

Kelemen János

*A Purgatórium* 12. éneke

Adalékok Dante esztétikájához

Zoltai Dénes, az esztétika-történész szép oldalakat szentelt Dante esztétikájának.<sup>1</sup> Ahogyan a középkor más szerzői, úgy Dante esetében sem evidens arról beszélni, hogy volna valamiféle “esztétikai” elmélete. Zoltai érdeme, hogy rámutat: Danténak mint esztétikai gondolkodónak ennek ellenére *van* helye az esztétika történetében.

Ez az állítás sokszorosan igazolható. Mind az *Isteni színjáték*ból, mind a költő elméleti írásaiból kiemelhetünk egyrészt egy “általános esztétikát”, középpontjában a “szép”, a “művészet” és a “műalkotás” fogalmával; másrészt pedig olyan, a költészet, a zene, a szobrászat, a festészet céljára és lényegére vonatkozó konkrétabb elgondolásokat, melyeket manapság az “ágazati esztétikák” körébe sorolnánk.

Az alábbiakban egyfajta “lectura Dantis” keretében, a *Purgatórium* XII. énekének elemzésével szeretnék hozzájárulni a dantei esztétika néhány elemének megvilágításához.

A kiválasztott szöveg alapján a következő problémák tárgyalására nyílik lehetőség:

- A műalkotás és a művészet természete;
- a képzőművészeti alkotások mibenléte;
- a művészet és a természet viszonya;
- a művészet rendeltetése.

\*

---

<sup>1</sup> Zoltai Dénes, *Az esztétika rövid története*, 4. kiadás, Bp. Helikon, 1977. 78. o.

A *Purgat6rium* XII. 6neke narrat6v s6kon az 6nek szorosan kapcsol6dik a megel6z6 h6rom 6nekhez, mely a k6lt6nek 6s vezet6j6nek az igazi purgat6riumba val6 bel6p6s6t 6s az els6 k6rben szerzett tapasztalatait 6rja le. A XI. 6s XII. 6nek k6z6tt nincs is igazi hat6rvonal. Pontosabban - egy m6shol is alkalmazott technika szerint - a hat6rvonal (legal6bbis narrat6v szempontb6l) nem a k6t 6nek k6z6tt, hanem az 6j 6neken bel6l h6z6dik, hiszen az el6z6ben elbesz6lt epiz6d tulajdonk6ppen m6g nem 6rt v6get. Oderisi di Gubbio, a kevelys6g6ert b6ntetett miniat6ra-fest6, a nyak6ban l6g6 s6lyt6l f6ldig g6rnyedten, m6g kís6ri a k6lt6t, aki majd csak Vergilius szok6sos buzd6t6s6ra l6p tov6bb. A g6rnyedt testtart6s, a fizikai, szellemi 6s erk6lcsi 6rtelembe vett *meghajl6s*, amire Dante, mint szerepl6, szint6n r6k6nyyszer6l (6gy mentek ketten, "mint az 6kr6k az ig6ban" - 1.), v6gig az 6nek f6 mot6vuma lesz..

Oderisi persze m6r kor6bban elhallgatott, besz6d6t a k6lt6 k6zeli sz6m6zet6s6r6l sz6l6 j6slattal z6rva. A *Purgat6riumban* - a Corrado Malaspina sz6j6ba adott j6slat ut6n (VIII. 133-139.) - ez m6r a m6sodik prof6cia, s csak6gy mint az el6z6, egy 6nek befejez6 r6szek6nt, vagyis kit6ntetett helyen hangzik el. Pontosan ez az oka annak, hogy az Oderisivel val6 találkozás epiz6dja narrat6v szempontb6l 6tny6lik a k6vetkez6 6nekbe, s 6gy m6shol helyezkedik el a *gondolati 6s mor6lis* strukt6ra, illetve a *narrat6v* strukt6ra 6tal megk6v6nt hat6rvonal. Mint m6s esetekben is, a sz6veg k6l6nbz6k6ppen tagol6dik az elbesz6l6s, a doktr6na, a szemantikai egys6gek 6s a mot6vumok s6kj6n, ami azt is jelenti, hogy a k6l6nfele vizsg6lati szempontok szerint a k6ltem6ny eg6sz6nek a strukt6r6j6hoz is m6s 6s m6s m6don kapcsol6dik.

