudás megszerzése érdekében nem lépheti át sem az emberi, sem az erkölcsi határokat.

Ismert, hogy Babits Mihály 1912-ben fejezte be az *Inferno* fordítását, egy „inkább gyönyörűsége, mint fáradságos munka eredménye”-t.⁵⁵ 1920-ban folytatta fordítói vallomását a következő canticát illetően, miszerint a „jelen fordítás készítője a *Purgatórium*-ot szerette a legjobban...”;⁵⁶ majd újabb két év elteltével ezt olvashatjuk tőle a *Paradicsom* tolmácsolása kapcsán: „Büszke vagyok a nyelvemre! Ez az első érzésem, mikor befejezem a nagy munkát, melyre Stefan George »alig tart elegendőnek egy emberéletet«. (...) A feladatnak talán legnehezebb része épp a *Paradicsom*, nemcsak súlyos, filozofikus

55 BABITS Mihály, *Az első kiadások előszavai és a fordító megjegyzései* = BABITS Mihály *Dante Isteni színjáték*, a szöveget gond., utószót és jegyzetet írta Belia György, Bp., Szépirodalmi, 1986, 567.

56 Uo., 569.

tartalmánál, hanem a Zene és Szárnyalás azon magasabb igényeinél fogva is, melyeket a fordítóval szembeállít”.⁵⁷ Mi sem természetesebb egy „poeta doctus” fordító esetében, hogy e nagy munka tíz éve alatt és utána is még két évtizedig, egészen 1940-ig ívelően, tanulmányok sorozatán keresztül magyarázza, értelmezi, önmaga és a *Commediát* olvasók számára is a magyar nyelven általa tolmácsolt szöveget, a hermeneutikai viszonylatok valamennyi formájában résztvevőként. Legalábbis, ha a „hermeneutika teljesítményét”, alapvetően mindig egy másik „világból” származó értelemösszefüggés áthozatalaként fogjuk fel a „saját világunkba”. „A hermeneutika a *herméneuein*, azaz a megnyilatkozás, tolmácsolás, magyarázás és értelmezés művészete.” – írja Gadamer.⁵⁸ S bár Babits fordítását ma már sok helyütt túldíszítettnek vélik, az eredeti szöveghez képest néhol félrefordítás, átköltés és hozzáköltés is történik, s persze újabb fordítások is születtek, mint 2012-ben Baranyi Ferenc *Pokol* fordítása,⁵⁹ melyet éppen Kelemen János méltatott, néhol összehasonlítva azt a babitsi fordítással,⁶⁰ vagy ismeretes Nádasdy Ádám folyamatosan készülő, inkább a filológiai pontosságra figyelő Dante-fordítása, mégis, a hermeneutikai viszonylatok komplexitása miatt vélem axiomaticusnak Babits megállapításait Dante jelentőségéről. A sok közül⁶¹ az egyik, 1929-ben megjelent tanulmányából, a *Dante és a mai olvasó* címűből idézem gondolatát. Ebben nemcsak a „világ egyik legnehezebb költője”-nek tartja Dantét és fő művét, hanem, ahogy azt *Az európai irodalom története* c. 1934-ben megjelent könyvében is írja, egyúttal a „világirodalom legnagyobb költeménye”-nek⁶² véli és egyben a „leglíraibb”-nak is: „És semmi sem cáfolhatná meg jobban azt a babonát, hogy a leglíraibb spontánság nem férhet össze a legtudósabb és legművészibb komplikáltsággal, mint éppen a Dante példája, aki talán a leglíraibb mélységű költő a világirodalomban. (...); az egész világot a saját életének szemszögéből nézi, annak minden gazdagságát, sőt azon túl minden képzelhető mennyet és poklot is legmélyebb vágyain és indulatain keresztül, mintegy csak a saját életének, sőt szerelmének hatalmas illusztrációját és szimbólumát éli át és állítja elének. (...) Dante csakugyan minden régi nagy szellem közt a legkülönösebb viszonyban áll ehhez a mi korunkhoz: senki közelebb, és senki távolabb! Értői számára örök modernül hat; (...)”⁶³ A filozófiához is igen közel álló Babits néhány évvel korábban, 1923-ban ekképp írt Madách fő művéről a Nyugatban: “Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban. Dante, Goethe és mások verseiben a filozofikum csak eszköz, és nem cél; az eszme csak szerény szolgálja színeknek, érzéseknek. Madáchnál színek, érzések szolgálják az Eszmét, (...). Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világkritika; (...). Száz esztendeje, hogy Madách Imre megszületett, olvasd újra művét, s úgy fog hatni reád, mint valami újes aktualitás: korod és életed legégetőbb problémaival találkozol, szédülten és remegő ujjakkal teszed le a könyvet.”⁶⁴

57 Uo., 571.

58 GADAMER, Hans-Georg, *Hermeneutika = Filozófiai hermeneutika*, szerk. Bacsó Béla, Bp., 1990, FTIK, 11.

59 DANTE Alighieri, *Pokol*, ford. Baranyi Ferenc, jegyz. Madarász Imre, Bp., Tarandus Kiadó, 2012, 278 p.

60 KELEMEN János, *Borongó, Baranyi Ferenc Pokol fordítása*, Holmi, 2012 december

61 Szabó Tibor Dante 20. századi hatását tárgyaló könyvében valamennyi Babits-tanulmányt bemutatja és mintegy párbeszédbe állítja azt a többi kortárs értelmezővel. Vö: SZABÓ Tibor, *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*, Bp., Balassi, 2003, 22-24., 101-103., 122-124.

62 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., Nyugat-kiadás, 1934, 175-180.

63 BABITS Mihály, *Dante és a mai olvasó* = BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok, II*, Bp., Szépirodalmi, 1978.

64 BABITS Mihály, *Előszó egy új Madách-kiadáshoz (Az Athenaeum jubileumi Madách-könyve számára)*, Nyugat, 16(1923), 2. szám I. kötet 170-172.

Mind a *Commedia*, mind a *Tragédia* jelentőségét és mindenkori aktualitását, ebben az értelemben örök modernségét igazolja az elmúlt század hét évszázad vagy az elmúlt másfél évszázad értelmezéstörténete. Mindkét művet a végső kérdések és a szimbolikus, filozofikus, életbölcseleti, erkölcsi feleletadások feszítik. Olyan kommentálás-sorozatra készítetik az utókort, melynek mennyisége, akár a nagyobb könyvtárnyi Dante-irodalmat, akár a kisebb könyvtárnyi méretű Madách-irodalmat tekintjük, lenyűgöző. (A Madách-irodalom azonban a legnagyobb hazánkban abban az értelemben, hogy nincs még egy olyan magyar irodalmi mű, melyről ennyi kommentálás, értelmezés, vizsgálódás történt volna.) Az olvasatok, értelmezések nézőpontjainak sokszínűsége pedig, újabb és újabb diszciplínák felőli analizálást és interpretációt tesz lehetővé mindkét mű esetében, így filológiai, irodalomtörténeti és -elméleti, teológiai, filozófiai, nyelvfilozófiai, etikai, esztétikai, komparatistikai, szimbólumkutató illetve összehasonlító művészettudományi megközelítést egyaránt szorgalmazott. A gazdag kommentáló-értelmező irodalom a *Commedia* illetve a *Tragédia* folytonos újraértelmezésének potencialitását, a mindenkori „másképp-értések” nyomán született interpretációk kimeríthetlenségét bizonyítják. Babits szavaival: örök modernségüket, aktualitásukat. Gadamerrel érvelve tovább: a nagyszerű műalkotások az újabb és újabb olvasatok során a „változó feltételek mellett mindig másként” mutatkoznak meg. „A mai szemlélő nemcsak másképp lát, hanem mást is lát,”⁶⁵ hiszen minden kor olvasója más világ-tapasztalat felől nézi mindkét művet. Ahogy másként látja, akár a *Commediát*, akár a *Tragédiát* a mindenkori művész, így az író, a költő, a zeneszerző, a képzőművész, a színházi és a filmrendező. Mielőtt Szabó Tibor *Megkezdett öröklét, Dante a XX. Századi Magyarországon* című könyvének fejezeteit idézném arra vonatkozóan, hogy mennyi művészt mikor és milyen módon ihletett meg Dante fő műve,⁶⁶ vagy Madách *Tragédiájának* számtalan illusztrációjára, adaptációjára, rájátszására utalnék az elmúlt másfél évszázadban,⁶⁷ szinte bármelyik művészeti ágra tekintve hosszasan sorolva a feldolgozásokat, ehelyett egy lényeges különbségre utalnék, Pál József *Dante, szó, szimbólum, realizmus a középkorban* című könyvének megállapítását idézve: „A dantei túlvilági látomását nemigen merészelte senki az eredeti feldolgozástól függetlenül is felhasználható önálló témaként kezelni és saját költeménnyé átalakítani, ami ugyanakkor nem zárta ki az inspirációt vagy az elemek átvételét. Ez utóbbira legjobb példa Goethe *Faustja* vagy akár Balzac *emberi színjátéka*”⁶⁸ És tudjuk, hogy ilyen Dantétól (és Goethétől is) inspirált magyar költő volt Madách, akinek dolgozószobájának kis kézi könyvtárában mindig ott volt az *Isteni színjáték* 1826-os bécsi kiadású, német fordítású példánya.⁶⁹

65 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford., utószó BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 213., 115., 212.

66 SZABÓ Tibor, *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*, Bp., Balassi, 2003, 157-200.

67 MÁTÉ Zsuzsanna, *A bölcsélet átlenyegülése esztétikumá – középpontban Madách Imre Az ember tragédiájával*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, Szeged, 2013, 242-286.

68 PÁL József, *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2009, 16.

69 SZÜCSI József, *Madách Imre könyvtára*, Magyar Könyvszemle, 1915, 5-28. (Utolsó előtti könyvbejegyzés: A. Dante, Wien, 1826.)

Dombiné Kemény Erzsébet

DANTE HATÁSA A 19. SZÁZADI ZENÉBEN

A tanulmány a Dante évforduló jegyében kíván emlékezni a költőre és azt vizsgálja, hogy hatása hol érvényesül a zenetörténet területén. A kutatás kitér Dante korának zenei stílusára, Dante zenei ismereteire, kortárs zeneszerzőire, a Dantét követő időszak zeneműveinek lelőhelyére. Kiemelten foglalkozik a 19. századi zeneszerzők Dante inspirációjú darabjaival és 750 éves évforduló zenei eseményeivel.

Dante élete és lehetséges kapcsolata a zenével és más művészetekkel

Dante 1265. május második felében született Firenzében. 1321. szeptember 21-én halt meg Ravennában. Tanulmányai révén nagy műveltségre tett szert, hatással volt rá az akkori szerzetesrend kolostorainak tudománya. Apja halála után gyámja, Brunetto Latini filozófus és szónok. Ő vezette Dantét, akit nagyon érdekelt a retorika. Bolognában retorikai ismereteket nyújtó iskolát is látogatott. Beatrice halálát követően Boethius, Cicero és Arisztotelész munkáit tanulmányozta. Ezek közül Boethius és Arisztotelész komolyan foglalkozott zenével. Az ő munkásságuk során is szert tehetett a zenével való tapasztalatokra. Boethius (480 k.- 524) nagy művét (*De institutione musica*) az egész középkorban a zeneelmélet általános érvényű tankönyvének tartották és ennek alapján oktatták a zenét az egyetemeken is. Boethius a görög hagyományt követve a zenében az alábbi három fokozatot állapította meg.

1. *Musica mundana*: az a zene, amely a világmindenségnek és szféráinak jelenségeiben létezik, és az egyes mozgások, csillagok vagy szabályos változások (évszakok) kereteiben valósul meg.

2. *Musica humana*: a mikrokozmosz zenéje, amely az emberben létezik s annak szerveiben, a lelket és testet irányító rendezett életműködés viszonyaiban valósul meg.

3. *Musica instrumentalis*: az előbbiekkal szemben ez valóságos hangzó zene, az ember hozta létre saját hangja által vagy hangszerek segítségével.

Boethius az elmélet elődlegességét tanította „A tudomány olyan magasan áll a zenei magaslat fölött, mint a lélek a test fölött... Az az igazi zenész, aki az énektudományát nem gyakorlatilag, hanem elméleti okoskodással fogja fel”¹

Arisztotelész munkásságában a zene lélekre gyakorolt hatását hangsúlyozta, amely tükröződik Dante *Isteni színjáték*ában is, amikor utal a szent énekekre.

Dante természettudományos ismereteit Taddeo di Alderetto bővítette. Ez a tudás szintén tükröződik az *Isteni színjáték*ban. Dante utazásai során az általa megfigyelt dolgokat lerajzolta. Az *Isteni színjáték*ot olvasva arra következtethetünk, hogy ismerte a színezés technikáját, a miniatűrművészetet, a szobrászaton belül pedig a domborművek készítéséről és az építészeti díszítő elemekről is átfogó ismeretekkel rendelkezett.

1 KELEMEN Imre, *A zene története 1750-ig*, Bp, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998, 64-65.

A zenei stílus Dante idejében

A középkor zenekultúrája 476-tól 1492-ig tartott. Élesen különvált az egyházi és világi zene. Már a korai kereszténység idejében is gyakran hangzott fel dicsőítő, magasztaló ének a himnusz, melynek szövege többnyire önálló költemény volt. A zsol-tárok és himnuszok éneklésének típusai a szillabikus, azaz szótagról-szótagra léptetett dallam, vagy a melizmatikus stílus, amikor egy szótagra több hangot helyeztek el és ezzel a dallam kifejező erejét, lendületét is növelték. A szép ének fontosságát, szerepét a lélek áhítatos érzésének felkeltésében és fokozásában hangsúlyozták. Szent Baszileiosz püspök (330-397) ifjakkak szánt szózatában ezt mondja „lehet bármi is boldogított annál, mint már itt a földön utánozni az angyalok karát, napfelkeltekor azonnal imára sietni, énekkel és himnuszokkal magasztalni a Teremtőt, mikor pedig a nap már ragyogóan süt, munkához látni, közben azonban folyton imádkozni, hogy a szent ének, mint a szó fűszerezze a testi munkát. A szent éneknek a vigasztalása ugyanis vidámságot és gondtalanságot ajándékozik a léleknek.”²

A középkori zene alapja a gregorián ének. „A római katolikus egyház latin nyelvű, hangszerkíséret nélküli egyszólamú éneke, amelynek rendszerezésére Gergely pápa idején került sor. A gregorián dallamkultúra sajátossága az emberi hang természetes zeneiségéből fakad. A dallamok nyugodt menetűek, rendszerint kis hanglépésekben mozognak. Nem ritkák ugyanakkor az ugrások sem, amelyek által feszültséget teremtenek, és előre lendítik a zenei folyamatot. Az ugrásokat gyakran ellentétes irányú visszakanyarodás egyenlíti ki. A gregorián ének két nagy részt foglal magába, a mise énekeit és zsolozsma énekeit. Az állandó miseénekek a Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Dante az *Is-teni színjáték*ban gyakran utal ezek közül az Agnus Deire és a Paradicsomban a Glóriára.

Az évszázadok során megjelenik a többszólamú ének. A templomokban helyet kap az orgona. A világi zene első példái latin nyelvű énekek voltak, majd kialakul a nemzeti nyelvű dalkultúra, a trubadúr költészet. Itáliában a trubadúr költészet vallásos színezetet kap és a *lauda* megnevezéssel illetik.

Dante kortársainak zeneszerzői a mantovai Sordello (1200-1270 körül), akinek nevével a *Purgatórium* VI., VII., VIII., IX. énekében találkozunk. A másik zeneszerző Pietro Casella, Dante a *Purgatórium* II. énekében utal rá.

Az itáliai trecento zenei emlékei a Rossi kódexben találhatóak, melyet 1328-1345 között állítottak össze. Az első zeneszerző generáció darabjait tartalmazza és a Vatikáni Könyvtárban őrzik. A Dantét követő időszak zenéje a Pit kódexben található 1400 körül készült és több mint 400 kompozíciót tartalmaz.

Dante idézetek a zenetörténetben

Az első zenei példa a Dantét követő generációk közül Francesco Landini nevéhez fűződik, aki Dante: *La Vita Nova* c. művéből XXVI szonett 5-7 szakaszát dolgozta fel többszólamú ballataként. A szöveg „a Tanto gentile e tanto onesta pare” szakasszal kezdődik.

² Uo., 43.

Francesco Landini firenzei zeneszerző volt, 1325 körül született. Gyermekkorában elvesztette látását. Járatos volt a filozófiában, verseket írt, és több hangszeren is játszott pld. rebec, fuvola, orgona. Giovanni Villani a firenzei krónikás azt írta róla „soha, senki nem játszott az orgonán olyan tökéletesen, mint ő. Minden zenész határtalan elismeréssel volt iránta”. A költészete is kiemelkedő volt, hiszen egy költészeti verseny alkalmával Péter ciprusi király a költők hagyományos babérkoszorújával tüntette ki. Valószínűleg a költészet iránt való érdeklődése révén jutott el a Dante irodalomhoz. Műveinek nagy része két-és háromszólamú ballata.³

Claudio Monteverdi⁴ (1567-1642) nevéhez fűződik, az 1607-ben bemutatott öt tételes *Orfeo* opera. A harmadik tételben idézi Dantét, „Ki itt belépsz, hagy fel minden reménnyel”.

Donizetti és Dante

Donizetti: *Pia de' Tolomei*⁵ lírai tragédiája utal Dante *Isteni színjátékának Purgatóriumára*. A két felvonásos lírai tragédiát Gaetano Donizetti a velencei Teatro al Fenice színház számára írta. A színház a bemutató előtt leégett, a főszereplő megbetegedett, így 1837. február 18-án tudták csak bemutatni a Teatro de Apollo színházban. A darab római bemutatóján a főszerepet Giuseppina Strepponi énekelte, aki Verdi felesége volt.

Gaetano Donizetti (1797-1848) az olasz belcanto korszak legtermékenyebb komponistája volt Bolognában. Stanislao Matteinél tanult ellenpontot. 1827-ben szerződést kötött Domenico Barbajával, a nápolyi színházak intendánsával, így Nápoly számára is nagyon sok operát írt. Rossini visszavonulása és Bellini halála után Donizetti volt az olasz opera korlátlan és rivális nélküli ura. Legismertebb operái a *Szerelmi bájjal* és *Don Pasquale*.

Verdi és Dante

Giuseppe Verdi (1813-1901) korai éveiben a bussettoi Szentlélek Templom számára írt néhány egyházi művet. Ezek közé tartozik a *Pater Noster* és az *Ave Maria*. E műve utal az *Isteni színjáték Purgatórium XI. Canto 1-24. énekére*, továbbá Antonio Beccari da Ferrara (1315-1374) költő „Professione di fede” soraira. A *Pater Noster* latin nyelvű imádság, az olasz nyelvű megfogalmazás Dante nevéhez fűződik. Verdi Dante első sorának szövegét zenésíti meg a *Pater Noster* művében.

Dante idézetet találunk még Verdi *Quattro Pezzi Sacri c.* sorozatának harmadik darabjában, a *Laudi alla Vergine Maria* négyszólamú női karra írt *a cappella c.* kórusművében. Itt Dante *Paradicsom XXXIII. énekre* utal.

A *Quattro Pezzi* darabjait Verdi a késői alkotói periódusban írta. Az első darab az *Ave Maria*, amely 1899-ben íródott, négyszólamú acappella vegyeskari mű. A második

3 Uo.

4 Uo.

5 https://hu.wikipedia.org/wiki/Pia_de%2E%80%99_Tolomei

a *Stabat Mater*, vegyeskarra és zenekarra készült (1896-97). A negyedik darab a *Te Deum* kettős kórusra (vegyeskarra) és zenekarra írt.⁶

Liszt és Dante

Liszt nevéhez két nagy alkotás fűződik, melyet Dante inspirált. A zongorára íródott Dante szonáta és a zenekari Dante szimfónia.

A szakirodalomban Liszt Dante-szimfóniájának jórészt kétféle – életrajzi és zeneesztétikai – megközelítésével találkozhatunk. Közös vonásuk, hogy nem igen foglalkoznak a szépirodalmi háttérrel. (Walker (1994). 300., Balogh (2012). 49.⁷

Liszt személyes olvasmányi közé tartozott az *Isteni színjáték*, de nem lehet pontosan rekonstruálni, hogy mikor kezdett elmélyülten foglalkozni a művel. Liszt széles érdeklődési körének köszönhetően igen megbízhatóan tájékozódott a klasszikus és kortárs filológiai és teológiai irodalomban olvasmányai révén a francia, német irodalom jelenét ismerte, az angol és olasz irodalom inkább a múltját.⁸ A francia romantikusok közül jelentős hatást gyakorolt Lisztre Victor Hugo, aki több versében is kifejezte Dante iránti tiszteletét.⁹

A pályakezdő Liszt emellett élénken érdeklődött a klasszikus és kortárs képzőművészet iránt az 1820-as években bizonyosan látta Delacroix *Dante bárkája* című képet, Comolli *Beatricet* ábrázoló márványszobrát. A hatvanas években gyakran találkozott Gustav Doréval aki minden idők leghíresebb Commedia-illusztrátora volt.¹⁰

Alighieri olvasására talán Lamennais abbé buzdította először a fiatal Lisztet. Liszt írásaiból kiderül, hogy 1837-ben Marie d' Agoult grófnővel már együtt olvasta a *Színjátékot* franciául. Liszt számára ebben az időben Alighieri alakja nem csupán a költőt, hanem a hősszerelmes művész archetípusát is jelentette. Lisztet ez a minta vezette Marie d' Agoult-hoz fűződő kapcsolatában, olyan fogékonynak mutatkoztak a Dante- Beatrice- eszmény iránt, hogy az nem csupán az egymással szembeni elvárásaikra, viselkedésükre, de még Liszt zeneszerzői témaválasztására is hatással volt. Liszt Dante képe akkor vált elmélyültebbé, amikor szerelmi kapcsolatuk hanyatlásnak indult.

Az *Isteni színjáték* megzenésítésének gondolata 1937 őszére tehető. Liszt szeptember végén kezdte komponálni a *Fragment Dantesque*-t, a *Dante szonáta* első változatát, amelyet novemberben, Bécsben nyilvánosan is eljátszott.¹¹

1939-ben Liszt a következőket jegyezte noteszébe: „Ha érzek magamban elég erőt és életkedvet, megpróbálkozom majd egy szimfonikus művel Dante nyomán, három évvel később egy másikkal a Faust alapján”.¹²

Liszt egy virtuóz zongoraszonátával és később egy szimfóniával adózott Dante előtt.

6 https://en.wikipedia.org/wiki/Quattro_pezzi_sacri

7 BALOGH Csaba, „Hogy megértsd a jót, mit ott találtam” = *A géniusz kötelez, Tanulmányok Liszt Ferenc születésének 200 évfordulójára*, szerk. Kulín Ferenc, Bp., Argumentum Kiadó, 2012, 49.

8 Uo., 48.

9 Uo., 51.

10 Uo., 52.

11 Uo., 52.

12 Uo., 53.

A Dante szonáta végső kompozíciós munkája 1837-49-ig tartott. Liszt weimári éveiben illesztette be a *Zarándokévek – Második év Itália* c. zongoraciklusába. A kötetet a Schott Kiadó 1858 jelentette meg. A *Dante szonáta* Victor Hugo versét idézte – *Après une lecture du Dante* Fantasia quasi sonata. Ez a vers Victor Hugo *Les Voix intérieures* (1837) harminckét költeményből álló sorozatának huszonhetedik darabja. A költeménynek Balogh (2012) 61.¹³ tanulmánya szerint nincs magyar fordítása Lisztet a költemény zenei –akusztikai hatásokban gazdag kísérteties vershangulat ihlette meg, ahogy Victor Hugo a pokoli forgatag és forgószeél dantei látomását értelmezte. Liszt ezt fordította le a zongora nyelvére. Victor Hugo maga is egyetértett az átültetéssel. A *Les Voix* előszavában azt írta költeményét a lélek és a természet különös mindent körülölelő dallama ihlette, amit az emberben élő zűrzavar végül elnémit.¹⁴ A Dante szonáta a mélybe induló bővített kvart oktávlépésekkel kezdődik a Pokol szimbólumaként.

A *Dante-szimfóna* szűkebb értelemben vett irodalmi megközelítése négy pillére épülhet. A zenekari mű partitúrájába nyomtatott eredeti Dante-sorokra, ezzel összefüggésben azokra a jelenetekre, amelyeket a darab a Színhájból felidéz, az irodalmi szöveg zenei vonatkozásaira, végül a két művész, Dante és Liszt művészi ars poeticájának egybecsengő pontjaira.

A partitúrában először a Pokol kapujának felirata olvasható: „Én rajtam jutsz a kínna telt hazába, / én rajtam át oda, hol nincs vigasság, / rajtam a kárhozott nép városába.” (*Inf.*, III, 1-3.). Második mottóként az elhíresült szállóige következik: „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel.” (*Inf.*, III, 9.) A harmadik a Paolo és Francesca epizódból: „Nincs semmi szomorítóbb, / mint emlékezni régi szép időre nyomorban...” (*Inf.*, V, 121-124.) Tanulságos alaposabba is szemügyre venni a három idézet zenei környezetét Lisztnél és Danténál. Az első tételt a Pokol kapujának- harsonák, tubák, mélyvonósok által megidézett – víziója nyitja. Aligha véletlenül, hiszen az *Isteni színháték* első két éneke nem utal semmilyen akusztikai jelenségre: a sötét erdőben eltévedt, riadt, tanácstalan Dante holt mesterével, mintaképével, Vergiliusszal csendesen beszélget. Ellenben a következő énekben a „titkok bús honába” lépő költőnek a rémisztő hangorkántól könnye kicsordult, s a „haja égre lázadt”. „Szörnyű szavak, száz nyelven, bőgve mélyen, / rekedt jaj, átok durva szólamokból / kézcsattogás s vad káromlás kevélyen...” (*Inf.*, III, 25-27.) A sóhajok, sírás, fogcsikorgás jelképes tartalommal bírnak – a kárhozottaknak már csak a szavak lázadása maradt. „Szidták Istent s szülőiket s zokogtak. / szidták a magvat, helyt, időt, a fajtát, / melyből születettek, s létre feljutottak.” (*Inf.*, III, 103-105.) Különös, hogy e tercinának zenei a forrása, az egymást követő átkok sorrendje a késő középkorban elterjedt „kétségbeesett dalokat” idézi.¹⁵

Liszt *Dante szimfóniájának* további elemzése többek között Hamburger Klára és Pándi Mariann munkáiban is megtalálható. Hamburger Klára a kiváló Liszt kutató nevéhez fűződik a *Liszt kalauz, Liszt Ferenc zenéje* c. könyvek kiadása, amelyben nagyon részletes elemzés található a *Dante szimfóniáról*. Ez az elemzés megtalálható a Wikipédián is.¹⁶

13 Uo., 61.

14 Uo., 62.

15 Uo., 63.

16 HAMBURGER Klára, *Liszt*, Bp., Gondolat, 1980.

Csajkovszkij és Dante

A *Francesca da Rimini* szimfonikus nyitány fantázia (Op.32.) Dante az *Isteni színjáték*, *Pokol* V. énekére utal. Testvérének, Mogyeszt Csajkovszkijnak írt levelében tesz említést először új művéről, a *Francesca da Rimini* komponálásáról. A mű nem készült megrendelésre, Laros hívta fel figyelmét a történetre, mely Dante *Poklának* 5. énekében a szépséges Francesca és az ifjú Paolo tragikus szerelmét mondja el.

A *Francesca da Rimini* ugyanabba a műfajcsoportba tartozik, mint a Shakespeare inspirációra írt *Rómeó és Júlia*, valamint a *Vihar* c. nyitányfantázia. Csajkovszkij 1876-ban írta és a következő évben Moszkvában mutatta be a művet, és Szergej Taneyev-nek ajánlotta.

Témáját leszűkíti és a Dante trilógia egyetlen – közismert – epizódjának tükrében mutatja be az elátkozott lelkek tragédiáját. A *Pokol* második körében találkozik Dante azokkal, akik szerelmükkel vétkeztek: közöttük felismeri Francesca da Rimini gyengéd és szomorú alakját, aki kérésére elmondja, miként szerették egymást Paulo Malatestával, miközben egy könyvből Lancelot szerelméről olvastak. A híres Ötödik ének e részletét a zeneszerző kinyomtatta a partitúra elejére. 1887. március 17-én a pétervári nemesi klubban rendezett hangversenyen először lépett dirigensként a pétervári közönség elé saját műveivel. A program a következő volt (Dr. Nádor Tamás: *Pjotr Iljics Csajkovszkij* c. könyvében a 111. lapon olvasható):

1. 2. szvit (Pétervárott először)
2. Ária *A varázslónő* című operából
3. *A bűvész tánca* ugyanebből az operából
4. Andante és keringő a *Vonósszerenádból*
5. *Francesca da Rimini*
6. Zongoraszólok
7. Dalok
8. *1812 nyitány*.

(Pándi Marianne: *Hangversenykalauz Zenekari művek*, Saxum Bt., 2005, 226-227.)¹⁷

Puccini és Dante

Puccini *Gianni Schicchi* c. operájának története utal Dante *Pokol* XXX. énekére. A szöveggönyvet Gioacchino Forzano írta az *Isteni színjáték* alapján. Az opera bemutatója 1918-ban volt a New York-i Metropolitan Operában.

Alighieri Dante a *Pokol* harmincadik énekében említést tesz Gianni Schicchiről. Az idézet – Babits Mihály fordításában – így hangzik:

„...E bolond itt Schicchi Gianni,
és tásait kínozni úzi kedve.”
„Ha nem kívánod, hogy rád éppen annyi
dühvel a másik rontson, tárd ki, kérlek,
hogy az ki? míg tovább nem fog rohanni.”

¹⁷ PÁNDI Marianne, *Hangversenykalauz Zenekari művek* Bp., Saxum Bt., 2005, 226-227.

Kértem; és ő felelt: „E régi lélek
a bűnös Mirha, aki úgy szerette
atyját, ahogy atyát szeretni vétek.
És vágyát aztán úgy elégítette,
hogy másnak vette formáját magára,
mint társa, ki ott fut, magára vette,
hogy szert tegyen a ménes csillagára,
a meghalt Buoso Donati alakját,
hogy testamentumát ő megcsinálja.”

A mai olvasó e nehéz veretű sorokból már aligha tudja kibogozni Gianni Schicchi történetét. A magyarázók azonban felderítették homályos históriáját. A magyarázat így szól: Buoso Donati, gazdag patrícius, olyan végrendeletet hagyott hátra, mellyel a pénzsóvár rokonság nem volt megelégedve; az egyik rokon Gianni Schicchit fektette be a halottas ágyba, majd elhívatta a jegyzőt, aki az elhomályosított szobában nem ismerte fel a személycserét és hűségesen írásba foglalta az ál-Buoso Donati végakaratát, amely persze a rokon minden kívánságát kielégítette. Schicchi a család jutalmául Buoso Donati ménesének „legszebb csillagát” kapta meg.

Ebből ötletből írta Forzano Puccini operájának szövegekönyvét. Ez az egyfelvonásos opera része az úgynevezett *Triptichonnak*, mely három egyfelvonásosból áll. A *köpeny*, *Angelica nővér*, *Gianni Schicchi*. A *Triptichon* utolsó darabja jelentős helyet foglal el a víg-opera történetében. Puccini mesteri módon egyezteteti össze a régi Firenze levegőjét és az éles szatírárt, az opera buffa pergő énekbeszédét és az őszinte, keresetlen dallam nyelvét.

A mű 1919. január 19-én került bemutatásra. A budapesti Operaház 1922. december 9-én mutatta be Puccini egyfelvonásosát.¹⁸

Zandonai és Dante

Zandonai (1883-1944) *Francesca da Rimini* c. operájának története utal az *Isteni színjáték*, *Pokol* V. énekére. A szövegekönyvet Gabriele d'Annunzio készítette. Az első bemutatóra 1914-ben került sor a Teatro Regio-ban Torinóban. Ez Zandonai legismertebb műve, Renato Chiesa megjegyzése alapján a 20. század egyik legeredetibb, legcsiszoltabb olasz melódiájának nevezi.

Ricardo Zandonai olasz komponista és karmester Roverettóban és Pesaróban nőtt fel. 1907-ben Boito bemutatta őt Giulio Riccordinak. 1935-ben a Reale Accademia d'Italia tagjává választják. Mascagni és Puccini operai hagyományait követi. A *Francesca da Rimini* operája három felvonásos, amely gazdagon követi a szöveget.¹⁹ A *Francesca da Rimini* nemzetközi elismertségét fémjelzi, hogy az Armel Operafesztivál is műsorára tűzte. Francesca szerepét Miksch Adrienn énekelte, aki egykoron a Juhász Gyula Tanárképző Főiskolán szerezte első diplomáját. Énektanára Szabady Józsefné dr. volt.

18 BALASSA Imre - GÁL György Sándor, *Operakalauz zenepéldákkal*, Bp., Zeneműkiadó, 1956, 487.

19 SADIE, Stanley, *Editor, The New Grove Dictionary of Music and Musicals*, Repr. - London: Macmillan; Washington: Grove's Dictionaries of Music, 1998, 20, 637.

Szergej Rachmaninov és Dante

Szergej Rachmaninov (1873-1943) *Francesca da Rimini* c. négy felvonásos operájának bemutatója Moszkvában volt 1905-ben. A *Francesca da Rimini* c. opera története Dante *Isteni színjáték* Pokol V. énekére utal.

Rachmaninov ötéves korától tanult zongorázni, és nagy tehetségnek tartották. Kislencévesen ösztöndíjjal felvették konzervatóriumba. 1892-ben újabb meglepetést okozott tanárainak, mert 18 nap alatt tökéletes hangszereléssel elkészítette első operáját, a Puskin művére készült *Aljekót*. E művéért megkapta az akadémia nagy aranyérmét, melyet előtte csak két alkalommal adtak ki.

1902-1912 között írta a *II. szimfóniát* és *III. zongoraversenyt*. Ebben az időben hatottak rá a társművészetek is, Arnold Böcklin svájci festő műve ihlette a *Holtak szigete* című szimfonikus költeményét, és Edgar Allan Poe egyik verse *A harangok* című korálszimfóniát. A társművészetek során került kapcsolatba Dantéval is, és így született a *Francesca da Rimini* c. opera.²⁰

Ermano Wolff-Ferrari és Dante

Ermano Wolff-Ferrari (1876-1948) *La vita Nuova* op.9. számú szóló kantátája Dante *La vita Nuova* c. művére utal. A mű a szólista mellett kórust és zenekart is tartalmaz.

Ermano Wolf-Ferrari olasz komponista Velencében született. Zongoratanulmányait Rómában és Münchenben végezte, majd visszatért Velencébe. 1890-ben Milánóban megismerte Giulio Riccordit, aki nagy elismeréssel volt művei iránt és kiadta a darabjait. 1903-tól ismét Münchenben találjuk, ahol bemutatták a *La vita Nuova* c. kantátáját. 1911-12-ben az USA-ba látogatott. 1939-től a salzburgi Mozarteum professzora volt. 1946-tól Zürichben találjuk, majd élete utolsó éveit Velencében töltötte. Több műfajban alkotott pld. írt operákat, hangszeres műveket, vokális műveket. Az első kiadott műve egy Esz-dúr szerenád. Kamarazenei művei Mendelssohn, Schumann, Brahms hagyományait követi. A *Szimfónia da camera* c. műve Wagner hatáskat mutat. A *La vita Nuova*, amelyet 1937-ben mutatta be, több mint 500 előadást ért meg külföldön, de mindössze kétszer mutatták be Itáliában.²¹

Dante megemlékezések a 750. évfordulón

„Égi és földi szerelem” Promenádhangverseny 1. koncert: „Égi szerelem”
Műsor: Réz Lóránt: *Enigma del Gesù Nuovo Dante Isteni színjáték – Paradicsom* részletek. Közreműködnek: Kóródi Anikó – ének, Réz Lóránt- orgona, Nagy András – színművész.

²⁰ https://hu.wikipedia.org/wiki/Sergej_Rachmaninov

²¹ STANLEY Uo., 20. 508-509.

Réz Lóránt: *L'Enigma del Gesù Nuovo* c. orgonadarabjáról a szerző így vallott:²² „A nápolyi Gesù Nuovo templom homlokzatát szabályos rendben kő gúllak (piramisok) borítják. A templom homlokzati fala eredetileg egy várhoz tartozott. Salerno hercege Roberto Sanseverino építette 1470 körül. A spanyol támadásokat követően 1552-ben kapták meg a Jezsuiták a palotát és a hozzá tartozó kerteket, amelyet később templomnak építettek át. A homlokzati falon nagyrészt megőrizték a piramisokat, de a használhatóság kedvéért három hatalmas ajtót és följük három hatalmas ablakot vájtak a falba. A legenda szerint a középkor építő mesterei és kőfaragói a ház építőköveit spirituálisan is megerősítették, hogy azok még jobban ellen álljanak nem csak a természeti viszontagságoknak, hanem a negatív energiáknak, ártó szellemeknek. Ezért a kövekbe jeleket véstek. A szimbólumok arámi és görög írásjelek különböző változatai. (érdekes, hogy Nápolyt görögök alapították és még a Római Birodalom alatt is ezen a vidéken a görög nyelv volt használatos) Ezekből a jelekből nem olvashatók ki szavak vagy mondatok.

A Gesù Nuovo templom különböző betű karakterek feltételezhetően hangmagasságokat hat különböző hangmagasságot jelölhetnek: „Do, Re, Mi, Fa, So, La”. A hat hangból álló skálát hexachordnak nevezzük. A vizsgált hexachordunk abból a szempontból is érdekes, mert kettő, három hangos fordulatból tevődik össze. A „Do, Re, Mi” és a „Fa, So, La” a két trichordban hangközök távolsága nagy-szekund lépések, amelyek összege nagy-terc, tehát dúr jellegű mindkettő. A „durum, duro” kifejezés a latinban és az olaszban is keménységet jelent. Ezzel is a várfal keménységét, szilárdságát szimbolizálhatták.

