

A *Pokol* XIX. éneke
(Értelmezés, parafrázis, kommentár)

1. Az ének alaptémája

Az ének legszorosabb értelemben vett tematikai közép-pontjában III. Miklós pápa és az Utazó találkozása áll, mely találkozás az ének elején az elbeszélői *apostrophé*ban összpontosuló általános simónia-ellenes „kirohanás” jogosságát konkrét példán keresztül illusztrálja. E találkozás során – Miklós megszólalásának és az Utazó reakciójának köszönhetően – a jelzett problematika olyan történelmi tablóvá terebélyesedik, amelyet időben egymástól távoli események fonnak befejezett szövet-egésszé. E tabló történetileg az ótestamentumi Jázon alakjától – aki főpapi méltóságát pénzen vásárolta meg –, sőt áttételesen a bálványimádó Izrael hűtlenségétől (*Kiv* 32, 7) az újszövetségi passzusokon – melyek Mátyás Júdás helyébe történő kiválasztásának körülményeit, valamint Péter apostol és Simon Mágus összeütközését idézik meg – és a konstantini adománylevelre tett negatív utaláson át a XIII-XIV. századforduló egyházáig, III. Miklós, VIII. Bonifác és V. Kelemen pápa tevékenységéig rajzol ki tematikai ívet. Az eseményeket és szereplőit üdvtörténeti beágyazottságuk minősíti. Ennélfogva, amint erre Barański már felhívta a figyelmet (Barański 2000: 260), az elbeszélőnek az apokaliptikus jövendölésekre és az evangéliumi passzusokra tett utalásai a Lélek Egyházának követelményét fogalmazzák meg. E szerint az Egyház feladata az volna, hogy – elvetvén a földi dolgok birtoklásának vágyát (1-6; 104-105; 112-114) –, betöltse népe hitbéli irányításának magas hivatalt (106-111), és csakis Isten ügyének szentelje magát (2).

Köztudott, hogy Dante világszemlélete és –értelmezése az isteni Gondviselés által előírt pápaság és császárság intézményének afféle szétválasztásán nyugszik, amely szerint a *két Nap* Isten szándéka szerint tölti be hivatalát, vagyis egyfelől a lelkek üdvösségére veze-

tését, másfelől az ember evilági életének erkölcsi igazságokon alapuló kiteljesítését. Ezért a XIX. ének gondolati anyagára úgy is tekinthetünk, mint a *Színjáték* megalkotásának egyik *inspirációs okára*, hisz benne az egyháziak bűne nem pusztán személyes vétékként jelenik meg, hanem a világot és benne az embert megrontó bűnként. Dante egyházkritikája persze *nem általános*, hanem *specifikus* érvényű: kora Egyházának szól, amint azt már az ének ellenpontozott struktúrája, a két Simon, a mágus és a Péter nevet elnyert másik szembeállítás is nyilvánvalóvá teszi. Az énekben felvetett problematika rendkívülségét jelzi, hogy az teljességgel behálózza a mű színtereit, és minduntalan előtérbe kerül.

Bár az ének alaptematikája és a vele összefüggésben álló elbeszélői, valamint alaki nézőpont aligha érthető félre, a mű világában előrefutva, nem érdektelen a *Színjáték* három passzusára utalni. Az első kettőben Péter szólal meg (*Par. XXVII. 22-24; 40-42*), mondván: *Aki a földön helyem bitorolja, /helyem, helyem, mely az Isten fiának /szemében olyan, mintha üres volna...//*, valamint *Azért tápláltuk bő vérünket ontva /Krisztus aráját én, Linus és Anaklét, /hogy pénzszerzésre legyen alkalom ma? //*. Mint látható, mindegyik passzus az Egyház erkölcsi hanyatlását, a jó pásztor hiányát hangsúlyozza, azt, hogy az Egyház ma olyan, mintha nem is létezne (*üres*), mivel az a vallás-erkölcsi tisztaság, amely létrejöttékor Krisztus követése által jellemezte, odalett. Nyilvánvaló, hogy Péter második megjegyzése mintegy összegzése annak a simóniának, amely a XIX. ének szerint az egyházfők és magas rangú tisztségviselők bevett tulajdonságává vált, amint azt az ének első négy sora igen tömören és azonnal rögzíti is. A szöveg értelme pedig ez: Simon követői, kik Isten dolgait, vagyis Isten ügyeit mint általa megbízottak képviseltek az egyházi hivatalok élén, melyekkel csak a jó, erényes, azaz a krisztusi tanítást követő Péter és nyomában a későbbi egyházatyák jegyezheték el magukat, ti, ragadozók, pénzre és gazdagságra áhítozó kapzsi követők, az egyházi szent tisztségeket és döntéseiteket arany és ezüst birtoklásáért adásvétel tárgyává tettétek, s így az Egyházat prosti-

tuáltatok, Krisztushoz való hűségéből hűtlenségbe taszítottatok, megcsalva ezzel a Vőlegényt, amint arra Péter *Krisztus aráját* kifejezése (olaszul mindkét szöveghelyen a *sposa*, vagyis *menyasszony*, *fiatalasszony* áll) is utal.

Másfelől az *éppen Péter* által megformált szavakon, amelyek a pápaság romlására vonatkoznak, Danténak az a tétele szüremlik át, amely szerint a keresztény ember azzal tartozik csak a pápának, amivel Péternek, nem pedig azzal, amivel Krisztusnak. Vagyis egy bűnös pápának nem tartozhat teljes engedelmességgel, amint erre Gilson rámutat (Gilson 2009: 55), s amit a közismert Dante-Bonifác konfliktus már maga is nyilvánvaló tényé tesz. Ennek alapját természetesen nem a hitigazságok eltérő értelmezése képezi, hanem Dante azon említett álláspontja, amely szigorúan kárhoztatja az Egyház egybefonódását a világi politikával, hangsúlyozván, hogy az egyházi simónia fő oka éppen a pápaság politikai ambícióiból ered. Vagyis az engedelmisség megtagadása bizonyos helyzetben (lásd Montefeltro esetét: *Pok. XXVII. ének*) az egyén lelki üdve miatt kívánatos is; s az általánosság szintjén a pápaságnak az ember világi társadalmi létére is kiterjedni kívánó fennhatóságát és birtoklás-vágyát megkérdőjelezi.

A harmadik passzus, amelyben Beatrice a simónia túrhetetlenségére és az Úr közeli büntetésére, a három pápára, s köztük Bonifác tevékenységére utal, a *Paradicsom XXX. énekének* záró soraiban található: „*De nem sokáig fogja túrni ottan laz Úr, és a szent helyről oda csapja, /hol Simon mágus bűnei miatt van, /és az Anagni lejjebb száll alatta!*” Az Utazó által a harmadik bugyorban tapasztaltak tematikai szálainak újrafelvétele Beatrice részéről megerősíti az Utazó híradásának hitelességét, azaz a szöveg a maga önreferenciájával a valóság-hitel fikcióját minduntalan újrateremti. És nem csak a tematika újrafelvételével, hanem *nyelvi síkon* is, amint ez a *Paradicsom XXX. énekének* 142. sorában, Beatrice szavaiban tetten is érhető. Itt egy antonomáziába ütközünk: a *prefetto nel foro divino*, vagyis *Isten fórumának prefektusa* V. Kelemenre, pápai tisztére, Isten dolgainak földi

felügyelőjére és szószólójára vonatkozik, aki a többi simóniakus bűnöshöz hasonlóan, fejtetőre állítva egy sziklába vájt kútszerű üregben (*foro*) bűnhődik, és csupán a lába mered ki belőle. A jelzett összetételen belül szereplő *foro* szóban – *ítélőszék* – a *sziklaüreg-jelentés* (*fori* – XIX. 14.) mint sziklába vájt üreg (*foro*) és mint *nyílás bejárata* – amelyben Kelemen majd lejjebb löki Bonifácot – visszhangzik. Vagyis a *foro* szó szintaktikai helyzetéből adódó két jelentésének egymásra vetítésével – a *Színjáték új vulgáris költői nyelvének köszönhetően* – Dante a szót új metaforikus jelentéssel ruházza fel: a *foro* egyfelől az az üreg, pontosabban *átjáró* – hiszen csak ideiglenes helye a vétkeseknek –, amelyben a pápák aktuálisan bűnhődnek (*a büntetés helye*), másfelől pápai *ítélőszék* (*ahol a bűnöst megnevezik*), melynek bírása döntéseivel önmaga túlvilági sorsa fölött is kimondja az ítéletet. Bár a két szó etimológiai eredete nem azonos, mégis áthallásosak. Amíg az üreg vagy vájat, vagyis az „*átfúr*”, „*átlyuggat*”, „*átjárót vág*” jelentés a latin *foro* igéből ered, addig az *ítélőszék* a latin *forum* („nyilvános hely”, „*köztér*”, vagyis „a ki az ajtó elé”) jelentését őrzi, melynek indoeurópai gyökéből származik a *foris*, vagyis az „*ajtó*” jelentés is mint a *nyílás bejárata*. Nyilvánvaló, hogy az „*átjárót vágni*” kijelentés az „*ajtót nyitni*” értelemmel társítható. A Dante-szöveg így több konkrét és allegorikus jelentésnek lesz szülője. Allegorikus értelemben a világban elkövetett vétkével, *ítéleteivel* a pápa egyrészt személyes bűnhődése előtt nyitja meg a pokolba vezető ajtót, másrészt annak a kősziklának válik foglyává, melyet maga rongált meg. S minthogy a kőszikla egyfelől Pétert jelöli, akire Jézus az Egyházat építette, a pápa cselekedete így az Egyház alapjainak rombolásával válik azonossá, de egyúttal – minthogy Jézus maga is a szikla, a szegletkő és az üdvösség forrása, s csak rajta mint ajtón keresztül juthat bárki is a mennybe („*Én vagyok az ajtó*” (*Ján.* 10, 9) – tevékenységével a pokolba *nyíló ajtót* tárja ki. Továbbá ha metaforikus értelemben az Egyház Krisztus teste, úgy az Egyházon (a sziklán) ütött sebek Krisztus újabb sebeinek jelentését nyerik el. S végül, minthogy a latin *forum* szó a nyilvánosság terét is jelöli, Dante

híradása a bűnös pápákról valójában büntetésük *nyilvánosságra hozatalát* is jelenti.

Ezen a ponton nem hagyhatjuk említetlenül a harmadik *apostrophét*, amely az ének *alaptermatikai zárásaként*, messze távol az első kettőtől (1; 10), a 115-117-es tercinában található. Ez akár énekkezdő szerepet is betölthetne, mivel a szöveg az Egyház korrumpálódását nem egyszerűen csak vezetőinek személyes gyöngeségeire, hanem egy történelmi eseményre mint közvetett okra, egy *összetevőre* vezeti vissza, amelyből az Isten által kívánt két hatalom, a Császárság és az Egyház működési területének kontúr-vesztése és vizsálya kezdetét vette. Az esemény lényege, hogy a leprából I. Szilveszter pápa által kigyógyított és korábban keresztényüldöző Konstantin császár, aki maga is kereszténnyé vált, hálából Rómát a pápaságnak ajándékozta oda. Eltekintve most attól, hogy az adománylevél hamisítvány volt, az Egyház magát e javaknak még csak nem is kezelőjévé, hanem tulajdonosává tette. Ám azokat nem a nélkülözőkre fordította (ez esetben jótékonykodás nem ronthatta volna meg), hanem világi céljaira (*Purg.* XXII. 138.). Az adomány átvétele miatt ezért *a felelősség elsősorban őt, és nem a császárt terheli*, amint erre Muresu is utal (Muresu 1996: 115). Ezt erősíti meg az a tény, hogy Konstantint a Paradicsomba, Jupiter egébe helyezi Dante (*Par.* XX. 55-57), annak ellenére, hogy a jó szándék rossz gyümölcsöt érlelt, hiszen az Egyház az arany és az ezüst fogságába esve, világi hatalommá, átkozott nőstényfarkassá (*maledetta lupa*) vált (*Purg.* XX. 10.), megfélelvezvén Jézus figyelmeztetéséről: „Övetekbe ne szereztek se arany-, se ezüst-, se rézpénzt! (*Mt* 10, 9). A szomorú következményeket az egyik legilletékesebb személy, Beatrice tematizálja az Egyház és a Birodalom állapotát illető döntő és nem-megfeltehető kijelentésével (*Purg.* XXXIII. 37-39): „Örökös nélkül nem marad örökké *la Sas*, mely a székéren hagyta tollát, /melytől az rabbá lett és szörnyeteggé”. Eszerint a toll Konstantin adománya, amelyet az Egyház átvett. Ahogy Péter az Egyházra utalva üresnek nevezi egykori székét, úgy tekinthető *ideiglenesen* üresnek a császári trón is (Dante II.

Frigyes után VII. Henrik megválasztásáig ilyennek ítélte). Vagyis üdvtörténeti szerepét egyik intézmény sem tölti be, különösen is nem, ha a pápaság elhagyja rendelt székhelyét, s ha nem Róma marad a császár koronázásának színhelye.

