

KARDOS TIBOR

DANTE ALKOTÓ KÉPZELETE

Előadás a Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály 1956. IV. 23-án tartott felolvasó ülésén

*Ó képzelet, bár elrabolsz körünkből,
Oly messze, hogy még azt sem vesszük észre
Ha kürtök ezre harsan és dörömböl,*

*Érzékek nélkül mégis szállsz-e, élsz-e?
Mozdíthat fény, mely égben nyerte testét,
Vagy küldhet az, ki sorsunk fejről nézte.*

(Dante : Purg. XVII. 13–18.)

I.

Ki tudná méltóbban bevezetni a dantei képzelet vizsgálatát, mint maga a költő, aki abban a tekintetben is páratlan, hogy művészi céltudatosság dolgában a maga idején a legtöbbet adta. Dante felfogása az emberi képzelet működéséről s az alkotó fantázia szerepéről a költői műben egymásból organikusán következnek, egyiket a másik nélkül aligha lehet tárgyalni. Vezetőnk, irányítónk e feladat vázlatos megoldásában maga a költő lesz. Mint ahogy az óriási arányú kommentár irodalomban is egy-egy dantei probléma megoldása akkor várható nagy valószínűséggel, ha magának Dantenak főművére, vagy alkotópályájának egyéb szövegeire támaszkodik, éppenúgy Dante költői imaginációjáról is maga a poéta mondja a legbiztosabbat és a legtöbbet, csak meg kell keresnünk e jellegzetes mozzanatokot. Feladatunk köteteket kívánna, de a feladat lényegét röviden is meg lehet ragadni. A szinte végtelenül gazdag Dante-irodalom a költő képzeletének bizonyos elemeivel, ha nem is túlságosan sokszor, de foglalkozott már. Van mű, mely Dante képalkotó módszerét elemzi, mely egyszersmind a legjelentékenyebb az ilyen típusú tanulmányok között. FEDERICO OLIVERO kis monográfiájára gondolunk, *A képalkotás Dantenél* (La rappresentazione dell'immagine in Dante, Torino, 1936.). Van olyan dolgozat, mely csupán hasonlatait méri fel, van, amely nyelvének egy meghatározott sajátosságát hangsúlyozza, hogy szereti feleleveníteni a szógyököt.¹ Éppen ezek azok a tanulmányok, melyeket Itáliában úgy tekintenek, mint a Dante-kritika új útját, amely a költő helyesebb megismerése felé vezet. Kétségtelenül

¹ O. BUONOCORE : Le similitudini nella Divina Commedia, Napoli, 1940. — T. S. ELIOT : Dante. Modena, 1942. — F. MAGGINI : Associazioni etimologiche nelle immagini di Dante. Lingua nostra, VI. 1944–45. 25–28. — G. CAPUCCIO : Appunti sul linguaggio di Dante, Belfagor, II. 1947. 591–98. — A. CAMILLI : Le figurazioni allegoriche. Studi Danteschi, XXVIII. 1949. 197–215. — FEDERICO OLIVERO, T. S. ELIOT, F. MAGGINI kutatási irányáról ld. ALDO VALLONE : Gli studi danteschi dal 1940 al 1949. Firenze, 1950. 7.

ezek a vizsgálatok szembenállnak azokkal a pietista és klerikális törekvésekkel, melyek Dante allegorikus részeiben s magában a műben mindenekfölött és csakis teológiai-morális vonatkozásokat keresnek ma is, és hevesen reagálnak minden olyan kísérletre, mely a laikus Dantét akarja elének állítani, helyesebben Dantét mint költőt akarja bemutatni. Tanulmányunk célkitűzése, mely a költővel való sokévi és mindennapos beszélgetésből sarjadt ki, a Dante-kritika ez új irányzatához csatlakozik. Azonban Dante költői imaginációját szélesebb keretben veti fel: a mű általános elképzelésétől és keretétől, az alapvető szimbólumokon, a tipikus egyéniségeken át a költői hasonlatokig, metaforákig és nyelvi képzetekig tekinti át a költő képzeletvilágát. Azt keresi, hogy a realizmus irodalmi kezdetei szemszögéből mit mond nekünk a dantei képzelet? A marxista esztétika azon kötelezettségének szeretnénk e tárgyban némileg eleget tenni, mely a régebbi korok realista törekvéseit elemzi és a modern realizmus kezdeteit a megfelelő történeti és irodalmi pillanatban keresi.² Nincs szándékunkban az ellentmondásokat eltüntetni, sőt inkább megmagyarázni, hogy az összkép gazdagsága jobban feltáruljon, s hogy élesebben váljék láthatóvá, mi realizisztikus Dantében és mi nem az? Mi hozza őt az újkori realizmus küszöbére, s mi választja el attól? Hogyan érvényesül benne a középkori ember képzelete, és hogyan az újkor merész polgáráé? Mennyiben a való-sághoz való újszerű viszony nála a realizmus, mennyiben tudatos és mennyire válik irodalmi célzattá? Mi az, ami élete művében halhatatlan s mi az, ami feledésre van ítélve?

Témánkat inkább érintjük és felvetjük, semmint kimerítjük. Óriást idézünk, s próbáljuk megfogadni a dantei sugalmazást, amikor a lényegest és találót kívánnánk kiemelni élete főművéből, a *Színjátékból*. A kérdés vázlatos tárgyalását nem könnyíti meg az a körülmény, hogy a költői képzeletet sokszor hajlandóak vagyunk magával a művészettel azonosítani. Kétségtelen, hogy a költői tevékenységet a képszerűség felől tudjuk a legszélesebben áttekinteni. Ha a költői képzelet mint alkotóerő valóban mindent átjár, ami a költői alkotás jellemző mozzanata, mégis kétségtelen, hogy az alkotó művész képzettsége, irodalomelméleti és esztétikai céltudatossága, művének gondolati, logikai elemei, a művész alkotói gyakorlata mind olyan kérdések, amelyek külön és önmagukban is tárgyalhatók. Ugyanakkor azonban bevonhatók a költői imagináció elemzésébe. A képszerűség telíti étellel, forrósággal az irodalmi alkotást, és pedig nem csupán hasonlatok, metaforák, allegóriák vagy szimbólumok révén, de magának a költői nyelvnek alapvető képszerűsége, a nyelvi imagináció által. A költő gondolatait úgy közli velünk, mint élő embereket, mint társadalmi viszonyok és jellemek összeütközését, mint cselekményt,

² Vö. *A realizmus kérdései a magyar irodalomban*, Budapest, 1956. Különösen TOLNAI GÁBOR: A realizmus kérdései és a régi magyar irodalom, 29–34. — KLANICZAY TIBOR: Hozzászólása, 60–68. — KARDOS TIBOR: Hozzászólása, 92–101. Kevésbé helytálló, de egyes jó megállapításokkal BÁN IMRE: Hozzászólása, 121.

mint kitörő lírát, mint átlényegített tájat, s mindezekben egyaránt uralkodik a képszerűség. De elválaszthatatlan a költő alkotó képzelete magától a mű felépítésétől és általános víziójától is. Sőt, ahol a költői mondanivaló közvetlen logikai formákat ölt, buzdítássá, vagy böleseleti monológgá alakul — ha a költő méltó önmagához —, a képzelet minden módon ide is behatol, nyelvi képszerűség, metaforák, hasonlatok alakjában. S végül azt sem lehet elhanyagolni, hogy az alkotó képzelet magabazárja a művészi kiválogatás, ideológiai és esztétikai bírálat tudatosságát, habár különböző költőknél különböző fokon, és egyazon költőnél is változóan.

A mű, melyet vizsgálunk, Dante főműve, melyről minden század elmondta a maga ítéletét, és a világméretű osztályharc különböző oldalán álló írók és tudósok nem kis erőfeszítést tettek, hogy történeti jelentőségét megragadják. CARLYLE Dantét „tíz néma évszázad” költőjének tekintette. S a marxizmus nagy klasszikusa, ENGELS az utolsó középkori és az első újkori költőnek nevezte.³ Éppen az a szempont, melyet e tanulmány elvének tekintünk, a dantei képzelet vizsgálata alkalmas különösen arra, hogy Dantét mintegy átmeneti pillanat költőjét állítsa elénk, aki valóban magával hozza „tíz néma évszázad” summáját és beépíti művének matematikai szerkezetébe, de akinek életszemlélete, egyes tudatos elemeiben, s még inkább ösztönös mozzanataiban élesen ellentmond a középkori rendszerezésnek, és világosan felfedi nem csupán egy hatalmas történeti kor szintézisét, de bomlását, katalízisét is. Nem érhetette volna el e művészi tökéletességet, ha nem foglal állást kora minden lényeges politikai vagy filozófiai kérdésében, ha nem olyan hatalmas egyéniség, aki lényének minden társadalmi mozzanatát ne tudná művészileg megszólaltatni, ha világa nem lenne olyan példátlanul széles, s ábrázoló művésze-te annyira átgondolt, valamint ugyanakkor eruptív. CARLYLE, amidőnelismeri a dantei mű intenzitását és mélységét, ugyanakkor Dante világát szűknek látja.⁴ Bizonyára azért hangoztatja ezt, hogy annál jobban kibontakozhassék a másik „költő-hős”, Shakespeare világának szélessége és gazdagsága. CARLYLE nem tudja észrevenni, hogy egy kis olasz városállam és költője magában foglalhatja a világ végtelen gazdagságát, mint ahogy egykor Athén is fel tudta ölelni. Viszont más oldalon esünk túlzásba, ha elfogadjuk, amit a magyar polgári irodalomtörténész, SZERB ANTAL írt, hogy csak szűk határu társadalomban lehet igazi politikai szenvedély, igazán szeretni csak kis hazát lehet.⁵ Rácáfol erre nem csupán a római „haza”, de a nagy modern nemzetek XIX. századi hazái és irodalmi is. Mindenesetre a kezdeti polgárság forradalmi korában Firenze valóban elég volt ahhoz, hogy benne megszülethessék az új társadalmi osztály és vele az új világ kultúrája. Hiszen Vanni Fucci egy kis sekrestyerabló

³ THOMAS CARLYLE: Hősökről, Budapest, 1900. A hős mint költő, 111, 125. MARX—ENGELS: A Kommunista Kiáltvány, Budapest, 1949. Az olasz olvasóhoz, 26.

⁴ CARLYLE: i. m. 116—118.

⁵ SZERB ANTAL: A világirodalom története (1941), I. 276.

csupán, Filippo D'Argenti hányaveti nagyzó. De a firenzei társadalom követelte és létrehozta azt a géniust, aki élettörténetükben és jellemükben meg tudta mutatni a félelmesen általánost, és meg tudta örökíteni a *Színjáték*ban.

Nem csodálkozhatunk hát azon sem, hogy e példátlanul gazdagon, mélyen és plasztikusan ábrázolt világ összes ellentmondásai feltörnek Dante művében. Képzeteének vizsgálata alkalmas felfedni az ellentmondások költőjét, képszerűen jelenik meg a középkorian vallásos koncepció, és képszerűek azok a realiztikus módszerek is, melyek e vallásos koncepciót teljesen átszínezik, csaknem feloldják. Képszerűen nyilvánul meg művében a középkori filozófia és metafizikus jelentés, de nagyszerű típusokban, hasonlatokban, metaforákban árad ki az élet újszerű szemlélete és a költő életvágya is.

II.

Barlangban vagy valami földalatti mélységben elrejtőzni, álomszerű állapotban túlvilági látomást átélni, s onnan komor üzenetet hozni a föld hatalmasainak, jellemzően középkori és keresztény megoldás, de sokféle-képpen lehetett felhasználni. Azon jámbor látomások szerzőinek, akiket a polgári irodalomtörténet Dante előfutáraiként elsősorban emleget, ha voltak is egyházjavítási szándékaik, ez üzenetekkel csupán a feudális egyház hatalmát erősítették. A látomás mint egy másik világból adott jel, útmutatás, a szellemi rabságban tartás és befolyásolás eszközévé válhatott. A halottak nem beszéltek, csupán a túlvilági utakat járó víziók szerzői. Azonban az elnyomott népnek is megvoltak a maga látnokai, és különösen Itáliában: Gioacchino da Fiore és követői, a spirituálisok, és főként az északolasz polgári eretnokségek költői, a patarén költők: Ugucione da Lodi, Bonvesin da Riva, Giacomino da Verona, azok, akik a túlvilági látomást és üzenetet, a súlyos erkölcsi ítéletet már társadalombírálatra használják, és irodalmi formában örökítik meg.⁶ Az Észak-Olaszországban tartózkodó, száműzött Dante ezektől a költőktől tanulta meg, hogy nagyarányú, vakmerő tervét irodalmi módon valósíthassa meg, hogy hazája, népe és az emberiség számára egyetemes üzenetet mond-hasson. Dantét az alapvető vízió kívül számos hagyományos kép, jelszó és gondolat kapcsolja szorosán ez eretnek-irodalom egyházellenes haragkitöréseihez, melyeket azután lépten-nyomon hallhatunk művében, a Pokol mélyétől a Paradicsom csúcsáig.

⁶ Ilyen művek *Gioacchino da Fiore: Visio*, *Ugucione da Lodi: Libro*, *Bonvesinda Riva: Libro delle tre scritte*, *Giacomino da Verona: De Jerusalem celesti és De Babilonia infernali*. Az elsőről ld. NICOLA ZINGARELLI: Dante, Vallardi, Milano. é. n. (Storia Letteraria d'Italia) 469; *Ugucione da Lodi* ld. EZIO LEVI: Ugucione da Lodi e i primordi della poesia italiana, Firenze, 1921. A. GRAMSCI: Il Risorgimento. Einaudi, 1949. 28–29. A többiekéről ZINGARELLI: i. m. 469–472, 735. Bővebb bibliográfia A. VALLONE: La critica dantesca contemporanea [Pisa, 1953] 120–125.

A dantei szemléletnek ez a benső rokonsága az eretnekek túlvilágról hozott izeneteivel jellemzően felbukkan olyan mondákban is, melyek Dante hatására keletkeztek, mint pl. a magyar Tar Lőrinc pokoljárása a XV. század második évtizedében. Az erről szóló jegyzőkönyv, magának Tar Lőrincnek útja az írországi Szent Patrick-barlangba a Zsigmond-kori Dante-kultusz első jeleivel egyidős. A magyar zarándok látomásai a hit és a szkepszis határán mozognak, s nem egy eretnek tétel ismerhető fel bennük világosan, mint pl. kételkedés a tisztítótűzben, a szentek segítségében, sőt magában a lélek halhatatlanságában is.⁷

Dante műve tehát hatalmas „látomás”, amely azonban mégis élesen elválik a vízió irodalmi példaitól, amennyiben az álomszerűség, az elrévültség egyes részletekben ugyan felvetődik, mégis a költő egészben véve útját valóságserűen teszi meg: valóságos testtel, mely árnyéket vet az árnyak birodalmában. Dante jól tudta, hogy éppen ezért fogják támadni kortársai és talán később is. Vergiliusszal mondatja a Purgatórium V. énekében:

„Csacsojjanak! mi gondod és mi gondom?

Kövess, s ne bánd, akárki mit beszéljen!

Allj mint torony, mely meg se remeg s lásd:

Ormával így vesz diadalt a szélen.

(Purg. V. 12—15. B.)

Mikor Dante e hasonlatot eltanulta Vergiliustól (Aeneis, VII. 586, X. 693), a zúgó tengerben álló sziklaszirtről áttette példáját az olasz comunek világába, ahol a torony volt a ghibellinek, majd a guelfeknek is erőssége, vára, lakóháza, ahonnan magasról lehetett széttekinteni a társadalom dúló harcainak színterére. Nem szirt, de emberalkotta harci torony e költemény. Dante alap-vízióját védelmezi, azt a szokatlanul új költői invenciót, hogy élő emberként, érzékszervei birtokában, nem álomban, hanem ébren, tudva és akarva járta be a hármass birodalmat, látta e különös világot és hozta üzenetét, mely ezért általános látomás, költői képei között a leghatalmasabb és a művet a maga teljes egészében magában foglalja. A *Színjáték* egyszerre a felvilágosítás, az igazság és az ítélet víziója. A Paradicsomban, ahol annyi gyötrelmes kérdésre próbál művészi módon válaszolni, attól is szenved, hátha „az igazság gyáva híve” volt? S buzdíttatja magát ősével, Cacciaguidával:

*„Ne hódolj a hazugság szellemének:
Akinek viszket, az csak hadd vakarja,
És minden látást mondjon el az ének!*

*Hangod talán először megzavarja
A száznak ízét, de jól megemészte
Éltető táplálékká gyűlik alja.*

⁷ KARDOS TIBOR: A magyarországi humanizmus kora, Budapest, 1955. 85–87.

*Kiáltásoddal mint szél sodra léssz te,
Mely mindig a tetőket sújtja jobban:
S ez jó alap lesz hírnevedre nézve.*

(Paradicsom, XVII. 127—135. B.)