A homlokzaton 33 sorban rendezve találhatóak a szimbólumokat hordozó kő gúllak. Ezen szimbólumok jelentésének kutatása során több hipotézist felállítottam, majd kénytelen voltam elvetni, míg eljutottam az alábbi, a sorban a negyedik feltételezésemig. A gondolathoz a számmisztikán keresztül vezetett az út. Ugyanis a kutatómunka során többször előfordult a hármas szám illetve annak többszöröse. Megnéztem, hogy milyen dallam alakul ki, ha három sort olvasok össze. A sorokat mindig letről fölfelé haladva raktam össze. Kiválasztottam a 6. 7. és a 8. sort, mert ebben a tartományban voltak legsűrűbben a szimbólumok, és mert hat hangmagasságot tartalmaznak a dallamok. A három sor összeolvasásával egy olyan dallamsort kaptam, amely a gregorián dallamképző szabályoknak megfelelnek. Már a dallam egyszeri leéneklésekor elkülönültek egymástól a dallam fő hangjai és a díszítő, melizmatikus hangok. Tehát kutatásom eredményeként megállapíthatjuk, hogy a Gesù Nuovo templom homlokzatának szimbólumai egy egyszólamú gregorián dallamot rejtenek magukban.”

„A „*Gesú Nuovo templom enigmája – Harmoniae Universales*” című alkotásomban ötvöztem a homlokzati dallamokat a csillagskála hangjaival, csillagskálából alkotott harmóniákkal, a szférák skáláival, és az égitestek isteneivel és a hozzá tartozó műszak történetével, karakterével.

A tételek sorrendjét a homlokzatnak megfelelően alulról felfelé határoztam meg. Az egyes tételeket a hárfán vagy orgonán megszólaló csillaghangokból alkotott „*Harmonia Universalis*” vezeti be.

A homlokzat 33 sorát egy bevezető tételt követően 10 tételbe rendeztem. Minden tétel a homlokzat 3 sorának szimbólumai által lejegyzett hangokon alapul.

22 RÉZ Lóránt elemzése – kézirat

0. tétel G. M. Trabaci (1575-1647 Nápoly): *Consonanze stravaganti* című orgonaműve vezet be – 6-7-8. sorból a 23. zsoltár 6. verse: „Et enim benignitas...” – Harmonia Universalis (hárfa)
1. Terra – 4 elem: föld, levegő, víz, tűz (terra, aer, aqua, ignis). A fal ezen szakaszán nem találtam értelmezhető dallamokat, zenei anyagokat, ezért a tételben mind a 4 elemet különböző zenei anyaggal láttam el.
2. Hold – Luna – Clieo. A második tétel egy gondoladal. A tételen végigvonul egy tipikus gondoladal kísérő basszus zenei anyaga, a felső szőlamban pedig a fal dallama szól. A gondoladalban a holdbéli csónakos ladikja elevenedik meg.
3. Mercur – Kalliopé. A tétel hangneme Esz-dúr. A falból nyert hangok egy tipikus (choriambus) ritmusképlet formulába rendeződnek, amely végigvonul a dallamon kisebb változtatásokkal.
4. Venus – Terpsichore. Az előjátékban Wagner *Tanhauser* operájából a *Dal az Esthajnalcsillaghoz* bevezető akkordjait választottam. A 4. Venus tétel dallamához a mise Sanctus tételének szövege illeszkedik.
5. Sole (Nap) Phoebus Apollo – Melphomené. A fal kezdődallama megegyezik a római katolikus liturgiában közismert Mária miséjének introitus dallamával. A gregorián antifóna után hangzik el a falból nyert dallam.
6. Mars – Erato. A Tételben a Mars és Erato-motívumok váltakoznak. A falból vett dallam az alsó szőlamban jelenik meg.
7. Jupiter – Euterpé. Ebben a tételben is megjelenik mindkét mitológiai alak. A falból vett dallam a pedálban cselló regiszterben szól meg.
8. Saturnus – Polühümnia. A bevezető után felcsendül a falból nyert dallam. A tétel a „Harmónia Universalis”-sal végződik.
9. Uránia – Állócsillagok. A legkevesebb zenei anyagot ebből a falszakaszból kaptam, melyet többször ismétetek és összeillesztetek. A csillagskála hangjaiból alkotott osztinato basszus felett hallhatjuk a fal dallamát.
10. Thália – Vergilius – Dante – Beatrice. A csillagsálából alkottam egy *passacaglia* dallamot a „C” hangról elindulva fentről lefelé haladva jutok el az alvilágba az orgona legmélyebb hangjához. Majd megkerestem Liszt: *Dante* szimfonikus költeményének orgona változatát, amelyben figyelemreméltó összefüggéseket fedeztem fel. A bevezetőben Liszt „Dante témáját” idézem, majd rövid átvezetés után a 23. zsoltár teljes terjedelmében elhangzik egy közbeszúrt idézettel szintén a *Dante szimfóniá*-ból. A teljes mű kezdetén felcsendülő hatodik vers kezdő sora az orgonán csendül fel először, a középkori gregorián (organum) technikájával, amit az „acapella” (kíséret nélküli) énekszólam követ. A mű végén az orgona elhallgat, és a tisztaságot és örökévalóságot szimbolizáló emberi hanggal záródik a 10 tétel, 45 perces alkotás.”

DanteXperience²³

Dante *Isteni színjátéka* az európai kultúra egyik alapköve. Az elmúlt évszázadokban irodalmi, képzőművészeti és zenei művek végeláthatatlan sora reflektált rá. 2002-ben

23 https://www.mupa.hu/program/dantexperience-2015-04-24_19-30-bbnh

„Liszt, Dante és Doré – az *Isteni színjáték* zenében, versben és festészetben” címmel nagyszabású összművészeti produkció jött létre, melyet nagy sikerrel mutattak be a Ravennai Fesztiválon, a Római Operában és a Veronai Arénában. Később, már Multimedia Dante név alatt, további olasz városokban és a Weimari Művészeti Fesztiválon volt látható. 2005-ben a DanteXperience Vittorio Bresciani koncepciója alapján mind technológiájában, mind pedig tartalmában megújult, kibővült – lélegzetelállító audiovizuális utazássá vált.

Budapesten a Művészetek Palotájában 2015. április 22-én volt egy Dante megemlékező hangverseny, amikor a műsorban elhangzott Csajkovszkij *Francesca de Rimini* c. szimfonikus nyitányfantáziája és Liszt *Dante szimfóniája*. A Dante szimfóniát a MŰPA színpadán különleges fény-és vetítéstechnikával Doré festményeivel és Chiara Muti élő narrációjával mutatták be. Liszt Ferenc sokat foglalkozott a halál gondolatával és a túlvilággal és zseniális érzéke volt a pokoli látomások, és túlvilág zenei kifejezéséhez. Liszt Ferenc már a Dante szimfónia drezdai bemutatója előtt azt tervezte, hogy a szimfónia egyes részleteihez különböző illusztrációkat vetít. A rajzok elkészítése Bonaventura Genelli grafikusra várt. 27 képet tervezett, ám a bemutatón végül nem került sor a multimédiás álom megvalósítására. Néhány évvel később Liszt és a fiatal Camille Saint Saëns, Gustave Doré párizsi lakásán, két zongorán előadta a Dante szimfóniát és ez ihlette meg Dorét, a Dante illusztráció sorozatra. Gustave Doré ²⁴ 1832-ben született Strasburgban és 51 évesen halt meg 1883-ban Párizsban, francia festő-szobrász-illusztrátor volt. Gustave Doré 13 éves korában készítette első litográfiáit és 18 éves korában publikálta első albumát Herkules munkálatai címmel. Már 15 évesen alkalmazta őt Charles Philippon, a *Journal pour rire* szerkesztője, újságjának karikatúristájaként. 1849-ben, amikor édesapja meghalt már ismert művész volt. 1951-ben állította ki vásznait, ebben az időszakban számos vallási tárgyú szobrot készített és több folyóirat munkatársa volt. 1854-ben Joseph Bry kiadta Rabelais műveit, amelyet 100 képpel illusztrált Gustave Doré. Gustave Doré népszerűsége egyre növekedett, 1852-1883 között 120 művet illusztrált Franciaországon kívül Angliában, Németországban. Különösen szépek a Dante *Isteni színjáték*hoz készített illusztrációk.

Dante hatása 700 év távlatában is igen jelentős. Dante kortárs zeneszerzőit már régen elfelejtették volna, ha Dante nem idézi őket az *Isteni színjáték*ban. Dante ismerte kora zenéjét, hiszen számos éneket beiktatott az *Isteni színjáték*ba.

Az általam bemutatott zeneszerzők egy részének Dante ihletésű művei rendszeresen elhangzanak koncerteken. Liszt, Csajkovszkij, művei közhírművek. Kevésbé köztudott Verdi, Donizetti, Puccini idézett műveinek Dante inspirációja. A zenetörténet során annak ellenére, hogy Zandonai operáját Magyarországon is játszották, a nagyközönség számára kevésbé ismert. Ermano Wolff-Ferrari művei pedig hazánkban ismeretlenek. Dante hatására még a XXI. században is keletkeznek új művek. Jól reprezentálja ezt Réz Lóránt orgonadarabja.

²⁴ https://hu.wikipedia.org/wiki/Gustave_Dor%C3%A9

II. „*TEDD DICSŐVÉ A DALT, MELYET MA MONDOK*”

LISZT FERENC *DANTE-SZIMFÓNIAJA*

„Zongoráján a Dante nagy könyve hevert. Kijegyzett versszakokat mutattak a ceruzavonások és a behajtott lapsarkok. A szenvedés nehéz idején valamit kiáltania kellett. A fájdalomnak hang kell, hogy elviselhető legyen. Rengeteg régi jegyzet hevert szanaszéjjel, motívumok alig olvashatóan odavetett ötletei, hangszerelési gondolatok a mű egyes részeihez, egy-egy merészen harmonizált átmenet két hangnem között, — más ezekben nem igazodhatott volna ki. De az ő kivételes zenei emlékezőtehetsége minden szelet papír szerepét ismerte, pedig már Woronincze óta jegyeztette őket.”¹

Dolgozatomban Liszt Ferenc Dante *Isteni színjátéka* által ihletett műveit szeretném bemutatni, különös tekintettel a weimari időszakához köthető Dante-szimfóniára. A téma aktualitását nem csak Dante Alighieri születésének 750. évfordulója adja, hiszen Liszt a *Dante-szimfóniát* 1855-ben², azaz pontosan 160 évvel ezelőtt kezdte el komponálni. Az *Isteni színjáték* témája szinte keletkezése óta foglalkoztatja a zeneszerzőket. Habár leginkább a XIX. század zeneszerzőit jellemzi az, hogy ihletet merítettek Dante műveiből, már sokkal korábbiakról is ismerünk példákat. Említhetnénk például Cipriano de Rore madrigáljait³, vagy a firenzei Camerata tagjaként ismert Vincenzo Galilei (Galileo Galilei édesapja) egyik kezdetleges operáját⁴, melyben a *Commedia Ugolino* grófjának történetét dolgozza fel. A zenetörténészek szerint Rossini *Otelloja* is számos olyan bűjtatott elemet tartalmaz, melyeknek egyértelmű forrásaként a *Commedia* jelölhető meg. Liszt Ferencre azért esett a választásom, mert fontos szerepet tölt be mind a magyar, mind a nemzetközi zenetörténetben, ugyanakkor rendkívül érdekes és tanulságos annak az útnak a vizsgálata, melyet saját irodalmi élményeiből kiindulva „pimaszul” virtuóz, forradalmi vagy modern művei létrejöttéért bejárt. Feltételezem, hogy Liszt zenéjének – különös tekintettel a weimari időszakra – és olvasmányélményeinek együttes kapcsolatára indirekt módon meghatározó a XX. századi zeneszerzésre gyakorolt hatásában. A legfőbb kérdés, melyet tárgyalok: hogy egy ilyen jelentőségű irodalmi alkotás elemei miként jutnak kifejezésre a XIX. század nagy újítójának egyes műveiben, ugyanakkor e téma által miként járt ki új utat a jövő zeneszerzői számára. Elsősorban nem újdonságok publikálására törekszem, hanem a már korábbiakról meglévő, valamint a legújabb kutatások és részeredmények összefoglalására. Kitérek a dolgozat fő fókuszaként megjelölt *Dante-szimfónia* részletes zenei elemzésére, különös tekintettel az újító jellegű zenei elemekre, melyek a mű jelentőségét adják.

1 HARSÁNYI Zsolt, *Magyar rapszódia*, 1936. (mek.oszk.hu)

2 HAMBURGER Klára, *Liszt Ferenc: Dante-szimfónia S 109 = A hét zeneműve*, szerk. KROÓ György Bp., Zeneműkiadó, 1985, 136.

3 ORSELLI, Cesare, *A madrigál és a velencei iskola*, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 27.

4 Uo., 11.

1. Irodalmi élmények hatása a Liszt-életműre

„Ahogy Liszt bánik a zongorával, azt szavakban leírni nem lehet; mikor ő arra a sokfogú szörnyetegre ráteszi a kezét, az megszűnik zongora lenni; valami élő csoda lesz belőle, amely hangjában fenyeget, ledörög ránk; azután meghunyászkodik a rém, és elkezd beszélni lágyan a szív mély titkairól, miknek számára szó nincsen; megfogja a holdsugarakat, és azoknál fogva közelebb húzza hozzánk az egész mennyboltot...”⁵

Még mielőtt rátérnénk a Dante témakör tárgyalására, fontosnak tartom áttekinteni azt a folyamatot, ahogy Liszt egy falusi jószágigazgató kisfiából a XIX. század zenéjét szellemiségében meghatározó, vezéregyéniségű figurává vált. Amint az a doborjáni iskola dokumentumaiból kiderül, abban az időben egy tanítóra hatvanhét gyermek jutott, így Liszt műveltségének megalapozására szinte lehetetlen volt kellő gondot fordítani. Maga a zeneszerző panaszkodott egyszer egyik életrajzírójának, Lina Ramannnak, hogy gyermekkorában semmiféle történelmi, földrajzi és természettudományos ismerettel nem rendelkezett, Wittgenstein hercegnéhez írott egyik levelében pedig megvallja, hogy gyatra alapműveltsége mindig hátrányt jelentett számára, s ezt a súlyos hiányosságot sosem tudta igazán kiküszöbölni.⁶ Később gyermekei oktatására pont emiatt fektetett nagy hangsúlyt.⁷ Gyermekekorában fontos támasza volt Liszt Ádám, az édesapa, aki saját lehetőségeihez mérten azért igyekezett őt tanítani. A fiatal Lisztnek a párizsi időszak adott először igazán lehetőséget műveltségének bővítésére. Mivel természeténél fogva mélyen vallásos, mi több, misztikus hajlamú volt, a vallásos irodalom vonzotta. Saját elmondása szerint a Szentek élete és Kempis Tamás *De Imitatione Christi*-jének minden egyes lapja meghitt olvasmánya volt. Tizenöt éves korában naplót is vezetett, amelyet eddig még nem publikáltak. Többek között Szent Pál- és Szent Ágoston-idézeteket tartalmaz, de Liszt saját gondolatait is őrzi.⁸

Apja halála után még inkább jellemző rá az, hogy az olvasásban keres vigaszt. A legősintébb tudásszomj jutatta el olyan különböző írókhoz, mint Sainte-Beuve, Ballanche, Rousseau, Chateaubriand, Lamennais, Montagne, Lamartine vagy Voltaire. Tudjuk azt is, hogy Liszt a színházat is felfedezte. Kedvenc színpadi szerzőjének, Victor Hugónak Marion Delorme-ját többször is megnézte a Porte-St.-Martin színházban.⁹

Az 1830 körül felnőtté érő Liszt olyan írókkal, költőkkel, festőkkel, zenészekkel ápolt személyes kapcsolatot, mint Sainte-Beuve, Victor Hugo, Balzac, George Sand, Heine, Delacroix, Devéria, Ary Scheffer, Hiller, Berlioz, Kalkbrenner, Alkan, Chopin és Mickiewicz. Marie d'Agoult grófnénak, Liszt majdani első élettársának szalonjához tartozott még Lamartine, Alfred de Vigny és Eugène Sue is, akikkel szintén megismerkedhetett.¹⁰ Akár azt is mondhatnánk, az irodalmi és képzőművészeti romantika nagyjaival való találkozása helyettesítette iskolai tanulmányait, azaz géniusának erejével és

5 KIRÁLY Katalin, *Ének-zene 7.* Szeged, Mozaik, 2014, 85.

6 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc I. Bp.*, Editio Musica, 2003, 81.

7 Uo., 426.

8 Uo., 138.

9 Uo., 157-158.

10 Uo., 2003, 166.

csodás fogékonyságával pótolta műveltségbeli hiányait.¹¹ Ebben az időszakban jelentős zeneművei készültek Alphonse de Lamartine és atyai mentora, Félicité de Lamennais ihletésére, ugyanakkor *rapszodiáinak* elnevezése is Petrus Borel egy gyűjteményének címére, *Consolationjaié* pedig Sainte-Beuve egy kötetének címére utal. Legerősebben, legmaradandóbban a párizsi romantika centrális alakja, a nála kilenc évvel idősebb Victor Hugo művészete és esztétikája hatott rá.¹² Hugo tanítása a saját művészetére vonatkozott értelemben, hosszú távon érvényes Liszt zeneszerzői gondolkodására és dramaturgiájára. Az sem véletlen, hogy halála előtt néhány évvel, legkésőbbi francia nyelvű ének-zongora-darabjában ismét visszatért ifjúkori ideáljának egyik művéhez¹³, ugyanakkor azt is megállapíthatjuk, hogy Hugo ideáljai (Shakespeare és Milton, Dante és Goethe és Lord Byron) megegyeznek Liszt eszményképeivel is.¹⁴ Ez a hatás a másik irányban is megnyilvánult; példának okáért a kutatók szerint Liszt egyik lányától, Cosimától – akit otthon csak a házilag kitalált, kedves „Cosette” beceneven ismertek és apja is egész életében így szólította – kölcsönözte Hugo a *Nyomorultak* női főhősének nevét.¹⁵

A Walker kutatási alapján egy bizonyos Madame Auguste Boissier folyamatosan jelen volt, amikor Valérie lánya 1831/32 telén zongoraleckéket vett Lisztől, és megfigyelhette közéről, ahogyan tanít. A hölgy elbeszélése szerint Liszt nem szerette a „civilizált zenét”, s a törvényes rendet mindig forradalommal és harccal akarta fölcserélni: „Minden szenvedélyt meg tudott jeleníteni a zongorán: rettegést, félelmet, borzalmat, kétségbeesést, szerelmet.” A zongoraórán előfordult, hogy egy Kessler-etűdöt és Dante *Infernóját* hasonlították össze, vagy egy *Moscheles-etűd* pontosabb eljátszása érdekében előbb elolvastatta tanítványával Victor Hugo Jennyjét. Ezek akkoriban szokatlan pedagógiai elveknek számítottak. Madame Boissier a következőképpen jellemezte Liszt zongoraóráit: „tanfolyam zenei deklamációból.”¹⁶ Ebben az időszakban Heine volt az, aki élesen kritizálta a kor párizsi zongoristáit. Lisztet zongoristaként csodálta, emberként viszont idegenkedett tőle: „Vajon melyik intellektuális istállóból szerzi majd legújabb vesszőparipáját?” – jegyezte meg gúnyosan. Ellentétük Liszt erős katolikus vallásosságában és Lamennais iránti vonzódásában gyökerezett, akinek eszméit az ateista Heine sosem állhatta.¹⁷ Az 1848-as mérsárlástól elborzadt, ám az ellen nem tiltakozó Lisztről gúnyos verset is írt.¹⁸

A weimari időszakban is számos író megfordult Liszt saját szalonjában (Hans Christian Andersen, Henry Fothergill Chorley, Franz Dingelstedt, Gustav Freitag, Karl Gutzkow, Friedrich Hebbel, Hoffmann von Fallersleben, Gerard de Nerval és Adolf Stahr¹⁹, Alexander von Humboldt, Otto Roquette, George Eliot, Bettina von Arnim és mások²⁰), de ezzel a korszakkal egyik következő részben szeretnék bővebben foglalkozni.

11 BOGOLY József Ágoston, *Liszt Ferenc heurisztikája = Magyar Tudomány* 2011. 12. sz. 1511.

12 DALOS Anna, *Liszt és a művészetek = Muzsika*, 2012. 1. sz.

13 Uo.

14 Uo.

15 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc I. Bp.*, Editio Musica, 2003, 263.

16 Uo., 168.

17 Uo., 182.

18 Uo., 84.

19 ALTENBURG, Detlef, *Liszt and the Spirit of Weimar = Studia Musicologica*, Bp., Akadémiai Könyvkiadó, 2013. 54/2. 175.

20 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II. Bp.*, Editio Musica, 2003, 138.

Az utókor az előadóművész és zeneszerző Liszt munkásságában előremutató értékeket talál. Liszt Ferenc felismerte az egyébként különálló művészeti ágak egymásba kapcsolódó, összekötődő szellemi áramlását. Távlatos felismerése a saját korszakában érintkezett Richard Wagner összművészeti elképzeléseivel is, de Liszt az irodalmi művek hatásán túl még a képzőművészeti alkotások hatásstruktúráit is zeneműveibe építette.²¹ Ő mindig vette a fáradságot, hogy a zenei szöveghez odairja a versszöveget is, hogy a zongorista mindig maga előtt láthassa a költeményt. Életbevágóan fontosnak tartotta, hogy a darabot játszó művész jól ismerje az ihlető verset (például az ihlető szöveg együtt haladjon a dallammal, mint a *Dante-szimfónia* esetében is).²² Ez a fajta megbecsülés gyakran kölcsönös volt, többen is írtak Lisztről ünnepi színdarabot,²³ ódát²⁴ vagy egyéb költeményt.²⁵

Liszt következetessége dalaira is kiterjed. Ezek közül a legjobbabbak a hiányzó láncszemet alkotják Schumann és Hugo Wolf között. Több mint hetven dalt írt, hat különböző nyelvre (francia, német, olasz, angol, magyar és orosz), olyan költők szövegeire, mint Goethe, Herwegh, Schiller, Heine, Rellstab, Hugo, Petrarca, Uhland, Rückert és Lehnau.²⁶ Liszt saját irodalmi termése is jelentős, noha számos alkalommal érték olyan vádak, hogy azoknak nem ő maga a szerzője.²⁷ Levelezéséből világosan kiderül, hogy mindig maga választotta a könyveinek és cikkeinek témáját, azonban szövegei nagy részét diktálta. Minden kéziratot átnézett, mielőtt a nyomdába küldte volna és szignálta a kész írást. Gyakran utalt rájuk, mint sajátjaira és felelősséget vállalt a végső produktumért.²⁸

2. „Expozíció”: A *Dante-szonáta*

„A zongorám olyan nekem, mint a tengerésznek a flottája, az arabnak a lova, de még ennél is több – ez az én énem, az én nyelvem, az én életem.”²⁹

Az S 161 műjegyzékszámú *Dante-szonáta* a *Zarándokévek* ciklus második, *Itália* kötetének hetedik darabja. A kötet valamennyi darabja Liszt és első élettársa, Marie d'Agoult grófné 1937/39 közötti olaszországi utazásaihoz kötődik, melyeket elsősorban az olasz művészet nagyjai inspiráltak. Életrajzírói szerint ez az Olaszországi út leginkább az identitáskeresésről szólt, nem feltétlenül szakmai érdekek vezényelték a zeneszerzőt.³⁰ A darab a *Fantasia quasi sonata* alcímet kapta, amely elsősorban a szerkezetére utal, azaz a zenei anyag nem különül el tételek szerint, hanem egy meglehetősen szabad, egytételes formát kap, ahol a klasszikus szonátaforma három formai részének jelenléte csupán árnyalataiban érzékelhető.³¹ A címadásban kettős irodalmi

21 BOGOLY József Ágoston, *Liszt Ferenc heurisztikája = Magyar Tudomány* 2011. 12. sz 1512.

22 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc I. Bp.*, Editio Musica, 2003, 271-272.

23 Uo., 94.

24 Uo., 95.

25 Uo., 240.

26 Uo., 477.

27 Uo., 356.

28 Uo., 366.

29 Idézet Liszt egyik leveléből, vö: KIRÁLY Katalin, *Ének-zene 7. Szeged, Mozaik*, 2014, 80.

30 DALMONTE, Rossana, *Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on Liszt. The Petrarca Sonnet Benedetto sia 'l giorno = Studia Musicologica*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2013. 54/2. 178.

31 HAMBURGER Klára, *Liszt kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 315.

hatás érzékelhető - a darab végső címét Hugo egyik verséről kapta: *Après une lecture du Dante* (*Dante olvasása nyomán*).

A szonáta keletkezésének mítoszához hozzájárult, hogy egyik első életrajzírója, Lina Ramann a könyvében romantikusan Belaggio-ban tartja öt hónapon keresztül Lisztet és Marie-t. Szerinte a Villa Melzit bérelték, amelynek parkjában minden nap a Comolli készítette „*Beatrice vezeti Dantét*” című szoborcsoport tövében olvasták közösen a Divina Commediát, illetve itt született a Dante-sonáta is, elsősorban a grófné szellemi irányításának köszönhetően. Ez utóbbiról azonban a magát szintén Beatriceként beállító Marie szakításuk után a naplójában megjegyzi, hogy „*közönséges és szájalomra méltó munka*”. A rendelkezésre álló dokumentumok Ramann két állítását is megcáfolják: egyrészt nem volt ennyire hosszú és idilli a tartózkodásuk, másrészt még lányuk, Cosima sem itt született. Lisztből egyszer ki is tört a panasz: „*Dante, Beatrice, ugyan! A Danték hozzák létre a Beatricéket, s az igaziak meghalnak tizennyolc esztendősen!*” Amikor 1844-ben bekövetkezett végső szakításuk után Marie továbbra is utalt a Dante-Beatrice példára, melyhez nyilvánvalóan ragaszkodott, Liszt még érthetőbben fogalmazott: „*Csak a költők teremtik és istenítik a Beatricéket – nem a Beatricék teremtik, vagy istenítik a költőket.*”³²

Arra, hogy Liszt olvasta-e eredetiben a Commediát először megoszlottak a vélemények. A legújabb kutatások alapján Liszt ekkor már beszélt olaszul. D'Agoult grófnővel való levelezéséből az is kiderül, hogy mindketten rendszeresen olvastak, és az irodalmi élményeikhez fűződő gondolataikat meg is beszélték egymás között.³³ Az újságok jellemzése szerint élénk társalgó volt, s beszédébe olykor olasz és latin kifejezések vegyültek: az előbbieket talán Salierivel folytatott tanulmányi során csíphette föl, az utóbbi pedig apjától tanulhatta, aki gyakran olvasta klasszikus szerzők műveit, leveleit pedig szerette latin költőktől vett bölcs idézetekkel megtűzdelni.³⁴ Az olasz művészet- és zeneismeretéről egyébként Liszt maga is számot ad írásaiban a *Revue et gazette musicale de Paris* hasábjain,³⁵ és különösen Dante művét az emberiség egyik legnagyobb teljesítményeként tartja számon.³⁶

1837 őszén készítette az első vázlatokat a szonátához.³⁷ Első változata a *Fragment Dantesque*, melyet 1839 szeptemberében, Pisában kezdett komponálni, majd 1839 decemberében, Bécsben nyilvánosan is eljátszotta. Henri Lehman-nak írja Angliából 1840. szeptember 20-án: „Dolgozik-e Dantéján? Ez a kép végleg megalapozza majd hírnevét. Játszottam-e Önnek valaha is a magam Dante-töredékét [„*Fragment Dantesque*”]? Nem hiszem. Akár tetszik, akár nem, a tél elején ki fogom adni *Zarándokéveim* [„*Mes années de pèlerinage*”] első [kötetével] együtt. Berlioz és Meyerbeer, akiknek több részletet eljátszottam belőle, láthatóan őszintén meg voltak vele elégedve, ami igen fölbátorított.” Végül a mű többszöri átdolgozás után, majd csak 1858-ban jelent a *Zarándokévek* itáliai kötetében.³⁸

32 WALKER, Alan: *Liszt Ferenc I.* Bp., Editio Musica, 2003, 261.

33 DALMONTE, Rossana: *Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on Liszt. The Petrarca Sonnet Benedetto sia 'l giorno = Studia Musicologica*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2013. 54/2. 179.

34 WALKER, Alan: *Liszt Ferenc I.* Bp., Editio Musica, 2003, 124.

35 DALMONTE, Rossana, *Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on Liszt. The Petrarca Sonnet Benedetto sia 'l giorno = Studia Musicologica*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2013. 54/2. 177.

36 KOVÁCS Imre: *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskő vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban = Ars Hungarica* 2005. 2. sz., 322.

37 NÁDOR Tamás, *Liszt Ferenc életének krónikája*, Bp., Zeneműkiadó, 1975, 77.

38 ECKHARDT Mária, *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824-1861)*, Bp., Zeneműkiadó, 1989, 68.

Amennyiben beletekintünk a kottába, rögtön szembetűnik, hogy a fiatal Liszt még nem törődött a szöveggel olyan mértékben, mint azt érettebb zeneszerzői periódusában tette. Fontosabb volt számára a maga mondanivalója, mint a költőé. Nem az illusztrálás volt a célja, hanem hogy az alpmű hangulatát a maga sajátos eszközeivel megidézzé.³⁹

Megjelenik benne már a téma-transzformáció elve is. A *Dante-szonáta* kromatikus-lebegő főtémája először panaszosból kétségbeesővé válik, majd sóhajja, amely jajszóvá szűkül, majd szenvedélyes kiáltásba torkolló szerelmes suttogássá, aztán újra sejtelmessé, hátborzongatóan félelmetessé alakul, s a végén fokozatosan szélesedik az elkárhozottak velőtrázó sikolyává.⁴⁰ Egyébként három alaptémát különböztethetünk meg: egy bő kvartos diabolikusot, az előbb említett kromatikusot és egy pozitív, grandiózusot, mely a megdicsőülést szimbolizálja. Azt is elmondhatjuk, hogy itt már a „megszokott” hangnemeket használja: a *Pokol* és a *Purgatórium* megjelenítése d-mollban történik, mely Liszt esetében mindig a halálhoz kapcsolódik,⁴¹ a paradicsomi melléktéma pedig Fisz-dúrban van, amely Liszt egyik tipikus „üdvözlő” hangneme.⁴² Ezek az elemek már mind előrevetítik a Dante-szimfónia hangját, kezdve a tritonus folyamatosan visszatérő megjelenésétől az egészhangú skála használatáig.

3. „Kidolgozás és visszatérés”: A *Dante-szimfónia*

3.1. Weimar szelleme Liszt műveiben

A weimari időszaknak két fontos újdonságot hoz Liszt zeneszerzői munkássága szempontjából. Egyrészt saját zenekart kap, melyet vezényelhet, és amely számára műveket írhat, ugyanakkor magával ragadja a város törekvése is, hogy afféle német intellektuális főváros⁴³ legyen. Költőien talán úgy is fogalmazhatnánk, a közelmúltban ott, „a német klasszicizmus bölcsőjében” élt Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Bach és Hummel szelleme még mindig rója az utcákat.⁴⁴ Ez a szemlélet az oka annak, hogy Liszt sokszor merít témát „a német irodalom aranykorából”, illetve a zenekara által előadott művek kiválasztásában és tanulmányaiban is hatalmas szerepet játszik.⁴⁵ Zenekarával közreműködött a Goethe születésének 100. évfordulójára szervezett fesztiválon 1849-ben, majd a Herder fesztiválon is 1850-ben.⁴⁶ Ennek kapcsán Detlef Altenburg zene-történész (aki kifejezetten ezzel a korszakkal foglalkozik) egy nagyon fontos újdonságra⁴⁷ világít rá: ahogyan Liszt Weimar hagyományait ápolja, és zenei programjait Herder, Goethe, Byron, Lamartine, Schiller, Shakespeare szövegeiből meríti, zenei értelemben párhuzamba hozható a goethei „Weltliteratur” fogalmával. Fontos leszögeznünk programzenéje kapcsán, hogy

39 HAMBURGER Klára, *Liszt kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 314-315.

40 HAMBURGER Klára, *Liszt*. Bp., Gondolat, 1980, 205.

41 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II*. Bp., Editio Musica, 2003, 160.

42 Uo., 159.

43 Uo., 14.

44 ALTENBURG, Detlef, *Liszt and the Spirit of Weimar = Studia Musicologica*, Bp., Akadémiai Könyvkiadó, 2013. 54/2. 166.

45 Uo., 54/2. 165.

46 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II*. Bp., Editio Musica, 2003, 129-131.

47 ALTENBURG, Detlef, *Liszt and the Spirit of Weimar = Studia Musicologica*, Bp., Akadémiai Könyvkiadó, 2013. 54/2. 172.

nem arra törekszik, hogy az irodalmi nyelvet egyszerűen zenei nyelvre fordítsa, hanem megragadja a lényegét, a fontos momentumokat, és ahhoz a maga egyéni módján keresse meg a legmegfelelőbb zenei nyelvezetet és formát. Érdekes az is, hogy bár megalkotja a szimfonikus költemény sajátos műfaját, gyakran vallja azt, hogy a filozófiai, eszmei tartalom kifejezésére még mindig inkább a szimfóniát tartja megfelelőbbnek.⁴⁸ Bár úgy tűnhet, Liszt weimari munkássága meglehetősen problémamentesen zajlott, ez korántsem volt így. Két nagy ellenfél érdekei ütköztek folyamatosan. Egyik oldalt képviselte az európai beállítottságú, világlátott Liszt, aki a maga haladó módján értelmezte a német klasszicizmust, illetve a másik oldalt azok, akik a múltat Szent Grálként védelmezték, és nem akarták elhinni, hogy a világ már hatalmasat változott Goethe óta. Ezt a konfliktust még az sem tudta igazán enyhíteni, hogy Lisztet az uralkodóhoz nagyon erős személyes barátság fűzte.⁴⁹ Egyik tanulmányában a haladó oldal mellett kiálló Altenburg szerint Goethe-nek több mint ötven éve volt Weimar kulturális felvirágoztatására, Liszt ugyanezt kicsivel több, mint tizenkét év alatt érte el.⁵⁰ Tanítványain és zenész kollégáin kívül festők, írók is támogatták törekvéseit (pl. Hoffmann von Fallersleben, Friedrich Hebbel, Gustav Freytag, Fanny Lehwald, Hans Christian Andersen).⁵¹ 1854-ben közösen alapították meg a Neu Weimar Verein-t, hogy felvegyék a harcot a nyárspolgárisággal.⁵² A weimari időszak számos magánéleti változást is hozott. Itt tért vissza második élettársa, Carolyne ösztönzésére az ortodox katolicizmushoz,⁵³ és vetette le magáról a vándoréletet.⁵⁴ Az, hogy végre zenekarral dolgozhatott munkásságára is rányomta bélyegét, folyamatosan az új lehetőségek kifejlesztésén munkálkodott. Számtalan karmesteri újítás fűződik a nevéhez, pl. pálca nélküli dirigálás, szögletes ütémód helyett ívesebb, stb.⁵⁵ A zenekari színhatások keresése is egy újszerű és izgalmas elem. Megesett, hogy kéziratait teleírta a zenészeknek és a karmestereknek egyaránt szóló felszólításokkal, amelyekkel az általa elképzelt akusztikus célhoz igyekeztek közelebb segíteni a muzsikusokat. A következő mondat pont a *Dante-szimfónia* első tételének kidolgozási részében olvasható: „Ez az egész rész istenkáromló gúnyos röhögés akar lenni, nagyon erős akcentusokkal a két klarinéton és a brácsákon.”⁵⁶ Itt már sokkal bátrabban hangszerelt, mint korábban, mikor legtöbbször munkatársai végezték el a munka oroszánrészét a vázlatok alapján. 1854 után egyre gyakrabban dolgozik önállóan,⁵⁷ ezért az utókor is elismeréssel adózik neki: Bartók Béla Berlioz és Wagner mellett a XIX. század kiemelkedő hangszerelő újítójának nevezi. Gyakorlatilag Beethoven, Weber, Meyerbeer nyomán új zenekari színeket kevert ki, de sokat tanult Berlioztól és Wagnertől is, és megtalálta azt az egyéni zenekari hangzást, amely a maga zenéjéhez a leginkább illett.⁵⁸

48 Uo., 54/2. 174.

49 Uo., 176.

50 Uo., 175.

51 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II.* Bp., Editio Musica, 2003, 100.

52 Uo., 250.

53 Uo., 29.

54 Uo., 31.

55 Uo., 270.

56 Uo., 303.

57 HAMBURGER Klára, *Liszt kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 11.

58 Uo., 12.

Liszt számára a zene soha nem öncélú. Egészében, valamennyi összetevőjével együtt a kifejezendő eszméket szolgálja. Ebben az értelemben kell felfognunk szimfonikus alkotóművészetét is, amelynek eszközei, újításai szintén az eszmék kifejezésére hivatott zenei nyelvet gazdagítják. Zenekari műveit mindenekelőtt az jellemzi, hogy valamilyen üzenetet közvetítenek, s ezt külső inspiráció ihleti: irodalmi mű, képzőművészeti alkotás, mitológikus, vagy magyar hazafias téma. Végso soron pedig valamennyi egy önarckép, illetőleg ars poetica: a romantikus művész vallomása önmagáról, és a művész, a művészet feladatáról, küldetéséről. Tehát nem a külső indíték tartalmát illusztrálják, hanem annak hangulatait, karaktereit, mondanivalóját fejezik ki a zene nyelvén.⁵⁹ Ennek nyomán alakult ki Liszt művészetében a szimfonikus költemény műfaja, amely kifejezést először a „Tasso” esetben használta 1854-ben. Aggódott is, hogy más karmester nem lenne képes a megfelelő módon értelmezni és megoldani ezeket, ezért általában csak ő maga vezényelt. Programjaiban gyakran teljes levelet írt a közönségnek, számos önéletrajzi elemmel megtűzdelve, a mű címében pedig eleve jelezte az alapjául szolgáló művet.⁶⁰ A program szerinte „a hangszeres műhöz érthető nyelven fűzött bármilyen előszó, amellyel a zeneszerző megóvja a hallgatót a rossz költői értelmezéstől, és figyelmét az egész vagy egy bizonyos rész költői eszméjére irányítja.”⁶¹ Az „Amit a hegyen hallani” és a „Mazeppa” Victor Hugo, a „Tasso” Byron, a „Les Préludes” Lamartine, a „Hunok csatája” Kaulbach, az „Ideálok” Schiller nyomán, a „Prometheus” Herder darabjának nyitányaként, a Hamlet pedig Shakespeare színjátékának előjátékként íródott, de természetesen szimfóniái, a „Faust” – amely egyébként is egyik jellegzetes témája – és a „Dante” is irodalmi ihletésűek.

