

---

DRASKÓCZY ESZTER

## A dantei Orpheus: egy makrotextuális modell Források és értelmezés

*My paper focuses on the influence of an important descent-into-hell narratives of classical literature, the catabasis of Orpheus on Dante's journey through the other world. Dante, in his own confession, is familiar with the Ovidian myth of the Thracian poet, but he is undoubtedly influenced also by other elaborations and interpretations of the myth. One of the aims of this work is to present and explore these sources. The special feature of Orpheus is that he is both poet and traveller of the underworld, and in this quality he turns out an unique Greek-Roman mythological antecedent of Dante. The other purpose of my analysis is to examine Dante's attitude with the comparison of Dante's texts and their possible sources, while taking into consideration the 14th century commentaries to Dante which shed light to the intellectual horizon of the contemporary reader.<sup>1</sup>*

Dante műveiben több olyan mitikus hős említést vagy szerepet kap, akiket a görög-latin irodalom alvilágjáróként tart számon, így Théseus, Héraklés és Odysseus, ám a *Commediában* az utazó Dante előképeként elsősorban Aeneas és Orpheus válik fontossá. A két hős nagyon eltérő módon van jelen *Commediában*: Aeneas egyértelmű, explicit modell a mű elejétől fogva, míg Orpheus egy alapvetően rejtőzködő, implicit modell. Ez a rövid írás azt mutatja be, hogy az antik irodalom egyik nagy alászállás-narratívája, Orpheus *katabasisa* miként hatott Dante túlvilági útleírására.

Orpheust mindössze kétszer nevezi meg Dante a műveiben: a *Convivio*ban az allegorikus írásmód példajaként említi (*Conv.* 2, 1, 1–4); a

---

<sup>1</sup> A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH 121397 számú kutatási projekt keretében készült.

limbusban pedig az antikvitas nagy gondolkodói közé helyezi (*Inf.* 4, 139–141). Mégis, Orpheus szerepe nem merül ki ebben a két rövid utalásban. Dante az ovidiusi *Metamorphoses* elbeszéléséből idézi a thrák dalnok történetét, de nem kétséges, hogy a mítoszt más feldolgozásokból is ismerte: Statius *Thebais*ából (5, 344), a vergiliusi *Georgic*ából (4, 453–527), Szent Ágoston *De civitate Dei*ből (18, 14 és 37), Szent Tamásnak az arisztotelészi *Metafiziká*hoz írt kommentárjából (1, lect. 4, 83). Az allegorikus értelmezésnek egyik fontos forrása Boethius *De consolacione Philosophiae*je (3, 12), de Dante bizonyosan ismerte a thrák költő-zenész alakja köré szőtt középkori értelmezések más vonatkozásait is. Jelen munka egyik célja ezeknek a forrásoknak a bemutatása, feltárása. Orpheus alakjának különlegességét az adja, hogy egyszerre költő és alvilágjáró, és ebben a kettős minőségében a Dante szereplő egyetlen görög-római mitológiai előzménye. Elemzésem másik célja a dantei viszonyulás vizsgálata: ezt a dantei szövegek és lehetséges forrásaik összevetésével vizsgálom, valamint a *Commedia* 14. századi kommentárjainak figyelembevételével, melyek a kortárs olvasó horizontját példázák.

## I. Orpheus Dante műveiben: az explicit utalások

### I.1. Orpheus, a civilizátor, *concionator* („népszónok”) és *figura Christi*

#### I.1.1. A *Convivio*-részlet és lehetséges forrásai

Orpheusról a dantei életműben legrészletesebben a *Convivio* (*Vendégség*) című traktátusban esik szó, ahol a thrák költő a költői allegória<sup>2</sup> használatára példa. A 2. könyv magyarázata szerint a betű szerinti az első értelem, „amely nem terjed túl a költött szavak betűjén, ez van meg a költők meséiben”, a másikat pedig

allegorikusnak nevezzük, s azt a jelentést értjük rajta, amely ezen mesék takarója alatt rejtőzik, valójában szép hazugságba öltöztetett igazság: ilyen értelemben mondja Ovidius, hogy Orpheus citerájával meg-

---

<sup>2</sup> Dante tulajdon műveinek négy értelmezési szintjéről (a betű szerintivel az allegorikus áll szemben, amely lehet morális, vagy anagogikus) két helyen szól: a *Vendégség* 2. könyvének elején (1, 1–7), és a Cangrande della Scalához írott episztolában (*Ep.* 13, 114–144). Magyarul a témáról ld. PÁL (2009: 55–58).

szelídítette a vadállatokat, és magához édesgette a fákat és a köveket, ami annyit jelent, hogy a bölcs ember szavának erejével megszelídíti és megalázza a durva szíveket, és akaratahoz hajlítja azokat, akik tudomány és művészet nélkül élnek, az olyanok viszont, akiknek életét nem az ész kormányozza, a kövekhez hasonlók...

(*Conv.* 2, 1, 2–4; Szabó M. fordítása)

A *Vendégség*-részlet a *Metamorphoses* 11. énekének első sorait nevezi meg forrásként – „A thrák vates ily énekkel vont követőül / erdőket, vadállatok lelkét és sziklákat” (Ov. *Met.* 11, 1–2; a *Metamorphoses*ből Devecseri G. fordításában idézek) –, és magyarázatot ad arra is, hogy Dante miért és hogyan olvasta Ovidiust: a szép mese köntösében rejtőző igazság miatt. A középkori költő olvasatában Orpheus „bölcs ember” („*savio uomo*”), aki szavának erejével megszelídíti és aláztatossá teszi az embereket, akiket azelőtt nem az értelmük kormányozott. A szakasz azonban túlmutat a benne foglalt forrásmegnevezésen: egyértelmű, hogy a szerző Orpheus történetének nemcsak *Metamorphoses*beli leírását ismeri, hanem a mítosz allegorikus interpretációit is, mely már Horatius *Ars poeticájában* megjelent: „Embrevéstől s más csúfságtól Orpheus óvta / hajdan az erdei törzseket, ő amaz isteni tolmács, / mondják: így szelídített meg tigrist, vad oroszlánt...” (Hor. *A. P.* 391–393; Bede A. fordítása). Aquinói Tamás az arisztotelészi *De animához* írt kommentárjában ugyanígy értelmezi az állatokat szelídítő Orpheus szerepét: „Orpheus elsőként vette rá az embereket, hogy együtt lakjanak, és igen jeles *concionator* (‘népszónok’) volt, így vezette vissza az elállatiasodott és elmagányosodott embereket a civilizációba.” (*Comm. De anima*, 1, lect. 12, 198–209).<sup>3</sup>

Ahogyan a *Convivio*-részletben, Tours-i Bernát Martianus Capella *De nuptiis Philologiae et Mercurii*éhez írott kommentárjában is az Orpheus-mítosz rejtett igazsága szolgál példának az allegorizációs gyakorlatra: „Az *integumentum* olyan beszéd, ami a mesés narráció alatt igazságot foglal magában, mint Orpheus esetében” (2, 74skk).<sup>4</sup> A mítoszra tett utalás kifejtetlensége miatt Zygmunt Barański Dante és Tours-i Bernát kö-

<sup>3</sup> A dantei Orpheusszal összefüggésben idézi: ARTIFONI (2001: 137–148).

<sup>4</sup> RAMELLI (ed.) (2006: 1764–1765).

zös forrását igyekezett megtalálni,<sup>5</sup> amely érvelése szerint a *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*<sup>6</sup> lehetett. Azonban ugyanez az allegorikus magyarázat megtalálható már a középkori Ovidius-kommentárokban is, melyeket Dante ismert és mítoszújrírásaiban felhasznált. Arnolphe d’Orléans így magyarázza Orpheus állatszelídítő zenéjét: *cantu suo i. sua predicatione feras i. efferos homines mitigavit, bruta animalia sapientes instruxit*.<sup>7</sup> Egy ismeretlen szerző glosszája Johannes de Garlandia *Integumenta Ovidiijé*hez hasonló értelmezést nyújt: *Per Orpheum adducentem arbores cantu lire habemus homines stultos. Per liram loquellam qua illos docuit*.<sup>8</sup> Ezek a *Metamorphoses*-kommentárok, éppúgy, mint az ovidiusi szövegrész, Orpheus legfontosabb tulajdonságának retorikai képességeit tartják.