Az utaz6k, miut6n elhagyj6k Oderisit, a k6vetkez6 k6rbe vezet6 felj6r6ig m6r nem találkoznak m6s vezekl6kkel. 6p6l6s6ket ez6ttal a l6buk alatt, a sziklap6rk6ny m6rv6nypadozat6n l6that6 k6pek szolg6lj6k. Hasonl6t m6r l6ttunk a X. 6nekben, ahol a purgat6rium kapuj6n 6ppen t6ljutott utaz6t a sziklafalon l6that6 domborm6vek, az eleven kariatid6k v6rt6k, melyek az er6ny6k6rt (al6zatuk6rt) megjutalmazott lelkek pozit6v p6ld6it

nyújtották a meditáció számára. A purgatórium első körében megtett út tehát a következő szakaszokra oszlik: belépés a purgatóriumba (IX. 73-145.), "az alázatosság képei" a sziklafalon (X. 1-139.), találkozás a kevélység bűnéért vezeklő lelkekkel, köztük Oderisivel (XI. 1. - XII. 9.), képek a márványpadlón (XII. 10-76.). Ezek utóbbiak a megtisztulás purgatórium-beli törvényének megfelelően a pozitív példák ellenpontját alkotják, s a megbüntetett kevélység eseteit mutatják be.

Magának a XII. éneknek a narratív strukturája így adható meg: az utazók elhagyják Oderisit (1-9.), a márványpadlón látható képek leírása (10. - 78.), megérkezik az angyal, aki letörli Dante homlokáról az első P-t (79. - 136.). Mindennek alapján Croce szavaival azt mondhatjuk, hogy a *Purgatórium* XII. éneke, a tizedikhez hasonlóan, "strukturális" jellegű, szemben az *Isteni színjáték* számos olyan énekével, melyben a bűnhődő, vezeklő vagy üdvözült lelkekkel való találkozások erőteljes drámai hatást keltenek. Az ének "strukturális jellege" (aminek kiemelése (ami semmiképpen sem vonja maga után "költészet" és "nem-költészet" szembeállítását), abban áll, hogy ez a *Purgatórium* első olyan éneke, melyben lezárul a vezeklés egy teljes ciklusa, és így világossá válik, mi a vezeklés, a bűn alóli feloldozás és a következő körbe való továbbhaladás általános szabálya (a contrapasso elvének engedelmességet büntetést meditáció egészíti ki, melyhez a kérdéses bűnnel ellentétes erény, valamint a megbüntetett bűn három-három példája - vagy az őket illusztráló példák három-három típusa - szolgáltató anyagot.)

Dante egészen addig lépést tart Oderisivel (a teher alatt görnyedő alakhoz mélyen lehajolva), míg rá nem szól Vergilius, aki ezúttal nem az idő rövidegére hivatkozik, hanem arra, hogy a purgatóriumban mindenkinek a saját erejéből (saját vitorlájával és evezőjével) kell előre jutnia, "ahogy tellik tőle" (6.). Vagyis mindenkinek magának kell bűneiért vezekelnie, bár - mint majd számos esetben kiderül - a tisztítóúton töltendő idő attól a buzgalomtól is függ, mellyel az élők a vezeklőkért imádkoznak. A "vitorla" és az "evezőlapát" terminusok

