

Antikvitás & Reneszánsz (A&R)

1. évf. 1. sz. / 2018

Vígh Éva Lectori Salutem!	7
Gellérfi Gergő Pásztori múzsa a nagyvárosban	9-20
Hajdú Attila Lukianos és Kallistratos műtárgyleírásai: szöveg és hagyomány	21-40
Hajdú Attila Lukianos és Kallistratos műtárgyleírásai: szöveg és hagyomány	21-40
Ertl Péter Klasszikus, bibliai és középkori reminiscenciák Petrarca Sine nomine-leveleiben	41-53
Molnár Annamária (Isten)nők és Boccaccio	55-66
Róth Márton Egy ezeréves műfaj születése: antik hagyomány a Cinquecento olasz utópiáiban	67-84
Petneházi Gábor Az értelmiség utópiája: Erasmus és a keresztény humanizmus	85-97
Máté Ágnes Fabula és história határán: két festői történet a XVI. század Magyarorszájáról	99-112
Vígh Éva Az ut pictura poesis velencei mestere: Giovan Mario Verdizzotti és állatmeséi	113-136
Nagyillés János Westonia első teljes magyar fordításának margójára	137-153

LECTORI SALUTEM!

A 2017-ben alakult MTA-SZTE *Antikvitás és Reneszánsz: Források és Recepció Kutatócsoport* tudományos folyóiratának első számát tartja kezében a Tisztelt Olvasó. Az *Antikvitás & Reneszánsz* címmel megjelentetett periodikánk célja, hogy az európai civilizáció e két korszakának és kapcsolatrendszerének tanulmányozására létrehozott műhely kutatásainak az eredményeit közzé tegye. A vizsgálódásokat a nemzetközi kutatásokhoz kapcsolódva kívánjuk megvalósítani olyan fiatal kutatók bevonásával, akik már eddig is rendkívül ígéretes munkát végeztek az irodalom- és kultúrtörténet e két korszakának tanulmányozásakor. A közreműködő kollégák eddigi munkássága, valamint tervezett filológiai-történeti kutatásai kapcsán különösen fontos hangsúlyozni, hogy azok az európai hatástörténet vizsgálata mellett a több évszázados magyarországi recepció feltárásához is hozzájárulnak. Alapvető fontosságúnak tartjuk, hogy a más intézményekben és egyetemeken, a klasszika-filológia, a neolatin irodalom, a művészettörténet, a régészet, az újlatin nyelvek irodalma, a művelődéstörténet vonatkozásában jelentős eredményeket felmutató kutatókkal és tanítványaikkal is tartalmaz együttműködést tudjunk kialakítani. Folyóiratunk ezt a célt is szolgálja, amikor évi két alkalommal megjelenve számukra is publikálási lehetőséget nyújt tanulmányok, recenziók és rövidebb terjedelmű forráskiadások közzétételével. Az *Antikvitás & Reneszánsz* első száma a Kutatócsoport 2017. november 24-én tartott bemutatkozó konferenciájának előadásait tartalmazza, amelynek során az aktuális kutatási témájuk egy-egy meghatározó mozzanatát dolgozták fel az előadók. A kötet ily módon és szándékunk szerint jelzi a kutatások sokrétűségét és változatosságát. E *varietas* jegyében és a kedvező fogadtatás reményében bocsátjuk tehát útjára periodikánkat.

Vígh Éva

MTA-SZTE ANTIKVITÁS ÉS RENESZÁNSZ:
FORRÁSOK ÉS RECEPCIÓ KUTATÓCSOPORT
VEZETŐJE

GELLÉRFI GERGŐ

Pásztori múzsa a nagyvárosban

The title of my paper refers to a remark of Charles Witke, who specifies Juvenal's Satire 3 in his monograph of Latin Satire as the eclogue of the urban poor. The interlocutor (who is also the main speaker in this case) of the satire says farewell to a friend before leaving his home for good, just like Meliboeus in Vergil's First Eclogue. Both dialogues take place in natural environment, so to say, in a locus amoenus, however the setting of the satire is somewhat different from the traditional bucolic scenes. In my paper, I present the aforementioned bucolic features of the beginning and closure of Satire 3, after a brief summary of the other Juvenalian Satires showing the influence of bucolic poetry.¹