Ugyancsak a *Metamorphoses* 1. könyve első sorainak allegorikus magyarázatát idézi fel Benvenuto de Imola 1375–1380 körüli kommentárjában:

*Orpheus fuit poeta eloquentissimus, et fecit librum de Sacris Liberalibus, quem interdum allegat Macrobius in libro Saturnalium; unde per suavem cantum debet intelligi dulcis eloquentia, qua placabat omne genus ferarum, sicut homines qui sunt leones per altam superbiam, lupi per violentam rapacitatem, tigres per inhumanam crudelitatem, sues per obscenam libidinem; firmabat flumina, idest vagos, instabiles; movebat montes, idest duros et inflexibiles, et ita de multis.*<sup>9</sup>

<sup>5</sup> BARAŃSKI (1997: 139–144).

<sup>6</sup> A 391–396. sorhoz írt kommentár: *hanc utilitatem quam docuit, quod deterruit homines a caedibus, est dictus ab hominibus lenire tigres rabidosque leones, quod nil aliud est nisi componere stultos homines et ferocitatem morum deprimere ... Et hanc laudem assecutus est ex hac utilitate quam docuit, scilicet dictus ob hoc movere saxa sono testitudinis. Auctores enim, qui viderunt quod illos saxosos et insensatos ita in unum cohabitare fecit, dixerunt eum movere saxa, quia tantum miraculum fuit movere illos stultos, quantum miraculum esset movere saxa.* BARAŃSKI (1997: 144) az alábbi kiadást idézi: J. Zechmeister (ed.), *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*, Vienna, 1877, 46–47.

<sup>7</sup> Idézi GHISALBERTI ed. (1932: 228).

<sup>8</sup> Idézi GHISALBERTI ed. (1933: 67).

<sup>9</sup> *Inf.* 4, 139–140-hez. A kommentár szövege elérhető a Dartmouth Dante Project honlapján: <https://dante.dartmouth.edu>.

A Trecento egyik legfontosabb Dante-kommentára – tévesen hivatkozva a macrobiusi *Saturnaliára* mint forrásra – az állatokat, növényeket és köveket megszelídítő Orpheusról szólva kifejti, hogy az emberek lehetnek oroszlánok a gőgjük miatt, farkasok az erőszakos mohóságuk miatt, tigrisek az embertelen kegyetlenségükért, disznók az obszcén nemi vágyukért. A felsorolt vadállatok részben megegyeznek azokkal, melyekkel a *Pokol* 1. énekében az utazó Dante találkozik. Mikor az útját a bujaságot szimbolizáló párdúc, a gőgöt megtestesítő oroszlán és a kielégíthetetlen mohóságot jelképező farkas (*Inf.* 1, 31–60) állja el, az Utazó még nem képes ezekkel az állatokkal-bűnökkel mind egyedül megküzdeni. Vagyis, szem előtt tartva az Orpheus-mítosz Dante korában elterjedt értelmezési hagyományát, a *Commedia* kezdetén Dante szereplő még alulmarad Orpheusszal szemben, aki énekével (ékesszólásával) meg tudja szelídíteni mindazokat, akiket ember alatti állapotba redukált a bűnük.

### I.1.2. Orpheus „figura Christi”

A középkori olvasó számára Orpheus civilizátori szerepe bizonyosan előhívta a thrák költő és Krisztus alakjának következetes párhuzamba



1. kép: Zenélő Orpheus állatok körében, római padlómozaik, 200 k., Museo Archeologico, Palermo

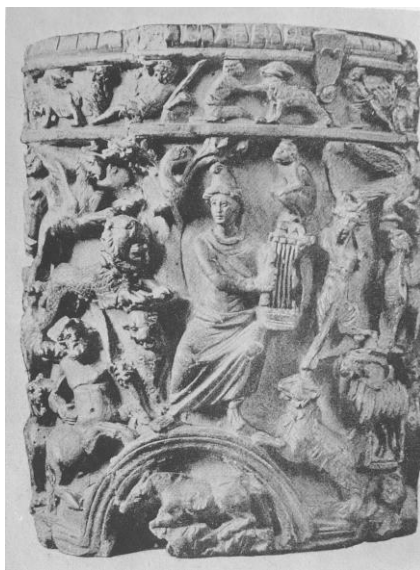
állítását és összeolvadását, ami jól nyomon követhető az őskeresztény jó pásztorábrázolásoktól kezdve.

A korai keresztények sokat merítettek mitológiai alakok attribútumaiból, ikonográfiájából Krisztus megjelenítéseéhez, mivel a zsidó hagyomány alapvetően elutasítja az emberábrázolást (bár a hellenisztikus korból maradtak fenn zsinagógabeli képek is). Ezért válhattak Orpheusé mellett Apollón, Héraklés, Hermés egyes jellegzetességei is krisztológiai előképekké; ám Orpheus kiemelkedik a többi mito-

lógiai alak közül köszönhetően az *Orpheus testamentuma* néven ismertté vált szövegnek, amely alapján Orpheust „ante litteram” kereszténynek tekintették.

Az ábrázolások nagy része a zenéjével állatokat szelídítő Orpheus és a „jó pásztor” krisztusi képének összefonódását dokumentálják. Az 1–2. században elterjedt volt a zenélő Orpheus megformálása a legkülönbözőbb állatok körében (ld. 1. kép). Ugyanez az Orpheus-ábrázolás jelenik meg a Bobbiói Szt. Kolumbán-apátság elefántcsont pyxisén (ld. 2. kép), amely azonban már keresztény tartalommal bírhatott: állítólag Szt. Gergely ajándékozta Szt. Kolumbánnak.

A 3–4. századi római katakombákban – Domitilla, Callixtus, Priscilla és Szt. Péter és Marcellinus katakombáiban – Orpheus, az állatszélídítő és Krisztus, a jó pásztor megformálásainak hibridjei láthatóak. A Domitilla katakomba 3. századi freskója minden részletében Orpheus külső megjelenését kölcsönzi a zenélő, ülő alaknak, ám köré az Orpheus-ábrázoláshoz tartozó mindenféle állatok helyett már főként csak juhokat festettek, melyek pedig Krisztus, a Jó pásztor attribútumai. Priscilla és Szt. Péter és Marcellinus katakombáiban a Jó pásztor társasága teljesen egységessé válik: figyelmes bárányok kétoldalt, és egy a pásztor nyakában. A középpontban álló alakot rövid hajú, szakáll nélküli fiatalemberként, Priscilla katakombájában lanttal jelenítik meg (3. kép). Orpheus és Krisztus attribútumai keveredésének hátterében egyrészt a már említett ihletmerítés, tulajdonsággölcönzés állt, másrészt pedig a még üldözött vallás képviselői így jobban tudták rejteni az imádott figura kilétét.

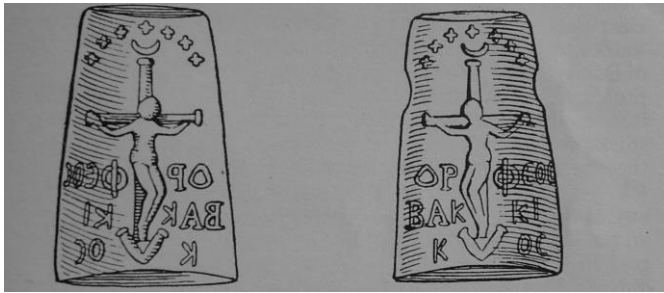


2. kép: Zenélő Orpheus állatok körében, elefántcsont pyxis, Bobbiói Szt. Kolumbán-apátság Múzeuma. 4. század vége. Forrás: NATANSON (1953: pl. 26).



3. kép: Jó pásztor a Priscilla katakombában,  
Róma, 3. sz. 2. fele

A fennmaradt huszonöt Orpheus-Krisztus ábrázolásból az összes, egyetlen kivétellel, a zenével-költéssel állatokat szelídítő centrális alakot jeleníti meg. Az egyetlen kivétel egy keresztre feszített Orpheust ábrázoló 3. századi amulett (4. kép),<sup>10</sup> mely a berlini Bode Múzeum Kora Keresztény Gyűjteményének 4939-as számú darabja volt, de eltűnt a II. világháború során.<sup>11</sup> Ez az ábrázolás Krisztus és Orpheus alakjának egy sajátos összefonódását mutatja, annak a keresztény hagyománynak a darabja, amelyben a thrák költő mítoszát Krisztus tettei teljesítik be.



4. kép: Keresztre feszített Orpheus : 3. századi amulett. Forrás: GUTHRIE (1935: 265).

Orpheus és Krisztus megfeleltetésére irodalmi példákat is találunk: Prudentius egy himnuszában Krisztus alászállásakor éppúgy szünetelnek a tartarosi kínok, mint Orpheus alvilági útja idején, és a himnusz nyelvezete is mítosz költői leírásait idézi:

<sup>10</sup> Az amulett minden valószínűség szerint egy teurgikus tárgy, amelyekből igen sok készült a 2–5. században, elsősorban a graeco-egyiptomi kultúra termékei, és gyakran alexandriai zsidók vésték őket, akik a római korban híresek voltak mágikus képességeikről. BARB (1963: 102).

