A FILOLÓGIAI ÉS HERMENEUTIKAI ÁLLÍTÁSOK KÖZÖTTI ASZIMMETRIÁRÓL*

(Előzetes megfontolások egy Dante-monográfiához)

Kelemen János

az MTA levelező tagja, egyetemi tanár,
ELTE BTK Filozófiai Intézet, MTA–ELTE Nyelvfilozófiai Kutatócsoport
Jim218@t-online.hu

Régi igazság, hogy amennyiben tudományos igénnyel kívánunk megközelíteni bármely irodalmi és filozófiai szöveget, egyszerre kell filológiai és hermeneutikai erőfeszítést tennünk. Egyrészt szükségünk van valamilyen filológiai apparátusra vagy vizsgálódásra; másrészt arra, hogy értelmezzük a szöveget, vagyis elvégezzük a jelentés-tulajdonítás műveletét.

Ez az evidencia azonban mind elméletileg, mind gyakorlatilag több problémát okoz, mint amennyit megoldani segít, hiszen a filológia és a hermeneutika viszonya eleve kérdéses. A „nyitott mű" elméletének sikere óta hozzászoktunk ahhoz a gondolathoz, hogy egy irodalmi műként kanonizált szöveg lehetséges interpretációinak száma, bár nem „határtalan", de „végtelen". (Ahogyan a mai elméleteket jóval megelőzve, Giovanni Gentile már 1937-ben éppen az *Isteni színjáték*-kal kapcsolatban megjegyezte: mindenkinek megvan a maga *Isteni színjátéka,* melyet olvasva, *maga ír*.)

Eddig a pontig még viszonylag könnyű felmérni, milyen viszony van a filológiai tudás és a hermeneutikai megértés között, mert a lehetséges interpretációk határait éppen a filológiai keretek szabják meg. Ám e pontot elhagyva kérdések tömegébe ütközünk.

Például a következőkbe: filológia és hermeneutika viszonya valóban olyan egyirányú, mint előbbi állításunk sugallja? A szövegnek tulajdonított jelentés nem hat vissza arra, amit filológiai ténynek vélünk? Egy jelentés-tulajdonítás nem kívánja meg a filológiai keretek módosítását? Másfelől nem vagyunk eleve készek arra, hogy egy preferált jelentés-tulajdonítás érdekében megpróbáljuk még a filológiai kereteket is szétfeszíteni? És végül: e hajlandóságunknak, mely többnyire persze önkényes szövegmagyarázatokhoz vezet, nem köszönhetők néha mégis valódi filológiai felfedezések?

Bárhogyan válaszoljuk meg ezeket a kérdéseket, annyi bizonyos, hogy a szövegek filológiai vizsgálata és hermeneutikai megértése között aszimmetrikus a viszony. Ezt a megállapítást a továbbiakban hadd nevezzem *az Aszimmetria tételének*.

A tétel azt mondja ki, hogy amíg az értelmezési folyamat és a lehetséges interpretációk

* A szöveg első változata *Sull'asimetria tra le affermaziomi filologiche e quelle ermeneutiche* címen előadásként hangzott el a Magyar Dantisztikai Társaság és a Római Magyar Akadémia által Rómában, 2010. június 24–26. között tartott, *Leggere Dante oggi* című konferencián.

száma elvileg lehet végtelen, addig a szöveggel kapcsolatban megállapítható filológiai tények száma nem lehet az. Ebből természetesen nem az következik, hogy ki tudjuk jelölni azt a pontot, amelyen túl nincs értelme egy szöveg további filológiai vizsgálatának, vagy, hogy van olyan filológiai vita, melyről kijelenthetjük: véglegesen le van zárva. Mindenesetre természetes az a vélekedés, hogy az esetek többségében van egy elvi, még ha nem is gyakorlati határa a releváns filológiai adatok azon körének, melyeket egy mű forrásaira, keletkezésére, kultúrtörténeti összefüggéseire, szövegváltozataira vagy autentikus szövegének rekonstrukciójára vonatkozó problémák esetében össze tudunk gyűjteni, vagy egyáltalán figyelembe tudunk venni. A hermeneutikai értelmezés előtt sem elvi, sem gyakorlati értelemben nincs ilyen korlát. A szóban forgó aszimmetriát nem egyszerűen a lehetséges interpretációk végtelensége magyarázza, hanem szorosabban véve az a tény, hogy a szöveg filológiai tulajdonságaival, illetve filológiailag tisztázott alakjával számos interpretáció, tulajdonképpen bármely érvényes interpretáció összeegyeztethető. (Az utóbbi kiegészítés nyilvánvalóan tautologikus, hiszen az interpretáció érvényességének éppen az a kritériuma, hogy összeegyeztethetőnek kell lennie a filológiailag rögzített szövegvariánssal.)

