

VÍGH ÉVA

„Ordít az oroszlán: ki ne rettegne?”*

A zoomorf interpretáció lehetőségei a *Színjáték*ban

A *Színjáték* tartalmi-formai elemzése, a textusok és a kontextusok hermeneutikai sokrétősége, a vallási-történeti-költői képek gazdag szimbolikája és egész szimbólumrendszere végtelen interpretációs lehetőséget kínált és kínál Dante természetfelfogása terén is. Kozmológiájához, asztronómiai és asztrológiai, fizikai, matematikai ismereteihez, a természeti jelenségek költői ábrázolásához organikus illeszkedik az állatok viselkedésének szimbolikus megjelenítése. Az állatok folyamatos jelenléte a népi és művelt képzeletben, a teológiában, az irodalomban, a művészetekben és általában a kultúrák történetében jelzi azt a kivételezett szerepet, amelyet a fauna jelentett az embernek a környező világgal kialakított kapcsolatában. Dante a világmindenség valamennyi teremtményét kozmikus rendben látja, s a természet e rendje azt az elvet, formát jelenti, amely az egész univerzumot a Teremtőhöz teszi hasonlatossá: „Szoros rend van és bölcs művészet / a dolgok viszonyában: [...] E rendbe símul, különbözve főleg / minden teremtés, amint közelében / vagy távolában az ős Eredőnek” (*Par.*, I, 103–111).¹ A teremtett állatok sokfélesége² a dantei rendbe is tökéletesen illeszkedik, és a képzelt és valós állatok különféle megközelítéssel, költői-moralizáló-leíró szándékkal vannak jelen a *Színjáték*ban aszerint, hogy a jól mérlegelt költői megfontolás hol a kifejezőerőre, hol az erkölcsi intésre koncentrálnak. A bármely költői szándékot is tükröző állatok, a „bestialitás” szerepe és értelmezése a *Színjátékkal* kapcsolatos kutatásokban

* Ámosz 3,8.

¹ A *Színjáték*ból vett valamennyi fordítás Babits Mihálytól származik.

² A *Színjáték* állatairól mindmáig hiányzik egy teljes, összefoglaló jellegű munka, jóllehet az utóbbi évtizedekben az egyes állatokról írt tanulmányok jelzik a feladat komplex jellegét. A *Színjáték*ban szereplő állatok feltérképezését szolgáló különféle repertóriumokban több mint száz (valós vagy képzelet teremtette) állat szerepel. A dantei faunával kapcsolatos kutatások első, manapság reprint és elektronikus formában is elérhető repertóriuma: HOLBROOK 1902; táblázatokban összefoglalt igen tág határokat szabott a valós és képzelet alkotta állatok osztályozásakor CELLI-VENTURELLI 1995, 109–117; a legutóbbi hipertextuális forrásjegyzék (MOUCHET 2008) 111 állatot és a zoológia területéről eredeztethető számos további utalást tartalmaz, alapvető bibliográfiával kiegészítve.

igen változatos képet mutat, és külön könyvet tenne ki ezek módszertani-tartalmi szempontból való egybegyűjtése.³

A középkorban az állatok külső vagy belső tulajdonságai, a róluk szóló történetek, különösképpen a bestiáriumok – akár a herbáriumok vagy a lapidáriumok – szimbolikus jelentésbe burkolva mind erkölcsi tanítást céloztak. Bármilyen enciklopédikus műveltséget tükröztek is, igen pontos kozmográfia részét képezték: a természet, lévén az isteni kinyilatkozás tükré, egy felsőbb valóságnak felelt meg. A Kr. u. II–IV. század körül Alexandriában, görögül megfogalmazott, több változatban és nyelven ránk maradt *Physiologus* példáját követő, változatos képi fantáziát tükröző, sok esetben illusztrált bestiáriumok fénykora a XII–XIII. században volt,⁴ és ezek erkölcsi-képi üzenetei a képzőművészeti ábrázolások révén is az utókorra hagyományozódtak.⁵ Dante idejében ezeket Európa-szerte hasznos kézikönyvekként tartották számon, amelyekben megkülönböztetés nélkül szerepeltek valós és fantázia szülte állatok, kevert lények, sőt a IX. századtól elterjedt *Liber monstrorum*⁶ tanúbizonyossága szerint a szörnyek kategóriájába sorolható furcsa lények is az erkölcsi interpretáció körét gazdagították.

Az enciklopédiák összefoglaló, jórészt antik forrásokból merített információi is fontosak voltak a kor értelmisége számára. A középkori enciklopédiák megteremtője, a Dante által is nagy becsben tartott, „lángoló lelkű” (*Par.*, X, 130–131) Sevillai Szent Izidor az *Etymologiae*vel, a teológus és természettudós, Nagy Szent Albert (*Par.*, X, 98) a *De animalibus*sal a középkori állatértelmezések alapvető műveinek voltak a szerzői. Bár az enciklopédiák által közvetített állatkép és az allegória kapcsolata vitatott kérdés, mindazonáltal kétségtelen, hogy az antik forrásokon alapuló középkori enciklopédiák lényegi ismereteket közvetítettek.⁷ Dante számára is fontos forrás lehetett a fentiekén túl a ferences rendi Bartholomaeus Anglicus *De rerum proprietatibus*a (és annak állatoknak szentelt része) vagy akár a mű Vivaldo Belcalzer-féle, mantovai dialektusban való fordítása. Ugyanakkor a költő járatos volt az ókori szerzők természettudományos olvasatában, és bár Plinius természetrajzát csak áttételesen ismerte, ám amikor az emberiség számára

³ A rendkívül változatos kutatási irányokról és recepciójukról a tartalmas összefoglalót lásd CRIMI 2013, 14–33; LEDDA 2008, 139–140.

⁴ A bestiáriumok idő- és térbeli osztályozása, története és recepciója kérdésében alapvető McCULLOCH 1960; BAXTER 1998; VAN DEN ABBEELE 2005; CLARK 2006; PASTOUREAU 2011.