Az e tercina nyelvi megalkotottságán átűtő emocionális telítettségre, amely, tegyük hozzá, az elbeszélő gondolkodásával és az egész problematika óriási súlyával is összhangban áll, joggal hívja fel a figyelmet Brezzi (Brezzi 1970: 181), utalván a sorkezdő felkiáltásra (*Ó, jai!*), a három megrövidített szóra (*Constantin, mal, conversion*), valamint az utolsó sorban négyszer ismétlődő durva hangzású *r* fonémára (*prese, ricco, primo, patre*). Ehhez annyit fűznénk hozzá, hogy a szórövidülések miatt a beszéd lendületes, emelkedő jelleget ölt, illetve öltene, mivel ezáltal és egyúttal a mondatritmus minduntalan meg is törik. A szóhangsúlyok intenzitásának felerősödése – összhangban az óriási problémával – igen élessé teszi a sorcezúrát Konstantin és a rengeteg baj (*Constantin / di quanto mal*), valamint a megtérés és az adományozás között (*conversion / ma quella dote*), míg a harmadik sor egymást követő négy szavának első szótagos hangsúlya (*prese, ricco, primo, patre*) a sor ritmusának olyan lüktetéséhez vezet, melyben minden szó azonos nyomatékra tesz szert. Emellett a konstantini adományt átvevő első egyházatya tette az *útjáról letérő Egyház* jelentését sugallja: az egyenes út elhagyását itt is, mint az első ének nyitó tercínája, és különösen annak harmadik sora (*ché la dritta via era smarrita*), a *mivel az igaz út nem lelém* sor. E kijelentések realizztikussá mindkét esetben a szavak fonoszimbolikus recsegőropogó *r* hangjai révén válnak, mivel felidéznek az erdőben eltévelyedett ember lába alatt megreccsenő-megroppanó ágak tapasztalatát. Az Egyház útvesztése az útmutatás elvesztését is jelenti, azt a képességét, amellyel a lelkeket az üdvösségre tudná vezetni. Ebben a tekintetben, bár a szabad akarat isteni adománya az egyes embertől a döntés felelősségét nem vonja meg, az *Egyház útvesztése hívei homályos látásának okává is lesz.*

2. Az ének indításának sajátosságai. Az aposztrophé.

Az ének a Simon követőire kimondott *vád felvázolásával és a tényállás közhírré tételének ígéretével* veszi kezdetét. A továbbiakban III. Miklós pápa VIII. Bonifácra és V. Kelemenre is kiterő „vallomását” követően (52-57; 69-87) az Utazó hol az ügyész, hol a bíró szerepét magára öltve részletezi a vád mibenlétét és a büntetés indoklását (90-118), melynek helyénvalóságát előzetesen már leszögezte az Isten bölcsességét, igazságát dicsérő negyedik tercinában, (*Ó, legfelső bölcsesség = O somma sapienza...*), mely az ének-kezdő aposztrophé gondolatiságának tökéletes ellenpontja. A vád a témakijelölés, a *bevezetés* az énekben elbeszélésre váró *történethoz*. Ezt a *miattatok szólaljon meg a harsona* (5) is jelzi a kijelentés síkján. A harsona az *írás*, az isteni ítélet nyilvánosságra hozatalának eszköze, és híradás a halál után működő isteni igazságszolgáltatás valóságáról. De egyúttal az az eszköz is, amellyel a hírhozó, Isten küldötte az olvasóhoz fordulva tölti be megbízatását.

Ezen a ponton érdemes visszanyúlni az előző ének utolsó sorához. A Pokol XVIII. éneke a *de ne éhezzen tovább szemünk e látványra* vergiliusi szóval zárul, amely feleslegessé tesz minden további magyarázatot Thaiszt, a kurvát illetően, vagyis csöndre szólítja fel az Utazót. A cezúra létére a XIX. ének nyitásának váratlan elbeszélői felkiáltása világít rá, amely a szünet végét amolyan határvonalként jelzi. Ez a cezúra úgy jellemezhető, mint ugrás a folyamatosságon belül. Az előző ének zárása és az új kezdete között fennálló hiány, csönd, amelyre Sanguineti is (Sanguineti 1970: 35) utal, azonban nem írható le anyagtalan, jelentés nélküli úrként, minthogy a prostituált figurája, aki lelkét testével árulja és árulja el, *asszociatív analógiás* viszonyba kerül az Egyházzal, amely a pápáknak köszönhetően „királyokkal szajhaskodik (108.)”, vagyis úgyszintén „*test szerint élve*” prostituálja magát, minthogy ily módon végeredményben a lelkét, avagy a Lelket teszi adásvétel tárgyává. Az elbeszélőből kitörő érzelmek ezért nem csak annak tudhatók be, hogy felidéznek benne a bugyorban látottak és hallottak emlékét, hanem an-

nak is, hogy morfondírozása Thaiszról a cédává vált Egyházra siklik át.

Ebben a tekintetben az aposztrophé úgy tölti be funkcióját, hogy az új téma kibontásának, az elbeszélés folytatásának költői eszközévé is válik, jelezvén, hogy az elbeszélő rálelt arra a hangra, amelyet intenciója, narrátori értékítéletét hordozó morális alapállása szerint a téma tőle megkövetel. E hang ilyenképpen az önmagához forduló belső beszéd jeleit is magán hordozza. Mindez azonban nem csak azzal jár, hogy a téma az adott elbeszélői attitűd szerint bontakozik ki az olvasó előtt, hanem azzal is, hogy a narrátor *saját elbeszélői arculatát is megformálva* ad kontúrt saját alakjának, meg- és újrateemtve saját karakterét. Emellett e hang az alábbiakban kifejtendők *interpretációs követelményeként* is az olvasó elé állítja magát.

Másfelől az aposztrophé különlegességét a *Színjáték* műfaji sajátosságától (*verses regény*) nyeri el. Az aposztrophé, lévén a líra műfajának sajátja, itt és most az elbeszélés műfaja alá rendelődik, vagyis aláveti magát az idő hatalmának, a narratívának. Az aposztrophé lírai fogantatása mégsem marad nyom nélkül: az Utazó felkiáltása, vallomásszerű értékítélete – legyen bár egy új téma kezdete –, paradox módon az új történet megkezdésének elbeszélői halogatásaként, az elbeszélés „lelassulásaként” és „az elbeszélő idő megnyúlásaként” hat (vö. Genette 1996: 83-91.). Ezért lehet az elbeszélés folyamatában az előző énektől az aposztrophé révén tett ugrás mindenekelőtt a téma fölvezetése és az elbeszélői attitűd kifejezése, mintsem a történet és az elbeszélés egyidejű kezdete.

Az első négy tercinában a témamegjelölés nem pusztán csak a kijelentés szintjén van azonnal adva, hanem már maguk a *rím-párok* is kirajzolják azt a szemantikai mezőt, amelyen az elbeszélés fonala majd szétterül. A rímek akusztikai egybehangzása nem marad meg a költői forma esztétikumánál: a rímek a témát egymásra-vonatkozásaik révén mintegy lépésről lépésre bontakoztatják ki, létrehozván az ismétlésnek azt a költői formáját, amelyben a kiinduló szemantikai egységgel (*a hívó rímmel*) a válaszolók *szemantikailag* egyenlővé vál-

nak, míg az előbbi jelentésében feltöltődve megújul (vö. Szmirnov 1999: 119). A ragadozók (*rapaci*) a követők (*seguaci*) jelentését azzal újítja meg, hogy vele együtt a név (Simon mágus) jelentését is definiálja, míg a *bontate* (jóság) pozitív jelentését annak elutasításaként az (*avolterate*) rím ellenkezőjébe forgatja át: ez tovább tágítja a *seguaci* (követők) szemantikai tartományát, miközben ő maga egyenlővé válik vele. A *bontate* rímpozícióba kerülésén és azon túl, hogy a szót a mondat szórendiségének felfordítása külön hangsúllyal ruházza fel, az *enjambement* révén további jelentéshordozó szerephez jut: a *jóságnak /kell jegyesei legyenek* kijelentés nyelvileg-gondolatilag összetartozó elemeit az *enjambement* leválasztja egymásról, jelezve a helyzet fonák voltát, vagyis azt, hogy a valóságos helyzet a kijelentésben állítottal éppen ellentétes. Az ének első mondata, amint erre Brezzi joggal utal, „nem teljességgel szabályos, szórend által szétördelt körmondat” (Brezzi 1970: 162). Ehhez tegyük hozzá, hogy az *avolterate* („kifordítani”, „megrontani”) jelentése *sajátos önértelmező analógiát mutat a mondat struktúrájával*.

Ugyanakkor a *tromba* („harsona”, vagyis az „írás”) és a *tomba* („sír, mint a bűnösök lakhelye”) rímviszonyában mint a történet elbeszélői kibontására tett ígéletben a jelentés-megújulás annak következtében áll be, hogy a *piomba* szó, amely a *tombára* vonatkoztatva a „kőhid alatt tátongó árokként” kap pontos helymegjelölést, a *tromba* tekintetében egy másik jelentést aktivizál: azt, hogy az írás az árokban található bűnösökre kérlelhetetlenül *lecsap* majd a *piombare* ige „rázúdul” jelentésének megfelelően. Az új jelentés aktivizálása megerősíti annak az elbeszélői attitűdnek a fenntartását, amely az első négy sorban már kirajzolta az elbeszélő Dante, a túlvilági hírnök morális portréját és kiválasztottságát.

Ha kiindulópontnak a *Simon mágus* megnevezést vesszük, úgy azt láthatjuk, hogy a rímzavak jelentéstartományja nem is más, mint a *név történetének tömör összefoglaló előzetese*. Az ének további részében pedig éppen a név történetének elbeszélői kibontása válik témává, amint ez éppenséggel a narratíva sajátja. Ez is jelzi, hogy a

tercinákban verselés nem egyszerűen valamiféle lírai rímtechnikai variáns, hanem műfajalkotó mozzanat: az elbeszélő műfajé, melyben egy magát minduntalan megújító rímrendszer maga is témaalkotó erőként működik, s mint ilyen, jelentésgeneráló hatással bír.

3. *Krisztus és/vagy Szentlélek*

Legfrissebb tanulmányában Muresu meglátása szerint a megromlott Egyház kérdésében a hangsúlyt nem a pünkösdi eseményre, a Lélek leszállására, hanem a megtestesült Igére, vagyis Krisztusra mint a vele ellenpontozott egyházalapítóra kell helyezni. Megállapítását az *Ó, somma sapienza* felkiáltással indokolja, amely, amint azt a III. ének 5-6 sora igazolja, a Fiúra vonatkozik – amire és akire mint Isten bölcsességére már Buti is utal (Buti 1858: 496) –, továbbá azzal, hogy a kulcsokat Jézus adta Péter kezébe. Másfelől rámutat arra is, hogy az *élő kő* (1 *Pét.* 2, 4) „Jézus antonomáziája, az Istenemberé, akit nem ismertek el (vö. Zsolt. 118, 22)”. Nem véletlen az sem, hogy a kőszikla fogságába esett pápák büntetése ellenképként idézi fel azt a szoros kontaktust, amelyet életükben a *kővel*, vagyis Krisztussal fenntartani nem óhajtottak. A bűnösök olajos talpa pedig, amely úgyszintén mint ellenkép utal a liturgiai felkenésre, a görög Messiást, azaz Christóst idézi meg, akinek jelentése valójában *felkent* (Muresu 2009: 81-91.).

Mindezen megállapítások jogossága és megalapozottsága elvitathatatlan. Ugyanakkor számos észrevétel sorakoztatható fel a Szentléleknek az ének értelmezésében betöltött fontos szerepe mellett is. *Először*: bár Krisztuson „épülnek a hívők lelki házzá”, szerves egységük „éltetője a Szentlélek (Rózsa 2008: 1755). *Másodszor*: a bűnösök talpán körbefutó tűzkarikák a Szentlélek-adomány lábball tiprásának karikírozott kifejezései: amíg az első pünkösdkor, az Egyház születésnapján a Szentlélek eljövetelét jelző szélvészt követően az apostolok feje fölött tüzes nyelvek jelentek meg, addig e bugyorban az egyházfők talpát égeti körben-körben a tűz (ApCsel, 2, 1-4). *Harmadszor*: a két Simon, a Szentlélekkel megajándékozott sze-

mély (Simon, azaz Péter) és az annak még híján lévő, de már megkeresztelt másik (Simon mágus) szembeállítására „jelzi a Lélek működésének elsőbbségét az egyház szentségi cselekvésével szemben” (Nocke 1997: 246). *Negyedszer: a Szent Lelket az Atya ajándékozta* (Lk 11,13). Azzal, hogy a jelzett pápák a trónust adásvétel tárgyává tették, és azt nem a Szentlélek missziós ajándékaként nyerték el (míg ezzel ellentétben az apostolok, hogy Júdás helyébe egy társukat kiválasszák, imádkozva kérték a Lélek segítségét /94-96/), a törvényt semmibe vevő pásztorokká lettek (83), s megingatva az önazonosságát az Egyháznak, mely „eredetét tekintve a Lélek műve és teremtménye volt (Schütz 1988: 349), azt prostituálták.