<sup>11</sup> Az amulett történetéről ld. CAROTTA (2009).

A gonosz lelkek bűnhődése is  
szünetel a Styx mélyén,  
azon az éjszakán, amikor szent Úr  
az Acheron mocsaraiból a fenti világba visszatér.

Enyhülnek a kínok a Tartarosban,  
és az elhunytak népe, amit most nem  
gyötör tűz, ujjong börtönében,  
és a folyókban sem forr a kén, ahogy szokott.

(*Liber Cathemerinon V. Hymnus ad incensum lucernae*, 125–136)<sup>12</sup>

Egy 12. század eleji himnusz, a *Morte Christi Celebrata* Krisztust egyenesen a „mi Orpheusunknak” (*Orpheus noster*) nevezi, aki sikerrel tér vissza alvilági útjáról, visszahozva feleségét a földre:

a mi Orpheusunk a feleségét  
a pokoli birodalomból  
a felső világba kihozta.<sup>13</sup>

Krisztus ebben a középkori költeményben, mint a kijavított Orpheus jelenik meg, megmentve és megváltva Eurydikéjét, az emberiséget.

## **I.2. *Inf.* 4,140–141 Orpheus a morálfilozófusok között: „minden dolgok tudója”. Orpheus és Dávid párhuzama és szembenállása**

I.2.1. A másik szöveghely, ahol Dante megnevezi Orpheust, az *Inferno* 4. énekében található: itt a thrák költő a limbus nemes kastélyában, a „zöld fűvű, friss réten” gyülekező ókor nagyjai között, azon belül is a filozófusok csoportjában bukkan fel:

... láttam Orpheust,  
Tulliust, Linust és az erkölcsfilozófus Senecát;  
*Inf.* 4, 140–141. (saját fordítás)

<sup>12</sup> Online elérhető: <https://www.gutenberg.org/files/14959/14959-h/14959-h.htm#p050> (Letöltve: 2018. 10. 15).

<sup>13</sup> DRONKE (2007: 89). A himnusz teljes szövegét ld. F. WOLTERS ed. (1922: 133skk). Online szintén elérhető: <http://hymnarium.de/hymni-ex-thesauro/sequenzen/218-morte-christi-celebrata> (Letöltve: 2018. 10. 15).



A skolasztikus teológia kétféle limbust különböztet meg – a *Limbus patrumot*, ahonnét Krisztus az ősatyák lelkét hozta föl, és a *Limbus puerorumot*,<sup>14</sup> a keresztleetlen gyermekekét. Dante nemcsak gyermekeket, hanem a kereszténység elterjedése előtt élt mindenféle korú kiváló embert ide sorol,<sup>15</sup> akiket fizikai fájdalom nem sújt, csak az üdvösség hiánya.

Orpheus limbusbeli elhelyezése vergiliusi sugallatra is történhetett, hiszen az elysiumi mezőkön Aeneas is a thrák költővel találkozik:

Itt ül a fennkölt Thrák Dalos is, hosszú köpönyegben,  
Pengeti hét húrú lantját, melyhez hol az újja,  
Hol meg a szín-elefántcsont vessző vége a szerszám.  
(Verg. *A.* 6, 645–647; Vergiliustól Lakatos I. fordításában idézek)

Az alvilágjáró Aeneas modellje is Orpheus – nemcsak Vergiliusnál, hanem a történet középkori feldolgozásaiban is, pl. a 12. századi *Roman d'Eneasban*: „Jadis i ala Orfeüs / et Erculés et Teseüs: / repairié sunt pluisor mortal / de ceulz du reigne infernal. / Proier vous veul, ne me targiez, que jusqu'a la me conduisiez” (2366–2371).<sup>16</sup> Orpheus tehát Dante kimondott modelljének, Aeneasnak is a modellje, ugyanakkor Aeneasszal egy szinten is működik, mint a túlvilági utazó előképe.

Vergilius 4. eclogájában pedig, ahogy aztán a dantei *Pokolban* is, Orpheus Linusszal együtt jelenik meg:

Akkor a thrák Orpheus sem tudna legyőzni dalával,  
Sem Linus, ámbár anyja amaszt, ezt atyja segítse,  
Orpheust Calliopéa, Linust pedig ékes Apolló.  
(Verg. *Ecl.* 4, 55–57)

Orpheus és Linus a mitológia szerint testvérek; Linus a dallam és ritmus feltalálója, és ő tanította zenélni Orpheust. A klasszikus hagyomány és a

<sup>14</sup> A dantei limbusról ld. többek között: IANNUCCI (1980: 69–128); MERCURI (2008: 43–90); PADOAN (1977: 103–124); TÓTH (2012: 61–110).

<sup>15</sup> *Inf.* 4, 28–30: „Nem testi kín okozta, csak a bánat, / melytől egy hatalmas tömeg nyögött: / férfiak, asszonyok és csecsemők.” A *Commediából* a továbbiakban Nádasdy Á. fordításában idézek.

<sup>16</sup> PETIT ed. (1997), idézi PIZZORUSSO (1999: 142).

középkori gondolkodás az emberiség első költő-teológusaiként tartotta őket számon: így pl. Ágoston (*Civ. Dei* 18, 14) és Aquinói Tamás Arisztotelész *Metafizikájához* írt kommentárjában (1, lect. 4, 83).

A tény, hogy Dante Orpheust és Linust a morálfilozófusok közé, Cicero és Seneca mellé helyezi, részben a Horatiustól Szent Tamásig vallott allegorikus értelmezésnek köszönhető: civilizátori szerepe és bölcsessége a két tulajdonság, melyek miatt a „*filosofica familia*” részese lesz. Másrészt, bizonyosan szerepet játszott ebben a szerzői döntésben a középkori Ovidius-kommentárok magyarázata, ahol Orpheus története mindig kiemelten pozitív szerepet kap: Orpheus ezekben a 12–14. századi Ovidius-kommentárokból bölcs, ékesszóló, kiváló költő és zenész, szerető hitves, majd az Istenhez megtérő lélek.

Arnolphe d’Orléansnál Orpheus, „minden dolog tudója”, allegóriává válik az evilági csábításokkal szembeni ellenállásnak (*bona huius seculi transitoria et falsa*), és a fentebbi világ felé való törekvésnek. Ezt a fentebbi világot Arnolphe d’Orléans magyarázatában az a hegy jelképezi, amelyen Orpheus énekel (*in montem ascendens i. ad virtutes ad quas est ascensus sicut ad vicia descensus*). Orpheus homoszexualitását is annak tulajdonítja ez a kommentár, hogy „visszautasította a női gyengeséget, és a férfias erények felé fordult”. Arnolphe moralizáló-allegorizáló magyarázata az erények és a bűnök szembeállítására épül: Orpheus erényével szemben Eurydiké kígyóra lépése nem egyéb, mint a hamis és átmeneti dolgoknak a félreismerése, tartósnak és igaznak ítélete.<sup>17</sup> Dante kortársa és eclogáinak címzettje, Giovanni del Virgilio szerint Orpheus *sapientissimus et eloquentissimus fuit*,<sup>18</sup> Apollón és Kalliópé fia, vagyis allegorikusan a Bölcsesség és az Ékesszólásé, aki Eurydikét, a „racionális ítélet”-et veszi nőül. A kígyó, vagyis az ördög azonban letéríti őt a helyes útról. Orpheus utánamegy a pokolba, vagyis őt is megkísérti a tévút. De a törvény megsértése miatt sohasem kapja vissza Eurydikét.

Az *Ovide Moralisé* címen elterjedt, 14. századi verses Ovidius-kommentár a történet minden egyes elemét keresztény morális tartalommal tölti meg: Eurydikét Évával, a kígyót a *Genesis* csábítójával felelteti meg. Orpheus-Krisztus ekkor már az isteni erő, aki az elveszett em-

<sup>17</sup> GHISALBERTI ed. (1932: 199; 222–224).