Amit az *Aszimmetria tételének* nevezek, az nem más, mint speciális esete azoknak az immár általánosan elfogadott elveknek, melyek klasszikus megfogalmazása Willard Van Orman Quine nevéhez fűződik. Tételünknek a tudományos elméletek vonatkozásában az elméletek aluldeterminált ságának quine-i elve felel meg, amely szerint az empirikus tények adott halmazával több elmélet is igazolható, illetve az empirikus tények adott halmazát több elmélettel lehet magyarázni. Ennek nyelvfilozófiai analógiáját Quine-nál a „radikális fordítás" esete képviseli, amelynek segítségével bizonyítható, hogy egy adott nyelv minden mondatához végtelen számú fordítás rendelhető hozzá egy másik nyelvben. Tudjuk, Donald Davidson tétele a „radikális interpretációról" tovább radikalizálta Quine elméletét, kimutatva, hogy a radikális fordítás helyzete ugyanazon a nyelven belül is fennáll, vagyis egy nyelv adott mondatát, a beszélő hiteire vonatkozó hipotézisünktől függően (jóhiszeműen feltételezve a beszélő racionalitását), különféleképpen interpretálhatjuk.

Ilyenformán az *Aszimmetria tétele* a kulturálisan áthagyományozott szövegek tanulmányozásának két dimenziója közti viszonyt úgy értelmezi, mint a radikális interpretáció helyzetét. Ha a „radikális interpretáció" „radikalitásának" lennének fokozatai, akkor azt mondhatnánk, hogy az áthagyományozott szövegek hermeneutikai értelmezése az interpretáció „legradikálisabb" formáját képviseli. Az értelmező ebben a helyzetben is azzal kezdi, mint a köznapi dialógusban, nevezetesen azzal, hogy megalkot egy első elméletet, egy a*d hoc* hipotézist (Davidson kifejezésével egy *passing theory*-t) a szöveg jelentését és a feladó szándékát illetően, hogy aztán egy ellenőrző eljárás során új hipotézisekkel helyettesítse azt. De ezúttal hipotézisének ellenőrzésére nincs más eszköze, mint maga a filológiai vizsgálódás, hisz nincs módja a feladóval folytatott közvetlen kétoldalú dialógusra.

A mondottak illusztrálására nem kínálkozik jobb példa, mint a dantei szövegek korpusza, s ezen belül is az *Isteni színjáték.*

Ésszerű feltételeznünk, hogy az évszázadok során, különösképpen pedig azóta, hogy a XIX-XX. században kialakult a történeti-filológiai kutatások tudományos módszertana, a Dante-kritika úgyszólván minden je-

lentős tényt feltárt, melyet a rendelkezésre álló források elérhetővé tettek. Következésképpen filológiailag jelentős új megállapításokhoz csak két úton juthatunk. Vagy oly módon, hogy eddig ismeretlen forrásokat sikerül feltárnunk, vagy pedig oly módon, hogy újraértékeljük az eddig is ismert forrásokat, és átértelmezzük a belőlük merített adatokat. Ez persze mindig lehetséges. Lehetséges például, hogy újra megfontoljuk, és hitelt érdemlőnek fogadjuk el Boccaccio kétellyel övezett híradását Dante párizsi útjáról vagy egy bizonyos Ilaro testvér leveléről Ugoccione della Foggiuolához, melynek autentikusságát elfogadva eldönthetnénk, kinek ajánlotta a költő az *Isteni színjáték* három részét.

Egy-egy ilyen döntésnek azonban az a következménye, hogy a tiszta filológia területéről átlépünk a hermeneutikai vizsgálódások területére, hiszen a források szavahihetőségére és az adatok értelmére vonatkozó kérdés nyilvánvalóan a megértés és az értelmezés körébe tartozik. Ilaro leveléről a szakirodalom úgy vélekedik, hogy az hamisítás. Ám – mint mások rámutattak – nagy kérdés, és valójában érthetetlen, hogy Boccaccio miért is követte volna el a hamisítást. Így Ilaro tanúságtételét valódinak kell elfogadni. Ez világos és tipikus módja a hermeneutikai érvelésnek.