„A városi szegények eklogája” – így nevezi Charles Witke monográfiájában Iuvenalis 3. satírját, felismerve a költemény változatos intertextuális kavalkádjában a bukolika kiemelt szerepét.² Bár a szövegközi kapcsolódásokat tekintve vitathatatlanul az eposz szerepe a legjelentősebb a satírakban, Iuvenalis időről időre a pásztori múzsát is meghívja Rómájába, különböző módokon adva teret az eklogaköltészet jellegzetes elemeinek, illetve irodalmi hagyományának. „A városi szegények eklogája” bukolikus keretének ismertetése előtt három másik satíra szöveghelyeivel foglalkozom, melyek kapcsolatba hozhatóak a Iuvenalist megelőző eklogaköltéssel.

¹ A publikáció az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Charles WITKE, *Latin Satire: The Structure of Persuasion*, Leiden, Brill, 1970, 128.

Az első ezek közül Iuvenalis programverse, az 1. satíra, melynek bevezetőjét követően a narrátor egészen a zárlatig érveket sorol fel *interlocutor*ának a műfajválasztás megindoklására. A társadalmi körképet felvázoló költői beszéd első szakaszának központi motívuma az össze nem illőség: egy eunuch és egy nő férfiként viselkedik, egy egykor alantas munkát végző ember és egy egyiptomi pedig dúsgazdag lesz:

*cum tener uxorem ducat spado, Mevia Tuscum
figat aprum et nuda teneat venabula mamma,
patricios omnis opibus cum provocet unus
quo tondente gravis iuveni mihi barba sonabat,
cum pars Niliacae plebis, cum verna Canopi
Crispinus Tyrias umero revocante lacernas
ventilet aestiuum digitis sudantibus aurum
nec sufferre queat maioris pondera gemmae,
difficile est saturam non scribere.³*
(Juv. 1, 22–30)

Köztük sorrendben a harmadik a felkapaszkodott borbély, akinek vagyona a patríciusokénál is nagyobb, noha, mint Iuvenalis a 25. sorban írja „nyírásától ifjúként erős szakálla sercegett”. A hely értelmezését szövegkritikai problémák is nehezítik: a szóban forgó és az azt megelőző sort Ulrich Knoche törli,⁴ amit William Helmbold is elfogad, s utóbbi öt érvet hoz fel a törlés mellett.⁵ Ezek közül egy, a kézirati hagyomány bizonytalan mivolta vitathatatlan, a másik négy viszont nem meggyőző. Nem perdöntő érv ugyanis, hogy az *omnes* szó használata tipikusnak mondható az interpolátorok esetében, illetve hogy a scholiasták kommentár nélkül hagyják az *unus* szót, s nem próbálják felfedni az egykori borbély

³ „Amíg minden patrícium versenyre hívhat vagyonával egy olyan, kinek nyírásától ifjúként erős szakállam sercegett, s amíg a nílusi aljanép tagja, Crispinus, a canopusi rabszolga vállán meghúzva tyrosi köpenyét szellőzteti izzadó ujján nyári gyűrűjét, és ha nagyobb lenne a kő, már el se bírná, addig nehéz satírát nem írni.”

⁴ D. Iunius JUVENALIS *Saturae mit kritischem Apparat*, ed. Ulrich KNOCHE, München, Hüber, 1950, 2; vö. Ulrich KNOCHE, *Zur Frage der Properzinterpolation*, *Rheinisches Museum für Philologie*, 85(1936), 26, 3. j.

⁵ William Clark HELMBOLD, *The Structure of Juvenal I*, University of California publications in Classical philology, 14(1951), 50.

személyazonosságát. Knoche szerint az is e két sor eredetisége ellen szól, hogy így megkettőződik a következő három tartalma. Ezzel nem érthetünk egyet: az egykori borbély és az egyiptomi úgazdag között éppúgy különbséget kell tennünk, ahogy az eunuch és a nő között is, annak ellenére, hogy mindketten férfiként viselkednek – azaz Iuvenalis mindkét jelenségre két-két, egy irányba mutató, de egymástól valamelyest mégis eltérő példát hoz.⁶ A kérdéses hely törlése melletti további érvként említik, hogy a 25. sor a 10. szatírában ismét megjelenik:

*promptius expediam quot amaverit Oppia moechos,
quot Themison aegros autumnno occiderit uno,
quot Basilus socios, quot circumscriserit Hirrus
pupillos, quot longa viros exorbeat uno
Maura die, quot discipulos inclinet Hamillus;
percurram citius quot villas possideat nunc
quo tondente gravis iuveni mihi barba sonabat.*⁷
(Juv. 10, 220–226)

Edward Courtney szerint egyik helyről sem kell feltétlenül törölni a sort (és az azt megelőzőt, melyet vele együtt törölnek egyes kiadók mindkét szatíra esetében), de ha mégis, a programversbe akkor is jóval inkább illik, mint a 10. szatírába.⁸ Courtney e nézetével egyetérték: a 10. szatírában a 220–224. sor retorikai kérdései a 224. sor végén lezártnak hatnak, s az újabb függő kérdés olyan hatást kelt, mintha azt utólag toldották volna hozzájuk. John Griffith szerint a 225–226. sort a tartalmilag merész kérdéssorozat, azaz a megelőző öt sor felváltására illesztették be, majd azzal együtt került be a kézirati hagyományba.⁹

⁶ Vö. Courtney a szatíra e szakaszában kirajzolódó szerkezeti mintázatról: Edward COURTNEY, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, London, Athlone, 1980, 78–79.

⁷ „Előbb fel tudnám sorolni, hány paráznát szeretett Oppia, hány beteggel végzett Themison egyetlen ősz alatt, hány társát csapta be Basilus, s hány gyámfiát Hirrus, hány férfit szív ki egy nap alatt a kitaró Maura, hány tanítványát dönti meg Hamillus; hamarabb végigérnék a villák során, melyeket most az birtokol, kinek nyírásától ifjúként erős szakállam sercegett.”

⁸ COURTNEY, *i. m.*, 90; 476.

⁹ John. G. GRIFFITH, *A taxonomic study of the manuscript tradition of Juvenal*, Museum Helveticum, 25(1968), 105. – A törléssel szintén nem ért egyet többek közt: Susanna M.

Ha viszont e sorok eredetiségét elfogadjuk a 10. szatírában is, azt az 1. szatírára való szándékos visszautalásként, azaz önidézetként értelmezhetjük, ahol újfent találkozunk a programvers első szakaszában megjelenő felkapaszkodott borbélyal. Iuvenalistól különben sem szokatlan egy-egy korábbi szereplőjének felidézése. A közvetlenül a borbély után említett Crispinus például a 4. szatírában kap központi szerepet, az 5. szatíra Trebius *cliens*szel igazságtalanul bánó Virrója a 9. szatírában *pathicus*ként jelenik meg, a 10. szatíra idézett helyén szereplő *fellatrix* Maurát pedig korábban a 6. szatírában is említi a költő, ráadásul az utóbbi két hely között az igehasználat is kapcsolatot teremt: *sorbeat aera* és *viros exorbeat*.¹⁰ Ha a 10. szatíra kérdéses helyét autentikusnak fogadjuk el, itt is ugyanez történik, csakhogy mivel a költő ezt az alakot először nem nevezte nevén, ahhoz a merész megoldáshoz folyamodik, hogy egyszerűen megismétli korábbi sorát.

Az 1. szatíra sorának eredetisége mellett szól az is, hogy e szavak szembeötlő Vergilius-allúziót rejtenek, mely ráadásul jól illeszkedik a szöveggörnyezetbe. Iuvenalis az 1. ecloga Tityrusának szavait idézi fel: *candidior postquam tondenti barba cadebat...*¹¹ A két *locust* a társadalmi változások motívuma köti egymáshoz: a hajdan borbélyként dolgozó férfi dúsgazdaggá lett, Tityrus pedig idős korára elnyerte a szabadságot. Csakhogy míg az ecloga esetében a változás egyértelműen pozitív előjelű,

BRAUND, *Juvenal Satires Book I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 82; Catherine KEANE, *Figuring Genre in Roman Satire*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 128–129.