Hogy a Szentlélek ajándék, melynek mégsem lehet birtokosa (ApCsel 5, 3) a megajándékozott, azt is jelenti, hogy Isten nem fosztja meg az akarat szabadságától választásában az embert. Krisztus követésének megtagadása így maga a *Szentlélek elleni bűn*, minthogy annak feladata az Atya és Krisztus művének üdvtörténeti folytatása és befejezése.

Ezért mi Krisztus és a Szentlélek énekekben játszott szerepét illetően e kettő (sőt az Atyával együtt három) *szintézisére*, pontosabban az egységben való *megkülönböztetésükre*, de nem elválasztásukra helyezzük a hangsúlyt, minthogy Jézus művéről szólva, nem lehetséges, hogy ne kerüljön szóba egyúttal az Atya és a Lélek is, hiszen mindegyikük önmagában való léte a többiekben való egyidejű létként írható le.

4. *A problematikus tercina (19-21)*

Már a kezdet kezdetén fel kell tennünk azt a kérdést, hogy az immanens szerző életrajzi mozzanata, amely a fikciós műben mint az elbeszélő hős ideális életrajzának egyik elemeként funkcionál, miért került bele egyáltalán a szövegbe, nem felesleges-e, hiszen a pokolbéli sziklaüregek mérete az előző tercinában a hasonlat révén már adva volt. Illetve, hogy milyen összefüggésben állhat az ének alaptematikájával? Nem tagadható, hogy már az ún. szó szerinti

jelentés „rekonstruálása” is nehézségeket támaszt (l. kommentár).

Mindenesetre a kutatók többsége az életrajzi eseményhez kapcsolódva így írja le a tercina értelmét: Dante egy alkalommal a Keresztelő Szent János Kápolnában széttört egy márvány keresztelő-kutat, *hogy az abba beleesett gyermeket kimentse*, s azért most (is) kénytelen beszélni róla, mivel vélhetően sokféleképpen értelmezheték azt az eseményt, sőt szentségtöréssel is megvádolhatták. Látható, hogy a tercina értelmezése annak második során fordul meg; azon, hogy a hangsúly a kimentésre esik, és ennek következtében *a tercina egy múltbéli esemény* (a kút széttörése, vagyis a *szentségtörés*) felmentő magyarázataként hat.

Meglátásunk szerint másként áll a dolog. Előzetesen csak annyit, hogy ha a hangsúly az *én törtem szét a kutat* kijelentésre esik, akkor a (látszólagos) szentségtörés tudatos vállalásáról van szó, mely tethoz okként az szolgál, hogy a fulladozó *az egyháziak segítségé nélkül maradt*: Az *én* itt ez esetben úgy értelmezhető, mint *nem ők*, akikre a gyermek jövője rábízott. Az esetnek ezt az értelmezését hangsúlyozza az elbeszélő, remélvén, hogy mindenki felocsúdik végre megtévesztettségéből.

Mindazonáltal el kell ismernünk, hogy e talányos tercina efféle értelmezésének megalapozásához így sem érkeztünk el. Ezért megfajításának kísérletéhez célszerűnek látszik az ének teljes szövegösszefüggéséből kiindulni és feltenni, hogy ezúttal, paradox módon, talán az allegorikus értelmezés feltárása világíthatja meg inkább a tercina „szó szerinti” jelentését, semmint fordítva.

Valami hasonlót kísérelt meg már Spitzer is, aki abból indult ki, hogy a sziklaüregben fejtetőre állított bünösök pozitúrája megfelel annak, ahogy a megkeresztelendő is fejfel előre bukva kerül a kút aljára, s válik úgymond láthatatlanná, ahogy, mint erről a szöveg később szól, a simoniákusokat is teljességgel elnyeli a mélység. Így a tercina harmadik sorában található *e questo sia suggel ch' ogn' omo sganni* kijelentés értelme ez volna: „ez a kép, melyet eléd tártam, legyen a példaértékű büntetés képe, amely mindenki szemét ráírá-

nyítja a bűnösök végső sorsára”. Spitzer gondolatmenetének lényege a következő: „az ‘életrajzi incidens’ egy leíró passzus integráns részét képezi, és az önéletrajzi bevezetés célja tisztán művészi: az, hogy meggyőzze az olvasóját annak a jelenetnek a valóságáról, amelyet a Pokol ezen énekében majd lefest, s hogy rányissa szemét annak jelentőségére”. Meglátása szerint „a megmentés ezen eseménye egyfajta fordított szimbolizmus révén az ének későbbi részét vetíti előre, ahol a simoniákusok bűnét és büntetését fejt ki”. Az életveszélybe került fuldokló helyzetével (*per un che dentro v’annegava*), melyből az egy embertársának segítségével megmenekül, „a pokolban elkárhozott pápák sorsa állítatik szembe, akik számára a megmentés nem lehetséges” (Spitzer in Sanguineti 1970: 43)”.

Ugyanakkor, meglátásunk szerint és közbevetve, e tekintetben meg kell jegyezni, hogy a képiség által teremtett hasonlat a kútba fejjel belebukó gyermek és a lábukkal az üregben kapálózó egyházfők között csak *formális ellenkép*: amíg a keresztlőkútban folyó szertartás eredményeképpen a megkeresztelt a Lélek ajándékával az új élet lehetőségét kapja meg, addig e kutakhoz hasonló sziklaüregekben bűnhődők éppen a folyamatosan felkínált Lélekajándék elutasítása, a lélek halála (második haláluk) miatt nyerték el büntetésüket. S amíg a keresztlő aktus a legteljesebb *átmenetiség* mozzanatát, a *metamorfózis* pillanatát és az út megtalálását szimbolizálja, addig a bűnösökre nézve ez az *átmenetiség* mint *útvesztés* nyilvánul meg: büntetésük *átmenetisége* végleges helyük tekintetében csak a folytonosság megszakítottságának mozzanata.

Másfelől nem kétséges, hogy az afféle hasonlat, melyben a másik oldal még hiányzik, homályosnak tetszik, s nem válna elégségesen világossá akkor sem, ha ez a tercina a szöveg sorrendiségében a következővel cserélt volna helyet. Mindemellert nem tekinthető alaptalannak Spitzer hivatkozása arra, hogy a tercina utolsó mondatát majd az ének bűnöseinek tettei igazolják. Nem alaptalan, de nem is teljességgel meggyőző.

Pedig e tercínának van szövegelőzménye is. Ezt a bevezető sorokban fedezhetjük fel, amelyek általánosságban rögzítik az ének tárgyát: a simoniákus pápák és az általuk korrumpált Egyház témáját. Nem lehet kétséges, hogy ez a bűn Dante szemében a legsúlyosabb *szentségtörés*, minthogy Isten rendelése és egyúttal a *Logosz*, Jézus Krisztus mint teremő Ige semmibe vételét jelenti a *Szentlélek ajándékának elutasítása révén*. Az elbeszélő az ominózus tercínában éppen e *szentségtörést ellenpontozza* annak *látszatával*: a keresztlő kút amforájának szétzúzása, amely, ha önmagában nézzük, szentségtörésnek látszik, ám a szituációban mindazonáltal egy lélek, vagyis egy *szentség megmentésének* értelmét ölti magára. Ennélfogva az *én törtem össze* kijelentés nem valamiféle mentegetőzés, hanem annak leszögezése, hogy őt – aki most a kegyelem jóvoltából számol be túlvilági utazásáról, és ennek értelmében csak az igazat mondhatja – a „szentségtörő tette” az vezette, hogy a fuldokló előtt nyitva maradjon az üdvösség útja, hiszen pusztulásával a gyermek a *Limbusba*, a megkereszteletlen gyermekek közé jutott volna. Ez egybehangzik a *Színjáték* didaktikus morálfilozófiai céljával is, mely abban áll, hogy a lelkeket el- illetve visszavezesse a jó útra, vagyis Istenhez. A keresztlő aktusban a gyermek sorsa eszkatologikus és *üdotörténeti* értelemben a pap kezébe került, ő azonban erre *nem vállalkozott*, hogy elkerülje a szentségtörés *látszatát*, de nem a valóságát.

A látszólagosan szentségtörő aktus funkciója az is, hogy a *Színjáték* fikciója szerint az elbeszélő idő által is megkülönböztetett alakú és elbeszélői figurának az egymásra vetítésével az Isten által *elhívott*, de elhívottságát még fel nem ismerő hős (*De én, hogy menjek? Engemet ki hitt le? / nem vagyok Aeneas, se Pál, se lélek, / kit én vagy bárki méltónak tekintne. // Pok. II. 31-33*), valamint az Isten által a világnak visszaadott *küldött és próféta* elbeszélő figurájának egységét a maga történetében, az idő által szétválasztottak összekapcsolásában ragadja meg. A konkrét, életet mentő gesztus jelentés-feltöltődése, kitágulása, amelyet az olvasó majd allegorikusként ragadhat meg, a hősben, vagyis az elbeszélő *én* előtörténetében a fikció szerint még nem

mehet végbe, hanem majd csak az elbeszélői tudatosításnak és felismerésnek lesz része, amelyet a szöveg utólag az *én törttem össze* hangsúlyával nyomatékosít. Csak ekkor, vagyis a beszéd pillanatában, illetve a túlvilági utazás tapasztalatának köszönhetően értheti meg egykori tette számára még öntudatlannak megmaradó profetikusság jellegét. Vagyis inkább a túlvilágról visszatérő *elhívottnak* a simóniakus pápák ellen az énekkezdő tercináknak megfogalmazott vádja és későbbi beszámolója igazolja a konkrét tett kiteljesedő jelentését, semmint fordítva. Más tekintetben pedig Gorni igen meggyőzően világít rá, hogy Danténak, a profétának egy olyan „objektív jelet kell szolgáltatnia korának, amely vitathatatlan és független az akaratától, de nincs elrejtve intelligenciája elől: s ez pedig privilégiumának konkrét lenyomata” (Gorni 1990: 111). Esszenciális és megkerülhetetlen tanulmányában Tavoni a 21. sor értelmét a következőképpen magyarázza: „s az, hogy én tettem meg ezen gesztust, legyen a pecsét, mely garantálja profetikusságát az itt általam végrehajtott a pápaságellenes demisztifikálásnak (Tavoni. 1992: 488)”. Nem vitatva ezt a magyarázatot, a hangsúlyt mi kissé odébb helyezük, mivel úgy véljük, hogy a tercina utolsó sora az *elbeszélőnek a hívekhez intézett figyelmeztetése*, amely szerint a teljes ráhagyatkozás a megromlott Egyházra és fejére, a pápára, valamint az egyháziakra, amint ezt Montefeltro esete is igazolja majd, akár az üdvösséghez vezető út elvétésével is járhat (*Pok. XXVII.*). Vagyis a tercina értelme ez volna: „S ez (mármint, hogy *én törttem össze* a kutat, hogy megmentsek egy lelket, s nem pedig az egyháziak voltak megmentői), minthogy Isten üzenetét hozom néktek a túlvilági igazságszolgáltatásról, legyen maga a *pecsét*, hogy ki-ki ráébredjen az Egyházzal szemben táplált illúzióira”. Másképpen szólva: én menttem meg a lelket, s nem az Egyház, és jó ha ezt ki-ki eszébe vési, s tévhitéből, *megcsalatottságából* felocsúdik. És ez, amint már utaltunk rá, egybehangzik magával a *Színjáték* céljával is, másfelől pedig a *megmentés aktusa* allegorikusan Dante profétai elhívottságának jele, amint erre Tavoni kitérő észrevétele már utal is, mondván, hogy a

tetten átszüremlik a *piscator hominum, az emberhalász figurája* (Tavoni 1992: 498).

Ha figyelembe vesszük, hogy a szöveg a bugyorban számtalan átluggatott kőről beszél (13-15), akkor feltehető, hogy a sziklaüregekben nem csak korrupt pápák, hanem egyéb egyháziak és laikusok is találhatóak (Muresu 2008: 88). Ez egyfelől a simónia elterjedtségének jeleként funkcionál, másfelől a konkrét eset leírási kísérletében arra a feltételezésre is vezethet, hogy az alámerítéses keresztelő aktuskor a gyermek kicsúszhatott a pap kezéből, aki az egész szertartást hanyagul végezte, mivel feltehetőleg *a szentség kiszolgáltatásáért nem számíthatott javadalmazásra*. A konkrét példa mint a gondatlanság, a nemtörődömség és a közöny jele az ének egészében az útját tévesztett Egyház magatartásának, az üdvtörténeti feladat elhanyagolásának képévé terebélyesedik. Ezért az *összetörni* ige, paradox módon, a keresztényi élet megmentése és a szentségek adásvételével folyó egyházi gyakorlat *megsemmisítésének* jelentésében áll, funkcióját pedig Isten küldöttének közvetett figyelmeztetéseként értékelhetjük, s célja pedig az, hogy az Egyház visszataláljon az Ég előírta szerepéhez. Ez az interpretáció Barańskinak a gesztus lehetséges profetikus funkcióját illető kérdésére is választ kínálhat, amely szerint egy amfora összetörése a *Szentírás* profetikus szövegeiben általában a világi vágyak elharapózása iránt tanúsított felháborodás kifejező képeként funkcionál (Barański 2000: 269). S innen nézve alátámasztást nyer Tavoni észrevétele is, amely Dante gesztusában profetikus jelentést lát (Tavoni 1992: 471), utalva arra, hogy a Bibliában egy vázának vagy amforának a szétzúzása mindig valamiféle közös és általánossá vált bűnnel kapcsolatos (l. *Jer.* 19, 10).