Éppen bizonyos „látások” a pápaságról, a világi hatalmasokról számítottak „eretnek” tézisnek vagy legalábbis vakmerőségnek. A dantei látásoknak ez az ítéletszerű jellege egyik eleme művészi realizmusának. Erkölcsi igazsága nem választható el az ábrázolt jellemek és viszonyok valóságától. Dante részképeiben, metaforáiban is tudatos művészete ezt az ítéletszerűséget is érzékeltetni tudja. Amikor például haragjának jólismert tárgyait, a papi hivatalokkal kereskedőket támadja a Pokolban, az ítélethirdető harsonás szerepét érzi magáénak:

*„Ó, Simon mágus, s hitvány követői,
Kik isten dolgait, e szent csodákat,
Erények aránt, ti pénz lesői,*

*Ezüst-arannyal prostituáljátok!
Ti jöttök most, rólatok trombitálok.
Mivel a harmadik bugyorban álltok.”*

(Pokol, XIX. 1—6. B.)

Nincs hát azon ok meglepődni, ha hasonlatai, képei kellős közepén, az ítélet szava tör ki belőle. OLIVERO említett művében szem mellé láthatólag nem tudja megmagyarázni, miért töri meg Dante megkapó hasonlatait, s a hasonlatként áradó színes leírásokat közbevetett erkölcsi ítélettel?⁸ Alig van hívebb jele az egész mű szellemének, mint ezek a szubjektív, gyakran haragos ítéletek! Egyik hasonlatában a Hellespontosról szól, mely hatalmasabb lett Xerxesnél is, s közbeveti:

„Ancora freno a tutti orgogli umani”

(Purg. XXVIII. 71.)

vagy amikor elmondja Phalaris ércbikájának szörnyű történetét, hogy a zsarnok elsőnek azt dobatta belé, aki megalkotta, Dante meg nem állhatja, hogy közbe ne vesse:

„E ciò fu dritto”!

(Inf. XXVII. 8.)

Aki ilyen aljasságot képes feltalálni embertársai kárára, az próbálja ki maga!

Dante mint igazságot hirdető látást képzel el művét, s minduntalan beleszövi a kisebb víziók és álmok üzenettel teljes sorát. E pontokon Dante nem csupán a középkori gondolkodás szférája szerint fejezi ki magát, de pontosab-

⁸ F. OLIVERO: i. m. 73—75.

ban a misztikusok gondolkodása szerint. Dantenál a látomások és álmok mindig bizonyos ekstázis kifejezői. Mindig a megrendülés vagy izgalom egy bizonyos magas fokán következnek be, és eredményük rendszerint újabb emelkedés az emberi létben, tisztultabb állapot. Meg kell említenünk, hogy a mű betetőzésekképpen az egész mű befejező sorai ilyen misztikus látomást fejeznek ki, mely villámfényszerűen teljesíti a költő égő vágyát, amikor meglátja a világot mozgató Szeretetet. Bármennyire is középkori alapról indul el, e látomások nagyszerű embersége, érzelmeinek heve, a képek valósága, hatalmassá teszik elhíthető erejüket. Dante a misztikusok látásait mint költői eszközt fogja fel. Az emberi képzeletről és képalkotásról vallott felfogása elszakíthatatlan a művészet céljáról és módszeréről vallott nézetétől, s mind a kettő a misztikusok bizonyos erősen platonista hajlamaitól. Dante szerint az ember képzet-alkotása és a dolgok felé forduló „szerelme” egyazon folyamat fázisai. Az emberi képzet az objektív valóságból szerzett képeket a lélek elé állítja, mire a lélek forró szerelemmel fordul feléjük, s minél szebb és minél igazabb, annál inkább. (Purg. XVIII. 22—27.)⁹ Beatrice a költő hűtlenségéért szemrehányást tesz, és e panasz egyaránt érthető Dante szerelmi eszményének változásaira, mint ahogy eszméinek változására is. Beatrice a *Színjáték* írása idején s talán már jóval korábban is több volt, mint szerelmi emlék: ő lett a tisztaság, a jóság, a felfelé emelkedés, az ember igazi boldogságának hordozójává, Dante jobbik énjévé. Beatrice ezen a helyen felpanaszolja, hogy a költő „hamis képeket” követett (imagini di ben seguendo false): vagyis jónak látszó, de hamis képek hamis szerelemre vezették. Beatrice azt is megvallja, hogy igyekezett visszatartani hívét, éspedig álmokkal és látomásokkal.

„... ed in sogno ed altrimenti
Lo rivocai . . .”

(Purg. XXX. 131.)

A halott Beatrice tehát híradásait, jó-sugallatát az álom és elragadtatás képei útján közölte vele. De hasztalan, mindez kevés volt! Nem volt más hátra, mint élő valójában — nem álomban és vízióban — megmutatni a Poklot s a szenvedések helyeit. A költészet a példa erejével, a valóság erejével hat. A legelőbb „képeket” kellett nyújtani:

„. tutti argomenti
Alla salute sua eran già corti
Fuor che mostrargli le perdute genti”.

(Purg. XXX. 133—38.)

⁹ Dante Alighieri: La Divina Commedia. G. A. SCARTAZZINI, VI. ed. Milano, 1911. II. 524. — FRANCESCO DE SANCTIS igyekszik élesen elválasztani az imaginációt a fantáziától (Pagine dantesche, Milano, 1921), de ez sem Dantenál nincs így, sem másutt nem tehető meg.

A *Színjáték* a maga nemében tehát hatalmas arányú intés s a benne rejlő általános látomást a költő mint valóságot állítja oda, ha tisztán látja is, hogy ez költői invenció. GIOVANNI SERRAVALLE, aki a konstanci zsinat idején írt kommentárt Dante művéhez, és (latinra fordítja magát a művet is, hogy olvasását megkönnyítse) Zsigmond magyar királynak ajánlotta fel, humanista értelemben magyarázza a dantei víziót. Azok számára, akik támadják Dantét ezért a fantasztikumért, vagy éppen istentelenségért, kimondja, hogy ez tulajdonképpen földi vándorlás, amely a lélek háromféle állapotának felel meg.¹⁰

Amit Dante a valóság képeiről s ennek szeretetet támasztó hatásáról mond, áll magának a költői alkotásnak képeire és céljára is. Tanulmányunk élére helyeztük Dante egyik legmegragadóbb részletét, amelyben a képzelet, a költői képzelet (imaginativa) és az érzékletes valóság, az égi üzenetek kapcsolatát forgatja meg előttünk sokszerűen. A képzelet (az emberi és költői képzelet egyaránt) a bennünket körülvevő reális valóságból kiemel. Azonban a képzelet is valóság, mégpedig emberi valóság, amely szilárdan az érzékeken alapul, és pedig vagy *közvetlenül*, mert hiszen a fantázia képei csupa színt, hangot, alakot, mozgást és életet tükröznek, vagy pedig *közvetve*, mint a csillagok, illetve isten által sugalmazott képek. Ezek a fentről sugalmazott képek is földi, érzékletes valóság formájában jelennek meg. Céljuk viszont a költő megvilágosítása. Dantét ismeretelméletének és a képzetalkotásról vallott felfogásának ezen útjain mindig az vezette, hogy mondanivalóját isteni erővel hitelesítse. A keresztény asztrológia álláspontján van, amely a csillagokban közvetítő hatóerőket lát. A csillagok isten ideáit közvetítik. Az idézett részben e félig-meddig természeti és kozmikus hatásokat kiegészíti az isten személyes beavatkozásának lehetőségével is. Mindez azonban nem korlátozza azt a felfogását, hogy a képzeletet érzékeink mozdítják meg. Hogy a létrejött kép a maga lényegében érzéki valóság. Hogy bázisa mindenképpen a megtörtént esemény, vagy a külső valóság. Így tör be e középkorvégi idealista gondolkodásba az objektív valóság elsőbbségének gondolata. E dantei felfogás elemei szemelláthatóan nem békültek össze. Az átvett középkori platonista elemek, tomista rendszerezés világát új sejtések bontják meg.¹¹ Emellett Dante igazi művész, akit a művészi látásmód természetes követelményei irányítanak. Dante válaszáton áll, s lényegében akkor dönt, amikor zarándoklatát a hármass birodalomban valóságos útnak állítja be, amelyet összes érzékei birtokában jár meg, amelyekről az érzékek alkotta benyomások alapján költői képek segít-

¹⁰ KARDOS TIBOR: i. m. 87–89.

¹¹ Az érzéki tapasztalat elsőbbsége sok helyütt előtűnik. A két legszembetűnőbb helyet idézzük csak, mindkettő a Paradicsomban fordul elő, először arról ír, hogy az emberi értelem szárnyai kurták, ha elhagyja az *érzékeket* (dietro ai sensi/Vedi che la ragione ha corte l'ali. Par. II. 56–57). Valamivel később pedig kimondja, hogy a művészetek forrása a *tapasztalat* szokott lenni. (Par. II. 94–96.) Vö. még ugyanott XXVIII. 7–12. és 109–111.

tóriumban a földi paradicsom fennsíkján, miközben Dante a szimbolikus Szekeret szemléli :

„Azért csak jól tartsd szemed a Szekéren
S megírni bűnös világod javára
Majdan, amit látsz, most hatolj be mélyen!”

(Purg. XXXII. 103—05. B.)

Úgy alkotja meg művét, mintha 1300 nagypéntekén indulna a félelmes zarándokútra. A Jubileum, a megújulás évét választotta ki, amikor tizezrek zarándokoltak Rómába először, s ezen belül is a keresztény mítosz évről-évre megisméltődő alászállásának, descensusának napját, Krisztus halálának évfordulóját. A középkorban sokkal inkább tekintették ezt az ünnepet a természet általános megújulása ünnepének, kozmikus tavaszünnepnek, mint csupán feltámadási ünnepnek. Dante bámulatos művészi ösztönrel választotta ki a kezdőpontot. Túlvilágát roppant politikai és morális válságban teremtette meg, és saját egyéniségére formázta. Célja nevezhető részben vallásosnak, de csak részben. A *Színjáték* minden részéből kiviláglik, hogy az egyházi szférát a földön vissza akarta szorítani az új laikus, azaz világi uralom érdekében. A saját szférájába visszaszorított egyházat képesnek tartja erkölcsi újjászületésre. E részen éppen olyan illúziók rabja, mint amikor azt hiszi, hogy a gögös és féktelen polgárságot meg lehet regulálni, vagy, hogy helyre lehet állítani valamiféle társadalmi vagy országos békét. Azonban ilyen illúziók nélkül nem tudott volna alkotni. SERRAVALLE helyesen látja meg Dante hármass birodalmának földi és ugyanakkor erkölcsi, szellemi lényegét. Ugyanakkor azonban valamit nem érez már, és e tekintetben félreérti Dantét. Nem érzi azt, hogy Dante hitt e hármass birodalomban. Dante hitt a magateremtette világban. Éppen azért kellett hinnie (függetlenül attól, hogy hívó ember volt-e vagy sem), mert túlvilági útjának célkitűzése teljességgel gyakorlati volt. Művétől várta, hogy visszafogadják szülővárosába, művétől várta hazájának felemelkedését. Dante hitt a hármass birodalomban, a kétségbeesett ember végtelen reménykedésével. Maga Dante a Paradicsomban, midőn arról van szó, hogy mi is a hit — Pál apostol szavaival (Levél a zsidókhoz XI 1.) — ezt a megrázó vallomást teszi :

„A hit a remélt dolog mint valóság;
A hit a láthatatlan bizonyosság;
Ebben oldom föl én a hit csomóját.”

(Parad. XXIV. 64—66. B.)

Dante átéli a hármass birodalmat, de érzékeltetni csak földi ízekkel, színekkel és fényekkel képes. Evvel ösztönszerűen (persze nem tudatosan) azt bizonyítja, hogy a vallás minden képzele mennyire a földi viszonylatok megkettőzése.

Különösen a Purgatóriumban és a Paradicsomban válik ez rendkívül jellemzővé, ahol a földöntúli szépségű tájakat s az emberi érzések túlvilági fokát úgy tudja jelezni, hogy földi színeket, hangokat, képeket halmoz, kombinál, összegez, vagy éppen tagad, mint a Purgatórium XXI. énekében :

„Mert hó se hull, se jég, se semmi zápor,
Se dér, se harmat föntebb e vidéken
Mint ama három fokkal kurta gádor.

Felhő, de még köd sem száll át e légen,
Villám se jár, sem Taumás leánya,
Nem ül ki, mint túl, itt-meg ott, az égen.”

(Purg. XXI. 46—51. B.)

Ahogy Dante birodalmi földi világ áttételei, „isteni törvénye” is egybeesik személyes politikai és etikai meggyőződésével. Ez teszi lehetővé, hogy magatartása prófétikus legyen, s ez teszi valószínűvé, hogy az Agár-szimbólumban valóban önmagára gondolt, mint ahogy egy újabb interpretáció is vallja (LEONARDO OLSCHKI). Dante prófétai elszántságából következik, hogy kiteszi magát az eretnység vádjának is, ami könnyen kijárt annak, aki pápákat s uralkodókat taszít a magateremtette Pokolba, mely tartósabb és föloldhatatlanabb minden papi mesénél. Heine tisztán meglátta ezt Németországában :

„De vannak poklok, melyeken
Örökre ott a zává,
Imádság, Krisztus nem segít,
A költő mit ha rázár.
A Dante poklát ismered?
A szörnyű terzinákat?
Ha rádkattantak, vissza már
Az isten sem cibálhat.”¹³

Dante cselekedetéhez nagy bátorság kellett és meggyőződés. Úgy hitt ő a hármass birodalomban, ahogy a spirituálisok prófétája, Gioacchino da Fiore hitt lázadó jóslataiban a világ megújulásáról. Dante költői imaginációjának alapvető ténye tehát élesen elválk a középkor mindennapi vallásosságától és merev világától. Ugyanezt mondhatjuk Dante bölcséletéről is. Nem tomista és nem Occam követője. Még csak nem is averroista. És főként nem eklektikus, aki összeválogatja céljai szerint az elemeket. Művén egyetlen hatalmas vízió uralkodik, a haza megmentésének, az emberi boldogságnak víziója. Egész életében Firenzébe vágyik vissza. De már földeregel előtte, túl Firenzén a százszor elátkozott és mégis édes szülőföldön, a nagy-haza, Itália, melyért meghalt

¹³ H. Heine: Németország. Téli rege. (Budapest, 1956) Ford. Rónai Mihály András, 99.

a szűz Camilla, melyért elesett Nisus és Euryalus. S a kis hazán túl ez a nagy-haza voltaképpen az egész emberiséget jelképezi. Rendet, békét, szabadságot és boldogságot kíván : erről ír értekezéseiben és ez élteti lehetével művének százénekes épületét. Kora filozófiájának csak azon elemeit használja, melyek a közgondolkodásban, vagy akár a műveltek gondolkozásában életté váltak. Ezért férnek meg világában a legellentétebb elemek : racionalizmus és misztika, s az orthodoxia keveredik világosan eretnek nézetekkel. A különféle bölcséleti elemek a műben elveszítik eredeti karakterüket és egy roppant arányú költői világkép tégláivá válnak.

III.

A mű szerkezete, mint azt a kritika régen megállapította, fölöttébb szimmetrikus és szigorú logikájú. A három birodalom egyetlen tengely körül helyezkedik el, mely Jeruzsálemtől kiindulva átmetszi a Föld középpontját, s a tulsó oldalon a Purgatórium hegyének tengelyét alkotva az égbe fúródik, s körülötte helyezkednek el az égi koncentrikus körök egészen a misztikus rózsáig és a dantei világ végpontjáig, az istenségig. Sokáig kutatták, honnan merítette Dante műve topográfiájának vázlatát, és hosszú ideig tiltakoztak ellene, hogy az a *Mohammed lépcsőjéből* eredt volna, mivel Dante sem arabul, sem spanyolul nem tudott. Azóta kiderült, hogy a műnek latin fordítása is létezett (*Liber scalae*) és így Dante kiindulópontja valószínűleg ez az arab szerkesztmény.¹³ Nem imaginárius az egyes bűnök felosztása sem, hanem a középkori tomista erkölcsstan rendszerét követi. Mégis Danteé az a mód, ahogy a három birodalmat megjáró vándorút nyilegyenessé válik, valóságos értelemben s így szimbolikusan is. Jeruzsálem, a kárhozat helye s a mélybe sújtott Lucifer, ugyanazon út mentén fekszenek, amely felvezet a Földi Paradicsomhoz, s az utolsó pillanatok csúcsához is, ahol az értelem elhomályosul a villámfényhez képest, mely a költő szemét feltárta s eljuttatta minden dolgok végső értelméhez : a Szeretethez. Ma már rég túl vagyunk azon, hogy azt higgyük, amit akkor tudományként tanítottak : a Szeretet mozgatja a Napot és a csillagokat. A Nap azóta megállt, de a szentencia, mely a hatalmas mű utolsó sora, egy új és igazabb emberséget tár fel, s erkölcsi jogcíme a dantei vándorlásnak. A dantei képzelet alakított forrásain, és övé a rendszeresség és a szigorúság, ahogy korának fogyatékos tudományos ismeretei alapján megszerkeszti topográfiáját, a helyet, s megállapítja az időt. Eszmeisége uralkodik a terven és ennyiben alakítja is.