Vergilius figyelmeztetését a költemény egyik átfogó szemantikai síkjához közelítik, melyet a tenger, a hajó vagy a hajózás képei uralnak (*Pokol*, II. 106-108., *Pokol*, XXVI. 91-142., *Paradicsom*, II. 1-16., stb.). Ennek nagyobb a jelentősége annál, hogy a költő szívesen alkalmaz egy jól bejáratott metaforát. A tenger és a hajóút konnotációi közül a purgatóriumban sem hiányozhat a veszély, bár itt már nyugalmasabb vizeken evezünk: ("Immáron jobb vizek felé evezni / emel vitorlát elmém kis hajója, [...] *Purgatórium*, I. 1-2.). Dante, miután vezetőjének sürgetésére elhagyja Oderisit és tovább indul, kiegyenesíti hátát. De - figyeljük meg! - csak fizikai értelemben egyenesedik fel:

megindulék, kiegyenesedve háttal

- mint járni szoktunk -; csak belül maradtam

lenyomva és terhelve, tele váddal.

(*Purgatórium*, XII. 8-9.)

Nem nehéz felismerni e pontosítás morális és pszichológiai implikációkban gazdag metaforikus jelentését. Narratív síkon azonban az idézett sorokat szó szerinti jelentésükben kell vennünk: gondolatban Dante továbbra is meghajol, hasonlóan az első körben vezeklő lelkekhez, hiszen ő is bűnös, neki is a kevélység bűnétől kell megszabadulnia. A teher, amely rá nehezedik, úgy nyomja lelkét, mint ahogyan a sziklasúly görnyeszti Oderisit, és járását is ugyanúgy akadályozza, mint Oderisiét. Ezt igazolja később az a fizikai megkönnyebbülés, melyet akkor él át, amikor az angyal letörli homlokáról az első P-t: lába ez után "fájást sem érez, fáradást se restell" (120.).

Mielőtt az angyal megérkezne, Danténak meg kell szemlélnie a lába alatt lévő tanító célzatú képeket. A költemény egyik olyan szakasz érkeztünk (13-75), ahol a költő közvetlenül is megfogalmazza esztétikai koncepcióját, illetve a vizuális művészetekről és általában a

vizualitás természetéről és szerepéről vallott felfogását. De maradjunk egyelőre a narratíva síkján. Az epizód ezen a síkon a következőképpen épül fel: Vergilius felhívja védencének figyelmét a lába alatt lévő képekre (16-18.), ezt követi a képek fizikai helyzetének részletezése (16-24.), maguknak a képeknek a leírása (25-63), majd a látottak esztétikai és morális értékelése (64-72.).

Az epizód elején újra felbukkan az ének fő motívuma. Danténak - ezúttal Vergilius felszólítására ("Nézz le, hol lábaid járnak [...] - 13.) - ismét le kell néznie a földre, hiszen csak így veheti szemügyre a márványpadló képeit. Fejét csak Vergilius kifejezett unszolására ("Föl a fejjel; nézz szét!" - 77), az angyal közeledtekor emeli fel ismét, amikor a képeket már mind végignézte. A purgatórium első körében bolyongókat tehát nemcsak a nyakukban lógó valóságos sziklasúly és nemcsak a lelki teher kényszeríti arra, hogy görnyedten járjanak, hanem a képek elhelyezkedése is. A szituáció a dantei irónia egyik jellegzetes példája: a képek, melyeket csak szemlesütve, az alázatosság testtartásában lehet szemlélni, a megbüntetett kevélység híres eseteit ábrázolják.

Dante, mint a legtöbb esetben, ezúttal sem *kitalálja* a szituációt, hanem környezetének megfigyelhető vonásaiból indul ki, sőt - a tőle megszokott módon, egy finoman kidolgozott, több terzinát átfogó hasonlat formájában - részletesen leírja a valóságnak azt a darabját, mely fantáziájának tápot adott. A márványpadló képeihez azok az ábrázolások szolgáltak mintául, melyeket a középkori templomok padlósírajainak fedlapjain láthattak a költő kortársai és láthatunk még mi is.

Mint földbeásott sír a burkolatnak

kövén, hogy emlék maradjon, kivésve

földi kivoltát hordja a halottnak,

[...]

úgy, s több hűséggel minden csöpp izomban

- többn művészettel - láttam ott faragva

a hegyből ugró útat egy huzamban.