A jelzett esemény tehát a kereszteléssel, a Lélek átadásával áll kapcsolatban, hiszen a kereszttség szentségében az alámerítéssel a régi, a világnak élő, a test szerint élő ember lélek szerint élőként, új életre születtként támad fel, minthogy szimbolikusan Jézus halálában és feltámadásában részesül. Vagyis itt az *abnegatio* jelenségével, a régi én megtagadásával, a saját akaratról való lemondással állunk

szemben, mely átszüremlik az *annegare*, („fuldokolni”, „levegőért kapkodni”) szöveg-összefüggésbeli jelentésén. Allegorikus értelemben ez annyit tesz, hogy az Egyház elengedte hívei kezét, és nem lehet igazi támasza a megkeresztelteknek, ahelyett, hogy – mint Zerfass megjegyzi (Zerfass 1988: 204) – jelként és útként, illetve szentségként szolgálna a hívők számára. Ezt erősíti meg a második tercina első sorában az *avolterate* ige használata is, melynek jelentés-tartománya a „megváltoztatni”, „kifordítani-kiforgatni”, „meghamisítani”, „korrumpálni”, valamint „megcsalni” és „házasságtörést elkövetni” jelentésekkel terhes, és az Isten szavát világi hatalmi vágyaival *feje tetejére állító* és Vőlegényét, azaz Krisztust *megcsaló* Egyházra vonatkozik. Aligha véletlen, hogy az ominózus tercina harmadik sorának *sganni* igéje az *avolterare* (*ingannare*) „megcsalni” jelentésének *antinómiája*: jelentése az illúzióktól, a tévhittől való elállásként írható körül, s így a legszorosabban kapcsolódik az elbeszélő Egyházat illető vádjaihoz, és amely majd az 56-57 sorban már a szóalaki hasonlóság szintjén is megjelenő ellentételezettségben szintúgy igazolást nyer, amire Tavoni is felhívja a figyelmet (Tavoni 1992: 488): „non temesti torre a 'nganno / la bella donna, e poi di farne strazio?”.

Látható, hogy a keresztelés aktusa és a Lélek átadása (a jelenet) valamint az Egyház működése (az ének alaptémája) között szoros kapcsolat áll fenn, mely, mondhatni a *történetiségnek lesz része*, minthogy a Szentlélek átadása, mint olyan, maga is egy bibliatörténeti folyamatba illeszkedve mutatkozik meg: az első jel Jézusnak János által a Jordán vizében történt megkeresztelése után adatik, amikor is az galamb formájában leszállt rá (*Mt 3, 16.*), a második a püünkösdi eseményhez kötődik, midőn az apostolok feje fölött a tűznyelvek megjelentek (*Ap Csel 2, 1-4*). A keresztelésben ezért az Egyház feladata a Léleknek mint Isten ajándékának a *közvetítése*. Az említett tercina allegorikusan éppen e közvetítő tevékenység fogyatékos-ságára utal.

Parafrázis és kommentár

1. O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci
*Ó, Simon mágus, ó, nyomorúságos követői,
kik Isten dolgait, melyek a jóságnak
kell jegyesei legyenek, ámde ti, ragadozók*

4. per oro e per argento avolterate,
or convien che per voi suoni la tromba,
però che ne la terza bolgia state.
*aranyért és ezüstért csaljátok meg,
most helyes, hogy miattatok szólaljon meg a harsona,
mivel a harmadik bugyorban vagytok.*

7. Già eravamo, a la seguente tomba,
montati de lo scoglio in quella parte
ch'a punto sopra mezzo 'l fosso piomba.
*Már a következő sírnál voltunk,
felhágva a kőhíd azon részéig,
mely alatt éppen az árok közepe tátong.*

10. O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
e quanto giusto tua virtù comparte!
*Ó, legfelső bölcsesség, mily hatalmas a te tudományod,
mit az égben, földön s e rossz világban társz fel,
s mily igaz mód ítélkezik bennük érényed!*

13. Io vidi per le coste e per lo fondo
piena la pietra livida di fóri,
d'un largo tutti e ciascun era tondo.
*Láttam, hogy a falak mentén és szerte a mélyben
a szürkés-fekete kő nyílásokkal teli:
mind egyformán széles, és mindegyikük kerek volt.*

16. Non mi parean men ampi né maggiori
che que' che son nel mio bel SanGiovanni,
fatti per loco d'i battezzatori;
*Nem véltem sem kevésbé tágabbaknak, sem nagyobbaknak,
mint amelyek az én szép Szent Jánosomban
vannak keresztelő helyekként építve;*
19. l'un de li quali, ancor non è molt' anni,
rupp' io per un che dentro v'annegava:
e questo sia suggel ch'ogn' omo sganni.
*egyiket, még nincs sok éve, én törtem össze
egy illetőért, ki benne fuldokolt: s legyen ez pecsét arra,
hogy ki-ki felocsúdjon megcsalatottságából.*
22. Fuor de la bocca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e de le gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava.
*Mindegyik üreg szájából egy-egy bűnös
lába és lábszára meredt ki, egészen a vastagáig,
míg többi részüket az üreg rejtette.*
25. Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che s'è forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe.
*Talpukat, mindkettőt tűz égette mindegyiküknek;
e miatt oly erővel fickándoztak köteléküket tépve,
hogy sodort kötél vagy fűzveesszőé sem állta volna.*
28. Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era lì dai calcagni a le punte.
*Ahogy a láng az olajjal bevont dolgoknak
csak a felszíni burkán halad végig,
úgy haladt rajtuk is, a sarkuktól a lábuk ujjáig.*

31. «Chi è colui, maestro, che si cruccia
guizzando più che li altri suoi consorti»,
diss' io, «e cui più roggia fiamma succia?».
*„Ki az illető, mesterem, ki ott emészti magát,
s jobban ficánkol, mint a többi sorstársa”,
mondtam, „és akinek talpát a láng vörösebbre szíttá?”*
34. Ed elli a me: «Se tu vuo' ch'i' ti porti
là giù per quella ripa che più giace,
da lui saprai di sé e de' suoi torti».
*S ő így felelt: „Ha azt akarod, hogy levigyelek
oda alá azon a parton, amely kevésbé meredek,
őle magától tudhatsz felőle és sérelmes vétkeiről”.*
37. E io: «Tanto m'è bel, quanto a te piace:
tu se' signore, e sai ch'i' non mi parto
dal tuo volere, e sai quel che si face».
*S én: „Amennyire néked tetszésedre van, annyira örövendek
én: te vagy az uram, és tudod, el nem térek
akaratomtól, de tudod azt is, amiről hallgatok”.*
40. Allora venimmo in su l'argine quarto;
volgemmo e discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiato e arto.
*Ekkor a negyedik gátra léptünk;
gyöngébb kezünk felé fordultunk, s a bugyorban
leereszkedtünk annak átllyuggatott és keskeny aljára.*
43. Lo buon maestro ancor de la sua anca
non mi dipuose, sì mi giunse al rotto
di quel che si piangeva con la zanca.
*Jó mesterem még oldalához szorítva tartott,
nem tett le, csak mikor a tört szikláig ért velem,
ahol az illető magát csámpáival siratta.*

46. «O qual che se' che 'l di sù tien di sotto,
 anima trista come pal commessa»,
 comincia' io a dir, «se puoi, fa motto».
*„Ó, bárki légy is, kárhozott lélek, ki fejét a föld alatt tartva,
 mint földbeszúrt karó állsz”,
 kezdtem bele, „ha teheted, mukkanj meg!”*
49. Io stava come 'l frate che confessa
 lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto,
 richiama lui per che la morte cessa.
*Úgy álltam ott, mint a pap, gyónására várva
 az álnok gyilkosnak, ki, miután gödörbe állították,
 még egyszer szólítja őt, hogy a halált elkerülje.*
52. Ed el gridò: «Se' tu già costù ritto,
 se' tu già costù ritto, Bonifazio?
 Di parecchi anni mi mentù lo scritto.
*S az így kiáltott fel: „Te volnál már, aki itt állsz,
 te volnál már, aki itt állsz, Bonifác?
 Néhány évvel meghazudtolt engem az írás.*
55. Se' tu sù tosto di quell' aver sazio
 per lo qual non temesti tòrre a 'nganno
 la bella donna, e poi di farne strazio?». *Te volnál, ki máris jóllakott a javaakkal,
 amelyekért nem féltél attól sem, hogy rászedd
 a szép hölgyet, s hogy aztán meggyötörd?”.*
58. Tal mi fec' io, quai son color che stanno,
 per non intender ciò ch'è lor risposto,
 quasi scornati, e risponder non sanno.
*Olyanná váltam én, amilyené azok, kiket
 – mivel nem értik azt, mit nékik válaszoltak – már-már
 csúf zavar fog el, és felelni nem tudnak.*

61. Allor Virgilio disse: «Dilli tosto:
"Non son colui, non son colui che credi»;
e io rispuosi come a me fu imposto.
*Ekkor Vergilius így szólt: „Mondd neki tüstént:
„Nem az vagyok, nem az vagyok, akinek hiszel”;
és én úgy is feleltem, ahogy elrendelte.*
64. Per che lo spirto tutti storse i piedi;
poi, sospirando e con voce di pianto,
mi disse: «Dunque che a me richiedi?
*Erre a lélek, ahogy csak tudott, lábával vonaglani kezdett;
majd felsóhajtva és a sírás hangján
így szólt hozzám: „Nos, mi az, amit tőlem kívánsz?*
67. Se di saper ch'i' sia ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa corsa,
sappi ch'i' fui vestito del gran manto;
*Ha már annyira fontos neked tudnod, ki vagyok,
hogy ezért befutottad e mély partot,
tudd meg, hogy én a nagy palástot viseltem;*
70. e veramente fui figliuol de l'orsa,
cupido sì per avanzar li orsatti,
che sù l' avere e qui me misi in borsa.
*és valójában a Medve fiacskája voltam,
igencsak sóvár, hogy bocsaim előre jussanak,
ezért fönn a pénzt, s itt magamat tettem tarsolyba.*
73. Di sotto al capo mio son li altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per le fessure de la pietra piatti.
*A fejem alatt ott vannak alálökve
– kik a simóniában előttem jártak–,
e kő résein át a többiek, meglapultan.*

76. Là giù cascherò io altresì quando
verrà colui ch'i' credea che tu fossi,
allor ch'i' feci 'l sùbito dimando.

*Én magam is oda zuhanok alá, ha majd
eljön az illető, akinek téged hittelek, hogy vagy,
amikor feltettem sietős kérdésemet.*

79. Ma più è 'l tempo già che i piè mi cossi
e ch'i' son stato così sottosopra,
ch'el non starà piantato coi piè rossi:

*De már több időt töltöttem én el lábamat tűzzel égetve,
és állva így fejtetőmön,
mintsem ameddig az földbe bökve vörös lábbal lesz itt:*

82. ché dopo lui verrà di più laida opra,
di ver' ponente, un pastor senza legge,
tal che convien che lui e me ricuopra.

*mivel utána még ocsmányabb műveivel
napnyugatról jó egy pásztor, kinek a törvény semmi:
olyan illető, ki rászolgál, hogy őt s engem elfedjen.*

85. Nuovo Iasón sarà, di cui si legge
ne' Maccabei; e come a quel fu molle
suo re, così fia lui chi Francia regge».

*Az új Jázon lesz az, akiről olvashatunk
a Makkabeusoknál; és amilyen nyájjas volt azzal
királya, olyan lesz ővele, ki a franciák trónján ül”.*

88. Io non so s'i' mi fui qui troppo folle,
ch'i' pur rispuosi lui a questo metro:
«Deh, or mi dì: quanto tesoro volle

*Én nem tudom, nem voltam-e ekkor túlságosan őrült,
merthogy én is ily tónusban válaszoltam:
„Nos hát, mondd csak, mennyi kincset akart*

91. Nostro Signore in prima da san Pietro
ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non chiese se non "Viemmi retro".

a Mi Urunk Szent Pétertől, mielőtt

a kulcsokat még reá bízta volna?

Persze, hogy mit se kért, csak azt „Kövess engem!”

94. Né Pier né li altri tolsero a Matia
oro od argento, quando fu sortito
al loco che perdé l'anima ria.

Sem Péter, sem a többiek nem vettek el Mátyástól

aranyat vagy ezüstöt, amikor kisorsolták

annak helyére, aki bűnös lelkét elveszejtette.

97. Però ti sta, ché tu se' ben punito;
e guarda ben la mal tolta moneta
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

Ezért hát illik rád, hogy jól megbüntettek;

és őrizzed jól a csalárdul elorzott pénzt,

mely Károly ellen oly vakmerővé tett téged.