Azonban sokkal bővebb lehetősége nyílik az egyes bűnösök megbüntetésében, valamint azokban az óriási arányú szimbólumokban, melyek ugyan-

¹³ FRANCESCO GABRIELI: *La poesia araba e le letterature occidentali*, Belfagor, 1954. 386–387. A kérdés történetéhez vö. A. VALLONE i. m. 120–125.

ezen eszmeiség tág kifejezési lehetőségeit adják. Nincs szándékunkban az alvilági büntetéseket végig elemezni, csak egy-két jellemző mozzanatra szeretnénk a figyelmet ráirányítani, melyek jellemzőek a költő képalkotására, egész szemléletére. Milyen logikus például, hogy a Pokol egyre szűkülő csonka kúpjának legszélesebb felső mezőnyében — mintegy kizárva a Pokolból — darazsaktól, dongóktól és pokoli férgectől hajtva rohan az az óriási tömeg, mely az életben közönyös volt. Nem mert színt vallani. Égből kilökve és Pokolból kitaszítva itt rohan az *Inferno* legnépesebb tömege, mert az emberek között ebből a fajtából van a legtöbb. A Pokol mélyén a legnagyobb árulok, csupán hárman szenvednek Lucifer morzsoló fogai között, Júdás, Brutus és Cassius.

Dante fantáziája ezúttal hatványozottan fejezi ki műve eszméjét: Júdás az egyház belső áruloit jelképezi; Brutus és Cassius a császárság, a világi hatalomról szóló elmélet áruloi. Ezek ellen harcol Dante és szimbólumaikat ezért helyezte a Pokol fenekére. Itt leonardói emlékünkhöz támad. Milyen jellemző, hogy a reneszánsz legnagyobb művésze és egy személyben legnagyobb tudósa, aki olyannyira tisztelte Dantét, pontosan Júdás árulásának pillanatát, illetve a leleplezés pillanatát örökítette meg élete főművében, *Az utolsó vacsorán*.

Ismeretes, hogy Dante a büntetések neveinek lelésében a „legge di contrapasso”-t alkalmazza, általában avval bünteti Színjátékának alakjait, amivel vétkeztek vagy ahogyan vétkeztek. De itt számtalan a változat. A szerelem bűnöseit örök szélörvény hajtja, mert életükben is hagyták magukat elsodortatni a szenvedély által, a hitetleneket, akik nevettek a túlvilágon, lángoló örök sír zárja be. A tolvajoktól elvéteti utolsó tulajdonukat, testüket és egyéniségüket. Ez az utóbbi pont szerfölött izgalmas. Francesco Cavalcanti és Buoso Donati két cégéres tolvaj, akik közül az első mint fekete vipera iramlik a másikhoz, hogy megmarja. S ekkor a kígyó emberré alakul, Buoso Donati pedig kígyóvá (*Inferno* XXV. 58—114). Függetlenül attól, hogy Dante a tolvaj jellemző állat-alakjának tartja a kígyót, a rablásnak olyan büntetése, hogy egymástól elveszik utolsó magántulajdonukat, személyiségüket, meghökkenítő dolog. A polgárság megjelenése kezdte kialakítani a tulajdonjog nem hűbéri, hanem új és abszolút formáját, és ez párhuzamos volt az emberi egyéniség jogainak megállapításával, a személyiség felfedezésével. Burzsoá tulajdon és individualizmus szétbonthatatlan egységben álló fogalmak, és Dante ezt megsejtette és védelmébe is vette, mert ő is ennek az új kornak az előhírnöke volt. Hogy még csak egy példát vegyünk a számtalan közül, a Pokol tornácának homályában fénykaréj dereng, itt tanyáznak a pogány ókor nagy bölcselői, költői Homérosztól s Arisztotelésztől Vergiliusig, akik önnön szellemükkel világítanak maguknak (*Inferno*, IV. 67—96, 130—144). Dante e megragadó képpel az emberi szellem sötétséget oszlató fényét, magányos hősiességét példázza. Az alvilág lakóinak elhelyezésében és szenvedésében a fizikai kép mindig a morális helyzetet, s az eszmeiséget fejezi ki.

FRANCESCO DE SANCTIS az az olasz irodalomtörténész, aki ma előbb mint valaha, a nápolyi újhegelianus, aki az olasz Risorgimento forradalmár értelmiségének szemléletével fejlesztette tovább az irodalomtörténetben a hegeli indításokat, sok tekintetben találóan és kitűnően jellemzi Dantét, a szimbólumok és allegóriák költőjét. Úgy véli, hogy az allegória Dante számára a költői formák határtalan szabadságát nyújtotta, de ugyanakkor lehetetlenné tette számára e formák művészi alakítását. A metaforikus jelenség egy eszme jele, vagy megtestesítője, tehát nem mozoghat önnön törvényei szerint: a császárságot jelképező sas nem a sas törvényét követi, hanem a császárságét. A jelző és a jelzett soha nem felelhetnek meg egymásnak teljesen, mert természetük különböző. A jelzőnek valami önmagán kívülit kell ábrázolnia, értéke nem önmagában rejlik: ezért művészi ábrázolása elrontott és csonka. DE SANCTIS úgy tekinti az allegóriát, mint a művészetnek egy első, ideiglenes formáját. DE SANCTIS ezenkívül helyesen összefüggésbe hozza Dante allegórikus sajátosságait a középkori művészetelmélettel, amidőn a költészetet úgy fogadták el, ha az szimbólum, ha abba öltöztették a valóságot. Az allegória e korban menlevél volt a költészet számára, mely így mint igazságok hirdetője, nem pedig szép hazugságok kifejezője megjelenhetett az emberek között.¹⁴ DE SANCTIS fejtegetései nagymértékben helyesek, azonban nem teljesen. Az eszméknek nem jellem és cselekmény, hanem szimbólumok útján való ábrázolása valóban modern realizmusunkat megelőző korra jellemző, de máig is él, s modern formákban újra meg újra támad.

A szimbólumban és allegóriában valami több rejlik, mint a költészet elnyomott, primitív állapota. A szimbólum gyűjtőlencseként foglalja össze és hevíti az eszmei igazság egész sereg jegyét, s ugyanakkor képszerűen ábrázolja. DE SANCTIS nem választja el a szimbólumot az allegóriától. Pedig Danténél több az előbbi, mint az utóbbi és allegóriáira egyáltalában nem törvényszerűen áll, amit jelző és jelzett meg nem feleléséről hirdet. Csak néhány példát veszünk elő. Az *Inferno* XIV. énekében ábrázolja Dante, amint Kréta hegyei között felmagaslik a Kolosszus, mely az emberiség történelmét jelképezi. Hátát Egyiptomnak vetve, arca Rómát nézi. Feje aranyból, melle s karja színezüstből, dereka rézből, lábszárai vasból, jobblába agyagból. Az arany fejet kivéve mindenik rész repedt, a repedésekből könny pereg, összegyűlik, barlangot váj, leszivárog a pokolig, s belőle lesznek az alvilág sötét folyói és tavai. Tehát az emberiség könnyei gyűlnek zúgó sötét folyókká. Az óriási Vén alakját Nabukadnezar híres ószövetségi álomlátásából meríti. De nem közvetlenül, mert Gioacchino da Fiore már ehhez fűzte az emberiség új korszakát, melyben megszűnnek a szenvedések. A Kolosszus alakja allegórikus, de nagy vonásokban ábrázolt. Ugyanekkor a költő közhiedelemben élő, keresztény mítoszt használ fel, tehát az emberi valóság egyik formáját, még hozzá nem konstruált, hanem

¹⁴ FRANCESCO DE SANCTIS: i. m. 74–75, 83–84.

évszázadok óta képszerű, ismert formáját. De, ahogy elhelyezi, kelet s nyugat között a sötétlő tenger szigetén, a mesés Krétában, ahogy Róma felé tekint, ahogy megrepesztik minden korok szenvedései, ahogy Dante összekapcsolja a kárhozott nép folyóival, abban nem csupán a dantei fantázia mozgékony-ságát lehet csodálni, de kényszerítő erejét s mindenekfölött hatalmas pátozát. E zúgó folyókat, melyek csupán homályos, de nagyerejű szimbólumok, már nem magyarázza. Ez alvilági folyóknak ellenpárjait is megteremti Dante a Földi Paradicsomban. Itt zuhog le égi forrásból a két csodálatos folyó, a Léthe és Eunoé. Ha belemerül valaki a Létbébe, elfeledi bűneit, a szenvedések forrását. Aki pedig megmerül Eunoé vizében, annak megnyílik a szeme, újjászületik. A reneszánsz korának alapvető hiedelme az ember újjászületéséről szólt.¹⁵ Közszimbólum volt, mely éltető erőt adott. Benne fejezték ki a szakítást a sötét középkorral, s egy új korszak hajnali kezdetét. Az irodalomban elsőnek és mindvégig a leghatalmasabban Dante fejezte ezt ki, midőn kilépett az Eunoé habjaiból :

„Elég, hogy e szent habokból kiérve

*Új ember lettem mintha új galyat hoz
Az új tavasz az újuló növényre.
Tiszta, s röpülni kész a csillagokhoz.*

(Purg. XXXIII. 142—145.)

A hanyatlás és emelkedés történelmi erőinek képszerű ábrázolásai e gyilkos és újjáteremtő folyók: az egyik az emberiség szenvedéseiből támad, a másik valamiféle kegyelemből. Ezen a ponton nyilvánul meg egyedül Dante vallásossága, bár tagadhatatlan, hogy az élet újuló erőt a Földi Paradicsom teremtő tavaszi szelében szimbolizálja, itt pedig az ember erkölcsi újjászületését. Ki tagadhatná, hogy e dantei szimbólumok képalkotásuk erejével, tömörségével és eszmeiségük jelentőségével hatalmas művészi hatóerőt kölcsönöznek azoknak az énekeknek, melyekben előfordulnak, s magának az egész alkotásnak is. Módszerük nem közvetlenül realiztikus, de semmi esetre sem realitásellenes.

Nem mondhatunk mást az első ének híres vadállat-szimbólumaira, a párdúcra, oroszlánra és farkasra, és Dante jóslatára, az Agárra vonatkozóan sem. Ezek is inkább összképükkel ható szimbólumok, a szimbólum elmosódó körvonalaival, semmint tudákos allegóriák. Nem engedelmeskednek DE SANCTIS kategóriáinak sem. Az oroszlán, mely feltartott fejjel rohan a költőnek, s üvöltésétől remegve fél a lég, maga a támadó vadállat és a támadó gőg : a féktelen feudális hatalom jellemző mozdulatának kifejezése. A fogát csattogtató, félel-

¹⁵ K. BURDACH: Renaissance, Reformation, Humanismus, Berlin, 1918. — Ua.: Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit. Vom Mittelalter zur Reformation. Berlin, II. Bd. I. Teil, 1. Hälfte, 1928. Mindkét mű szellemtörténeti szemlélete hibás, de tárgyátörténeti anyaga nélkülözhetetlen.

mes, dühös farkas, mely terhes minden céda vággyal „s ki miatt már lón annyi népnek veszte”, valóban közelebb áll a DE SANCTIS-féle fogalomhoz. De Dante itt sem mond ellent a népi közhiedelemnek, mely a farkas-szukáról kialakult. Igaz, hogy a Nagy Agár, aki e szörnyeteget majd elűzi „Nem kíván földet sem ércet enni, hanem erényt, bölcsességet, szerelmet”, tehát a költő allegórikus értelmére utal, mégis az alapvető magatartás, ahogy Dante mozgásában ábrázolja, az, ami az Agárt jellemzi. A farkast Itália városain át űzi és víjja, amíg le nem kergette a pokolba, ahonnan a felvilágra jött. Evvel korántsem akarjuk tagadni, hogy a realizmus az igazi, a fejlettebb, a közvetlenebb eszköz a művész kezében, de nem fogadhatjuk el, hogy a szimbólum alakíthatatlan, s főként, hogy nem hatékony. Ha közhiedelemre támaszkodik, s a költő számára az élet képét ölti, ha hisz benne, akkor elhithető és művészi kifejező ereje igen nagyfokú.

Dante életében és művében számtalan bizonyíték van arra, hogy e jelképileg felfogott eszmék úgy népesítették be képzeletét, mint való tények. Mert hiszen az élet ezer tényéből összeszövődött, tényekből levont, alapvető gondolatoknak szinte természetes megszemélyesítései voltak. Maga Beatrice, aki a színjátékban szerető asszony, majd a Paradicsomban szerető anya, már messze több, mint egykori élmény, ha szívébe is nyilallik a költőnek az emlékezés. Beatrice átjárja a költő gondolatait, ő már az irgalom, a védő jóság. Ő maga a gondolat, mely a magasságba szárnyal. Az érzésektől hevített, vágyó eszmélkedés. Ha az érzelmek már nem férnek el természeti keretben, a való képet szimbólummá változtatják, s ezt még modern, realista irodalmunkban is nem egyszer látjuk, sőt Dante egyértelmű, tipikus alakjai is olyan egyetemes jelentőségűek, hogy közeljárnak a szimbólumhoz. A határ azonban mégis megvonható, emberként jelennek meg, önmagukat ábrázolják, s önmaguk történetén keresztül válnak csupán jelképpé.

Dante imaginációja tehát reálisan és egyértelműen nyilvánul meg nagy tipikus alakjaiban. Ilyen alakok teremtése annál inkább sikerült Danténak, mert gondolkodása valóban priméren képszerű volt. Alakjai jellemük szerint mozdulnak, nála egyén és típus szétszakíthatatlanul jelenik meg, úgy, mint ahogy az a valóságban van. Feltűnhetik talán, hogy nagy alakjainak túlnyomó része a Pokolban foglal helyet vagy a Purgatóriumban. Nem tagadható, hogy a Paradicsomban is elő-előfordulnak nagy egyéniségek, de sokkal kevesebben. S üdvözültjei nem egyszer úgy kerültek a Paradicsomba, hogy életük még idejében dicséretesre fordult, vagy éppen csak hogy megbánták bűneiket. Összefüggésben van ez Dante ábrázolásmódjának és szemléletének egy művészileg igen termékeny vonásával, hogy embertelenül gonosz jellemeket csak ritkán ábrázol. Alig van olyan aljas alakja a Pokolnak, akiben ne lenne valami emberi motívum, ami egyéniségét valami módon megközelíthetővé ne tenné! Dante alakjainak életszerűségét nem kis mértékben emberi egyensúlyuk adja. Nem egyszer fordul elő, hogy Dante kis bűnökért, vagy

akár súlyosakért szenvedő alakjait jellemükért, vagy nagy erényeikért magasztalja a kárhozat terén. Sőt, mivel a nagy bűnöket általában véve nagy szenvedélyek hozzák létre, leggrandiózusabb alakjai szükségképpen a hármastól világi birodalom forróbb, nem pedig fényesebb részein találhatók.

Élesen szemlélhető ez az alapvető típusokon magukon, mint Farinata degli Uberti, Ugolino. Mindenekelőtt Dante Farinatát, a nagy hitetlent egyáltalában *nem mint epikureistát mutatja be*: s éppen így alkotva meg őt, lépi túl Dante a középkori egyházi korlátokat. A középkori norma szerint sem kerülhetne máshová, de itt úgy jelenik meg előttünk a lángsírok világában, mint félelmesen hatalmas ember. Ahogyan felnyúlik mellével, mintha megvetné a poklot, az Dante ábrázolásának remeke, a jellemző imagináció egyik irodalmi példája. Azt kérdezi: „Kik az őseid?” Ebből azonnal megtudjuk, Dante melyik párthoz tartozik, s máris heves vita kel közöttük, pártvita: ki győzött és ki győz, és a száműzetést hogyan mérték egymásra. Ez a gógös arisztokrata, aki balsorsában sem tagadja meg magát, kinek jellemét a büntetés meg nem töri, egy ponton a jövőt idézi: és itt individuálissá lesz. Mikor Montaperti után a többi ghibellin le akarja rombolni Firenzét, Farinatában fölébred a hazaszeretet, és megakadályozza. Ezt elmondja Danténak, mert tudja, hogy odahaza még gyűlölik, s úgy érzi, igazságtalanul. Van a ghibellin pártban — Dante szerint — valami, ami itt-ott a jövőbe mutat. Gondolkodásuk világi, néhol egyenesen eretnek. Dante legjobb barátjának apja is ott van közöttük, Cavalcanti dei Cavalcanti, aki averroista volt. E világi gondolkodású emberek között akad már olyan, aki meglátja a hazát, mint ellenfeleinek és önmagának közös anyját. Szükségképpen a világi császárság hívének kell ezt meglátni. Ami Farinatában egyedülálló, s a többihez képest még individuális, maga is tipikussá válik. Egyelőre magányos „típussá”, ezért állott Dante is egyedül a száműzöttek között. A töretlenség is jellemző reá, de ebben több alakkal osztozik.