*(Purgatórium, XII.16-18.)*

Dante tizenhárom képet mutat be, egy-egy terzinát szentelve mindegyiknek. A képek, a kevélyek három különböző kategóriájának megfelelően, három sorozatba rendeződnek (a megbüntetett bűnt a példák három típusával illusztrálva), melyek közül mindegyik négy-négy esetet tartalmaz. A tizenharmadik terzina az előzőek összefoglalásaként olvasandó. Az egyes sorozatokban a még életükben megbüntetett hősökről szóló bibliai és mitológiai történetek váltakoznak.

Az első csoport hőseit (Lucifert, Briareust, az óriásokat, Nimródöt), akik gőgös elbizakodottságukban isten (az istenek) ellen lázadtak, az istenség bünteti meg, a másodikba tartozókat (Niobe, Saul, Arachne és Roboám) saját lelkiismeretük büntetik, végül a harmadik csoport tagjait (Alkmaiónt/Eriphülét, Sennacheribet, Kúroszt, Holofernest) valamely ellenségük vagy áldozatuk sújtja büntetéssel. Az előzőket összefoglaló tizenharmadik példa Trójáé, melynek megbüntetésében isten, önmaga és az emberek egyaránt közrejátszanak.

Az egy-egy csoportba tartozó példák összetartozását külső formai jegyek is megerősítik: az első sorozat terzinái a "V" (= "U") betűvel, a második és a harmadik sorozat terzinái az "O", illetve "M" betűvel kezdődnek. A tizenharmadik terzina sorkezdetei ugyanezt a képletet ismétlik. Könnyű észrevenni az achrosticont ("VOM" = "UOM", vagyis "uomo", ember), mely nyilvánvalóan azt sugallja, hogy a bűn gyökere maga az "ember". A példák sorából úgy olvasható ki az OMO szó, ahogyan az emberi arcra is rá van írva:

Gyöngyevesztett gyűrűk gödrei a szemnek;

ki minden arcban azt olvassa: OMO,

itt jól láthatja alakját az M-nek.

(*Purgat6rium*, XXIII. 31-33.)

A k6pek tematik6ja nyilv6n azt a megfontol6st t6kr6zi, hogy az 6br6zolt t6rt6netek mor6lisan mennyiben instrukt6vak. Egyes t6m6k azonban az6rt is 6rdekesek, mert szerepet j6tszanak a k6ltem6ny eg6sz architekt6nik6j6nak a megteremt6s6ben. P6ld6ul Lucifer, Briareus vagy Nimr6d alakja - az *Isteni sz6nj6t6k* egyes r6szei k6zti szimmetri6nak megfelel6en - visszautal a *Pokol* utols6 6nekeire. Ezekkel a b6n6s6kkel, akiket purgat6riumi k6pek egy jellemz6 gesztusukban 6r6k6tenek meg, Dante a pokolban "szem6lyesen" tak6lkozott, legal6bbis l6thatta 6ket. Alakjuk teh6t mintegy k6tszeres vet6letben jelenik meg el6tt6nk: a sz6beli 6s a vizu6lis 6br6zol6s s6kj6n.

A purgat6riumi k6p Lucifert buk6s6nak pillanat6ban 6br6zolja:

L6ttam egyr6szt, leg6kesebb alakja

a Teremt6snek hogy zuhan az 6gb6l,

mint a vill6mok lecsap6 szalagja.

(*Purgat6rium*, XII. 25-27.)

A vill6mk6nt zuhan6 Lucifer k6pe ("vedea colui [...] gi6 dal cielo folgoregiando scender") t6bbek szerint Krisztus szavait visszhangozza: "Videbam Satanam sicut fulgur da caelo cadentem" (Luk6cs, X, 18). A *Pokol* megfelel6 hely6n a vill6m-hasonlat nem fordul el6, de Lucifer buk6sa, egy hosszabb t6rt6netbe 6gyazva, s r6szben ugyanazokkal a szavakkal ("gi6 dal cielo"), ott is felid6z6dik: "Ez oldalon bukott az 6gb6l 6 le" ("Da questa parte cadde gi6 dal cielo" - *Pokol*, XXXIV. 121.).