A források és a belőlük nyert adatok újraértékelésére vonatkozó döntésnek van egy további következménye, nevezetesen az, hogy egy ilyen döntéssel *ab ovo* újrakezdjük a régi vitákat, hiszen mindig polemikus éle van annak, ha egy problémához visszanyúlva új filológiai állítást teszünk, vagy ha egyszerűen elkötelezzük magunkat egy létező filológiai álláspont mellett.

A mondottak tulajdonképpen egy törvényszerűséget rejtenek magukban, amely könnyen explicitté tehető: adott kutatási területen (főleg ha olyan jól kikutatott területről van szó, mint Dante munkássága) *minden új filológiai állításhoz található egy már létező, és annak ellentmondó, másik állítás.* Ez a kvázitörvényszerűség (akárcsak a filológiai állítások átmenete hermeneutikai állításokba, amiről az előbb volt szó) jól kifejezi a filológia és a hermeneutika viszonyára jellemző aszimmetriát, hiszen a hermeneutikai dimenzióban nem találkozunk az új és a korábbi állítások közti ellentmondásnak azzal a jelenségével, mint a filológiában. Vagyis nem szükségszerű, sőt talán nem is lehetséges, hogy egy szöveg két különböző interpretációja között ellentmondás lépjen fel, mert a lehetséges interpretációk végtelenségével valószínűleg együtt jár az is, hogy az érvényes interpretációk, a szövegnek tulajdonítható jelentések, kompatibilisek egymással.

Mindezt a következőképpen is kifejezhetjük. A filológiai állításoknak szigorú igazságkritériumaik vannak, még akkor is, ha igaz vagy hamis voltuk sokszor nem dönthető el, legföljebb csak valószínűsíthető. (Vajon, ha belső textuális bizonyítéknak tekintjük, akkor a *Pokol* VIII. énekének első sora [„ott kezdem el, folytatva"; „io dico, seguitando"], valóban arra utal, hogy a költő az előző hét éneket még Firenzében megírta?) A hermeneutikai állításoknak ezzel ellentétben csak azt a feltételt kell teljesíteniük, hogy megfeleljenek a szöveg intencionalitásának, pontosabban (Umberto Eco szavaival élve) az *intentio operis*-nek, s ezáltal híven tükrözzék a szöveg alapjául szolgáló poétikát vagy poétikákat.

A föntieket a Dante-kritika hagyománya történetileg is igazolja. A nagy filológusok látványos eredményei ellenére, melyekre az utóbbi évtizedekben is bőven volt példa, a Dante-filológiában – már csak a források szűkössége miatt is – mindig hosszú időtávla-

tokban volt mérhető a haladás, s csak kis lépésekkel lehetett egy-egy kérdés megoldásához közelebb kerülni. A filológiai kutatás gyakran csak a régi igazságokat erősítette meg, néha új érvekkel, néha a régiek rehabilitálásával. Egyúttal a makacsul megoldatlan kérdések esetében, melyek megválaszolására egyszerűen nincs semmi támpont, a filológiai érvelés helyére régóta a hermeneutikai természetű megfontolások nyomultak be, melyek az adott problémára válaszok sokaságát generálják. Az *Agárnak* például, akinek az eljövetelét a *Pokol*-ban Vergilius megjövendöli, nincs ismert referenciája, de kilétére és allegorikus jelentésére vonatkozóan újabban is számos interpretációs ötlet született. Emellett az egyes részletkérdéseken túl szintén azt látjuk, hogy folyamatosan születnek a szöveg egészére vonatkozó rivális interpretációk a már meglévő filológiai alapokon.

Felmerül a kérdés, van-e értelme lényegesen új filológiai evidenciák nélkül tovább folytatni az olyan agyonmagyarázott szövegek interpretációjának hermeneutikai munkáját, mint amilyen az *Isteni színjáték?* Nem túl könnyű dolog-e egy új interpretációs ötlettel előállni? Nem legitimálja-e az interpretáció végtelenségének elve és a belőle táplálkozó posztmodern kritikai gyakorlat a túl könnyű vagy egyenesen önkényes interpretációk fabrikálását?

A kérdés, amely mögött talán valamiféle cenzúrázási szándék is fölsejlik, egyáltalán nem új. Annak idején a maga módján Benedetto Croce is ezt a kérdést vetette fel, amikor fellépett azokkal a korabeli Dante-kutatókkal szemben, akik minden erejüket a dantei allegóriák értelmezésére fordították.