Ugolino della Gherardesca története más szempontból válik izgalmassá. Az „Éhség Tornya”-nak szörnyű története Dante ábrázolásában egyszerre az emberi szánság és együttérzés deklarációja, és ugyanakkor ítélet a barbár középkori erkölcs és igazságszolgáltatás felett. Ahogy ötének halálát elbeszéli, talán mondai elemeken épül fel, de valószínűbb, hogy nem. Hiszen a szörnyű toronyból senki ki nem jött s így senki nem tudhatta, mi történt benne. A lélektani ábrázolás realizmusa ugyanakkor, amikor zordonsága megrémít, és bátorsága megakasztja az olvasóban a lélegzetet, a dolce stil nuovo költőjének kezére vall. A történet, ahogy Dante elbeszéli, maga is a szabad imagináció példája, mert külső történet csak részben támogatja. Mint annyiszor másszor, itt is a leki élet valóságának ismerete, s az emberi test törvényeinek ismerete segíti őt.

A legképszerűbb ebben az imaginációban az álomlátás, midőn Ugolino megálmodja sorsukat. Már szóltunk róla, hogy az álom Dante jellegzetesen

középkori, s ugyanakkor nagyszerűen alkalmazott módszere: „Amit hajnalkor álmodunk, megérjük!” — mondja egyhelyütt (Pokol, XXVI. 7). A népi babonát, melyben talán maga is hitt egy kicsit, művészi eszközként ragadja meg. Ennek az álomnak is a *Színjáték*-ban többször visszatérő kép, a vadászat az alapja. Ugolino azt álmodja, hogy őt és fiait mint farkast és farkaskölykeket úzik családjuk ellenségei. A fabliau, a polgári-népi képzelet e jellegzetes műfaja, a farkast a feudális úr vad éhségének és útonállásának, kegyetlenségének kifejezésére használta. A népi képzelet világából lép be Dante művébe az Ugolino grófok családja, mint farkasok családja. Ők is kapzsiak, erőszakosak és mindig éhesek. De a farkasnak is vannak kölykei, s ő is olyan viszonylatok között él, melyek az emberi alapviszonylatok legszentebbjai. Pontosan emiatt tiltakozik Dante. A kis farkas később nyilván farkassá lesz. De a nagy emberi szolidaritás, mely a védtelent és a gyengét nem engedi elnyomni, tiltja az efféle büntettet. Benne rejlik az a meggyőződés, hogy a gyermek nem árt, és ki tudja, más környezetben talán nem is ártana soha. Ezt a csodálatos képet Dante átokkal zárja le. Pisa embertelenségét egy grandiózus képpel ítéli meg: támadjon fel két tengeri sziget, Caprara és Gorgona, az Arnot torlaszolja el keresztbe, hogy fulladjon belé minden lakója. Az embertelenség ilyen szörnyű fészkének el kell pusztulnia. Ellentmondásos-e Dante humanizmusa, erről lehet vitatkozni. Mi úgy véljük, hogy gyengédségét és megbocsátását nemesebb emberekre pazarolta. A kígyófészkeknek nem kíván megbocsátani. De az a mód, ahogyan ezt megtette, milyen kozmikus! A szenvedély az imaginációt a tetőpontra emeli. A természetet megmozdítja, földindulást hoz létre, s ahogy az ember gátat emel az áradatnak, hogy védjen embert és vagyont, úgy akar ő tengert és tavat hozni létre e Sodoma és Gomorra eltörlésére. DE SANCTIS megdöbben Dante embertelenségén, hogy négy gyermekért egy egész várost akar elpusztítani, felnőtteket s velük egyetemben a gyermekeket is. De ámulva áll a szenvedélynek e minden emberi mértéket felülmúló ereje előtt.¹⁶ SZERB ANTAL egész teóriát emel e megdöbbenésre és Dantét, mint az embertelenség, a kegyetlen szigor költőjét akarja élénk állítani.¹⁷ Ez teljesen hamis vágányra vezet. Dante Pisában többet lát, mint egy várost. A víz-elborította Pisában a pártharcok minden törvényt, minden emberi, s akkor isteninek nevezett természeti törvényt felbomlasztó, az élet szentségét megtörő szörnyűséget akarja megtorolni. Dante ítélete eszmei követelmény, nem valóság, ha végtelen erejű imaginációja a legnagyobb mértékben valószerű is.

Dante nehéz dió mindazok számára, akik csak a mai értelemben vett realizmust vélik költőileg hatékonynak, csak a tipikus és egyéni egy meghatározott ötvözetét. A dantei eszmeiség olyan erejű s annyira alapvető, hogy költői imaginációjának valódi bázisa. Dante ezáltal nem válik sápadt, szónokló

¹⁶ DE SANCTIS : i. m. 256—58.

¹⁷ SZERB ANTAL : i. m. 277—278.

irányköltővé, mert eszmeisége ösztönösen képszerű, s végtelen szenvedély szárnyán bontakozik ki. Jó példa erre a simoniákus pápákról adott ábrázolás. Az egész *Színjáték*on végigostorozza a romlott egyházat, s ezen belül is a simoniákus pápákat. A Pokol XIX. énekében a simoniákusok, az egyházi tiszt-ségeket pénzen vevők és adók hevernek a kőben, kerek résekben, s csak a tal-puk látszik ki :

„*És a talpáról mindeniknek láng száll,
S úgy rezgett lábuk alatt minden íze végig,
Mintha letörve látsz rezegni nádszáll.*”

(Pokol, XIX. 25—27. B.)

Itt vannak elásva a pápák, s ha egy új érkezik, a régi egyre mélyebbre nyomódik be a szikla egyenes járatába. Itt találkozik III. Miklós pápával, aki az Orsini családból származott. Mögötte a mélyben lejjebb vannak már a korábbi simoniákusok is. Maga a büntetés is döntően jellemző a dantei imagi-nációra : a gyermekgyilkos anyákat ásta le a középkori igazságszolgáltatás a fölbe és szúrta át szívüket tüzes karóval. S a gyilkosok nem egy nemét büntették akkor Firenzében úgy, hogy fejvel lefelé földbeásták őket. Dante nyíltan céloz is rá, hogy ezek a pápák az egyház gyilkosai. Anyagyilkosok !

„*Ó, szóltam, amint megállt a Vezér,
Te földbevert karó, szomorú lélek,
Ki fejtetőn állsz, hogyha tudsz beszélj!*”

„*Úgy álltam, mint pap, kit gyógyítani kéret
A gyilkos, már leásva, elhalóban,
Hogy egy perccel tovább nyúljon az élet.*”

(Uo. 46—51. B.)

Dante itt III. Miklóst jellemezve nem egyénit, hanem az Orsinik, a „medve kölykéről” nevezett család közös jegyét emeli ki, s úgy mutatja be a pápát, mint a simoniákusok egyik alaptípusát, aki gyermekeit gazdagítja:

„*Bocsaim vágyva gazdagítani raktam
Főnt a pénzt, itt magamat vödörbe.*”

(Uo. 71—72. B.)

III. Miklósban nincs egyéni jegy. Ezután a csak később érkező VIII. Bonifác van elének állítva, mint aki érdekből vette el a drága Hölgyet, az egy-házat vagyonaért, s aztán meggyötörte. Ott a fiainak pénzt gyűjtő vadállat, itt a gonoszul házasodó ember. A VIII. Bonifác után következő V. Kelemenről csak annyit mond Dante, hogy egy király fog tapsolni neki pártfogolva.

Dante ezután egy allegóriával jellemzi az egész típust, amely rámutat allegóriáinak s szimbólumainak keletkezés-formáira, szükségszerűségére is. Az *Apokalipszis* hírhedt biborruhas asszonya tűnik fel képzeletében (általában

az eretnekek fogták fel így az egyházat). Azonban a szörnyeteg Danténál azonosul lovasával s a képek ez a változása azért történik, hogy jobban megfeleljen a szörnyűségnek, amit képviselt, hogy a bíborruhás asszony nem más, mint az emberré vált szörnyeteg, hogy hét feje és tíz szarva van :

*„Már gondolt az evangelista rátok,
Mikor egy nőt Vizek fölött csücsülve
A királyokkal szajhálkodni látott,

Akinek e világra fölkerülve
Hét feje volt, s tíz szarv védte, ha küzdött.”*

(Uo. 106—110. B.)

A Biblia egyik leghíresebb és megragadó jegyekkel teljes szimbólumát mutatja be új formában, kettős aspektusában és egyetlen lényegében : hol mint csábítót, hol mint hétfejű, tizszarvú sárkányt. Íme a reális jelenet, a tipikus ábrázolás elszakad a valóságtól, hogy a generalizáltat ki tudja fejezni. De ezt is képszerűen, még pedig ellenállhatatlanul ható képekben, mert hiszen a bíborruhás asszony és a sárkány képe minden középkori ember fantáziájában ott él. A jelenetet III. Miklós történetével indította el : nevéből és címeréből formált képet, így ábrázolta a családi simóniát. Azután továbblépett, Bonifácot mint hazugul nősülőt mutatja be, Kelement már csak olyképpen, mint akinek király a „pártfogó”-ja. Majd már csak egy lépés, hogy átalakuljon egész típusa a bíborruhás kéjnővé. Dante eldobja ezeknek a negatív hősöknek egyéni jegyeit, hogy jellemük központi és összefogó vonását állíthassa oda, hogy kibont-hassa belőlük a szörnyeteget a hét fejjel és tíz szarvval. Úgy bánik a poétika különböző eszközeivel, mint aki szuverén ura a költészet minden lehetőségének. S végül is egy nagyerejű támadó beszéd, és a jelenet drámai lezárása vet véget e hatalmas képeknek. Itt nincs irgalom !

*„S ha nem nézném még itt is tisztelettel
A szent kulcsokat, miket vígan élve
Kezeltél ott fenn szennyezett keziddel,

Még keményebb lennék hozzád beszélve,
Mert kapzsiságtok rontja a világot
Jókat tiporva, rosszakat kímélve.”*

(Uo. 100—108. B.)

Ideveti a szörnyeteg képét, a támadást e százszoros bálványimádók ellen és Konstantinus ellen, aki hírhedt adományával először tette gazdaggá a pápákat. A dantei humanizmus ismérve jóság a jókhoz, irgalom a szenvedők, elesettek, gyengék iránt, ítélet az embertelenekkel szemben.

*„És amíg szavam ekként rájattámadt,
Bezzeg a lábát ugyan rázta-verte,
Nem tom, harag volt-é, vagy lelki bánat.”*

*Remélem, hogy Vezérem helyeselte
Az igaz szókimondást; míg beszéltem,
Megelégedett arccal áll, s figyelte.*

*Aztán, amint a szó végéhez értem,
Karjába fogott, melléhez szorítva,
S visszaindult, amerre jött, az éjben.”*

(Uo. 118—126. B.)

Úgy véljük, ezek után be kell mutatni néhányat azon típusok közül, melyek már az új embert mutatják. Az eddigi példákon is az újkor első költője tekintett egy süllyedő világra roppant erkölcsi bátorsággal, és nem valami gyáva emberieskedéssel. Amit az ezután méltatandó jelenetekben mutat, a Francesca da Riminiében, az Ulyxesében, már új erkölcs, új hősök, új gondolatok világába vezet, s a középkori keretet minden ponton áttöri. Az isteni épület minden eresztékében inog, bár összetartja a matematikai és geometriai szerkezet, az egy tengely körül felépített hármas világ, a középkori természettudomány, a kereszténység alapvető tanításai, és erkölestana. De a tartalom, a lélegzetvétel már az új világé, s ezek kontrasztszerűen állanak szemben a különböző hősök jellemében. Dante úgy az átmenet költője, hogy a két szembenálló világot egyszerre ábrázolja. Nem szembenállás ad párbeszédet az alakok között, emiatt nem egymással állnak dialógusban, hanem külön-külön a költővel, és ahogy Dante reagál történetükre, avval fejezi ki, hogy hova tartozik. Nincs Danténak, mint a mű főhősének egyetlen mozdulata, mely ne a hatalmas, átgondolt vízió szerves része lenne. Kemény Filippo d'Argentivel szemben, a pápákkal szemben; keserűen vitatkozó és mély tisztelettel eltölt Farinatával szemben; megrendül Ugolino gyászának hallatán; néma marad, nem szól egy szót sem, mikor Ulyxes fenséges jelenetét lezárja, Francesca történetét pedig oly mélyen átérzi, hogy eszméletlenül földre omlik. Sordello odarohan Vergiliushoz, átöleli, míg őt magát zokogás erőlteti, s elmondja *Ódját Itáliához*, mely akkor még csak a költők szívében élt, mint egységes haza.

Azok közül az alakok közül, akik azóta évszázadok változásán keresztül is élnek, mert azóta is bontakozik az az új kor, melyet képviseltek, éppen három nagy alak tűnik elénk, s főként kettő. Az egyik, Ulyxes, esetében Dante alkalmasint szájhagyományt is használt, olyat, amely eltért a homéroszi hagyománytól és Plinius, valamint Solinus feljegyzéseiben is megmaradt. Eszerint Ulyxes egy második utat is tett Herkules Oszlopaihoz, s rajta túlhaladva alapította Lisszabont. A másik alak Francesca da Rimini a családi hagyomány és a népi mende-monda szövedékét nyújtotta a költőnek alapul. A harmadik, Sordello élt, alkotott, költeményeit Dante olvasta. Hogy mennyit alakított az egyes történeteken, ma már nem könnyű pontosan meghatározni. Dante azonban már a leleményben is az érzelmi megindultság magas fokán a kiválasztásnak avval a szabad jogával élt, mely már maga is képzeleti aktus. Dante választhatott volna más bátor embert, aki éppúgy szembeszállt az

istenekkel vagy a végzettel, mint Ulyxes, találhatott volna legendás hajósokat is. De neki olyan tengerészt kellett választania, aki szinte szobra az értelemnek. A költő állásfoglalása is kitűnik, hiszen más az, amiért a Pokolba került — a trójai ló hamis tanácsa, melynek eredményeképpen elhamvadt Iliion — és más az, amit elbeszéltek vele. Dante az utolsó utat írja le, mikor Ulyxes hátrahagyta Herkules Oszlopait, és állandóan nyugatra tartva élő ember létére megpillantja a végtelen óceánban a Purgatórium szigetét. A dantei előadás szerint a végzet, az isteni törvény nem engedi, hogy élő ember a maga erejéből ezt megtehesse. Hiába hát Ulyxes hősi magatartása, hiába a haladás, a tudás, a felfedezés grandiózus vágya, nem segíti felülről jövő erő, s ezért el kell vesznie. Ulyxesben Dante kissé önmagát is ábrázolta.¹⁸ Hasonlatainak elemzésekor utalni fogunk rá, hogy alvilági utazása során minduntalan fel-támadnak a tenger hullámai, s ő mint hajós hol elindul a kikötőből, hol a viharból az öbölbe menekszik, hajós, aki éberrel ügyel a hajó minden porcikájára, vitorlájára, és útjára a sötét légen és vizeken által. Később pedig vándor, aki elhagyta otthonát, családját, aki hazavágyódik és bolyong. Ulyxes azonban nem számkivetett, mint Dante. A sokat tapasztalt Ulyxesből, a fortélyos görögből, aki egy nagyszerű esel miatt szenved a tűzben, az emberi értelem és haladás hőstét formálja, azt az embert, akinek legnagyobb szenvedélye a tudás, s aki emiatt felbont minden más emberi köteléket :

*„Se kisfiam, se vénségtől elernyedt
Atyám, se nőm, akinek örömére
Őriznem kellett köteles szerelmet,*

*Le nem győzhetett. Lelkem szenvedélye
Látni világot, emberek hibáját
S erényüket, s okulni mennyi féle.”*

(Pokol, XXVI. 94—99. B.)

A legnagyobb dantei vezérigét mondja ki, mikor a fáradt csapat Sevilla tájékán már alig bírja erővel :

*„Gondoljatok az emberi erőre,
Nem születtetek tengni mint az állat,
Hanem tudni és haladni előre.”*

(Uo. 121—142. B.)

S erre megindul a kis hajó a csodálatos úton, mígnem az ismeretlen világ felől előtörő vihar a tenger mélyébe szorítja.