Briareusszról és Nimródról először a *Pokol* XXXI. énekében esik szó. Az előzőt, a Zeusz ellen lázadó gigászok egyikét, Dante csak *szerezte volna látni* (*Pokol*, XXXI. 98-99.), helyette azonban Anteust mutatta neki Vergilius. Most, pótolva az elmulasztott alkalmat, a félelmetes óriásnak a képét láthatjuk, mely őt halálában ábrázolja. Nimródnak a *Pokol*ban a költő sokkal több teret szentelt (*Pokol*, XXXI. 46-81.). Az óriást, akinek fő bűne az, hogy előidézte a bábéli nyelvzavart ("az ő hibája, / hogy a föld nem maradt meg egy nyelv mellett!" - *Pokol*, XXXI. 77-78.), úgy jellemzi ott, mint zavart, "bamba lelket" (*Pokol*, XXXI. 70.), aki - a *contrapasso* elvének érdekes példájaként ("nyelvi *contrapasso*") - azzal lakol, hogy elvesztette a nyelv és ezzel az ész képességét. Nimród alakjának a költemény egészét tekintve is igen fontos allegorikus jelentése van. A nyelv és a nyelv-nélküliség oppozíciója, a bűne és bűnhődése közti kapcsolatot, illetve az emberinek az animalitásba való visszahanyatlását fejezi ki. Pontosan erre a jelentésre utal vissza, illetve ezt a jelentést - bűn, büntetés, nyelvtelenség, állati zavarodottság kapcsolatát - foglalja össze hallatlan tömörséggel a purgatóriumi kép:

Láttam Nimródot, zavarba-alázott

szemekkel tornya alján nézni népét,  
amely Sennaarban vele gögbe vásott.

(*Purgatórium*, XII. 34-37.)

A "zavarba-alázottság" a sötétlő erdőben tévelygő Dante állapota is, melyről az egész költemény legelső terzinája tudósít. Figyelemre méltó, hogy föntebb a költő Nimród jellemzésére a *smarrito* kifejezést használja: "Vedeo Nembrót [...] quasi smarrito"): ugyanazt a szót, mellyel önmaga tévelygéséről szól ("ché la diritta via era smarrita" - *Pokol*, I. 3.). Ha Odüsszeusznak, a költő alteregójának a hajótörése azt a sorsot fejezi ki, mely Beatrice



közbenjárása nélkül Dante osztályrésze lett volna, akkor Nimród alakja is figyelmeztetés: jelzése az elállatiasodás veszélyének, mely az elbizakodott bűnös emberiségre leselkedik.

Közvetlenül azután, hogy Dante megszemlélte a képeket, megérkezik az angyal (mely sok olvasó szerint az *Isteni színjáték* legszebb angyala: a fehér ruhában érkező "Szép Teremtmény" arca "mint a hajnali csillag messze ragyogott" - 88-90.). Narratív funkciója az lesz, hogy az első P eltörlésével feloldozza a költőt legnagyobb bűne, a gőg alól, s ezzel lehetővé tegye útjának folytatását. Előbb azonban medítál a példákon, s levonja a látottakból az erkölcsi tanulságot:

[...] "Jertek, itt közel a lépcső,

és könnyü, könnyü lesz feljutni itt ma!

Kevés, ki a hívást meghallja és jó:

Ó, Emberfaj' pedig röpködni lettél:

mért lesz kis széltől röptöd rögtön késő?"

(*Purgatórium*, XII. 94-97.)