Természetesen nem adhatunk erre más választ, mint a következőt: ha egy szövegnek vannak olvasói, akkor – még a könnyű és önkényes interpretációk lehetőségét is számításba véve – a hermeneutikai tevékenységet nem szabad feladni, hiszen a kritikusok interpretációs tevékenysége része, kiegészítője és terméke az olvasók munkájának, beleértve a „naiv" olvasók munkáját, akik végső soron életben tartják a művet. Az interpretáció végtelensége nemcsak azt jelenti, hogy a lehetséges interpretációk száma végtelen, hanem azt is, hogy az interpretációs folyamat maga is végtelen (ahogyan már Benedetto Croce is *végtelen közelítésnek* vélte, bár más vonatkozásban azt vallotta, hogy egy műnek nem végtelen számú, hanem *ideálisan* csak egyetlen hiteles interpretációja van).

Az interpretáció végtelenségének e második értelmét a *hatástörténet* gadameri fogalma írja le. A hermeneutikai tevékenységet már csak azért sem szabad megszakítani, mert a mű recepciója során kibontakozó hatástörténeti folyamat beépül magába a műbe, s új értelmezések kiindulópontjává válik. Ez a hatástörténeti összefüggés, melynek olvasóként magunk is részeseivé válunk, rendkívül paradox. Egyrészt ugyanis érvényesnek fogadjuk el a tiltást, hogy semmit sem szabad a műbe „beleolvasnunk", „belevetítenünk", anakronisztikusan belemagyaráznunk, máskülönben a legnagyobb értelmezői önkénynek nyitnánk teret. Másrészt azt az alapvető tényt sem tagadhatjuk, hogy értelmező fogalmaink és olvasási szempontjaink az emberre és a világra vonatkozó saját tapasztalatainkban és elméleti meggyőződéseinkben gyökereznek, következésképpen nincs minden „eleve" benne a műben, amit az értelmezési aktus feltár és megragad. Ám – és ez a további paradoxon – az egészen máshonnan származó szempontjainkról és tapasztalatainkról sokszor bebizonyosodik, hogy joggal vetítjük őket a műbe, és segítségükkel magá-

ról a műről tudhatunk valami érvényeset mondani.

Ebbe a helyzetbe kerülünk minden olyan esetben, amikor későbbi korok nagy világköltemányeivel, például a *Faust*-tal hasonlítjuk össze az *Isteni színjáték*-ot. Kétségkívül, a dantei költemény világától idegen olvasási szempontot kínál az összehasonlítás, mégsem tagadja senki, hogy érvényes és új olvasatok lehetőségét rejti magában.

Egészen más jellegű példát hozva a XX. századból, Oszip Mandelstam úgy juthatott el egy meglepő, de megvilágító erejű interpretációhoz, hogy saját láger-tapasztalatát véve alapul a *Pokol* énekeit börtönénekekként olvasta. Az orosz költő arra hivatkozott, hogy Dante művét nem lehet úgy olvasni, hogy ne a magunk korára vonatkoztassuk. Más szóval úgy vélte, Dante műve minden további nélkül olvasható aktualizáló módon. Nyilvánvaló, hogy szinte minden szöveget lehet *így is* olvasni, de minket az érdekel, hogy vannak-e a régi irodalomnak olyan alkotásai, melyeknek a mi korunkra való vonatkoztatását magának a műnek az inherens tulajdonságai teszik lehetővé. Ha vannak ilyenek, akkor Mandelstamnak igaza van: az *Isteni színjáték* közéjük tartozik, s csak az a kérdés velük kapcsolatban, hogy hogyan lehetségesek.

Régebben azt mondták volna, hogy ezek a művek az „örök emberit" fejezik ki, de manapság az ilyenfajta válasz nem kielégítő. Anélkül, hogy ehelyütt megkockáztatnánk egy hasonlóan általános rivális választ, annyit talán mondhatunk, hogy a láger-tapasztalat fényében Mandelstam felfedezte Dante poétikájának egyik strukturális és formális szinten is azonosítható összetevőjét, nevezetesen azt, hogy a *Pokol* világát a költő szisztematikusan a tilalom, az elzárás és a kirekesztés logikája szerint konstruálja meg. Mandelstam interpretációja – hogy mégis tegyünk egy általánosabb kijelentést – azért olyan megvilágító erejű, mert nem az olvasó egyoldalú hozzáállását tükrözi, hanem feltételezi, hogy a mű világa és az olvasó világa interakcióban van egymással. Ha egy műben nincs is benne „eleve" minden, amit az olvasó neki tulajdonít, benne kell lennie azoknak a tulajdonságoknak, melyek kihívják az olvasó ilyenfajta reagálását, vagyis igazolják a mű és az olvasó interakciójából keletkező jelentéseffektust.