100. E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
la reverenza de le somme chiavi
che tu tenesti ne la vita lieta,

S ha nem volna előttem még az, ami tilt szólni,

a fenséges kulcsoknak tisztelete,

melyeket örömteli életedben kezdedben tartottál,

103. io userei parole ancor più gravi;
ché la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi.

még súlyosabb szavakat használnék;

merthogy kapzsiságtok megszorítja a világot,

eltiporván a jókat és fölemelvén az aljasokat.

106. Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;
*Rólatok, pásztorokról jegyezte meg az Evangélista,
amikor azt, ki a vizek fölött ül,
látta ő szajhászkodni a királyokkal;*
109. quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque.
*azt, ki hét fejjel született,
és tíz szarva volt támaszul,
míg férjének tetszett ezen erénye.*
112. Fatto v'avete dio d'oro e d'argento;
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?
*Aranyból és ezüsből csináltak magatoknak istent;
s mi a különbség köztetek és a bálványimádók közt,
ha nem az, hogy ők egyet, míg ti százat imádtok?*
115. Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco padre!».
*Ó, jaj, Konstantin, mennyi rossznak volt anyja,
nem a te megtérése, hanem az adomány,
melyet tőled az első gazdag atya átvett!''.*
118. E mentr' io li cantava cotai note,
o ira o coscienza che 'l mordesse,
forte spingava con ambo le piote.
*S mialatt én efféle hangokat kántáltam,
vagy a düh, vagy a lelkifurdalás volt, ami mardosta,
ő erőteljesen rúgkapált mindkét lábfejjével.*

121. I' credo ben ch'al mio duca piacesse,
con sì contenta labbia sempre attese
lo suon de le parole vere espresse.

*Igencsak hiszem, hogy vezéremnek tetszett,
hisz oly elégedett arccal követte-várta mindvégig,
igazul megformált szavaim csengését.*

124. Però con ambo le braccia mi prese;
e poi che tutto su mi s'ebbe al petto,
rimontò per la via onde discese.

*Eztán két karjába fogott;
s mikor egészen kebléhez emelt,
felhágott az úton, amelyen leereszkedett.*

127. Né si stancò d'avermi a sé distretto,
sì men portò sopra 'l colmo de l'arco
che dal quarto al quinto argine è tragetto.

*És nem is fáradt el, ahogy magához szorítva haladt,
olyannyira nem, hogy egész az ív csúcsára vitt fel,
hol a negyediktől az ötödik párkányig nyílik átjáró.*

130. Quivi soavemente spuose il carco,
soave per lo scoglio sconcio ed erto
che sarebbe a le capre duro varco.

*Itt gyöngéden letette terhét,
gyöngéden az alattomos és meredek sziklák miatt,
mely kecskéknak is kemény átkelő volna.*

133. Indi un altro vallon mi fu scoperto.

Innét egy másik mély völgyet fedeztem föl.

1-6. Simon mágus nevének említése a szamáriai lakók bibliai történetéhez kapcsolódik, akikhez a jeruzsálemi apostolok elküldik Pétert és Jánost, hogy azok, miután már meg voltak keresztelve az Úr Jézus nevére, megkapják tőlük a Szentlelket is. Amikor Simon látta,

hogy az apostolok kézzel közvetítik a Szentlelket, pénzt ajánlott fel nekik: „Adjatok nekem is olyan hatalmat - mondta -, hogy akire csak ráteszem a kezem, megkapja a Szentlelket”. Péter elutasította: „Vesszen el a pénzed veled együtt, mert azt hitted, hogy az Isten ajándékát pénzen meg lehet venni. Semmi részed benne, és semmi közöd hozzá, mert szíved nem tiszta az Isten előtt. Térj meg hát gonoszságodból, és kérd az Istent, hogy bocsássa meg szíved szándékát! Úgy látom, elöntött a keserű epe, és fogva tart a gonoszság” (Ap Csel. 8, 9-24). Simon követői alatt azok értendők tehát, akik az egyházi közhivatalok adásvételének, a tisztségek megszerzésének, a bűnbocsánat pénzzel való megvásárlásának vagy eladásának gyakorlatát űzték. (l: Szabadi 2004: 107)

- A harmadik sorban megfogalmazott és az Egyház vezetőire vonatkozó (*rapaci*) *ragadozók* kijelentése a nőstényfarkas csillapíthatatlan étvágyára utal (*Inf.* I. 49-51), amit majd a *Paradicsom* további két énekében mint a *lupo* (*Par.* IX. 132), azaz a nyáját marcangoló „pásztor”, illetve mint a *pásztornak öltözött ragadozó farkasok* (*in vesta di pastor lupi rapaci*) erősítenek meg az ismétlésnek mint jelentéstágító szemantikai rímnek köszönhetően (*Par.* XXVII. 55). Ez utóbbi az allegorikus *farkas-ragadozó-farkas mint pásztor* sor jelentéstartományát azáltal teszi befejezetté, hogy immár egyetlen összetett képbe sűríti össze e kép korábban „szétszórt” cserepeit, és e kép hitelességét az evangélium soraival (Mt 7, 15) pecsételi meg: *Óvakodjatok a hamis prófétáktól! Báránybőrben jönnek hozzátok, de belül ragadozó farkasok.*

- Az elbeszélő a jegyes-szimbolikára, vagyis Krisztus és az Egyház és minden hívő szeretet-közösségen alapuló jegyességére (Mt 22,1-10; 25,1-13) utalva e jegyesség megcsalásaként (*avolterate*), illegitim összefonódásként (Momigliano 1974: 365) értékeli a simóniakusok tetteit, akik félredobják Isten természetfeletti szeretetének viszonzását és e hiány eszkatologikus következményeit. A Vőlegénnyel való végleges eszkatologikus együttlétet a menyegző képe jele-

níti meg (Mt 22, 4-9).

- Nyilvánvaló, hogy a pápák a szövegösszefüggés szerint magas hivatalukhoz nem Isten ajándékaként jutottak. S mint látható, Simon követőivé lettek, sőt elképzeléseinek kiteljesítőivé.

- A harsona, vagyis az írás mintegy profetikus előhírnöke és megerősítése az eljövendő utolsó ítélet trombitájának, a bibliai közlés igazának.

10-12. Amíg az előző tercina pusztán a helyet jelöli meg, ahonnan a látvány az Utazó elé tárul, a kifejtést az emléken érzett felháborodás szakítja meg, amely azonban Isten cselekedetének csodálatába ágyazva tűnik el és jelenik is meg egyúttal: Isten a túlvilági jutalmazással és büntetéssel helyrebillenti a földi lét diszharmóniáját. Az elbeszélő előre hozza ítéletét, s majd csak azt követően mondja el a történetet, amelyben a Biblia eszkatologikus üzenetének hitelességét látni viszont. A tercina forrásául az ótestamentumi *Példabeszédeknek* és a *Bölcsesség könyvének* egy-egy szöveghelye kínálkozik: „Az Úr bölcsességgel alkotta a földet, értelemmel tette az eget szilárdná (*Péld.* 3, 19)”, valamint „De mivel igazságos vagy, mindent igazságosan intézel (*Bölcs.* 12, 15)”.

- A negyedik, szintén az aposztrophé alakzatát öltő tercinában (*O Simon mago /.../ O somma sapienza*) az ének kezdősorának ismétlését láthatjuk. De csakis *formai*, külsődleges, és nem szemantikai értelemben vett ismétlésről van szó: valójában ez az aposztrophé az első ellenpontja. A tárgyhoz igazodó *magas* stílust nem csak a szóhasználat jelzi, hanem a versritmus is: a tizedik sorban például a *sapienza* (bölcesség) szó az egy szótagból a kiejtés révén kettőt alkotó *dierézis* által lassítja le a ritmust, s így még ünnepélyesebbé válik a megszólítás tónusa. A sor másik felében a *quantū è l'arte* (*mily hatalmas*) összetételben az *elízió* (hangkivetés) révén elő-

idézett hangsúlytorlódás miatt szinte *rímszerű egybehangzás* jön létre. Így a *mily hatalmas* jelentés nem csak Isten tudományának (művészetének) hatalmasságát jelenti, hanem a hatalom tudományára (művészetére) is kiterjed, minthogy a kijelentés egyidejű vizuális szemlélése és fennhangon olvasása között támadó feszültség e nyelvi összetétel révén is kifejezésre juttatja *Isten befoghatatlan hatalmasságát*.

13-18. Az elbeszélő továbbra is a várakoztatás fogásával él: a *pietra* (kő) szóval egyszerre sejtet és utal is a mágus történetében kulcsszerepet játszó Péterre, akit Krisztus az egész kereszténység fejévé tett: „Te, Péter, azaz kőszikla vagy, és én erre a kősziklára építem Egyházamat” (Mt 16, 18). A lyukak a sziklában mint a simóniakus pápák tetteinek nyomai a sziklára épített egyház alapjainak rombolási kísérletét szimbolizálják. S mint következmény utalnak Jézusra is, aki a szegletkő és az üdvösség egyedüli forrása kellett volna legyen számukra (Mt 21, 42; Mk 12, 10; Lk 20, 17.). Ezen üregek, melyet a földi életük során az Egyház alapjaiba vájtak bele, lesznek büntetésük helyeivé.

- Az elbeszélő az üregek nagyságát a nosztalgiával említett firenzei Szent János Keresztelő Kápolna kútjainak méretéhez hasonlítja. Ott részesült maga is a keresztsége szentségében, s ebben a kápolnában remélte költővé koronáztatni magát (*Par.* XXV. 8).

19-21. Az ének értelmezésében nagy bizonytalanságot okoz ez a tercina. Már az ún. szó szerint vett értelem is nehezen rekonstruálható. Több kérdés is vitatott ebben a tekintetben. Először is az, hogy a *loco d'i battezzatori* a keresztelő szertartást végző papok számára fenntartott helyet jelöli-e, ahogy a régi kommentátorok többsége (Guido da Pisa in Momigliano 1974: 383) és néhány közelmúltbeli véli, ami szerint a kutak arra szolgáltak volna, hogy a szertartást végző pap a keresztelendők nagy tömegétől védve végezhesse a szentség kiszolgáltatását (Rossetti 1827: 120) nagypén-

teken és pünkösdkor. Mások szerint ellenben (Vandelli 1987: 150; Varanini 1950: 439; Fallani 1964: 10) a szó valójában a keresztelő kutakra, a szertartás helyére utal. Ez első esetben a kútban nem lehetett víz, a másodikban szükségszerűen volt. Az első esetben nem látható be, hogy csak a kút szétzúzásával lehetett kiemelni onnan a gyermeket (a kút mérete miatt, ha az alámerítéses szertartási formát vesszük, csakis gyermekről lehetne szó), akit állítólag Antonio di Baldinaccio de' Cavicciulinak hívtak (Costa 1832: 86), és aki játszadozás közben beleesett volna az egyik ilyen kútba. Másfelől a márvány széttörése aligha mehetett volna oly könnyűszerrel. Mindenesetre az *annegava* ige jelentése ez esetben nem a vízben fuldoklás jelentésében áll, hanem egy olyan testhelyzetet jelöl, amelyben a test beszorítottsága a levegővétel nehézségével járt volna együtt.

- A magunk részéről azt véljük ésszerűbbnek, hogy a firenzei kápolnában, mint a pisaiban és a pistoiaiban is a nyolcszögletű keresztelő-medence kerülete mentén és abba süllyesztetten beépített és szenteltvízzel teli kutakról van szó, amelyekbe a gyermekeket kereszteléskor háromszor alámerítették. Ezt erősíti meg a pisai keresztelőkápolna múltját kutató történész-művészettörténész, Annarosa Garzelli, aki arra a megállapításra jutott a kutak funkcióját illetően, hogy a szenteltvizet azok nem közvetlenül tartalmazták, mivel belső falukat egy amfora bélelte ki. Ezekben állt a szenteltvíz. A kutak aljának és falának vizsgálata ugyanis igazolta, hogy az évszázadokon át folytatott keresztelő szertartások ellenére sem lehetett rajtuk kimutatni a mézlerakódások nyomait (Garzelli 2002: 7). Ez mindenesetre logikusabb magyarázat arra, hogy Dante inkább ezt az amforát, semmint a márványból készült kutat törte szét, aminek következtében a víz és a cserép a kút aljára folyt le, illetve került, s így módon, minthogy a víz felnyomta az amforát, a lábánál fogva ki lehetett emelni a fuldoklót, aki ezt megelőzően az amfora alján olyan pozícióba kerülhetett, hogy kézzel nem lehetett elérni. Ez

feltételezi, hogy az amfora hossza a keresztelőmedence magasságán túl, de annak az aljáig ért. Ezért mélységének, az alámerítéssel történő keresztelési szertartás miatt, jócskán meg kellett haladnia az egy métert.

- Fallani szerint Dante, hogy megmentse a gyermeket – s ezért a szöveg nem ad hírt sem az elbeszélő lelkifurdalásáról, sem mentegetőzéséről –, a kút felső márványlapját törte szét. De mivel sokféle hír járta be az eseményt, mindenkit tájékoztat efelől, hogy zárják le magukban e kérdést övező bizonytalanságot (Fallani 1964: 10).