Az igazság kedvéért meg kell jegyezni, nem teljesen egyértelmű, hogy az iménti intelem az angyalnak vagy az elbeszélőnek tulajdonítandó-e. Mégis vegyük úgy, hogy az angyal beszél, hiszen - ahogyan mások is rámutattak - Dante szájából e szavak úgy hatnának, mint a X. énekben elhangzott erkölcsi korholás ("Ó, gőgös keresztények, balga népség" stb. - X. 121-129.) kissé redundáns ismétlése.

Közvetlenül azután, hogy az angyal letörölte Dante homlokáról a P-t, szelídebbé válik a következő körbe vivő út is, s felhangzik a kórus ("Spiritu pauperes beati"), mely (mint minden egyes kör megtétele után) beteljesíti a vezeklést és a levezekelt bűnnel ellentétes

boldogságot (ezúttal a lelki szegénységet) dicsőíti. Ezen a ponton Dante hangot vált, s a megszelídülő tájat egy újabb terjedelmes hasonlat segítségével írja le:

Mint ahol jobbról megy az út a Dombra,  
hol a Templom ül, mely a jól-vezérlett  
város fölött lenéz a Rubacontra;  
lépcsővel szelidül a meredélynek  
lejtője (még azt akkoriba vágták,  
mikor tiszta volt a Főkönyv s a Mérleg)  
úgy szelidül a part, mely ottan áthág  
a másik körbe; míg el jobbra-balra  
minden utat két magas sziklagát vág.

*(Purgatórium, XII. 100-108.)*

Mint annyi más esetben, a bonyolult, precízen megszerkesztett hasonlat egyik terminusában, a költői realizmus pazar példajaként, a természeti, politikai vagy történeti valóság egy-egy széles metszete foglaltatik benne. A "jól-vezérlett" város Firenze, a Rubacont hídra néző templom a San Miniato, a tiszta Főkönyv és Mérleg (il quaderno e la doga) a régi, korrupciómentes boldog állapot jele. (Fölösleges hozzátennünk: Dante konkrét eseményekre és személyekre céloz).

Az éneket egy hasonlóan cizellált hasonlat zárja, mely érzékletesen írja le a költő Vergiliust megmosolyogtató gesztusát:

Mint ki valamit, amit bárki láthat,  
csak maga nem sejt, cipel a fején;

mikor odamutat valaki, rákap  
kezével, úgy keresget a helyén,  
hogy megtudhassa, mi az? s megtalálja,  
mit szeme el nem ér; - úgy tettem én  
s jobb kezem újja homlokom husára  
tapintva: lám, már csak hat betű volt ott,  
miként a Kulcsos Angyal jegye rája.

*(Purgatórium, XII. 127-135.)*

A gesztus és leírása újabb szép példája Dante költői realizmusának, mely mindig felülkerekedik, amikor hangját már talán fáradtnak vagy túlságosan moralizálónak érezzük.

Az ének morális jelentését és a költemény egészének morális struktúrájában elfoglalt helyét két dolog határozza meg: egyrészt természetesen az, hogy tárgykörébe a legsúlyosabb bűn miatt elszenvedett büntetések tartoznak, másrészt pedig és főként az, hogy a főszereplő pontosan a szóban forgó bűnt veszi magára. Ezt - szinte körülölelve a XII. éneket - két hely expliciten is tanúsítja. Egészen egyértelműek a következő éneknek a gőgösök vezeklésének helyére visszaütő sorai:

Más bűnért égek én aggodalomban,  
az alábbi kör kínjaitól félve,  
miért szivemben már előre gond van.

*(Purgatórium, XIII. 136-138.)*

De nem kevésbé egyértelműek Danténk a megelőző énekben olvasható szavai:

[...]: "Igaz szód int, hogy fölcsatoljam

alázat övét, s gögömből leszállni;

[...]".

(*Purgatórium*, XI. 118-119.)