⁵ A bestiáriumok és a képzőművészetek kapcsán az utóbbi évek legértelmesebb olasz kiadványai közül lásd MEZZALANA 2002; COTTINO–D’AGLIANO 2011; FRIGERIO 2014.

⁶ A *Liber monstrorum* legújabb kritikai kiadása: PORSIA 2012. A *Pokol* szörnyei a kutatók fantáziáját is megmozgatták. Csak néhány az egyre gyarapodó szakirodalomból: LUCIANI 1975; LIVANOS 2009; SERIACOPI 2014. Dante és a középkor szörnyképéről szóló konferenciakötet tanulmányai külön figyelmet érdemelnek in *I monstra nell’Inferno dantesco: tradizioni e simbologie*, atti del 33° Congresso storico internazionale, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1997.

⁷ Vö. VAN DEN ABBEELE 1999.

sokat adó tudósokat, a „mérő Euklidészt, Ptolomeusszal, / Hippokratészt, Galénuszt, Avicennát / s Avveroeszt a Kommentáriussal” megemlíti a *Pokol* IV. énekében (142–144), nyilvánvaló közvetlen tudományos ismerete.

Arisztotelész („a Tudók vezére” [*Pokol*, IV, 131]) állatokról szóló műveivel is bizonyára közelebbi kapcsolatba került, tekintve, hogy II. Frigyes császár tudósa, asztrológusa, Michael Scotus („a Skót Mihály, ki mágus-tudományra / csaló játékkal nagy fokig jutott” [*Pokol*, XX, 116–117]) fordította le azokat latinra még Toledóban, 1220 előtt, és a korabeli értelmiségi körökben nagy visszhangot váltottak ki.⁸ Dante és a tudományok kapcsolatának akár csak rövid felvázolása sem lehet most feladatunk, és a fenti, távolról sem teljes lista csak a legfontosabb művekre és szerzőkre korlátozódik azzal a céllal, hogy a Dante korában és műveltségi körében ismert vagy eszmei, nyelvi és kulturális környezetében született források jellegére utaljunk. Ezek ugyanis az antik és korabeli műveltség iránt érdeklődő és művébe azokat szervesen asszimiláló költőre termékenyen hatottak.

A XIII–XIV. század fordulóján, az itáliai művelődésben, Dante közvetlen közelében egy sor olyan irodalmi és filozófiai mű születik, amelyekben hangsúlyozottan jelen van az állatszimbolika. Brunetto Latini, a költő szeretve tisztelt mestere (*Pokol*, XV, 43–44, 97) *Trésorjának* IV. könyve az állatok természetét tárgyalja hatvanhat fejezetben a halaktól a medvéig az enciklopédiákból ismert felfogás és módszerek szerint. Dante egy kortársa, a *Színjáték* meseszerű, mesterkelt és fecsegő jellege elleni invektívájáról is közismert Cecco d’Ascoli *L’Acerba* című tankölteményének harmadik fejezete az erkölcsökről és szimbólumaikról szól, és a szerző egy kisebb bestiárium formájában az erények és a vétkek természeti, zoomorf megfelelőit tárgyalja.⁹ A valós élményeket leíró (vagy misztikummal és víziókkal átszótt) útleírások zoológiai megfigyelésekben bővelkednek. Az állatszimbolika ugyanakkor a trubadúrköltészetnek, Richard de Fournival szerelmi bestiáriumának, a szicíliai költői iskola zoomorf emblémáinak, Chiaro Davanzati, Dino Frescobaldi költészetének, a *Mare amoroso*, a gubbiói *Bestiario moralizzato* és a *Detto del gatto lupesco* állatszimbolikájának köszönhetően olyan eszmei-kozmológiai és kulturális háttérrel jelentett, amely Dante költői érzékenységét sem hagyhatta érintetlenül. Az említett művek és szerzők a zoomorf retorikai alakzatok kész tárházát kínálták fel, és a maguk módján, stílusában és üzeneteivel az állatszimbolika középkori arculatát gazdagították.

Amikor tehát a *Színjáték* gazdag zoononim és zoomorf elemeit akár csak röviden számba vesszük, vagy összefüggést keresünk egyes állatok szimbolikája és

⁸ Arisztotelész állatokról szóló könyveinek XIII. századi fordításáról és ismertségéről vö. VAN OPPENRAAY 1999; BULLENS 1999; PERFETTI 2012; Michael Scotus és Dante természetfilozófiája kapcsán lásd CICCUTO 2003.

⁹ Cecco d’Ascoli állatszimbolikájával kapcsolatban vö. ZAMBON 2001. Magyarul Cecco műveiről lásd VÍGH 2006a.

dantei megjelenítése között, figyelembe kell venni a Dante számára nyilvánvalóan inspiráló eszmei-szellemi hátteret is. A dantei állatvilág költői megjelenítése ugyanis nem annyira a természet megfigyelésének, mint inkább hitvilágának és irodalmi ismereteinek volt köszönhető: a Biblia, klasszikus irodalmi források, a középkori enciklopédikus hagyomány, a bestiáriumok erkölcsi intelmei, útleírások, az aiszóposzi (és phaedrusi) állatmesék és apológiák erkölcsiségei a *Színjáték* funkcionális, retorikai és poétikai világát gazdagították. Dante ugyanakkor nem szolgai módon vette át az antik és a középkori műveltség olykor már *toposszá* me-revedett zoomorf retorikai alakzatait. Jó példa erre a griff, „a kétélű állat” (*Purg.*, XXXII, 47), akinek teste Krisztus emberi és isteni természetét jelképezi, és Dante konceptuális műveletét, a mondanivalóhoz igazított költői átalakítóképességét illusztrálja.¹⁰