¹⁰ Juv. 1, 27–28: *cum pars Niliacae plebis, cum verna Canopi / Crispinus Tyrias umero revocante lacernas...* (l. fentebb); Juv. 4, 1–2: *ecce iterum Crispinus, et est mihi saepe vocandus / ad partes...* – „Íme, ismét Crispinus, gyakran kell őt a színpadra hívnom...” (és még több alkalommal a műben); Juv. 5, 37–39: *ipse capaces / Heliadum crustas et inaequales berullo / Virro tenet phialas* – „Virro maga borostyánnal kirakott, s berillkövektől egyenetlen öblös kupát tart kezében” (és még több alkalommal a műben); Juv. 9, 35–36: *quamvis te nudum spumanti Virro labello / viderit...* – „még ha Virro habzó szájjal nézi is meztelen tested...” A két Virro azonosításához vö. Marianne HOPMAN, *Satire in Green: Marked Clothing and the Technique of Indignatio at Juvenal 5.141–45*, *The American Journal of Philology*, 124(2003), 570–572 – Juv. 6, 306–308: *i nunc et dubita qua sorbeat aera sanna / Maura, Pudicitiae veterem cum praeterit aram, / Tullia quid dicat, notae collactea Maurae* – „Most menj és ámulj, micsoda grimasszal nyeli a levegőt Maura, miközben elmegy Pudicitia oltára mellett, s mit mond Tullia, a hírhedt Maura tejtestvére.”; Juv. 10, 223–224: *quot longa viros exorbeat uno / Maura die...* – „hány férfit szív ki egy nap alatt a kitartó Maura...”

¹¹ Verg. *E.* 1, 28: „miután szakállam már fehérebben hullik, ha nyírom...”

addig az úrgazdagok felkapaszkodását a iuvenalisi szatírák a lehető leghatározottabban elítélik. A *libertas* központi eszméje helyébe a vergiliusi *locus* itteni felidézésekor számos negatív minőség lépett, nyoma sincs a bukolikus költészetben eszménynek számító idilli, tiszteletreméltó egyszerűségnek. Az allúzió kontrasztot teremt a vergiliusi eclogák világa s a szatírák Rómája között, melynek megfestését Iuvenalis költői programjaként megfogalmazza.

Ugyanezt láthatjuk egészen más téma kapcsán, de szintén egy bukolikus allúziót alkalmazva a 9. szatírában, melynek *interlocutora*, Naevolus attól fél, hogy bajba kerülhet, ha *pathicus* patrónusa fülébe jut, hogy kiteregette titkait:

O Corydon, Corydon, secretum divitis ullum
esse putas?¹²
(Juv. 9, 102–103)

– így vág Naevolus szavába a narrátor, méghozzá félreérthetetlen bukolikus allúzióval, hiszen a Corydon név már Theokritosnál is megjelenik,¹³ Vergilius 2. és 7. eclogájának egy-egy főszereplője is e nevet viseli, mely Calpurnius Siculus 1., 4. és 7. eclogájában is feltűnik. A kontextus alapján a Corydon név többszöri előfordulása ellenére is egyértelmű, hogy Iuvenalis melyik szöveghelyet idézi fel, s nem pusztán a fiúszerelem témája miatt. Vergilius 2. eclogájában az Alexis után epekedő pásztor így kiált fel: *a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!*¹⁴ Egészen sajátos allúzióval van itt dolgunk: Iuvenalis egyedül a megszólítást tartja meg Vergilius szavaiból, annak ellenére, hogy az ecloga teljes sora is tökéletesen illene erre a helyre: a szatíra narrátora egy az eredeti mondatnál jóval konkrétan megfogalmazott kérdéssel cáfolja az *interlocutor* feltételezését, de a háttérből áttűnik a vergiliusi *locus* is: örület

¹² „Ó, Corydon, Corydon, azt hiszed, hogy a gazdagnak lehet akár egyetlen titka is?”

¹³ A 4. idillben, pl. 4, 1: Εἰπέ μοι, ὦ Κορύδων, τίνας αἰ βόες; ἢ ῥα Φιλώνδα;

¹⁴ Verg. E. 2, 69: „Ah, Corydon, Corydon, miféle örület kerített hatalmába téged?!” Szintén érdemes idéznünk, ahogy arra tanulmányom lektora felhívta a figyelmet, Theokritos 11. idilljét, melyben a Galathea iránt szerelemre lobbanó Kyklóps szólítja meg önmagát: ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι; (Theoc. 11, 72: Ó, kyklóps, kyklóps, hova dobtad el elmédet?)

szállta meg azt, ki úgy gondolja, hogy egy gazdag ember bármit is titokban tud tartani.