Sok minden azonban effektíve „benne van" a műben. Az irodalmi szöveg általános jellegzetességénél, vagyis önreferencialitásánál és önreflexivitásánál fogva lehetséges, hogy a mű tartalmazza saját poétikáját, vagyis azokat az elveket, amelyek szerepet játszottak létrejöttében. Sőt, ma már általános érvénnyel is ki lehet jelenteni, hogy az adott mű alapjául szolgáló poétikai elvek *minden* irodalmi műben benne foglaltatnak, bár nem mindig jelennek meg explicit módon a szöveg felszínén.

Az *Isteni színjáték* azon művek közé tartozik, sőt talán a legelső azok közül, melyekben ezek a vonások a szerző tudatos szándéka folytán teljesen explicitek. Dante számos konvencionális és nem konvencionális jelzéssel él, hogy ráirányítsa figyelmünket a poétikájának alapelveit explicitté tevő önreferenciális szöveghelyekre. Mindezeknek a helyeknek a beazonosítása, mint évekkel ezelőtt magam is megkíséreltem bizonyítani, nagyon jó kiindulópontul szolgálhat új szempontú elemzésekhez.

Az a tény, hogy hangsúlyt kapott, és elemzési szemponttá vált a dantei szöveg önreferencialitása, újabb jó példája annak, hogy a hatástörténeti folyamatban a hermeneutikai munka lezárhatatlansága kevésbé abból fakad, hogy mindig készek vagyunk meglepő interpretációkat kifundálni, hanem inkább

abból, hogy megújítjuk interpretációs szempontjainkat és elveinket, melyek további interpretációk forrásává válnak. Az önreferencialitás hiába van „eleve" benne a szövegben, s hiába hívja fel erre a költő minden eszközzel figyelmünket, meg kellett az időnek érnie ahhoz, hogy mechanizmusát feltárjuk, és hermeneutikailag kiaknázzuk.

Magából a szövegből kibányászni a beléje foglalt poétikát: annyit tesz, mint a szöveg önértelmezését állítani az olvasói interpretáció szolgálatába. A költő a szöveg önértelmezése szerint isteni sugallatot követett műve létrehozásában, poétikáját tehát az „isteni inspiráció poétikájának" nevezhetjük. Erre egy teljes, részleteiben is kidolgozott elmélet épül, amely kiterjed a szöveg státusával, a költemény tárgyával, műfajával és céljával, a költő küldetésével, a kimondhatatlan közölhetőségével, a költő és az olvasó figurájával, valamint az allegória természetével és szükségességével összefüggő problémákra.

Csak az illusztráció kedvéért nevezzünk meg néhány kulcsfontosságú szöveghelyet, ahol ezek a kérdések explicite megfogalmazódnak. Ilyen szöveghelyeket könnyű találni mindhárom előhangban és invokációban, melyet Dante a retorikai hagyománynak megfelelően az egyes *canticá*-k elé bocsát. De amit az „isteni sugallat poétikájának" nevezünk, annak alapgondolata a legpregnánsabb módon, szinte tételszerűen, a Bonagiunta da Luccával, a toszkán költővel történő találkozás epizódjában (*Purgatórium,* XXIV. 49–63.) fogalmazódik meg.

Az epizódot hagyományosan az *édes új stílus* jellemzéseként szokás olvasni, ami persze helyes is, hiszen a Dante és a Bonagiunta közötti párbeszéd egy önidézettel indul, vagyis *formailag* a *„Hölgyek, akik értitek a szerelmet"* („Donne ch'avete intelletto d'amore") kezdetű *canzoné*-ra, és az általa példázott forradalmian új *ars poeticá*-ra vonatkozik. A fiatalkori verseiben kidolgozott költői módszert a költő (utólag) éppen ezen a helyen kereszteli el „édes új stílusnak". (Közbe kell szúrnom, hogy az előbbi sort, melyet a *Purgatórium* szóban forgó helyén Dante korábbi művéből, *Az új élet*-ből idéz, Babits fordította így, míg *Az új élet* Jékely Zoltán-féle fordításában a sor így hangzik: „Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet". (*Az új élet,* XIX. In: *Dante összes művei,* 1962, 29.]