Már a *Pokol* első énekében a költő útját álló három fenevad feltűnése és zoomorf szimbolikát (is) sűrítő lénye jelzi azt a fontos szerepet, amelyet Dante – és a középkori világkép – tulajdonított az állatszimbolikának. Amikor a zoomorf interpretáció lehetőségeit e három állathoz kapcsolódóan mutatom be, ennek oka éppen azok közismertségében rejlik, hiszen a foltos nagymacska, az oroszlán és a nőstény farkas mindenki számára szimbolizál *valamit*, a több évszázados Dante-magyarázatoknak hála. Érdemes tehát a Dante korában bevett állatszimbolika interpretációs módszerein keresztül közelíteni a *Színjáték* kezdetét meghatározó zoomorf kérdéshez, és hangsúlyozni Dante költői zsenialitását, amikor az előképek felhasználásával egyedi rendszerbe állította az útját akadályozó fenevadakat.¹¹ A párduc/hiúz, a nőstény farkas és az oroszlán eltérő, olykor ellentmondásos képekben jelenik meg még a bestiáriumok tanúsága szerint is. Nem feladatunk most a három állatra vonatkozó igen változatos dantei exegézis valamennyi, a kutatók számára egyébként is köztudott szimbólummagyarázatára kitérni: most csak azokra a jegyekre koncentrálunk, amelyek a zoomorf (és olykor a zoomorf-fiziognomikus) értelmezés szempontjából relevánsak.¹²

A Dante által leírt „fürgé, könnyű párduc [...] / szép, foltos bőrrel, csábosan megejtőn” ugrik elő, s bár fordításában Babits párducként azonosítja a dantei *lon-*

¹⁰ A griff dantei ábrázolásáról, utóéletéről és általában az állat szimbolikájáról vö. VÍGH 2014; magyarul VÍGH 2016.

¹¹ Fontos jelezni, hogy a három vadállat előképeként a kutatók szinte egyértelműen Jeremiás könyvére utalnak, ahol egyszerre tűnnek fel, és a bűnös lelkek előtti akadályokat jelentik: „Azért szétépti őket az oroszlán az erdőből, elpusztítja őket a puszták farkasa, párduc ólálkodik az ő városaik körül; aki kijön azokból, mind szétszaggattatik; mert megsokasodtak az ő bűneik, és elhatalmasodtak az ő hitszegéseik” (5,6).

¹² Az I. ének három fenevadjáról fiziognomikus-zoomorf megközelítéssel vö. VÍGH 2013.

zát, tudjuk, mennyi feltételezés született az állat pontos azonosságát illetően,¹³ és denotációja¹⁴ és konnotációja egyaránt számos kérdést vet fel. E dantei nagymacska, a *lonza* jelentésénél fogva nyelvi tréfának is beillik, mindenesetre olyan etimológiai s főleg zoológiai enigma, amelynek megfejtése a korabeli szövegekből kiindulva adhat támpontot. Az interpretációk változatosságának tudatában, miszerint párduc, leopárd, hiúz vagy bármilyen foltos bundájú macskaféle szóba jöhet, most a fordítások és interpretációk többségében szereplő párduc, illetve hiúz zoomorf szimbolikájára koncentrálnak. Dante kétségtelenül egy sor klasszikus és középkori enciklopédikus és irodalmi, egyházi és világi forrásra támaszkodhatott, amikor megalkotta a „tarka szörnnyeteg” alakját. Az ókori forráshagyományban Arisztotelész csábítóan szép vadállatként írta le a párducot, aki kellemes lehetőséggel vonzza a zsákmányt (*Hist. anim.*, 612a 13). Plinius, csatlakozva a görög filozófushoz, a foltos bunda leírása mellett továbbörökíti a préda csábítására szolgáló illat *toposát*. Ugyanakkor ő az, aki elnevezésében megkülönbözteti a nőnemű (*panthera*) és hímnemű (*pardus*) állatot, részletesen leírva a foltok színét és alakját, illetve a másoktól hallottakra alapozva közli, hogy a *pantherát* bundájának ragyogó fehérsége különbözteti meg a *pardustól* (PLIN., VIII, 23).

A keresztény felfogásban ambivalens a párduc értelmezése. Az Ótestamentumban többször előfordul a kegyetlen vadállat: például a párduc tarka, foltos szőrét idézi föl Jeremiás próféta (13,23), Ozeás könyvében (13,7) pedig az út mentén leselkedő párducról (és oroszlánról) van szó. A *Physiologus* viszont az illatos lehetőséget *toposát* keresztény olvasatban a nőstény párducra (*panthera*) értelmezi: a harmadnapra feltámadt Krisztus szavainak illata a távol lévő és közeli hívők közötti békét hirdeti (vö. még Eph. 2, 17). Továbbá a párduc szépségét, színpompás bundáját József öltözetéhez hasonlítja, „s módfelett csendes és szelíd” állatról szól (*Phys.*, 16). A kérdést tovább bonyolítja, hogy a foltos bundájú, pazar szépségű állat a középkori enciklopédiákban rendre más elnevezést kap: Sevillai Izidor (és nyomában majd egy sor bestiárium) – valószínűleg Plinius nyomán – különbséget tesz már elnevezésében is a hím (*pardus*) és a nőstény (*panthera*) között a *Bibliára* és a *Physiologusra* is nyilvánvaló figyelemmel. A hím esetében gyors, színes bundájú, vérszomjas állatról ír, aki buja természeténél fogva még az oroszlánnal is pártott: a paráznság bűne tehát illik a hím állatra. E „frigyből” születik a leopárd (*leopardus*), nyilván a *leon* és a *pardus* szavak összetételének etimológiájára tekintettel (*Etym.*, XII, 2,10–11). A nőstény viszont a keresztény exegézis része: nevének

¹³Néhány bevett szimbólummagyarázattal kapcsolatban lásd a *lonza* és a *fera* címszót (ez utóbbit mindhárom állat esetében) in Bosco 1970–78.

¹⁴A *lonza*, mint tudjuk, etimológiáját tekintve a latin *lynx*-ből, illetve annak nőnemű alakjából (*lyncea*) ered, s ennek megfelelően igen változatos elnevezésekkel (például *leonza*, *leonça*) jelenik meg a XIII. századi irodalomban.

etimológiáját a görög *panb*ól eredezteti. A párducot *minden* állat kedveli a sárkány kivételével (XII, 2,8–9).