<sup>18</sup> GHISALBERTI ed. (1933: 89).

ber után alászáll a pokolra,<sup>19</sup> majd dalának édességével – ami az evangélium – szerez követőket. Hangszerének húrjai a keresztény dogmát, a szentségeket és a keresztény erényt jelképezik, és Orpheus hárfája ugyanaz, amellyel Dávid nyugtatta meg Sault:

*C'est la harpe, par verité,  
Par cui David, c'est Dieu mainfort,  
Done medicine et confort  
Saül, c'est à l'umain lignage  
Contre la dyablesse rage  
Qui l'angoisse, quant em pechié  
L'a par sa fraude trebuschié.<sup>20</sup>*  
(10, 2925–2931)

I.2.2. Orpheus fontossága mind a zsidó, mind a keresztény hagyomány számára abban az i.e. 3. századi legendában gyökerezik, amely szerint a thrák költő elutasította a politeizmust. Néhány zsidó – és később keresztény – apologéta szerint fiatalkorában Egyiptomban utazgatott, és nem mástól, mint Mózesőt tanult filozófiát. A monoteizmust tehát annak forrásától tanulta, és egész életében emlékezett ezekre a tanokra, annak ellenére, hogy nem ezt hirdette. Halála előtt ezt a tudást átadta fiának, Musaeusnak, és arra kérte, hogy utasítsa el a pogány isteneket, és helyette Mózes és Ábrahám istenét kövesse.<sup>21</sup> *Orpheus testamentuma*



5. kép: Dávid és Melódia, párizsi zsolttároskönyv. B.N. Cod. Graec. 139, fol 1v. 10. század eleje, bizánci birodalom. Forrás: FALUDY (1982: pl. 16)

<sup>19</sup> BOER ed. (1936: 20skk), az allegóriáról a 71–91. oldalon. Ld. még VICARI (1982: 70–72).

<sup>20</sup> BOER ed. (1936 : 81).

<sup>21</sup> FRIEDMAN (1970: 13skk); *Orpheus testamentuma* és fordítása: 14–16.

(*Diatheke*) néven vált ismertté ez a rövid szöveg, amelyet Eusebius beillesztett *Preparatio Evangelicájába*.<sup>22</sup>

Orpheus, mint Mózes-tanítvány néhány Dávid-ábrázolás mintájává is vált: a zenélő Dávidot mindenféle állatok veszik körül az ókori Orpheus állatparadicsomainak modellje alapján. Ez a megjelenítés azért sajátos, mert a Biblia nem tér ki Dávid zenéjének állatokra gyakorolt hatására, csak Saul örületét gyógyítja vele. Dávid király mint Orpheus jelenik meg egy 500 körüli zsinagóga mozaikján (Jeruzsálem, Izraeli Múzeum), egy 10. századi zsoltaóroskönyvben a hárfázó Dávid és egy allegorikus alak, Melódia látszik állatok körében (5. kép), egy 13. századi héber Bibliában pedig vadállatok gyűlnek a hárfázó Dávid fölött (6. kép).



6. kép: Dávid király állatoknak hárfázik, iniciálé. Héber Biblia (Zsoltaórok), Ambrosiana B. 32 inf., 3r. 13. sz.  
Forrás: FRIEDMAN (1970: 150).

Orpheus és Dávid alakjainak összevetéséről és párhuzamáról irodalmi példák is tanúskodnak:<sup>23</sup> a 6. századi Cassiodorus a zene hatalmával kapcsolatban említi Orpheus lantját, és a szirének énekét, amelyek igazságalappal rendelkező mesés elbeszélések, míg Dávid bibliai története, aki Saulból kiűzte a tisztátalan szellemet, megkérdőjelezhetetlenül igaz.<sup>24</sup> A 7. századi Pisidiai György is összeveti a két zenészt: „De bármily bőszen zengette isteni szavú lantjának húrjait Orpheus, mégoly kedvvel énekelte meg Dávid a szeme előtt az egetől a teremtés mélységéig nyújtózó mennyek dicsőségét.”<sup>25</sup>

<sup>22</sup> GRIFFORD ed. (1903: 259–260).

<sup>23</sup> FRIEDMAN (1970) felsorolását követem.

<sup>24</sup> 2, 195–196. *Expositio in Psalterium* 49 (50), PL, 70, 352.

<sup>25</sup> FRIEDMAN (1970 : 149) idézi: *Hexameron*, PG 92, 1438–1439.

A 10. századi ismeretlen szerzőjű költemény, az *Ecloga Theoduli*,<sup>26</sup> melyben *certamen* formában vetélkednek a mitológia hazugságai és a kereszténység igazságai, arról tanúskodik, hogy erre a korra megszilárdult Orpheus krisztianizált szerepe. Orpheus történetét az ismert vonalakkal vázolja föl, de értelmezésében már a keresztény igazság emblémája lesz. Lantját Pseustis furulyájával (a diszharmóniával) helyezi szembe, implicit utalással a *civitas Dei* égi dallamaira és a *civitas Diaboli* disszonanciáinak ellentétére. Az *Ecloga Theoduli* Orpheusról szóló részénél pedig egy névtelen kommentár a következő összehasonlítást teszi: „Ahogy Orpheus játszott lantján a pokolban, úgy játszott Dávid Saul előtt; és pontosan ahogy Orpheus megindította az alvilági isteneket, úgy lágyította el Dávid Saul gonosz szellemét.”<sup>27</sup>

## II. Implicit utalások Orpheus történetére a *Commediában*

Ahogy láttuk, a thrák költő megjelenik mint ókori bölcs a limbusban, és Ovidius mítoszváltozatát a *Convivio* az allegorikus írásmód példájának tekinti. Habár a túlvilágjáró költőre, Orpheus és Eurydiké történetére explicite nem utal Dante, az Orpheus-történet imitációja a *Commedia* több pontján megfigyelhető, ahogy azt már Guglielmo Gornitól Stefano Carraiig több kutató is felvetette.<sup>28</sup> Lássuk, milyen hatások formálhatták ezeket a dantei utalásokat, és hogyan értelmezhetjük Orpheus szerepét a *Commediában* ezek alapján!

### II.1. Orpheus elvetendő modell Dante számára: a vergiliusi-boethiusi hatás

II.1.1. A 14. századi Benvenuto da Imola a *Pokol* 4. énekében az Orpheust megjelenítő sorokhoz adott kommentárjában már párhuzamot von Dante és Orpheus között:<sup>29</sup> mind a thrák, mind a firenzei költő a tulaj-

<sup>26</sup> A mű rendkívül népszerű volt a középkorban: 176 kéziratban maradt fenn. Szövegkiadás: MOSETTI CASARETTO ed. (1997).

<sup>27</sup> B.N. Lat. 8115, 15 sz. fol. 36v: *concordancia est in hoc quod sicut Orpheus citharizavit in inferno, sicut David coram Saule; et sicut Orpheus mitigavit deos infernales cum sua cithara, sic David malignum spiritum Saulis*. FRIEDMAN (1970: 234).

<sup>28</sup> GORNI (1999: V–LX); CARRAI (2012: 119–131).

<sup>29</sup> *Inf.* 4, 139–140-hez: *Sed Orpheus vadit ad Infernum pro recuperatione animae suae, sicut similiter Dantes ivit, et placavit omnia monstra Inferni, quia didicit vincere et fugare omnia*

don lelke megmentéséért (Eurydiké allegorikus jelentése szerint Orpheus racionális képessége, lélekrésze) szállt alá a pokolba és csendesítette le az alvilág összes szörnyeit, vagyis tanulta meg legyőzni a bűnöket és elmenekülni a bűnök gyötrelmeitől. „Ám Dante sohasem tekintett hátra, vagyis nem tért vissza bűneihez kutya módjára, míg Orpheus, aki nem tartotta be az előírt szabályt, és így egészen elveszítette lelkét, és így lett az új hibája súlyosabb, mint a korábbi.” Vagyis Benvenuto összehasonlításában már Dante felülmúlja és kijavítja az allegorikus értelmezés szerint a hátranézésével bűnbe visszaeső Orpheust.

Ennek a mítoszértelmezésnek a forrása egyértelműen a vergiliusi-boethiusi Orpheus-kép. Vergilius *Georgicájának* végén olvasható a thrák költő-zenész mítoszának első ismert leírása<sup>30</sup> (4, 454–558), amely a mű egyetlen részletesen kifejtett mitológiai története, és amely több mint száz soros letérést jelent a méhek telepítésének tanácsaitól. Vergilius a történet tragikumát, a hős szerencsétlenségét hangsúlyozza (*miserabilis Orpheus*, Verg. G. 4, 454), aminek oka részben tulajdon hibája (*incautum dementia cepit amantem*, Verg. G. 4, 488; *immemor*, Verg. G. 4, 491), részben az istenek (*tyranni*, Verg. G. 4, 492) és a sors kegyetlensége (*crudelia... fata*, Verg. G. 4, 495–496). Az epizód a másodszor is halálba térő Eurydiké kétségbeesett, vádló soraival zárul:

Majd kifelé lábolt, már túl minden veszedelmen,  
S elnyert Eurydicéjével, ki mögötte botorkált

---

*vicia, et supplicia viciorum. Sed Dantes, numquam respexit a tergo, quia nunquam rediit ad vicia more canis, sed Orpheus, quia non servavit legem datam, perdidit omnino animam suam, et sic fuit error novissimus peior priore.* A kommentár szövege elérhető a Dartmouth Dante Project honlapján: <https://dante.dartmouth.edu>.