- Tavoni megállapítása, amely szerint a keresztelőkutak Dante idejében valójában mozgatható amforák voltak, az ikonográfiai tanúbizonyságok alapján meggyőzőnek tetszik (Tavoni 1992: 486). S bár a kérdés a tényigazság szempontjából nem mellékes, a szövegértelmezés szempontjából (mármint, hogy a kutakat amforákkal „bélelték-e ki”) nem bír döntő erővel.

22-30. A bűnösök pozíciója, fejtetőre állításuk groteszk képe világosan jelzi a földi lét felé forduló és a földi kincsek iránt érzett étvágyukat és rejtőzködő képmutatásukat, a spirituális arc elvesztését. A *bocca* mint a kút *szája* majd azon árulók büntetésének formáját előlegezi meg, akik testük felső részével a Sátán szájában tűnnek el, miközben lábaikkal abból kilógva rúgkapálnak. Nos, a Sátán is fejjel lefelé zuhant alá az égből, s vájt magának üreget a Föld közepontjáig, vagyis pozitúrája hasonlatos a simóniákusokéhoz (vö Muresu: 2009: 81 és 90). Ugyanakkor ez utóbbiak helyzete csak *átmeneti*, minthogy később a mélybe zuhannak.

- Másfelől a simóniákus pápák pozitúrája felidézi azokat a román-kori reliefeket, amelyek Simon mágust a földre a fejjel lefelé zuhanó alakként ábrázolják.

- A *giunte*, vagyis a kötelék, meglátásunk szerint nem a boka vagy a térd ízületeire vonatkozik, hanem a tűzkarikára, illetve kör alakú sziklaüreg falára.

- Számos kutató felfigyelt arra, hogy összefüggés áll fenn a simoniákusok büntetésének formája és a kapzsiság bűnöseinek helyzete között (Pietrobono 1923: 81). Ami egyesíti őket, az a világi javak bekebelezésének csillapíthatatlan vágya. Ezt allegorikusan „földközeli állapotuk” jeleníti meg: amíg a simoniákusok már félig a föld (a szikla) fogságában raboskodnak, addig a pokol kapzsiságban vétkes bűnösei (*Pok.* VII. 26-27) a földig hajolva, kezükkel és mellkasukkal (minthogy hiányzott belőlük a szív kísértésnek ellenálló ereje) görgetnek maguk előtt hatalmas súlyokat, vagyis az életük során felhalmozott kincsek súlyát, hasonlóan a *Purgatórium* kapzsi lakosaihoz (*Purg.* XIX. 118-126), akik hason fekve, kezüknél és lábuknál megkötözve mozdulatlanul hevernek a földön, s nem tekinthetnek fölfelé, ahogyan a földi életükben sem tették. Ezen pozitívumából következik, hogy az Utazó minden esetben mélyen lehajolva férközhet csak közelükbe, hogy hangjukat hallhassa.

31-45. A kép groteszk voltát fokozza, hogy benne az elbeszélő egyelőre még csak a bűnös testét „szólaltatja meg”, amely artikulátlanul is beszédes: a talpán módszeresen és körkörösön végigfutó láng „szavát” a *buccia*, *cruccia*, *succia* rímhármas közvetíti a hangszimbolika révén, amely a buborékot vető izzó olaj minduntalan felfelcsattanó hangjának realiztikus tapasztalatát idézi fel az olvasóban. Mindennek beszédességét a 45. sor képalakítása (*piangeva con la zanca*), vagyis a *magát csámpáival siratta* elbeszélői észrevétel is alá húzza. Ezenközben az elbeszélői attitűd is kitapintható e képben: abban a gúnyos ellenpontozottságban, amely a papság olajjal való felszentelésének, felkenésének aktusa és a felkentség szentségével történt visszaélés között a talpon körbefutó lángkoszorú jóvoltából feszül.

- A bűnös talpa azért pirosabb, mint a többi üreg lakóié, mivel vétke is, minthogy pápa, nagyobb súllyal esik latba. A láng akár a pápák skarlátvörös harisnyájára is utalhat (Guido da Pisa, in Muresu 2009: 87).

- *A te vagy az uram* kitétel Vergilius döntésének elsőbbségére utal, amelyhez a hős tartja magát, míg másfelől a két költő közötti viszonyt Vergilius féltő figyelmessége rajzolja ki, amely minduntalan feltűnik az ének alaptémája mellett.

- Az *a mano stanca* kifejezés a kevésbé fáradságos és ezért kevésbé meredek út választását jelentheti (Rossetti 1827: 122), avagy az ügyetlenebb, gyöngébb képességekkel megáldott kezét (Brezzi 1970: 168).

46-48. A jelenet groteszk voltát és az Utazónak a bűnöst illető nézőpontját nem egyszerűen csak a büntetés analóg formája közvetíti (III. Miklós pápa fejfel a kősziklába fúrva, lábát az égnek mutatva áll beszorítva az üregben, és nem láthat már többé semmit (D'Ovidio 1964: 365), éppen úgy, ahogy hivatását egykor fejtetőre állítva semmibe vette a példamutatás követelményét, és ahogy elvakította az arany fénye), hanem az Utazó kérdésében szereplő hasonlat is, amely a bűnös helyzetét *földbe szúrt karóként* írja le.

49-51. A kor szokása szerint a gyilkost fejfel lefelé egy gödörbe ásták, de ha az bevallotta a papnak megbízói nevét, esetlegesen megmenekülhetett a kivégzéstől. Az álnok jelentése így magába foglalja az árulóét is (l. Giacalone 2005: 385). Ez nagyon is valószínű, hiszen a pápa árulkodik majd az előtte lévőkre és az őt majd követő Bonifácra, valamint V. Kelemenre, bár nem a menekülés reményében, hanem mert az elkövetett bűn gyakorisága kisebbiteni látszik az adott vétek súlyát. Valójában csak a két szituáció lélektani közelségéről és a szerepek látszólagos hasonlóságáról van szó, mi-

közben a szereplők pozitúrája azonos.

- Eddig a pontig azt tapasztalhattuk, hogy a témakibontás ritmikájának, az elbeszélés struktúrájának sajátosságai azokkal a nyelvi-költői fogásokkal írhatók le, melyeknek célja összességükben az olvasói várakoztatás és ezzel együtt az érdeklődés és a feszültség fokozása, de amelyek egyúttal azt a benyomást keltik, *mintha e személyes emlék konkretizálása nehezebbre esne az elbeszélőnek*, mivel annak tárgyát olyan bűnök képezik, amelyek túlvilági tapasztalatainak és a világ aktuális állapotának tükrében lehangolók és tűrhetetlenek. Ezzel kapcsolatosan joggal jegyzi meg Chiesa: az első találkozásig voltaképpen csak az ötvenegyedik sor után „jutunk el”, ám a bűnös kilétének homálya még korántsem oszlik el, s még a neve sem hangzik el az énekben. Az elbeszélés lassítására, folytonos megakasztására a első két aposztrophén és a tárgy közhírré tételén túl még számos mozzanat szolgál: a néptelen táj és e táj jellegzetességének összehasonlítása a keresztelő kápolna kútjaival; a szövegbe beilleszkedni nem látszó problematikus tercina (19-21); az immár benépesített sziklaüregekben arcukat elrejtő bűnösök látványának leírása, amely életre hívja a Vergilius és az Utazó közötti, használható információt nem tartalmazó dialógust; hősünk kimondatlan kérése Vergiliustól és az a pozitúra, amelyet hasonlóként a gyilkost gyóntató pap képe világít meg (Chiesa 2008: 146-147).

52-57. III. Miklós elképedést kifejező felkiáltása vélt tévedésének tudható be, mivel a jövő ismeretének birtokában három évvel későbbre, 1303-ra várja Bonifác pápa érkezését. Mindezt a *te volnál már, aki itt állsz* kifejezés megismétlése nyomatékosítja. De meglepődése ellenére sem mulasztja el III. Miklós pápa, hogy az *itt állsz (ritto)* kitétellet kifejezésre ne juttassa szarkazmusát, minthogy az őt követő Bonifác maga is fejjel lefelé kerül majd az üregbe, hogy aztán fejével a mélybe lökje az előtte lévő bűnöst. Vagyis a *cövekként állni* pontosan a fordítottja annak a pozitúranak, amelyet majd

Bonifác kénytelen lesz felvenni. A *fitto* szó azonban még további két jelentést is aktivizál: az első, amely szerint az valamilyen anyagnak a *színét* jelenti, míg Bonifác testhelyzetére nézve csak a *fonákjáról* lehet szó. A második szerint valamiféle *támasztékot* (lécet, karót stb.) jelölhet, s e tekintetben valóban támasztéka lesz egykoron Miklós rúgkapáló lábainak, még ha csak egy pillanatra is, mivel éppenséggel *az alálökés eszközeként* szolgál majd, vagyis a szó „támaszték” jelentése éppen ellentétébe vált át. Azzal, hogy az elbeszélő a saját szava (*fitto*, mint karóként földbe szúrt ember – melyben a karó kihegyezett vége az ember fejének, vagyis a gondolkodásnak feleltethető meg) és a pápa kifejezése (*ritto*, mint szálfegyenesen álló ember között) rímviszonyt teremt, egyfelől osztozik Miklós Bonifácot érintő szarkazmusában, másfelől azáltal, hogy e két szót a *scritto*-val (a jövendő könyvével) is rímviszonyba hozza, jelzi, hogy Miklóst nem csapta be az írás: Bonifác, aki a szereplő Dante utazása idején (1300) még élt, a fikció szerint Miklós helyébe lép majd.

- Felvetődik ezen a ponton még egy kérdés, amelyre a dantisztika – legalább is részleges ismereteink szerint – nem tér ki. Jelesül az, hogy III. Miklós tévedése miért következhetett be? Hiszen a pokol lakói jól ismerik nem csak a halandók földi jövőjét, hanem eljövendő helyüket is a túlvilágon. Ám a szereplő Dante eljövendő látogatásáról fogalmuk sincs. Meglátásom szerint a szöveg ezzel Dante utazásának *teljességgel különleges* és az égi kegyelem által jóváhagyott és kívánt útját hangsúlyozza, mely út csak a *prófétát*, a kiválasztottat illetheti meg, és amelynek morális célja az, hogy a gyakorlatban, az *írás* révén erősítse meg Istennek már csakis a földi halandókra, a pápaság és a császárság eredeti feladataira vonatkozó rendelkezéseit.

- III. Miklós Bonifácot illető szemrehányásai bár jogosak, de a beszélő személye folytán akaratlan önjellemzéssé is válnak, minthogy éppen ő volt az, aki Bonifácnak „mintát” kínált, s így

szájából az ítélet képmutató álnokságként is hat.

- Értelmüket tekintve Miklós szavai az első két tercina témájának költői ismétlései a szövegben. Visszatér Isten Egyházának, a szép hölgynek a megcsalása és meggyötrése a pápa (a vőlegény) világi bírványa miatt: A *sazio* szó (55.) „jóllakottság” jelentése a szövegösszefüggésben ironikus, minthogy Bonifác halálára mint arra az egyedül lehetséges okra utal, amely képes lett volna véget vetni a pápa csillapíthatatlan éhségének. Továbbá a *sazio* rímviszonyt alkot a *strazio*-val, a vadállati farkas-kegyetlenséggel, a gyötréssel és kínnal. Ez egyben konkrét utalás is Bonifác azon művére, mely szerint álnok érvekkel hagyatta volna jóvá Celesztin pápa lemondását (*Pok.* III. 59-60; *Pok.* XXVII. 104-105). Másfelől ebben a passzusban a jegyeszimbolika megfordításával is szemben találjuk magunkat: az Egyház mint menyasszony vőlegénye Krisztus, és nem a pápa, aki mint az Egyház feje és annak része önmaga romlottságával az Egyház egészét az erkölcsi züllés útjára tereli. Péter, mint a Krisztus után vágyakozó és őt váró romlatlanság Egyházának (a szép hölgynek) a megalapítója a Dante korabeli pápák elszajhásodott egyházának ellenpontjává és egyszersmind az ének örökös vonatkozási pontjává válik.

58-63. A Dante-hős megrökönyödése és átmeneti némasága nem pusztán annak tudható be, hogy őt a bűnös másnak véli (Bonifácnak), hanem annak a vádnak és szarkasztikus tónusnak is, amellyel őt illetik. Nem dönthető el, hogy az 55-57-es tercinában közölt képes beszédből az Utazó következtetni tud-e Bonifác pápára, vagy sem. Igen esetén, megnémulása ennek is betudható volna. Az Utazóban keletkezett feszültséget Vergilius tanácsa azáltal is fokozza, hogy Miklós ismétléssel nyomatékosított kérdésére Danténak is szóisméltéses választ ajánl (*Nem az vagyok, nem az vagyok...*), ami a figyelmet a helyzet komikumára hívja fel, de egyúttal jelzi, hogy Vergilius jót mulat e szituáción és Miklós pápa helyzetén is.

64-66. III. Miklós első reakciójának groteszk komikumát a fejtetőre állított bűnös toporzékolásának képe és a tehetetlenségre utaló sírós hang közvetíti. A testbeszéd groteszk képe mögött Pál azon megjegyzését gyaníthatjuk, amely a test (a világ) és nem a lélek szerint élőkre vonatkozik.