Az allúziót ezúttal is a kontrasztimitáció technikája teszi hatásossá. A két Corydon, a munkája miatt aggódó pásztor és a titkok kitudódásától tartó *pathicus*, valamint ezzel együtt a két szituáció is teljesen eltér egymástól, ahogy a két kommunikációs helyzet is, hiszen az ecloga sora önmegszólítás, szemben az *interlocutor*hoz intézett retorikai kérdéssel. A legnagyobb különbséget azonban a két eltérő homoerótikus kapcsolat jelenti: a Vergilius-párhuzam végső soron az eclogák világának idealizált férfiszerelemét állítja kontrasztba a Naevolus és Virro közti erkölcstelen viszonytal.

A szatírák negyedik könyvének záróversében, a 12. költeményben két rövid, a bukolikus költészethez kapcsolódó szakasz található, melyek a teljes szerkezet tartópillérei. A vers nyitányának témája meglehetősen elüt a iuvenalisi életműben megszokottaktól: a narrátor egy veszélyes tengeri kalandot túlélő barátja hazatérését szerény, de tiszteletre méltó áldozattal kívánja megünnepelni:

*natali, Corvine, die mihi dulcior haec lux,
qua festus promissa deis animalia caespes
expectat. niveam reginae ducimus agnam,
par vellus dabitur pugnanti Gorgone Maura;
sed procul extensum petulans quatit hostia funem
Tarpeio servata Iovi frontemque coruscat,
quippe ferox vitulus templis maturus et arae
spargendusque mero, quem iam pudet ubera matris
ducere, qui vexat nascenti robora cornu.
si res ampla domi similisque adfectibus esset,
pinguior Hispulla traheretur taurus et ipsa
mole piger, nec finitima nutritus in herba...*¹⁵
(Juv. 12, 1–12)

¹⁵ „Corvinus, születésnapomnál is kedvesebb számomra a mai nap, mikor ünnepi gyepoltár várja az isteneknek ígért áldozatot. Fehér bárányt vezetünk a királynőnek, s ugyanolyan juhot fog kapni az is, ki a mór Gorgóval küzd. Ám szilajon rázza kötelét messzire nyúlva a tarpeii Iuppiternek őrzött áldozat, s mozgatja homlokát. Igencsak vad borjú, megérett már a templomra s az oltárra, hogy ott öntözze a színbor őt, ki már szégyelli anyja tőgyét szopni, s a tölgyfáknak is nekiront szarvával. Ha otthonomban vagyonom bőséges, s érzéseimhez illő

Bár e szakasz sem mentes minden szatirikus felhangtól, a gyepoltár, a hófehér bárány, a szilaj áldozati bika, az érett borjú, a bor és a szomszédos legelő megjelenése egyértelműen a pásztorköltészet világát idézi fel, ami jól illeszkedik a költemény központi témájához, az őszinte barátság értékéhez. A vers későbbi szakaszában aztán egy epikus színezetű s fokozatosan *Aeneis*-paródiává kibomló megmenekülés-történetet olvashatunk, mielőtt a 83–92. sorban a költő egy rövid szakasz erejéig visszatér a vidéki áldozathoz, hogy ezt követően egy egészen másfajta, az örökségvadászok által bemutatott áldozat leírásával zárja a verset.

A 12. satíra meglehetősen vitatott struktúrájának szerkesztési elvét éppen ez a váltakozás jelenti: Iuvenalis mindazt, ami akár térben, akár társadalmi, illetve anyagi szempontból távol esik attól a helytől és helyzettől, melybe narrátorát helyezi, epikus színezettel, párhuzamokkal, allúziókkal ábrázolja, a hálaadó áldozatot viszont bukolikus manírral. Mint Ramage is kiemeli, e két rövid szakaszban mindössze egyetlen szatirikus elem jelenik meg: amikor a 11–12. sorban Iuvenalis a bikát Hispullához,¹⁶ a kövér asszonyhoz hasonlítja, sőt, a két szakasz összesen 26 sorában szintén ez az egyetlen olyan hely, mely kapcsolatba hozható az epikus stílussal.¹⁷ Nem véletlen, hogy ez épp az elérhetetlen áldozat, azaz a versben felvett pozíciótól távol eső elem leírásában történik meg: a két rövidebb szakasz bukolikus színezete a kereskedők és örökségvadászok világtól való távolság kifejezésére szolgál.