<sup>30</sup> Az első említése viszont már az i.e. 6. században is „híres Orpheus” (Reggiói Ibycus egy töredékében ὄνομακλυτὸν Ὀρφήν, idézi GUTHRIE [1935: 1]); majd a mítosz elterjedtségét több utalás is alátámasztja, pl. Euripidés *Alkéstisében* (347skk) és Platón *Lakomájában* (179d). A férjéért életét áldozni készülő Alkéstist férje biztosítja, hogyha ő addig eljutna az alvilágból való kiszabadításban, amíg Orpheus, akkor nem nézne hátra. A platóni *Lakomában* Phaedrus ellentétbe állítja Alkéstist (aki elég bátor volt a férjéért meghalni, és ezért az istenek megjutalmazták) Orpheusszal, aki nem mert meghalni szerelme után, élve merészkedett a Hádésba, és ezért büntetésből az alvilágikak nem magát Eurydikét adták vissza Orpheusnak a dal után, hanem csak Eurydiké árnyát. Ld. DRONKE (1997: 266–268).

(Mint ahogy azt meghagyta nekik Próserpina), majdnem  
 Fenn járt már, amidőn szerető szive hirtelen eltelt  
 Őrült, ó, de bocsánandó vággyal – ha bocsánat  
 Holtaknál van ugyan – s megtorpant épp a küszöbnél,  
 Hátratekintve mohón-feledékenyen Eurydicére!  
 Érdeme hát odalett, a kemény zsarnokkal az alku  
 Felbomlott, hármat dördült az Avernus alatta.  
 S párja: „Mi sújt le – kiált –, mily bósz harag, engem esendőt,  
 S téged is, Orpheus? Ím ismét a halálba parancsol  
 Mostoha sorsom, könnyfátylas szemem álom igazza.”  
 (Verg. G. 4, 485–496)

A *Georgica* mítoszbeszélésének középpontjában Orpheus bukása áll; ezt a hagyományt folytatta Boethius a *De consolatione Philosophiae*ben, morálisan értelmezve Orpheus sikertelenségét. Boethius Orpheusa nem a figyelmetlensége, pillanatnyi elmezavara miatt veszíti el másodszer is a feleségét, hanem mert nem tudja betartani az isteni törvényt, kikötést (*lex*),<sup>31</sup> hogy ne nézzen hátra, mikor a dalával halálból visszanyert Eurydiké kivezeti az alvilágból. Boethius szövege két gyökeresen eltérő interpretációt nyújt. Egyrészt a szerelmesek számára minden más törvéynél erősebb a szerelem törvénye (*Quis legem det amantibus? / Maior lex amor est sibi*, 3, 12, 47–48), vagyis Orpheus szerelmének törvénye semmiképpen sem alávethető az alvilág urainak törvényének: ha alávetné, azzal szerelmének elégtelenségét bizonyítaná.<sup>32</sup> Boethius a mítosz végét Vergilius és Ovidius változatához képest újraírja: „De jaj, az éjszakának már majdnem a végéhez érve, / Orpheus Eurydicéjére / nézett, elvesztette, és ő is belepusztult” (49–51). A metrum megköveteli, hogy *occidit* (és nem *occidit*) legyen a sorzáró ige,<sup>33</sup> vagyis Boethius változatában Orpheus nemcsak feleségét veszíti el, hanem tulajdon életét is a visszafordulás miatt.

<sup>31</sup> „Párod megkapod, Orpheusz, / Megváltottad a dallal őt. / Egyetlen kikötés: amíg / El nem hagyta Tartaroszt, / Tiltott hátranézned!” (3, 12, 42–46; a műből Hegyi Gy. fordításában idézek).

<sup>32</sup> SANTI (2010: 561–562).

<sup>33</sup> DRONKE (2007: 91).

A másik értelmezés, a mítosz allegorikus-moralizáló magyarázata a boethiusi dal utolsó hét sorában található:

Rátok vonatkozik ez a mese,  
 akik a fönti fénybe  
 óhajjátok elmétek vezetni;  
 mert aki legyőzve, Tartaros  
 barlangjába visszatekintett,  
 bármilyen kiválót is visz magával,  
 elpusztítja, amíg nézi az alsókat.  
 (52–57)

Boethius Orpheust az Istenhez igyekvő lélekhez hasonlítja, akinek el kell hagynia a világi életet, és sem tekintetével, sem vágyával nem fordulhat vissza a már elhagyott régiók felé. E sorok nyomán értelmezi Benvenuto da Imola Orpheus hátrafordulását visszatérésként az egyszer már leküzdött bűneihez.

**II.1.2.** A vergiliusi–boethiusi minta határozza meg Orpheust mint sikertelen alvilágjárót Dante számára. A *Pokol* 1. énekében a sötét erdőre visszanéző Dante hős az alvilágból kifelé tartó és hátranéző Orpheus tettét ismétli<sup>34</sup> – ahogy azt már Pietro Alighieri is kiemelte kommentárjában:<sup>35</sup>

S mint aki fuldokolva és lihegve  
 a tengerből kivergődött a partra,  
 s csak bámul vissza a vészes vizekre,  
 úgy lelkem is, bár menekülni vágyott,  
 hátrafordult, hogy megnézzé az ösvényt,  
 mely élőt soha át nem engedett.  
 (*Inf.* 1, 22–27.)

A *Pokol* 4. énekének konkrét megnevezése után a *Pokol* 9. énekében találunk legközelebb Orpheus történetét felidéző narratívát. Vergilius óva inti Dantét, hogy megforduljon (pontosan ez volt Orpheus tiltása is) és megpillantsa a Gorgót:

<sup>34</sup> RIGO (1994: 57–60).

<sup>35</sup> Pietro Alighieri 14f, idézi: RIETVELD (2007: 161).



„Fordíts hátag! Takard el a szemed!  
 Ha jön a Gorgó s te meglátod őt,  
 a hazatérésből semmi se lesz!” –  
 így szólt a Mester, aztán ő maga  
 megfordított, s nem bízván a kezemben,  
 saját kezét is az arcomra tette.  
 (*Inf.* 9, 55–60)

Ezek az implicit utalások a *Pokol*-cantica elején a thrák költő antimodellszerepét erősítik: Orpheus célját be nem teljesítő alvilágjárása elbátortalanítja és hezitálásra készíti a Dante szereplőt.

A Purgatórium kapujánál a kapusangyal megfenyegeti a belépőket, hogy aki visszanéz, nem mehet tovább, és vissza kell térnie a pokolba: „Induljatok; ám tudnotok kell valamit: / ki kell, hogy jöjjön, aki hátránéz!” (*Pur.* 9, 131–132)<sup>36</sup>. Már Pietro di Dante<sup>37</sup> és Benvenuto da Imola<sup>38</sup> is felfigyelt arra, hogy ez az antipurgatóriumi figyelmeztetés utalás Orpheus mítoszára. A 10. ének elején megtudjuk, hogy Dante követi az angyal utasítását, tehát felülírja és kijavítja Orpheus hibáját.

A *Purgatórium* 30. énekében, amikor Beatrice megjelenése után Vergilius eltűnik, Dante érzelmi felfokozottságának a köddé vált mester nevének háromszoros ismétlésével ad hangot: „Ma *Virgilio* n'avea lasciati scemi / di sé, *Virgilio* dolcissimo patre, / *Virgilio* a cui per mia salute die'mi” (*Pur.* 30, 49–51).<sup>39</sup> Ez Orpheus levágott feje utolsó szavainak retorikai megoldását hívja elő,<sup>40</sup> amely a folyóban sodródva, jeges nyelvvel is Eurydikét szólongatja:

*Tum quoque marmorea caput a ceruice reuulsum  
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus  
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua*

<sup>36</sup> Ld. PADOAN (1973).

<sup>37</sup> *Purgatorio* 10, 1–18-hoz.

<sup>38</sup> *Purgatorio* 10, 1–6-hoz.

<sup>39</sup> „De Vergilius eltűnt a körünkől, / Vergilius, atyám, Vergilius! / Akire bízam lelkem tisztulását!”

<sup>40</sup> PARATORE (1989: 959–963). Dante pontosan ugyanúgy helyezi el a soron belül a megszólításokat, ahogy Vergilius tette.