Oderisinek az emberi gögöt ostorozó beszédére felelt így Dante, a gög megnevezésére a daganat bibliai metaforáját használva (Eszter, XVI, 12). Azokat a kemény vádak, melyekkel majd találkozásuk alkalmával Beatrice illeti őt (*Purgatórium*, XXX., XXXI.) valójában az teszi érthetővé, hogy "Dante bűne" pontosan az a bűn, amiért a pokol és a purgatórium morális rendje szerint a legnagyobb büntetés jár, s ami alól csak a legigazabb bűnbánat következtében elnyert égi segítség oldozhatja fel a bűnöst. Dante - amikor halála után elhagyta Beatricét - gögjében tévedt rossz utakra.

Ugyanakkor a gög jellegzetesen a művészek bűne. A purgatórium első körében, melyet három összefüggő ének (X., XI., XII.) ábrázol, Dante mindössze három valaha élt lélekkel találkozik (XI.), s csak kettővel folytat valódi beszélgetést. Közülük vitathatatlanul Oderisi a főszereplő. Ő a *művészi* hiúság megszemélyesítője, s ő bocsátkozik hosszú elmélkedésbe egyrészt Cimabue és Giotto, illetve Guido Guinizelli és Guido Cavalcanti viszonyáról (XI. 91-99), másrészt ezzel összefüggésben a földi hírnév múlandóságáról (XI. 91-108). Semmiképpen sem véletlen, hogy a kor nagy művészei éppen a hírnévről szóló általános fejtegetés kontextusában kerülnek szóba, bár a vonatkozó passzusok ettől független művészet- és irodalomtörténeti összefoglalásként vagy mint kritikai tanulmányként is olvashatók.

Mindezen túlmenően nyilvánvaló annak a jelentősége, hogy a művészeti tematika - bár erősen jelen van a *Purgatórium* egészében - a kevélységnek szentelt mindhárom énekben dominál. Ez nem azt jelenti, hogy Danténak a művészekre vonatkozó negatív morális ítélete

magára a *művészetre* is kiterjeszhető. A költő ugyanis - annak szellemében, hogy "a művészet isten unokája" (*Pokol*, XI. 105.) - különbséget tesz az esendő, hiú, bűnös művészek és az örök művészet között, melynek végső oka isten. A művészet problémája éppen azért állhat az első főbűnt ostorzó énekek középpontjában, mert a művészet és a gőg tematikája közötti kapcsolat pontosan fordítottja annak a viszonynak, amely az egyes művészek és a kevélység bűne között áll fenn. Míg az Oderisi-epizód a művészi hiúságot a kevélység tipikus eseteként mutatja be, addig a domborművek a sziklafalon és a rajzok a márványpadlón azt a magas morális funkciót illusztrálják, mellyel Dante felruházta a művészetet.

Dante nem-létező képzőművészeti alkotásokat ír le, illetve "alkot" verbális eszközökkel, melyek - mint "műalkotások a műalkotásban" - a világirodalom olyan bravúros példáihoz foghatók, mint többek közt Akhilleusz pajzsának vagy Adrian Lewerkühn szimfóniájának a leírása az *Aeneis*ben, illetve a *Doktor Faustus*ban. A leírásai által keltett vizuális effektus költészetének hallatlan felidéző erejéről tanúskodik. Teljesítménye természetesen elképzelhetetlen korának itáliai szobrászata nélkül: ábrázolásaihoz a templomkapukon, a templomi szószékeken és oltárokon látható kőbe vésett bibliai jelenetek kínálták a mintát, köztük talán, ahogy sokan gyanítják, a Nicola Pisano által megformált kárhozott lelkek, akiket - miközben istenhez fordulnak - ördögök löknek a szakadékba.