A bestiáriumok jó része is ebből alkotja meg a maga párducképét: szép, foltos bundája mellett olyan a lehelete, hogy minden állatot magához vonz a sárkány kivételével, akár Krisztus szavai a hívőket, s előle csak az ördög menekül. A bestiáriumok egybehangzóan a *Physiologus* állásfoglalását visszhangozzák, és azzal, hogy a legtöbb külön csoportosítja a *pardust*, a *pantherát* és a *leopardust*, a fentiekben röviden vázolt morális értelmezését is ennek megfelelően osztályozza. Érdeemes emlékeztetni, hogy a párduc szépségével és vonzó illatával Dante is tisztában volt, amikor a párduc metaforájával él a *Nép nyelvén való ékesszólásról* I. könyvében (XVI. fejezet), amelyben a különböző dialektusok közül a legszebb kiválasztásának szándéka vezérli, s így szeretné kézre keríteni azt a vadat, akinek illata mindenhol érződik, ám sehol nem mutatkozik.

Ami a párduc „jellembeli” tulajdonságait illeti, egy sor hasznos jelzést találunk az ókori és középkori fiziognómiai értekezésekben, amelyekről – és nem csak a középkor első szisztematikus fiziognómiai művét író Michael Scotusról, „Skót Mihályról” (vö. *Pokol*, XX, 116–117) – Danténak is ismeretei voltak. A test külső jegyei és a jellem közötti megfelelés tézisét hirdető fiziognómia egyik legfontosabb módszere ugyanis a zoomorf összevetés metódusa, s így szinte minden egyes traktátus nagy figyelmet fordít az állatokra.¹⁵ A zoomorf hasonlat alapján olyan morális attitűd tárul föl, amely az állatszimbolika szempontjából is releváns. Pseudo-Arisztotelész *Fiziognómiája* szerint a párduc – lelkületét illetően – „kicsinyes, ravasz, egyszóval csalárd” (ARISZT., *Fiziog.*, 42). A Latin Anonymust idézve az olyan ember, „aki a párduchoz hasonló, az ravasz, könyörtelen, ádáz, vakmerő”, míg Polemón olvasatában „a párduc szemérmetlen, hűtlen, rosszakaratú, rejtőzködő, szereti elpusztítani és legyőzni azt, aki vele szembeszáll, békés a békéssel, büszke, gögös, nem kezes, és nem is megszelídíthető” (POL., 172). A Dante által megrajzolt parázna nagymacska képe Della Portánál a leopárd alakját ölti: „Dante Alighieri Leopárdként festi le a paráznaságot. Ez az állat ugyanis más fajhoz tartozó állatokkal is párzik, és a koitusz pillanatában üvölt, és magához hívja a saját fajához és más fajokhoz tartozó állatokat is”. A leopárd tulajdonságait illetően „kellemes és kifinomult, büszke, csalárdsággal és álnoksággal telt, s egyszerre félénk és merész”, máshol „kényes, nőies, haragos, alattomos, csalárd, egyszerre félénk és merész. E tulajdonságainak tökéletesen megfelel a testformája” (DELLA PORTA 1610, 557, 99 és 57). A párduc (*pantera*) nála a félénkség szimbóluma, míg a Biblia és a bestiáriumok fenevad párduca (*pardo*) az alázat megtestesítője. Della

¹⁵ A Latin Anonymus szövegében olvasható meghatározás példaértékű: „[...] ha pedig valaki az embereket bizonyos állatokkal hasonlítja össze, [...] észre fogja venni, hogy van olyan, aki lelki tulajdonságai alapján az oroszlánhoz, van, aki a párduchoz, van, aki a sashoz és van, aki a fogolymadárhoz hasonlít” (LAT. ANON., 46).

Porta e kontamináló definíciói jól érzékeltetik azt a zoonímiai, leíró és erkölcsi kavarodást, amely e foltos bundájú állat szimbolikáját jellemezte, és jelzi azt is, hogyan interpretálták Dante költői *inventióját* a XVI. század végén. Az eddigiek alapján csak abban lehetünk biztosak, hogy a párduc szemantikája sokkal gazdagabb és komplexebb, mint a *lonza* elnevezéssel illetett állat, aki Dante számára – egyéni és meglehetősen szövevényes szimbolikával – bármilyen kecses, foltos bundájú nagymacsokát jelenthetett.

Eltételezésekkel, miszerint a *lonza* választása retorikai megfontolásból is történhetett, azaz hogy mindhárom bestia neve azonos mássalhangzóval (*lonza, leone, lupa*) kezdődjék, etimológiájára is tekintettel, a hiúzzal lehetne leginkább azonosítani. Arisztotelész és Plinius is írt róla, s különösen a vizeletéből létrejövő drágakő, a linkur *toposa* nyeri el a középkori bestiáriumok szerzőinek tetszését.¹⁶ Aelianus a leopárdhoz hasonlítja a kissé laposabb orrú, fülén bojtot viselő, zsákmányára nagy erővel ráugró vadállatot (XIV, 6); Ovidius egyútt emlegeti a hiúzt a foltos párduccal (*Met.*, III, 668–669). A zoomorf fiziognómia útmutatása szerint, ismét Polemónt olvasva megtudjuk, hogy „a hiúz, akit karakálnak neveznek, szemérmetlen, bátor, magasztos lelkű, ürge, félénk, büszke, lármás, őszinte” (POL., 172). A középkorban Izidor etimologizálása (*Etym.*, XII, 2,20) a farkassal hozta kapcsolatba, a bestiáriumok tanúsága szerint pedig foltos bundája a párducéra, formája a farkaséra emlékeztet, s természetből fogva irigy.¹⁷ Folgore da San Gimignano *I ho pensato di fare un gioiello* kezdetű szonettjében a *lonza* és a leopárd gyorsaságát használja hasonlatként, tehát mint költői kép jelenik meg.