Mindezzel azonban összeegyeztethető az az állítás, hogy a párbeszéd lényegét tekintve, *tartalmilag,* magáról az *Isteni színjáték*ról szól, s a szereplők által használt kifejezések ('spira', 'noto', 'ditta', 'dittator' ['sugall', 'lejegyzem', 'diktál', 'diktáló'] szemantikailag abban a jelentéstartományban helyezkednek el, amelyhez a Szentlélek tevékenységének leírása tartozik. Röviden: az epizód azt mondja, hogy az *Isteni színjáték*ot a Szentlélek sugallja a költőnek. Az is alátámasztja ezt, hogy szövegének *státusát* a költő úgy határozza meg, mint „szent dalt" („lo sacrato poema", *Paradicsom,* XXIII, 62; „'l poema sacro", *Paradicsom,* XXV, 1–2).

A „szent dal" megírásához – folytatja Dante – az ég és a föld is hozzájárult („melynek ég s föld munkatársa"; „al quale ha posto mano e cielo e terra", uo.).

Lévén tehát gyümölcse az égi tudománynak és a földi tapasztalatnak, a költemény – *tárgyát* tekintve – a világ kozmológiai és erkölcsi rendjének leírása, a túlvilág és (ezen keresztül) a földi élet egészének bemutatása. Ezzel adva van a költő magasztos feladata, hiszen a túlvilági utazás kiváltságában azért részesült, hogy – mint Beatrice mondja a földi paradicsomban – „a bűnös világ javára" számoljon be híven mindenről, amit látott

(*Purgatórium,* XXXII, 103–105). Küldetésének másik emlékezetes megfogalmazása Cacciaguida szájából hangzik el a Mars egében („minden látást mondjon el az ének" [„tutta tua vision fa manifesta"], *Paradicsom,* XVII, 128–129).

A „szent dal", Dante meghatározása szerint, műfajilag komédia, s ez – mint a Cangrande della Scalához írt levelének vonatkozó fejtegetéseiből kitetszik – tárgyának összetett voltából következik. Magában az *Isteni színjáték*-ban a „komédia" és a „komikus" szavak (ha a címet nem számítjuk) három önreferenciális helyen fordulnak elő (*Pokol,* XVI, 128; XXI, 2; *Paradicsom,* XXX, 24). Ez elég a poétikai szándék jelzésére, de természetesen kevés ahhoz, hogy fényt vessen a szerzőnek a komédia műfajával kapcsolatos poétikai elképzeléseire, melyek bővebb kifejtésére máshol (nevezetesen a Can Grande della Scalához írt levelében) kerít sort.

Annál több helyen tűnik elő a költő és az olvasó figurája. Óvatosságból nem árt itt egy megjegyzés: ha azt olvassuk, hogy e Szent Dal „több évre tett engem sovánnyá" („m'ha fatto per molti anni macro", *Paradicsom*, XXV, 3), akkor itt az egyes szám első személy nem arra referál, amit a „költő figurájának" nevezek. Ez a sor feltehetőleg az alkotás kínjának és keservének valóságos tapasztalatát fejezi ki. Személyesen, a szöveg tényleges szerzőjének önmagára vonatkozó állításaként értendő, hasonlóan a száműzetés viszontagságaira vonatkozó, indulattól fűtött többi utaláshoz. Ám az önreferencialitás struktúrája, illetve az önreferencialitás mint a szöveg strukturális tulajdonsága, nem azzal a viszonnyal azonos, amely a szöveg és annak valóságos szerzője között áll fenn. Az önreferencialitás a szöveg önmagára való vonatkozása, semmi más, s a szerző annyiban válik e struktúra elemévé, amennyiben tiszta szövegeffektus. Azt állítom, hogy Dante ennek tudatában volt, s az *Isteni színjáték* egyik váratlanul modern jellemzője az, hogy tudatosan alkalmazott költői fogásként van benne jelen a valóságos szerzőtől („empirikus szerző") jól megkülönböztethető „immanens szerző" („implicit szerző", „mintaszerző").

Minden kommentár, ahogyan minden felkészült olvasó, különbséget tesz Dante, az *Isteni színjáték* hőse, és Dante, a költő között. A költemény Dante nevű *hőse* minden lehetséges olvasat szerint az emberiséget képviseli. A Dante nevet viselő *költő* őhozzá hasonlóan fiktív személy, s ebben a minőségében szól – teljesítendő a rábízott feladatot – ahhoz az emberiséghez, amelynek képviselőjeként bejárta a túlvilágot.

A firenzei születésű Dante, aki valójában megírta az *Isteni színjáték* című irodalmi művet, nem hihette, hogy valamelyikükkel is azonos lenne. Így tehát nem azzal a két entitással kell számolnunk, melyeket hagyományosan megkülönböztetünk, hanem hárommal. Minden zavart elkerülendő le kell tehát szögezni: azon a tengelyen, melyen a „szereplő Dante" és a „költő Dante" helyezkedik el, a költemény hősével az „immanens szerző" van szembeállítva, miközben előfordul, hogy az egyes szám első személyű elbeszélői megnyilatkozások túlmutatnak a szövegen, s a harmadik entitásra, a valóságos költőre referálnak.