*ah miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:  
Eurydicen toto referebant flumine ripae.  
(Verg. G. 4, 523–527)*

Beatrice válaszában a „sírás” háromszoros ismétlése – „Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora; / ché pianger ti conven per altra spada” – azonban már a *Metamorphoses*beli leírást idézi, ahol szintén két sorban háromszor ismétlődik a *flebile* „panaszos, könnyező” szó:

*...caput, Hebre, lyramque  
excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne,  
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua  
murmurat exanimis, respondent flebile ripae.<sup>41</sup>  
(Ov. Met. 11, 50–53)*

A *Purgatórium* 33. énekében Beatrice és Dante fölfelé haladása Orpheus és Eurydiké az alvilágból a föld felé való haladásával állítható párhuzamba. Ahogy a *Metamorphoses* Orpheusa kijelentette a Hades urainak, hogy *causa viae est coniunx* (10, 23), úgy Dante túlvilági útjának is egyik legfontosabb célja Beatrice viszontlátása:

Nézz rá, nézz szent szemeddel, Beatrice,  
– dalolták – órá, aki hú imádód,  
és nagy utat tett meg látásodért!  
(*Pur.* 31, 133–135)

Dante a *Paradicsom* első énekében Apollónt atyjának nevezi (*Par.* 1, 28: „padre”), s ezzel egyszerre hívja elő Phaethon (Ov. *Met.* 2, 36: *Phoebe pater*) és a thrák költő alakját, aki a mítosz szerint Kalliopé és Apollón fia. Benvenuto da Imola is Orpheusra való utalást lát ezekben a sorokban,<sup>42</sup> és állítólag Macrobius *Saturnaliá*ja alapján mondja, hogy „Orphe-

---

<sup>41</sup> „...a főt, Hebrus, meg a lantot / áradatod befogadta: csodás, hogy míg a vizedben / úszik a lant, panaszos hangon szól, suttog a holt nyelv / szinte panaszt, s panaszos választ zeng vissza a partod.”

<sup>42</sup> Kommentár a *Paradiso* 1, 13–15-höz, 1, 16–18-hoz, 1, 22–27-hez.

us, a szent költő, a szent könyvekben kimutatja, hogy Liber Pater és a nap egy és ugyanaz az isten”.<sup>43</sup>

Vergilius elvesztése után (*Pur.* 30, 49–51) még egy epizód feleleveníti Orpheus és Eurydiké szétválását, és ez Beatrice eltűnése a *Paradicsom* 31. énekében. Az utazó Dante megfordul, hogy kérdezzen szépséges vezetőjétől, de a helyén egy öregembert talál, Bernátot, aki a *Paradicsom* utolsó énekeiben vezetője lesz. Ám ez az elválás nem okoz fájdalmat, hiszen ez egy „boldog és zavart nem ismerő ország” (*Par.* 30, 25), és Bernát azonnal megmutatja az utazónak, hogy hölgye már ismét elfoglalta helyét a mennyei rózsában. Orpheusszal ellentétben Danténak lehetősége van elbúcsúznia Beatricétől (79–90), aki „mosolyog és visszanez”: így a jelenet Orpheus és Eurydiké boldogtalan elválásának pozitív ellenképévé válik.

A *Commedia* utolsó énekében is fölfedezhető egy utalás Orpheus történetére, méghozzá a *Par.* 33, 19–20 négyszeres ismétlése Vergilius retorikai megoldását hívja elő:

In TE misericordia, in TE pietate,  
in TE magnificenza, in TE s'aduna...<sup>44</sup>

TE, dulcis coniunx, TE solo in litore secum,  
TE veniente die, TE decedente canebat.<sup>45</sup>  
(Verg. G. 4, 465–466)

Bernát Máriához szóló imája természetesen felülmúlja Orpheus Eurydikéhez szóló dalát: jellegzetes példa arra, Dante hogyan dolgozza át az antik mítoszt – ebben az esetben a vergiliusi tragédiát – keresztény „komédiává”.

## II.2. Az ovidiusi engedékenyebb értelmezés és boldog befejezés mint a Dante-Beatrice kapcsolat előzménye

A vergiliusi-boethiusi modellel szemben az ovidiusi minta Orpheus retorikai (10. könyv eleje) és poétikai (11. könyv eleje) képességeire helyezi

<sup>43</sup> unde Orpheus sacer poeta in sacris liberalibus demonstrat Liberum Patrem et Solem esse unum et eundem deum.

<sup>44</sup> „Te irgalmas vagy, te szánod a bűnöst, / te bőkezű vagy; tebenned van együtt...”

<sup>45</sup> „S ó, téged szó, szép hitves, téged csak a dalba, / Téged hajnalidőn, téged part-esti magányban.”

a hangsúlyt, először az alvilági istenek szívének megindításakor, másodsor a vadállatokat, fákat, köveket elbájoló és megszelídítő zenéjével-költészetével. Az ovidiusi Orpheus (és az ő történetébe Matrjoskababaként illeszkedő Pygmalion-mítosz) egyaránt a választott művészsors és legmagasabb törekvéseinek megerősítéseként szolgálnak Ovidius számára. A latin költő is a lehetséges megteremtésére vállalkozik a lehetetlenből, a szellemére az anyagból, a boldog szerelemére a halálból.<sup>46</sup> Orpheus a leghosszabban beszélő narrátor a *Metamorphoses*ben, aki egy saját kis „*perpetuum carment*” ad elő a 10–11. könyvben. Az *eloquentissimus* jelző a középkori Ovidius-kommentárokból Orpheus állandó tartozéka, a 13. századi anonim toszkán költemény, a *Mare amoroso* is Ciceróval együtt említi Orpheust:

*A raccontare insomma a motto a motto  
i vostri adornamenti, fior d'i fiori,  
n'avreb[b]e briga Tulio ed Orfeo;  
e se fosse natura naturante, cioè Ideo,  
non vi fareb[b]e se non come siete dirit[t]amente.<sup>47</sup>*  
(150–154)

Orpheus tehát mint sikeres szónok és költő, ilyen előzmények után válik Dante műveinek példájává (*Conv.* 2, 1, 1–4) és szereplőjévé (*Inf.* 4, 139–141).

Az ovidiusi Orpheus még egy tulajdonságában lesz dantei előkép: ez a szeretett nő halála után lehetséges „happy end”. Ovidius Orpheus hibáját a szerelem elkerülhetetlen következményének látja, és ezért az ő mítoszváltozatában Orpheus – még ha az életében végrehajtott alvilági leszállás nem is sikeres – a halála után a túlvilágon örökké együtt lehet Eurydikéjével. Az alvilági tájat már jól ismeri a thrák hős, így tüstént Eurydikéje keresésére indul, majd megtalálva immár félelem nélkül nézhet rá és ölelheti:

Száll le a földbe az árny; s mit látott már, nem is oly rég,  
mind a vidékre reáismer, kegyesek mezejében

<sup>46</sup> SEGAL (1991: 93).

<sup>47</sup> Idézi CUDINI (1995: 115).

fölleli Eurydicét, forrón ráfonja a karját;  
 most ezek ott ketten, kar karban, járnak a réten,  
 s hol felesége után sétál, hol lépdél előtte,  
 s visszatekinthet rá – nem kell már félnie – Orpheus.  
 (Ov. *Met.* 11, 61–66)

Ovidius Orpheusa már nemcsak az emberfeletti költészet példája – ahogy az Vergiliusnál is –, hanem a túlvilágon beteljesülő (Dante esetében szublimálódó) földi szerelem mintája is, pontosan azt a két elemet hangsúlyozva, amelyek Dante fő motívumai lesznek a *Commediában*. A halál keserűségében a szerelmesek elválását megtapasztalja a feleségét elvesztő Orpheus és a *Vita nuova* Dantéja. A túlvilági találkozás a szeretett nő és az érte a holtak birodalmát bejáró költő a szerelem győzelmét hirdeti a halál fölött mindkét műben. A *Vita nuova* és a *Commedia* története tehát ebből a szempontból az Orpheus-mítosz újraírása: a *moritura puella* eleme ugyanaz marad, de míg a csak saját képességeire számító Orpheus élőként leszállva az alvilágba kudarcot vall, addig az élő Dantét az isteni kegyelem és elrendelés végigsegíti a túlvilági úton. Beatricéje a *Purgatórium* 30. és a *Paradicsom* 31. éneke között vezeti, és habár Danténak még vissza kell térnie a világba, hogy leírassa a látottakat, a jó befejezés nem kétséges.