¹⁸ E jelenet körül régóta heves vita dúl. Felfogásunk legközelebb BRUNO NARDIÉ-
hez áll (La tragedia di Ulisse. Dante e la cultura medievale, Bari, Laterza, 1942.)
MARIO FUBINI felfogásával, aki Ulyxes alakját minden erővel kisebbiteni szeretné (Due
studi danteschi, Firenze 1951), nem tudok egyetérteni.

Dante az egész emberiség s az emberi történelem célját ismeri fel, a haladást, melyet ezúttal nem is valami túlvilági boldogságban keres: tudni, megismerni, gazdagodni, bátornak lenni. E hősi eszmény hordozójául választja az újkor új hőségének példájául az antik Ulyxest. Humanista a célkitűzés, humanista a felfogás, humanista a módszer. Ennél magasabbra Dante a *Színjáték*-ban nem emelkedik. A dantei alapvető módszerek egyikével találkozunk, hogy ti. közszájon forgó mondát vagy régi hagyományt alakít át a maga céljaira. Ulyxes nem allegória s még nem szimbólum, de már több, mint az egyetlen antik hős. Következetes jelleme s bátorsága által, híres egyedi tulajdonságai által válik alkalmassá arra, hogy Dante rajta mutassa be férfieszményét. Nagy magány és nagyszerű tervek, a tudás égő szenvedélye, melyért mindent feláldoz: ez a Dante szívét betöltő gondolatok összessége. Az újkor tengerész-polgárai magukra ismerhettek benne. Janus Pannoniusunk Jacobus Antonius Marcellusra írt dicsőítő énekében a velencei patríciusra és hajósra fordítja a dantei Ulyxes vágyait, de már nem a Purgatórium dombja többé, amit megpillant Nyugat tengerén, ő már az új világot keresi.¹⁹ Az a mód, ahogy a reneszánsz Dantét félreérti, teljes mértékben jellemző nemcsak a korra, hanem a Dante művében rejlő lehetőségekre is. Az Ulyxes-jelenet pontos topográfiával, a tengerészet minden csínja-bínjának ismeretével készült szinte matematikai pontossággal, számításba vette azt, hogy a Purgatórium hegye Jeruzsálemmel van egy vonalban, Gibraltár pedig magasabban lévén, a vitorlák segítségével állandóan balra kell tartania.²⁰ Dante többször is hangoztatja, hogy Ulyxes túlhaladt Herkules Oszlopain, amikor élő ember létére a Purgatórium hegyéhez tört át a mérhetetlen Óceánon. A kettős tilalom ellenére egyetlen hangot nem ejt, amely elítélné a nagy merényt. Dante itt felismerte a társadalmi erő lényegét, és ezúttal annak egyik legjelentékenyebb megnyilvánulását ragadta meg. Az olasz kereskedő tengerészének vállalkozó szellemét, határtalan nyugtalanságát, kutatóvágyát. A reális, szinte tudományosan pontos leírásokhoz nem kísérő, kiegészítő elem a lelki történés. Ellenkezőleg, a külső történés alá van rendelve a lélekábrázolásnak. Így a nyugati út legapróbb tengerészeti vonatkozása is csupán képszerű ábrázolása az Ulyxest hajtó lelki szenvedélynek. A dantei típusalkotás mind Farinata, mind Ugolino, mind Ulyxes esetében a lélektani realizmusnak adja az elsőbbséget, melyet minden esetben kísér a testi valóság szinte orvosilag pontos és költői koncentrált ábrázolása; Farinata büszke testtartása, felvont szemöldöke, majd Ugolino történetében az éhség fokozódása egészen a tébolyig, a fájdalom és az éhség birkózása, a farkaslátás, mely az éhség egy megadott fokán bekövetkezik, s végül az örület, melynek kifejezése sejtetni engedi a kannibalizmust, mely a büntetésben még fokozódik, Ruggieri érsek koponyáját

¹⁹ KARDOS TIBOR: i. m. 129–130.

²⁰ *Dante Alighieri*: La Divina Commedia. Ed. G. A. SCARTAZZINI, I. Inferno, 260 (Antonelli).

kell rágnia az idők végezetéig. Ulyxes esetében a testi vonatkozások halványabbak, de nem hiányzanak. Ulyxes, mire elér Herkules Oszlopaihoz, fáradt és öreg :

„*Io ed i compagni eravam vecchi e tardi*”.

(Inferno, XXVI. 106.)

Még többet is mond. Az érzékek működőképessége hanyatlik, már alig pislákol, gyengül a szem és a hallás, tompul az ujjak érintése, ernyed az izom. Az ember már csak rom. S íme, hogy ábrázolja mindezt két sorban :

„*A questa tanto picciola vigilia
De' vostri sensi, ch'è del rimanente . . .*”

(Uo. 114—115.)

„Érzéketek e kicsiny, pislákoló mécseséből ami még megmaradt . . .” Csak a lélek erős tehát, a vágy olthatatlan. Itt emeli magasra előttük az emberi hivatás nagyszerűségét, mely legyőzi létükben azt, ami a hanyatló testhez, az állati léthez van kötve :

„*Fatti non foste a viver come bruti . . .*”

(Uo. 119.)

E rendkívüli típusalkotás titka, hogy a költő egyetlen öntetben állítja elének realisan tapinthatóan a tárgyakat, a szoros logikai sorrendben zárt eseményeket, a társadalmi körülményeket, a test és a lelki jelenségek megbonthatatlan egységét, a cselekvést és szavakat. Költői realizmus azóta is ritkán érte el a világirodalomban azt a fokot, amit Dante egy-egy jelenetében. Bennük a felülettől a társadalmi erők legmélyéig minden érzékelhető lényeges mozzanatok által. Dante úgy teremt, hogy alakjai, képei az olvasóban egészülnek ki, további imaginációt keltenek. Dante az olvasót mintegy költővé teszi. A drámai költő sajátja ez : egyetlen egységet, felbonthatatlan áramkört alkotni jelenlevő közönségével olyképpen, hogy a közönség mint a kórus kiegészítő része van jelen. Ehhez minden esetben az a bizonyos teremtő vázlatosság szükséges, mely a közönségben egészül ki teljes képpé. Ez Dante nagy hatásának egyik oka.

A dantei típusalkotás e jellemvonásaihoz újabbakat akkor tudunk fűzni, ha egyik leghíresebb képét, Francesca da Rimini történetét tekintjük át. A *Színjáték* leggyöngédebb rajza a két szerető története.²¹ DE SANCTIS írja, hogy Francesca da Rimini az első modern nőalak. Már az is mennyire jellemző, hogy nem Paolo beszél. A történet két alakja közül Francesca lép ki hősként. Miért éppen ő? — Neki kell bizonyítani a szerelem ellenállhatatlan erejét.

²¹ DE SANCTIS : i. m. 109.

Ha a görög tragédiát, s utána minden modern tragédiát is az jellemez, hogy sodrása ellenállhatatlan, hogy a folyamába került alakok sorsa egyszersmindenkorra meg van határozva a külső és belső cselekmény egyirányú fokozódó rohanásával, akkor Francesca és Paolo jelenete a legnagyobb mértékben tragikus. Hogy Dante hősei szelet vetnek és vihart aratnak, hogy bűneik nincsenek arányban szenvedéseikkel, sehol sem olyan világos, mint Francesca és Paolo jelenetében. Azokban a sorokban, amikor Dante egy egész világ ellen tiltakozva hirdeti ki: „Amor, che al cor gentil ratto s'apprende (Szerelem, mely a nemes szívet azonnal megragadja), majd pedig: „Amor che a nullo amato amar perdona” (A szerelem, mely nem tűri, hogy a szeretett ne viszonozza a szerelmet . . .) egyetlen konklúziót ad: „Amor condusse noi ad una morte” (A szerelem vitt minket egy halálba). A történet szinte balladai rövidséggel tárul elénk. Síró vádirat, mely egyben önvédelem, tiltakozás és diadal is. Hiszen íme, enyhíti a fájdalmukat, hogy együtt lehetnek a forgószélben, mint ahogy a magyar népballada halálbaüldözött szerelmesei virág alakban ölelkeznek tovább a sír felett. „Come vedi, ancor non mi abbandona . . .” (Szerelmem mint látod most sem hágy el. Inf. V. 100—107.)

Nem a külső történetet mondja el, Francesca állítólagos rászédetését, ahogy a legenda följegyezte: mint küldték Ravennába a csúf Gianciotto helyett, mint jövődő férjet, vagy kérőt a daliás Paolót, Gianciotto testvérét. A történetből csak a végkifejletet írja majd le Dante, azt is elfátyolozva. Dantét a lélek történései érdeklik. Költői imaginációja ehelyütt is az élet mély megfigyeléséről tanúskodik. Mi váltotta ki, mi tette nyilvánvalóvá a titkolt szerelmet?

Dante a legdrámaibb pillanatot emeli ki. Nyilván megvolt neki az epikai hitele. Gianciotto gyilkosságának színhelyén ottmaradhatott a könyv, Lancelot és Ginevra története. Az irodalom tudatosító erejét nem hagyhatta figyelmen kívül az, aki annyira meg volt győződve a művészet, különösképpen a szó hatalmáról. Amit azonban a valóságban megadott mozzanathoz hozzáfűz, apró, de a dantei művészetre döntően jellemző vonás:

*„Per più fiato gli occhi ci sospinse
Quella lettura e scolorocci il viso:
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.*

*Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi che mai da me non fia diviso*

*La bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse,
Quel giorno più non vi leggemmo avante.”*

(Inf. V. 130—138.)

Dante nem a maga személyében vádolja a szerelmi olvasmányt, Francescával vádoltatja, aki a dolce stil nuovo szerelmi teóriájával hozakodik elő, mely szerint éppen a nemes szívre jellemző a szerelem. Francesca a viszonzást is mint törvényszerűt, elkerülhetetlent állítja be: azt a szerepet tulajdonítja kettejük sorsában a könyvnek, ami a közvetítőé, a kerítőé volt Lancelot történetében. Dante a jelenet tetőfokául az olvasmányban, melyet a két szerető átél, és a maguk történetében az első, egyetlen csókot emeli ki, s szinte matematikai pontossággal egyetlen vonásban összpontosítja: *il disiato riso esser baciato da cotanto amante* („az égőn vágyott mosoly, mikor megcsókol az, ki annyira szeret”).

E jelenet, akár a többiek, ismételten bizonyítja, hogy a dantei imagináció minden elemében a valóságból indul ki, a mélyen rejelő és a felületi, tartalom és virtuozitás külön-külön elő sem fordulhat nála. A Francesca-jelenetben egyébként a képalkotás végtelen gyengédségét nemcsak e szelíd és szűkszavú nőalak, s az esemény belső kifejlődésének a külsőt csak érintő, sejtelmes rajznak köszönhető, hanem a kezdő hasonlatnak, mely leüti az egész jelenet alaphangját. Amikor magukhoz hívja Francescát és Paolot, „mint galambok az édes fészekbe, hová vágyuk hívja őket, emelt szárnyakkal siklanak”, úgy röpültek feléjük a lelkek:

„*Quali colombe dal disio chiamate
Con l'ali alzate e ferme al dolce nido
Vengono per l'aere dal voler portate . . .*”

(Uo. 82–84.)

Danténál a hasonlatoknak sokféle szerepük van, ezek közül egyik a hasonlat atmoszféra-teremtő hangulati ereje. A két tragikus szeretőt a fészekbe sikló galambokhoz hasonlítja, s míg az egyik beszél, a másik zokog. Dante, aki Ulyxes történetének a végén sokatmondóan néma maradt, aki Ugolino gyermekeinek sorsa láttán átokba tört ki, most a szájalomtól szinte holtan zuhan el.

„*E caddi, come corpo morto cade . . .*”

(Uo. 142.)

Ezt a jelenetet olvasva azt érezzük, amit csak a legnagyobb zenei alkotásokban, hogy valaminek a kifejezésére az egyetlen dallamot találták meg. Úgy vélem, ez a művészi realizmus határfokának elérhető teljessége. Érezzük, hogy nincs más megoldás, hogy csak így lehetett elmondani.

Dante egyetlen típusalkotó képében sem lehet ennyire nyomon követni a költő érzelmi megindultságát, az elmondandó líraiságát. A dantei típusok, azok, amelyeket említettünk, vagy amelyek hosszabb időre, esetleg akár csak egy villanásra feltűnnek a hármass birodalomban, valóságban élő, egyes emberek voltak, vagy mondává lett alakok, mint Ulyxes. Dante képalkotásában van-

nak tömör novellisztikus elemek, melyek hasonlítanak a *Cento novelle antiche* történeteinek nem egy típusához és Boccaccio tragikus novelláihoz : az előbbiekhöz főként balladai rövidségük révén, az utóbbiakhoz az elbeszélés természetessége és lélektani biztonsága tekintetében. Boccaccio viszonya az élő hagyományhoz nagymértékben hasonlatos Dante forráskezeléséhez. Lisabetta di Messina történetében (Decameron IV. 5) Boccaccio idézi a forrásul szolgáló népballadát, és aligha járunk távol az igazságtól, ha feltételezzük, hogy Dante hősi alakjairól szólva nem egyszer népi énekekre támaszkodik, hogy a népi hagyományt, a mondát mint közigazságot fogja fel. Azonban Dante túllépi azt a mértéktartó távolságot, mely az epikust epikai tárgyatól elválasztja. Farinata alakja Dante családjának emlékeiben nőtt óriássá, Ugolino egy párton volt vele, Ulyxes sorsa Dante sorsát példázza, Sordello költő, mint ő maga, VIII. Bonifác száműzetésének okozója, Francescáról pedig, a ravennai uralkodó család tragikus tagjáról, utolsó pártfogójánál hallott Ravennában. Ezek a személyi kapcsolatok forrásai lírai tónusának, amely áthatja e történeteit. Az emlékezés lírai színeit öltik fel ez alakok, különmemű érzéseket keltenek : haragot, gyűlöletet, tiszteletet, megrendült együttérzést, de érzelmeket.

Említettük már, hogy Dante képalkotásának erősen dramatikus vonásai vannak. Ehhez járul hozzá a dramatikus párbeszéd szinte állandó alkalmazása. Minden eddig tárgyalt jelenete minden egyes tipikus ábrázolása párbeszéd a költő és a hős között. S nemcsak a forma drámai, és a jellemzés említett módszere, de drámai a felvetődő problémák egyetemesége és emberré formálása s végül feszültsége.

IV.

Ilyen magasrendű típusalkotás csakis a művészi tudatosság dantei fókán képzelhető el. Szóltunk már arról, hogy Dante az alkotó fantáziát, a létrehozó képet, valamint ennek művészi elhíhető erejét, nemkülönben a művészi látomás igazságát, a művész látnoki szerepét érzi művészi tevékenysége lényegének. Evvel igen közel járunk a realizmus követelményeihez, még ha azon a fokon képzeljük is el, melyet egyáltalán az újkor küszöbén elérhetett. Társadalmi kötelmek, valóságos típusok, élő egyéniségek, művészi igazság és elhíhető erő mind olyan elemek, melyekben a realizmus lényeges vonásait ismerhetjük fel.

Csupán az a kérdés, hogy Dante a realizmust mint feladatot — persze ismét hangsúlyoznunk kell : az akkori társadalmi és művészi lehetőségek szerint —, mennyire fejezi ki tudatosan?

Művészeti elveit az eddig említetteken kívül a maguk egységében kell tehát áttekinteni, már csak azért is, mert evvel nem csupán típusalkotását magyarázzuk, de hasonlatainak, metafóráinak világát is. Tanulmányunk elején szóba került az imagináció szerepe Danténél. Hozzáfűzhetjük, hogy a költői génusz leginkább lényeges ismérvének tekinti a költő a fantáziát, hiszen ez a

művészi „lelés”, alakítás és kifejezés legfőbb forrása. A költői géniuszt pedig Dante mindig a költői tevékenység élére helyezi. A költő elméleti és gyakorlati tudása számára csupán a Parnassus „árnya”, de előbb a költői tanulmányoknál maga a tehetség, a Parnassus „eleven forrása”. (Purg. XXXI. 141.) Amidőn azt akarja kifejezni, hogy minden művészi alkotóerő elmarad a Paradicsom szépsége mögött, ábrázolni szinte képtelenség, a művészi tudás és gyakorlat előtt említette, mint láttuk az ingegno-t, a tehetséget. Mindamellett távol állott Dantétól a kifinomult művészi tudás elutasítása. A tehetség az előfeltétel Dante szerint, amelyre fel kell hogy épüljön a költő művészete. De éppen akkor, midőn az isteni domborművek szépségét csodálja (Purg. XII. 64—69.), a kifinomult tehetség földi teljesítőképességével veti össze, az „ingegno sottile”-vel. Talán nem felesleges hangsúlyozni, hogy a reneszánsz művészi írói eszménye pontosan ez a dantei „ingegno sottile” lett.