Hamburget értelmezésében a „weimari stílus” lényegét a hősi-patetikus attitűd; demokratizmus, a sokakhoz szólni akarás; a Beethoven-szimfóniákból öröklött kitárulkozás; az édeskés szín;⁶² a csillogó, tetszetős elem; a tépelődő, filozofáló hang (például *Faust* I. tétel), a fenséges intonáció (például *Esztergomi mise Credo*ja) jelenti, de jelentkezik már a későbbi művek aszketikus, puritánabb hangvétele is. Legeredetibbek, legszuggesztívebbek a sötét, infernális elemek (például a *Dante-szimfónia* pokolvíziója) és az éles ironia ábrázolása (például „*Scherzo und Marsch*” Scherzo-ja).⁶³ A nagyobb művek dramaturgiájában általában küzdelem, szenvedés vagy gonosz elemek ábrázolása után optimista befejezést hallunk: ez a – Wagnerrel közös – úgynevezett romantikus „Verklärung”, megdicsőülés. Liszt műveiben ez kétféle lehet: harsogó, triumfáló, nagy győzelem (pl. a szimfonikus költemények nagy részében, az Esz-dúr és A-dúr zongoraversenyben), vagy csendes, külsőségektől mentes és éppen azáltal megragadó (a h-moll szonáta végleges alakjában), áhítatos, nemegyszer áttetsző, szinte légiesen finom, mint a *Dante-szimfónia* egyik változatának végén.⁶⁴

Zeneje gyakran már magában provokatív,⁶⁵ de a harmónia terén is merész újító. A tonalitás-érzés bizonytalansága, fellazítása jellemzi, melynek eszköze a sűrű kromatika és

59 Uo., 13.

60 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II.* Bp., Editio Musica, 2003, 294-298.

61 PÉCSI Géza, *Kulcs a muzsikához. Művészeti, zeneelméleti és magyar népzenei alapismeretek*, Pécs, Kulcs a muzsikához, 2003, 168.

62 HAMBURGER Klára, *Liszt.* Bp., Gondolat, 1980, 190.

63 Uo., 191.

64 Uo., 194.

65 SCHONBERG, Harold C., *A nagy zeneszerzők élete*, Bp., Európa, 1998, 204.

alteráció. Gyakran fordul a modalitás felé, melyet kromatika és enharmónia segítségével tovább is fejleszt, ugyanakkor felértékeli a tercívolságra levő és a közös tercű akkordok szerepét. Gyakran alkalmaz szeptim- és nón-akkordokat is, de megjelennek az új struktúrájú, kvartokból és szekundokból álló hangzatok is. Már használja az egészhangú skálát, de művészetében felértékelődik a nagyszeptim, a tritonus és a bővített hármass szerepe is. A disszonanciák kezelése alapján megállapíthatjuk, hogy a XX. századra előkészíti a tizenkét fokú hangrendszer útját. Különösen a weimari időszakról kezdve fokozottan használ két bővített szekunddal rendelkező magyar (vagy cigány-) skálát. Ez a „magyaros” stíluselem Liszt zenei nyelvében egyre inkább a fájdalomhoz, a panaszhoz, a bánathoz kapcsolódik. A szimfonikus művek melodikáját főképpen dallamnak nem nevezhető, gesztus jellegű, alakításra alkalmas motívumok alkotják. Más részük kifejezetten beszéd, deklamáció jellegű vagy gregorián-szerű dallam.⁶⁶ Témái rugalmasak, variálásra, sőt, teljes átlényegülésre, karakterváltoztatásra alkalmasak. A témák transzformálásában, metamorfózisában természetesen a zene többi összetevője is szerepet kap: a harmonizálás, a hangszerelés, a puszta dallami-ritmikai megjelenésen túl a „beágyazás” a zenei anyag egészébe.

3.2. A szimfónia keletkezése

„Sokat dolgoztam az elmúlt napokban és Poklom befejezéséhez közeledik. De próbálnom kellene, hogy tudjam magam mihez tartani, mert most már olyan zűrzavar van a fejemben, hogy nem tudok többé eligazodni.”⁶⁷

Talán nem lehet véletlen, hogy Liszt több mint tizenöt év múltán visszatért az *Isteni színjáték* témájához. Munkája eredményeként egy háromrészes, de kéttételes zenekari mű született, azonban a körülmények sajátos formai és értelmezési megoldást eredményeztek. A szimfónia harmadik tétele, a *Paradicsom* nem készült el. A tétel szerepét egy női karra és zenekarra írt Magnificat rész vette át. Victor Hugo költeményének mintájára a mű alcímet is kapott: „Après une lecture du Dante” (*Dante olvasása nyomán*).⁶⁸

A művet Wagnernek ajánlotta. Az 1858 húsvétján ajándékba adott kéziratot partitúrára ezt írta: „Te úgy vezettél engem az élettől átítatott hangok világának titokzatos régióiba, akár csak Vergilius Dantét. Legőszintébb szívvel kiáltja feléd: Tu se' lo mio maestro e' l' mio autore. [Mesterem, mintaképem vagy Te nékem], és ajánlja Neked a művet megingathatatlan szeretettel: Liszt Ferenced.” A weimari Liszt múzeumban őrzött másolaton ez áll: „Richard Wagnernek ajánlom, mélységes szeretettel, csodálattal és hűséges barátsággal.” Az 1859-ben megjelent, nyomtatott partitúrán már csak ennyi: „Richard Wagnernek ajánlom.”⁶⁹ Valójában maga Wagner kérte Lisztet levélben: „Jobb, ha az én példányomba ír dedikációt megtartjuk magunknak. Én legalábbis egy léleknek sem fogom megemlíteni.”⁷⁰ A wagneri hatást tükrözi az is, hogy eredetileg Bonaventura Genellinek az *Isteni színjáték* jeleneteit ábrázoló

66 HAMBURGER Klára, *Liszt kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 14-17.

67 Liszt Agnes Streetnek írott leveléből, 1856. április 23. = NÁDOR Tamás, *Liszt Ferenc életének krónikája*, Bp., Zeneműkiadó, 1975, 204.

68 HAMBURGER Klára, *Liszt*. Bp., Gondolat, 1980, 172.

69 Uo., 92.

70 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II*. Bp., Editio Musica, 2003, 477.

képeit vetítették volna a zenéhez. Liszt kísérletképpen egy szélgépet⁷¹ is alkalmazni akart az első tétel végén, hogy a *Pokol* szélviharait érzékeltesse. Az ambiciózus terv megvalósításához 20 ezer tallérra lett volna szükség. Noha a weimari hercegné vállalkozott rá, hogy rendelkezésre bocsátja a szükséges tőkét, Liszt terveiből semmi sem lett, s a *Dante-szimfónia* 1856-ig az íróasztal fiókjába került.⁷² A komponáláshoz 1855 nyarán látott hozzá,⁷³ 1856 októberében azonban már magával vitte Wagnerhez Zürichbe a *Faust-szimfónia* partitúrájával együtt. Kettejük között élénk vita bontakozott ki a Dante szimfónia vérbő befejezéséről, amelyet Wagner nem tartott megfelelőnek a *Paradicsom* kifejezésére. Végül Liszt mindkét alternatívát megtartotta és a választást a karmesterekre bízta.⁷⁴ Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy a „nagy” Liszt-művekben előforduló hangos, riktó, hatásvadászó vagy túlságosan patetikus részletek valószínűleg részint Carolyne számlájára írandók.⁷⁵

„Először Liszt maga jött, és élénk zenei étellel telítette a házamat. Befejezte Faust- és Dante-szimfóniáját, és valóságos csoda volt hallanom, ahogyan partitúrából elzongorázta nekem a műveket. Minthogy biztos voltam benne, Liszt meggyőződött róla, mekkora hatást tettek rám művei, nyíltan lebeszélhettem őt a Dante-szimfónia elhibázott befejezéséről. Ha szólt valami, ami meggyőzött a muzsikus mesteri koncepciójáról, az a Faust-szimfónia eredeti befejezése volt: a Margitra való utolsó, mindent legyőző emlékezővel, törekenyen, légiesen ért véget, minden erőszakos figyelemfelkeltés nélkül. (...) Ugyanilyennek tetszett a *Dante-szimfóniáé* is, amelyben a *Paradicsomra* csak a Magnificat finom megszólalása utalt, ugyancsak gyengéd, lány lebegéssel. Annál jobban megijedtem, amikor ezt a szép elgondolást hirtelen félelmetes módon félbeszakította egy bombasztikus, plagális befejezés, amely, mint értesültem, Szent Domokost kívánta megjeleníteni. Hangosan felkiáltottam: Nem! Nem! Ezt ne! Ki vele! Ne legyen benne felséges Úristen! Maradjunk a gyengéd, nemes lebegő befejezésnél! „Igazad van.” - kiáltotta Liszt. „Én is ezt mondtam; ám a hercegné másként utasított: de úgy lesz, ahogyan Te gondolod.” Ez szép volt. Annál szomorúbb voltam később, amikor megtudtam, hogy megtartotta a Danténak ezt a befejezését, hanem még a Faust gyengéd zárását is, amelyet olyan különlegesen szépnek éreztem -, megváltoztatta, feldúsította a kórus beléptével.” - írja Wagner.

A darab egyébként már július 8-án elkészült, amint az a Louis Köhlernek írott levélből kiderül 1856. július 09-én: „Igen tisztelt, kedves barátom! Végre kikerültem „tisztítótüzemből” - azaz: elkészültem Dante Divina Commediájához írt szimfóniámmal. Tegnap írtam le az utolsó ütemeket a partitúrából (melynek terjedelme valamivel rövidebb, mint a Faust-szimfóniámé, mégis csaknem egy órát vesz körülbelül igénybe), s ma pihenésül és felfrissülésül megengedhetem magamnak azt az élvezetet, hogy olyan baráti hangvétellű leveléért őszinte, baráti köszönetet mondjak.”⁷⁷ A darab három fuvolára (a harmadik alkalmanként pikoló), két oboára, angolkürtre, két klarinétra, basszusharsonára, tubára, üstdobra, cintányérra, nagydobra, tam-tamra, két

71 AUDEH, Aida, HAVELY, Nick, *Dante in the Long Nineteenth Century*, New York: Oxford University Press, 2012, 375.

72 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II.* Bp., Editio Musica, 2003, 66.

73 Uo., 250.

74 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II.* Bp., Editio Musica, 2003, 393.

75 HAMBURGER Klára, *Liszt.* Bp., Gondolat, 1980, 153.

76 Uo., 91.

77 ECKHARDT Mária, *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824-1861)*, Bp., Zeneműkiadó, 1989, 191.

hárfa, harmóniumra, vonósokra és női (vagy fiú-) karra íródott, szoprán szólóval. Az S 109, illetve R 426⁷⁸ műjegyzékszámot kapta. A bemutató Drezdában volt, a királyi színházban 1857. november 7-én, ahol maga Liszt vezényelt.

3.3. Felépítése és zenei elemei

”Ha a Pokol művészetét a plasztikával, a Purgatóriumét a pikturával hasonlítják: a Paradicsomnak a muzsika az analógiája. Az utolsó kantika csupa fény és zene. De lelki fény és lelki zene, nem a külvilág képeiből, hanem a lélek saját elmélyedéséből szublimálva: Filozófiából és Vallásból.”⁷⁹

Inferno

Az első tétel kiválóan tükrözi Liszt pokoli látomások kifejezéséhez való zseniális hajlamát. Alaphangneme – amint a *Dante-sonátá*ban is – a bizonyos pokoli d-moll, illetve ugyanúgy a tématranszformáció módszere biztosítja a hagyományostól eltérő, de a művet erős abroncsokkal egybetartó, organikus felépítést.⁸⁰ A tétel sejtelmesen indul,⁸¹ a hangzás kísérteties: a kettős üstdobpergést egy tompított gongütés koronázza: Dante poklának baljóslatú, visszafojtott vulkánmorajlását idézve.⁸² A 4/4-es Lento bevezetésben harsonák írják le a pokol kapujának látomását, a deklamáló dallam fölött a partitúrában a szöveg is megjelenik: „Per me si va...” A téma hangsorát szokás Dante-skálának is hívni, azonban Bárdos szerint⁸³ akár egy módosított magyar skálaként is felfogható. E témán kívül két másik zenei anyagot használ a pokol megjelenítésére: egy kromatikus menetekben ereszkedő sóhaj-motívumot, illetve ereszkedő staccato akkordok sorozatát. A deklamáló részből egy folyamatosan visszatérő elem jelentkezik a tétel során, melyet legtöbbször a rezek zengenek, a „ki itt belépsz” egy fajta mottóként megjelenő dallamát. Az expozícióban csupán az *Inferno* hangulatának ábrázolására törekszik. A szenvedők átkának, panaszának vihara ismételten a trombiták és a kürtök szólamában kulminál, majd a rész halk üstdob szólóval zár, mely a mottót sugallja. A döbönt csend után Francesca és Paolo hangját halljuk, akik tiltott szerelmük emléke miatt szenvednek.⁸⁴ Ez a lírai közép-rész tökéletesen kontrasztál a tétel elsődlegesen megidézett hangulatával. A rész Quasi andante indul 5/4-ben, majd egy fájdalmas basszusklarinét recitativót hallunk, de tartalmazza a XIX. század egyik legfantáziadúsabb hárfaszólamát is. A hárfa egyrészt a pokol örvénylő szeleit idézi, másrészt a basszusklarinét érzékeny kíséretétül szolgál; ezt a szokatlan színkombinációt Dante híres sorai ihlették: Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria. („Nincs semmi szomorúbb / Mint emlékezni a régi szép időre / nyomorban.” – Babits Mihály fordításában.)⁸⁵ Eredetileg a darab több

78 HAMBURGER Klára, *Liszt kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 90.

79 BABITS Mihály, *Dante komédiája*, Bp., Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, 2013, 53.

80 HAMBURGER Klára, *Liszt*. Bp., Gondolat, 1980, 199.

81 Uo., 94.

82 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II*. Bp., Editio Musica, 2003, 307.

83 BÁRDOS Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1976, 31.

84 LEGÁNY Dezső, *Ferenc Liszt and His Country. 1869-1873*. Vinkeveen, Franz Liszt Kring, 1997, 33.

85 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II*. Bp., Editio Musica, 2003, 308.

szokatlan ritmust is tartalmazott, azonban Liszt később rendre megváltoztatta azokat.⁸⁶ A második, 4/4-es témát klarinétok és fagottok szólaltatják meg, az Andante amoroso résztől azonban a lüktetés merész 7/4-be, a hangnem pedig Fisz-dúrba vált. Tematikája a „Nessun maggior dolore...” dallamra épül, mely a végén hárfa glissandokkal zár. A középrészt folyamatos tempó- és dinamikabeli fokozás koronázza meg, mely egyrészt a hetedik kört jeleníti meg, másrészt a visszatérésbe vezet át.

A Tempo primo félelmetes visszatérést hoz magával. Pizzicattok, trillák és az üstdobok szólója teszik ironikusan ördögivé. Gyakorlatilag egy diabolikus paródiája az expozíciónak, vélhetően a nyolcadik és kilencedik kör hangulatát szimbolizálja. A végén a mottó is visszatér, immár a teljes zenekar ugyan üresen kongó, ám piú fortissimo zengett kvintjein: „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!”

Purgatórium

A tétel alaphangneme D-dúr. Kéziratára a következő alcímet írta Liszt: „Vision” (látomás). A tétel valóban látomás jellegű és erejű, ennek atmoszféráját hozzák a hárfák és a vonósok felbontott akkordjai, illetve a fafúvók egyszerű témája, mellyel a tisztítóútzben üdvösségükre váró lelkek vergődésének panaszos muzsikáját szólaltatják meg.⁸⁷

Az 55. ütemtől kezdve azonban megjelenik két, már ismert zenei anyag az első tételből: először a sóhaj-motívum, majd a Francesca jelenet második témája, ezúttal reneszánsz zenét idéző öltözetben. A tétel Lamentoso tetőpontján nagyszabású fuga hangzik fel. Témája szintén ismert: a „Nessun maggior dolore...” dallamának transzformációjára épül. Ezt a részt egy variált, rövidített visszatérés követi, majd egy fanfáros, hárfákkal színezett átvezetés, mely a *Magnificat* mennyei látomásának H-dúrjába vezet át a 287. ütemtől kezdve. Liszt a himnusznak csak az első részét zenésítette meg, alapja gregorián dallam maradt, melyet kétszólamú női kar és szoprán szóló énekel. Liszt eltökélt célja volt, hogy a *Magnificat*ban elválasztja a zenekartól és akár láthatatlanná is teszi: „A női vagy fiúkórus nem a zenekar elé helyezendő, hanem a harmóniummal együtt maradjon láthatatlan, vagy, a zenekar amfiteátrum-szerű elhelyezése esetében, legfölülre állítandó. Ahol karzat van a zenekar fölött, a kórust és a harmóniumot a legmegfelelőbb lenne ott felállítani. A harmóniumnak mindenesetre a kórus közelében kell maradnia.”⁸⁸ Ennek igazából gyakorlatias okai is voltak, Liszt ugyanis tudta, hogy darabjai kényesek intonáció szempontjából, a harmónium pedig támaszként szolgálhat az énekesek számára. Tudatában volt annak is, hogy valami újat csinált, mert a schwerini zenekar zeneigazgatójához, Julius Schäfferhez írott levelében felhívja a figyelmet a „modális” harmóniakra, főképp pedig az azokat alátámasztó, egészhangú skálára: „mostanáig, legalábbis tudtommal, szokatlan volt így, teljes terjedelmében.”⁸⁹ Mindez fél évszázaddal azelőtt történt, hogy Debussy kisajátította volna ezeket a harmóniakat a francia impresszionizmus nevében. Ez a bizonyos újdonság a záró „Hosanna, halleluja” szövegű (391-420. ütem), gisztől

⁸⁶ Uo., 311.

⁸⁷ HAMBURGER Klára, *Liszt kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 96.

⁸⁸ Lábjegyzet a Dante szimfóniából: WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II.* Bp., Editio Musica, 2003, 305.

⁸⁹ WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II.* Bp., Editio Musica, 2003, 316.

lefelé haladó dúr-akkord sor. Mint már fentebb elhangzott, a tételnek két különböző befejezése ismert. Egyik egy piú pianissimo, „lebegő” H-dúr kvartszextakkordon zár, másik pedig harsány fortissimo, rezekkel erősített alaphármason. A gyakorlat azt mutatja, a karmesterek ez utóbbit szokták leginkább mellőzni, és Wagner kérésének megfelelően inkább a légies befejezést választják.⁹⁰

3.4. A mű előadásai és utóélete

„Hogy meddig tart még a kritikusoknak ez a különös komédiája, nem tudom. A lehurrogásokat egészen nyugodtan veszem, és megkezdett utamat feltartóztatlanul folytatom. Hogy a botrányokért én vagyok-e a felelős, azt majd megmutatja az idő!”⁹¹

Aachenből való visszatérése után, 1857 nyarán Liszt sok időt töltött azzal, hogy elvégezze az utolsó simításokat a *Dante-szimfónián*. A nehéz mű sok új technikai igényt támasztott a zenekarral szemben. Liszt alig várta már, hogy előadhassa a darabot, ezért kissé elhamarkodottan úgy döntött, hogy a premiért Drezdában vezényli, abban a városban, amellyel eddig jó kapcsolatban állt. Bülow megérezte a veszélyt, és kérte Lisztet, hogy helyettesítse a szimfóniát egy könnyebb darabbal, de mindhiába. Sejtései sajnos beigazolódtak.⁹² A koncertet november 7-én tartották a drezdai királyi színházban, egyetlen próba után, s az előadás igazi katasztrófa volt. „Olyan bukás, amely csak Wagner Tannhäuserének párizsi bukásához fogható.” – írta Hans von Büllow. Liszt nem fogadta meg saját tanácsát, amelyet egy évvel korábban, a szimfonikus költemények előszavában kifejtett, miszerint csak akkor szabad művei bemutatására vállalkozni, ha az előadás megfelelően elő van készítve, ráadásul arra sem gondolt, hogy az akusztikai hatás miatt a fenti galériára felállított „angyalkórus” nem fog rálátni a karmesterre. A drezdai sajtó csaknem egy emberként fordult szembe Liszttel. Egyetlen említésre méltó kivétel a fiatal Felix Draeseke volt, aki a *Dresdener Nachrichten*-ben jelentetett meg egy tüzes védőbeszédet, és ettől kezdve Liszt egyik leglelkesebb támogatója lett.⁹³ A drezdai fiaskó valójában egy olyan problémára is rávilágít, amelylyel Liszt, valahányszor zenekari műveit turnéra vitte, mindig szembekerült: kéziratos szólamanyagból kell előadni az új darabokat, és egyik-másikban annyi a javítás, hogy az ember elképzelni sem tudja, hogyan tudták a muzsikusok kisilabizálni ezeket,⁹⁴ ugyanakkor az is valószínűsíthető, hogy füttykoncertet a vele szembenálló lipcsei konzervatív klakk adta.⁹⁵

A mű Prágában is elhangzott, szintén Liszt vezényletével 1858. március 11-én, mely ezúttal kitörő ovációt váltott ki a publikumból.⁹⁶ Liszt levelezéséből megtudjuk, hogy Carolyne erre az előadásra egy programfüzetet állított össze, hogy a közönség

90 HAMBURGER Klára, *Liszt kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1986, 97.

91 Liszt nyilatkozata Köhlernek, 1857. december: NÁDOR Tamás, *Liszt Ferenc életének krónikája*, Bp., Zeneműkiadó, 1975, 218.

92 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc II.* Bp., Editio Musica, 2003, 462.

93 Uo., 463.

94 Uo., 289.

95 Uo., 338.

96 Uo., 285.

jobban megértse a mű ihletését. „Az ön Dante-programja mestermű... alig találtam három vagy négy szó változtatnivalót.” – írja Liszt Carolyne-hoz címzett levelében.⁹⁷

Legközelebb Rómában, a Sala Dante avatásán hangzott fel a szimfónia 1866. február 26-án. A terem sajnos ma már nem létezik.⁹⁸ Telt ház volt, de nem aratott vele különösebb sikert („formátlannak találták”), annál inkább ünnepelték a zeneszerzőt magát.⁹⁹ A művet Giovanni Sgambati, Liszt egyik tanítványa vezényelte, aki a mestertől egy ezüsttel díszített ébenfa karmesteri pálcát kapott elismerése jeléül, a zeneszerzőnek pedig Domenico Venturini írt két szonettet „Dante e Liszt” címmel, kifejezetten erre az alkalomra.¹⁰⁰ Eősze László egyébként valószínűsíti, hogy ezt a hangversenyt eredetileg maga a szerző dirigálta volna, csak édesanyja halála miatt nem vállalta a felkérést.¹⁰¹ Egy Sgambatihoz írott februári leveléből kiderül, hogy a próbafolyamat itt sem zajlott zökkenőmentesen, ugyanis aggódtak a műkedvelő kórus hölgyeinek intonációs problémái miatt.¹⁰² Liszt a római bemutató után Párizsba utazott, ahol szintén lehetősége nyílt a szimfónia népszerűsítésére: Gustav Doré estélyén május 11-én *Saint-Saëns közreműködésével zongorán adta elő a darabot*.¹⁰³

1865. augusztus 17-én volt a magyarországi bemutató a Pesti Vigadóban, mellette elhangoztak Volkmann Róbert, Mosonyi Mihály és Erkel Ferenc új művei is. Liszt itt is maga vezényelt, ugyanakkor saját Rákóczi-induló feldolgozásának is ekkor volt a premierje.¹⁰⁴ A zenekart barátai is erősítették: Erkel Sándor tam-tamon, Mosonyi Mihály nagybőgőn, Huber Károly hegedűn játszott. A pesti közönség az ámulattól szinte szóhoz sem jutott: „A mű hátborzongató, a hangszerelés merész és monumentális.”¹⁰⁵

1881-ben Rómában, december 6-án a Societa Orchestrale Romana rendezett hangversenyt Liszt műveiből, melyen (Sgambati szólójával) felcsendült az A-dúr zongoraverseny, valamint a *Dante-szimfónia* is Ettore Pinelli vezényletével. Amikor Liszt a terembe lépett, a közönség felállva, nagy ovációval fogadta. Az előadás végén a Societa tagjai megajándékozták az *Isteni színjáték* díszkötéses példányával, valamint egy levéllel, melyet Róma összes vezető muzsikusa aláírt.¹⁰⁶

Liszt életében több bemutató nem történt. Manapság is ritkaságnak számít az előadása, ez azonban a darab jelentőségét nem csorbítja.

4. Összefoglalás, avagy coda

„Ezekkel a híres, oly eltérően megítélt *Költeményekkel*, a *Dante-* és a *Faust-szimfóniával*, íme, egy egészen új Liszt áll előttünk, Weimar Lisztje, a nagy, az igazi, akit a zongora oltárán elégetett tömjén füstje túl sokáig elfátyolozott. Határozottan arra az

97 Uo., 465.

98 Uo., 52.

99 Uo., 107.

100 KOVÁCS Imre, *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban = Ars Hungarica* 2005. 2. sz., 324.

101 EŐSZE László, *119 római Liszt-dokumentum*, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 30.

102 EŐSZE László, *119 római Liszt-dokumentum*, Bp., Zeneműkiadó, 1980, 28.

103 KOVÁCS Imre, *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban = Ars Hungarica* 2005. 2. sz., 32.

104 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc III.* Bp., Editio Musica, 2003, 102.

105 LEGÁNY Dezső, *Ferenc Liszt and His Country. 1869-1873*. Vinkeveen, Franz Liszt Kring, 1997, 33.

106 WALKER, Alan, *Liszt Ferenc III.* Bp., Editio Musica, 2003, 442.

útra lép, amelyet Beethoven nyitott meg a *Pastorale-szimfóniával*, és amelyet Berlioz oly ragyogóan futott be; elhagyja az abszolút zene kultuszát az úgynevezett „programzene” kedvéért, amely világosan meghatározott érzések és karakterek ábrázolására törekszik; teljes testtel beleveti magát a harmóniai újításokba, azt merészezi, amit előtte még senki sem merészelt, és ha néha előfordul vele, hogy – egyik barátja furcsa eufémizmusa szerint – „átlépi a szép határait”, ezen a területen is szerencsés találati és briliáns felfedezései vannak.”¹⁰⁷ Saint-Saëns szavai egy barát, egy tanítvány szavai, ugyanakkor egy új generációt képviselő muzsikúé is. Lisztet élete során megszámlálhatatlan alkalommal érték különböző vádaskodások, melyekkel munkásságának jelentőségét próbálták elbagatellizálni. A már letisztult stílusú, idős Liszt harmóniai is elbizonytalaníthatnak sokakat, hiszen meglehetősen szokatlan együtthangzásokat hoztak. El kell telnie majd ötven évnek, mire őt Bartók akadémiai székfoglalójában megvédi: „Liszt egész gondolkodásának, világnézetének legpontosabb tükrét magában műveiben találhatjuk. Optimizmusát legjobban azok a Verklärung-szerű vagy diadalmos zárórészek fejezik ki, amelyek számos nagyobb szabású művében megvannak. Hogy korát, a romantikus XIX. századot minden javával, minden túlzásával nem tagadta meg, az emberileg nagyon is érthető. Ebből származik a szónoki pátosz túltengése; ebből magyarázhatók bizonyos, a polgári közönség számára tett engedmények, meg legjelentékenyebb műveiben is. Ismételten mondom: akik csak ezeket a fogyatkozásokat pécézik ki, – és ilyen még ma is a zenekedvelők egy része – azok nem látnak rajtok túl a lényegig. Már pedig pártatlan értékelés a lényeg megismerése nélkül elképzelhetetlen.”¹⁰⁸

Téves a nézet, hogy csupán Wagner egyik csatlósa lenne. Liszt a *Dante-szimfóniában* számot ad saját zeneszerzői eredményeiről, összefoglalja őket, ugyanakkor merész kísérleteivel utat mutat azoknak, akik szellemiségéből, írásai, pedagógiai munkája nyomán mernek dacolni a konvenciókkal. Hatása Schönbergen keresztül a hatvanas évek zenei avantgárdján keresztül mind a mai napi érvényesül.¹⁰⁹

Jelentősége az irodalmi elemek megjelenését illetően is zenetörténeti fontosságú. Több kutató a Weltliteratur analógiájára egy fajta „zenei világirodalom” fogalmának létrejöttét is neki tulajdonítja.¹¹⁰ Liszt a tradicionális formák sajátos továbbfejlesztésével egyéni megoldásokhoz jutott el, melyek ugyan nem a szövegi tartalmat helyezik előtérbe, bennük mégis érvényesül a programzene műfajának minden követelménye.

Felhasznált irodalom

ADORNO, Theodor W., *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*, Bp., Helikon, 1998.

107 ECKHARDT Mária (közr.), „Az idő majd meghozza a végső ítéletet...” Saint-Saëns írása Lisztről = *Muzsika* 2013. 2. sz.

108 BARTÓK Béla *székfoglalójának kivonata* = Akadémiai értesítő, 1936, 43. kötet, 30.

109 DAHLHAUS, Carl: *Liszt, Schönberg és a nagyforma. A „többtételesség az egytételességben” elve* = *Magyar Zene* 2011. 3. sz. 249-261.

110 ALTENBURG, Detlef, *Liszt and the Spirit of Weimar* = *Studia Musicologica*, Bp., Akadémiai Könyvkiadó, 2013. 54/2. 172.

- ADORNO, Theodor W., *Wagner*, Bp., Európa, 1985.
- ALTENBURG, Detlef, *Liszt and the Spirit of Weimar* = *Studia Musicologica* 2013, 54/2. 165-176.
- AUDEH, Aida, HAVELY, Nick, *Dante in the Long Nineteenth Century*, New York: Oxford University Press, 2012.
- BABITS Mihály, *Dante komédiája*, Bp., Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, 2013.
<http://mek.oszk.hu/11800/11876/pdf/11876.pdf> [2015.08.15.]
- BÁRDOS Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1976.
- BARTÓK Béla *székfoglalójának kivonata* = Akadémiai értesítő, 1936, 43. kötet
- BOCCACCIO, Giovanni, *Dante élete*, ford. FÜSI József, Bp., Európa, 1975.
<http://mek.oszk.hu/00300/00333/00333.pdf> [2015.08.13.]
- BOGOLY József Ágoston, *Liszt Ferenc heurisztikája* = *Magyar Tudomány* 2011, 12. sz. 1508-1503.
- DAHLHAUS, Carl, *Liszt, Schönberg és a nagyforma. A „többtételesség az egytételességen” elve*, = *Magyar Zene* 2011, 3. sz. 249-261.
http://mzst.hu/pdfs/mz%202011_3__249-261_Dahlhaus.pdf [2015.09.20.]
- DALMONTE, Rossana, *Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on Liszt. The Petrarca Sonnet Benedetto sia 'l giorno* = *Studia Musicologica* 2013, 54/2. 177-198.
- DALOS Anna, *Liszt és a művészetek*. = *Muzsika* 2012, 1. sz.
http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3400 [2015.09.08.]
- DOBÁK Pál, *A romantikus zene története*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998.
- DÖMÖTÖR Zsuzsa, KOVÁCS Mária, MONA Ilona, *Liszt tanulmányok*, Bp., Zeneműkiadó, 1980.
- EBERST, Anton, *Muzička paleta*, Novi Sad: Anton Eberst, 2003.
- ECKHARDT Mária, közr. „Az idő majd meghozza a végső ítéletet...” *Saint-Saëns írása Lisztről* = *Muzsika* 2013, 2. sz.
http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3599 [2015.09.08.]
- ECKHARDT Mária, *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824-1861)*, Bp., Zeneműkiadó, 1989.
- EŐSZE László, *119 római Liszt-dokumentum*, Bp., Zeneműkiadó, 1980.
- GÁL György Sándor, *Liszt Ferenc életének regénye*, Bp., Zeneműkiadó, 1970.
- GÁRDONYI Zoltán, *Liszt Ferenc magyar stílusa*, B., Országos Széchenyi Könyvtár, 1936.
<http://mek.oszk.hu/06800/06801/06801.pdf> [2015.08.13.]
- GRIMES, Nicole, *A Critical Inferno? Hoplit, Hanslick and Liszt's Dante Symphony* = *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 2011, (7. évf.) 12. sz. 3-22.
- HAMBURGER Klára, *Liszt*, Bp., Gondolat, 1980.
- HAMBURGER Klára, *Liszt Ferenc: Dante-szimfónia S 109, R. = A hét zeneműve*, szerk. KROÓ György, Bp., Zeneműkiadó, 1985.

- HAMBURGER Klára, *Liszt kalauz*, Bp., Zeneműkiadó, 1986.
- HAMBURGER Klára, *Liszt és Victor Hugo* = Muzsika 2009, 1. sz.
http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=2847
[2015.09.08.]
- HANKISS János, *Liszt Ferenc nyomai a francia irodalomban* = Budapesti Szemle, 1934, 235. kötet, 683-685. sz. 301-325.
- HARSÁNYI Zsolt, *Magyar rapszódia*, 1936. <http://mek.oszk.hu/13300/13338/pdf/>
[2015.08.13.]
- HORÁNSZKY Lajos, *Liszt Ferenc és a politika* = Budapesti Szemle, 1937, 244. kötet, 710.-712. sz. 1-10.
- HUNEKER, James, *Franz Liszt*, New York: Charles Scribner's Sons, 1911.
<http://mek.oszk.hu/09500/09503/09503.pdf> [2015.08.12.]
- KIRÁLY Katalin, *Ének-zene 7*, Szeged, Mozaik, 2014.
- KOVÁCS Imre, *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban* = Ars Hungarica 2005, 2. sz.
<http://epa.oszk.hu/01600/01615/00002/pdf/315-330.pdf> [2015.09.09.]
- LEGÁNY Dezső, *Ferenc Liszt and His Country, 1869-1873*, Vinkeveen: Franz Liszt Kring, 1997.
- LENDVAI Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Bp., Akkord, 1996.
- NÁDOR Tamás, *Liszt Ferenc életének krónikája*, Bp., Zeneműkiadó, 1975.
- ORSELLI, Cesare, *A madrigál és a velencei iskola*, Bp., Zeneműkiadó, 1986.
- ORSELLI, Cesare, *Az opera születése*, Bp., Zeneműkiadó, 1986.
- PÁNDI Marianne, *Hangversenykalauz, I. Zenekari művek*, Bp., Zeneműkiadó, 1972.
- PÉCSI Géza, *Kulcs a muzsikához. Művészeti, zeneelméleti és magyar népzenei alapismeretek*, Pécs: Kulcs a muzsikához, 2003.
- PONORI THEWREWK Aurél, *Divina Astronomia. Csillagászat Dante műveiben*, Bp., Magyar Csillagászati Egyesület, 2001. <http://mek.oszk.hu/09100/09150/09150.pdf>
[2015.08.15.]
- SCHONBERG, Harold C., *A nagy zeneszerzők élete*, Bp., Európa, 1998.
- SHAW, Bernard, *The Great Composers. Reviews and Bombardments*, Los Angeles: University of California Press, 1978.
- SZABOLCSI Bence, *Liszt Ferenc estéje*, Bp., Zeneműkiadó, 1956.
- SZÉKELY Júlia, *Vándorévek. Liszt Ferenc élete*, Bp., Móra Ferenc Könyvkiadó, 1966.
- TÓTH Aladár, *Liszt Dante-szimfóniája* = Nyugat 1921, 21. sz.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00304/09252.htm> [2015.09.10.]
- WAGNER József, *Liszt Ferenc és Heine* = Egyetemes Filológiai Közlöny LXIX. évf. 1946, 93-97.
- WALKER, Alan, *Liszt Ferenc I-III*. Bp., Editio Musica, 2003.
- ZICARI, Ida, *A Writing that Dictates the Choreography: Dante Sonata by Frederick Ashton* = Studia Musicologica 2013, 54/4. 417-430.

AZ ISTENHEZ VEZETŐ ÚT HANGJAI

„Amikor ma írásban és szóban Dantéra emlékezünk, nem az irodalom egy nagy halottját ébresztgetjük, aki most 700 éve született, hanem vonzó, élő, egyetemes géniusz tiszteletünk, akinek üzenete az utókor számára ma is érvényes. Minden alkotásában – a legnagyobbtól a töredékekig – az emberiség és az igazság mély szeretetét érezzük. Olyan nagy művész, mint ő, csak néhány van a világirodalomban, hozzáfogható erkölcsi géniusz az irodalomban talán egy sem.”¹ – írta Kardos Tibor 1965-ben egy Dantéről szóló tanulmány kötet előszavába. Fontos, hogy ilyennek lássunk valakit ahhoz, hogy el tudjuk fogadni a művét, mint erkölcsi iránymutatást is. Márpedig Kelemen János szerint Dante nem szépirodalmi műnek szánta az *Isteni színjátékot*. Sokkal, de sokkal többet akart adni ennél a világnak: „Dante az *Isteni színjátékot* »szent Poémának, Szent Dalnak fogja fel, melynek ég s föld munkatársa«. Vagyis költeményét nem költői műnek, hanem szent doktrínának, a Szentírás folytatásának szánja.”²

Ha elfogadjuk, hogy Dante nagy művész, erkölcsi géniusz és azt is komolyan vesszük, hogy milyen szándékkal írta ezt a művet, akkor egy zenész vagy zenével foglalkozó ember számára felemelő lehet a Purgatórium üzenete. A minőségi zene és a zene szakralitása a XXI. század emberének a rohanó életéből egyre jobban kiveszik. Pedig a zene az, ami Dante szerint segíthet a lelkünk megtisztításában, életünk traumáinak feldolgozásban és az olyan fontos lépések megélésben, mint mikor egy szinttel közelebb kerülhetünk Istenhez. A Purgatórium így már nem csak abból a szempontból izgalmas hely, hogy egyedül itt történik átalakulás, csak itt létezik idő és valódi mozgás, hanem abban is, hogy ennek a szent tisztulási folyamatnak a zenét választja eszközéül és segítőjéül.

Dolgozatom témája épp ezért Purgatórium zenei világa. A 12. ének domborműveinél márványba vésve láthatjuk, mely három hagyománykör alapozza meg a mű világot. „Az első, az alulról szemlélt csodálatos faragás Máriát mutatta minden természeti ábrázolásnál szebben, amint az angyal üdvözli őt. [...] Közvetlen közelében a másik márványba véselt dombormű a frigyládát vivő ökrös szekeret és mellette hét kórusba szerveződött emberek csoportjait ábrázolta. [...] A domborművön még a jámbor zsoldáros, a táncoló (!) Dávid és felesége, Michol volt látható. [...] Dante meglátta a harmadik domborművet. Ezen Traianus császár és egy asszony találkozása középkori legendájának (storiata) képi bemutatását látta.”³

Ez a három kép bemutatja, amit Pál József is megfogalmaz: „A középkori mentális tér három nagy, egységes része a keresztény, a zsidó és a görög-római klasszikus hagyomány volt.”⁴ Azért is nagyon fontos mind a három hagyománykör, mert hisz ebben

1 KARDOS Tibor, *A Dante-kép változásai Babits óta = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KADROS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 9.