Ami figyelemre méltó a Dante-exegézis szempontjából, hogy egyetlen ókori és középkori szövegben sem említik a hiúz parázna mivoltát, viszont az irigység bűne többször is hangsúlyt kap a latin *invidere* ige (irigy szemmel néz, féltékenykedik) jelentése révén. Ovidiusnál Lyncus királyt – aki irigységből akart ölni – Ceres hiúzzá változtatja (*Met.*, V, 659–661); Plinius szerint (VIII, 137) a hiúz irigységből kaparja el vizeletét (amelynek megszilárdult formája a fent említett drágakő); ugyanezt ismétli meg Solinus és Izidor is, és a bestiáriumok jó része. A középkori állatszimbolikát és a *lonza* terminust tekintve a foltos bestia a *Pokol* I. énekében valószínűleg a hiúzzal azonosítható, s így nem a paráznaság, hanem az irigység bűnét szimbolizálja. Ez egyébként már a XVI. században Castelvetro által is elfogadott megoldásnak látszott, aki azt is jelzi, hogy a három bestia feltűnésének sorrendje alapján az általuk jelképezett bűnök esetében is az irigység a kevésbé rossz az oroszlán gögösségéhez és a farkas mohóságához képest (CASTELVETRO 1886, 13–14).

¹⁶ Vö. ARIST., *Hist. anim.*, 499b, 500b, 539b stb.; PLIN., VIII, 70, 84, 137.

¹⁷ A számos egybehangzó leírás közül vö. Ms. Bodley, 764. Modern kiadása: BARBER, Richard (ed.) (1992), Woodbridge, the Boydell Press, 38. Brunetto Latini is hasonlóképpen ír a *leonzáról* a *Trésorban* (IV, 57).

S még egy körülmény, amely talán több mint érdekes, ha figyelembe vesszük, hogy Dante előszeretettel olvasta Aiszóposz meséit.¹⁸ Az egyik állatmesében egy hiúzkölyköt adnak egy – tapogatóssal bármely állatot felismerni képes – vak ember kezébe, aki azonban elbizonytalanodva ezt mondta: „Farkas, róka vagy más efféle állat kölyke ez. De abban biztos vagyok, hogy nem ajánlatos erre az állatra a juhok őrzését rábízni”. Az aiszóposzi morális magyarázat pedig fiziognómiailag is helytálló: „a gonoszok természete sokszor már testalkatukról is felismerhető” (Aiszóposz, 37). A *lonza* kapcsán véleményem szerint Dante hasonlóképpen gondolkodhatott, amikor költői fantáziájában a foltos fenevad nevét és képét megalkotta: felkínálta olvasóinak – akár a vak embernek a mesében – azt az állatot, aki foltos, tehát nem makulátlan jellemű, és már ránézésre, alkatánál fogva rettentő. Az olvasó pedig, ha bizonytalan, „kitapogathatja” akár az állatszimbolika segítségével, mely állatról van is szó, mert abban biztos lehet, hogy ha nem is párducról, de mindenképpen vétkekkel terhes, félelmetes nagymacskáról szólt a költő.

Ami a Danténál „emelt fővel” közeledő, „dühös éhséggel zsákmányát” kereső oroszlán szimbolikáját illeti, minden bizonnyal ez az egyik legrégebb és legrészletesebb leírással rendelkező állat az ókor óta: az erő, a bátorság, a nagylelkűség, a büszkeség, az uralkodói erények jelképe, ám gyakran az erőszakot, a könyörtelen zsákmányszerzést, a gőgöt szimbolizálja. Bár az „emelt fő” a jogos bátorság és önbizalom jelképe is lehet, a dantei leírásban a gőgös, zsákmányra éhes, dühödött fenevad képe tárul elénk, ami Szent Péter első levelét juttatja eszünkbe: „Ellenségetek, a sátán, ordító oroszlán módjára ott kószál mindenütt, és keresi, kit nyeljen el” (1Pét 5,8). Ugyanakkor a bűn felett győzedelmeskedő Jézusról, Júda nemzetségéből való oroszlánról is szól a Biblia (Jel 5,5). Szimbolikája mindig is ambivalens volt: veszélyes, kegyetlen, a gonosz megtestesítője, ugyanakkor bátor, erős és könyörületes. E helyt lehetetlen az oroszlán valamennyi bibliai zoomorf vagy zooním előfordulását idézni, mindenesetre ezek nagy száma¹⁹ is jelzi az állatok királyának pozitív és negatív üzenetértékű jelentőségét. Az ókori források nem kevésbé bőbeszédűek, hiszen a mitológiától az állatmeséig, az eposzoktól a természetrajzokig a hím vagy a nőstény oroszlán, illetve mint fantázia teremtette keverék lény állandó szereplő: szavakban, kőbe vésve, lefestve mindenhol jelen van. Amikor tehát a dantei oroszlán áll előttünk, sokszínű értelmezése szinte megakadályozza, hogy – Dantéhoz hasonlóan – előbbre lépünk, különösen azért, mert szimbolikájának gazdagsága mellett szívesen időzik az olvasó.

A *Physiologus* által sugallt oroszlánkép (1) az állat minden „tulajdonságát” – a *Physiologus*ban valójában hármat – krisztológiai dimenzióba helyezi és abban ér-

¹⁸ Dante és az állatmesék kapcsán lásd MARCOZZI 2013, 131–149.

¹⁹ A magyar bibliafordítások közül a KNB 138, az SZIT 141, az UF 120, a KG 119 alkalommal említi az oroszlánt. Itt utalok a keresztény állatszimbolika alapművére: CHARBONNEAU-LASSAY 1940.