Miközben igyekszik megőrizni a vizuális nyelv sajátosságait, leírásainak módszerül Dante nem választhat mást, mint az elbeszélést. A szobrokat és képeket úgy tárja szemünk elé, hogy - mint a domborművek esetében - részletesen elmondja, vagy - mint a padló-rajzok esetében - egyetlen jellegzetes drámai mozzanatba sűríti össze az általuk megörökített történetet. Ez nyilvánvalón összefügg azzal, hogy az ő számára a vizuális művészet bizonyos értelemben elbeszélő művészet, hiszen - kortársaihoz hasonlóan - ezt tanulta azokból a tanulságos jeleneteket ábrázoló képekből, melyek a templomokban a hívők épülését szolgálták. A képi ábrázolás ilyen narratív, "történeti" felfogásának beszédes bizonyítéka a "storiare" ige, melyet

a Traianus és az özvegy jelenetéről szóló dombormű esetében használ: "Itt a császár alakja volt kivágva [*storiata*] / dicsőn a sziklából" (Quiv' era storiata l'alta gloria del roman principato" - X. 73-74.). De többet is mondhatunk. Dante ugyanis tudatában lehetett a képek eredendő nyelvi természetének, amit igazolni látszik, hogy a Traianusnak szentelt domborművet a mai szemiotikusok legnagyobb örömére egyenesen "látható beszédként" ("visibile parlare" - X. 95.) jellemzi. Egy ilyen feltevésnek nem mond ellent, hogy egyébként a kommentárok szerint a "látható beszéd" terminussal arra kíván utalni, hogy a dombormű isteni csoda: isten alkotásaként nemcsak a pillanatot ragadja meg, mint az emberek művei, hanem kifejezi a császár és az özvegy közti dialógus szukcesszív mozzanatait is.

A purgatóriumi műalkotások tanúsága szerint isten realista. Az az esztétikai ideál, melyet az eleven kariatidákról vagy a padlórajzokról szóló részletek önmagukban sugallnak, illetve a szöveg metaszintje explicit módon kifejezésre juttat, a maximális hűség a valósághoz. Isten e kritérium tekintetében múlja felül a földi művészeket, úgy hogy alkotásai láttán "nemcsak Poliklét, / de a Természet szégyenben maradna." (X. 32-33.)

A művészet mimetikus jellege példaszerűen valósul meg a képzőművészetben, mivel a természet vizuális tükrözésének eszközei (legalábbis isten tökéletes alkotásai esetében) a többi érzékszerv benyomásait is vissza tudják adni: a domborművön látható kórus valóban énekelni látszik; a tömjénfüst az orrnak nem, de a szemnek valódi (X. 58-63.). A művészi reprezentáció ebben az ideális esetben már nem is utánczás, nem másodlagos a valósághoz képest, hanem annak megkülönböztethetetlen mása:

Hol van a véső, hogy vonalat-árnyat,  
vagy ecset, ílyet, hűn utána húzzon,  
milyet bármely nagy művész megcsudálhat?  
Élő az élő, holt a holt a rajzon;

többet valóság látója se lát,  
mint én, ki rajt járok, s fejem lehajtom.

(*Purgatórium*, XII. 64-69.)

Meg kell jegyezni, hogy az előbbieken bemutatott esztétikai ideál túlmegy a képzőművészeti alkotások természetének és megítélésének a problémáján, s részét alkotja az egész költemény alapjául szolgáló gondolatoknak. Beatrice szépségét a költő pontosan azokban a terminusokban ("természet és művészet", "natura o arte") jellemzi, mint amelyek segítségével a föntebbi helyeken esztétikai felfogását fogalmazta meg: "[...] olyan testnek voltam viselője, / hogy soha szebbet Természet s Művészet nem alkotott" (*Purgatórium*, XXXI. 49-51.).

A purgatóriumi szobrok és rajzok két szinten is betöltik a példa szerepét. *Referenseik*, az általuk felidézett történetek szintjén a lélek megtisztulását segítő példázatok. Az *önreferencia* szintjén (önreferáló *jelként* vagy *szöveggként* tekintve őket) példák annak a felfogásnak az igazolására, hogy a művészi alkotások feladata a tanítás, az igazság megmutatása. Azoknak a példáknak a sorába tartoznak, mint maga az *Isteni színjáték*, mely a Beatricétől kapott feladat megvalósítása: "S megírni bűnös világod javára / majdan, amit látsz, most hatolj be mélyen!" (*Purgatórium*, XXXII. 104-105.).