2 KELEMEN János, *A szentlélek poétája*, Kávé Kiadó, 1999, 13.

3 PÁL József, *Dante, szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Bp., Akadémiai Kiadó 2009, 144.

4 Uo.

a részben – melyre Dante huszonkét tercinát szentel – maga Isten alkotta meg ezt a három képet.⁵ Így ezek itt, a Purgatóriumban kiemelt hangsúlyt kapnak. A negyedik, zenei kategória, melyet még vizsgálok, az a világi zene. Látjuk, hogy ez több helyen megjelenik és mennyire egyértelmű hatása van az Istenhez vezető úton a lelkekre.

1. A világi zene megjelenése és hatása

A világi zene megjelenése már a második énekben megtörténik. Miután Cato, a mennyi révész áthozta a lelkeket, Dante az árnyak közt felismeri a Casella nevű barátját és kéri, hogy mint már annyiszor, most is dallal enyhítse és nyugtassa lelkét. Ő eleget is tesz a kérésnek.

„A Szerelem, mely szólogat szivemben...”
kezdte, s úgy zengett drága dalolása,
hogy még visszhangzik édessége bennem.
Mi ketten s az ő valamennyi társa
hallgatva, boldog füleink betelltek,
mintha nem volna gondunk semmi másra.”⁶

De bármennyire szép és szívet-lelket nyugtató ez az ének, mégsem szolgál igazi hasznukra. Cato rájuk szól, hogy ne vesszesség itt az idejüket, mert indulniuk kell az útra, s a lelkek engedelmesen elindulnak. A világi ének tehát pillanatnyi megnyugvást adott, de hátráltatott; míg az egyházi, mellyel a révész áldotta meg a lelkeket előre vitt.

A következő példa a görög-római antik hagyománykörhöz köthető. A Tizenkilencedik énekben az énekével a hajósokat a halálba csaló Szirén vezeklésének lehetünk tanúi. Hajdani szépsége helyett itt torz külsővel tűnik Dante elé, de mikor dalra fakad, az épp olyan delejes erővel bír, mint hajdanán.

„[...] egy nő jött élém, álmomban, dadogva,
a szeme kancsal, arca színe halvány,
lába meggörcbült, és a karja csonka.
Ránéztem; s mint a napsugár hatalmán
az éj fagyától dermedt tag fölenged:
úgy tekintetem, nyelvét dalra csalván
megoldta; egész lénye földerengett
kis idő alatt, és fakószin arca,
mint a szerelem szereti, olyan lett.
És akkor, mondom, dalra oldva ajka
rákezdte úgy, hogy semmi figyelembe
sem vettem mást, csak rajta csüggve, rajta!

⁵ Uo., 145.

⁶ DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*, BABITS Mihály fordítása <http://mek.oszk.hu/00300/00362/html/>

*Én vagyok a büvös Sziréna - zengte -
s a hajóst tengerén zavarra költöm,
oly vad gyönyörrel olvad énekembe!
Ritkán szabadul, ha hálómbe öltöm;
Ulysses útját is kitérítettem;
aki hall, el nem hagyhat; úgy betöltöm.”⁷*

A világi éneknek ez a fajtája káros, sőt bűnös és rossz, hisz itt nem pusztán távol tart a megtisztulás útjától, hanem egyenesen a halálba vezet. Az öncélú világi ének egyértelműen a rosszhoz kapcsolódik, de nem mindenhol ilyen negatív színezetű. Más helyeken akár még a tisztulást is szolgálhatja a kötetlen szövegű, nem Biblikus dal. Erre látunk példát a Tizennyolcadik énekben, melyben akik renyhék voltak, most nagy buzgón küzdenek üdvükért.

*„És szólt utamnak Segítője: Látod,
ott jön még kettő: nézd s figyelj a dalra:
szavaikkal marják a lustaságot!
Sírban hevert már - szólt a dal - kihalva
a nemzedék, melynek megnyílt a tenger,
mire a Jordánt megláthatta sarja; -
s ki azt mondaná a fáradságra: nem kell,
s Anchises fiát nem követte végig,
dicstelen élt tovább a gyáva ember! –”⁸*

A Huszadik énekben Máriát és a többi szenteket egyedül dicséri Capet Hugó, szintén nem Biblikus szöveggel. Sőt az est leszállta után olyan eseteket is megénekel, melyek a görög-római antik hagyománykörhöz köthetők. Például Midasz király vagy Pygmalion esetét.

Ugyancsak a tisztulást szolgálja a huszonhatodik énekben a bujaságtól tisztulók dala. Az ének itt sem Biblikus szövegű. Ráadásul kifejezetten személyre szabott:

*„itt egy részt hozott, más részt vitt a lába
és sírva újra bús dalukba kezdtek,
s kiki ráillő példaszózatába.”⁹*

Egy másik pozitív megjelenése a világi éneknek, mely szerint a költészet a maga területén hasznos motiváció lehet, a huszonkettedik énekben található. Szép példát látunk arra, hogy a nemes költészet milyen nemes szándékokat szíthat fel, s hogyan sarkallhat ifjakat arra, hogy ennek szenteljék magukat.

7 Uo.

8 Uo.

9 Uo.

„De mikor azt daloltad, mint tapossa
duplán a durva harc Jokaste keblét, -
mondá a Pásztorénekek dalossa -
„Clio verte veled a lant idegjét:
s nem volt meg, ami nélkül cselekedni
a jót kevés: nem volt igaz hited még.”¹⁰

„Uj század száll - daloltad - uj remény ég;
uj nemzedék jön, égből ereszkedvén;
igazság és aranykor visszatér még!
Általad lettem költő és keresztény;
de hogy szavamat könnyebben megértsed,
talán rajzomat kissé kiszínezném.”¹¹

Összefoglalva a világi ének a maga helyén jó és rossz egyaránt lehet. Motiválhat a költészet művelésére, de a halálba is csalogathat. Az Istenhez vezető úton attól függ, hogy előre mozdít- e vagy hátráltat, hogy milyen szándékkal szólaltatják meg. Ha valaki öncélúan, csak a maga vagy mások kedvére énekel, az eltereli a figyelmet az Úr útjairól. Azonban, ha valaki Isten szándéka szerinti dalt zeng, az a tisztulást segíti.

2. A görög-római klasszikus zenei hagyomány megjelenése

E kultúrkör a filozófiával oly sokat foglalkozó Dante számára nagyon kedves. Azonban a Purgatóriumban, ahol mozgás, változás és szent cél felé vezető út van – ahogy a világi zenénél láttuk – csak olyasminek lehet helye, ami Istennek kedves és a tisztulást szolgálja. A világi zenéről szóló részben több olyan mitológiai alak jött elő, ha csak említés szintjén is, akik szerepelnek a Purgatóriumban. Míg a hajósokat romlásukba csalogató Sziréna fizikailag jelen volt, addig Capet Hugó, oly sok más híres eset között, megéneкли Midasz király és Pygmalion történetét. Látjuk tehát, hogy példaként előkerülnek ezek az alakok, ám ők –leszámítva a Szirénát – még nem köthetők egyértelműen a zenéhez. Melyek tehát azok zenével kapcsolatban álló szereplők, akik helyet kaptak a Purgatóriumban akár csak említés szintjén is?

Mikor Dante a Purgatórium megírásába kezd, rögtön az első énekben Kalliope múzsához fordul segítségért.

„[...] és Kalliope valahára merjen
kisérni hangján, melytől sápadott
egykor a kilenc Pierída bűne,
hogy nem reméltek bűnbocsánatot.”¹²

10 Uo.

11 Uo.

12 Uo.

Hésziodosz *Istenek születése* című műve nyomán tudjuk, hogy „Kalliopé, az epikus költészet múzsája, pártfogója”.¹³ Gyermekai, Orpheusz és Linosz varázs erejű dalnokok voltak.¹⁴ Nem véletlenül választotta főhőséül épp Orfeuszt Claudio Monteverdi az első operájához, és épp őt választotta Gluck is, mikor a barokk operából kiábrándulva meg kívánta reformálni az operairodalmat. Orfeuszban a költő és a dalnok kapcsolódik össze. Az ő története mutatja meg a zenének még az alvilág törvényeit is felülíró hatalmát. A zene tisztító hatalmának gondolata az egész Purgatóriumi úton visszatükröződik.

A Múzsák támogatása olyan áldás és kiváltság, mely által a dalnok képes a szorult vagy gyászos helyzetű embert felvidítani. Így ír erről Hésziodosz:

„[...] kit a Múzsák
kedvelnek, boldog, szájából ömlik az édes
szó, s valahányszor a gyász elfogja a lelket, a gondban
még el nem fásultat, s szenved tőle az ember,
Múzsák hű szolgája, a dalnok, a régi nagyoknak
hírét zengi s a boldog olümposzi isteneket mind,
rosszkezdvét feledi s gondjára se gondol az ember
vissza, borúra derűt hoz az istennők adománya.”¹⁵

Látjuk, hogy Dante az első énekben kéri a Múzsák pártfogását. Ez azt mutatja, hogy ilyen bűvös hatalmú dalnokként kívánja művét papírra vetni. Ebből a gondolkodásból következik, hogy a második énekben, mikor régről ismert kollégára, egy másik dalnokra akad, akkor tőle szintén ezt a fajta varázsos enyhülést várja és kéri. Megtapasztalja azonban azt, hogy a Purgatóriumban már más szabályok érvényesek. Itt már a dalnok, bármily szépen zenél, nem válhat a tisztulásra szoruló lelkek javára. Ennek a folyamatnak logikus következménye, mikor a harmadik énekben említést tesz Arisztotelészről és Platónról, de azt mondja róluk, hogy bár akartak látni, de nem tudtak. Hisz hiába lehet a legjobb szándék mögöttes, sem a filozófia, sem a művészet önmagában nem juthat el Istenhez. Mind a kettő lehet eszköz az Úr szolgálatában, – ahogy a zene és a képzőművészet megjelenik a Purgatóriumban – de Isten nélkül a megtisztulás útján már csak visszatarthatnak minket. Pont, mint Casella éneke.

Vizsgáljuk meg, melyek lesznek a hasonlóságok és az alapvető különbségek Platón és Arisztotelész a zenéről kialakított képében és másik három zenei gondolkozásban.

Platón *Az állam* című munkájában komoly figyelmet szentel a zenének. Kettéválaszt jó és rossz zenét, de még kártékony és hasznos hangszereket is, méghozzá a következőképpen:

„Platón feltétel nélkül hisz a zene lélekformáló erejében: „a ritmus és a harmónia hatol be legjobban a lélek belsejébe”. Az ion és a líd hangnem csak szórakoztat és

13 <http://utrakelo-irodalom.hu/irodalom/vilagirodalom/gorog/hesziodosz-2/muzsak/> megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.

14 http://mitologiaoldalaim.blogspot.hu/p/blog-page_9230.html megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.

15 HÉSZIODOSZ, *Istenek születése*, 96–103. sor, TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre fordítása

elpuhít - ezért ezek mellőzendők. A dór és a fríg viszont éleszti a harci kedvet, bátorsággal tölti el az ifjak lelkét. A húros hangszerek közül csak a lírát és a kitharát engedélyezte. A fuvolát száműzte a fiatal öröknek ajánlható hangszerek közül.”¹⁶

Amíg a zene lélekre gyakorolt hatása, mind a négy általam vizsgált zenei szegmensben, alaptételnek tűnik, addig a jó és az ártalmas zene kettéválasztása nagyon más alapgondolatra épül náluk. Míg a világi zenében is és a zsidó zenében is azt láttuk, hogy a szándék az, ami igazán befolyásolja, hogy milyen lesz az előadott zene/dal hatása, Platónnál hangsor alapján vannak kategorizálva. Csak egyetlen példát említve: Dávid lant játéka hasznosnak bizonyult, mert Isten rossz lelkét akarta kiűzni vele, ellenben a nép asszonyainak dicsőítő éneke csak féltékeny indulatokat szított Saul szívében – erről bővebben a zsidó zenéről szóló részben írok. Platón besorolása ettől a gondolkodástól egészen idegen. És még inkább messze van, ha megnézzük, hogy a Purgatóriumban megjelenő keresztény zenék közül egy sem káros, nincs rossz hangnem, mert mind előre visz és segíti a tisztulási folyamatot. Kevésbé idegen viszont a Purgatórium szellemiségétől a következő gondolat – bár nyilván nem ugyan ahhoz az Istenhez szánná ezeket Platón, mint Dante: „A gümnasztikai nevelés mellől a múzsai nevelés sem hiányozhat. Homérosz költészete helyett – amely az isteneket gyarló emberi lényeknek ábrázolja – Platón himnuszokat és magasztaló énekeket tanítana a fiatal fiúknak és lányoknak.”¹⁷

A következő gondolatok szintén megtalálhatók a Purgatórium belső logikájában, ugyanis itt a zene segít a kívánt cél elérésében. A cél pedig hasonló: Isten/a transzcendens világ elérése.

„A matematikai képzés keretei között tanítandó aritmetika, geometria, asztronómia és zenetudomány csupán előkészület a dialektikához, amellyel nem szabad túl korán megismerkedni. (...) A filozófusok fentebb bemutatott magasrendű nevelésének végső célja a transzcendens (érzék fölötti) ideák, mindenekelőtt a jó ideájának a megismertetése.”¹⁸

Arisztotelész nézetével bármilyen modern, felvilágosult ember rokonszenvezne. „Fiának szánt művében, a „Nikomakhoszi etiká”-ban arról ír, hogy az emberi élet célja a boldogság. Ki az igazán boldog ember? Az, aki erényesen él – hangzik Arisztotelész válasza. A cél tehát erényes polgárok nevelése.”¹⁹

Csak hogy a keresztény vallás szemszögéből nézve a földi élet célja merőben más. Látjuk, Arisztotelész gondolkodásában ugyancsak megjelenik a zene lélektisztító ereje: „Úgy véli, hogy a zene képes az indulatok és szenvedélyek levezetésére, s így megtisztítja az erkölcsöket. (Ez a megtisztulás az arisztotelészi katarzis-elméletnek a lényege.) A passzív zenehallgatás azonban ehhez nem elegendő, a gyermeknek magának is muzsikálnia kell. Ez a zenetanulás ne legyen mesterségszerű, „versenyekre és díjakra irányuló”. Általános zenei műveltségre van szüksége a gyermeknek. A hangszerek közül a fuvolát elutasítja, mert az „nem arra való, hogy erkölcsös lelki hangulatot

16 <http://magyar-irodalom.elte.hu/nevelestortenet/02.02.html> megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.

17 Uo.

18 Uo.

19 Uo.

keltsen”, csupán a szenvedélyeket korbácsolja fel; a kithara sem nyeri meg tetszését; csak a lírát engedélyezi. A hangnemek terén a dór mellett foglal állást, mert „nyugodt, férfias méltóságot” áraszt, s így ez felel meg leginkább a szélsőségektől mentes erkölcsi erények kialakításának.”²⁰

Összefoglalva, a görög-római antik zenei világ ugyan megjelenik a Purgatórium legelső énekeiben, de csupán mint jelzése annak, hogy bár a filozófia eljuthat nagy és rejtett igazságok feltárására, a művészet pedig még ennél is magasabbra, az értelem fölötti szintre, de sosem fognak elérni a valódi igazságokig. Az Istenhez vezető úton egyedül a vezeklés és a kegyelem segíthet át minket. Így míg Dante, mint a filozófus és a művész innen, ebből a kultúrkörből táplálkozna, addig mint a hívő ember kénytelen új, egészen más utat keresni a megtisztulás folyamatához.

3. A zsidó zenei hagyomány megjelenése

Ha a keresztény liturgiáról beszélünk, akkor számba kell vennünk, hogy az az ókori zsidó zenei hagyománnyal összefonódott a kereszténység kezdetekor, beleolvadt és kitörölhetetlen része lett. A zsidó hagyomány akkor sem lenne elválasztható a kereszténytől, ha Dante nem emelné külön ki. Egyrészt az Ószövetség a keresztény hagyomány szerves részét képezi, másrészt, ahogy Kármán György mondja: „A zenetudomány bebizonyította, hogy a közös ősi gyökerek következtében a gregoriánus számos olyan dallamvonalat, zenei fordulatot őriz, ami az ókori közös istentiszteleteken is elhangozhatott az ókeresztény és a hagyományörző zsidóság közös istentiszteletein.”²¹

A világi zenéről szóló részben világosan láthattuk, hogy Dante a világi zenét árnyoldalairól is bemutatta. Ha a zenélés, az éneklés nem Isten céljait szolgálja, akkor nem visz közelebb hozzá, sőt akár távol tarthat tőle. Az Ó szövegségben oly hangsúlyosan megjelenő zene legtöbbször Istenhez köthető.

Ellenben találunk ellenkező példát is, például Dávid és Saul közös győzelme után: „Egyszer amint hazajöttek, amikor Dávid a filiszteusok leveréséből tért vissza, kivonultak az asszonyok Saul király elé Izrael városaiból énekszóval, körtáncot lejtve, dobolva, vígan, és három húrú hangszeren játszva. A táncoló asszonyok így énekeltek: Megölt Saul ezer embert, Dávid meg tízezer embert!”²² (1 Sám 18, 6-7) A zene itt nem Istent szolgálja és látjuk – pont, mint a világi zenénél hasonló helyzetben –, hogy következményei nem áldásosak, hisz Saul szívében ekkor gerjed fel a harag és a féltékenység, mintha a zene valóban csak Isten dicsőítésének szolgálatában lenne igazi hasznunkra.

Ennél azonban sokkal fontosabb és izgalmasabb kérdés az, hogy Dante mennyire ismerhette a zsidó zenei hagyományt és ebből a szegmensből mit választott ki. Feltehetően nem volt jártas az akkori zsidó liturgikus gyakorlatban. Amit ismerhetett, az az ókori zsidó zenei hagyomány. E tekintetben viszont épp oly művelt lehetett, mint

20 Uo.

21 KÁRMÁN György, *A zsidó liturgikus zene, I. rész, Történelmi vázlat*, Bp., ORKI Zsidó Egyetem, 1998, 5.

22 *Biblia*. Magyar nyelvre fordította a Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága, Bp., Kálvin János Kiadó, 2001, 287.

akár egy ezzel foglalkozó mai szakember. Hisz, ha az ókori zsidó hagyományt vizsgáljuk, akkor nagyrészt a Bibliára hagyatkozhatunk, mint forrásra. Mivel a kottairás csak jóval később alakul ki, így más írásos zenei dokumentum nem nagyon maradt fenn. Tudjuk, hogy az ószövetség tanulmányozására volt lehetősége. „Dante valószínűleg a ferenceseknél és a dominikánusoknál végezte alapiskoláit, majd később a bolognai egyetemen jogot, retorikát, orvostudományt és művészeteket tanult.”²³

Nézzük meg először azt, hogy a Purgatóriumban milyen módon láthatjuk a zsidó zenei hagyományt megjeleníteni. Az első hely a bevezetőben is említett 12. énekben szereplő második márványkép:

„Ott márványökrök vonják ponyvasátor
alatt; szekéren, ládáját az Úrnak,
mely int, hogy ne légy hivatlan prókátor.
S a kísérek hét kórusra oszolnak;
s ott két érzékem küzködött; az egyik
szólt: *Nem!* - a másik: *De igen, dalolnak!*
S a tömjénfüstöt is, mely föltüremlik
köröskörül, sok jól utánzott ránccal,
az orr tagadja, s a szemek igenlik.
S lám, a Zsoltáros föltürkőzve táncol
a szent Szekrény előtt alázatosan;
s több volt királynál, s kevesebb, e táncsal.
S egy palotának erkélyén magassan
Mikhál látszott, a menetet csodálván,
szomoruan, és kissé haragossan.”²⁴

Huszonhetedik énekben Dante álmodást lát, s ebben az álomban jelenik meg Lea, aki megéneklé a testvérével megélt örök különbséget kettejük között:

„[...] egy ifju szép hölgy tűnt elém, bolyogva
virágos réten, álmaim leánya,
virágot szedve, s ilyen dalba fogva:
Tudja meg, aki nevemet kívánja:
*Lia vagyok, és gyönyörű kezemnek
koszorút kötni drága tudománya,
hogy tükröm elé ékesítve menjek; -
de húgom Rákhel el se hagyja tükrét;
fényes szemei folyton rajt pihennek.*

23 KÁDÁR Julianna, *Zenei jelenségek Dante Purgatóriumban*, kézirat 1.

24 DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*, BABITS Mihály fordítása <http://mek.oszk.hu/00300/00362/html/megtekintes>
dátuma: 2015. 09. 21.

*Az én kezeim cicomára fürgék,
az ő szemei magát nézni; tettben
lelem én, ő látásban leli üdvét. –*²⁵

A zsidóság Ráheldt ősanyjának tekinti.²⁶ Mikor a nép újra fogságba kerül, Ráheld felkel sírjából és sírva könyörög fiaieért (Jeremiás 31,15–17). Dante mégsem őt helyezi előtérbe, hanem az oly sokszor megvetett testvérét, Leát. Azt a Leát, akit apja csak úgy tudott férjhez adni, hogy megcsalta Jákobot. Azt a Leát, aki végigélte a megaláztatást, hogy hiába szül fiúkat férjének, az csak hűgát szereti igazán. Ez az állapot életük végéig kitartott, hisz József története mutatja, hogy Lea gyermekei megörökölvén anyjuk helyzetét, mindig csak másodhegedűsök lehettek az atyai házban. Lea tehát még Ráheld halála után sem érezheti magát a szeretett feleségnek. Milyen szép, hogy mind Platón, mind Arisztotelész, mind a világi zene – mind a pszichológia –, mind pedig a keresztény kultúrkör hisz a zene terápiás jellegében; és itt ez a sokat gyöttrődött nő a virágos réten kiéneklei magából a bánatát. Dante ösztönösen tudja azt, amit a tudomány a zene-terápiában csak jóval később fedez fel.

A huszonnyolcadik énekben megjelennek a zsoltárok is:

„Ti újjon jöttök; s tán hogy így mosolygott
ajkam e kertben - kezdte - hol az Ember
fájának első fészke vala boldog,
csodálkozhattok rajta jóhiszemmel;
de fényt derít a Delectasti zsoltár,
mely elmétekről minden ködöt elver.
S te ki előbb kéréssel ostromoltál:
tárd föl, ami még előtted csodás;
beszélni jöttem, bármit tudakolnál.”²⁷

„A Földi Paradicsomban Matelda őrgórnő említést tesz a Delectasti zsoltárra 5. sora, a teremtésről szól. Az egykori bűnbeesés helyén Matelda nem a tragikus eseményt hangsúlyozza, hanem a teremtés csodáját, szépségét.”²⁸

Az ELTE Régi Magyar Irodalomtudományi Intézetének Szöveggyűjteményében a régi magyar irodalom történetében található ez a zsoltárt.²⁹ Az Apor-kódexben (15. sz. vége) az 5. sorban a következő szerepel: „Mert örvendeztettél engemet, Uram, te tételidben, és te kezeidnek művelkedetiben vigadok.”³⁰

Most vizsgáljuk meg, hogy ehhez képest milyen funkciói voltak a zenének a zsidóság életében az Ó szövetség tanúsága szerint. „Zenei szempontból a Szentírás tanúsítja:

25 Uo.

26 <http://judaizmus.blogspot.hu/2009/04/nok-bibliaban-7.html> megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.

27 DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*, BABITS Mihály fordítása, <http://mek.oszk.hu/00300/00362/html/> megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.

28 KÁDÁR Julianna, *Zenei jelenségek Dante Purgatóriumában*, kézirat 10.

29 http://sermones.elte.hu/szovegkiadasok/magyarul/madasszgy/index.php?file=339_341_91_zsoltar megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.

30 Uo.

mind az ének, mind a hangszeres játék és tegyük ehhez a táncot is, a zsidóság gyakorlatában az egyistenhitet szolgálja. Istent dicsérik, dicsőségét hirdetik az énekek, ezt szolgálja a zene, a tánc és ezért tartanak istentiszteletet.³¹

Már a pusztai vándorlás kezdetén zene, ének, tánc és hangszerek kísérik az Istenhez vezető utat. A zene képes csak átadni az Isten iránt érzett szavakkal kimondhatatlan hálát Mózes hálaadó énekében. „Akkor ezt az éneket énekelte Mózes Izrael fiaival együtt az Úrnak: Énekelek az Úrnak, mert igen felséges, lovat lovasával a tengerbe vetett.”³² (2 Móz 15, 1)

Mirjam prófétanő pedig táncol: „Ekkor Mirjám prófétanő, Áron nénye, dobot vett a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva. Mirjám így énekelt előttük: Énekeljete az Úrnak, mert igen felséges, lovat lovasával a tengerbe vetett.”³³ (2 Móz 15, 20-21)

Más példákat szintén láthatunk hálaénekekre. Ilyen Debóra és Bárák éneke a Sisera hadsereg legyőzésének ünneplése: „Azon a napon így énekelt Debóra és Bárák, Abínóam fia: Feltámadt az életkedv Izraelben, önként fölkel a nép, áldjátok hát az Urat! Halljátok, királyok, figyeljete, fejedelmek! Én most az Úrnak éneket mondok, zsolttárt zengek az Úrnak, Izrael Istenének.”³⁴ (Bír 5, 1-3)

Kapcsolódik a hálaénekekhez, mikor Isten gondoskodását előzi meg a dal. A pusztai vándorlás során Moáb határához érve: „Ott van az a kút, amelynél ezt mondta az Úr Mózesnek: Gyűjtsd össze a népet, mert vizet adok neki. Ekkor énekelte Izrael ezt a dalt: Buzogj föl, kút, zengjétek dalát!”³⁵ (4 Móz 21, 16-17)

Előfordul olyan eset, mikor maga Isten ad éneket és kéri Mózeset, hogy tanítsa meg a népnek kettős céllal. A dallam segíti az írástudatlan népet abban, hogy a törvényt fejben tartsa, amennyiben pedig ezek ellen vét, maga a megtanult ének tanúskodik majd ellene. „Most pedig írjátok le ezt az éneket! Tanítsd meg rá Izrael fiait, add a szájukba, mert ez az ének lesz tanúm Izrael fiaival szemben.”³⁶ (5 Móz 31, 19)

Isten rossz szellemének elűzésére ugyancsak a zene az alkalmas eszköz. A közismert kép, melyben Dávid hárfa játékkal vigasztalja a gyötrődő Saul, ennek a megvalósulását mutatja. Fontosabb azonban a megvalósulásánál, hogy mikor a baj megtörténik és az ebben kompetensek pontosan diagnosztizálják Saul problémáját, akkor az egyetlen kiút ebből a lantpengetés. Nem egy gyógymód a sok közül, hanem az egyetlen lehetséges. „Saultól viszont eltávozott az Úr lelke, és rossz szellem kezdte gyötörni, amelyet az Úr küldött. Akkor ezt mondták a szolgálói Saulnak: Látod, Istennek egy rossz szelleme gyötör téged. De a mi urunknak csak szólnia kell, és szolgálid kések keresni egy embert, aki ért a lantpengetéshez. És ha majd Istennek a rossz szelleme megszáll, akkor pengetni fogja a lantot, és jobban leszel.”³⁷ (1 Sám 16, 14-16)

31 KÁRMÁN György, *A zsidó liturgikus zene, I. rész, Történelmi vázlat*, Bp., ORKI Zsidó Egyetem, 1998. 6.

32 *Biblia*. Magyar nyelvre fordította a Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága. Bp., Kálvin János Kiadó, 2001, 72.

33 Uo., 72-73.

34 Uo., 243.

35 Uo., 157.

36 Uo., 209.

37 Uo., 284.

A *Purgatórium* 12. énekében található az alábbi jelenet: „Az Isten ládáját egy új szekeren vitték el Abinádáb házából, és Uzzá meg Ahjó irányították a szekeret. Dávid pedig és egész Izrael szent táncot járt Isten színe előtt teljes erővel, énekelve, citerák, lantok, dobok, cintányérok és harsonák kíséretében.”³⁸ (1 Krón 15, 7-8) Az idézet mutatja, hogy az egész nép részt vesz benne. Ennek ellenére megtörténik a tragédia, mert aki a ládát a leesésétől óvni akarná – és így hozzáér – meghal. Érdekes, hogy Dante ezt a részt emeli ki, amelyben az egész nép zenél. A *Purgatórium* tisztuló lelkei szintén többször és közösen énekelnek.

Ehhez képest sokkal korlátozottabb lesz a zenészek köre, miután Dávid megépítteti a szent sátorot. Ekkor, hogy a ládát végleges helyére vigyék, már Lévi törzsére bízta a szállítást. „Dávid megparancsolta a lévíták vezetőinek, hogy állítsák föl atyjuk fiait, az énekeseket hangszerekkel, lantokkal, citerákkal és cintányérokkel, és zendítsenek hangos örömeikre.”³⁹ (1 Krón 15, 16) Dávid szerint így kell megfelelően kísérni az Úr ládáját, s így nem ismétlődik meg az előző alkalommal bekövetkezett tragédia. Mikor a Krónikák második könyvében Salamon az Isten házába szállítatja a ládát, egész pontosan adatok vannak a zenei apparátus viseletéről, elhelyezkedéséről és létszámáról. Mikor a ládát már elhelyezték „[...] fölállt az oltártól keletre valamennyi énekes lévita, tehát Ászáf, Hémán és Jedútún a fiaikkal és testvéreikkel együtt fehér ruhába öltözve, cintányérokkel, lantokkal, és velük együtt százhusz harsonát fújó pap. A harsonásoknak meg az énekeseknek egyaránt az volt a tisztük, hogy összehangolva zengjék az Úr dicséretét és magasztalását. Amikor hangosan szóltak a harsonák, a cintányérok és a hangszerek, és dicsérték az Urat, mert ő jó, és örökké tart szeretete, akkor a házat, az Úr házat felhő töltötte be, úgyhogy a papok a felhő miatt nem tudtak odaállni, hogy szolgálatukat végezzék, mert az Úr dicsősége betöltötte Isten házat.”⁴⁰ (2 Krón 5, 12-14)

A három esetből látszik a fokozatosság. Szükség volt arra, hogy a szövetség ládáját zene kísérje. Mind Dávid, mind a bölcsességéről ismert Salamon így látta jónak. De az sem volt mindegy, hogy kik zenélnek és hogyan. Ha nem az arra szentelt lévíták kísérték a láda átszállításának aktusát, az tragédiába torkollott. Ez nagyon pontosan mutatja, hogy itt a zenének nem csupán aláfestő, vagy légkör teremtő funkciója van, ahogy az egyik párkányról a másikba való átlépéshez sem akárki szólthatja meg a zenét, hanem csak az ott őrt álló angyalok. Dante *Purgatóriumában* épp így megvannak azok a szent zenék, melyeket csak a megfelelő lények szólaltathatnak meg. A zene fontosságát mutatja az is, hogy milyen nagy létszámú lévita volt énekes szolgálatra rendelve. A Krónikák első könyvének 23. fejezetében láthatjuk, hogy Dávid összegyűjtve Izrael vezetőit, számba veszi a lévítákat, 38 000 főt. Ebből 4000-nek az volt a dolga, hogy Isten dicséretére használja az általa készített hangszereket.

Hasonlóan központi szerepet kap a zene, mikor Jerikó falai bevehetetlennek bizonyulnak. Ekkor így szól az Úr Józsuének: „Lásd! A kezedbe adom Jerikót és királyát

38 Uo., 408.

39 Uo., 409.

40 Uo., 427.

vitéz harcosaival együtt. Vegyétek hát körül a várost, valamennyi harcos kerülje meg egyszer a várost. Így tégy hat napon át! Hét pap vigyen hét kosszarvból készült kürtöt a láda előtt. A hetedik napok hétszer kerüljétek meg a várost és a papok hétszer fújják meg a kürtöket. És ha majd hosszan fújják a kosszarvakat, ti pedig meghalljátok a kürt szavát, hatalmas harci kiáltásban törjön ki az egész nép. Akkor le fog omlani a város kőfala, és a nép bevonulhat, mindenki egyenest előre.”⁴¹ (Józs 6, 1-5) A harcosok végig vonulnak és végig zengenek a kürtök. A szövetség ládája az Úr jelképe. Ezt jelzi, mikor a Biblia azt írja: „Az Úr előtt vonult”, aki a kürtöket fújta - miközben a kürtösök a láda előtt vonultak.

Dante minden egyes lényeges ponton megjeleníti a zenét a Purgatóriumban. Mikor új szintre lép és újabb P törlődik le a homlokáról, azt mindig valamilyen zene kíséri. Látjuk, milyen erős párhuzamot mutat ez a gondolat az ősi zsidó gondolkozással, ahol minden fontos Istenhez kötődő aktust szintén zene kísért.

Más helyzeteket találhatunk a *Zsoltárok könyvében*, ahol rendkívül gazdag tárháza vonul fel az emberi érzéseknek és élethelyzeteknek, a gyásznéktől a szerelmes dalon át a hálaadó énekig. Látjuk, hogy a szakrális zene az élet minden területét végigkísérheti. Hasonló ehhez Danténál a különböző tisztulási folyamatokban segítő zene, mely a különböző élethelyzetekből adódó, a különböző bűnöktől való szabadulást munkálja. Az ide tartozó példák bővebben a IV. részben szerepelnek.

Összefoglalva: láthattuk, hogy a világi zene mind Dante művében, mind a zsidó hagyományban rossz indulatokat kelthetett, sőt néha kifejezetten káros volt. Megfigyelhettük ezen kívül azt is, hogy gyökereiben mennyire egyezik a Dante által felépített világ belső és a zsidó vallás logikája a zenével kapcsolatban. Az Istennel kapcsolatos dolgoknak ez sokszor elengedhetetlen kísérője, előre mozdítója vagy egyetlen eszköze. Ezen kívül a zenét használva lehet saját érzelmeinket és életeseményeinket Istennek tetsző módon feldolgozni, de természetesen nem ez az egyetlen ilyen út.

4. A keresztény zenei hagyomány megjelenése

A keresztény zenei hagyomány egészen más helyzetben van, mint az előzőleg tárgyalt másik három. Ez a fajta zene ott van minden fontos fordulóponton és megjelenik majdnem minden konkrét tisztulási folyamatban. Ezért mielőtt a konkrét zenével körbeszótt epizódokra térnénk, itt már kikerülhetetlenül meg kell néznünk a Purgatórium szerkezetét. Keletkezése egy idős a sátán lázadásával. Ahogy a frissen teremtett világban megjelenik a lázadás, úgy jön létre a vezeklés helye is. Ahogy a mennyből kivetett Lucifer a földre csapódik, esésével létre hozza a poklot és vele párhuzamosan a purgatóriumot. „[...] a pokolbeli tölcsérnek egy a tengerben elszigetelt hegy felel meg Jeruzsálemmel éppen szemben. Oly magas a hegy, hogy csúcsát a legalsó égkör súrolja, lábát pedig annak a tengernek hullámai nyaldossák, amelyben a legnyugtalanabb ember lelete halálát.”⁴²

41 Uo., 217.

42 CHIAPPELLI, Fredi, *A Purgatórium szerkezete = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 338.

Cato, a mennyei révész az ide vezető úton hozza el, majd ennek a tengernek a partján teszi ki a tisztulásra méltó lelkeket. Innen veszi kezdetét a megtisztulás folyamata, mely folyamatos felfelé irányuló mozgással jár. Ezt nem csak a szó lelki értelmében élheti át, aki bejárja a hegy útját, hanem fizikailag is. Minden egyes tisztulási részfolyamat után egy szinttel feljebb folytatódik a vezeklés. A szintek tagolódása a következő: „A *Purgatórium* anyaga funkcionálisan kilenc részre oszlik: az antipurgatóriumra, a hét főbűnt sújtó hét büntető gyűrű (így következnek egymás után: büszkeség, irigység, harag, lustaság, fősvénység, falánkság, bujaság) és végül a Földi Paradicsom.”⁴³

A második énekben tanúi lehetünk, ahogy új csapat érkezik a purgatóriumba. Már az ide való belépést – tehát az első jelentős állomást – zene kíséri.

„Farán a Szent Révész alakja lenge;
(a Szentség jele homlokán vakító);
s több mint száz lélek ült zsufolva benne.”
„In exitu Israel de Aegypto -
egy hangon így mindnyájuk ajka zengett,
s tovább mint írja a zsoltaáros író.”

Az idejutás útja tehát Cato zsúfolásig telt csónakjának elhagyásával és az ő áldásával ér véget. A jelenet szép és egyszerű. Cato keresztet vetve megáldja, majd kiteszi őket a parton és eltűnik. „Szentség súlyával bírnak szavai és tettei, s amit Dante vagy Vergilius tesz parancsára, noha egyszerű, mégis úgy írja le, mint rituális cselekményt (I. 121.-136.). A részletek egysége allegorikus hangulatot és a liturgiára jellemző ünnepélyességet kelt. Ezzel a kezdeti epizóddal egyébként a liturgikus hangot akarta bevezetni. Mindenekelőtt a zeneiség folyamatosságát biztosítja, hiszen az imádságok szuggesztív visszhangozását az őrangyalok vallásosan előírt mozdulataival váltogatja, és végig vezeti az ének egészen mint mély alaphangot, s az egész ünnepélyes fináléban folyik egybe.”⁴⁴

Ez a zenei bevezetés két dolgot foglal magába. Előre vetíti a minden szintre való belépéskor megszólaló angyali énekeket, és azt is megmutatja, hogy a lelkek aktívan énekelnek az egyes bűnök miatti vezeklésükkor, hisz már az érkezés pillanatában közösen dalolnak. Ez után következik az antipurgatórium, ahol szintén szent énekek hangzanak fel:

„Eközben új csapat tűn íme szembe
kissé előttünk, a lejtőn levágva
s a *Miserérét* versről-versre zengve;”
(V. 22-24.)