### III. Orpheus modell, antimodell vagy figura Dante számára?

Az utazó Dante számára előképet jelentenek a mitológiai nagy utazók: a „horizontális” utazók közül a legnevesebb hajózók, mint Iason és Odysseus; a repülők közül a Daedalus, Phaethon és Icarus. Ahogy azt már korábban láttuk, egyes esetekben – Phaethon és Icarus – egyértelmű a mitológiai alakok antimodell-szerepe. Míg Iason, Odysseus és Daedalus a teljes *Commedia* számára modellek, több kontextusban is felbukkannak, és Dante hozzájuk való viszonyulása nem redukálható egy pozitív vagy negatív előjelre. Orpheus ugyanilyen összetett mitológiai előzménye a *Commedia* utazójának, még ha a thrák költő kevesebbszer is kap megnevezést a dantei művekben. Különböző funkcióit kulturális kontextusukban vizsgálva lehet közelebb kerülni a dantei vélekedéshez.

A „vertikális” utazók az alvilágjárók, akiknek a figurális szerepe még explicitebb a túlvilág birodalmait bejáró Dante számára. A *Pokol* 2.

énekekben a túlvilági utazás előtt bizonytalankodó Dante szereplő magát a korábbi, hasonló utat bejárt utazókhoz méri („De én? Mért menjek? Ki engedi meg? / *Én nem vagyok se Aeneas, se Pál*; / senki se tartana méltónak erre”), amivel elkerülhetetlenül felidézi Orpheust is, aki Aeneasnak is pontosan az alászállás előtt emlegetett mintája volt (Verg. *A.* 6, 116–122). Orpheus mint alvilágjáró tematikus modell a poklokra tartó Dante számára: bár a két alámerülés oka, célja és eredménye nem áll párhuzamban, egyes pontokon mégis összecseng.

Dante a szeretett nőnek köszönhetően járja be az utat, isteni akaratból; míg Orpheus saját elhatározásából és a szeretett nő visszaszerzése a célja. Dante célja nem Beatrice megmentése, hanem a saját lelkéé, és a többi földön élő emberé, mégis az utazás egyes pontjain Beatrice viszontlátása az egyetlen, ami motiválni képes az utazót: így mikor a Földi Paradicsomot körülvevő tűzfalon kell keresztüllépnie, csak akkor képes elindulni, amikor megtudja, hogy Beatrice várja a fal másik oldalán (*Pur.* 27, 34skk).

Orpheus Eurydikével való viszonya megfordítva tükröződik Dante és Beatrice kapcsolatában: Orpheus hiába teszi meg az alvilági utat, nem képes megmenteni a szeretett nőt; míg a Dante szeretett hölgye leszáll a limbusba, hogy megmentse a *Commedia* hősét, és ebben sikerrel jár.

A figurális jelentésréteget Orpheus alakjához a Dáviddal és Krisztussal való párhuzamai adják. Mind Orpheus, mind Dávid Krisztus prefigurációinak, mintáinak számítanak a keresztény művészetben. Orpheus ugyanakkor Dávid előképe is számos ábrázoláson. A *Commedia* egészét átszövik Orpheus mítoszára és Dávid bibliai történetére vonatkozó utalások:<sup>48</sup> sorsuk a limbusban válik ketté, ahol Orpheus marad (*Inf.* 4, 140), és ahonnan Dávidot a többi bibliai ősatyával együtt Krisztus kihozta.

Kivitte innen Ősapánknak árnyát;  
a fiát, Ábelt; kivitte Noét;  
a törvényadó, engedelmes Mózeszt;  
Ábrahám ősatyát; Dávid királyt;  
Izráelt atyjával, fiaival

---

<sup>48</sup> Dávidról mint modelltől Dante számára ld. LEDDA (2015: 225–246).

s Ráhellel, akiért megdolgozott;  
 sok mást is még, s mind üdvösségbe vitte.  
 És tudnod kell még azt is: őelöttük  
 emberi lény nem üdvözült sosem.  
 (*Inf.* 4, 55–63)

Dávid az egész *Commediában* a legtöbbször említett bibliai alak, és említéseinek legfontosabb köre Dávid zsoltárírói tevékenységéhez kötődik: a *Pokol* első énekében, a három vadállattól megriadt utazó Dante Vergiliust megpillantva Dávid zsoltárának latin kezdőszavával szólal meg: „Miserere di me” (*Inf.* 1, 65). A *Par.* 32. énekében is – Dávid ősanjának, Ruthnak a megnevezésekor – Dante úgy írja körül Dávidot, hogy a „Dalnok..., ki bűnét / a »Miserere Mei!«-vel siratta” (11–12). A gőgösök párkányán Dávid az alázat jó példája felesége, Mihál gőgjével szemben (*Pur.* 10, 55–69).

Miután a *Purgatóriumban* Dávid alázatosságát hangsúlyozta Dante, a *Paradicsomban* az igazak között sorolja föl, akik lángoló fényként jelennek meg, és a 20. énekben egy sast formálnak. A sas pupilláját Dávid lelke alkotja (*Par.* 20, 37–42):

Aki középen ragyog mint pupilla,  
 a Szentlélek nagy énekese volt,  
 s városról városra vitte a lábát;  
 most tudja már dalának érdemét,  
 hogy mennyiben volt az ő alkotása –  
 azzal arányos itt a jutalom.

E sorok is Dávid költői-dalnoki kvalitásait emelik ki, amelyek értékét az adja, hogy mennyire őszinte és szívből jövő a dal. Dante ábrázolásában tehát Dávid alázatos, maradandót alkotó, bűneit megbánó és Istent féltő dalnok, aki magának Danténak is az előképévé válik.<sup>49</sup>

Dávid és Orpheus alakját számos szerző és kommentár összekapcsolja, és Dante, aki nagyon gyakran állít egymás mellé egy-egy mitológiai és bibliai eseményt, egymástól nem teljesen függetlenül választhatta ki a mitikus költő-zenészt és a bibliait a saját alakját meghatározó mo-

---

<sup>49</sup> Ld. LEDDA (2015).

dellként. De míg Orpheus tetteit nagyrészt javítva újraírja a középkori szerző, addig Dávid, az „alázatos zsoltárszerző” kizárólag pozitív modell és követendő példa.

## Konklúzió

Jogosan merül föl a kérdés: Dante miért nem utal többször explicite Orpheusra, amikor egyértelműen tematikai-narrációs modellje a *Színjátéknak* Orpheus története? A szakirodalom két fő válasza szerint vagy interiorizált modell vagy szándékosan eltörölt minta.<sup>50</sup> Véleményem szerint Orpheus alakjának összetettsége – amely az ókor és középkor századain keresztül több irányban is terjeszkedett – és a köré rendeződő különböző szintű értelmezési rétegek nem tették lehetővé, hogy szereplőként kapjon helyet a limbusbeli felbukkanás után. Ahelyett, hogy a sűrítés és kihagyás technikájával formálta volna szereplővé, a sokkal átfogóbb, makrotextuális modell szerepét kínálta Orpheusnak. Keresztény vonatkozásai és Ovidius, valamint Vergilius már figurális megközelítése Dante kulturális horizontjához tartoznak a thrák zenész-költő alakjával kapcsolatban.

A *Commedia* Orpheus mítoszára vonatkozó implicit utalásainak sorát nézve, azt láthatjuk, hogy a *Pokol* 1. énekben a vadállatokat szelídítő Orpheus még elérhetetlen példa a három vadállattól megriadó utazó Dante számára. Ezután az utazó elköveti Orpheus vétjét, visszafordul egykori barátja és költői stílusa, a tulajdon dalát éneklő Casella felé. Az utazó hátranézése megismétlődik a *Purgatórium* 5. énekének lelkei felé fordulva: Dante ismét Orpheus hibájába esik. Az Orpheus-komplexusból a kiutat a Beatricével való találkozás jelenti: a túlvilágon megtalált szeretett nő felé fordulás már nem hiba, ahogy Orpheus esetében volt, hanem az üdvösség útja. A *Paradicsomban* Orpheus története egy sajátosan kifordított és újraírt antimodell lesz, miközben az ovidiusi mítoszfeldolgozás egyes elemeit *archetypos*ként megtartja.

---

<sup>50</sup> LIMENTANI (1982: 82–98).



## Források

- Benvenuto da Imola, *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, J. P. Lacaïta (ed.). Florentiae, 1887.
- BOER ed. 1936 C. BOER (ed.), *Ovide Moralisé*, Tome IV (livres X-XIII) Amsterdam, 1936, 20.
- GHISALBERTI ed. 1932 F. GHISALBERTI (ed.), *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.*, Milano, 1932.
- GHISALBERTI ed. 1933 F. GHISALBERTI (ed.), *Giovanni di Garlandia: Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.*, Messina, 1933.
- GRIFFORD ed. 1903 E. H. GRIFFORD (ed.), *Eusebii Pamphili Evangelicae Praeparationis Libri XV*, Oxford, 1903.
- MOSETTI CASARETTO 1997 F. MOSETTI CASARETTO (ed.), *Teodulo: Ecloga: il canto della verità e della menzogna*, Firenze, 1997.
- PETIT ed. 1997 A. PETIT (ed.), *Le Roman d'Eneas*, éd. critique, Paris, 1997.
- G. Petrocchi (ed.), *Dante Alighieri: La Commedia secondo l'Antica Vulgata*, Milano, 1968.
- Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris comoediam commentarius*, V. Nannucci (ed.), Firenze, 1845.
- J. Webber Jones (transl.), *Cassiodorus: An introduction to divine and human reading*, New York, 1946.
- WOLTERS ed. 1922 F. WOLTERS (ed.), *Hymnen und Sequenzen*, Berlin, 1922.
- J. Zechmeister (ed.), *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*, Vienna, 1877.