telmezi. Szent Izidor is királynak nevezi (*Etym.*, XII, 2,6), és a XII. századra, a medvét trónjáról letaszítva, a fenevadak királya lesz a bestiáriumokban is. Akár élő oroszlánokkal is találkozhatott a középkori ember a mutatóvadászoknak köszönhetően, azonban a román és gótikus templomok ornamentikáiban még gyakrabban megszemlélhette a vadállatok immár feltétlen királyának a képét. Amikor tehát Danténak egy krisztológiai szempontból köztudottan pozitív tulajdonságú és szimbolikájú állat állja útját, nyilvánvalóan a legfélelmetesebb vadállat figurájára koncentrált, akit a *Liber monstrorum* szerint is „mind az általa keltett félelem, mind rendkívüli ereje folytán ábrázolják a költők, a szónokok és a természetet leírók az állatok királyaként” (PORSIA 2012, 257). A pokolbeli oroszlán valóban oly félelmet keltő, „hogy a lég tőle remegni látszott” (*Pokol*, I, 49), hisz üvöltése a többi állatot is rémületben tartja (BART. ANGL., 1083; CECCO, IV, 39). Dante az oroszlán alakjából száműzte a *Physiologus* és a bestiáriumok keresztény értelmezését, és a kolerikus természetű állatot állítja élénk. Szimbolikáját tekintve a költő nem adott hozzá, és nem is vett el belőle, elfogadta és közvetítette azt az évszázadok óta (és még évszázadokig) meglévő ambivalens szimbolikát, amely az állatok királyát jellemezte. Ha Boncompagno a *Rhetorica novissimában* szólt az Istenné változott oroszlánról és az ördög képét öltő oroszlánról,²⁰ Dante sem tett mást, mint a költői *fictió*hoz igazította a gőgös állat képét, aki nemcsak a gőg, hanem a düh vétkét is szimbolizálja.

Az oroszlán vagy a vele kapcsolatba hozható tulajdonságok a *Színjáték* több más helyén is megjelennek. A Guido da Montefeltro vétkét jelző epizódban az oroszlán az erő és a bátorság archetípusa, ellentétben a ravaszságot jelképező rókával (*Pokol*, XXVII, 74–75). Máshol a harciasság és az erő szimbóluma (*Par.*, XII, 54); mint csillagkép is feltűnik (*Par.*, XXI, 14), vagy hasonlatként szerepel, amikor Dante Sordellóval találkozik, aki eleinte méltóságteljesen és szinte lenéző módon szemléli a két költőt, „nyugton, mint a pihenő oroszlán” (*Purg.*, VI, 66). Mindenesetre a Dante által a túlvilág mindhárom birodalmában megjelentetett oroszlánképek polivalenciája is jelzi az állatszimbolika hermeneutikai összetettségét.

Ha az oroszlán szimbolikus konnotációja hol negatív, hol pozitív jegyeket hordoz, a harmadik bestia, a farkas minden nép hiedelmében, mítoszaiban évezredek óta szinte mindig baljós és vészterhes jelentésekkel szerepel. Eltekintve attól, hogy az ókori mitológiában Apollón és Mars szent állata,²¹ illetve a nőstény Róma alapításának mitikus történetéhez köthető pozitív jegyeket hordoz, a farkas mindig is a vadság, a mohóság, a nőstény farkas pedig a szabadosság és a kéjvágy, továbbá az eretnokség szimbóluma. Arisztotelész részletesen leírja a farkas ana-

²⁰ Boncompagno és általában a középkori hagyomány Dantéra gyakorolt hatásáról vö. DRONKE 1990; MARCOZZI 2009.

²¹ Hiába Apollón szent állata, burkoltan a becsvágy, a mohóság és a megbízhatatlanság szimbóluma is. Vö. Homérosz, *Iliász*, IV, 1–158.

tómiáját, párzását, táplálkozási szokásait.²² Aiszóposznál (vagy akár az őt versbe szedő latin Phaedrusról) mintegy kéttucatnyi mese többnyire negatív hőse a farkas: legfőképp a hitványság, az igazságtalanság és a kapzsiság jelképe. Plinius természetrajza igen részletes az állat leírását és a hozzá kapcsolható hiedelmeket illetően (VIII, 34, 80). A Biblia számos könyvében döntően negatív jelentéssel szerepel. A próféták például Izrael gonosz főembereit, a hatalmukkal visszaélő bírót nevezik farkasnak, akik „vért ontanak, romlásba döntenek az embereket, csak hogy elrabolhassák javaikat” (Ez 22,27). A képmutatás szimbólumaként szerepel a farkas, amikor Jézus figyelmezteti tanítványait: a hamis próféták „báránybőrben jönnek hozzátok, de belül ragadozó farkasok” (Mt 7,15).

A *Physiologus*ban a farkas ravasz és gonosz állat, aki mielőtt támad, lebénítja az embert. Szent Vazul szerint ehhez hasonlíthatók a képmutató emberek. A középkori enciklopédiákban (vö. *Etym.*, XII, 2,23–24) és bestiáriumban a farkas – Plinius és a *Physiologus* nyomán – kegyetlen, falánk és rettenetes vadállat, aki mielőtt felfalná zsákmányát, marcangolja és kínozza, akár az ördög teszi az emberekkel, mielőtt a pokol mélyére taszítja őket, egyszóval a „farkas alatt az ördög értendő” (*Best. Val.*, 283). A nőtény farkas, „melynek vézna teste / terhesnek tűnt föl minden céda vággyal” (*Pokol*, I, 49–50), tömör költői képben közvetíti a mohóság és a kéjsóvárság bűnével terhes farkasról alkotott, a bestiáriumban által is közvetített több évszázados képet. A mohóság és a kéjsóvárság vétken túl előszeretettel azonosítják az álnoksággal és a színleléssel is, arra hivatkozva, hogy a farkas utánozza az anyakecske hangját, hogy így csalja ki a kiskecskét az akolból. Kegyetlensége mellé ravaszság is társul: például széljárással szemben mozog, hogy szagát ne érezze meg a többi állat (BART. ANGL., 1090).