67-87. Hét tercina öleli fel III. Miklós önfeltáró elbeszélését és jövődöléseit. A kárhozott lélek nem más, mint Giovanni Gaetano Orsini, aki III. Miklós néven 1277 november 25-én került a pápai trónra, és egészen 1280-ig maradt ott. Ő volt az első pápa, akinek udvarában nyíltan folyt a hivatalok adásvétele, s aki családtagjait a bíborosi székekbe ültette. Családi neve: Orsini, amely az *orso* (medve) szóból származik, és mint alább maga utal rá (70-71), leszármazottaival oly előrelátó gondoskodással bánt, mint a medve a bocsáival (Szabadi 2004: 107). Ugyanakkor a stílus és a szóhasználat, ami teljességgel inadekvát egy pápa tisztségével és az általa elkövetett bűnökkel, valamint a szójátékszerűségbe oltott bűnvalomlás (*fönn a pénzt, itt lenn magamat tettem tarsolyba*, azaz üregbe, zsákba), amely híján van mindenféle lelkifurdalásnak, egy elvete-mült és kisszerű ember alakját rajzolják ki.

- Valamennyi bűnöst az őt követő pápa löki és szorítja majd be a szikla réseibe, hogy aztán a mélybe zuhanjanak. Szimbolikus értelemben az Egyházon mint a krisztusi kősziklán általuk ütött sebekből nyíló mélység válik majd temetőjükké. A dantei kép előzménye feltehetően San Pier Damianinak Hildebrand arezzói prédikációjára tett utalása: eszerint egy szent szerzetes, aki meglátogathatta a poklot, ott egy simoniákus német gróffal találkozott, aki, miután a metzi templomhoz tartozó földet kisajátította, a pokol tüzének ölelésében egy létra fokán szenved, melyről egy-egy fokkal minduntalan kénytelen alábbszállni, minthogy rokonai – akik nem szolgáltatták vissza a földet – ugyanide kerülnek, és őt fokról-fokra lejjebb taszítják (Brezzi 1970: 166.; Fallani 1964: 9).

- Ugyanakkor, mint erre Rossetti is rámutatott, a büntetés ezen módja Danténál teljességgel szokatlan módon *átmeneti jellegű* (Rossetti 1827: 130). Meglátásom szerint a mélyben eltűnő, s ezért láthatatlan bűnösökről Dante nem adhatott volna képet, ahogy az eretnekekkel sem beszélhetett volna (*Pok.* X. ének), ha már sírjaikra rázuhant volna a fedőlap. Vélhetően a szituációteremtés kényszere is szülte ezt a megoldást, amelynek azonban következményei vannak a szövegértelmezésre nézve: vajon nem kerülnek-e az árulók ott lenni a mélyben, Júdás közelébe? Bár annak bűne súlyosabb, hiszen Jézust a maga hasznára és önféltésből *közvetlenül* árulta el, míg itt az árulás némi közvetettséggel bír: a pápák Krisztus művét árulták el.

- A 22-24-es tercinában az *egészen a vastagáig (infino al grosso)* jelentését – melyen a kritika hol a vádlit, hol a combot érti – talán az alálökés aktusának *szükségessége* világíthatja meg. Mi Chiesa értelmezéséhez csatlakozunk, aki, kivételként, a vastagán a bűnös ülepét érti (Chiesa 2008: 146). Itt arra az empirikus tapasztalatra hivatkozhatunk – s tudjuk, hogy mennyire lényeges Dante számára a „szó szerinti” jelentés megléte az allegorikus mellett – hogy az alálökésre mint erőfeszítésre feltehetően azért van szükség, mert a bűnös teste a kútban elakadt (máskülönben alázuhanna magától is a mélybe). S a test nyilvánvalóan legterebélyesebb pontján, *a széles csípőnél*, vagy a *fenekénél* akadt fenn. Megfontolandó továbbá, hogy a *grosso* konkrétan egy firenzei ezüstpénzre és általában is a pénzre mint fizetési *eszközre* utal, melyre a világi hatalomhoz a pápáknak és az Egyháznak nélkülözhetetlen szüksége volt. Efelől tekintve a bűnös pápák mind *konkrét, mind átvitt értelemben emiatt akadtak fenn* az isteni igazságszolgáltatás rostáján. Domenico Cavalcának, Dante kortársának a *Vite dei Santi Padri (A Szent Atyák életéről)* újlatin átírásában „Júdás harminc *grosso*ért adta el őt” mondatra hivatkozhatunk. Másfelől a *grosso* jelentéslehetőségei közé tartozik a duzzanat, a test felhólyagzása (*bubbone*), valamiféle fertőzés és betegség szimptomájának jelentése. Alátámasztásul akár a bubopestisé is. Elvont érte-

lemben pedig a világot és lelkeket megrontó morális *járványos* fertőzés jelentését aktivizálja (amint a lepra is *a lélek gyógyíthatatlan és fertőző betegségének* jelentésében funkcionál majd a XXVII. ének egyik sokat emlegetett figurájában, aki nem is más, mint éppen Bonifác pápa). Bár a Battaglia-féle szótár a konkrét Dante-képet vádliként fordítja le, a *grosso* általa hozott többi jelentés-lehetősége a fenti értelmezést is lehetővé teszi (Battaglia 1972: 72-73).

- A simóniában méginkább bűnös pápa V. Kelemen, világi nevén Bertrand de Got bíboros lesz, akit Szép Fülöp francia király nyomására választottak meg 1305-ben, és akiről Dante a *Paradicsom* számos énekében (*Par.* XVII. 82; XXVII. 58; XXX. 142) mély megvetéssel nyilatkozik. Kelemen méltatlan engedményeket tett a francia királynak: beleegyezett a Szentszék áthelyezésébe Rómából Avignonba, a Templomosokat megkínóztatta, vagyonukat elkoboztatta, a rendet elnyomta (Vandelli 1987: 154). Miklós Jázonra való utalása a Makkabeusok II. könyvét idézi fel (IV. 7-26) és állítja párhuzamba V. Kelemennel: Jázon „törvénytelen eszközökkel szerezte meg magának a főpapi tisztséget”. Háromszázhatvan ezüst talentummal vesztegette meg Antiochusz királyt, törvényellenes szokásokat vezetett be, elhanyagolta az oltár szolgálatát, romlott életvitelt folytatott. Amilyen elnéző volt vele Antiochusz, olyannyira volt (lesz) elnéző Szép Fülöp is V. Kelemennel.

- V. Kelemen és Szép Fülöp kapcsolata arra mutat rá, hogy az egyház univerzalisztikus ambíciója nem életképes. A másik, nemzetek feletti tekintélyre igényt tartó intézménynek, a császárságnak a válságát az európai új államkezdemények és az észak-közép itáliai városállamok, valamint a Nápolyi Királyság ellenállása jelzi, amelyek kudarcra kárhoztatták VII. Henrik 1310 és 1313 között tett restaurációs lépéseit (vö. Muresu 1996: 180-181), mely tény keserűséggel töltötte el Dantét.

88-96. Az Utazó Miklós elbeszélésének terjedelmét meghaladva, jóval hosszabban, szövegszerűen, 11 tercínában reagál. Ez a terjedelem már önmagában is jelzi, hogy mennyi intellektuális és érzelmi indulatot váltott ki belőle a pápa beszéde és e beszéd egész stílusa. A válasz előtt a narrátor morfondírozva teszi fel önmagának, s egyúttal az olvasónak is a kérdést: hogy nem volt-e esetleg túlságosan is örült (*folle*) válaszadásának tárgyában és tónusában (a *folle* jelző, amelyet majd Ulixes fog használni saját utazására nézve, itt is a *mértéket meghaladó* jelentéssel bír). Az a mód, ahogy Dante válaszol, szintén a biblikus nyelv használatára jellemző: ám amíg Miklós beszédének csúfondáros stílusa és a bibliai hivatkozás az össze nem egyeztethetőség feszültségét kelti, addig Dantée szinte súlyos, ítélkező és szemrehányó kifakadás, amely a *Máté evangéliuma* és az *Apostolok Cselekedetei* kijelentéseire épül: „Neked adom a mennyek országa kulcsait.” (Mt. 16, 19) és „Gyertek, kövessetek, s én emberek halászává teszek benneteket (Mt. 4, 19)”, valamint „Kijelöltek hát kettőt, Józsefet, akit Barszabbásznak vagy más néven Jusztusznak is hívtak és Mátyást. Majd imádkoztak: ‘Uram, ki belelátsz mindenkinek a szívébe, mutasd meg, e kettő közül kire esik választásod, hogy átvegye az apostoli szolgálatban azt a helyet, amelyet Júdás hűtlenül elhagyott, hogy az őt megillető helyre jusson’. Ezután sorsot vetettek. A sors Mátyásra esett, így a tizenegy apostolhoz sorolták (Ap Csel 1, 13-26).”

- Az ironia vagy csúfondárosság a *helyzet ironikus* voltából fakad: Dante más passzusokat vesz elő a *Bibliából*, s ő az, aki a pápát annak teológiai és bibliai ismereteiről faggatja. E mozzanat, vagyis a *szerepek felcserélése* maga is „feje tetejére állított helyzetet” illusztrál. Ugyanakkor a faggatás látszólagos, mert a kérdések valójában az Utazó állításai, megválaszolt kérdések, vagyis ismét sajátos *fejtetőre állítással* találjuk magunkat szemben, de már nem a szereplők, hanem a közlendő lényegének *nyelvi formáját* illetően.

- A 89. sorban használt a *questo metro* „a beszédemet ekképpen ütemeztem” jelentésére tesz szert, amely a vers- és a zenei mértékre, ritmusra utalva a beszéd retorikai felépítését és sajátos hangnemét is magába foglalja. Ugyanakkor visszhangzik benne a kapzsis által használt beszédmód, amelyet az elbeszélő az *ontoso metro* (Pok. VII. 33.), vagyis a gyalázkodó, megszegényítő és csúfondáros jelzővel illetett.

- A 95. sorban visszatér ismét az aranyra és ezüstre utalás, mely a 4. sorban bukkant fel először, s harmadszor a 112. sorban mint az Egyházat birtokba vevő és romlásba döntő világi hatalmi vágy tűnik fel.

- A Júdásnak az őt megillető helyre kerülése (l. bibliai passzust), valamint a 96. sor utalása Júdásra (melyre a 97. sorban Miklós pokolbéli helyének kiérdemeltségére vonatkozó dantei megjegyzés következik) nyilvánvaló kapcsolatot teremt Júdás és III. Miklós bűne között. A kapocs Krisztus elárulásában köti őket össze. Nemcsak Vergilius hagyja jóvá a Dante-hős szavait, hanem az elbeszélő még Beatricével is jóváhagyatja a simoniákus pápák büntetésének *kiérdemeltségét*, amint arra Beatrice a *per merto* (*érdeme szerint*) kitévelt alkalmazza (Par. XXX. 147).

98-99. „Történelmileg nem bizonyítható, de feltételezhető Dante vádja, hogy III. Miklós pénzt fogadott el azért, hogy I. Károlyt (Anjou) a szicíliai királyságból kibuktassa” (Szabadi 2004: 108). Ám lehetséges az is, hogy ezt az egyházi tized kisajátításával kísérelte meg, s az is, hogy a pénzt magáncéljaira fordította. III. Miklós célja az volt, hogy Károly (aki Nápoly királya, Róma szenátora, Toscana vikáriusa és a piemontei földek feudális birtokosa volt) dominanciáját, a Szentszék köré „font” gyűrűjét megtörje, ezért a kis államok és hercegségek élére saját rokonait helyezte. Különösen fontos volt számára Toscana, s hogy Károly ne maradjon annak vikáriusa,

Latino kardinálist pápai legátusként Firenzébe küldte, akinek a polgárok végső soron kezébe adták a város státútumait. Dante joggal látta ebben Firenze függetlenségének elvesztését, s Miklós iránt érzett haragjának minden bizonnyal ez is táplálója volt. Ugyanígy lázad majd később Bonifác ellen is, mivel az a fekete guelfek támogatását elnyerve, a helyi érdekeket a Szentszék politikai céljai alá rendelte (vö. Brezzi 1970: 170-173).

100-105. A súlyosabb szavaktól *eltekintés* nem a konkrét és bűnös pápának szól, hanem annak az intézménynek, melynek alapja Jézus a maga tetteivel és szavaival, valamint feltámadása által az embernek adott bizonyosság.

106-114. Az éneket nyitó tercina gondolati megismétlésével állunk szemben, mely szerint a pápák ragadozó természete miatt a kapzsóság és a *simonia* szinonimákká válnak.