Dante előtt világosan áll a művész elé tornyosuló minden akadály: az anyag súlyossága, vagy a művész gyengesége. Az előbbi éppenúgy megkívánja a nagy tehetséget, mint ahogy az utóbbi a tehetség hiányát vagy bizonyos zavart jelent a művész teljesítőképességében. Egy helyen például Dante talán önvédelmül is kimondja, hogy igen gyakran a kifejezés (forma) nem felel meg a művészi szándéknak (all'intenzion dell'arte). Ugyan miért? Mert „az anyag süket” (la materia è sorda Paradiso, I. 127—129.), azaz nem válaszol a művész, a költő hívó szavára. Ezt a vallomást annál személyesebben teszi, mert jól tudja, hogy sokszor a tanítást, melyet ő e műben megírt, még csupán elgondolni is nehéz, nemhogy versbe tenni. (Purg. XXIX. 40—43.) A másik eset, amidőn az anyag alkalmas a költői formálásra, de a művész keze remeg:

„*Similmente operando all'artista
C'ha l'abito dell'arte e man che trema.*”

(Paradiso, XIII. 77—78.)

Amikor e két gondolatot egymás mellé állítjuk, lehetetlen, hogy ne gondoljunk arra, miszerint a Dantét olvasó és olyannyira tisztelő Michelangelo leghíresebb szonettjének, a *Márványtömb-szonett*nek e két gondolat az egyesített bázisa, bár továbbfejlesztve.

Michelangelo úgy érzi, hogy nem tudja szerelmesének, Vittoria Colonnának méltó képét felidézni. Nem azért, mert az anyag süket, nem, hiszen benne rejlik a szépség ideája. Csak le kellene hántani, mint a márvány héját, az őt körülvevő akadályokat. A művész a hibás, kinek keze reszket.

Lényegében Dante ha birkózott is az anyaggal, ha tudta is, hogy győzelme nem mindig könnyed, mégis tudta, hogy győzött, s ezt abban a híres invokációjában fejezte ki a legtisztábban, melyben Jázonhoz hasonlítja magát, aki Colchisba ment, hogy megszerezze az aranygyapjat:

„Senki se szállt még más e vízre mint én ;
 Minerva küld szelet, Múzsák mutatnak
 Göncölt, s Phoebus hajt a rudat feszítvén.

*Bámultok majd, mint Colchis ős honában
 Argo hősei, kik tüzes bikákkal
 Látták szántani Jázont hajdanában.*

(Parad. II. 7—9, 16—18. B.)

A filozófiának, akkori természettudománynak versbe kényszerítése természetesen csupán a dantei költői materiának egyik része. Éspedig mint a költő által elfogadott igazságok rendszere, mint az élet valóságának egy része. Nem szabad megfedkezünk róla, hogy az osztálytársadalmak ideológiája és tudománya a kor embereinek képzetében mindig a valóság igényével lép fel, tekintet nélkül arra, hogy egy gazdasági alap s egy meghatározott társadalmi osztály szolgálatában álló társadalmi gondolatokról, vagy a valóság igényével fellépő természettudományi ismeretekről van-e szó? Ezért költőnk poétikájának ismérve általában az, ami minden művészet realizmusának mértékét meghatározza, mennyire ragaszkodik a „valósághoz”? a természethez, az emberi érzésekhez? Dante az aristotelesi poétika híve, aki szerint a művészet a természetet utánozza. Ezt a felfogást Dante elfogadja, de beleilleszti a kereszténység gondolkörébe olyanformán, hogy a természet az isteni művész (mint egy helyütt mondja : „az isteni építész”) alkotása, s ezt a fizikai világot az ember mindennemű fortélyos mestersége, közöttük a művészet is, amennyire tőle telik, követi, mint a mestert a tanítvány :

„... natura lo suo corso prende
 Dal divino intelletto e da sua arte;
 E se tu ben la sua fisica note
 Tu troverai non dopo molte carte,
 Che l'arte vostra quella, quanto puote,
 Segue come il maestro fa il discente;
 Sì che vostr'arte a Dio quasi è nipote.

(Inf. XI. 99—105.)

A Purgatórium isteni művész alkotta márványpadlója a valóság iránti hűséget fejezi ki mint eszményt. Az eredetiben :

„Morti li morti, e i vivi parean vivi:
 Non vide me', chi vide il vero,
 Quant' io calcai finche chinato givi.”

(Purg. XII. 67—69.)

És Babits fordításában :

„Élő az élő, holt a holt a rajzon;
Többet valóság látója se lát,
Mint én, ki rajt járok, s fejem lehajtom.”

Olyanok ezek az égi márványképek :

„. hogy nemcsak Poliklét,
De a természet szégyenben maradna”

(Purg. X. 32—33. B.)

Dante a természeti hűségen nem valami másolást ért, hanem a művészet őszinteségének és alapvető, lényegi valószerűségének ismervét. Amidőn például a Purgatóriumban méltatja a dolce stil nuovo irodalmi iskoláját, azt az újdonságot, amelyet e költői irányzat az olasz irodalomban és általában a román népek irodalmában jelentett, akkor éppen az érzések őszinteségét, a közvetlen kifejezést, tehát a lélektani realizmust emeli ki. Dante egyhelyütt Buonagiunta da Luccaval, egy korabeli költővel beszélget, és így mutatja be magát :

„Ed io a lui: Io mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, ed a quel modo
Che ditta dentro, vo significando.”

(Purg. XXIV. 52—54.)

Buonagiunta mély tisztelettel hajlik meg az új iskola nagysága előtt, elismeri a maga és társai hibáját :

„Io veggio ben, come le vostre penne
Diretro al dittator sen vanno strette.”

(Uo. 58—59.)

Dante tehát abban látja a maga és társai érdemét, hogy inspirált költészetet hoztak létre, hogy az érzések és a szenvedélyek közvetlenül szólaltak meg, hogy szabad utat nyitottak a költői sugallat szavának. Hogy szorosán (strette) követte tolluk a lélek benső írnökát. Még hosszú az út a modern európai költészet dalformája eléréséig, Goethe, Heine, Puskin és Petőfi dalainak világáig, de itt a kezdet!

Mindenben a valóság, vagy az eszmei igazság vezéreljen! Ez Dante számára a jelszó. Amikor a Pokolban felmerül a szörnyeteg Geryon, a család szimbóluma, a metaforák és hasonlatok, képes kifejezések érzékletes igék és szavak özönével teszi elhíhetővé azt, „ki a világot bűdösíti”. Dante előtt nem kétséges, hogy az a szörnyeteg a fantázia szüleménye. De mégis a valóságot tükrözi, a társadalmat tönkretevő, ezerarcú hazugság szimbóluma, tagad-

hatatlanul valóság, úgy kell hát ábrázolni a hazugság e szimbólumát, mint valóságot.

*„Ha hazugsághoz hasonlít, ne kezd el
Az igaz szót se, hogyha nem kívánod,
Hogy olyat, mit meg se tettél, restellj.*

*De itt szólnom kell. Hát komédiámat
Hívom esküdve, olvasóm, tanúmul,
Ha nem igaz, akkor akár ma kútba hányjad,*

*Hogy láttam, a nagy ködből alulról
Uszikálva egy nagy szörny emelkedik föl
Csodául, s minden bátorságra gúnyul.*

*Mint a bűvár, ki visszatér a vízből,
Hová leszállt, hogy horgonyát föloldja,
Amelyben éppen megakadt, a szirtről,*

Nyújtózkodik, s lábait összetolja.”

(Pokol, XVI. 124—36. B.)

Dante tudta, hogy e szörnyeteget ilyenné ő tette, s ugyanakkor élővé varázsolta ^{21a}. De a valóság hitelét a család erkölcsi létezése, társadalmi ténye adta meg. Mindig és minden körülmények között dolgokat, társadalmi viszonyokat, élő embereket, érzéseket: egy szóval *tényeket* akar megszólaltatni, mégpedig híven. Vagyis a kifejezés meg kell, hogy feleljen a ténynek. A költői formának — értve ezalatt a kifejezés képszerűségét, nyelvi formáját, hangalakját, ritmusát — követnie kell aényt. A pokol mélyén írja, midőn a Théba várát építő Múzsákhoz fohászkodik:

*„Mert a világ mélyét rímekbe kötni
Csacsogó nyelvnek nem való, sem annak,
Ki csak papát-mamát képes gügyögni.*

*De, hogy a tény feleljen meg szavamnak
Segítsenek a nők, kik Théba várát
Emelni segítettek Amphionnak.”*

(Pokol, XXXII. 7—12. B.)

Amphion énekével hozta mozgásba a köveket és teremtette meg Théba várát. És így képletesen a Múzsák segítettek, akik az éneket adták. E hódolat a költői tehetség világot építő erejének szól. E sorokban a tények teremtésének képességéről van szó, arról, hogy a költő a semmiből hoz elő tényeket, de ezek

^{21a} BENEDETTO CROCE éppen azt hangsúlyozza, hogy Geryon mennyire élő (La poesia di Dante, Bari, Laterza 1940, 88—89).

a költői tények, a valóság lényegét adják, hasonlítanak a valóságra. Nem a szolgálai követés Dante eszménye, melyet ma naturalizmusnak neveznénk, hanem a dolgok lényegének újrateremtése. Dante még azt is tudja, hogy az irodalmi alkotás tetőpontján a típusok, még hozzá az egyénített típusok, a jellemző egyéniségek teremtése áll. Dante az emberi sorsok ilyen feltárását „példa”-nak nevezi. A Paradicsomban kimondja, csak akkor érhet el eredményt, ha érvei szemléletesek, ha példák jól látható képei, híres alakok szólnak helyette :

*„Azért kellett neked e csillagokban
S a Hegyen és a Bús Völgyben mutatni
Csupa olyan lelket, kiknek híre sok van.”*

(Parad. XVII. 136–138. B.)

Mindehhez még csak annyit kívánunk hozzáfűzni, hogy Danténak határozott fogalmi voltak magáról a művészi szépről is, a költői alkotást átjáró szigorú kánonról és fegyelemről, és hogy állandóan birkózott a művészet, s általában az íróművészet kifejezésbeli korlátozottságával. A dantei szépeszmény, akárcsak az antik és a humanista, a harmóniában, a részek arányában, a szimmetriában jut kifejezésre. SCARTAZZINI jogosan idézi Dante egyik ilyen helyének magyarázatául magát a Conviviot: „Úgy tűnik fel nekem, hogy az ember akkor szép, ha tagjainak aránya megfelelő, és akkor mondhatunk szépnek valamely éneket, ha a hangjai egymásnak szépen megfelelnek, amint azt a művészet megkívánja.”²²

Dante ebben a természeti és művészi szépséget rokonnak érzi.

Említettük már, hogy érezhetően felmérte a nehéz tárgy költői feloldásának, képszerű megjelenítésének problémáját, de még ennél is jobban foglalkoztatta a folyamat, a három dimenzió művészi érzékeltetése. Az ő idejében két irodalmi műfaj tűzte ki a folyamat világos ábrázolását, az epika és a dráma. Amikor művének a „Színjáték” elnevezést adta, kötelezettséget vállalt nemcsak a feszült dialógusokra, a szakadatlan párbeszédre közte és a világ között, és talán alakjai között is, hanem az evolúció ábrázolására is. És ezt nemcsak az elbeszélés köteleességévé tette, de hasonlatainak is ez a lényege, ezen a ponton fejleszti ki a maga művészetét az antikokból, és haladja meg messze kortársait. Birkózik avval a gondolattal, hogyan ábrázoljon képszerűen, és ugyanakkor hogyan keltse életre a képet. A festészet és szobrászat a pillanatot tudja csak ábrázolni, azonban meg tudja ragadni a döntő pillanatot. Némi önirónia cseng Dante szavaiból, amikor arról szól, hogy „csak tudná ábrázolni” Argót, hogyan aludt el, miközben Mercurius Syrix szerelméről regélt neki, amit talán a festő végre tudna hajtani („come pittor, che con

²² Dante *Alighieri*: La Divina Commedia. Ed. G. A. SCARTAZZINI, II. (XXXI. 49–51) 663; ua.: Convivio, I. 5.

esempio pinga", Purg. XXXII. 67.). Mégis szembeszáll a feladattal, és keresztülviszi a csaknem lehetetlent, gondoljunk csak a pokolbeli tolvajok jelenetére, akik kígyóból emberré, és emberből kígyóvá lesznek, egymást marva és alakot cserélve; vagy Aragne pókká válásának merész ábrázolására (Purg. XII. 25—63.). OLIVERO is felfigyel tanulmányában a dantei képhalmazások bizonyos sajátosságaira. Hogy azok a téma különböző oldalát emelik ki, egyre jobban közelítik meg a tárgy lényegét.²³ De több is van a dantei képsorozatokban. Amikor a Purgatorioban az isteni domborműveken a Góg büntetését szemléli, íme egy csodálatos sorozat tűnik eléje:

*„Láttam egyrészt, legékesebb alakja
A teremtésnek hogy zuhan az égből,
Mint a villámok lecsapó szalagja.*

*Láttam más részen mennyek fejverétül
Nagy Briareust hanyattsújtva földre,
S hogy teste súlyán a halálos jég ül.*

*Láttam Apollót, s Pallast még vasöltve
Atyjuk körül csodálni szórt gigászok
Tagjait Marssal, kiket karjuk ölt le.”*

(Purg. XII. 25—33. B.)

Ha megfigyeljük e három terzinát, világos előttünk, hogy a különböző példák a történet különböző mozzanatokban örökítik meg, de úgy, hogy ezek a mozzanatok egymásután következők legyenek, és együtt egyetlen folyamatot adjanak elő. Lucifer a villám ragyogásával zuhan, Briareus már a halál fagyában dermed, Pallas, Apolló és Mars pedig a már lesújtott gigászok szétszórt tagjait csodálják. Azonban Dante igen gyakran egyetlen hasonlaton belül is (sőt csaknem minden esetben) időben is elindítja a cselekményt, úgy, hogy e képek és hasonlatok nem mint stabil pillanatfelvételek tűnnek előnkbe, hanem hangulattal teljes, rövidebb vagy hosszabb epikus-lirai betétek, rövid drámai jelenetek. Segítségükkel az idő és a tér benépesül és az élet teljességét közelítjük meg.

V.

Evvel elérkeztünk a dantei képalkotásnak egyik, s talán legjellemzőbb tartományába, hasonlataihoz, metaforáihoz, szóképeihez. A dantei realizmus nem csupán szókimondó tónusa által, az igazság atmoszférájával, az elhaló világ gyűlölete, s a keletkező új emberi eszmények szeretete által nyilvánul meg. De abban is, ahogyan az akkori olasz társadalom valósága átömlik e túlvilági képekbe. Utaltunk rá, hogy e hármás utazás nem túlvilági tájak ábrázolása, mert minden színét, ízét a korabeli Itália tájaiból és társadalmából

²³ FEDERICO OLIVERO: i. m. 10—13, 17, 53—61.

meríti. A három rész víziói közül a leghatalmasabb a Pokolé, mert a legjobban elmarad belőle a moralizálás, de megkapó a Purgatórium is, és a Paradicsom villogó fényvilágának, befelé tekintő lírai vallomásainak is megvan a maga gyöngéd, boldog szépsége. Láttuk, hogy a mű alapvető víziója, szerkezete, topográfiája, időpontja, a dantei társadalom-ítélet megnyilvánulási formái, allegóriái, szimbólumai, tipikus egyéniségei, a költői képzelet szinte hihetetlen egyöntetűségét fedik fel. Még csodálatosabb, hogy ez az egyöntetűség nem szürkíti meg a részletek gazdagságát. A dantei imagináció e kettős képét, gazdagságát és egységét még élesebben pillanthatjuk meg, ha az egyes birodalmakban itáliai tájakat, viszonyokat és emberi relációkat keresünk, ha azt nézzük, hogy a képes költői beszédnek az egyes alapvető részek jellegéhez idomítva mely eszközeit használja, ha feltárjuk, hogy a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom eltérő atmoszféráját milyen erőteljesen fejezi ki a dantei képzalkotás.