## Felhasznált irodalom

- ACÉL 2011 ACÉL Zs., *Orpheus éneke*, Budapest, 2011.
- ANDERSON 1982 W.S. ANDERSON, *The Orpheus of Virgil and Ovid*, in: J. Warden (ed.), *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto, 1982, 25–50.
- ARTIFONI 2001 E. ARTIFONI, *Orfeo concionatore. Un passo di Tommaso d'Aquino e l'eloquenza politica nelle città italiane nel secolo XIII*, in: L. Mauro (ed.), *La musica nel pensiero medievale*, Ravenna, 2001, 137–148.
- ATKINSON 1999 J. K. ATKINSON, *Orpheus, vates threicus et la transgression*, in: A. M. Babbi (ed.), *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, Verona, 289–305.
- BARAŃSKI 1997 Z. G. BARAŃSKI, *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in: M. Picone – T. Crivelli, *Dante: Mito e poesia*, Firenze, 1997, 133–154.
- BARB 1963 A. A. BARB, *The Survival of Magic Arts*, in: A. Momigliano (ed.) *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, London, 1963, 100–125.
- BOLLINI 2008 M. BOLLINI, *Dante e il mito di Orfeo*, Tesi di Laurea in Filologia e Critica Dantesca, Università di Bologna, 2007/2008.
- BOLOGNA 1998 C. BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice*, Roma, 1998.
- CARRAI 2012 S. CARRAI, *Dante e l'antico: L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, 2012, 119–131.

- CAROTTA 2009 F. CAROTTA – A. EICKENBERG, *Orpheos Bakkikos: The Missing Cross, Isidorianum*, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, 2009. Online elérhető: [http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos\\_Bakkikos\\_en.pdf](http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos_Bakkikos_en.pdf)
- CUDINI 1995 P. CUDINI (ed.), *Poesia italiana: Il Duecento*, Milano, 1995.
- DARAB 1988 DARAB Á., *Orphizmus és Orpheus kép, különös tekintettel a római császárkorra*, doktori dolgozat, Miskolci Tudományegyetem, 1988.
- DARAB 2012 DARAB Á., *Búcsú a hitvestől? Orpheus és Eurydiké*. Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica, 17/1 (2012), 27–43.
- DRONKE 1997 P. DRONKE, *The Return of Eurydice*. In: *Sources of inspiration: studies in literary transformations, 400–1500*, Roma, 1997, 263–292.
- DRONKE 2007 P. DRONKE *La persistenza dei miti musicali greci attraverso la letteratura mediolatina*. In: *Forms and imaginings: from antiquity to the fifteenth century*, Roma, 2007, 87–111.
- FALUDY 1982 FALUDY A., *Bizánc festészete és mozaikművészete*, Budapest, 1982.
- FRECCERO 1986 J. FRECCERO, *Il canto di Casella: Purgatorio II, 112*, in Dante: La poetica della conversione, Bologna, 1986, 251–260.
- FRIEDMAN 1970 J. B. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge MA, 1970.
- GLOVICZKI 2008 GLOVICZKI Z., *Ovidius Ars Poeticája*, Budapest, 2008.
- GORNI 1999 G. GORNI, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in: L.C. Rossi (ed.), *Dante Alighieri: Vita Nova*, Milano, V–LX.
- GUTHRIE 1935 W. K. C. GUTHRIE, *Orpheus and Greek Religion*, London, 1935.
- HARDIE 2002 P. HARDIE, *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge, 2002.
- IANNUCCI 1980 A. A. IANNUCCI, *Limbo: the emptiness of time*, Studi Danteschi, 52 (1979–1980), 69–128.
- JOHNSON 2008 P. J. JOHNSON, *Ovid before exile: art and punishment in the Metamorphoses*, Madison, 2008.
- IRWIN 1982 E. IRWIN, *The song of Orpheus and the new song of Christ*, in: J. Warden (ed.), *Orpheus: The metamorphoses of a myth*, Toronto, 1982, 51–62.
- LEDDA 2015 G. LEDDA, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante*, in: E. Boillet, S. Cavicchioli, P.-A. Mellet (ed.), *Les figures de David à la Renaissance*, Genève, 2015, 225–246.
- LIMENTANI 1982 A. LIMENTANI, *Casella, Palinuro e Orfeo. «Modello narrativo» e «rimozione della fonte»*, in: C. Di Girolamo, I. Paccagnella (ed.), *La parola ritrovata*, Palermo, 1982, 82–98.
- MERCURI 2008 R. MERCURI, *Pusillanimi e magnanimi alle soglie dell' "Inferno"*, *Linguistica e Letteratura*, 33 (2008), 43–90.
- NATANSON 1953 J. NATANSON, *Early Christian Ivories*, London, 1953.
- OWEN LEE 1996 M. OWEN LEE, *Virgil as Orpheus: a study of the Georgics*, Albany, 1996.

- PADOAN 1973 G. PADOAN, *Orfeo*, in: U. Bosco (ed.), *Enciclopedia Dantesca* vol. IV, Roma, 1973, 192.
- PADOAN 1977 G. PADOAN, *Il Limbo dantesco*, in: *Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, 1977, 103–124.
- PAGÁN 2004 V. PAGÁN, *Speaking before Superiors: Orpheus in Vergil and Ovid*. In: I. Sluiter, R. M. Rosen (ed.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Boston, 2004, 369–389.
- PARATORE 1989 E. PARATORE, *Il libro IV delle "Georgiche" e il canto IX del "Purgatorio"*, in: R. Antonelli (ed.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, 959–963.
- PÁL 2009 PÁL J., *A négyes értelem a Convivióban és a XIII. levélben*, in: *Dante: szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Budapest, 2009, 55–58.
- PÉREZ CARRASCO 2013 M. PÉREZ CARRASCO, *La metamorfosis de Dante como nuevo Orfeo ("Convivio" II i 3)*, *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, 14 (2013), 37–69.
- PICONE 1999 M. PICONE, *Il canto V del "Purgatorio" fra Orfeo e Palinuro, L'Alighieri*. *Rassegna bibliografica dantesca*, 13 (1999) 39–52.
- PIZZORUSSO 1999 V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO *Orfeo „engluti” nelle letterature romanze dei secc. XII e XIII. Prime attestazioni*, in: A. M. Babbi (ed.), *La metamorfosi di Orfeo*, Verona, 1999, 137–154.
- RAMELLI 2006 I. RAMELLI (ed.), *Tutti i commenti a Marziano Capella / Scoto Eriugena, Remigio di Auxerre, Bernardo Silvestre e anonimi*, Milano, 2006.
- RIETVELD 2007 L. RIETVELD, *Il trionfo di Orfeo: La fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, PhD thesis, Amsterdam, 2007.
- RIGO 1994 P. RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, 1994.
- ROMEO 2012 A. ROMEO, *Orfeo in Ovidio: la creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli, 2012.
- SANTI 2010 F. SANTI, *Un'interpretazione di Dante, nello specchio delle lacrime*, in: M. Montesano (ed.) «Come l'orco della fiaba». *Studi per Franco Cardini*, Firenze, 2010, 555–570.
- SEGAL 1991 C. SEGAL, *L'Orfeo di ovidio e l'ideologia augustea*, in: *Ovidio e la poesia del mito*, Venezia, 1991, 68–94.
- SMITH 2000 A. SMITH, *Poetic allusion and poetic embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor, 2000.
- SOLODOW 1988 J. B. SOLODOW, *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill & London, 1988.
- TÓTH 2012 TÓTH T., *Pokol, IV. ének*, *Dante Füzetek*, 8 (2012), 61–110.
- VICARI 1982 P. VICARI, *Orpheus among the Christians*, in: J. Warden (ed.), *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto, 1982, 63–85.
- ZINK 1999 M. ZINK, *Le poète désacralisé. Orphée médiéval et l'Ovide moralisé*, in: A. M. Babbi (ed.), *La metamorfosi di Orfeo*, Verona, 15–27.