Figyelemre méltó, hogy Dante a három bestia közül az útját akadályozó farkasról szól a leghosszabban: fékezhetetlen birtoklásvágya már annyi embert döntött nyomorba és gyászba, hogy a bestia láttán a költő félelme jogos. Megállíthatatlanul tör előre („újra elűzött a magasságtól” [*Pokol*, I, 59]), s a bűnök sötét erdejébe taszítja vissza a költőt. A farkas mohóságára és féktelen természetére néhány tercinnél lejjebb még visszatér, amikor immár Vergiliusszal mondatja ki, hogy „evés után csak annál éhesebb még” (*Pokol*, I, 99). Mondanunk sem kell, hogy a modern etológia sok esetben cáfolja az állatok viselkedésével kapcsolatos antik és középkori zoomorf metaforákat és szimbólumokat, és igazságot szolgáltat mind a farkasnak, mind annyi más, a bestiáriumban negatív „erkölcsiségű” állatnak. Dante korában azonban a farkas egyenlő volt a gonosszal, a morálisan elítélendő, romlott ember alakjával. A nőtény farkas I. énekben használt szimbolikája a *Színjáték* többi helyén is hasonlóképpen szerepel: a mohóság, a fősóvárság jelképe bármilyen pozitív konnotáció nélkül. Ha pedig figyelembe vesszük, hogy e bűn több

²² A farkas megjelenéséről az antik görög irodalomban vö. Maria Fernanda Ferrini bibliográfiai összefoglalóját, in ARISTOTELE (2007), *Fisiognomica*, Milano, Bompiani, 262–265.

más bűnnel is könnyen társul („sok állat van, kihez nősténynek áll” [*Pokol*, I, 100]), nyilvánvaló, hogy Dante a három állat közül a lélek számára legveszélyesebbnek a farkast, a *charitas* erényével ellentétes kapzsiságot tartotta. Ugyanakkor Brunetto Latinivel mondatja ki Dante, hogy a firenzeiek irigy, gőgös és fősvény nép (*Pokol*, XV, 68), azaz a három bestia egyszerre jelképezi a költő szülővárosát.

A *Purgatórium* XX. énekében, amelyben a fősvénység bűnétől való megtisztulásra várnak a lelkek, szintén feltűnik a bestia: „Aj, átkozott légy, ősi szukafarkas, / ki éhesebben vágysz, mint minden állat, / hogy mindeniknél több prédát csikarhass!” (*Purg.*, XX, 10–12). A farkas nem maradhatott el a *Pokol* VII. énekében a kapzsi és a tékozlók körének bejáratát őrző Plutossal kapcsolatban sem, akit Vergilius hallgattat el, „istenverte farkas”-nak nevezve (9). És a *Paradicsom* két énekében is a farkasok mohó ragadozó természetét idézi fel Dante: a XXV. énekben a költő még reménykedik, hogy a „Szent Dal” (2), azaz a *Színjáték* hírnevének is köszönhetően visszatérhet Firenzébe, amely kizárta őt a „drága karámból, hol báránka voltam / s szunnyadtam a gaz farkasok dacára” (5–6). Önmagát jó és igazságos polgárnak tartotta, a farkasok ellenségének, aki a jók ellen hirtet háborút. A XXVII. énekben viszont maga Szent Péter az, aki kemény szavakat intéz az álnok, „pásztor-ruhában farkasok seregje”, a pápák (55) ellen. Emlékeztetek csak arra, milyen gyakran szólnak a bestiáriumok is a színlelő, álnok farkasról (BART. ANGL., 1090), akinek a kedvenc zsákmánya a bárány, s az akolt széllel szemben, olykor báránybört öltve közelíti meg, a hamis próféták módjára (*Best. Val.*, 283).

A *Színjáték*ban szereplő különféle állatok interpretációs lehetősége természetesen nem korlátozódik csak a bűnök zoomorf ábrázolására. Az erények éppúgy zoomorf alakot ölthetnek, tehát az állatok poliszemikus gazdagsága, jelentéseik árnyalása további igen komplex elemzési lehetőségeket kínál e kutatási irány művelői számára. A költői szimbolizmus, a természeti realizmus, a művelt és népi képzelet elemei keverednek Dante zseniális képeiben akár szimbolikus, akár realiztikus értelemben, akár retorikai alakzatok formájában, amikor viselkedésük megfigyelésének köszönhető költői jelzésekben jeleníti meg az állatokat. Dante mindenekelőtt költő, világképe és műve megértéséhez a textus és a kontextus figyelembevételével extralitterális elemek körültekintő vizsgálata is nélkülözhetetlen. Zoonímiái és zoomorf alakjai mindig szigorú mérlegelés alapján gazdagítják a költemény szimbolikáját, így a zoomorf ábrázolás funkcionalitását kell mindenkor szem előtt tartanunk a *Színjáték* gazdag és változatos bestiáriumának értelmezésekor.

Bibliográfia

- AISZÓPOSZ (1987), *Aiszóposz meséi*, ford. SARKADY János, Budapest, Európa.
- ARISZT. *Fiziológ.* = PSZEUDO-ARISZTOTELÉSZ, *Fiziognómia*, ford. BÉKÉS Enikő, in VÍGH Éva (szerk.) (2006b), „Természeted az arcodon”. *A fiziognómia története az ókortól a XVIII. századig*, Szöveggyűjtemény, Szeged, JATEPress, 11–26.
- BART. ANGL. = BARTHOLOMAEUS ANGLICUS (1601), *De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus libri XVIII*, apud Wolfgangum Richterum, Francuforti.
- BAXTER, RON (1998), *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*, Stroud, Sutton Publishing.
- Best. Val.* = *Bestiario Valdese* (1984), a cura di RAUGEI, Anna Maria, Firenze, Olschki.
- BEULLENS, PIETER (1999), *A 13th-Century Florilegium from Aristotle's Books on Animal: Auctoritates extracte de libro Aristotilis de naturis animalium*, in STEEL, Carlos–GULDENTOPS, Guy–BEULLENS, Pieter (ed.), *Aristotle's animals in the Middle Ages and Renaissance*, Leuven, Leuven University Press, 69–95.
- BOSCO, Umberto (a cura di) (1970–78), *Enciclopedia Dantesca*, Roma Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
- CASTELVETRO, Ludovico (1886), *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno Dantesco*, Modena, Società Tipografica.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1940), *Le Bestiaire du Christ*, Bruges, Desclée de Brouwer.
- CECCO = CECCO D'ASCOLI (1927), *L'Acerba*, Ascoli Piceno.
- CELLI, Giorgio–VENTURELLI, Antonella (1995), *Gli animali nella Divina Commedia (tra fantasia e realtà)*, in BOYDE, P.–RUSSO, V. (a cura di) (1995), *Dante e la scienza*, Ravenna, Longo ed., 109–117.
- CICCUTO, Marcello (2003), Michele Scoto e la «naturalis philosophia» di Dante, *Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, IV, 31–41.
- CLARK, Willene B. (2006), *A Medieval Book of Beast. The second-family Bestiary: commentary, art, text and translation*, Woodbridge, The Boydell Press.
- COTTINO, Alberto–D'AGLIANO, Albertina (2011), *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, Milano, Silvana Editoriale.
- CRIMI, Giuseppe (2013), *Dante e il mondo animale dal Positivismo ad oggi*, in CRIMI, Giuseppe–MARCOZZI, Luca (a cura di), *Dante e il mondo animale*, Roma, Carocci.
- DELLA PORTA, Giovan Battista (1610), *Della fisionomia dell'huomo*, Napoli, Gio. Giacomo-Costantino Vitale.
- DRONKE, Peter (1990), *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, Il Mulino.
- Etym.* = ISIDORO DI SIVIGLIA (2004), *Etimologie o Origini*, a cura di VALASTRO CANALE, Angelo, Torino, UTET.
- FRIGERIO, Luca (2014), *Bestiario medievale. Animali simbolici nell'arte cristiana*, Milano, Ancora.
- Hist. anim.* = ARISTOTLE (1964), *Historia animalium*, ed. LOUIS, Pierre, Paris, Les Belles Lettres.
- HOLBROOK, Richard Thayer (1902), *Dante and the Animal Kingdom*, New York–London, The Columbia University Press–Macmillan.