43 Uo., 339.

44 Uo., 340.

„A királyok völgyében a *Salve Regina* és a *Te lucis ante* jelölik a változó krepuszkoláris mozzanatot.”⁴⁵ „[...] a *Salve Reginát* zengik, az esti zsoltószma, a vesperás (alkonyati imaóra) canticumát (a zsoltárhoz hasonló, de nem a zsoltárkönyvből vett ének).”⁴⁶

Majd, mikor már a lelkek felkészültek rá, elérkezik a belépés a valóságos purgatóriumba. Itt ugyancsak megjelenik a már említett váltakozás. A bebocsátásnál megszólal az angyali ének, majd minden szinten a vezeklők szenvedélyes éneke. „[...] az édes és hatásos *Te Deum laudamus* üdvözlí (IX.39. és köv.), a következő körökben a büszkék a *Pater Noster*-t mormolják, az irigyek litániát mondanak, a haragosok rázendítenek az *Agnus Dei*-re, a fősvények és a kapzsiak az *Adhaesit pavimento anima mea* zsoltárt éneklék, a falánkok a *Labia mea Domine* szavaival siránkoznak, a bujálkodók a *Summae Deus clementiae*-t zengik. S amikor egy lélek már megtisztult, és feljebb szállhat, az egész hegy ünnepi énekben remeg, a születés örömeiben a *Gloria in excelsis* hangjára. (Csupán az állandó futásban lévő lusták nem mondanak imádságot, hanem erényre és bűnre példát.)”⁴⁷ Fontos még megjegyezni, hogy mennyire pontosan illeszkednek ezek az énekek a Purgatórium belső világához és logikájához, miközben leképezik az akkori liturgiai gyakorlatot. Az egyedül a Purgatóriumban jelen lévő idő magával hozza a napszakok váltakozását. Ehhez az énekek is adaptálva vannak. Például a *Te lucis ante - Téged dicsérünk napszállta előtt*. „Szent Ambrus himnusza. Este van a völgyben, („sötétedett a lég, eljött az este”). A Kommentár ezt a himnuszt is a vesperás gyakorlatához sorolja. A Cl. Blume által összeállított.”⁴⁸

Ehhez képest komoly változás a Földi Paradicsom. Itt már nem a következő szintre engedő őrangyalok és vezeklő bűnösök éneke ismétlődik. Az előző részekben már említett Lea és Matilda énekét, a Beatricével való találkozás és az egész út tetőpontja követi: „A Purgatórium befejező részét az utolsó hat ének tartalmazza; itt megy végbe a Földi Paradicsom vidékén a Beatricével való találkozás, és kibékülés. Ez a rész valóságos tetőpont, Dante legnagyobb ünnepélyességgel veszi körül a liturgikus tartalmat. Már nem himnuszok és imák ellenpontozása, hanem óriási ünnepélyes körmenet, amelyben szimbolikusan felvonul a kereszténység minden tradíciója.”⁴⁹

Dante nem csupán időben használta pontosan a liturgia elmeit, de az előadás módját is mindig a tartalomhoz igazította. „Hallhatunk” kánont, megjelenik az orgona hangja, együtt és kórusban szintén énekelnek a lelkek. Jól példázza a következő eset azt, hogy az előadásmód miként nyer fontosságot. „Az *Énekek éneké*-t megszemélyesítő vén fordul Beatricéhez, *Ó, jöjj, libanoni menyasszony*. Ez a felelgető énekmód, a rezponzorikus éneklésmód, amit használtak a liturgikus gyakorlatban. Ez a zenei változatosság a jelenet, helyzet fontosságát még jobban kiemeli.”⁵⁰

Globálisan nézve látjuk, hogy minden apró aktus ebben a keresztény szellemiségben születik: „A liturgikus magatartásra egyébként jellemző az, hogy csekély

45 Uo., 341.

46 KÁDÁR Julianna, *Zenei jelenségek Dante Purgatóriumában*, kézirat 5.

47 CHIAPPELLI, Fredi, *A Purgatórium szerkezete = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 340-341.

48 KÁDÁR Julianna, *Zenei jelenségek Dante Purgatóriumában*, kézirat 5.

49 CHIAPPELLI, Fredi, *A Purgatórium szerkezete = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 351.

50 KÁDÁR Julianna, *Zenei jelenségek Dante Purgatóriumában*, kézirat 11.

cselekvésnek komoly értelmet, tehát spirituális jelentőséget tulajdonít. A Purgatórium összes epizódjának közös jellemzője az, hogy a cselekvések eredetében túlsúlyban van az érzelem.”⁵¹

Összefoglalva: a keresztény liturgia pontos leképezést látjuk – nyilván a Dante korabeli gyakorlat szerint. Ez kísér minden fontos tisztulási folyamatot, ez zeng minden új szintre való belépéskor és ez szövi be a Földi Paradicsomot. Ebben a zenétől zengő Purgatóriumban pedig a liturgikus felfogás látszik egyedül helyesnek és előre mozdítóknak az általam vizsgált négy felfogás közül.

5. A mű utóéletének egy kis szelete

Babits írja Dante-tanulmányában: „Az *Isteni színjáték* voltaképp lírai költemény, – e nemben legnagyobb a világirodalomba.”⁵² Így nem csoda, hogy Dante hatása szinte felmérhetetlen. Oly sok koron át és annyi művészre hatott, hogy egy egész könyv sem lenne elég ezen hatások összegyűjtésére. Szinte előre vetíti, hogy milyen univerzálisan hagy majd nyomot a művészet különböző területein azzal, hogy már magában a műben hány művészt szerepeltet. Ha csak a Purgatóriumot nézzük: „[...] a zene területén Casella és Sordello, a festők, Oderisi, az antik költők: Statius és Bonagiunta, s végül Guinizelli és Danténak magának elvi bemutatása.”⁵³

Dante szívén viselte Magyarország sorsát. Kardos Tibor írja Kaposi József tanulmányáról: „Azt vitatja benne, hogy Dante mit értett a *Színjáték* híres helyén (*Paradicsom*, XIX, 142-143.):

„Óh, boldog Magyarország! csak ne hagyja
magát félre vezetni már ...”⁵⁴

Még a kutatók sem tudják pontosan eldönteni mire célzott itt Dante. Azt azonban látjuk, hogy külön figyelmet szentelt országunknak, ezért érdekes, hogy maga a mű mikor jutott el a magyar közönséghez.

Az igény a fordításra először az 1820-as években merül fel. „A felvilágosult magyar klasszicizmus utóvédharcaiban s a neoklasszika romantizálódó vágyódásainak hullámain pedig először merül fel Dante neve úgy, mint mintaadó, mint alkotó géniuszé, oly valakié, aki nemzeti irodalmat teremtett a nyelv meggazdagításával és klasszikussá tételével. Hogy lefordítandó volna s a magyarság birtokává teendő, még bátoratlanul

51 CHIAPPELLI, Fredi, *A Purgatórium szerkezete = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 341.

52 RÁBA György, *Dante és Babits, = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 583.

53 CHIAPPELLI, Fredi, *A Purgatórium szerkezete = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 338.

54 KARDOS Tibor, *A Dante-kép változásai Babits óta, = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 639.

hangzik fel 1817-ben is, pedig attól a Döbrenteitől, aki tíz évvel előbb már kétszer hozzáfogott a *Commedia* átültetéséhez.”⁵⁵

Örömmel üdvözölhetnénk ezt a törekvést, de látjuk, sajnos nem valósult meg. Szauder József írja: „Petrarca, Shakespeare, Milton, Osszián – nem beszélve a nagy német kortársakról – húsz évvel korábban honosodott meg magyar nyelven; most antikos görög nosztalgiai és középkorias vadromantika kíséretében Dante is feltűnik, inkább az elmaradt feladat teljesítésére izgató követelésként, semmit konkrét eredményt hozóan.”⁵⁶ Döbrentei Gábor munkájából – 1806-ban kezd bele – csak egy füzeti kézirat marad fenn.⁵⁷ Így az első kísérlet nem hoz igazi eredményt.

A második próbálkozás ennél jóval messzebb jut. Ehhez utat nyit Dante egy másik művének magyarra fordítása. Császár Ferenc fordításában a *Vita Nuova*: „az 500 példányban mindjárt elfogyott első kiadást (1854), még ugyanaz év végén a második követte, s ez akkor feltétlenül könyvsiker volt. [...] Szerencsés összetalálkozás ez – romantikus közönségizlés, Dante ifjú stílusa és Császár idomuló tehetsége között – a nemzet leggyászosabb napjaiban; a magyar Dante első sikere ennek köszönhető.”⁵⁸ Majd ezt hamarosan követte a következő siker, az *Isteni színjáték* fordítása. „Hűség az eredetihez és romantikus stílusjegyek jellemzik Császár *Commedia* fordítását is. 1857-ben tette közzé magyarul az *Inferno* első négy énekét.”⁵⁹

Azért fontos mérföldkő Császár Ferenc munkája, mert ennek nyoma a későbbi fordításokban is megmarad. „Egyrészt kétségtelen, hogy ez a szövege hatott legerősebben Angyal János 1878-ben megjelent *Inferno* fordítására, mely viszont Szász Károly fordításának kisürgetőjévé lett; másrészt vannak olyan megoldásai, melyek – Babits művébe, a legszebb s igazán klasszikusnak mondható Dante fordításba is átkerültek”⁶⁰

A sok *Commedia* fordítás közül kiemelkedik Babitsé, melyről Révai József megállapítja: „Műve valóban alkalmas arra, hogy megteremtse a magyar Dante-kultúrát, hogy Dante valóban olvasott íróvá legyen nálunk is.”⁶¹

Babits életműve nagyon jól példázza, hogy az *Isteni színjáték*, ha valaki kapcsolatba kerül vele és elmerül benne, akkor hatni fog a művészetére – és talán az életére is. „A Dantéval folytatott párbeszédnek Babits költészetére is közvetlen, majd később – talán ennél is mélyebb – közvetett hatása volt. A *Divina Commedia* fordításával párhuzamosan Dante közvetlen hatása háromféleképpen jelentkezik Babits lírájában: terzinában írott verseiben (*Az örök folyosó*, *Spleen*, *Ady Endrének*, *Őszi harangozó*), dantei mottóval refrénnként kifejezett lírai vallomásában (*Szimbólumok: Nunquam revertar*) és egy „homage”-ában, költői hódolatában: *Dante*.”⁶²

55 SZAUDER József, *Dante a XIX. század magyar irodalmában = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 504.

56 Uo.

57 Uo.

58 Uo., 510.

59 Uo., 515.

60 Uo.

61 RÉVAI József, *A magyar Dante = Babits Emlékkönyv*, szerk. ILLYÉA Gyula, Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi RT. 1941, 37-38.

62 RÁBA György, *Dante és Babits = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 576.

Ezenkívül oly sokrétű, hogy mindenki mást találhat benne: „Az olasz megújulás kora példaképpül választotta Dantét, s így figyelt fel rá Döbrentei Gábor, Petőfi Sándor, Kossuth Lajos. Döbrentei egy nyilatkozatában a társadalombíráló Dantét látja meg, Petőfi, Kossuth, Széchenyi a poklot járó népek hőseit.”⁶³

A dolgozat témájához jobban illeszkednek a mű zenei feldolgozásai. A *Zenei jelenségek Dante Purgatóriumában* című kézirat ezekből ad áttekintést: „Dante szövegeit már a XV. század madrigalköltői is megzenésítették. Luzzaschi, Luca Marenzio, Claudio Merulo, Domenico Micheli, G. B. Mosto, Soriano és Pietro Vinci. [...] a romantika zenéjében, leginkább operák témájaként. „Dittersdorf 1796-ban írt operájában Ugolino témáját használja fel (*Pokol*, XXXIII, 1-75.). Donizetti a *Paradicsom* XXXIII. Énekéből írt darabokat basszus szólóra és zongorára, illetve komponált egy operát *Pia de' Tolomei* címmel 1837-ben, melynek librettóját Cammarano írta (*Purgatórium*, V, 130-136.)”⁶⁴

„Igen ismert Liszt Ferenc: Dante szonátája (zongorára), és Dante szimfóniája. (...) Giacomo Puccini kisoperája, a *Gianni Schicchi* is az *Isteni színjáték*ból meríti témáját. A szövegíró, Gioacchino Forzano a pokol XXX. énekéből, a végrendelet hamisítók közül vette az ötlet, amiből a librettót írta. Igen népszerű volt Paolo és Francesca története (*Pokol*, V, 97-142.). Zandonai 1914-ben írt operát *Paolo és Francesca* címmel, melynek librettóját Tito Ricordi írta, Gabriele d' Annunzio darabja alapján. Más zeneszerzők, akik ugyanebből a történetből írtak operát: Mercadante 1830-ban, Morlacchi 1836-ban, Goetz 1877-ben, Cagnoni 1878-ban, A. Thomas 1882-ben, Nápravník 1902-ben, Rachmanyinov 1906-ban, Mancinelli 1907-ben, Ábrányi 1912-ben. [...] Ezek mellett léteznek operák, melyeket nem Dante művei inspiráltak, hanem a költő személye maga. Ilyen opera Godard *Dante és Beatrice* című operája, melyet 1890-ben írt, Nougés *Dante* című operája 1914-ből, és John Foulds operája *Dante látomásai* címmel, amit 1905 és 1908 között írt.”⁶⁵

Az emberiséggel egy idősebbnek az igények a megszületése, hogy a világot irányító erőket megismerjük és irányításunk alá vonjuk. Minden nép és minden kultúra kialakította a maga hiedelmeit, megkereste azokat a maga isteneit/szellemeit, akiknek vallásos tisztelettel hódolt. Hogy ezeknek a felsőbb hatalmaknak kegyeibe férkőzzön és szándékait megérthesse, különböző szertartásokat, rítusokat vezetett be. Cseri Kálmán református lelkész többször kifejtette, hogy az ember alapvetően vallásos lény. Bár oly sokféle istent, szellemet, bálványt talált már magának az emberiség az azonban javarészt közös mindben, hogy a hozzájuk kapcsolódó szertartásokat zene kísérte.

A XXI. század emberének már nem újdonság a zene gyógyító ereje. Ezzel mind a pszichológia, mind a pedagógia részletesen foglalkozik. Azt, hogy a bánatomat, a szorongásomat, a feszültségeimet ki lehet énekelni, vagy kizenélni magamból, egészen természetesnek vesszük. Dante műve azért is univerzális, mert ezt a két, ősi tudást

63 KARDOS Tibor, *A Dante-kép változásai Babits óta = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KADROS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 635.

64 KÁDÁR Julianna, *Zenei jelenségek Dante Purgatóriumában*, kézirat 15.

65 Uo. 15 – 16.

ötvözi. A zene nem csak a zeneterápia keretein belül segíthet rajtunk. A zene az az ősi út, ami a felsőbb szférákba vezet.

A *Purgatóriumban* ez a két funkció találkozik. Ennek pedig zenei megvalósulása, nem meglepő módon, a mélyen vallásos Danténál a keresztény liturgia. Ez a zenei gyakorlat kísér és segít minden fontos tisztulási folyamatot, ez zeng minden új szintre való belépéskor és ez szövi be a Földi Paradicsomot. Ebből a fajta zenéből nincs rossz, káros vagy olyan, ami hátráltatna. A keresztény liturgikus zene előre visz, egyenesen Isten felé.

Pont ezért érdekes viszont az, hogy a többi zenei hagyomány hogy jelenik meg, helyet tud-e kapni az Istenhez vezető úton. A világi ének a maga helyén – a földi életben – jó és rossz is lehet. Motiválhat a költészet művelésére, de a halálba is csalogathat. Az Istenhez vezető úton azonban már csak attól függ, hogy előre mozdít-e vagy hátráltat, hogy milyen szándékkal szólaltatják meg. Ha valaki öncélúan, csak a maga vagy mások kedvére énekel, az eltereli a figyelmet az Úr útjairól. Azonban, ha valaki Isten szándéka szerinti dalt zeng, az a tisztulást segíti.

Épp így jogosan kap helyet a zsidó zenei hagyomány, ami nagymértékben rokon a *Purgatórium* zenével átítatott gondolkozásával. Azonban abból a nagyon sok területet felölelő, rengeteg funkcióból, amit ellát a választott nép életében, Dante csak kettőt emel be művébe. A frigidus szent sátorba szállítását, ami jelzi, hogy a legtöbb Istennel kapcsolatos szakrális aktus elengedhetetlen kísérője, előre mozdítója vagy egyetlen eszköze a zene. Ráadásul az egész nép részt vesz benne, pont úgy, ahogy a tisztuló lelkek is mind közösen énekelnek. Ezen kívül Lea énekét, mely az Ószövetségben nem szerepel. Példát adva ezzel, hogy hogyan lehet a zenét használva saját érzelmeinket és életeseményeinket Istennek tetsző módon feldolgozni.

A filozófiában vagy a művészetben az antik bölcsek példamutatása meghatározó. A *Purgatórium* kezdetén Dante egy múzsához fordul, az ő közreműködését reméli. Viszont ez az a kultúrkör, ami a legjobban eltűnik a *Purgatóriumból*. Míg a világi zenére utaló példák szinte a Földi Paradicsomig tanítanak minket az ilyen fajta zene szerepéről, addig az antik görög-római gondolkozás nem jut el a *Purgatórium* hegyéig. Ez a legkevésbé rokon a liturgikus gondolkozással.

Végső konklúzióm tehát a következő: Dante a zene két, ősi funkcióját használja a *Purgatóriumban*. Az első, a zene ösztönös használata érzelmeink megélésére és feldolgozására. Mint például Magyarországon sok faluban szokás volt kijárni a temetőbe és megénekelni a halott életét és a gyászoló érzéseit akár hosszú évekkel a gyász letele után is, épp úgy éneklé meg saját sorsának nagy traumáját Lea a Földi Paradicsomban. Ugyancsak így él meg éneklés közben a vétkesek bűneik súlyát és dolgozzák fel őket eredményesen, mert megtisztulnak tőlük. A második pedig a zene Istenhez vezető funkciója. Ahogy a sámán énekkel és tánccal jutott el a révületbe, épp úgy fontos egy keresztény hívőnek is, hogy Isten felé dalban mutathassa ki az érzéseit. A szakrális zene sok mindent megtanít és mutat, ha nem is mindig értelmi, de sokszor érzelmi síkon. Azt, hogy melyik zenei hagyomány milyen súllyal mutatkozik meg a *Purgatóriumban*, – leszámítva a keresztényt, amit nyilván egyedül üdvözítőnek tekint egy

mélyen vallásos katolikus hívő – annak oka abban keresendő, hogy ez a két funkció mennyire és milyen formában jelenik meg benne.

Felhasznált irodalom

- Biblia*, Magyar nyelvre fordította a Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága, Bp., Kálvin János Kiadó, 2001.
- CHIAPPELLI, Fredi, *A Purgatórium szerkezete = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966.
- DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*, BABITS Mihály fordítása. <http://mek.oszk.hu/00300/00362/html/> megtekintés dátuma: 2015.09.21.
- KÁDÁR Julianna, *Zenei jelenségek Dante Purgatóriumában*, kézirat
- KARDOS Tibor, *A Dante-kép változásai Babits óta = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966.
- KÁRMÁN György, *A zsidó liturgikus zene, I. rész, Történelmi vázlat*, Bp., ORKI Zsidó Egyetem, 1998.
- KELEMEN János, *A szentlélek poétája*, Kávé Kiadó, 1999.
- PÁL József, *Dante, szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Bp., Akadémiai Kiadó 2009.
- RÁBA György, *Dante és Babits = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966.
- RÉVAI József, *A magyar Dante = Babits Emlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi RT, 1941.
- SZABÓ Tibor, *Dante életbölcselete*, Bp., Hungarovox Kiadó, 2008.
- SZAUDEK József, *Dante a XIX. század magyar irodalmában = Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. KARDOS Tibor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966.
- <http://judaizmus.blogspot.hu/2009/04/nok-bibliaban-7.html> megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.
- <http://magyar-irodalom.elte.hu/nevelestortenet/02.02.html> megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.
- http://mitologiaoldalaim.blogspot.hu/p/blog-page_9230.html megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.
- http://sermones.elte.hu/szovegkiadasok/magyarul/madasszgy/index.php?file=339_341_91_zsoltar/ megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.
- <http://utrakelo-irodalom.hu/irodalom/vilagirodalom/gorog/hesziodosz-2/muzsak/> megtekintés dátuma: 2015. 09. 21.

Női szerepek az *Isteni színjátékban*

Az *Isteni színjáték* megírásakor Dante egy olyan kompozícióját hozta létre a történelmi és az időtlen elemeknek, ahol minden sornak, minden jelenetnek és karakternek története van, és okok, álláspontok és meggyőződések metszéspontjának következményeként kerülnek bele abba a szituációba, amelyben az olvasónak értelmeznie kell őket. Egyik legalapvetőbb forrásához, a Bibliához nyúlva választottam ki három női szereplőt, Sárát, Rebekát és Ráhel, akik egyenrangú matriárcháknak tűnnek, de kronológiai sorrendjüket Dante megcseréli, Beatricét pedig Ráhel mellé helyezi. Céloom, hogy az ott jelen lévő nők közül e három matriarcha példáján vizsgáljam meg, milyen ismeretek és szándékok vezérelhették Dantét abban, hogy pont őket, pont így, pont ebben a sorrendben helyezte oda, különös tekintettel Ráhelre, aki Beatricével, a hőn szeretett nővel közös szinten helyezkedik el.

Ismert, hogy a középkor nem a legkedvezőbb időszak egy nő számára a mindennapi élet sok területe szempontjából. Mégis, az irodalomban érdekes mozzanat jelenik meg, mert a nők speciális tulajdonságokkal ruházódnak fel, és olyan kiemelkedő helyeket foglalnak el, melyek a mindennapi életben nemhogy szokatlanok, hanem egyenesen elképzelhetetlenek. Ugyan fiktív térre korlátozódva, és mások keze által kerülnek csak ideig-óráig privilegizált helyzetbe, de Dante művében is sok ilyenre van példa. Ez történik például a három matriarchával, akik a Paradicsomi Rózsában foglalnak helyet, egy olyan fontos helyen, ahova a dantei univerzumban csak a kiváltságosok kerülhetnek. Helyük és szerepük értelmezésében az egyik kiindulópontom éppen a szerelem lesz, hiszen azoknak az összetett szálaknak, melyek jelenlegi pozíciójukhoz vezetnek, egy férfi irántuk érzett szerelme is lehet kiindulópontja. És ha a többi szereplőnél szerelemről nem is, de erős szeretetről, elkötelezettségről, hitről biztosan szó van. A Bibliából és bibliaelemzésekből kiindulva tehát az érzelmek jelentőségét és fontosságát is latba véve, későbbi szerzők és kutatók interpretációját felhasználva próbálok meg választ kapni a kérdéseimre. A kulcsszerepbe kerülő nők szempontjából útközben még egy figura kínálkozik véleményem szerint, akire érdemes figyelmet szentelni, ő pedig Matilda, aki jelentős feladatot lát el Vergilius és Beatrice között, mint vezető.

Olyan női alakokat szándékozom tehát kiemelni, akiknek talán csak egy nagyon rövid jelenésük van az *Isteni színjátékban*, de ezek mögött hosszas folyamatok rejtőznek, részemről pedig a próbálkozás, hogy Dante gondolatmenetét követni próbáljam, követni a folyamatot, melyen keresztül a női karakterek jelentőséget kapnak, és olyan helyekre kerülnek, amelyek talán a szavaknál sokkal beszédesebbek.

1. Középkori szerelem: az udvarhölgytől az angyali hölgyig

Napjainkból visszatekintve akármelyik ponton is állapodjon meg tekintetünk az idő képzeletbeli messzeségében egészen az előző századdal bezárólag, az a kettősség,

miszerint a világon vannak férfiak és nők hosszú ideig nem pusztán tény, hanem egy alá- és fölérendeltséget feltételező állapot, mégpedig a férfiak javára. S bár ez több helyen és többféleképpen igaz, annyi bizonyos, hogy a középkori Nyugat-Európa katolikus társadalmában nőnek lenni ezekben az időkben bizony nem lehetett túl kellemes. Származhattak különféle társadalmi rétegekből, különféle családi állapotúak, lehetek szegények, gazdagok, keresztények, pogányok, egy patriarchális társadalom kellős közepén azért mégiscsak nők maradtak, amely bizonyos szerepeket rendelt hozzájuk, míg másoktól teljes mértékben eltiltotta őket. Mindennek tetejébe pedig alapvetően negatív tulajdonságokat rendeltek hozzájuk, mint például hiúság, büszkeség, kapzsiság, ledérség, torkosság, rossz természet, ingatagság – mindez a teljesség igénye nélkül. Emellett (és talán mindennek köszönhetően) úgy tartották, hogy nem kell hivatalba helyezni őket, nem lehetnek bírák és nem tanácsos hatalmat adni a kezükbe, nem vehetnek részt tanácsokon és gyűléseken, tehát legkézenfekvőbb és éppen elég, ha a ház körüli teendőknél szentelik magukat, szolgálják férjeiket és felnevelik gyerekeiket¹. Mégsem hagyható azonban figyelmen kívül, hogy ezek a funkciók némileg függtek a nők társadalomban elfoglalt helyétől – nem állíthatjuk, hogy egy középkori földműves felesége és egy nemes hölgy élete között ne lett volna különbség, de alapvetően megvolt, mi volt a szerepük: biztosították a család szövettségét (magasabb társadalmi rangú családok esetén) vagy egyszerűen csak a javait egy jó házasságon keresztül, amibe maguknak a menyasszonyoknak többnyire semmilyen beleszólásuk nem volt (a szerelem, mint tényező fel sem merül). Ezen túl természetesen feladatuk volt a vérvonal fennmaradásának biztosítása, úgy, hogy lehetőleg minél több fiút szülnék, és azokat természetesen fel is nevelik, engedelmessé teszik férjüknek, és nem avatkoznak annak ügyeibe. Bár akadt, aki részben ki tudott törni ebből a szerepből egy-egy rövid villanás erejéig a történelem hosszú századai során, ez azért mégis csak az elenyésző kisebbség volt, nem változtatva jelentősen a nők csekély lehetőségein.

Mindennek ellenére, ha a kor irodalmán keresztül kívánunk bővebb tájékoztatást nyerni a korszak nők iránti attitűdjéről, meglepő képet kapunk, ugyanis az irodalomban a nők gyakran a fentieknek ellentmondó, kitüntetett szerepet kapnak. Bár az irodalmi nő még mindig a férfi szerelmének tárgyaként, a férfi szemén keresztül értelmeződik, de ezen pozíciójánál fogva természetfeletti szépséggel, kivételes fizikummal ruházódik fel, és attól a pillanattól fogva, hogy a szeretett hölgy bekerül az irodalomba, olyan figyelmet kap, amelyet a hétköznapi életben sohasem. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni aényt, hogy ez a nő nem ugyanaz a nő, aki férjét otthonában várja egy hosszú nap után, hanem mindössze egy új, másfajta megtestesülése a nőnek, mely tulajdonságainál és fizikumánál fogva már alkalmas arra, hogy a férfi csodálatának tárgyaként funkcionáljon.

Duby alaposan körüljárja a 12. században megszülető, nőhöz kapcsolódó új problémát, a szerelmet, mely, mint leírja, különféle formákban nyilvánul meg az irodalomban: lírában, történetekben, mítoszokban. Egyes történetek csak elbeszélik a szenvedélyektől túlfűtött szerelmi történeteket, mások viszont az érzelmek valamiféle formába öntését teszik lehetővé, a férfitől a nőnek. Ezek a művek elsőként a francia udvarokban születtek meg, lefektetve az érzelmek lírában való kifejezésének alapjait. Ez, sok egyéb mellett, a lovagok számára például azt a képességet jelentette, hogy a választott hölgyet el tudják

1 SHAHAR, Shulamith, *The fourth estate: A history of women in the middle ages*, New York, Routledge, 2004, 3.

csábítani, de nem akármilyen nőt, hanem azt, amelyiket nem lehetett, mert már férjnél volt: a hűbérúr hitvesét. Ez pedig a „világi mulatság keretei közé szorított” szerelmi játék, mely a hűbérúr, a felesége és a szerető között zajlik, aki nem házasság, csak kalandot keres.²

A folyamatból azonban nem hagyhatjuk ki az egyházat sem, mely megszilárdította a házasság intézményét, és próbálta ezzel valamilyen módon a világi szerelmet is korlátozni. Az egyháznak abban is komoly szerepe volt, hogy a világiak hogyan tekintenek a nőre: a cölibátust veszélyeztető gonosz csábítókként, Éva, az eredendő bűn elkövetőjének leszármazottaiként. Tény azonban, hogy nem csak ártottak: a házasság intézményének szabályozásával azt is megakadályozták, hogy az urak kényük-kedvük szerint cselekedjenek,³ tehát akár pozitív volt a hatásuk, akár negatív, azért semmiképpen nem elhanyagolható.

S ha már a férfi-nő kapcsolatoknál tartunk, természetesen az egyház arra is befolyással volt, miként értelmezendő egy olyan erős, mindent átható érzés, mint a szerelem, bár nemcsak földi értelemben interpretálták. Azt vallották, hogy ugyanaz a vágy, ha Isten felé irányul, *caritasnak* hívják, és ha a föld felé, *cupiditasnak*, ám Párizsban történik meg az a fordulat, melynek során ez a kettős értelmezés nem marad ennyire szűk és szigorú. Abélard írja le úgy a jó szerelmet, mint adományt, ha abban áll, hogy tiszta szívből akarunk jót a másoknak. Ezt Szent Bernát viszi tovább, aki úgy definiálja az igaz szeretetet, mint olyat, melynek már nincs oka, önmagáért van – mindezt Istenre értelmezve. Azonban tekintve, hogy nem csak Istent, de felebarátjainkat, egymást is szeretnünk kell, erre vonatkozóan is igyekeztek megállapításokat tenni. Nő és férfi vonatkozásában igyekeztek a házasságot az „ösztönök megzabolásának” egyik eszközeként elterjeszteni és megszilárdítani, melyben vad, féktelen vágyak, ösztönök és érzelmek kiélésének továbbra sem volt helye, csak egymás iránti tiszteletnek, visszafogottságnak, tartózkodásnak és kötelességnek. Tehát ha a szerelemtől szeretnénk többet megtudni, akkor bizony nem a házasság intézménye felé kell fordulnunk.⁴

Curtius a szerelemnek többféle értelmezéséről beszél a középkorban, de közvetlenül-közvetve sok közülük kapcsolódik a nőhöz. Közülük egyik Bernardus Morianensis (Morlaix-i Bernard), aki *De contemptu mundi* (A világ megvetéséről) c. satírájában megátkozta a szerelmet és az egész nőnemű társadalmat, és szíve szerint kiirtaná nemcsak a bűnt, hanem a szerelmet is, és vele együtt a Természet elsődleges energiáját. Ezalatt Clairvaux-i Szent Bernátnál a Madonna misztikus szeretete soha nem látott magasságokba ér el, és a szerelmet az isteni szeretettel azonosítja, mely jelképes nyelvezetét az Énekek Énekéből kölcsönzi. A 12. század közepétől tehát különféle attitűdökkel találkozunk Eros irányába: az aszketikus ideális átkozta, a kicsapongás lealacsonyítja, a miszticizmus magasztatja, a gnoszticizmus felszenteli, a világ megvetése elutasítja, a világ egysége magában foglalja őt. A nő Isten Anyjának státusába emelkedik, akitől az öröm származik. Bernát miszticizmusában Isten anyja a megváltás nagy

2 DUBY, Georges, *Nő a középkorban*, Bp., Corvina, 1995, 299.

3 BARDSLEY, Sandy, *Women's Roles in the Middle Ages*, Santa Barbara, Greenwood, 2007, 20.

4 DUBY, Georges, i. m., 302-309.

közvetítője, aki beleavatkozik a kozmosz isteni folyamatába. A kereszténységben így módon a női erő megszállja az istenség fogalmát.⁵

Duby szerint a 12. században háromféle szerelmet különböztettek meg: az első, mely egyben a legmagasabb rendű, az a tiszta szerelem (ismét Szent Bernát szeretetfogalma), ezt a szerelmi barátság követi, mely bensőséges, de nem annyira heves, mint az első. Végül pedig ott az a szerelem, melyet a házastársak egymás iránt éreznek, s mely inkább közelít a tisztelethez, semmint az fentebb szerelemként definiált érzelemhez. A három közötti átmenet, különbség, vagy akár csak az egyik elemei egy másikban mintegy játékszabályaivá váltak a hűbérúr – szerető – hölgy háromszög játékaiknak. Ebben a háromszögben a hölgy azonban valószínűleg a legpasszívabb elem, a hűbérúr birtoka, kiállítási tárgya, melyet a lovag rendelkezésére bocsát, mintegy vizuális ingerként, egy ígéretként, mely ugyan soha nem teljesül, de azért ott lebeg a levegőben, szem előtt, a lehetőség állandó mézesmadzagjaként.

Mégis hogyan lehet ebből a hölgyből, aki tulajdonképpen csak egy eszköznek tekinthető az emberi viszonyok hálójában, valaki, aki mégiscsak több ennél, az a nő, aki az irodalmi művek természetfeletti lényeként tekint vissza ránk? Nem másként, mint hogy a tiltott kontextusát megváltoztatják, így a kívánatos uralma alá helyezve azt: „a vágy kielégítését áthelyezték a liturgiák irreális világába, a szakralitásba... Szent Bernát amor purusát, a „tökéletes” szerelmet dicsőítették, amely el van zárva a személynek ebbe a nagyon bensőséges, hevesen dobogó részébe, a szívbe, ... ahol a vágy megtisztul minden testi salaktól”⁶. Ennek értelmében a szerelem tárgya inkább a hölgy szíve, mely egy tiszta, erényes szerelem, és a test bűneitől mentes. Bár a kettő elválasztása a történelem folyamán nem feltétlenül volt tartós és az asszony sem maradt örökké tiltott tárgy, és nem is ez az egyetlen magyarázata annak a korabelieket rendkívül foglalkoztató kérdésnek, hogy mi is a szerelem, azért a szív nemes jellege, és a nemes szív szeretetének elképzelése gyökeret vetett a francia udvarokon kívül is.

Rendkívül ismert Iacopo Mostacci szonettje, mely arra kéri fel költőtársait, árulják el, szerintük mi a szerelem (*Solicitando un poco meo sapere*). Erre a felhívásra többen is válaszolnak, egészen eltérő, nem ritkán egymásnak ellentmondó módokon elképzelve Ámort. Bár Dante nem tartozott azok a költők közé, akik kimondottan erre a költeményre válaszoltak, mégis, ha nem is maguk a szonettek, de az azok mögött álló filozófiai elképzelések a szerelemről hatottak rá, különösen Cavalcanti és Guinizelli gondolatai. Cavalcanti hatására lett figyelmes a szerelemre, mint témára, és kezdett el foglalkozni vele. Amikor pedig Dante maga is a szerelem témájáról ír, erősen érződik rajta Guinizelli hatása, miszerint a szerelem és a nemes szív egymástól elválaszthatatlanok, „a méltónak ítélt lélekbe’ száll Istenből ’a boldogság csírája”, ami nem más, mint a nemesség, amelynek gyümölcsei a nemességtől elválaszthatatlan jó erkölcsök”⁷. A nemes szív szerelemre kész, és ennek a szerelemnek az előidézésére a női szépség képes, melynek Dante szerint mély benyomást kell tennie a szívre, és mélyen belehatolnia, ahhoz, hogy abból

5 CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1973.

6 DUBY, Georges, i. m., 311.

7 NARDI, Bruno, *A szerelem filozófiája a XIII. századi olasz költők és Dante műveiben = Dante a középkorban*, szerk. MÁTYUS Norbert, Bp., Balassi, 2009, 88-150. (Az idézet: 117).

valóban szerelem legyen. Bár Guinizelli hölgye még „csak” angyali vonásokat mutatott, Dante Beatricéje már a Paradicsom hölgye, és a tulajdonságok, amelyeket említ, akár külsők, akár belsők, semmiképpen sem egy embert, inkább egy angyalt idéznek, akinek már a puszta látványa is tökéletes boldogságot okoz a költőnek.

Dante azonban az imádott hölgy tekintetében a többi stilnuovistához képest mégis valamiféle fejlődésen megy keresztül. Reynolds szerint Dante verseinek minőségében Cavalcantival kötött barátsága hozott jelentős változást. Előtte nem sokban különbözött a trubadúrok utánzóitól:

...olyan alapvető szituációkat váltogattak, mint a viszonzatlan szerelem, a szeretett nő nevének titkolása, a kíváncsiak megtévesztésére szolgáló „látszatszerelm”, a Halál, mint a fiatalság könyörtelen eltiprója, a szerelmesek közötti félreértések, elviselhetetlen elragadtatás a szeretett nő jelenlétében, illetve elutasítása miatt érzett kínzó gyötrelmem.⁸

Amikor Dante rájött, hogy beleszeretett Beatricébe, eleinte nagyon is élt a látszatszerelm technikájával, mely elmondása szerint aztán odáig vezetett, hogy Beatrice az utcán megtagadja, hogy üdvözlje őt. Erre mély letörtsége közepette és az álmában megjelenő Szerelm tanácsára verset ír Beatricének, amelyben megénekli érzelmeit, de a hölgyet ez sem hatja meg, mert a következő nyilvános alkalmon, ahol mindketten ott vannak, kineveti Dantét annak fizikai elgyengülése láttán (tekintet nélkül arra, hogy a tüneteket éppen ő okozta). Úgy tűnik hát, hogy minden, amit eddig tudott, cserbenhagyja, és nem hozza meg az imádott hölgnél a várt hatást. Felmerül hát a kérdés: mégis hogyan lesz végül ez a Beatrice, aki passzív ellenállást mutat Dante minden próbálkozására, az, akit Dante műveiből végül megismerünk?

Azt, hogy Beatrice hogyan válik égi lényé, vagy még inkább, hogyan teszi Dante azzá, maga Dante írja meg a *Vendégségben* (*Il Convivio*). Dantét rendkívül felkavarják Beatrice iránt táplált érzelmei, s talán nemcsak Beatrice, hanem az olvasó számára is megmosolyogtató, milyen állapotba kerül a hölgy láttán, mennyire megviseli fizikailag a jelenléte, és még elképzelni és képtelenség, hogy valaha szemtől szembe megvallja neki érzelmeit. Dante sokkal jobban boldogul a szavak világában, így inkább szonettekét ír Beatricének, hogy ezekben fejezze ki akár csodálatát, akár fájdalmát, de leginkább panaszait és önsajnálátát. S mikor Dante rádöbben, hogy leginkább utóbbi dominál műveiben, fontos döntést hoz: az okra kell fókuszálnia és nem a következményre. Ugyanis nem az a fontos, hogy ő miként szenved, hanem az, hogy Beatrice érényeit, szépségét, angyali mivoltát örökítse meg az utókor számára.⁹ Az tehát, ami eleinte szinte alig különbözik a szerelmes költőtől, később valamilyen számára is új irányt vesz, ami az eddigiektől teljesen eltér, és nem lesz más, mint „a lélek rejtelmes mélységeiből kiemelkedett tiszta alak iránt érzett merengő elragadtatás”.¹⁰

Mindebben nem a hölgy lírában történő dicsérete az új, inkább az, hogy „Dante szerelmi tapasztalatának képzeletbeli átalakulása új szakaszába lépett”, mert Beatrice többet

8 REYNOLDS, Barbara, *Dante – A költő, a politikai gondolkodó, az ember*, Bp., Európa, 2008, 43.

9 Uo., 48.

10 NARDI, Bruno, i. m., 118-119.

képviselt számára egyszerű szerelemnél: „az eszményi erényt, az összehasonlíthatatlan szépséget, olyan paradicsomi lényt, akinek mennyei jelenlétét az angyalok és szentek kórusa kívánja”¹¹. Reynolds szerint ez a felismerés vezet ahhoz, hogy az allegórián túllépve Dante képmást formáljon a tulajdonságokból, s teszi ezt meg nemcsak Beatrice, hanem mindazon szereplők esetében, akik szerves részét képezik az *Isteni színjáték*knak.