A bukolikus költészet szerepe Iuvenalis 3. satírájában a legfontosabb, melyben a narrátor és a Rómától örökre búcsúzó Umbricius, az *interlocutor* Egeria völgyében beszélgetnek – legalábbis a nyitányból még úgy tűnik, mintha egy dialógus kezdődne, de Umbricius végül 300 soron keresztül nem hagyja szóhoz jutni a narrátort. A völgy, ahol e monológ elhangzik, egy sajátos *locus amoenus*ként értékelhető: a barlanggal, a fákkal, a forrással és az oltárral a bukolikus költészet tradicionális helyszínét idézi, ahol Theokritos és

lenne, Hispullánál is kövérebb, saját súlyától lomha bikát vezetnék elő, melyet nem a szomszédos legelő táplált...”

¹⁶ Ramage nem köti össze a helyet a bukolika világgal, ő a két szakasz vallásos töltetét hangsúlyozza: Edwin S. RAMAGE, *Juvenal, Satire 12: On Friendship True and False*, Illinois Classical Studies, 3(1978), 231.

¹⁷ Vö. COURTNEY, *i. m.*, 220; 519.

Vergilius pásztorai pihentek és énekeltek.¹⁸ Itt, a város forгатagán kívül vesz búcsút egymástól Umbricius és Iuvenalis, csakhogy ez a hely nem a pásztorköltészet idealizált *locus amoenusa*, hiszen ugyanazok a tényezők jellemzik, mint magát a beszédben ábrázolt várost: idegenek, kapzsiság, fényűzés és a hagyományok tönkretétele:

*(nunc sacri fontis nemus et delubra locantur
Iudaeis, quorum cophinus fenumque supellex;
omnis enim populo mercedem pendere iussa est
arbor et eiectis mendicat silua Camenis),¹⁹
in vallem Egeriae descendimus et speluncas
dissimiles veris. quanto praesentius esset
numen aquis, viridi si margine cluderet undas
herba nec ingenuum violarent marmora tofum.²⁰*
(Juv. 3, 13–20)

Mind közül ez utóbbi a legfontosabb: Rómában a háborítatlan természethez legközelebb álló helyet, a *locus amoenus*t is megrontotta a város. Egeria völgyének új lakói kiűzték onnan a Camenákat, a barlang természetellenessége, a forrás körüli márvány megtörte a hely szentségét. Róma tehát a hagyományos római értékek elvesztésével egy időben a természetet is megfertőzte. Vidéken viszont, ahol magától értetődik a természet érintetlensége, még létezik a hagyományos rómaiság, hiszen a versben az élhetetlen város ábrázolását több ízben is a vidék leírása szakítja meg (168–179, 190–192, 223–232), s a vidék válik a hagyományos római attribútumok hordozójává: e szakaszokban ugyanis olyan szokásokról,

¹⁸ Braund mutatja be a helyszín leírását a pásztorköltészet *locus amoenus*ának paródiájaként: BRAUND, *i. m.*, 235–236.

¹⁹ A 15–16. sor értelmezéséhez l. Edgard H. STURTEVANT, *Notes on Juvenal*, *The American Journal of Philology*, 32(1911) 322–323.