- LAT. ANON. = LATIN ANONYMUS, *A fiziognómia könyve*, ford. LENGYEL Réka, in VÍGH 2006b, 45–80.
- LEDDA, Giuseppe (2008), *La Commedia e il bestiario dell’Aldilà: osservazioni sugli animali del Purgatorio*, in COTTIGNOLI, Alfredo–DOMINI, Donatino–GRUPPIONI, Giorgio (a cura di), *Dante e la fabbrica della Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 139–159.
- LIVANOS, Christopher (2009), Dante’s Monsters: Nature and Evil in the „Commedia”, *Dante Studies*, CXXVII (2009), 81–92.
- LUCIANI, Gèrard (1975), *Les Monstres dans “La Divine Comédie”*, Paris, Lettres Modernes.
- MARCOZZI, Luca (2009), La Rhetorica Novissima di Boncompagno da Signa e l’interpretazione di quattro passi della Commedia, *Studi Danteschi*, 2009/2, 370–88.
- MARCOZZI, Luca (2013) *Dante ed Esopo*, in CRIMI 2013, 131–149.
- MCCULLOCH, Florence (1960), *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Met.* = OVIDIUS (1975), *Árváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Budapest, Magyar Helikon.
- MEZZALIRA, Francesco (2002), *Bestie e bestiari. La rappresentazione degli animali dalla preistoria al Rinascimento*, Torino, Allemandi.
- MOUCHET, Valeria (2008), *Il «Bestiario» di Dante e di Petrarca. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nella Commedia e nei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Roma, Edizioni Spolia.
- PASTOUREAU, Michel (2011), *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil.
- PERFETTI Stefano (2012), *I libri de animalibus di Aristotele e i saperi sugli animali nel XIII secolo*, in uő, *Animali pensati nella filosofia tra medioevo e prima età moderna*, Pisa, Edizioni, ETS, 447–68.
- Phys.* = *Physiologus* (1986), ford. MOHAY András, Budapest, Helikon.
- PLIN. = PLINIO IL VECCHIO (2011), *Storie naturali*, a cura di MASPERO, Francesco, Milano, Rizzoli.
- POL. = MARCUS ANTONIUS POLEMÓN, *A fiziognómiáról*, ford. Máté Ágnes, in VÍGH 2006b, 36–43.
- PORSIA, Franco (2012), *Liber monstrorum*, Napoli, Liguori.
- SERIACOPI, Massimo (2014), *Mostri e diavoli nell’Inferno di Dante Alighieri. Con commenti inediti trecenteschi*, Roma, Aracne.
- VAN DEN ABBEELE, Baudouin (1999), *L’allégorie animale dans les encyclopédies latines de Moyen Âge*, in BERLIOZ, Jacques–POLO DE BEAULIEU, Marie Anne (éd.), *L’animal exemplaire au Moyen Âge, V–XV siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 123–143.
- VAN DEN ABBEELE, Baudouin (éd.) (2005), *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain.
- VAN OPPENRAAY, Aafke M. I. (1999), *Michale Scot’s arabic-latin translation of Aristotle’s Books on Animals*, in STEEL, Carlos–GULDENTOPS, Guy–BEULLENS, Pieter (ed.), *Aristotle’s animals in the Middle Ages and Renaissance*, Leuven, Leuven University Press, 31–43.
- VÍGH *Éva* (2006a), „A szívv tulajdonságait szemmel láthatod...” *Asztrológia, fiziognómia és erkölcsök Cecco d’Ascoli művében*, in uő (2006), „Természeted az arcodon”. *Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*, Szeged, JATEPress, 163–175.

- VÍGH Éva (szerk.) (2006b), „*Természeted az arcodon*”. *A fiziognómia története az ókortól a XVII. századig*, Szöveggyűjtemény, Szeged, JATEPress.
- VÍGH, Éva (2013), *Il bestiario moralizzato di Dante e la fisiognomica*, in CRIMI 2013, 150–168.
- VÍGH, Éva (2014), «*La doppia fiera*»: *La lettura del grifone tra Medioevo ed età moderna*, in CATTERMOLE, Carlota–DE ALDAMA, Celia–GIORDANO, Chiara (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri: Atti del convegno di Madrid*, Madrid, Ediciones de La Discreta, 341–358.
- VÍGH Éva (2016), *A dantei „dupla lény”. A griffmadár olvasata a középkor- és újkor olasz irodalmában*, in DRASKÓCZY Észter–ERTL Péter–PÁL József (szerk.), „*Elhallgatom, hogy rájöbess magadtól*”. *Az Isteni Színjáték forrásai és hatása*, Szeged, 97–124.
- ZAMBON, Francesco (2001), *Il bestiario della Sapienza celeste*, in uő, *L’alfabeto simbolico degli animali*, Roma, Carocci, 187–211.