Dante szerint Beatrice fentebb említett tulajdonságai miatt túl jó ahhoz, hogy a földön éljen. Bár halála hatalmas lelki fájdalom és veszteség a költőnek, de szükségszerű, mert csak „a halhatatlanságba vetett hit, az a hit, hogy az ember legjáva túléli a szétoszló anyagot, ad értelmet életének, és olyan édes reményt kelt a szívben, amelyben az ész már nem tud hinni”¹². Csakis ez teszi számár elviselhetővé Beatrice halálának tényét, valamint talán az is, hogy a kapcsolat nem szakad meg közöttük, hiszen Dante műveiben Beatrice méltó ábrázolása születik meg. Beatrice halála egy új fejezetet nyit Dante életében, de semmiképpen sem hagy úrt maga után, s talán éppen a *Commediában* nyeri el legméltóbb helyét, spirituális vezetőként, és a Paradicsomi Rózsában, Isten közelében.

2. Bibliai anyák: Az *Isteni színjáték* hölgyei

Beatrice fontossága az *Isteni színjáték*ban és Dante Alighieri életében vitathatatlan, és nem oldalakat, hanem egész könyveket tölt meg. Lehetetlen lenne tehát Beatrice jelentőségét e rövid esszé keretein belül tárgyalni. Az előző fejezetben kiemelttem azt a változást Dante életében, amely Beatrice személyének megalkotásához vezetett a hölgy iránt érzett szerelem révén, de a művet olvasva nem nehéz megállapítani, hogy bár nagyon fontos szerepet tölt be, Beatrice nem az egyetlen képviselője nemének, hiszen a hozzá vezető úton is számos jelentős női alakkal találkozik Dante, akik közül néhányan szorosan kapcsolódnak Beatricéhez. Követve a középkori irodalom azon tendenciáját, hogy bizonyos hölgyeket meglehetősen pozitív fényben tüntet fel, Dante az *Isteni színjáték* több pontján, többek között a Paradicsomban, pontosabban a Paradicsomi Rózsában a női figurák jelenlétét még erősebbé teszi, olyannyira, hogy az gyakorlatilag arányos az ott jelenlévő férfiakéval.

Dante az Empireum egein keresztül érkezik meg Isten látására, a Paradicsomi Rózsába. Az itt jelenlévő személyek valóban a legmagasabb rangúak közé tartoznak az erény tekintetében. Mindannyian rendelkeznek Isten látásának privilégiumával, melyben békét lelnek, de az, hogy mennyit látnak Istenből, változó, és rendkívül egyéni.¹³ Saját értelmezéssel rendelkeznek, mely Isten kegyelmétől függ, de bármekkora legyen is ez a kegyelem, senki sem képes Istent megismerni teljes egészében. A Paradicsomi Rózsában a szenteket találjuk: legmagasabb pozícióban Mária, alatta Éva, Ráhel, Sára, Rebeka, Judit és Rút, egy vonalat képezve, mely elválasztja az eljövő Krisztusban hívőket (ők minden helyet elfoglalnak), a már elért Krisztusban hívőktől (köztük néhány hely még üres). Máriával szemben Keresztelő Szent János foglal helyet, alatta

11 REYNOLDS, Barbara, i.m. 48.

12 NARDI, Bruno, i.m. 121.

13 AUERBACH, Erich, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1995, 107.

Szent Ferenc, Szent Benedek, Szent Ágoston, és a legalsó szintet a gyermekek foglalják el. Mária mellett található Ádám és Mózes balról, és Szent Péter és Szent János jobbról, az ellenkező oldalon pedig Szent Anna és Szent Lúcia.¹⁴

Beatricét nem számítva a megnevezett nők kilencen vannak, mely Dante kedvelt száma, és ha Szent Bernátot, a vezetőt is ideszámítjuk, a megnevezett férfiak szintén kilencen vannak: így a Paradicsomi Rózsában Dante korához képest szokatlan egyenlőség uralkodik. A leírás alapján látható, hogy a személyek fizikailag is többé-kevésbé egyenlően uralják a teret. Felmerül azonban egy érdekesség: Beatrice nagyon fontos személy Dante számára, így a Biblia által is említett szentek közt kap helyet, és nem is akármilyet. A női szentek és bibliai alakok során végighaladva azonban látható, hogy szintenként egyenként sorolja fel őket Dante, lefelé haladva, így talán azt várná az olvasó, hogy a hűn szeretett Beatrice is egymaga foglalja el saját fizikai szintjét, de nem így van: még egy személyvel alkotnak egy párt, ez pedig Ráhel, aki mellett Beatrice helyet foglal.

A narrátor szempontjából nézve ez Isten által meghatározott elrendeződés, de nyilvánvalóan Dante, mint ennek az univerzumnak a létrehozója szabadsággal rendelkezett abban, hogyan helyezze el a karaktereket olyan sorrendben, ahogyan látjuk őket: nem kizárólag és szükségszerűen a szimpátia, hanem talán a Bibliában és a középkori világban betöltött szerepük, fontosságuk alapján, mely világnak Dante is részét képezte. Mint tudjuk, a legmagasabb pozícióban Szűz Mária van, Jézus anyja, majd Éva, az emberiség anyja. Bibliai szerepüket és fontosságukat tekintve elfoglalt helyük viszonylag világos. Ráhel, Sára és Rebeka egy dologban osztoznak az előbb említett hölgyekkel: ők is fontos anyafigurák voltak. A három nő matriarcha volt, olyan fiúk anyái, akiknek Isten földet ígért. Ha mindhárman osztoztak tehát ebben a szerepben, miért éppen ilyen sorrendben vannak, és nem úgy, ahogyan a Bibliában szerepelnek? Miért van Ráhel magasabban Sáránál vagy Rebekánál, ugyanott, ahol Beatrice, aki Dante számára oly fontos karakter?

Az esszé következő részében e három nőnek a fontosságát szeretném tárgyalni, akik három egymást követő elemét képezik ugyanannak a képzeletbeli vonalnak. Osztoznak bizonyos tulajdonságokban, másokban nagyon eltérnek, de erős, meghatározó anyafigurái a Bibliának, és a három közül Dante számára kiemelkedik Ráhel. Ő a Purgatóriumban Dante álmában is megjelenik, előrejelezvén a találkozást egy misztikus figurával, Matildával, hogy aztán a Paradicsomi Rózsában jelenjen meg újra, immár Beatrice mellett. Ráhel egy szinte észrevétlen vonallal köti össze az *Isteni színjáték* egyes helyszíneit és figuráit mind a Bibliával, mind Beatricével, amely áthatja Dante útját és, és fontos részét képezi annak. Az elkövetkezendő fejezetek célja e kötelék jellegének feltárása.

Sára

Amennyiben időrendi sorrendben említjük meg az Ótestamentum nőalakjait, a három matriarcha közül az első Sára, Ábrahám, az első pátriárka felesége, a férfit, akit isten egy népes nemzetség atyjává választott, ki megkapja Kánaán földjét és Isten megígéri neki, hogy leszármazottai benépesítik majd azt a földet. Fontos megjegyezni azonban, hogy a

¹⁴ BELTRAMI, Pietro és GUSTARELLI, Andrea, *Tavole Dantesche Vol. 3.: Paradiso*, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1995.

leszármazottaknak Sárától, és nem mástól kell származniuk. Ily módon Sára nagyon fontos személlyé válik a Bibliában és a zsidók történetében: Izrael népének anyja lesz.

A Biblia világos utalást tesz arra, hogy Sára, mint az ember általában, nem hibátlan. Ismert a jelenet, melyben kihallgatja férje beszélgetését három vendéggel, melyek közül egyik bejelenti Ábrahámnak, hogy egy év múlva fia lesz Sárától. Ezt meghallva Sára nevetni kezd. Isten megkérdezi Ábrahámot, miért tett Sára ilyet, és Sárán is számon kéri. Mivel fél, Sára megtagadja nevetését. Valójában, bár a szövegben ennek tárgyalása megszakad, Isten hangvétele nagyon szigorú és azt engedi sejtetni, hogy ennek e jelenetnek következménye lesz. Magában csak kis részletnek tűnhet és elsősre negatívabb interpretációt sugallhat a szöveg, de valójában egy olyan epizód ez, amikor mindössze látjuk Sára tényleges érzelmeit.

Ennek ellenére a Bibliai narratíva Sárát negatív fénybe helyezi. Féltékeny és kegyetlen személynek tűnik, főleg Hágárral, ha nem vesszük figyelembe a tényt, hogy ő valójában saját sorsának áldozata, és a szomorúság készíti arra, hogy mást kínozzon. Amikor Hágár visszaél a pozíciójával, amelyet éppen Sárának köszönhet, Ábrahám semmit nem tesz, hogy enyhítse a feszültséget, hagyván, hogy oldja csak meg Sára a nehéz szituációt, amitől az persze csak még kétségbeesettebb és idegesebb lesz. Ha nem vesszük figyelembe, mi mindent kellett már elszenvednie, a hitetlenség megint csak pusztá gyengeségnek, női gyengeségnek tűnhet, melyet a híres nevetés csak még rosszabbá tesz, és amely mutatja, hogy ezen a ponton nem tiszteli már Isten szavát.

A történet és Sára karaktere más-más interpretációkat tesznek lehetővé egy mai olvasónak, és mást a középkori embernek. Sára sok nő számára példaértékű figura, akár ma, akár a múltban, de az ok egyáltalán nem ugyanaz. Egy középkori embernek szolgálhat ugyanis az engedelmisség mintájaként: szép, határozott, mintafeleség, féltékenysége és Hágár iránt tanúsított kegyetlensége ellenére. Sára fontos példája volt a hűségnek, és a képességnek, hogy alávesse magát a férjének már az Újtestamentum írói szerint is. A *Levél a zsidóknak* is beszél erről, amikor azt írja: „Mivel hitt, azért nyert még a meddő Sára is erőt magzat fogadására, még idején túl is, mert hűségesnek hitte azt, aki az ígéretet tette” (Zsid 11:11)¹⁵, és Péter apostol első levele is: „Hiszen egykor így ékesítették fel magukat a szent és Istenben bízó asszonyok is, engedelmeskedve saját férjüknek, úgy mint ahogy Sára engedelmeskedett Ábrahámnak, urának nevezve őt...” (1 Pét 3:5-6)¹⁶. Két fontos erénye van tehát: a hite, és az engedelmissége, ami a Dante-korabeli középkori embernek lehet akkora erény, hogy Sárát ez alapján pozitív megítélésben részesítse, hiszen ott és akkor egy férfi számára ez fontos volt, és maga is elvárta feleségétől.

Más szemszögből nézve Sára a férfiak cselekedeteit elszenvető nő, aki csak a családi vonal folytatásának biztosítójaként szolgál. Az egyik legönzertlenebb tett Sára részéről, hogy mivel Ábrahám és az ő szerepe az emberiség történetében fontosabb neki, mint a sajátja, átruházza népe anyjának szerepét Hágárra, egyiptomi rabszolgájára. A szomorúság és a kétségbeesés hatására, melyek miatt már minden reményt és örömet elveszített, csak egy további problémát okoz magának azzal, hogy hagyja Hágárt

15 *Biblia*. A Kálldi-féle szentírásfordítás nyelvében megújítva, javítva a Neovulgáta alapján, Bp., Szent Jeromos Bibliatársulat, 1997, 1345.

16 Uo., 1354.

örökösöket szülni férjének. Itt még nem tudja, hogy akármit is tegyen, nincs abban a pozícióban, hogy csak úgy másra ruházzon egy szerepet, melyet számára szántak, a megfelelő időben. De úgy tűnt, az az idő nem jön el, és nem meglepő, hogy a hiábavaló várakozás összetörte a szívét, főleg látva, hogy Hágár meg tud tenni valamit, amire ő nem képes. Bármennyire is úrrá legyenek rajta az érzelmei később, ez egy igen nagylelkű tett a részéről, hiszen azt akarta, hogy Isten akarata mindenáron teljesüljön.

Mara E. Donaldsont, kortárs valláskutatót idézve Ann Marmesh utal a nők fontosságára Isten szövetségében, melyet azonban akkoriban valószínűleg nem ismertek el. Mindhárom bibliai anya kulcsfigura abban, hogy örökösöt szüljön, mert nyilvánvalóan nélkülük a vérvonal nem folytatódhat. Mégis, sokáig meddők. Marmesh szerint van valamiféle hatalom ebben a pozícióban, mert nélkülözhetetlenséggel ruházza fel őket. Másrészt viszont egy teher egy férfinak, aki számára szülnie kellene. A hatalom, a női erő ebben a társadalomban ilyen módon elveszik (és csak századok távlatából jön vissza), és nemlétező marad addig a pillanatig, amíg a nő teherbe nem esik.¹⁷ Bár ez a felfogás már az utókoré, és ha csak találgatás szintjén merülhet is fel az, hogy Dante valami hasonlóra juthatott, Sárában mégis valamilyen oknál fogva látnia kellett egy erős nőt, aki megérdemli a hívő, vagy a Bibliát olvasó ember figyelmét.

Talán így történhet, hogy egy asszony, aki először nem hisz Isten szavában, másodsor pedig hazudik neki, amikor felelősségre vonja, megtartja fontos szerepét, amit Isten neki szánt, és Dante szándéka szerint helyet kap a Paradicsomi Rózsában. Az *Enciclopedia Dantesca* szerint Sára itt az igazságot szimbolizálja, a négy fő erény egyikét. Mély hitet is szimbolizálhat azonban Isten szavában, és az Isteni Igazságban. Még ha az élet nehézségei kegyetlen pillanatokot okoztak is neki, belül Sára mindig olyan nő maradt, aki nem kételkedett abban, mi a saját és Ábrahám szerepe Isten tervében. Ezt tekintetbe véve Sára helye megérdemeltnek tűnik. Ez érvényes Rebekára is, aki Sára alatt található, de egészen más személyiségének köszönhetően élete talán még nehezebb lett.

Rebeka

Túl azon, hogy Rebeka Sárával együtt fontos anyafigura, és néhány tulajdonságuk megegyezik (mint ahogyan a helyzet is, amibe egy idő után belekerülnek), elmondható, hogy bizonyos szempontból szöges ellentétben állnak egymással. Az összehasonlítás kedvéért állíthatjuk, hogy kettejük közül Sára volt az, aki inkább csendben szenvedett, és a türelmet, és az Isten szavába vetett hitet szimbolizálta, a hitet abban, hogy végül megkapja azt az ajándékot, amire vágyik. Rebeka ezzel szemben sokkal aktívabbnak tűnik, és mivel szándékosan vesz részt az események alakításában, értékelni őt, és azt, amit tesz, sokkal összetettebb.

Története ott kezdődik, ahol Sáráé véget ér, gyakorlatilag a folytatása. Sára halálával a már idős Ábrahám Izsák házasságával kezd el foglalkozni, egy szolgát küldvén a feleség megtalálására. A megbízás nagyon jelentős, és sikerrel is jár: éppen az a hölgy a megfelelő, akitől a szolgáló vizet kér. Ábrahám unokahúga, aki egy pillanatig sem habozik, igent

17 MARMESH, Ann, *Anti-Covenant = Anti-Covenant: Counter-Reading Women's Lives in the Hebrew Bible*, szerk. Mieke BAL, New York, The Almond Press, 1989, 43-58.

mond a házassági ajánlatra, még annak a ténynek a tudatában is, hogy el kell hagynia családját. Már itt látszik abszolút elszántsága, mely később majd visszafordíthatatlan eseményekhez vezet. Döntése mindenesetre nagy bátorságra vall. A vállalkozás kifizetődik: Izsák és Rebeka között tökéletes az összhang. Izsák nagyon szereti feleségét, és ők ketten a házastársi hűség kifogástalan példája. Itt is ott van azonban egy látszólag kicsi, de valójában hatalmas akadály: újra feltűnik az a probléma, ami Sára életének sok-sok évét tönkretette, a meddőség. Ugyanez vár Rebekára is, hiszen húsz évig nem esik teherbe, és ez kétségtelenül aggodalommal tölti el őt, főleg tudatában annak, mint ígért Isten.

Rebeka azonban nem szenved annyit, mint Sára, ugyanis Izsák kéri Isten áldását, melyet egy jelentős gesztusnak tekinthetünk felesége irányába, bizonyítékként arra, hogy nem hagyta magára őt a bajban. Isten meghallja az imát, Rebeka teherbe esik, de a terhesség nehéz, és magának Rebekának kell Istenhez szólnia. Terhességéből eredő problémái késztetik arra, hogy kezébe vegye az irányítást, és imádkozzon a saját jólétéért. Jeansonne bibliakutató szerint ez az epizód, ez az imádság határozza meg Rebeka későbbi viszonyulását fiaihoz, hiszen Isten azt mondja neki, hogy ikreket vár, és hogy az idősebb szolgálni fogja a kisebbet. Ez a tudás csak Rebekát illeti meg, Izsák semmit nem tud róla, ebben az értelemben Rebeka kitüntetett helyzetben van, másrészt viszont éppen ez az információ készteti arra, hogy olyasmit tegyen, amit egy anyának el kellene kerülnie: hagyja, hogy a tudás befolyásolja érzéseit még meg nem született fiaival szemben, ami később csak még hangsúlyosabbá válik.¹⁸ Így történik tehát, hogy amikor Ézsau és Jákob megnőnek, Izsák egyiket szereti jobban, Rebeka meg a másikat. Ez oda vezet, hogy a házaspár viszonya is megváltozik, egyik dolog a másikat követi, és a favorizálás csalásba torkollik: Rebeka biztosította, hogy Isten terve, az ígért föld és az eljövendő generációkra szálló áldás valóban bekövetkezzen. Ezért egy kiemelkedő figura ő, hiszen valószínűleg nem sok nőnek lett volna ekkoriban bátorsága ilyesmit tenni, azaz beleavatkozni az események folyásába. Jeansonne szerint Rebeka pozitív megítélésének éppen innen kellene fakadnia: olyasmit tudott, amit senki más, és nem tett mást, mint biztosította, hogy az, amit neki mondtak, valósággá váljon. Meggyőződésének helyességére további bizonyíték, hogy Ézsau hajlandó volt eladni elsőszülött jogát, amit olyasvalaki, aki tényleg megérdemli azt, biztosan nem tenne meg.

Melissa Jackson érdekes, valamivel negatívabb olvasatát adja Rebeka karakterének. Könyvében a csaló, szélhámos figurákkal foglalkozik, és Rebeka szerinte egyike ezeknek a csalófiguráknak: becsapta a férjét, hogy elérje saját célját. Jackson szerint, mivel a nők alsóbbrendű tagjai a társadalomnak akkoriban, gyakorlatilag rákényszerülnek, hogy kerülőutakat és kevésbé direkt eszközöket használjanak akaratauk érvényesítésének érdekében. Így tehát a trükk az érdekérvényesítés eszközévé válik, legalábbis Rebeka számára. Társulva a család egy másik „gyenge” tagjával, a kisebb fiúval, Rebeka véghezviszi tervét. Ebben a történetben ő rendelkezik másokkal, mindenkit vezet, férjével és fiaival szemben is erős alakként emelkedik ki, akinek nem mondhatnak ellent.¹⁹ Jackson ezzel az értelme-

18 JEANSONNE, Sharon P., *The Women of Genesis: From Sarah to Potiphas's Wife*, Minneapolis, Fortress Press, 1990, 61-62.

19 JACKSON, Melissa, *Comedy and Feminist Interpretation of the Hebrew Bible: A subversive collaboration*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

zésével úgy mutatja be Rebekát, mint valakit, aki tökéletesen tisztában van azzal, hogy mit akar, és hogyan akarja elérni azt: nagyon erős karakter, talán példátlan a korában. Ebből a szempontból elismerést érdemel, de ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül a tény, hogy talán egyszerűen csak egy csaló. Az okok, melyek bátorságot, elszántságot és becsapást egyesítenek, talán szélsőséges megítélést provokálnak különféle olvasókban, de annyi biztos, hogy őt nem lehet egyszerűen csak rossznak vagy jónak tekinteni, hiszen amit tett, az okok tükrében sokkal összetettebb egy egyszerű fekete-fehér megítélésnél.

Néhány jel mégis arra enged következtetni, hogy Rebeka kiemelkedő, és inkább pozitív, mint negatív figura a Teremtés könyvében. Jeansonne többször hangsúlyozza, hogy gyakorlatilag részletesebb jellemzést kap, mint maga Izsák, akiről közel ennyit nem tudunk meg. Szerinte a narrátor olyan fényben tünteti fel Rebekát, hogy megmutassa, Izrael asszonyai valóban olyan személyek voltak, akiknek joguk volt döntéseket hozni saját és családjuk sorsával kapcsolatban, és imájuk éppen annyit ért, mint egy férfié.²⁰

Mi sem meggyőzőbb Rebeka cselekedeteinek helyességét illetően, mint az, amit Szent Bernát magyaráz Danténak a nő példáján. Elmondja ugyanis, hogy mindenki megérdemelt helyét foglalja el a Paradicsomban, és példaként éppen Rebeka ikreit hozza fel:

A Király, aki ez Országra önti
békéjét, és szerelmét annyi kéjjel,
hogy vágy se merhet magasabbra szökni,
minden lelket, teremtve, égi kénnyel
osztott más és más helyre szent kegyében
szentnek; s elég ezt bizonyítani *ténnyel*.
És a Szentírás ezt példázza épen,
idézve az ikrek históriáját,
akik versengtek már az anyaméhben.²¹

Ézsau és Jákob sorsa már akkor elrendeltetett, amikor még meg sem születtek, ezt hangsúlyozza Szent Bernát is, és ha ez maga Dante meggyőződése is, akkor Rebeka nem tett mást, mint engedelmeskedett Isten akaratának, és segített abban, hogy az akarat megvalósuljon. Ebben a minőségében ül most a Paradicsomi Rózsában, mint elszánt anya, aki, ha ugyan a cél érdekében néha egy kicsit ravasz is, de valójában az Úr hű követője.

Ráhel
Anya, feleség és nővér

Más nőkkel összehasonlítva Ráhelnek kiemelt helye van a Paradicsomi Rózsában, mivel közel van Beatricéhez. Ráhellel többször is találkozhatunk az *Isteni színjáték*ban a Paradicsomon kívül, megjelenik ugyanis a Purgatóriumban és a Pokolban is, de ezek közül a purgatóriumi hosszabb és részletesebb jelenés a másik kettőnél. Itt ugyanis Dante álmában jelenik meg, mint a szemlélődő életmód szimbóluma. Esszém ezen részében

20 JEANSONNE, Sharon P, i. m., 69.

21 Par., XXXII, 61-69.

Ráhel jelentőségét veszem számba nemcsak Dante álma szempontjából, hanem a Bibliában és az *Isteni színjáték*ban is, megkísérelvén megvilágítani, hogyan és miért került Ráhel olyan fontos és kiemelt helyre, mint maga Beatrice.

Ráhel Lábán lánya volt, és Jákob felesége lett, így pedig harmadik a matriarchák sorában, nővérével, Leával együtt. Amikor Jákob meglátja őt, beleszeret, de Ráhel apja beavatkozik az isteni tervbe és becsapja Jákobot. Az esküvői fátyol alatt, mely a jövőendő feleséget rejti, Lea van, Ráhel testvére. Ezt Jákob észre sem veszi, így mást vesz feleségül, mint akit szeretne. Ilana Pardes, a Biblia, a kultúra és az irodalom kapcsolatainak kutatója úgy értelmezi ezt a jelenetet, mint Jákob nevelését: pontosan úgy, ahogyan Izsák felcserélte őt Ézsauval, a tapintás érzékére támaszkodva a látás hiányában, ő is ugyanúgy keveri össze Ráhelt Leával a fátyol miatt, ami eltakarja. Újra előtűnik a látás hiánya, és Jákobot pontosan úgy csapják be, mint ahogyan ő csapta be apját.²² Jákob azonban nem adja fel, így a történet nem itt ér véget, hiszen az a szerelem, amit Jákob Ráhel iránt érez, nyilvánvalóvá válik döntésében, miszerint bérmentve dolgozik apósának hét évig, abban a reményben, hogy majd feleségül veheti szíve választottját. Sor is kerül a házasságra, de kettejük boldogsága, vagy talán inkább Ráhelé, nem teljes, mert úgy tűnik, nem száll rá Isten áldása. Testvére ezzel szemben sok gyermeket szül, mely Ráhelt hatalmas féltékenységgel és kétségbeeséssel tölti el.

Sarához hasonlóan Ráhel keserű és szomorú, de leginkább elégedetlen, és ugyanazt teszi, amit Sára tett: felajánlja szolgálóját, Bilhát Jákobnak. Elkeseredett tettének hajtóereje a féltékenység és a vágy arra, hogy győzedelmeskedjen testvére felett valamilyen módon, hiszen az, még ha tudta is, hogy Jákob nem szereti, legalább szülni tudott (a Teremtés könyvében (29:31) ez úgy tűnik fel, mint vigasz Istentől Leának, cserébe a szerelemért, melyet soha nem kap meg Jákobtól). Eközben Ráhel, szépsége és Jákob szerelme ellenére, nem kapja meg azt az ajándékot, mely számára olyan fontos. Természetesen a végén ő is anya lesz, megidézvén első fiának, Józsefnek nevével a másik, Benjámin eljövételét, aki Ráhel halálát is okozza. Olyan halál ez, mely akár áldozatként is felfogható: hangsúlyozza a nő anyaságának fontosságát. Halála egy szomorúsággal és elégedetlenséggel teli életnek vetett véget, és a végén ráadásul a férjétől távol temetik el, egyedül.

Az előző két történethez hasonlóan a Teremtés könyve hölgyeinek tettei sokkal többet mondanak el, mint a szavaik, melyeket gyakran ki sem ejtenek: nem tudni semmit arról, mit gondol Ráhel az eseményekről. Ennek ellenére Pardes erős hasonlóságot fedez fel Ráhel és Jákob személyisége között. Mindkettejüknek megvannak a maguk ellenségei, akit megpróbálnak helyettesíteni, irányítani: Ráhel Leát, Jákob Ézsaut, de míg Jákobnak sikerül megfordítania az elsőszülöttség rendjét, Ráhelnek mindig várnia kell a sorára, és nemcsak a házassággal. Később érkezik, mint kisebb testvér, és sokat kell várnia arra is, hogy anya legyen, ebben pedig Jákob, akinek már vannak gyermekei Leától, nem segít neki. Ráhelnek kérnie kell, hogy adjon neki gyermekeket, azaz kérje Isten segítségét: mint tudjuk Ábrahám és Izsák imádkoznak Isten áldásáért, Jákob azonban nem. Ráhel nagyon bátor volt, mikor ellopta apjától a hozományát, majdnem annyira, mint Jákob és Rebeka, amikor becsapták Izsákot. Azonban míg Jákob tettei szerencsét hoznak neki,

22 PARDES, Ilana, *Countertraditions in the Bible: A Feminist Approach*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, 60-79.

Ráhel rosszabbul végzi: soha nem békül ki Leával, míg Jákob Ézsauval igen, és meghal Benjámin születésekor, a többi anya azonban szerencsés annyira, hogy csak eltűnik a színről, de életben marad.²³ Ráhel halála után a tragikus nőiség képévé válik. Rút könyvében Leával együtt úgy emlékeznek rájuk, mint akik megalapították Izrael házát. Ráhel anyja a gyászoló anyja, aki fiait siratja, kiket börtönbe hurcoltak és megöltek.

A két nővér alakja erősen megmarad a köztudatban a századok múlásával. A középkorban, ahol az allegóriának központi szerepe van, Ráhel és Lea is megkapják a maguk szerepét, jelentőségét: egyikük a szemlélődő, másikuk az aktív életmód allegóriájává válik már századokkal Dante előtt. Kim Paffenroth, középkori vallásos írásokkal foglalkozó amerikai teológus szerint időszámításunk előtt már Alexandriai Filónál mutatkoznak jelei a két nő ily módon történő értelmezésének. Filó, mint a középkori filozófusok is, a szemlélődő életmódot részesíti előnyben, és még ha egyelőre nem is köti össze ezeket az életmódokat Ráhellel és Leával, Ráhelhez mégis az érzékelés és észlelés földi minőségeit társítja (szépsége miatt), Leához pedig a spirituálisakat, mint a lélek és az erény, ellentétben a későbbi filozófiai hagyománnyal. Origenész lesz az első, aki a tevékeny és a szemlélődő életmódot Mártához és Máriaéhoz kapcsolja (anélkül azonban, hogy kifejtjené ezen gondolatmenetét). Ő beszél a kizárólagos szemlélődő életmód veszélyeiről is, állítva, hogy a kettőt egymást kiegészítve kell gyakorolni.²⁴

Frederick M. Strickert Ráhel történetének természetéről és jelentőségéről szóló könyvében²⁵ végigfut azon, milyen felfogás kapcsolódik Ráhel és Lea személyéhez a századok folyamán és a különböző kultúrákban, kiemelve a teológusokat, akik a Bibliának ezzel a részével foglalkoznak. Az első, akit említ, az Szent Jusztinus, aki kiemeli, hogy Jákob két felesége előrevetíti Jézus munkáját, melyben az első lépés (az első feleség) a zsinagóga és a következő (a második feleség) az egyház. Ez a mű a második században íródott, és a két nővérnek már itt allegorikus jelentősége van, mely talán arra is bizonyíték, milyen fontos a szerepük a kereszténységben. Szent Ágoston *A manicheusi Faustus ellen* c. művében más megközelítést találunk. Ő ugyanis elmondja, hogy az életben fáradozunk, ez mulandó, a túlvilágon, az örök életben pedig Istenben leljük örömünket. Előzőt Lea szimbolizálja, ezért is betegek a szemei. Az örök szemlélődést pedig Ráhel, aki rendelkezik az igazság biztos ismeretével, ezért is szép az arca, a külleme. Ebben az okfejtésben Ráhel privilegizált pozícióban van, nem csak Jákob számára, hanem az a kettősség szempontjából is, melyet Szent Ágoston leír: Lea a földi életet jelképezi, mely magában dicséretes lehet, de megvannak a maga korlátai, csak időleges, és soha nem jut el Isten igazságához, mely azonban örök. A kor gondolkodása szerint a beteg szemek arra utalnak, hogy valaki képtelen meglátni azt, ami valóban fontos, míg Ráhel szépsége az elmélkedő életmód szépségére utal, és az akaratra, hogy elérjünk Istenhez. Ágoston az időlegesség és az örök fogalmát Origenésztől veszi át, és egyesíti őket az aktív és a szemlélődő életmód fogalmával, melyre ezután ilyen formában reflektálnak tovább mások.

23 Uo.

24 PAFENROTH, Kim, *Allegorizations of the Active and Contemplative Lives in Philo, Origen, Augustine, and Gregory = The Ecole Initiative*, 2007. Megtekintés: 2015. 09.24. 15:55. <http://ecole.evansville.edu/articles/allegory.html>

25 STRICKERT, Frederick M., *Rachel Weeping: Jews, Christians, and Muslims at the Fortress Tomb*, Collegeville, Liturgical press, 2007, 38-41.

Ráhel és Leát gyakran állítják párhuzamba Máriával és Mártával, az Újtestamentum nővéreivel. Már Szent Ágoston is megtette ezt, és *Summa Theologiae* c. művében Aquinói Szent Tamás is követi példáját. Ő is a szemlélődő életmód mellett foglal állást, melynek kapcsán a Teremtés könyvének nővéreit említi, és elmondja, hogy az aktív és a szemlélődő életmódot Lea és Ráhel jelképezik, a két nővér, Mária és Márta után. A Biblia ezen epizódja Lukács evangéliumában található: Jézus vendég Mária és Márta házában, és ezalatt Márta házimunkát végez, míg Mária Jézus lába előtt ül. Márta panaszkodni kezd, mikor Jézus így szól hozzá: „Márta, Márta! Sok mindenre gondod van, és sok mindennel törödsz, pedig csak egy a szükséges. Mária a jobbik részt választotta, és nem is veszíti el soha” (Lk 10:38-42).²⁶ A jobbik rész itt nem másra utal, mint Isten szavát hallgatni, szemben a munkával, melyet ugyan Istenért végzünk, azonban az ő valódi jelenléte nélkül.

Dante Ráhelje tehát, ezen gondolatok ismeretében rendkívül összetett, hosszú folyamat eredményeként kerül Dante álmának középpontjába, mindazokkal a konnotációkkal, amelyeket Dante maga is jól ismerhetett kora és korát megelőző számos gondolkodó révén. Azonban mint mindig, Dante az ismereteit nem egyszerűen csak felhasználja, hanem egy kreatív csavarral ad neki valamilyen jelentőséget azon a helyen és abban az időben, ahol az álom és Ráhel megjelenik.

Ráhel Dante álmában

Idővel a Lea-Ráhel és Mária-Márta értelmezések összefonódnak, mint ahogyan ez az *Isteni színjáték*ban is történik. Giles Constable, a középkori történelem és vallás kutatója szerint a mód, ahogyan Lea és Ráhel bemutatásra kerülnek Dante álmában, inkább idézi Mária és Márta történetét, semmint a tulajdonképpeni teremtéstörténetben szereplő Leáét és Ráhelét. Úgy tűnik tehát, hogy Dante egy tudatos köteléket hozott éltre, megerősítve a fent említett tipológiát, és ez még nyilvánvalóbbá válik a *Vendégséget* olvasva²⁷. A fent említett szerzőkhöz hasonlóan ebben a műben Dante elmondja, hogy kétféle boldogság van ebben az életben, a jó és a nagyon jó, melyek közül az egyik az aktív, a másik a szemlélődő életmód, majd Lukács fent említett evangéliumának azonos sorait idézi, hogy alátámassza érvelését. Dante tehát úgy értelmezi a Biblia ezen fejezetét, hogy az Úr szerint a szemlélődő életmód jobb a tevékenynél. Krisztusnak így Mária kedvesebb, és Ráhel is, mert ők ketten a spiritualizmust jelképezik a szorgalmas, aktív étellel szemben. Ezek a gondolatok és ismeretek alapján született meg a már említett álom a *Purgatórium* XXVII. énekében, melyben megjelenik a két nő:

„Tudja meg aki nevemet kívánja:
Lia vagyok, és gyönyörű kezemnek
koszorút kötni drága tudománya,

²⁶ Szentírás, i.m., 1177.

²⁷ CONSTABLE, Giles, *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought: The Interpretation of Mary and Martha, the Ideal of the Imitation of Christ, the Orders of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

hogy tükröm elé ékesítve menjek; -
 de húgom Rákhel el se hagyja tükrét;
 fényes szemei folyton rajt pihennek.
 Az én kezeim cicomára fűrgék,
 az ő szemei magát nézni; tettben
 lelem én, ő látásban leli üdvét.²⁸

Érdekes megvizsgálni, miért éppen Ráhelről és Leáról álmodik Dante, hiszen a mű összes többi részéhez hasonlóan az álmok sem véletlenek. Jól tudjuk, hogy a Purgatóriumban éjjel nem lehet haladni. Dante agya azonban ebben az időszakban sem pihen, hanem folyamatosan viszi őt is és a mű cselekményét is előre a spirituális fejlődés felé. Az álmoknak többféle funkciójuk lehet, Nagy József szerint éppen az, hogy felfedjenek bizonyos, a mű szempontjából fontos momentumokat,²⁹ de lehetnek egyszerűen csak a megtörtétek feldolgozása, vagy egy dilemmánk megnyilvánulása. Az, ahogyan Ráhel és Lea megjelennek, Dante preferenciáját, vagy akár dilemmáját is mutathatja, de mindenképpen megjelenik benne a középkori felfogás, miszerint a szemlélődő életmód fontosabb a cselekvőnél. Egész útja odaát egy spirituális fejlődésként tekinthető, elmélkedésként a jóról és a rosszról, ezért nem véletlen, hogy a testvérek is szerepet kapnak, mint ennek a dilemmának figuratív és verbális megnyilvánulásai. Kettejük közül Ráhel lesz az, aki a Dante számára is pozitívabb életmódot képviseli, egyik oka lehet ez annak, hogy Ráhel és Beatrice egymás mellé kerülnek a Paradicsomi Rózsában.

Egy másik lehetséges magyarázat egy érdekes párhuzam Dante és Beatrice, illetve Ráhel és Jákob története között. Amikor Vergiliusszal együtt Danténak még az álma előtt át kell mennie a tűzfalon, és ez félelemmel tölti el, Vergilius Beatrice figuráját használja fel arra, hogy visszaadja neki a reményt: „s látva, hogy testem dermedésbe szédül,/ szólt, kissé megütődve: 'Lásd, fiacskám,/ ez a fal választ el Beatricétül'”³⁰. Ezután Danténak nincs szüksége győzködésre, hiszen már a hölgy neve elég erőt ad neki, hogy áthaladjon. Ugyanígy Ráhel nevének hallása előkészítése volt annak a jelenetnek Jákob számára, amikor meglátta, és amely tulajdonképpen meghatározta mindkettejük életét: Jákobnak keményen kell majd dolgoznia és szenvednie ezért a nőért. Ahogyan Nagy Pascolit idézi, a mű egységének egyik alapelve, hogy elhagyjuk az aktív életet a szemlélődőért, melyhez az erény gyakorlásával lehet eljutni, hasonlóan ahhoz, ahogyan azt tette Jákob, míg hét évig Ráhelért szolgált³¹. Jákob sokáig dolgozott Ráhelért, pontosan hét évet, és Dante is hét napig utazott mielőtt Istent meglátta. Pál József szerint a hetes szám fontos volt Dante számára, és mint ahogyan a kilences szám Beatricére utal, úgy neki is megvan a saját hetes száma, és ez az a szám, melyhez saját problémái és vele kapcsolatos dolgok tartoznak.³² Mindketten tehát, úgy Jákob mint

28 Purg., XXVII, 100-108.

29 NAGY József, *Riflessioni sul motivo del sogno nella Divina Commedia*, Quaderni Danteschi, 2014, (11. sz.), 161-191. Megtekintés: 2015. 09. 24. Magyar Dantisztikai Társaság [on-line] <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/11-2014>

30 Purg., XXVII, 34-36.

31 NAGY József, i.m. 2014, 170.

32 PÁL József, *Itireraium unum = Celebrating Comparativism*, szerk. Katalin KÜRTÖSI és József PÁL, Szeged, Gold Press, 1994, 253-267.