Lássuk mindenekelőtt a Pokol vízióját s annak földrajzi képét. Mint az egész *Színjáték*ában, úgy a Pokolban is az alapvető tájképek és elemek, melyekből e szörnyű országot megszerkeszti, Itália és annak megfelelő részei. A Pokol felidéri Itália zordon hegyi tájait, az Abruzzók, az Appenninek és az Alpések égbenyúló vad szikláit, harsogó vizeséseit, zúgó hegyi folyóit, szurdokait, a havasok morénáit és ezt ködben, néma csendben, miközben szállingózik nagy pelyhekben a hó.²⁴ Azután feltámadnak Itália éjsötét, mély erdői, melyek akkor még nem voltak kipusztítva és csak azóta húzódtak vissza a Monte Sila lejtőire. Az áradó Pó, a Brenta, a Ticino megbízhatatlan képe tűnik fel, hasonlatokban, vagy amint a Pó elpihen az Adriában, vagy az Arno leszáll a tengerhez. S a tenger mennyi arcullattal tárul elénk. Főként viharban, zúg, örvényei kavarnak, a vad szél a parti fűvényt felhővé kavarrja.²⁵ Vagy tükrének végtelenségében és félelmetes erejében tűnik elő. A három ország közül a Pokol az, melyben óriási dimenziók és elemi erők vetekednek egymással. Ezért szereti Dante annyira a felleges őszi tájat ábrázolni, melyen a darvak fájdalmas kiáltással vonulnak át, s a hatalmas horizontot elborító vihar képeit: a fojtott csendet, a fülledt hőséget, a hirtelen felzúgó szélrohamot, a távoli, eget meghasító vörös villámot s a közeli mennydörgést, mely megrázza körülöttünk a földet. Emlékezzünk csak az alvilági viharra, mely a szenvedők sóhajából támad, a pokolbeli mennydörgésre, mely a szenvedők kiáltásaiból áll össze.²⁶ Danténak szüksége van ilyen távlatokra, ekkora erőkre, ilyen zord tájakra, hogy a sötét és félelmes végtelent érzékeltető

²⁴ Hegyi tájak, szakadékok, vizesések pl. Inf. XXVII. 28–30, XXXII. 30, XII. 4–12; XVI. 94–105; hegyi folyók: Inf. XV. 7–10, XX. 61–78; hóesés az Alpokban Inf. XIV. 28–31.

²⁵ A Po és az Arno torkolata Inf. V. 97, XXXIII. 82–85; tengeri vihar, I. 22–25, VI. 28–30.

²⁶ Inf. III. 130–136 és IV. 1–12. továbbá V. 40–43, 46–49, IX. 64–73, XXIV. 145–152.

birodalmat be tudja népesíteni művészileg megindító változatokkal. A Poklot megvilágító fényjelenségek a tűz és a villám. S ha MACULAY Dis városának tornyán az izzó gömböt olyannyira jellemzőnek érzi a dantei plaszticitásra, és ebből mások, mint a mi BABITS MIHÁLYunk is, a *Pokol* szoborszerűségét olvassa ki,²⁷ hadd hangsúlyozzuk, hogy a fény és a sötétség kizárólagos birodalma hozza ezt létre. Dante egy olyan művészi elvet fedez fel, amidőn a Pokolban a plaszticitást helyezi művészi alkotása középpontjába, amely világosan következik a Pokol összképének elképzeléséből, de amelynek nagy útja támad az olasz reneszánsz művészetében.

Leonardo a sötétség és a fény átmeneteiben látja a művész legfőbb lehetőségét, s minél jobban előrehalad művészi fejlődésének útján, annál kevésbé színesek kompozíciói, s annál jobban épít a fény és a sötétség ellentéteire és átmeneteire, beleviszi a művészetbe a sfumato és a rilievo elvét, melyek képeinek plaszticitást adnak. Nem ez az egyetlen eset, hogy Dante inaugurálja a reneszánsz művészi fejlődését, hogy meglát dolgokat, melyek e nagyszerű korszak művészetének módszertani alapelvei, vagy tárgy tekintetében alapvető motívumai. Különösen Leonardo áll Dantéval mélységes kapcsolatban.

Áll ez például arra a feltűnő azonosságra, ahogy mindketten az állatembert ábrázolják. A leonardói karikatúra-tanulmányok, melyek állatarcokra formázzák az egyes emberi jellemeket, gazdag előképüket találják a Pokol állathasonlataiban. Ezt legalkalmasabban úgy tudjuk szemlélni, ha meggondoljuk, hogy e hasonlatokból milyen szerepvállalás bontakozik ki, maga Dante és Vergilius számára. Ez nem valami mereven egységes jellemzés, de egy bizonyos hangulati alap rejlik benne, mely sokszíniú és mégis egységesen viszonyítja az elveszett néphez a túlvilági vándorokat. Hol hajósokként, hol vándorokként tűnnek fel, majd mint a szegény koldusok, akikre ebeik uszítja a kegyetlen gazda.²⁸ Majd dérfogta virágnak érzi magát, mely a nap fényétől újra kitarul (II. 127—29.). Vergilius pedig olyan hozzá, mint az anya, aki mikor látja, hogy ég körülötte a ház, felugrik ágyából és semmivel sem törődve csak gyermekét ragadja meg és helyezi biztonságba. (XVIII. 37—42.) A Pokol világa annak ellenére, hogy mély emberi megértés hatja át Dantét az ott lakókkal szemben, a vadállatok, az csztelen élőlények, s a hüllők kegyetlen világában tükröződik. Felhasználva a keresztény pszihomachia és babonás népi képzelet öröklött formáit e keseredett, mindörökre szenvedő emberalakok, mint kutyák, macskák, kígyók, békák, farkasok tűnnek fel. Közöttük gyilkos háború dúl. Dante a vadászat szilaj képeit idézi minduntalan, vagy a prédára rohanást, az egymás tépését, a vadak élet-halál küzdelmét : az ölyvöt, mely rácsap a kacsára, de az lemerül előle a hullámokba.²⁹ Meg-

²⁷ BABITS MIHÁLY : Az európai irodalom története, h. n. é. n. 189.

²⁸ Pl. Inf. I. 22—25 ; uo. XX. 67—68.

²⁹ Élet-halál harc pl. Inf. XIII. 112, 124, XXIII. 4—9, 16—18, XXII. 58.

döbhentő dolog, hogy Leonardo vázlatai között kezdve az ölyv és a kacsatörténetétől, csaknem valamennyi állat-hasonlat képszerűen feltűnik. Vagy meséiben ölt művészi formát. E mesék alapvető tudományos és társadalmi tartalmául Leonardo a bellum omnium contra omnes, a felbomló feudalizmus és a kezdődő polgári világ szörnyű törvényét állítja.

Dante a sötét birodalomban egy helyen használ szelíd, szárnyaló, emberes hasonlatot: Francesca és Paolo úgy repülnek hozzájuk, mint a vadgalambok az édes fészekre (IV. 82—84.). Emberi emlékképei, ahogy hasonlataiban feltűnnek, ha a kárhozottakat illetik, gúnyosak: barátságába öltözteti őket, de a csuha ólomból van; jubileumi zarándokokhoz hasonlítja a szomorú sereget, az ördögök gúnyolják a lucaiakat mondván, hogy itt most nem lehet a Szent Arcot imádni és csalni közben! s ugye nem olyan jól esik a fürdőzés a szuroktóban, mint nyaranta volt a Serchióban.³⁰ Az elvetemült had, csalók, rablók, gyilkosok, árulók, álszentek e válogatott társasága nem is idézhet fel mást Dante emlékezetében, mint amilyent felidéz.

Ha továbbhatolunk képkalkotásában, egészen az alapelemekig, jelzőinek tartalmáig, az igei metaforáig, ugyanaz a véres küzdelem, kegyetlenség, elnyomás és tiltakozás, az életért való harc bontakozik ki. Minduntalan átvitt értelemben szerepel a „háború”, a „csatázás”, a „sérelem”, a „győzelem”, a „bosszú”, a „megveretés”, a „mérgezés” metaforái. A Pokol „megmérgezi” szenvedő népét. Az alvilágban „gyötrődőket” az isteni bosszú sújtja kalapácsával (Divina vendetta li martelli). A száműzötten bolyongó Dante, aki annyit forgott elesett emberek között, a böjt, az éhezés, a jóllakás, a hízás képeivel fejezi ki keserűségét, vidámodását. Egy olasz kutató kimutatta, hogy a szavakat visszaviszi eredeti gyökük értelméhez. Mit jelent ez? Azt, hogy a fizikai érzékethez viszi közel. Mint a régi magyar nyelv, úgy a legrégebb olasz nyelv is az elsődleges értelmet tárja elénk, csupa reális, érzékletes szóképtűnik fel előttünk. Ez azután a társadalmi fejlődés során elhalványodik, s a hozzá fűződő gazdag képzetek megfakulnak. Az absztrakció az emberi gondolkodás fejlődését követi nyomon. De ez a fejlődés ellentmondásos, minél alkalmasabb a gondolat, a fogalom kifejezésére, annál absztraktabb és annál szegényebb asszociációkban. A költő életeleme a kép, az asszociáció, az *érzéki valóság elsődlegessége*. Nincs világosabb bizonyíték Dante realizmusára, mint-hogy szavainak visszaadja eredeti képszerű erejét, érzékletességét.

Hogy a szógyökökhöz fordulást mint tudatos művészi eszközt veszi igénybe, arra egyik legjellemzőbb példa amikor úgy adja meg a Halak csillagképnek elhajlását lenyugodóban:

„*I pesci guizzano su per l'orizzonte*”.

(Inf. XI. 113.)

³⁰ Inf. XXI. 46—48, 49—51.

A „*guizzare*” a fényes pikkelyű halak „cikkázását”, „siklását” jelenti, átvitt értelemben azonban vibráló „ragyogást”. Dante két képzetet kapcsol össze: megeleveníti a Halak természeti fogalmát, s ugyanakkor asztronómiai karakterét is megadja egyetlen szóban. Ha a modern realizmus ismerve, hogy benne többé-kevésbé tudatosan a konkrét, az objektív valóság az elsődleges, akkor Dante, ha ösztönösen is — mert hiszen világnézete tekintetében hívó volt —, az objektív valóság elsődlegességét úgy valósítja meg, mint korábban senki, és később is nagyon sokáig nagyon kevesen.

Minduntalan közmondások, népi fordulatok, a népnyelv erőteljes, súlyos, sokszor éles kifejezései bukkannak elénk. Ő, aki a Purgatóriumban és a Paradicsomban az álom és a légiesség fantasztikus tornyait építi fel, itt merő súly és erő. Nem valami elvont és desztillált udvari nyelvet valósít meg, hanem a firenzei plebejus nyelvet emeli fel úgy, amint azt Machiavelli helyesen látta meg. Mikor a XX. énekben a jósok körében Vergilius figyelmezteti, hogy induljanak, mert már lenyugodóban van a Hold, így fejezi ki:

*De jöjj, érinti már az ég ezüstje
A látkört, s Sevilla alatt a tengert,
A Holdban élő Káin és a tüske.*

(Pokol, XX. 124—126. B.)

Az olasz parasztember a Hold homályos foltjaiban Káint látja kirajzolódni s egy hozzá méltó tuskét. A mi népi képzeletünk szerint a Holdban Dávid király hegedül. A magyar költészetben Petőfi is úgy látja. Ez a zord és szenvedélyes költő, ez a szegény nemes, majdnem polgár, a köznép szemével látott, ha nem is mindig avval gondolkodott.

A Pokolban Dante fantáziája a legnagyobb és legvakmerőbb áttételeket választja, hogy gazdagíthassa a költői érzékletet. Fény- és hangjelenségeket magyaráz úgy, hogy egyik a másiknak legyen mércéje. E hasonlatokban főként a kontraszthatások uralkodnak, és két különféle érzéklet összekapcsolása. Így színesíti azt a vidéket „hol a nap hallgat”; hogy egyébként mit képes így létrehozni és roppant dimenziókkal elemi természeti erőkkkel felnyagytva kifejezni, arra álljon itt ez a terzina:

*„Most minden fénytől néma helyhez értem,
Mely mint a tenger a viharban zúgott,
Mint tenger zúgott ellenséges szélben.”*

(Pokol, V. 28—31. B.)

Hasonlatai, képei azonban korántsem merevek, nem rögzítenek, hanem gazdagítanak. Állathasonlatainak ezernyi színe van az alapmondanivaló mellett. Vergilius és az ő útja számtalan hangulati árnyalatban kanyarog, ha domináns is benne a félelem és bátorság harca, a törvény szigora és az emberi együttérzés birkózása.

Az alvilági vándorlás motívumain kívül a szegény száműzött, a szenvedő és tiszta ember fel-feltörő vallomásain túl minduntalan visszatér az álomból való ébredés képe. Említettük, hogy az álom, mint a középkori ember számára általában, igen sokat jelent Danténak. A jövőt látja benne megnyílni, a dolgok értelmét képletes, tehát művészi formában megnyilatkozni. De tud félrevezető, csalékony, bitang álmokról, tud mély, ájult álomról is. A valóságra való ébredés a nagy vezérmotívum, mely összeszövődve a vándorlással, az igazság felé való közeledéssel, alapvető lírai magatartása és imaginációja a költőnek, és szinte ikerjelenség az erkölcsi, emberi újjászületéssel. A Pokolban vagy magyarázat nélkül jut ki az álomszerű szendergésből, vagy valami súlyos dörgés riasztja fel, a Purgatóriumban és a Paradicsomban a szemekre hulló fény.³¹ A dantei költői képzelet a legmélyebben rokonul az egyes részek jelle gével, anélkül, hogy valaha is egyhangúvá lenne.

Mi a leghatalmasabb eszköze annak elérésére, hogy e túlvilági víziók reálisakká legyenek, tapinthatókká? A földi táj és földi emberek, a társadalom szenvedélyei áttevődnek e költői birodalomba. A típusalkotáson és természet-leíráson kívül e téren a legtöbbet hasonlatai tesznek. E hasonlatok szerepe több, mint atmoszférateremtő: az alaphangot üti le velük egy-egy részhez. Csaknem kivétel nélkül önmaga, Vergilius vagy azok magatartását és lelki szituációját igyekszik hasonlatok útján érzékeltetni, akikkel találkoznak. Emberi távlatot ad a mű egyes mozzanatainak, azokat a felvilági élet egy-egy tényével magyarázza, vagy az egyik lélektani folyamatot egy másikkal. E segítségül hívott lélektani folyamat vagy tény, életjelenség általában mentes a vallásos szférától. S amennyiben vallásos, az emberi mozzanat a jellemző benne. De erre még visszatérünk. Nagy része van éppen e hasonlatoknak abban, hogy e célkitűzésében és jellegében vallásos alkotás helyenként, és a Pokolban általánosan profán képet ölt.

De nemcsak a kitalált birodalmak életszerűségét teremti így meg, hanem bővíti tartalmukat is. Különösen a Pokol világa lenne merev ezek nélkül a hasonlatok nélkül. Lencséjébe gyűjti az egész életet, és kisugározza, szét-szórja művében.

Amint a Pokol Itália tájaiból áll össze, ugyanúgy a Purgatórium is. Az utas szerepe és akikkel találkozik, ugyanúgy hasonlatokban rögzítődik, de mennyivel derültebb ez a légkör! A Purgatórium hegye nehéz, meredek bérc, de egy-egy körének lábánál szelíd síkság és a hegyet ölelő tenger megpihenev csobog. A felvilág fényei fógják körül a Purgatórium bércseit, a hajnal és alkony megható színei. Dante életszeretete most már nyíltan tör ki. Íme milyen ifjú korából ellesett firenzei képpel, milyen társadalmilag meghatározott képpel tűnik fel a hajnal:

³¹ Pl. Inf. IV. 1–3, Purg. XVII. 40–42, Par. XXVI. 70–75.

*Immár az ős Tithonus szeretője
Fehérben Kelet balkonára lépett,
Karjaiból és elbúcsúzva tőle;*

Homlokán gyöngyök diadémja égett.

(Purg. IX. 1—4. B.)

Egy más helyen erkölcsi értelemben mondja: vigyázni minden percre, „a tűnt perc örökre meghal”. De ez már új kor szava, mely órákat helyez a tornyokba, mert minden perc legyen munka, gazdagodás és öröm. A Purgatóriumot teleszórta tavaszi képekkel, illatok és színek olyan halmazával, mely a már-már földöntúlit érzékelteti. Nincs az a Polizianótól származó vers, mely ennél pompázatosabb képet adna, mint a Purgatórium virágos völgye:

*„Aranyt, ezüstöt, égő pomagránát
Vérét, smaragdon friss törésű színt,
Kék indigót s az ind csillámfa hátát,*

*Fű és virág éppúgy legyőzte mind
Színnel a partóbólt tarkázva ott bent,
Miként a nagy legyőzi a kicsint.*

*De a természet nemcsak színeket kent
E rétre, hanem ezer illatából
Kevert egy mondhatatlant, ismeretlent . . .”*

(Uo. VII. 73—81. . .)

A földi természet szépségéből kerekedik e túlvilági táj minden eleme. Az olasz tavasz szépsége hatja át e Boticelli-képeket. Nem is valószínű, hogy Boticelli ne ismerte volna Dante képeit, amidőn a Vénusz születését megalkotta:

*„Mint májusi szél, hajnal hirdetője,
Amelyben édes zamat áramolna,
Fű és virág szagából összeszöve;*

Lágy szél itt úgy csapott a homlokomra . . .”

(Uo. XXIV. 145—148. B.)