- Mindezt tovább nyomatékosítja a 106-114 sort kitöltő három tercina, amely a *Jelenések Könyvére* (17, 1-6) támaszkodik: „Akkor a hét csészt tartó hét angyal közül az egyik odalépett hozzám és hívott: 'Gyere, megmutatom neked a nagy kéjné ítéletét, aki a nagy vizek fölött ül. Vele bujálkodtak a föld királyai, és a föld lakói megrészegültek kéje borától'. Lélekben elvitt a pusztába. Ott láttam egy asszonyt, skarlátvörös vadállaton ült, amely tele volt káromló nevekkal, s hét feje és tíz szarva volt. /.../ Homlokára egy titokzatos név volt írva: 'A nagy Babilon, a föld utálatra méltó kicsapongóinak anyja'". Mint az egyik interpretátor írja: „Az angyal Rómát mint nagy kéjné mutatja be. Amint Róma, illetve Babilon szemben áll a mennyei Jeruzsálemmel, úgy ez a kéjné is szemben áll a csillagkoronás nővel. Róma istentelenségével, bálványimádásával, császárkultuszával vétkezik, a Szentírás nyelvén: paráználkodik. Ez az asszony a meghódított népekre, a nagy vizekre alapítja hatalmát...” A skarlátvörös állat a „pompát jelképezi”, míg a neve a prostituált

nők homlokára írott nevére utal. „A titok azt akarja jelezni, hogy nem a valódi Babilonról van szó, amely ekkor már romokban hevert /.../. A vadállat hét feje Róma hét dombja, valamint hét császára, avagy a világ végén uralkodó hét császár volna. A tíz szarv a Rómát segítő, keresztényüldöző királyok volnának, akik később Róma ellen fordulnak (Rózsa: 2008: 1791-1792). Danténál ez a kép a keresztény Rómával, a megromlott Egyházal azonosítódik. Az Egyház hét feje a hét szentséget, a tíz szarv a parancsolatokat és az alapját jelentette mindaddig, amíg az hűséges volt hozzájuk és élén éretnyes pápák álltak.

- Amikor az elbeszélő korának keresztény Egyházát a prostituált pogány Rómával állítja párhuzamba, a hasonlat alapját az képezheti csak, hogy az első jelzőjét megfosztja jelentésétől, ellentétébe fordítja át, mondhatni, a feje tetejére állítja.

- 111. *A míg férjének tetszett ezen erénye* megállapítás visszaviszi az olvasót a Pokol XVI. énekének 67. sorához, utalván arra az időszakra, amikor Lombardiában *bátor szív és antik jellem* uralkodott, mindaddig, amíg II. Frigyes és a pápák között meg nem indult a küzdelem, amely a két hatalom felségvizeinek összekeveredéséhez vezetett, ahogy erre Marco Lombardo is utal (*Purg.* 115-129).

- Az elbeszélő (112-114) korának egyházfőit az aranyborjút készítő és imádó zsidókkal is párhuzamba állítja, utalva Ozeás (13, 2) szavaira: „öntött szobrot készítenek maguknak ezüstjükből a bálványok mintájára”, valamint „ezüstjükből, aranyukból bálványokat csináltattak maguknak”, melyeket imádvá nem Isten műve áll szeretetük középpontjában (8, 4).

115-117. Lorenzo Valla a XV. században bizonyította az adománylevél hitelességének hiányát, ám azt Dante a maga korában nem vonta kétségbe.

118-120. A *cantava cotai note* (efféle szavakat kántáltam) önreflexiós mozzanata mintegy megerősítő ismétlése a *questo metro*, vagyis az elbeszélés tónusára és kontrapunktikus „zenei” felépítésére tett korábbi, ironikus felhangtól sem mentes utalásnak. III. Miklós reakciója az Utazó dörgedelmeire kimerül némaságában és komikusan izgó-mozgó lábfejének játékában, s ez minden bizonnyal kétségbeesett tehetetlenségének képi megfelelője. Vagyis a leírás, Renuccival szólva, nem mentes a gunyoros iróniától és szarkazmustól (Renucci 1963: 178). De mindezt talán nem annyira a familiáris nyelvhasználat, mintsem az a nyelvi játék váltja ki, hogy a *springare* ige „rugdal” jelentése mögött még érződik a szó korábbi jelentése, az „ugrál” ill. „szökdel” (*saltare*) is, mely szerint az elbeszélő „éneke” lesz az, ami „tánkra” kényszeríti a vonakodó bűnöst.

121-123. A 88. sorban a pápához intézett beszédével kapcsolatos kétségeire (vajon nem volt-e mértéket meghaladó?) Vergilius elégedett arckifejezése a válasz.

- Az eddigiek tükrében némi magyarázat kínálkozhat arra nézvést, hogy miért helyezhette Dante Gioacchino da Fiore (Fiorei Joachim) apátot a Paradicsomba (*Par.* XII. 140). A Joachim által felélesztett kiliazmus eszméjét (Krisztus és az igazak ezeréves uralmának várásának gondolatát) az a vágy éltette, hogy az Egyház a szegénységben megújul, és egy szent pápa eljövételére kerül sor. Az Atya (Ószövetség idejét), a Fiú, Jézus Krisztus újszövetségi (péteri) országa mint az előtörténet folytatása követi, amelyet a Szentlélek (jánosi) országa teljesít be, és amelynek kezdetét Joachim az 1260-as esztendőre teszi, amikortól – három évnyi megpróbáltatásokat követően – a *Hegyi beszéd* tanításából táplálkozó, életvitelükben szegény „lelki” emberek „lelki” egyháza fog uralkodni. Joachim összekapcsolja tehát a Szentlélek-teológiát és az eszkatológiát, minthogy az egyház és a világ a Szentlélek által alakul majd át. Ugyanakkor ezen összekapcsolás paradox volta abban ragadható meg, hogy amíg

egyfelől a keresztényi tökéletesség történelmi és valóságos jövőként tételeződik, másfelől semmivé lesz ez a Harmadik Kor is, hogy aztán romolhatatlan teljességeként az Utolsó Ítélet után tárulkozhasson fel (ld. Nocke 1997: 413-415; Eliade 1996: 93-94). Dante, aki meggyőződhetett Joachim jövendölésének vagy elméletének téves voltáról, a szegénységben megújuló és a Szentlélek által vezetett Egyház gondolatában és egy szent pápa nélkülözhetetlenségében feltétlenül osztozott vele, míg ő maga a keresztény ember történelmi jövőjének igazgatását az Isten által kívánt császárság feladatának tekintette. Ha a *Hegyi beszédet* mint az üdvözülés törvényét tekintjük, mely a teljességgel önátadó szeretettel közelíthető csak meg, akkor „ez a szeretet Isten pneumájában lehetséges az ember számára” (Rahner-Vorgrimler 1980: 254), vagyis a Szentlélek meg-megújuló ajándéka-ként. Joachim jelzett gondolatai, valamint a ferencesek spirituális szárnyának innen is eredő felfogása és gyakorlata nem maradtak háttástanok Dante elgondolásaira nézve (Muresu 1996: 220; Barański 2000: 260). A szegénységben megújuló Egyház gondolatát erősíti meg Dante a *Szegénységgel* házasságra lépő (*Par.* XI. 73-75) Szent Ferencet illető dicsérete.

124-133. A záró és leíró tercinek ismét visszakanyarodnak a melléktemához, Vergilius és az Utazó kapcsolatához, amelyben a latin költő féltő gondosságát a tanítvány szereplése iránti elismerés kifejeződéseként értelmezhetjük.

IRODALOM

- Barański Zygmunt G. Barański, *Canto XIX* (Lectura Dantis Turicensis), Franco Cesati, Firenze, 2000.
- Battaglia Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1972, vol. VII. (GRAV-ING).
- Brezzi Paolo Brezzi, *Il canto XIX. dell'Inferno*, Nuove letture dantesche, Le Monnier, Firenze, 1970.
- Borsellino Nino Borsellino, *Al fuoco della controversia (Inferno XIX)*, Dante, 2., IEPI, Pisa-Róma, 2005.
- Buti Francesco Buti, *Commenti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, Pisa, 1858.
- Chiesa Paolo Chiesa, *Il comico e il politico (Canti XVIII-XIX-XX)*, Esperimenti danteschi (*Inferno* 2008), (szerk. Simone Invernizzi), Marietti, 2008.
- Costa Paolo Costa, *Dante Alighieri, La Divina commedia*, I. kötet (kommentár), Stamperia di San Tommaso D'Aquino, Bologna, 1832.
- D'Ovidio F. D'Ovidio, *Il canto XIX dell'Inferno*, Letture dantesche (szerk: G. Getto), Firenze, 1964.
- Eliade Mircea Eliade, *Vallási hiedelmek és eszmék története III., Osiris*, Budapest, 1996.
- Fallani Giovanni Fallani, *Il canto XIX dell'Inferno* (Lectura Dantis Romana), S.E.I., Torino, 1964.
- Garzelli Annarosa Garzelli, *Il fonte del Battistero di Pisa*, Pacini, Pisa, 2002, in *Le ultime scoperte sul Battistero di Pisa*, in Tirreno Pisa, (r. p.), 2002. november 12., 7.
- Giacalone Giuseppe Giacalone, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)*, Zanichelli, Bologna, 2005.
- Genette Gerard Genette, *Az elbeszélő diszkurzus*, in *Az irodalom elméletei I.*, (szerk. Thomka Beáta), Jelenkor-JPTE., Pécs, 1996, 83-91.
- Gilson Étienne Gilson, *Filozófia Az egyeduralomban* (ford. Hajnóczy Kristóf), in *Dante a középkorban*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- Gorni Guglielmo Gorni, *Cifre profetiche*, in *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*. Il Mulino, Bologna, 1990.

- Muresu Gabriele Muresu, *Sulla pena dei simoniaci*, L'Alighieri, 33. szám, Ravenna, 2009.
- Muresu 1996 Gabriele Muresu, *I ladri di Malebolgie (saggi di semantica dantesca)*, Bulzoni, Roma, 1996.
- Momigliano Attilio Momigliano, *La Divina Commedia* (kommentár), Sansoni, Firenze, 1974.
- Nocke Franz-Josef Nocke, *Általános szentségtan*, in Hilberath – Müller – Nocke – Sattler – Werbick – Wiedenhofer, *A dogmatika kézikönyve II.*, Vigilia, Budapest, 1977.
- Pietrobono Luigi Pietrobono, *Dal centro al cerchio*, Società Editrice Internazionale, Catani-Milano- Parma, 1923.
- Rahner- Vorgrimler Karl Rahner – Herbert Vorgrimler, *Teológiai kishoztár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- Renucci Paul Renucci, *Le Chant XIX de L'Enfer*, Marzorati (szerk. Vittorio Vettori), Milano, 1963.
- Rózsa Rózsa, Huba (szerk.), *Jegyzetek in Biblia*, Szent István Társulat, Budapest, 2008.
- Rossetti Gabriele Rossetti, *Dante Alighieri, Divina Commedia*, II. kötet (elemző kommentár), John Murray, London, 1827.
- Sanguineti Edoardo Sanguineti, *Il canto XVIII dell'inferno. Nuove letture dantesche*, C. D. R.: Casa di Dante in Roma, Le Monnier, Firenze, 1970.
- Schütz Christian Schütz, *A keresztény szellemiség lexikona*, Szent István Társulat, Budapest, 1988.
- Tavoni Mirko Tavoni, *Effrazione battesimale tra i simoniaci* («If» XIX 13-21), in *Rivista di letteratura italiana*, X, n.3 (1992).
- Vandelli Giuseppe Vandelli (komm.) in *La Divina Commedia*, Hoepli, Milano, 1987.
- Varanini Giorgio Varanini, *Un discusso passo dantesco*, Giornale storico della Letteratura Italiana, CXXVII., 1950.
- Zelfass Rolf Zelfass, in Christian Schütz, *A keresztény szellemiség lexikona*, Szent István Társulat, Budapest, 1988.

Il XIX Canto dell'Inferno (analisi, parafrasi, commento)

Dopo aver definito la tematica fondamentale del Canto e aver messo in risalto l'intertestualità evidentemente legata alla Sacra Scrittura, l'autore concentra la sua attenzione sull'organizzazione ritmico-linguistica del testo, come fattore significativo dell'attitudine narrativa, dimostrando al tempo stesso che la sfera di significati di questo Canto, anche a causa dell'importanza dei temi trattati, può essere colta come una delle fonti ispiratrici della *Commedia* stessa. Mediante un evidente accenno al carattere specifico dell'apertura, l'autore esamina sia il ruolo dell'*apostrofe* nel ritmo narrativo, che quello delle rime, in grado di predeterminare, per mezzo dell'ampliamento graduale del senso, lo scioglimento del filo della narrazione. Nell'interpretare il senso letterale della terzina enigmatica che appare un'unità estranea al corpus testuale del Canto, l'analisi parte dal senso eventualmente allegorico e trova una connessione organica della terzina con il tema fondamentale, utilizzando la relazione dei verbi – come ad esempio il rapporto tra *avolterare* e *sgannare* – per poi arrivare a cogliere il senso dell'episodio citato da Dante relativamente alla nota *anfora rotta* sia come avvertimento indirizzato alla Chiesa e ai fedeli, caduti in errore per quel che riguarda l'interpretazione del suo giusto funzionamento, sia come un atto consapevolmente assunto dall'io. La riflessione di base del saggio è costituita dalla connessione "contrappuntistica" del Battesimo e dello Spirito Santo con il peccato di simonia.