Dante alávetették magukat egy fejlődési periódusnak és szenvedésnek, melynek során törekedtek valamire (Jákob fizikailag, Dante spirituálisan), hogy elérjenek egy olyan állapotba, melyre nagyon vágytak. Ilyen módon feltételezhető, hogy Dante maga is látott párhuzamot saját maga és Ráhel és Jákob allegorikus története között, és ahogyan Nagy írja, Dante számára Ráhel Beatrice prefigurációja, allegorikus figurája a Jákob által is vágyott szemlélődő életmódnak.³³

Van még egy kettősség Dante életében a hölgyek tekintetében, mely szintén potenciális magyarázatként szolgálhat Ráhel helyére a Paradicsomi Rózsában. Beatrice nem az egyetlen nő volt az életében, hiszen volt egy hús vér felesége, Gemma Donati. Dante tizenkét éves volt, amikor az eljegyzésre sor került. Akkoriban szokás volt eljegyzés útján szövetséget kötni a családok között, és ez, tekintve a hozomány mennyiségét különösen jó szövetség volt, de annál semmi több. Gemmát nem érte az a megtiszteltetés, hogy Dante bármelyik művébe belekerüljön, és nincsenek utalások akár boldog, akár boldogtalan házasságra. R.W.B. Lewis amerikai irodalomkutató szerint irodalmi szinten Gemma szerepe mindössze annyi, hogy lehetetlenné teszi Dante számára, hogy közelebb kerüljön a hölgyhöz, akit igazából szeret.³⁴ Ebben az értelemben nem Gemma az igaz szerelem, hanem Beatrice, ahogyan Jákob számára az igazi szerelem nem Lea, hanem Ráhel. Továbbra is szem előtt tartva tehát az imént említett párhuzamot, az igazi szerelmeknek jár az a kiváltság, hogy (egyéb érdemeiket figyelembe véve természetesen) a Paradicsomba kerüljenek, és ott egymás mellett foglaljanak helyet, egyesülve nemcsak történetükben és jelentőségükben, de a szemlélődő életmódban is, Dante szándéka szerint, megérdemelt és hozzájuk méltó helyen.

3. Dante vezetői: a feminin és a maskulin váltakozása

Az elkövetkező események fényében, mint már megállapítottuk, Dante álma, melyben megjelenik Ráhel és Lea, egy előjel, mely Beatrice-hez vezet. Ez az út azonban nem teljesen direkt: egy figura kötelékként jelenik meg köztük, és összeköti az álmot, Ráhel figuráját és az eljövő Beatricét, ő pedig nem más, mint Matilda.

Ki hát Matilda, aki a Földi Paradicsom XXVIII énekében jelenik meg? E kérdés körül sok hipotézis kering, melyek közül a legelterjedtebb azt állítja, hogy Toszkan Matilda, VII. Gergely pápa támogatója. Ennek a nőnek az azonossága talán nem is az *Isteni színjáték* szempontjából annyira fontos, mert ami számít az az, hogy milyen szerepet adott neki Dante. Mégis, Matilda grófnőről úgy tartják, hogy a történelemben kulcsszerepe volt mint az V. Henrik császár és Gergely pápa közötti béke sürgetőjének. Ismert a történet, miszerint Henrik három napig térdelt, mielőtt feloldozást nyert a kiközösítés alól. Reynolds ezt a jelenetet az *Isteni színjáték* azon jelenetével köti össze, amikor Matilda szemlélődje Dante megalázásának és kibékítésének, melyben Beatrice megfeddi Dantét. Matilda előkészíti ezt a jelenetet, melynek végét Reynolds Dante saját kanosszájának hívja.³⁵

33 NAGY József, i. m., 171.

34 LEWIS, R. W. B., *Dante's Beatrice and the New Life of Poetry*, *New England Review*, 22 (2001), 2. szám, 69-80.

35 REYNOLDS, Barbara, i.m., 438.

Amikor először megjelenik, a lányt virágok és gyönyörű táj veszi körül, melynek leírását Dante bevezetésként alkalmazza az ének elején, miközben megteszi az első lépéseket ebben a tökéletes környezetben. Miközben a természetet csodálja, hirtelen megjelenik egy női alak a folyó másik partján, ahogyan a virágokat gyűjti táncolva és énekelve, a szép, a vonzó érzetét keltve. Dante az egész jelenetet pozitív töltettel teli szavakkal írja le: édes fuvallat, lágyszellőcske, kristálytisza hab, tarka májfák üde pompája, csak hogy néhányat említsünk. Mazzarella szerint Matilda ebben a gyönyörködtető cselekedetében „Dante költészetét jelképezi, jobban mondva az ő művészetnek elköteleződött Éroszát, mely elviszi majd őt Beatricéhez, Lelkének másik feléhez”.³⁶ Dante nimfához hasonlítja őt, majd pedig egyenesen Perszephonéhoz, mert a lány Dante elméjében azt a jelenetet hívja elő, amikor Hadész elrabolta Perszephonét.

Maga Dante is felidézi a mitológia ezen jelenetét, és Perszephonét konkrétan mint a tavasz allegóriáját (azt az állapotot, melyben a föld leledzett elrablása előtt), mert a környezet amiben van maga a tökély, ahol minden megszületik, virágzik, a levegő nem túl meleg és nem túl hideg, fúj a szél, süt a nap, hallani a madarak dalát, egy folyó van a közelben: tökéletes középkori locus amoenus. Ezen felül azonban más fontos esemény is van ebben a jelenetben: a maskulin és a feminin közötti átmenet.

Gareth S. Hill jungi analitikus Perszephoné történetéről a maskulin és a feminin szempontjából beszél könyvében. Jung fogalmaira támaszkodva megkülönbözteti a statikus és a dinamikus maskulint és feminint. A statikus feminint úgy írja le, mint valami személytelen: a természet ritmusos ciklusát, mely életet ad és életet vesz el. Ami számára fontos, az a kollektív élet, nem az egyes személyek, mindig az egészet nézi, nem a részleteket. A statikus femininnel szemben áll a dinamikus maskulin, mely határozott, céltudatos, ambiciózus és kezdeményező. A statikus maskulin visszafogja a dinamikus maskulin energiát: a józan ész, a tudatos gondolkodás, struktúra, rend jellemzi. Negyedik pedig a dinamikus feminin, mely a kreativitással, érzelmekkel, érosszal mutat összefüggést. Hill az Anyatermészetet, Perszephoné anyját értelmezi úgy, mint a ciklikusat, mely csak akkor változik, ha meg kell őrizni az egyensúlyt: ő jelképezi a statikus feminint. Ennek védő öleléséből rabolja el Perszephonét Hadész, a dinamikus maskulin hatalom, hogy aztán bevezesse a statikus maskulin birodalmába. Démétér azonban nem tűri a helyzetet cselekedet nélkül, beleavatkozik a természet rendjébe, megszünteti a termelést megtörve a statikus feminint a dinamikussal.³⁷ Mindkét esetben a dinamikus az, mely megtöri a statikus nyugodt állapotát, és a dinamikus maskulin a femininből is dinamikus csínált. Így jön létre egy egyensúly a természetben: az évszakok váltakozása, magával hozva egy új kezdetet minden ciklus végén.

Az *Isteni színjáték*ban akaratlanul is felfedezhető a hasonlóság a mitológiai történettel: ott a sötét erdő, melyben Dante a mű kezdetén találja magát, mely megtölti a szívét félelemmel és kétségbeeséssel, ellentétben a környezettel, mely a XXVIII énekben veszi körül, mely nagyon szép és nyugodt. Az első helyszínen megjelenik Vergilius, egy dinamikus férfi, aki vezetőként mutatkozik be az ijesztő statikusságban, és a

36 MAZZARELLA, Adriana, *Alla ricerca di Beatrice: Il viaggio di Dante e l'uomo moderno*, Milano, Vivarium, 1999, 325.

37 HILL, Gareth S., *Masculine and Feminine: The Natural Flow of Opposites in the Psyche*, Boston, Shambhala Publications, 2013, 16-17.

gyönyörű természetben kirajzolódik Matilda figurája, aki nagyon is aktív női jelenlétként ad magyarázatot a költőnek. Matilda valóban a pozitív nőiesség szimbóluma Migliorini Fissi szerint: a víz mellett tűnik fel, mintha a „víz hölgye” lenne, a víz a szimbológiában az életet, a megtisztulást és az átalakulást jelképezi. Mi több, Matilda egy olyan folyó mellett van, mely különleges erőkkel rendelkezik, és ez még különlegesebbé teszi a helyzetet. A vízen túl más szimbólumok még Matilda közelében a virágok, jelképezvén a lelki fejlődést, a tavaszt. Az egész jelenet Koré megtestesülése, újjászületése.³⁸ Dante ebben a statikus femininben találja magát, mielőtt meglátja az égi feminin jelenséget, Beatricét. Itt van a földi öröm tapasztalata, az aktív élet tökéletessége, melyben azonban egy kis szomorúság is vegyül Shapiro szerint. Perszephoné története egyrészt valóban a maskulin és a feminin váltakozása, de Démétér szempontjából a lányának elvesztését jelenti, így ő a mater dolorosát jelképezi. Ez az érzés ahhoz hasonlítható, amikor elveszítette az ember az Édent, a tökéletest, melyből Dante már csak egyet lát: Matildát a kertben, megmutatva az emberi természetet egy olyan állapotban, mely az ember számára elérhetetlen.³⁹

Az átmenet egyik „birodalomból” a másikba visszavezethető Dante világszemléletére, melyet kettősség jellemez. Robert E. Steinberg Dante műveinek elméleti alapjairól szóló esszéjében kifejti a költő világszemléletét, és annak fontosságát a későbbiekben. Erről a világszemléletről éppen Beatrice beszél, amikor kifejti az abszolút és a relatív kettősségét a világban, és elmagyarázza, hogy az anyagi világ szemben áll az abszolúttal, hogy a világ látens aspektusait kell kutatni, mert az nem látszik olyan egyértelműen, mint a materiális világ. Csak ezt az abszolút aspektust megismerve lehet előrehaladni a spiritualitás felé. Danténak ez a meggyőződése abban fejeződik ki, hogy azok, akik túlzottan sokat foglalkoznak az anyaggal, a Pokolban vannak. A teremtett világ tele van ellentétekkel, melyek közül egyik alapvető a férfi és a nő közötti ellentét. Ezeket azonban el kell fogadni, azaz fejlődni mind a Nőiesség, mind a Férfiasság terén. Ez az a meggyőződés, mely Dantét arra viszi, hogy a Purgatóriumba egy férfi vezesse, ahol Dante a dolgokat ésszel próbálja megérteni egy olyan vezető segítségével, aki a dolgok férfi aspektusát jelképezi, míg a Paradicsomban, ahol a szívével lát és a szerelem vezérli, a helyzet egy női vezetőt igényel, Beatricét. Együtt alkalmazva ezek az aspektusok egy egészet adnak, és segítenek megérteni az elveket, melyek az ellentétek alapjául szolgálnak, és melyek egybefogják a kettőt.⁴⁰

Vergilius valóban az ész szimbolizálja, de pszichológiai szempontból sokkal többet: annak a poétikai hagyománynak is továbbvivője, mely csak egy ilyen nagy emberhez köthető, a legnagyobb költőhöz, az ékes szó mesteréhez. Van kapcsolat Vergilius és Beatrice között is, tekintve, hogy a hölgy küldött a költőért, segítsen Danténak, de Vergilius maga is egy kötelék része, mint ahogy Mercuri hangsúlyozza, Homérosztól Dantéig segít összekötni az ősi idők értékeit a jelen értékeivel, előrevetítve azokat

38 MIGLIORINI FISSI, Rosetta, *Da Matelda a Beatrice (Cenni sull'archetipo del femminile) = Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990 : atti del Convegno internazionale : 10-14 dicembre 1990*, szerk. Maria Picchio SIMONELLI, Firenze, Cadmo, 183-206.

39 SHAPIRO, Marianne, *Woman Earthly and Divine in the Comedy of Dante*, Lexington, University Press of Kentucky, 2015, 172-174.

40 STEINBERG, Robert E., *The Experiential and Theoretical Basis of Dante's and Blake's Writings = Dante in the Twentieth Century. I*, szerk. Adolph CASO, Wellesley, Branden Books, 1982, 25-43.

a jövőbe. Azokat az értékeket képviseli tehát, melyek fontosak voltak a múltban, de fontosak most is Danténak, de emellett egy olyan személy is, aki képes jóindulatú tanácsokat adni egy bajba került barátnak. Ő sugallja azt, hogy az abszolúthoz érni csak úgy lehet, ha előbb megismerjük az anyagi világot: a vadont, mely az élet nehézségeit jelképezi, hogy aztán képesek legyünk megismerni a lélek birodalmát.⁴¹

A Férfiből a Nőibe való átmenet elég hirtelen, Danténál a két világ nem keveredik össze: amikor egyik megjelenik, a másik eltűnik. Matilda figurája azonban egy átmenetnek tekinthető. Matilda még nincs a Paradicsomban, de tiszta, képes a Földi Paradicsomig menni, így megvan a képessége arra, hogy Dante vezetője legyen, még ha csak kis ideig is. Mazzarella szerint éppen ez a képessége, a Pokol és a Föld ismerete az, ami megfelelővé teszi a vezető szerepére, miután az utolsó akadály, a Léthé is eltűnik Dante és közüle. Matilda, mint Perszephoné, birtokolja azt a bizonyos alsóbbrendű funkcióktól, árnyéktól szennyezett aspektust, de Beatricével is össze van kötve, mely, legyőzve azt a részt mely a lelket a pokolba rántja, felfelé húz és vezeti a lelket a Paradicsom felé.⁴² Ez a kettős képessége abban a világban is megnyilvánul, ahova Dante őt helyezi: „Proserpina Dante útjának kezdetén a túlvilágon [megkezd], Matilda ... bezárja a megtisztulás ciklusát, és eszményien nyitja meg Dante égi élményét Beatricével”⁴³

Mind Vergilius, mind Beatrice figuráját átdolgozta Dante, és belehelyezte személyes útjába, bár a kettejükkel való találkozás hasonlóságokat és különbségeket is mutat. Pál József Vergilius és Beatrice megjelenését az Ótestamentumból az Újtestamentumba való átmenethez hasonlítja. Vergilius ott jelenik meg, ahol a nap hallgat, azaz, ahogyan a középkori szimbológia sugallja, nincs fény, nincs ott Jézus. Vergilius prófétaként szolgál korának, akik megjövendőli valami új eljövételét, az világ megújulását, mely valóban eljön a fényvel, az igazsággal. Dante Vergiliusszal egy domb lábánál találkozik, míg Beatricével annak tetején, megmutatva így egy megtett utat kettejük között, morális és fizikai értelemben is.⁴⁴ Matilda, aki még a Földi Paradicsomot jelképezi, egy fokkal Beatrice előtt van, aki már egy égi figura, Dante elméjének és szíve hölgyének kivetülése, akivel most teljes valójában szembesülnie kell. Pál József szerint Beatrice két korszaka Jézus két korszakának ismétlése: égivé válni földiből, azzal a különbséggel, hogy Jézus képekben, míg Beatrice jelenetről jelenetre fed fel dolgokat⁴⁵. Beatrice azt akarja, hogy Dante megtanuljon akadályok nélkül gondolkodni, a természet korlátozó törvényei nélkül, és lássa a dolgokat új szemszögből. Ez az új szemszög már a Földi Paradicsomban elkezdődik, melynek tipologikus kapcsolata van az Empyreummal Pál szerint. Különbéféle szinteken ugyanis mindkettő az Istennel való egység: az eredendő bűn előtt nem ismertük a bűnt és az erényt, az életet és a halált, egy primordiális egység volt. Ugyanígy, az Empyreumban már nincsen különbség Ember és Isten között, a kettő egyé válik. Tekintve hogy az embert egyszer elválasztották Istentől, most el kell érnie ezt az egységet vele óriási

41 MAZZARELLA, Adriana, i.m., 105.

42 Uo., 326.

43 MERCURI, Roberto, Beatrice *dramatis persona* della “Comedia” = SIMONELLI, Maria Picchio ed. *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990 : atti del Convegno internazionale: 10-14 dicembre 1990*. Firenze, Cadmo, 1993, 177.

44 PÁL József, i.m., 260-261.

45 PÁL József, i.m., 255.

fáradtságok árán, melyek minden erejét igénybe veszik.⁴⁶ Ebbe az útba bele van építve Dante karaktere, lényege, mint egy olyan emberé, aki valahogyan kivetíti lényének egyes részeit a vezetőire: ott van Matilda, aki Mercuri szerint utalás a Vita Nuovára, hiszen megtesztésíti a tavaszt, és ezért elérni Vergiliustól (eposz, az antikok bölcsessége) Matildán keresztül (fiatalkori alkotások) Beatricéig (lelki fejlettség) a bűntől való megtisztulást, és az út lényeges részének kezdetét jelenti: Isten látását, a Visio Deit.⁴⁷

Dante élete, életműve tehát szorosan összefonódik karaktereivel, és a mű lineáris folyása mentén, mint látható, számos egyéb mikro szál is található, mint például az, mely a Bibliai Ráhéltól az allegorikus Ráhelig és Beatricéig vezet, egy további allegorikus figura, Matilda közreműködésével. A történelmi és fiktív személyiségek tehát, akik határozott férfi és erős női energiáikat együttesen megmozgatva, egymásba átirányítva, ha nem is egyenlő arányban, de közösen járulnak hozzá Dante lelki fejlődéséhez.

Felhasznált irodalom

AUERBACH, Erich, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1995.

BABITS Mihály, *Dante Isteni színjáték*, a szöveget gond., utószót és jegyzetet írta BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1986.

BARDSLEY, Sandy, *Women's roles in the middle ages*, Santa Barbara, Greenwood, 2007.

BELTRAMI, Pietro és GUSTARELLI, Andrea, *Tavole Dantesche Vol. 3.: Paradiso*, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1995.

Biblia, A Káldi-féle szentírásfordítás nyelvében megújítva, javítva a Neovulgáta alapján, Bp., Szent Jeromos Bibliatársulat, 1997.

CONSTABLE, Giles, *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought: The Interpretation of Mary and Martha, the Ideal of the Imitation of Christ, the Orders of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1973.

DUBY, Georges, *Nő a középkorban*, Bp., Corvina, 1995.

HILL, Gareth S., *Masculine and Feminine: The Natural Flow of Opposites in the Psyche*, Boston, Shambhala Publications, 2013.

JACKSON, Melissa, *Comedy and Feminist Interpretation of the Hebrew Bible: A subversive collaboration*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

JEANSONNE, Sharon P., *The Women of Genesis: From Sarah to Potiphas's Wife*, Minneapolis, Fortress Press, 1990.

LEWIS, R. W. B., *Dante's Beatrice and the New Life of Poetry*, *New England Review*, 22 (2001), 2. szám, 69-80.

MARMESH, Ann, *Anti-Covenant = Anti-Covenant: Counter-Reading Women's Lives in the Hebrew Bible*, szerk. Mieke BAL, New York, The Almond Press, 1989, 43-58.

MAZZARELLA, Adriana, *Alla ricerca di Beatrice: Il viaggio di Dante e l'uomo moderno*, Milano, Vivarium, 1999.

46 PÁL József, i.m., 258-259.

47 MERCURI, Roberto, i.m., 181.

- MERCURI, Roberto, *Beatrice dramatis persona della "Comedia"* = Maria Picchio SIMONELLI ed. *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990: atti del Convegno internazionale: 10-14 dicembre 1990*. Firenze, Cadmo, 1993.
- MIGLIORINI FISSI, Rosetta, *Da Matelda a Beatrice (Cenni sull'archetipo del femminile)* = *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990: atti del Convegno internazionale: 10-14 dicembre 1990*, szerk. Maria Picchio SIMONELLI, Firenze, Cadmo, 183-206.
- NAGY József, *Riflessioni sul motivo del sogno nella Divina Commedia*, Quaderni Danteschi, 2014, (11. sz.), 161-191. Megtekintés: 2015. 09. 24. Magyar Dantisztikai Társaság [on-line]
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/11-2014>
- NARDI, Bruno, *A szerelem filozófiája a XIII. századi olasz költők és Dante műveiben = Dante a középkorban*, szerk. MÁTYUS Norbert, Bp., Balassi, 2009, 88-150.
- PAFFENROTH, Kim, *Allegorizations of the Active and Contemplative Lives in Philo, Origen, Augustine, and Gregory = The Ecole Initiative*, 2007. Megtekintés: 2015. 09.24.
<http://ecole.evansville.edu/articles/allegory.html>
- PÁL József, *Itireraium unum = Celebrating Comparativism*, szerk. Katalin KÜRTÖSI és József PÁL, Szeged, Gold Press, 1994, 253-267.
- PARDES, Ilana, *Countertraditions in the Bible: A Feminist Approach*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- REYNOLDS, Barbara, *Dante – A költő, a politikai gondolkodó, az ember*, Bp., Európa, 2008.
- SHAHAR, Shulamith, *The fourth estate: A history of women in the middle ages*, New York, Routledge, 2004.
- SHAPIRO, Marianne, *Woman Earthly and Divine in the Comedy of Dante*, Lexington, University Press of Kentucky, 2015.
- STEINBERG, Robert E., *The Experiential and Theoretical Basis of Dante's and Blake's Writings = Dante in the Twentieth Century. I*, szerk. Adolph CASO, Wellesley, Branden Books, 1982, 25-43.
- STRICKERT, Frederick M., *Rachel Weeping: Jews, Christians, and Muslims at the Fortress Tomb*, Colledgeville, Liturgical press, 2007.

III. „ÉGI PARADICSOM” – „FÖLDI PARADICSOM”



Barabás Luca Zsófia: INVERZ PARADICSOM

Barabás Luca Zsófia az SZTE JGYPK képi ábrázolás szakos III. éves hallgatójának „*Inverz Paradicsom*” című képe a kiállított alkotások egyike, a „*Földi Paradicsom*” c. szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése kategóriában. Felkészítő tanára Kovács Keve főiskolai docens. Barabás Luca alkotása egységességét hangsúlyozza a technika, hiszen síküvegen jelenítette meg választott témáját: a földi Poklot és annak eleven szenvedését. Alkotói szándékát - „a lélek süllyedése, az elszigetelődés aktuális problémák, jövőképként nem is olyan ’földtől elrugaszkodott’ látomást” - erőteljes formákkal jeleníti meg. A kép értelmezésében talán kulcsszóként említeném meg a ’társas magány’ kifejezést, mely oly sokat mond a ma társadalmáról. A kép dinamikája és a káoszra emlékeztető darabosság, mind eredményesen járul a kép fő gondolatának alátámasztásához.



Gyüdi Sándor: FÖLDI PARADICSOM

Gyüdi Sándor az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatója „*Földi Paradicsom*” c. műve a kiállított alkotások egyike, a „*Földi Paradicsom*” c. szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése kategóriában. Síkűveg, nyomtatott-homokfúvott-savmaratott eljárással készült. Segítségére volt szaktanára: Kovács Keve főiskolai docens. Az alkotót idézve: „Szimbolikusan és képileg keverednek a kozmikus jelképek, a Föld mágneses tere, az anyaméh, a kecskefej és a spermiumok.” A szabályos geometriai vonalvezetés ellenére a kép szerkesztett káoszt sugall. Ahogy alkotójában is felmerül a gondolat, miszerint: „talán a pokol a földi élet”, úgy a kép szemlélőjében is megfogalmazódik, hogy az alkotás higgadt, kimért szerkezete mögött erőteljes és nyugtalan dinamika munkál.



Keresztesi Vilma: LEGYEN TÁNC!

Keresztesi Vilma az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „*Legyen tánc!*” című, síkűveg, nyomtatott-homokfúvott-savmaratott eljárással készült alkotása a „*Földi Paradicsom*” c. szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése kategória egyik kiállított munkája. Mentora: Kovács Keve főiskolai docens. Az egyszerre kacér és ironikus cím frappánsan tükrözi a kép tartalmát: a középpontban táncoló fekete ördög alakok és a háttér lágy organikus mintáit kitöltő egyenesek diszharmoniaját. Az ellentét mellett a mű párhuzamba állítható Dante poklával is. Képletesen: értelmezhető a középkori ember vallásos félelmeként is, a Dante által felvázolt kegyetlen poklot, és azzal párhuzamosan a mai modern ember élet- és elv-hajszolását. Ugyanakkor az ördögábrázolásokban fellelhetőek a magyar népi motívumokra emlékeztető jelek is. A cím után szabadon összegezhethetnénk úgy is e kép üzenetét, hogy: „Sírva vigad a magyar.”



Kis Evelin: VÉGET NEM ÉRŐ SZENVEDÉS

Kis Evelin az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „*Véget nem érő szenvedés*” című alkotása síkúveg, festés és maratás technikájával készült. A „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került a kiállítás anyagába. Felkészítő tanára Kovács Keve főiskolai docens. Az alkotó elmondása szerint: „A földi mindennapi szenvedést szerettem volna ábrázolni. Ahogyan a problémák indaként végig vezetnek minket az életen. Az indák az üveg mind a két végén kiszaladnak, ezzel is ezt a véget nem érő szálakat akartam bemutatni.” A Párcák 'gubancos' munkájának gyümölcse is lehetne a képen ábrázolt kusza inda, mint életünk csomókkal és hurkokkal teli szálai. A mű egyúttal szemlélteti azt a sziszifuszi érzést is, melyet talán sokunk érezhet magáénak a mai mindennapok útvesztőiben de ezt akár egy játékos folyamatként is megélhetjük.



Kovács Beáta: ELVESZVE

Kovács Beáta az SZTE JGYPK II. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „*Elveszve*” című alkotása (akril, grafit) az „*Égi Paradicsom*” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* részéhez készített illusztrációja. Kovács Beáta többek között 2014-ben a kari Művészeti Diákköri Konferencián I. helyezette volt. 2015-ben szerepelt az Országos Művészeti Diákköri Konferencián. 2014-ben a „*Madách – 150*” című szakkollégiumi pályamunkája a csoportos kiállítás kiemelt alkotása volt. Az „*Elveszve*” című művéhez fűzött kommentárjából kiderül: „Az egészet egyben szerettem volna ábrázolni, az egész paradicsomi részt, ahogy bolyonganak az emberek közt és keresik a kitűzött célt magukban.” Alkotói szándékának a megvalósítása sikeresnek mondható. A zsúfolt kompozíció ellenére egy átlátható, logikus rendet teremtett a bolyongó szereplők kavalkádjá közepette, szinte elmesélve az egyes paradicsomi jeleneteket. A kép egyszerű és letisztult eszközhasználata azonos érzelmeket kelt a szemlélőben, ami talán felüdüléssel tölti el a szemlélőket a 'földi pokol' megrázkódtatásai között.



Kovács Beáta: POKOL

Kovács Beáta SZTE JGYPK éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „*Pokol*” című festménye (akril), a „*Föld*” című képének párjaként a „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában a kiállítás egyik kiemelkedő alkotása. Saját bevallása szerint: „Az összevisszaságot, a káoszt szeretném ezzel a képpel érzékeltetni.” Ezt a kusza világot hivatott megjeleníteni az alsó rétegekben megbúvó lágy, egyenletes, ugyanakkor dinamikus ecsetkezelés és a mély, sötét színek összhangja, illetve a felső réteget képző élénk fröccs-nyomok. Az eredmény emlékeztethet Jackson Pollock action painting stílusára, hiszen ugyanaz a markáns jellegzetesség, a spontaneitás érvényesül. Hangulatában az a mindent szétépítő és elemésztő égő energia sugárzik, ami Dante poklában oly mélyen megérinti az olvasót. A „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában III. helyezést ért el.



Kovács Beáta: FÖLD

Kovács Beáta a „*Pokol*” című kép párjaként készítette a „*Föld*” című alkotását, azonos méretben ábrázolva, azonos technikával, egy folytonosságot teremtve. A „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került kiállításra. Az alkotó célja: „Ezzel a képpel is szintúgy, mint a *Pokol* című képpel a káoszt illusztrálom, ugyanis már mindegy hol vagyunk, a pokolban, vagy földön, a gonosz ott van.” A kép alsó rétegén a föld színeit hangsúlyozza, színdinamikájában eltérve a „*Pokol*” képétől, de technikájának hasonlósága miatt mégis rájátszik annak nyomasztó hangulatára. A „*Föld*” c. alkotásának felső rétegében egy egészen izgalmas küzdelem körvonalazódik a szemlélő előtt: a türkizkék és az okkersárga, illetve a fekete és a fehér színek dinamikus harca tárul elénk, lehetőséget nyújtva a földi-pokoli küzdelmek szimbolikus értelmezésére.



Máttyás Mária: FÖLDI PARADICSOM

Máttyás Mária az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „*Földi Paradicsom*” című alkotása (print, vegyes technika) a „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került beválogatásra. Felkészítő tanára Roskó Gábor egyetemi docens. Az alkotó saját véleménye szerint: „A földi paradicsomot, illetve a poklot szerettem volna ábrázolni. A pokol számomra az, ami a történelemben is van. A kép dinamikáját a sötét és világos színek küzdelme határozza meg, mely a jó, és rossz örökös harcára emlékezteti a nézőt. Ahogy a színek egymásba olvadnak, határaik elmosódnak, úgy szimbolikusan kötik össze a végleteket, ugyanakkor fokozatosságot és egyensúlyt teremtenek a képben.



Molnárné Rocskár Brigitta: FÖLDI PARADICSOM

Molnárné Rocskár Brigitta az SZTE JGYPK II. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának képe (vegyes technika) a „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került kiállításra. Saját műleírása és interpretációja szerint: „A háttér nyugalmat áraszt. Az idézet hitvallás. A tojás, mint szimbólum rejti magába: magát a leendő életet, ugyanakkor annak lehetőségeit, törekenységét, reménységét is; mindenképpen a számtalan lehetőségét annak, amiké válhatunk, ahová eljuthatunk.” Talán ez az egyetlen kép a kiállításon, mely szubjektív jövőképként a földi pokol ábrázolása helyett némi ’bizalmat’ kelt a mai világ, a ’földi káosz’ közepén. Az idézet lehet kulcs is, mely kiutat mutat a tanácstalanságból Dante *Paradicsoma* felé. De lehet egyfajta posztmodern játék is a hagyománnyal.



Mostoha Marcell Ákos: AZ ÁTJÁRÓ ÁTJÁRHATÓ

Mostoha Marcell Ákos SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgató „Az átjáró átjárható” című munkája (festmény, vegyes technika) az „Égi Paradicsom” – Dante *Isteni színjátékának* Paradicsom c. részéhez készített illusztráció. Felkészítő tanára Szabó Tamás főiskolai docens. Mostoha Marcell Ákos 2014-ben többek között a „Millenniumi Művésztelep” kiállításán szerepelt, a „Madách – 150” című sakkollégitum pályázaton „A születendő kettős” c. képével ’Kiemelt alkotás’ elismerést kapott; a kari Művészeti Diákköri Konferencián, festészet kategóriában szintén különdíjat kapott. 2015-ben az Országos Művészeti Diákköri Konferencián is szerepelt. „Hagymáz” címmel önálló kiállítása volt a szegedi Somogyi Könyvtárban. „Az átjáró átjárható” munkájának kompozíciója olyan hármas transzformációra utal, amely a lélek Dante *Paradicsomába* való eljutásának feltétele is. Ugyanakkor a sematikus emberalak testének színvilága diszsonanciát képez a harmadik szféra világosságával, utalva az ember ösztönvilágára. Az illusztráció kategóriában III. helyezést kapott.



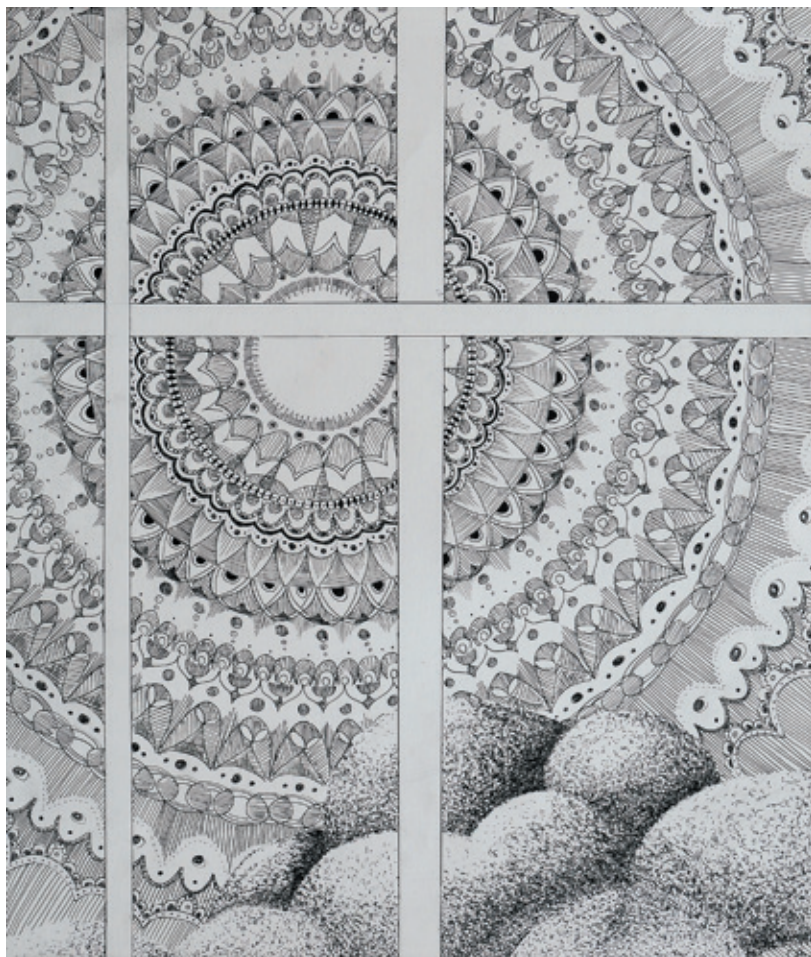
Mostoha Marcell Ákos: VALAHOGY MAJD CSAK ELTELIK

Mostoha Marcell Ákos a „*Valahogy majd csak eltelik*” című festménye a „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került kiállításra, „*Az átjáró átjárható*” párjaként is említhetjük, azzal technikájában, sematikus alakjában hasonlóságot, üzenetében mégis ellentétet képezve. Az alkotó így jellemezte képét: „Majd csak eltelik valahogy, életunt kifejezés, mikor már minden mindegy, mikor már semmi jelentősége nincs az eltöltött, illetve a hátralévő időnek. A jóba gyorsan beleszokik az ember – tartja a mondás, ámbár a rossz is megszokható, sőt, egy bizonyos idő után az ember már tudomást sem vesz róla. Kifejezéstelen arc, vöröses karikák a szem alatt, totális apátiával való egybeolvasás, egy pokol/purgatóriumnak megfelelő helyen való stagnálásnak megfelelő képi átírata ez a kép.” Mostoha Marcell Ákos festményének groteszk alakja a mai modern idők emberének kiüresedésére, kiégett vegetálására, állatias ösztönlényének uralmára utalhat.



Muci Mercedesz: KÓRUS

Muci Mercedesz, az SZTE JGYPK II. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „Kórus” című festménye a „Földi Paradicsom” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került kiállításra. Muci Mercedesz 2014-ben a szegedi „Határnyitás” pályázatra beadott installációjával I. helyezést ért el, „En és a tavasz” című fotópályázaton pedig III. helyezést. Az alkotó „Kórus” c. munkáját így jellemezte: „A munkám az angyali kórust mutatja, az ecsetkezelés-festőkés elég durva textúrát ad a munkámnak, mégis a kevés pigment darabokkal kicsit melegít a megjelenésén”. Muci Mercedesz képen érzékenyen fogalmazta meg a kórus szerepét, azt a bizonyos tömeg-egyén viszonyt, amit mások sematizmussal oldottak meg. Bár nem beszélhetünk pontos arcvonásokról, vagy mimikáról, mégis egyéniségeket fedezhetünk fel a kórus tagjai között. Érdekes játékát követhetjük az árnyékok, arcélek és profilok váltakozásának, melyet a fekete – fehér színválasztás hangsúlyoz, miáltal a kép egyszerű, mégis dinamikus.



Mucsi Mercédesz: A KAPUBAN

Mucsi Mercédesz „A kapuban” című képe (grafika) az „Égi Paradicsom” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztrációja. Az alkotó saját szavaival: „A munkám azt a jelenetet mutatja, amikor Dante a paradicsom kapujában áll, innen egyedül folytatja az utat. Igazán aprólékos a mandala, a menny különböző ’lépcsőit’ akarja illusztrálni.” Valóban aprólékos, dekoratív mű a szimbolika jegyében. Dinamikus, sűrű térkitöltés és izgalmas kompozíció jellemzi az alkotást. Letisztult és kiegyensúlyozott a kép összhatása. Feszültségét pedig, a kompozíciót szétfeszítő egyenes sávok adják, melyek kereszt alakban terülnek el a kép teljes felületén, de kapuként is láthatjuk, keresztény motívumként vagy kompozíciós megoldásként egyaránt értelmezhetjük. A középpontban, úgy is mondhatnánk, hogy a „fény az alagút végén”, mintegy magát Istent, az út végét szimbolizálja. A „Dante – 750” szakkollégiumi pályázat „Égi Paradicsom” című illusztráció-kategória különdíját kapta.



Nagy Attila Róbert: PURGATÓRIUMBÓL A FÉNYBE

Nagy Attila Róbert az SZTE JGYPK IV. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának a „Purgatóriumból a fénybe” című festménye (tempera) az „Égi Paradicsom” – Dante *Is-teni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztrációja. Mentora Henn László András. Nagy Attila Róbert 2013-ban a kari Művészeti Diákköri Konferencián festészet kategóriában különdíjat kapott. 2014-ben az MDK-n I. helyezést ért el képgrafika, videó kategóriában; II. helyezést a festészet, fotó kategóriában. A „Madách – 150” című szak-kollégiumi pályázaton „Lucifer” c. képével ’Kiemelt alkotás’ elismerést kapott, mely az SZTE TIK művészeti gyűjteményének darabját képezi. A „Purgatóriumból a fénybe” című képéről így ír: „Dante a purgatóriumi kétség után észreveszi a paradicsomi fényt, mely átmelegíti a testét.” A csorgó festék-nyomok valóban egy olyan mozgásirányt, dinamikát adnak a képnek, melyek a megtisztulás, a lelki terhektől való megkönnyebbülés érzelmeit idézik fel a nézőben. Akár a könnyek, vagy egy vad zápor: a patakokban futó festék még hangsúlyosabbá teszi Dante alakját és testtartásának jelentőségét. Az illusztráció-kategória különdíját kapta.