Már a *Pokol* első jelenetében is az „immanens szerző" mondja ezeket a szavakat: „szörnyű elbeszélni, mi van ottan" („quanto a dir qual era è cosa dura", *Pokol,* I, 4). Vagy a következőket: „hogy megértsd a Jót, mit ott találtam, / hallanod kell, mit láttam az uton" („ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte", *Pokol,* I, 8–9). Ugyancsak az „immanens szerző" vonásait

ismerhetjük fel Odüsszeuszban, ha egyáltalán helytálló a *Pokol* XXVI. énekét úgy olvasni, hogy annak hőse egyben a költő önarcképe (55–142).

Mivel a szerző és az olvasó fogalma minden szinten szorosan korrelál egymással, várható, hogy Danténál az a figura is megjelenik, melyet az *olvasóorientált* irodalomkritika „virtuális olvasónak", „ideális olvasónak" vagy „implicit olvasónak" nevez. S valóban, ez a figura az *Isteni színjáték*-ban, ahogyan már a *Vendégség*-ben is, egészen világos és látható módon ölt alakot. Bár szerepe nem mindenütt azonos, annyit összefoglalásképpen elmondhatunk, hogy Dante „ideális olvasója" az, akit a költő (a „minta-szerző"!) a *Paradicsom* második előhangjában így szólít meg: „kevesek ti, akik angyaloknak / régen éheztek égi kenyerére" („Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli", *Paradicsom,* II, 10–11). Ezt lehet úgy is értelmezni, mégpedig joggal, hogy Dante képzelt közönségéhez fordul, vagyis meghatározza az empirikus olvasóknak azt a szűk körét, mely képes felfogni a *Paradicsom*-ban kifejtett magas filozófiai és teológiai eszmefuttatásokat. De az „angyalok kenyerére éhező" keveseken nemcsak egy statisztikailag mérhető csoportot kell értenünk, hanem éppenséggel a szöveg címzettjének logikai modelljét, amely éppúgy a szöveg produktuma, mint az immanens szerző; vagyis annak a lehetséges olvasónak a képe, aki a költeményt az isteni inspiráció poétikájának szellemében képes olvasni.

Az *Isteni színjáték* tematikus szempontból egy paradoxonon alapszik: olyan történetet beszél el, melyet nem lehet elbeszélni. E tekintetben természetesen nem előzmény nélküli, hiszen – mint Dante jól tudja – a misztikus tapasztalataikról, az *excessus mentis,* az önkívület állapotáról beszámoló szerzők állandóan hangsúlyozzák, hogy élményeik nyelvileg kifejezhetetlenek. Ám a költemény, mely elbeszéli a hős túlvilági utazásának történetét, s beszámol az istenlátás élményéről, nyelvileg meg van formálva. Pontosan ebből következik, hogy Dante poétikájában oly fontos helyet kap a „kimondhatatlan", s folyton tematizálnia kell a nyelv határainak problémáját, ami formailag abban nyilvánul meg, hogy a szövegben gyakran találkozunk a nyelv elégtelenségének klasszikus retorikai toposzával. Elég most a *Paradicsom* első énekére emlékeztetnünk: „láttam, mit sem tud, sem bír elbeszélni, / ki visszatér e magasabb világból" („vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sú discende", *Paradicsom,* I, 5–6).

Az *Isteni színjáték* a világirodalom első olyan műve, mely végsőkig kiaknázva a nyelv önreferencialitását, magának a nyelvnek a lehetőségeiről szól. De a költemény nemcsak dokumentuma a nyelv lehetőségeire vonatkozó tudatos kérdésfeltevésnek, hanem nagyszabású és tudatos kísérlet a nyelv határainak gyakorlati tágítására. Dante úgy vélte, az emberi elme sajátosságaiból adódóan az elvontat érzéki köntösbe öltöztető kifejezési mód teszi felfoghatóvá és közölhetővé a kimondhatatlant: „Így kell beszélni emberi kebelnek, / mely csak jelekből s érzésekből *érzi,* / ami méltó tant majd elméje nyerhet. / Azért az írás is leszállva tér ki / értelmetekhez, ha kezet, ha lábot / tulajdonít az Úrnak, s máshogy érti." ("Cosí parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensaro apprende / ciò che fa poscia d'intelletto degno. / Per questo la Scrittura condescende / a vostra facultate, e piedi e mano / attribuisce a Dio e altro intende." *Paradicsom,* IV, 40–45)