Ha a Pokol képeiben vannak tenzonék, a misztériumok vetélkedései, súlyos drámai jelenetek, a ballada és az elégia műfaji emlékei derengtek fel, itt a Purgatóriumban az idill, a lírai vallomás az uralkodó hangnem. Dante lirizmusa közvetlen, nyílt, személyes. Minduntalan vallomást tesz a művészi hivatásról, az irodalmi életről, politikai nézeteiről és líráját a „hazatérés” forró vágya hatja át. Valami fel-feltörő elégia szakaszait halljuk néha zengeni: eszébe jut az otthon, a haza! A Purgatórium alkonyai a hajóján távozót juttatja eszébe, aki könnyezik, mert „érzi még ízét a búcsúcsóknak”. Vagy az utast, aki mene-

kül hazájából és alkonyatkor eljön az óra, „Mely tűnt szerelme tőrével szúratja /Az új utast, ha hallja a harangot/, Mely talán a haldokló napot siratja.” A Purg. csúcsához közeledik, s immár a hazához közeledik :

*„S már a hajnal előtti szürkületben
Mely annál kedvesebb a vándoroknak
Mennél közelebb jó feledhetetlen*

*Hovuk — az éj homályi megfutottak,
S velük álmodom . . .”*

(Uo. XXVII. 109—112. B.)

Ez nem csupán személyes magatartás. Nem csupán önmagáért érkezett és megy tovább. Az egész emberiségért. Dantét törhetetlen optimizmus járja át. Szerinte „a fő Jó . . . az embert jóra s jónak alkotó” (uo. XXVIII. 92.). Ezért korholja az emberi nemet, mely pillangónak született, de féreglétben teng. (X. 124.)

Az emberfaj arra született; hogy szárnyaljon. Kétségbeesve kérdi : „Miért lesz kis széltől röptöd rögtön késő?” (XII. 95.) A cél, melyet itt kitűz, az „angyali pillangó” léte. De ezalatt nem a földi életből való távozást kell érteni, hanem az erkölcsi újjászületést, mely szerinte megoldja a földi társadalom problémáit. Szilárd meggyőződéssel hirdeti, bízik benne : „Hogy az új utamból kisarjad.” (VIII. 60.)

Nemcsak a purgatóriumi táj képe enyhül meg, nemcsak szelíd tenger ring a hajnali fényben, s illatos virágok a réten, de megszeliődnek a fények, a hangok, a hasonlatok is. A Purgatóriumot Toscana szelíd hegyeiből, dús rétejéből, csillogó patakjaiból alkotta meg a költő, a ragyogó nap izzó fényét, vagy a holdtölte ezüstjét derítette rája. Feltűnik a zordon Alpes is, de úgy, mikor a déli szél olvasztja havát. Villám cikázik és mennydörgés itt is elcsattan, de röpke nyári zivatarban (V. 155.) A tűz az üvegolvasztó és a fém kohójában lángol. (XXII. 137.) Megjelennek az állathasonlatok is. A purgatóriumi lelkek a juhocskákat, galambokat, idomított nemes sólymokat, gyermekeiket tápláló golyát, delelő kecskenyáját és pásztorát juttatják eszébe.³² Ez az alapvető hang, ezek a jellemző képek. Bár fel-feltűnnek még a Pokol állatképei, a kutyák, farkasok, rókák (XIV. 37—60), az ősi szuka-farkas (XX. 10), a Földi Paradicsomon átvonul még a bíborruhás asszony a szörnyeteg hátán, meg az óriás (XXXII. 142—160), de ezek álomszerűen hatnak a fényözönben.

A Paradicsom ennél is több. Fénytől lángoló felhők, szikrázó gyémántok, fénytükröző patakok villannak fel, de már fölülelemelkedtünk a földi tájagnak. A költő arca a nagy fényben lassan elmosódik. Itt is a hasonlatok adják meg az egész kép hangulatát, jellegét. Talán a hazátlanul bolyongó vándor az, aki belenéz a kristálytisza patakba :

³² II. 124, III. 79—84, XIX. 64—66, XXVII. 76—81.

*Mint sík átlátszó üveg villanáson
Vagy tiszta csöndes patakon keresztül
Mely nem oly mély, hogy feneke ne lásson*

*Ha arcaink vonása visszarezdül,
Alig látható színe, fénye gyenge,
Mint gyöngy, mely fehér homlok ránca közt ül,*

Úgy tűnt sok arc ott, szólni kész, szemembe.

(Par. III. 10—16. B.)

A földi táj hát elveszíti tartós körvonalait, ha fel is tűnik olykor. Azok a tájak jellemzők a Paradicsomra, melyek a legmagasabb szirteket idézik. Ez énekek igazi helye a csúcs, mely „a villámra följebb nyúlva néz le”. E rész a zenei hangok, fényfolyók, fényrózsák világa, ahol a lélek történései uralkodnak, ahol a költő a legnehezebb problémákkal viaskodik, igazságos-e a világ rendje? mért nem követik a természetet? a nemesség romlott, és romlottak a hirtelen gazdagodó polgárok, s a legrosszabb az egyház, a pogányok joggal megítélhetnek majd. Fel-feltör a vágy, visszatérni a hazába. De mikor lesz az? Mikor ősével, Cacciaguidával találkozik, elmerül az ősi Firenze tiszta arcának csodálatában. Aztán elveszíti bátorságát, azután újra támad a remény, hogy minden megújul és „igaz gyümölcs jön a világra”. A költő fantáziája meglendíti a tudomány nehéz matériáját, bár művének ezek a részei a leginkább idejüket múltak. De változatlanul igaz, amit CROCE mondott ki, hogy Dante költői nagysága itt se csorbul. Politikai ítélete, hazafias reményei a lelki emóció roppant áradásától öltönek költői formát.³³ Dante átlényegíti a tudományt, a költő a céljaira legalkalmasabbat fogja fel belőle és úgy formulázza, hogy ma is hat, amikor már messze túlvagyunk tartalmán.

A Paradicsom igazi jelentősége lírai hangulatában, kiáradó örömeiben, vágyakozásában rejlik. Művébe itt dob bele egy új és megkapó színt: az anya és gyermeke mélységes együttlétét, a visszatalálást az otthonba, a beteljesülést. Beatrice láttán felsajog a szív, de az érzelem, mely hozzá fűzi, már inkább fiúi érzés, semmint a régi szerelmesé. Az anya és gyermekének képe minduntalan mint valami rím tér vissza, hol a gólya csapong fészke fölött, mikor fiókáit megetette „s bámul rá, akinek betelt kicsi gyomra”, hol a fények úgy repesnek Mária felé, mint gyermek nyújtja karját, hogy repessen a mama felé, kinek szívta mellét.³⁴ Vagy talán valamennyi közül a legmegragadóbb:

*Mint a madár, ha az otthonos ágak
Között ült édes kicsinyjei fészken
Az éjben, mely elrejtí a világot:*

³³ BENEDETTO CROCE: i. m. 9—20.

³⁴ XXII. 1—7, XXIII. 121—125.

*S reggel a drága fejecskékre nézvé
Hamar, hogy nekik élelmet találjon
Nehéz munkáját könnyűvé igézvén*

*Siet, hogy egy kihajló gallyra szálljon?
Az égő napot égve, lesve várja
És a hajnalt születni messze tájon . . .”*

Úgy nézett Hölgyem egyenesen állva!

(Uo. XXIII. 1–10. B.)

A reneszánsz művészetének alapmotívumát rajzolja elénk a költő, a Madonnák hosszú sorát, Giottótól Leonardóig. De olyanok e dantei helyek, hogy az irodalomban nem felülmúlni, utolérni nem tudják soha többé. Ebben nem csupán a kifejezés roppant ereje, az elhatározó tényező, hanem a képek életszerűsége: a madár például nehéz küzdelemben, de könnyű szívvel keres táplálékot, dolgozik a kicsinyekért. Képei végig a három birodalmon az ember hősi küzdelmét idézik. A tengerész küzd, fárad, harcol viharral és árral. A pásztor nyáját vigyázza botjára támaszkodva. Az öreg szabó reszketve keresi a tű fokát, hogy fonalát befűzze, kelepelve forog a malomkerék, az északolasz városok lakója a zúgó és pusztító áradatnak szegezi ellenébe a gátakat. Nincs gyönyörűbb, mint az emberi munka és teremtés. Tudjuk Leonardóról, hogy munkafolyamatot először ő ábrázol rajzon, egy ágyúöntő műhelyt mutat, amint éppen beemelik az ágyú csövét a talpra. A csövet egy daru segítségével emelik, minden erő, izom egyetlen munkára összpontosul.³⁵ Nagyszerű kép! Csupán Dante előzte meg a nagy reneszánsz mestert, a pokolbeli szurok tó érzékeltetésére hasonlatként felidézi a velencei arzenált, ahol bugyog a szurok, amint télen javítják a hajókat. Igen ám, de mint annyiszor máskor, az élet pezsgő örömteli képei láttán megfeledkeznek, hogy ez hasonlat és csupán egy vonása egyezik a hasonlítottal, s a hasonlat kitágul életképpé, a mindennapok szépsége feltáruul.

*„Mint szívós kátrány és szurok, ha forna
Télen a velencei arzenálban
Amivel rossz hajókat orvosolnak,*

*Ha nincs hajózni jó idő s a gyárban
Egyik új deszkát ácsol, régi bordát
Foltoz a másik, mely már járt az árban,*

*Egyik a gálya farát, másik orrát
Kalapácsolja, evezőt faragja,
Kötelet fonja, varrja a vitorlát . . .”*

(Pokol, XXI. 7–18. B.)

³⁵ *Leonardo da Vinci* Válogatott Írásai, Budapest, 1953. Szerk. ford. és bev. ellátta KARDOS TIBOR, V. Tábla.

OLIVERO többször idézett monográfiájában úgy fogja fel, mintha Dante ilyenkor öntudatlanul megfedekezne központi tárgyáról, arról a „fegyelemről” (lo fren dell’arte), amelyet mint láttuk, büszkén hangoztat.³⁶ Felfogásunk szerint Dante „belefedkezései” éppúgy nem öntudatlanok, mint ahogy e nagyszerű épület alapvető jelenségei sem a művészi ösztön ellenőrizhetetlen kifejeződésének jelenségei. Dante sem a hasonlatokat megszakító ítéletekben, sem az úgynevezett öncélúvá vált hasonlatokban nem követi az ellenőrizetlen művészet útját. Ezek a spontán kiáradások, ezek a látszólagos kis holtágak gazdagítják a kép életszerűségét. Feltartják ugyan egy-egy pillanatra az érdeklődést, de felfokozzák a feszültséget. Úgyszólván kivétel nélkül az életközelbe hozás eszközei, életképek, amelyek hangulatot sarjasztanak.

Talán legtöbbet a parasztember életére téved tekintete. Hasonlatainak körébe vonja a koratavaszt, a zsendülő koranyárt, az aratás és szüret érett idejét. A reneszánszban idealizálták a parasztember életét, mintha a kapálás, ásás, a jószág terelése, a betakarítás merő szórakozás lenne. Dante másként látja a parasztember életét. Megfigyeli a küzdelmet az elemekkel. A paraszt takarmánya fogytán. A legelőn dér fehérlik. A paraszt felkel, kinéz és látja hófehérben a tájat. Dúl-fúl dühében, s akkor egyszerre felderül az ég, elolvad a dér :

*„Változott arccal; veszi visszamenve
Botját s kihajtja legelni a nyáját.”*

(Pokol, XXIV. 4—15. B.)

Aztán feltűnik a kép, amikor a nádasban már vígan kuruttyol a béka, s a parasztlány kalászszedésről álmodik (Inf. XXVI. 25—33.). Aztán érik a szőlő, s a vincellér javítja a kerítést, hogy ne fogyjon meg a tőke. (Purg. IV. 19.) Eljön a nyár hosszú napjaival, a völgyben lenn szüretelnek, aratás után szántanak, leszállt az alkony, Szent János bogarak világítanak, s a paraszt ledőlve a hegycsúcsra lenéz a mélybe. Babits Mihály átköltésében ez így hangzik :

*„... a paraszt ledőlve a hegyélre
Nyáron, mikor legkevesebb időn át
Borul a nap világos arca éjbe,*

*S légy helyett szúnyog zsong a levegőn át
Tüzekből látja csillagozni lassan
Hol szüret áll, vagy szántás, lenn a rónát...”*

(Uo. XXVI. 25—30. B.)

³⁶ FEDERICO OLIVERO : i. m. 40, 47—51.

Az életképek gazdagságát hihetetlen mértékben ki tudja tágítani a történelem híres példáival, az antik és a keresztény mitológia képeivel. Nincs az olasz reneszánszban még egy költő, és az európaiban sem, Shakespeare kivételével, aki úgy meg tudná látni az antik mitológiában az elemien hatalmasat, mint Dante. Mitikus képei, a gigászokat, Phaetont, Daedalus és Ikarus merényét, a Hellespontost megkorbácsoló Xerxes gőgjét, Jason és Odysseus hősiességét, Elektra és Orestes, Medea és Iphigenia tragédiáját, a lángoló Iliont idézik fel. A Purgatórium elítélteinek vad rohanása a thébaiak bacchikus menetét újítja fel képzeletében (XVIII. 91—93.). Ugyanígy jellemző, hogy az ószövegség képeit, melyek a vallásos tárgyú képek között dominálnak a *Színjátékban*, rendszerint az antik mitológiával együtt, váltakozva idézi fel, mint például a Purgatórium megszámlálhatatlan példaképén, az antik és biblikus hősöket minduntalan cserélve, de egyazon hősiesség, bűn vagy büntetés közös távlatába helyezve. Ezáltal megfosztja a biblikus képeket vallásos jellegüktől, és emberi történeti karaktert ad nekik. Különbösen is az ószövegség legnagyobb hőseit és híres történeteit, regényes alakjait vonultatja fel: Dánielt, Nabukadnezárt, Illés prófétát, Elizeust, s legfőként a zsoltáros királyt, Dávidot. Az újszövegségből Mária szelíd alakja emberi fényben ragyog. Dante a mítoszok, az ókori és biblikus történelem, a lovagkor regényes elbeszéléseinek emlékeivel még szélesebbre tárja az életfolyamatot, melynek joggal adták azt a jelzőt: hogy „isteni”. A *Színjáték* nem azért „isteni” a mi szemünkben, amiért így nevezték, nem azért, mert a középkori ember végső dolgaira igyekszik válaszolni, de emberi nagyszerűsége miatt. A hármass birodalmat átjárja a földi élet édes íze, szétterül rajta az emberiség gazdagsága. Dante jól megtanulta mesterétől, Brunetto Latinitől, hogyan válik az ember örökkévalóvá (come l'uom s'eterna, Inf. XV. 85.). A földi világ színei, tájai, küzdelmei tartják életben a nagy művet, mely végül is arra irányul, hogy szebbé tegye ezt az életet, hogy az embernek jó hírt hozzon.

Tudatos és nagy művész Dante a modern realizmus küszöbén, szuverén úr a költészet minden módszerén, legyen az eszmei allegória vagy szimbólum, egyetemes vízió vagy hasonlat, felvillanó metafora, legyen az élő ember ábrázolása, amelyben összecsap múlt és jövő, legyen hatalmas küzdelmek felidézése, vagy az élet ellesett apró képe. Dante Alighieri átmeneti kor alakja, de művéből, mint régi érkehelyből kicsordul az új bor. Bár hősei maguk is ismeretlen világokat fedeznek fel, mint Ulyxes, hazaszeretetet hirdetnek, mint Farinata vagy Sordello, a szabadságot dicsőítik, mint Uticai Cato, az érzések jogán vádolnak, mint Francesca, a nagy színjáték főhőse mégis a költő maga, az igazi nemesség, az igazi emberiesség hirdetője, minden zsarnokság, az ember minden gyötrésének esküdt ellensége. Műve vallásos koncepciója ellenére az újjászületés nyitányát zendíti meg. Mindezt világosan lehet látni, bármit keresünk is művében, de a legvilágosabban akkor, ha teremtő képzeletét vizsgáljuk. Nem lehet megilletődés nélkül olvasni, midőn a Purgatóriumban

Staius, a római költő Vergilius nagyságát méltatja, azét a Vergiliusét, akire Dante mint mesterére tekint, aki a túlvilági út két birodalmán át kísérte :

*„Úgy tettél, mint kik sötét éjben mennek,
S fáklyát visznek, de nem látják a fényét,
Csak az utánukjövő örül ennek.*

*Új század száll — daloltad — új remény ég;
Új nemzedék jön, égből ereszkedvén;
Igazság és aranykor visszatér még!*

(Purg. XXII. 67—72. B.)

Dante sejtette, tudta, hogy a fáklyát magasra ő tartja, és évszázadoknak fog világítani. Csak egyet nem tudhatott, hogy igazság és aranykor az égből le nem ereszkedik, azt csak magunk teremthetjük meg.