Nagy Nándor: ELJÖVETEL

Nagy Nándor az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „*Eljövétel*” című képe (vegyes technika) a „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került kiállításra. Nagy Nándor csoportos kiállításon vett részt a kecskeméti Katona József Könyvtárban és önálló kiállítása volt a Katona József Gimnáziumban. Az alkotó így írt munkájáról: „A paradicsom eljövetelenek pillanatát ábrázoltam. Több olvasata is lehet a képnek, mind keresztény és nem hívő is. Az én olvasatomban ahhoz, hogy eljőjön a földi paradicsom, elsőnek az emberek gondolkodásának és lelkének (melyet a fekete-szürke geometrikus ábrázolással fejeztem ki) kell megváltoznia pozitív irányba.” Az alkotó érzékletesen alkalmazza az általa megfogalmazott szimbólumokat: a hálószerű képződményt, mely az emberi korlátokat jelenthetik, és azt az áttörni vágyó színes tömeget, amit a Paradicsomként is értelmezhetünk. A közte elterülő tér fekete üressége kietlenül és reménytelenül tátong a vonalak határán. A szín és szintelenség motívumával egy izgalmas egészet képez(het) a néző számára.



Nagy Nándor: PILLANAT

Nagy Nándor „*Pillanat*” című képe (vegyes technika) az előző („*Eljövétel*”) képének párjaként is értelmezhető, a „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került kiállításra. Az alkotó saját szavait idézve: „Az *Eljövétel* című képem kevésbé narratív átírása, mely szintén a földi paradicsom, pontosabban a lélek paradicsomának az *eljövételének* pillanata, mely éppen áttöri a hétköznapi emberek hétköznapi monotonitását, és teret nyit a színes életnek, gondolkodásnak, és felfogásnak.” A kép motívumkészlete az előzővel rokon ugyan, mégis itt egy bonyolultabb kompozícióban jelenik meg ugyanaz a gondolat. Ahogy az előző képen is egy gyors, robbanásszerű pillanatképpel találkoztunk, úgy ebben a variációban ez az esemény konkretizálódik: valóban fizikai robbanásként ábrázolta az alkotó azt a bizonyos pillanatot. Az erős kontrasztok azt engedik következtetni, hogy a fentebb említett változás szinte éppen ebben a pillanatban veszi kezdetét.



Paszterkó Richárd: BELÁTHATATLAN

Paszterkó Richárd az SZTE JGYPK II. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának alkotása (számítógépes grafika, montázs) a „Földi Paradicsom” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került kiállításra. Felkészítő tanára Roskó Gábor egyetemi docens. Paszterkó Richárd részt vett az MDK-án, az Országos Grafikai Karikatúrista Pályázat kiállításán, a „Madách – 150” című szakkollégiumi pályázat és a szabadkai Szabadegyetem csoportos kiállításán. Az újvidéki „Bahus” Pályazaton I. helyezést ért el. Alkotásáról így ír: „A zsúfoltsággal, mind színeiben, formáiban a katotikus és beláthatatlan jövőt akartam ábrázolni, valamint a kép négyzetes felépítésével az emberek folyamatos kategorizálására akartam felhívni a figyelmet.” A kép - a legváltozatosabb formák, színek és feliratfoszlányok miatt - nem csupán harsogó mivoltával tűnik ki, de a mondanivalójának kódolása is bonyolítja a befogadást. Ellentétes érzelmeket szül a téma és a megfogalmazás disszonanciája, mivel a pop art harsogó eszközeivel eleveníti meg gondolatát. A „Földi Paradicsom” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategória különdíját kapta.



Rocskár Tamara: VÍZ ALATTI VILÁG

Rocskár Tamara az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „Víz alatti világ” című képe (síküveg, festés és savmaratás) a „Földi Paradicsom” subjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában foglal helyet a kiállítók sorában. Felkészítő tanára Kovács Keve főiskolai docens. Az alkotó saját szavaival így fogalmazott a képről: „Elképzeltem a saját földi paradicsomomat, amelyben a természet kapott hangsúlyt. A vízi világ sokszínűségéből merítettem az ihletet. Arra törekedtem, hogy a kép kompozíciójával fejezzem ki a paradicsomban lévő nyugalmat, harmóniát, békét.” A lány színek és könnyed formák valóban ezt a nyugalmat sugallják a kép szemlélőjének. Motívum rendszerében felszínre törnek a bibliai szimbólumok is, hiszen a hal Jézusra utal, míg a virágszirmok a tisztaságot szimbolizálják. A laza kompozíció pedig, egy nyugodt, ringó mozgást ad az egész képnek, melyet valóban a paradicsomi világapró töredékeként élvezhet a befogadó. A „Földi Paradicsom” subjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategória I. helyezetteje.



Sárkány Tamás: FOLTOK A HOLDBAN

Sárkány Tamás II. éves képi ábrázolás szakos hallgató „*Foltok a Holdban*” című alkotása (festmény, akril) az „*Égi Paradicsom*” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztrációja. Felkészítő tanára Ifj. Holler László, főiskolai adjunktus. Az alkotó ezt az idézetet fűzte saját munkájához: „A fény, mint a tudás szimbóluma, beragyogja az emberi értelmet, mely az agyban lakozik, ebben az esetben ezt a Hold szimbolizálja. A tudás hiánya foltként jelenik meg a Hold felszínén, melyet az ember megpróbál megmagyarázni. A piros kontúr a világegyetem antropomorfizálására utal, keret a világ értelmezéséhez, de egyúttal gát, akadály a teljes tudás megszerzése előtt.” A kép életre kelti azt a misztikumot, amit Dante szavakkal teremtett nekünk, lelkének, tudatának kozmoszá tágítását. Merészen találó utalás a testkontúr piros vonala, mely egyszerre képes utalni az ember korlátoltságára, de ezzel ellentétesen arra is, hogy az ember maga a kozmosz, annak antropomorfizáltsága révén. A szakkollégium Művészetelméleti, művészetközvetítő Műhelyének „Gondolat a képben” c. különdíját kapta.



Sipos Edina: ÉDEN

Sipos Edina az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatójának „Éden” című alkotása (síküveg, festés és savmaratás) a „Földi Paradicsom” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában foglal helyet a kiállítók sorában. Felkészítő tanára Kovács Keve főiskolai docens. Az alkotó saját munkáját így jellemezte: „Többféle üvegtechnikát összevonva létrehozott szubjektív paradicsomkép, melynek középpontjában a természet, annak gazdagsága és harmóniája áll.” Valóban harmonikus összhangot teremt a könnyed kompozíció az organikus formák és a lágy tónusok között. Kiválóan alkalmazza a mennyei kontrasztok és a szögletes valamint az íves formák kontrasztja által nyújtott lehetőségeket, illetve érdekes játékát figyelhetjük meg a rész-egész kapcsolatok motivikus ábrázolásának, ezáltal is sugallva a természettől kölcsönzött egyensúly és egység érzetét a befogadóban. A „Földi Paradicsom” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategória II. helyezetteje.



Szaszki János: DANTE

Szaszki János az SZTE JGYPK képi ábrázolás szakos hallgatója. Festménye az „*Égi Paradicsom*” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztráció kategóriájában került a zsűri által beválogatásra. Az elénk táruló jelenet nonfiguratív elemei között mintha Dante alakja bontakozna ki a szinte sűrű masszaserű képrészek felületéből. A sötét földszínek, melyek első látásra barlangrajzokat idéznek a nézőnek, gyors és dinamikus ecsetkezelés jegyeit mutatják. A réteges munka eredményeként néhol egyes részek, szinte kidomborodnak a kép síkjából, ezzel is hangsúlyozva egy ösztönösséget és vad dinamikát. A középpontban a fény a sötét mélység magja, mely egyszerre sejtet és elbizonytalanít. Ahogy talán Dantét is a Pokol bejárata.



Szekretár Enikő: CIELO

Szekretár Enikő az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatója. Alkotása „Cielo” címmel az „Égi Paradicsom” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztráció. A „Madách – 150” című szakkollégiumi pályázat csoportos kiállításán is szerepelt alkotásával. Felkészítő tanárai: Kántor Ágnes tanársegéd és Deák Zoltán. Az alkotó saját szavaival így jellemezte munkáját: „Általánosságban a mennyországot és annak isteni fényét szerettem volna ábrázolni, illetve azt a formáját, ami az emberek által felfogható és befogadható.” Az átlukasztott merített papír és a képkeret mögé rejtett égő sárgás fénye melegséggel valamint - a modern művészettől szokatlanul - békével árasztja el a nézőt. (Az alkotásról készített fotómásolat ezt nem képes híven tükrözni.) A kereszténység két alapvető szimbólumára épít, a keresztre és a fényre. A sárgás-fehér fény csupán dereng a papír réteg felületén, mígnem elér a lyukas foltokig, ahol kiteljesedni látszik a maga intenzív valójában. Talán Isten és az Ő Paradicsomának fénye is így dereng át a mi saját mindennapjainkban. Az illusztráció-kategória I. helyezetteje.



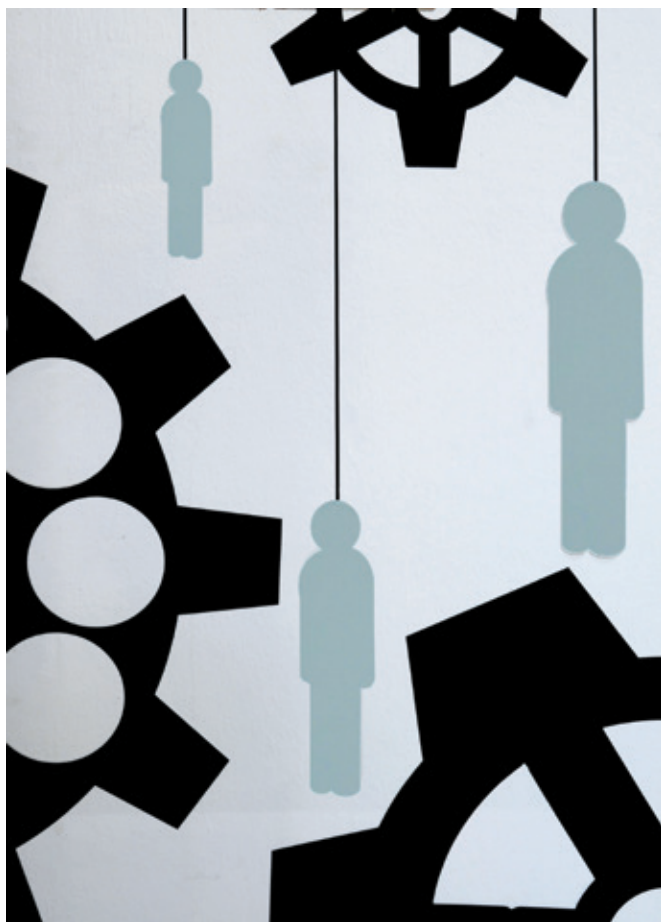
Szepesi Dóra: ÁDÁM BÁNTOTTA ÉVÁT SZÓVAL I.

Szepesi Dóra Anna az SZTE JGYPK I. éves rajz és környezetkultúra tanári mester szakos hallgatója. „Ádám bántotta Évát szóval” című alkotása (kollázs) az „Égi Paradicsom” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztráció. Felkészítő tanárai: Marosi Katalin főiskolai adjunktus és Deák Zoltán. 2014-ben a „*Madách – 150*” című szakkollégiumi pályázaton ’Kiemelt alkotás’ elismerést kapott, 2015-ben Országos Művészeti Diákköri Konferencián a festészetben elért II. helyet. A cím relevanciájában Ádám dühe és Éva kiszolgáltatottsága látható, de utalhat Ádám fájdalmára is, éppen saját bűnösségének felismerése által. Ádám arc részlete a kép egyharmadát elfoglalja, addig Éva gubbasztó egészalakos sziluettje csupán az arc méretének a töredékét képviseli, ezzel is alátámasztva a nő áldozat-szerepét, akár a férfi agressziója, akár annak fájdalma miatt. Ugyanakkor a kép háttere, az élénk vöröses foltok és foszlányok ugyancsak hangsúlyozzák azt a pulzáló képi hatást, amit a festmény közvetít, az Ember bűnben való vergődésére is utalva. Az illusztráció-kategória II. helyeztjé.



Szepesi Dóra: ÁDÁM BÁNTOTTA ÉVÁT TETTEL II.

Szepesi Dóra „Ádám bántotta Évát tettel” című képe (kollázsa) a „Földi Paradicsom” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában foglal helyet a kiállítók sorában. Felkészítő tanárai: Marosi Katalin főiskolai adjunktus és Deák Zoltán. Az előző alkotás ikerképeként is tekinthetjük, mivel azonos technikai megoldások és hasonló színvilág jellemzi. Témájában és hangulatában változatlan, ahogy a szereplők statikus pózai is egyik képről a másikra vetíthetők. Az egyetlen szembetűnő különbséget Ádám ábrázolásában fedezhetjük fel, hiszen a cím eltéréséhez hűen itt Ádám alakját válltól lefele ábrázolja az alkotó. Szepesi Dóra Anna egy olyan ősi konfliktust ábrázol, ami természetesen ma is aktuális mindannyiunk mindennapjaiban. Képe mégis oly drasztikusan fogalmazza meg a női kiszolgáltatottságot és a mindenkori férfi alakját, hogy képeinek értelmezésében már-már feminista gondolatokat is társíthatnánk.



Szuhaj Tünde: FÖLDI PARADICSOM

Szuhaj Tünde az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatója. „*Földi Paradicsom*” című képe (síküveg, festett, savmaratott, homokfújt) a „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában került beválogatásra. Felkészítő tanára Kovács Keve főiskolai docens. Képéről az alkotó így fogalmazott: „A világ, jelenlegi állása alapján a pusztulás felé tart. Elhozzuk magunknak a poklot. A pokol pedig, mindenkinek más. Ezt a személyes poklot próbáltam megjeleníteni, a saját szemszögemből. Én ezt a poklot egy kérlelhetetlen, lelketlen gépként képzeltem el.” A „lelketlen gépet” idéző szimbolika erőteljes ellentétre épít: a fogaskerekek kemény formái és erőteljes tónusa, valamint a rajtuk lógó, a géptől már függőségi viszonyban lévő emberek lágy formája és színe közt feszül a kemény kontraszt, de mégis beleolvad az emberi alakok egyformasága és sematizáltsága révén. Utalhat napjaink technikai függőségének a kifejezésére, vagy arra is, hogy mi magunk vagyunk már e lelketlen óramű-szerű fogaskerék-rendszer (alkat)részei.



Vass Márta: FÖLDI PARADICSOM ÁTÉLÉSE

Vass Márta az SZTE JGYPK II. éves képi ábrázolás szakos hallgatója. „*Földi Paradicsom átélése*” című festménye (olaj) a „*Földi Paradicsom*” szubjektív jövőkép kötetlen vizuális megjelenítése c. kategóriában szerepel a kiállítás anyagában. Az alkotót idézve saját munkájáról: „Szeretet, boldogság van a földön is, rajtunk múlik az átélése, hiszen mindenki számára adott, tőlünk függ: élünk-e vele.” A kép a hétköznapi boldogság pillanatát igyekszik megragadni: az élet és a természet egyensúlyát, annak csendes békéjét. Régi motívumként fedezhetjük fel az ember és galamb együttlétét, mely leggyakrabban vallásos szimbólumként jelenik meg a művészetben. A galamb a tisztaság, a béke hírnöke, a galambok etetése pedig, a kölcsönös gondoskodás jelképeként is értelmezhető.



Volford Viktor: A BÉKE BIRODALMA

Volford Viktor az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatója. „A béke birodalma” című festménye (tempera) az „Égi Paradicsom” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztráció-kategóriában került beválogatásra a kiállítás képei közé. A „*Madách – 150*” című szakkollégiumi pályázaton ’Kiemelt alkotás’ elismerést kapott. Az alkotó saját szavaival így jellemezte „A béke birodalma” c. munkáját: „A Paradicsom II. énekére utal a munkám: az alsó szféra érzékek felettiségére, Dante és Beatrice viszonyának megjelenítésére. A béke, és a „nyugalmas” szeretet bemutatása kissé melankolikusabb formában.” Valóban érzékletes hatást kelt a technika és a színválasztás: az elmosódott lágy színek szinte simítva hagynak nyomot a fehér felületen. A folszerű kontúrok óvatosan emelik ki a kép fő témáját: Dante és Beatrice - immár az isteni szereteten alapuló - párosát.



Vörös Dorisz: SZELLEMI SÍKOK

Vörös Dorisz az SZTE JGYPK III. éves képi ábrázolás szakos hallgatója. „*Szellemi síkok*” című alkotása (síküveg, festett, homokfújt) az „*Égi Paradicsom*” – Dante *Isteni színjátékának Paradicsom* c. részéhez készített illusztráció-kategóriában szerepel. Felkészítő tanára Kovács Keve főiskolai docens. Eddigi kiemelkedő eredményeként tartja számon a tanszéki „Parafrázis” pályázatot követő csoportos kiállításon való részvételt, illetve egyéni kiállítását „Keresés” címmel. Alkotói szándékát tekintve, Dante korát, mint „a kavargó formák összességét” és ezeket a formákat egy „hálóban” kívánta ábrázolni. Az alkotás kivitelezésében esztétikus, a „háló”-szerűség és a kép oldalaira helyezett statikus virágminták egy kontrasztot hordoznak. Ugyanakkor részleteiben, nonfiguratív jellegében teret ad a befogadói fantáziának, a többféle értelmezési lehetőségnek.

IV. RECENZIÓK

Bárdos Judit

SZECESSZIÓ A POKOLBAN
MÁTYUS NORBERT „FILOLÓGIAI KÖZELÍTÉS BABITS MIHÁLY
POKOL-FORDÍTÁSÁHOZ” CÍMŰ KÖNYVÉRŐL

(Szent István Társulat, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest 2015. 204 oldal)

Dante életművének és fordításának kérdései ma különösképpen a figyelem középpontjába kerültek. Ebben nyilván szerepet játszik születésének hétszázötvenedik évfordulója, de az is, hogy Babits klasszikus *Komédia*-fordítása után száz évvel újabb magyar fordítások születtek. Baranyi Ferenc a *Pokol*-t fordította le, megőrizve a rimes formát. Nádasdy Ádám pedig a *Színjáték* mindhárom részét. Ő mellőzte a rímeket, abból kiindulva, hogy a rímkényszer nehezítené a gondolatok pontos visszaadását.

Aktuális tehát a kérdés, miért kell időről időre új műfordításokat készíteni a világirodalom klasszikusaiból? És miért pont az *Isteni színjáték*ból, amikor olyan kitűnő és időtálló fordítással rendelkezünk, mint Babitsé. Sok válasz van erre, mindenesetre a magyar olvasók szerencsések, mert jobbnál jobb műfordítások között válogathatnak, természetesen Babits klasszikus művét is beleértve. Az olaszok Dantét a maga régi olasz nyelvén olvassák, ahogyan az angolok Shakespeare-t régi angol nyelven hallják a színházi előadásokon.

Persze, ahogyan az eredeti művek, úgy késői fordításaik is a maguk korához kötődnek: koruk nyelvéhez, ízlésvilágához, művészi és irodalmi tendenciáihoz. Babits Dante-fordítása óhatatlanul a múlt századforduló kulturális állapotát, a dekadencia és a szecesszió művészettelfogásának jellegzetességeit tükrözi.

A fordítás kitüntetett helye – korhoz kötöttsége és ezzel dacoló időtállósága – régóta időszerűvé tette, hogy részletes, mindenre kiterjedő elemzésnek vessék alá.

Mátyus Norbert könyve Babits munkájának történeti, poétikai, filológiai, nyelvi, vers-tani aspektusait dolgozza fel, igen magas színvonalon. Pontosabban csak a *Pokol* fordításának történeti és elméleti kérdéseit vizsgálja, miközben néhol a *Paradicsom* és a *Purgatórium* problémáit is röviden érinti. Az utóbbiakról nagyon hangsúlyos helyeken szól. Idézi például a költőt, aki kijelentette: „Jelen fordítás készítője a Purgatóriumot szerette legjobban” (23. o.). Máskor, a forráshasználat kérdéseinek tárgyalása során filológiai bizonyítéknak tekinti, hogy Babitsnak nem az általa birtokolt Polacco-kiadás volt a forrása, mert egy helyen Arnaut Daniel, a híres provanszál költő sorait Polaccótól eltérően az eredeti nyelven emeli be a fordításba. Ez elég biztos adalék arra vonatkozólag, hogy egy másik forrást használt. Más esetben a költő munkamódszerének megvilágítására hoz példát a *Purgatóriumból*: néha a költő olyan képekkel dúsítja az eredeti szöveget, melyek megerősítik és kiemelik a szöveg kínálta interpretációs lehetőségeket. Ezek nem egyszerűen „félrefordítások” vagy az eredeti szöveg iránti hűtlenség esetei (persze akadnak ilyen példák is), hanem az adott szöveghely értelmezései. A *Pokol* első énekének ahhoz a helyéhez, ahol a fordítás a völgyet pincéhez hasonlítja (14. sor), ezt a kommentárt kapjuk: „A

dantei szöveg úgy állítja elének a völgyet, a hegyet, és a mögötte felemelkedő napot, hogy általuk a túlvilági vándor itt induló útjának egyes állomásait – a Poklot, Purgatóriumot és Paradicsomot – metaforizálja. Amennyiben tehát a völgy egyszerre a földalatti, valóban pinczeszerű, és a föld középpontjáig mélyülő Pokol előképe is lesz, Babits fordítása az eredeti szöveg kiegészítése marad ugyan, de teljesen jogos értelmezésként is szolgál.” (68. o.) Ez a mondat Mátyus Norbert munkamódszerére is fényt vet: míg figyelme kiterjed a fordítással és annak történetével kapcsolatos legkisebb részletekre is, ugyanakkor átfogó képe van a mű egészéről, világképéről, az értelmezés összes lényeges kérdéséről.

Visszatérve a könyv igazi témájához, a *Pokol* fordításának történetéhez (1908-tól 1912-ig), ki kell emelnünk, hogy amikor Babits elkezdte olvasni Dantét a Polacco-féle kiadásban, olasz nyelvtudása még hézagos volt, és a Dante-filológiát sem ismerte. A fiatal Babits zsengeit és első műfordításait, melyek a csak később, 1920-ban publikált *Pávatollak* című kötetben jelentek meg, illetve a később született Szophoklész-, Poe- és Baudelaire-fordításokat így jellemzi maga a költő: „Pávatollakkal ékeskedem [...]. A magyar vers volt a fontos, nem az angol, vagy a francia. Az én versem volt a fontos, nem az idegen költőé” (33. o.). Fogarasi tanár korában, itáliai útvjáról hazatérve, 1908-ban kezdte el a *Pokol* fordítását, és 1912-ben publikálta azt. Az újpesti tanárkodás újabb jelentős korszak volt: 1912-ben sokszor konzultált a kor legnagyobb magyar Dante-szakértőjével, Kaposi Józseffel és Dienes Valériával. A kézirat fizikai vizsgálata – erről még irodalomtudományi művekben is ritkán olvashatunk – arról tanúskodik, hogy a költő munkamódszere is folyamatosan változott ez alatt a négy év alatt. Eleinte sok szövegvariánsal, később viszont egyre biztosabb kézzel dolgozott, azaz szinte teljesen kész volt a fejében a szöveg, amikor leírta. Az eltelt négy évben bővül olasz nyelvtudása és szövegismerete, megismerkedik a Dantéről szól szakirodalommal, a magyar és az angol, a német, a francia és az olasz dantisztikával (például néhány problematikus esetben elfogadja Longfellow és Mestica megoldásait), és kora egyik legfelkészültebb Dante-fordítója és filológusa lesz. Immár nem a „saját verse” a fontos, hanem „az idegen költőé”, azaz igazi poeta doctusként a minél pontosabb „magyar Dante” megteremtésére törekszik. Olyannyira, hogy a korábbi magyar fordítóktól, Szász Károlytól és Angyal Jánostól átvesz sorokat, ha azokat pontosnak tartja.

A szerző részletesen tárgyalja annak okait, hogy Dante miért került már a romantika korában a figyelem középpontjába. Hegel *Esztétikájában* a romantika egyik legnagyobb műeposza az *Isteni színjáték*, mert az egyediben felmutatja az általánost és az örökérvényűt. Schelling szerint is a mű ősmintaszzerű, mely az egyetlen az abszolút individualitással egyesíti. Azután sokan, Ugo Foscolótól Carlyle-ig és Benedetto Croce-ig az individuumot hangsúlyozzák, a lázadó költőt, azt, hogy a mű egyetlen igazi főszereplője a Költő. Ezért válik példaszzerűvé a mű ebben, a romantika által kezdeményezett interpretációs láncban: a benne megjelenített hatalmas ismeretanyag egy költői látomás révén és abban feloldódva mutatkozik meg. Babits maga is elsősorban lírai műnek tartja a *Színjátékot*. Vannak más értelmezési lehetőségek is: a történeti-filológiai iskola, a pozitivistá Dante-tudomány (Carducci, Scartazzini, Toynbee), mely elsősorban a műben felhalmozott ismeretanyaggal (például az allegóriák magyarázatával) foglalkozik. A XX. században vannak (pl. Papini, Pascoli, Vossler), akik újra a líraiságot hangsúlyozzák.

A magyar elméleti előzmények közül, Szauder József és Kaposi József mellett, s őket megelőzve, elsősorban Péterfy Jenő jelentőségét kell hangsúlyozni, aki szerint Dante „az első modern értelemben vett művész”, a modern melankóliát is megszólaltató költő prototípusa (102. o.). A fenti elvek alapján alakítja ki Babits a maga Dante-képét, és dolgozza fel az összes, akkor számára elérhető életrajzi, filológiai anyagot is.

A magyar források jobbára a gyakorlati problémák, a ritmus és a rímek problémáinak megoldásában segítik a költőt. A magyar hatodfeles jambus nehezen egyeztethető össze az olasz endecasillabóval. Babits nem kezeli mereven a ritmusképletet, hanem gyakran az élőbeszéd lejtését érvényesítő ritmussal él később, a *Purgatóriumban*. De a *Pokol* egésze klasszikus hatodfeles jambus. Babits a lexika, a ritmus, a retorikai alakzatok, az alliterációk és a terminológia megőrzése mellett a mondat szerkezetek megőrzésére is törekszik. Ahol azonban a magyar nyelv sajátosságai miatt nem lehet a „közmondásszerű erő” megőrizni, különösen a doktrinális helyeken (például Aeneaszról és Szent Pálról szólva), ott az eredeti szórend elhagyása mellett dönt. A rímképletet megőrzi, anélkül, hogy mindenáron erőltetné a tiszta rímet. A ragrímek helyett sokszor használ „csengéstelen magyar asszonáncot”. Mindezen poétikai problémák megoldása során új magyar költői nyelvet teremtett, mely megtermékenyítette a magyar irodalmat, s részévé vált annak. Bár „minél nehezebben adható vissza egy szöveg a célnyelven – mondja Mátyus Babitsot idézve –, annál inkább képes az adott nemzeti irodalmat gazdagítani”. Márpedig „Danténál nehezebben fordítható auctor nincsen”. (158. o.)

A magyar irodalomtörténészek, Képes Gézától Rába Györgyig, Kardos Tiborig és Sárközy Péterig, Babits Dante-fordítását általában dekadensnek tartják, mely a magyar szecesszió jegyében fogant. Ennek értékelésében vannak csak különbségek köztük. Mátyus Norbert úgy ítéli meg, hogy a dekadens túlkapások jobbára csak a fordítás első szakaszára jellemzőek. A díszítések, a színezések, a jelzők betoldása, az enjambement-ok halmozása jellemző a szecesszióra. Díszítő és szokatlan módon kombináló szóhasználat, egyfajta – kiszámított – csillogás jellemzi ezt a stílust. Kiszámított, mert Babits igényessége, precizitása hatja át a szecesszió díszítőkedvét is megőrző terzinákat, s egészében véve a *dolce stil nuovo* édességét, szenvedélyességét felidéző fordítást. Maga a szóhasználat is a szecesszióra jellemző, ahogyan többek közt a *mereng*, *bús*, *méla*, *bágyadt*, *fakó*, *balga*, *zord*, *édes* szavak gyakori használata tanúsítja. A fordítás korai szakaszára jellemző túlszínezésre egy példa: „mentre io vivo” (amíg élek) – „amíg rám borul a síri szender” (79. o.). A legjobb példa a dekadencia és a szecesszió ellentmondásosságára Babitsnál a Paolo- és Francesca-epizód. A költő Francescát beszélgetve Adyhoz hasonló nyelven a „szent” szót használja, miközben a hősnő végül is egy pokolbéli bűnös.

Bár minden művelt magyar Babits Mihály fordításában ismeri Dante *Isteni színjátékát*, nemzedékek olvasták és nőttek fel rajta, ez a szecessziós stílus, a huszadik század elejét tükröző ízlésvilág is magyarázata lehet annak, hogy sokan úgy érzik, új műfordításra van szükség.

Mátyus Norbert kiváló könyve nemcsak azoknak a figyelmét érdemli meg, akik az italianisztika és Dante iránt érdeklődnek, hanem mindazokét, akiket a XX. század elejének magyar irodalma, a Nyugat első nemzedékének költészete, s ezen túlmenően a műfordítás általános kérdései is érdekelnek.

SZÖVEGÉRTELMEZŐ DANTE-KÉPEK –
KELEMEN JÁNOS „KOMÉDIÁMAT HÍVOM TANÚMUL”
AZ ÖNREFLEXIÓ NYELVE DANTÉNÁL CÍMŰ KÖNYVÉRŐL

A magyar dantisztikai szakirodalom mára egyre szerteágazóbbá vált. Van benne olyan irány, amely – a hagyományos filológiai értelmezéseket követve – marad a műelemzés tradicionális vonalánál és Dante művét igyekszik úgy bemutatni és elemezni, hogy benne feltárul a Firenzéből száműzött költő saját énje, személyisége. Van olyan irányzat, amely azt mutatja be, szintén példákkal alátámasztva, hogy Dante az ember üdvözülésének rögzös útját írja le az *Isteni színjáték*ban, egész életműve pedig a hívó Dante megnyilvánulása. E két főbb vonulat mellé egyre határozottabban zárkózik fel a legújabb irodalomtudományi módszereket, a filológián túl a hermeneutikai eszköztárat használó értelmezés-együttes, amely Dantét, mint filozófust tárja az olvasó elé. Ennek is sokféle változata jelenik meg a magyar interpretációkban. Nem is beszélve azokról a *lectura Dantis*-okról, melyek a tíz éve, (pontosabban 2004 februárjában) alakult Magyar Dantisztikai Társaság (MDT) ülésein és folyóiratában (*Dante Füzetek*) látnak napvilágot. Igen örvendetes ez a megélnéklés, melynek alapját az a rendkívül sokrétűség és bonyolultság adja, mely Dante életművét jellemzi.

Jelentős könyvet tett közzé Dantéről legutóbb Kelemen János, több Dante-könyv szerzője, a MDT elnöke. Három részből áll a mű, tehát – ahogyan a szerző is állítja – tanulmánykötet. Az első nagyobb fejezet (160 oldal) lehetne akár egy önálló monográfia is. Ez Dante önreferenciájáról, az önmagára irányulásról, *saját maga* megjelenítéséről szól *saját* műveiben. A második rész két *lectura Dantis*-t tartalmaz, míg a harmadik részben néhány jelentős filozófiai kérdést tárgyal a szerző. Az első nagyobb fejezet önállóan is megállná a helyét, de így kiegészítve is látható, milyen sokrétűen foglalkozik a szerző Dante munkásságával. A könyvből pedig egyértelműen kiderül, hogy szerzője *nemzetközi mércével mérve is* elmélyült a Dante-értelmezésben. Ezért azután (az első részt mindenképpen) *feltétlenül* idegen nyelven kellene kiadni.

Kelemen János ebben a művében tulajdonképpen szintetizál. Egyrészt szintetizálja saját életpályájának előző ismereteit a strukturalizmustól a nyelvfilozófián át Dantéig. Másrészt Dantén belül is összegzi a már előző könyveiben, tanulmányaiban kifejtett álláspontját, de jelentősen *megújítja azt*. Mint egy életpálya összegző műve, Kelemen János mostani könyve jelentős teljesítmény a hazai tudományos közéletben. Azért is állítjuk ezt, mert a szerző otthonosan mozog az irodalomelmélet, az irodalomtudomány, a filológia, a nyelvtudomány, a hermeneutika, a filozófiatörténet, a művelődéstörténet legkülönbözőbb témáiban, időszakaiban. Nem is szólva arról, hogy *lenyűgöző* Kelemen János Dante-ismerete, utalásai az életmű egyes darabjaira, fejezeteire, gondolataira, soraira. Ugyanílyen biztosan mozog a nemzetközi dantisztikai szakirodalom területén is.

Lássuk, melyik az a tézis, melyet Kelemen János a dantei önreflexió kapcsán állít, és amely jelentős újdonságot hoz a hazai, de a nemzetközi Dante-szakirodalomban is. Ezt a rövid *Utószó*ban fejt ki. Ez esetben a „költészet és a filozófia történetének azt a szálát tartjuk kezünkben, mely a *cogitó*hoz, az ész, a tudat és a lélek modern önvizsgálatához vezet” – írja a könyv szerzője. Danténak tehát a közismerten jelentős irodalomtörténeti szerepét kiegészíti azzal, hogy az emberiség személyiségfejlődésében is kiemelkedően fontos helyet biztosít neki azzal, ahogyan saját szellemi önfejlődését leírja, ami a filozófia- és művelődéstörténetben ekkor még teljesen újnak számított. Ez az önreflexió, saját személyiségének a középpontba állítása képezi a könyvnek az alapmotívumát, hiszen ennek „kiaknázása Dante költészetének egyik alapvető vonása, tudatosan és rendszeresen alkalmazott eszköze” – írja az *Előszó*ban.

Ehhez a rendszeres „kiaknázáshoz” használja fel a szerző egyrészt a filológiai, másrészt a hermeneutikai módszert. Mindezzel azonban oda jut, hogy a dantei életművet *csak* szöveggként kezeli. Ezzel kapcsolatban két említésre méltó dolgot kell felhoznunk. Az egyik, hogy Kelemen az egész életművet *tudatosan konstruálnak* tartja (ez igaz is), amelyet – szerinte – az önreferencialitás köt össze szövegszerűen, az oda-vissza utalásokkal: *Az új élet* utal a *Komédiára*, a *Vendégség* is utal rá, a *Színjáték* utal vissza *Az új életre*, stb. Az egészet egy szöveg hálózatszerű összefüggésében mutatja be. E koncepció szerint Dante semmit sem csinál véletlenül, még akkor sem, ha abbahagyja egyes művei írását. Az önreflexió mindig is jelen van nála és így nincs benne semmi következetlenség. Kérdés viszont, hogy vajon nem teremti-e újra tökéletesként az egészet Kelemen interpretációja? A másik mindenképpen kiemelendő tétele Kelemen János könyvének Dante (legalább) *hármás személyiségének* tételezése. Van ugyanis az empirikus, élő Dante, a költő Dante, aki ír és van a főszereplő (az emberiséget jelképező utazó) Dante. A szerző elképesztő ismeretanyag birtokában mutatja be, hogy adott szöveghelyeken hogyan és miképpen jelenik meg műveiben a firenzei költő. S való igaz, a szövegelemzésből egyértelműen kiderül, hogy Dante különböző szerepekben tűnik fel műveiben, hol költőként, hol empirikus személyként, hol utazóként, sőt „szereplő költőként” is megjelenik. Ez a könyv igazi nívója, azzal együtt, hogy Kelemen kimutatja, hogy Dante az olvasó személyét is több „funkcióban” ábrázolja (mint vendég, mint útitárs, vagy mint hajós). Bonyolult szövegstruktúra bontakozik ki így előttünk. A kérdés most már csak az, vajon nem bontja-e így meg az elemzés Dante személyiségének egységét? Mert hány „én”-je is van Danténak? Vagy egység és sokféleség egyszerre van meg Dante személyiségében? Valószínűleg. Kelemen János erre a kérdésre a *mémeté* és az *ipseité* fogalmának megkülönböztetésével adja meg az érvényes választ. A személyiség változik, mert mindig ugyanaz a Dante (*mémeté*) van jelen, de változása közben is önmaga marad (*ipseité*).

A tanulmánykötet kifejezetten Dante nyelvezetével és szöveggörpuszával foglalkozik. Így jön létre az az értelmezés, melyben a szereplők (így Dante) hús-vér realitása már nincs jelen. Itt minden csak szövegösszefüggés lett. Guido Cavalcanti csak „intellektuálisan, szöveggként van jelen az implicit szerzőnek a szövegében” (*Pokol*, X., 88.). Dante ájulása („caddi come corpo morto cadé”) is elméleti, intellektuális jellegű. (89.) Számára Beatrice csak egy név, és amikor valami tartalmat kellene mondani, gyorsan

visszakozik. Nagyon messzire került egykori mesterétől, Koltay-Kastner Jenő értelmezésétől, aki Dante realizmusát, a valóságos lét bemutatását mindennél fontosabbnak tartotta Danténál. Lehet-e ez vajon két különböző irodalomtudományi módszer következménye? Úgy véljük, mindkettő érvényes módszer *különböző korokban* egy-egy mű megítélésekor. A mai szövegelemző és értelmező, hermeneutikai módszer számos újdonságot képes feltárni és bemutatni egy művön belül, ami a hagyományos értelmezések figyelmét esetleg elkerülte. Ráadásul a dantisztika ma már olyan ismeretanyagot tárt fel, hogy új eredményt csak új módszertan bevezetésével és alkalmazásával lehet igazán elérni. Ezt teszi könyvében Kelemen János.

A könyv olyan kérdéseket, összefüggéseket elemez, tár fel és magyaráz, amely komoly ismereteket feltételez olvasójától. Ezért úgy véljük, hogy a mű tulajdonképpen csak specialistáknak szól, megértéséhez szükséges *Dante összes műveinek az ismerete*. Olvasható viszont akár részletekben is, hiszen a könyv egy-egy kérdést nagyon didaktikusan tárgyal és így is sok információt ad a Dante iránt érdeklődő olvasónak.

Dante születése 750. évfordulójára írta ezt a művet Kelemen János. Tulajdonképpen ezzel köszönti Magyarországot a firenzei költőt. És ez a kötet igazán méltó Dante emlékéhez.