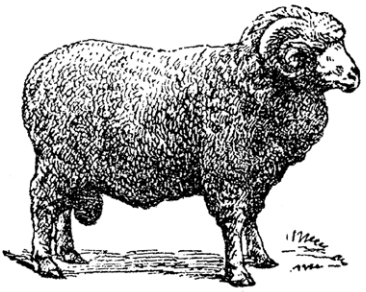
Ebből az elméletből és a megvalósítására irányuló törekvésből fakad Dante allegóriáinak egyedülálló, az általános középkori alle-

gorizmusra visszavezethetetlen jellege. Az allegorikus kifejezési mód, valamint a kimondhatatlan kifejezését és a nyelv határainak tágítását lehetővé tevő eszközök kutatása: ugyanannak a poétikának egy-egy aspektusa.

Kulcsszavak: *Dante-kutatás, értelmezés, filológia, hermeneutika, önreferencialitás, poétika*

IRODALOM

Dante összes művei (1962): (Szerkesztette Kardos Tibor). Magyar Helikon, Budapest.



EGY ÓRA VAGY EGY ÉLET DANTÉVAL?

Kelemen Jánossal beszélget Sipos Júlia

Dante Alighieri néhány éve reneszánszát éli. Egyre több az értelmezés és az újraértelmezés, a tudományos és irodalmi élet ismét felfigyelt az életműre.

Az MKB Professzori Klubja szeptember elején kétnapos rendezvényt szentelt Dante életművének. Az egyik előadó, aki nem egy órát, hanem hosszú éveket töltött Dantéval – Kelemen János – így válaszolt kérdéseinkre.

•

Hogyan találkozott Dantéval, és miként „bontakozott ki" ez a szoros kapcsolat Dante és Ön között? Mi az, ami ilyen mély hatást gyakorolt Önre?

Dantéval való első találkozásom úgy esett, hogy 1956 decemberében karácsonyi és névnapi ajándékul kaptam szüleimtől az *Isteni színjáték*-ot, pontosabban annak csak a harmadik részét, a *Paradicsom*-ot, a régi Révai-kiadásban, Babits gyönyörű fordításában. A kötetet a mai napig őrzöm az Édesanyám gondos és szép kézírásáról tanúskodó szülői dedikációval.

Mint egyik könyvem előszavában már elmondtam, Szegeden laktunk, a rókusi Feltámadás (később *Föltámadás*) utcában, melynek stratégiai szempontból minden jelentőséget nélkülöző sarkán sokáig ott állt egy (emlékeim szerint) elhagyatott tank. Persze, elhagyatottságában is félelmes volt. Azon a télen sokáig nem jártunk iskolába. Én nyolcadikos voltam, s a bezártság, az általános letargia, no meg ama bizonyos tank látványa, olvasásra ösztönzött. Később tudtam meg, hogy az irodalomtudósok és az esztéták az ilyenfajta motivációt *escape*-izmusnak nevezik. Más szóval: olvasmányaimat, köztük Platón *Lakomá*-ját és a Csengery János fordította nagy Szophoklész-kötetet, *escape literature*-ként használtam. Apám könyvei között turkálva bukkantam rájuk, s az akkori helyzetben teljesen lebilincseltek. Végül felütöttem az ajándékkönyvet, a *Paradicsom*-ot is:

A Mindent Mozgatónak glóriája
a Mindenségen áthat, és világol
itt hőbb, ott halkabb fényt hintvén a tájra.

Beleszédültem. Először nem is értettem, mit olvasok. De a szédület sarkallt olvasni tovább, s előre-hátra lapozva, oldalakat és énekeket ki-kihagyva, eljutottam végül odáig, hogy *„folyton-gyors kerékként forgatott vágyat és célt bennem a Szeretet, mely mozgat napot és minden csillagot".*

Azóta vagyok az *Isteni színjáték* olvasója. Vajon jobban *értem-e* most, mint fél évszázaddal ezelőtt? Nem olyan biztos. Mindenesetre hébe-hóba megpróbálom *értelmezni*. S ezt nem a kötelező szerénység mondatja velem, hanem a hermeneutikai tapasztalat. Mert *értelmezés* sok van, ám *megértés*, legalábbis valamilyen befejezett tény vagy egy végleges állapot formájában, nem létezik.

Nem állítom, hogy az *Isteni színjáték*-kal való ismerkedést épp a *Paradicsom*-mal a