²⁰ „(Most zsidók bérlik a szent forrás ligetét s templomait, kik kosárral és szénával járnak. Ugyanis minden fa köteles földbért fizetni a népnek, és a Camená száműzése után koldul az erdő.) Leereszkedünk Egeria völgyébe, s a valóságtól elütő barlangokhoz. Mennyivel erősebb lenne a vízben az isteni jelenlét, ha a növényzet zöld peremével övezné, és nem tenne erőszakot a márvány az itt termett tufán.” A szakasz prológuson belüli elhelyezéséhez kapcsolódó szövegkritikai probléma az értelmezést ebből a szempontból nem befolyásolja, utóbbi kérdéshez l. többek közt Guus van der KRAAN, *Juvenal I, 3, 10–20: The Location of Egeria's Abode*, *Mnemosyne*, 54(2001), 472–475.

tárgyakról, ruhákról, értékekről olvashatunk, melyek magából Rómából már kivesztek.²¹

Éppen ezért Umbricius, aki magát a tradicionális római értékek hordozójaként tünteti fel, valahányszor Róma nevét említi, azonnal kifejezi idegenkedését a várostól, mely beszédében kizárólag negatív kontextusban jelenik meg. Ezzel szemben a vidék a szatíra zárlatában is kellemes asszociációkat kelt, úgymint szentség, egyszerűség, barátság, ellentétben Rómával, melyből nem maradt más, csak a puszta név.²² Sőt, a vidék még a szatíra elején, egészen pontosan annak 6. sorában elhangzó negatív jelzőktől is megszabadul: *miserum* („nyomorult”) és *solum* („magányos”), a versben előrehaladva ugyanis a *miserum* minőség egyre inkább Rómához kapcsolódik hozzá, míg a *solum* végső soron pozitív tartalommal telik meg.²³ A sokaság, a tömeg ugyanis Umbricius Róma-ábrázolásának fontos aspektusa,²⁴ így a magány értékévé válik, amit az „üres Cumae-ban” (*vacuis... Cumis*) kíván újra megtalálni, ahogy úti célját a költemény 2. sora megjelöli.

Umbricius távozásának motívuma alapján a 3. szatíra keretét többen Vergilius 1. eclogájával kötötték össze:²⁵ a vers központi alakjai az est közeledtével egy *locus amoenus*-ban (mely a szatírában természetesen nem nevezhető „klasszikusnak”) búcsúznak egymástól, mert egyiküknek el kell hagynia otthonát, amit meg is indokol, míg a másik marad. A távozó Umbricius beszédének elején a *cedamus patria* – „hagyjuk el hazánkat” (Juv. 3, 29) – Vergilius Meliboeusának kései visszhangja lehet az 1. ecloga nyitányából: *nos patriae fines et dulcia linquimus arva, / nos patriam fugimus* – „elhagyjuk hazánk határait és az édes földeket, menekülünk a hazánkból” (Verg. E. 1, 3–4).²⁶

²¹ William S. ANDERSON, *Studies in Book I of Juvenal* = W. S. A., *Essays on Roman Satire*, Princeton, Princeton University Press, 1982, 226–227.

²² *Uo.*, 221–222.

²³ *Uo.*, 224–226.

²⁴ Vö. Sigmund Casey FREDERICKS, *The Function of the Prologue (1–20) in the Organization of Juvenal's Third Satire*, Phoenix, 27(1973), 66.

²⁵ Így Elio PASOLI, *La Chiusa della Satira III di Giovenale*, Grazer Beiträge 3(1975), 312–314; BRAUND, *i. m.*, 235–236; Frederick JONES, *Juvenal and the Satiric Genre*, London, Duckworth, 2007, 124.

²⁶ “Umbricius has something of Meliboeus about him.” – COURTNEY, *i. m.*, 154. Vö. WITKE, *i. m.*, 133.

A két jelenet alapvető eltérését is hangsúlyoznunk kell ugyanakkor két tekintetben is. Az egyik, hogy míg Vergilius alakjai beszélgetnek egymással, Umbricius hosszú monológban részletezi a távozás okait, s nem hagyja szóhoz jutni a narrátort.²⁷ A másik fontos különbség a két búcsú dramaturgiájában a zárlat. Vergiliusnál az otthonában maradó Tityrus meghívja Meliboeust, hogy töltsse nála az éjszakát, Iuvenalisnál viszont a meghívás elmarad. A narrátor természetesen ez esetben fel sem ajánlhatná Umbriciusnak az éjszakai szállást, hiszen indulnia kell, de szülőotthonába, Aquinumba sem invitálja őt, ehelyett úgyszólván Umbricius hívhatja meg magát oda monológja zárószavaiban:²⁸

quotiens te

*Roma tuo refici properantem reddet Aquino,
me quoque ad Helvinam Cererem vestramque Dianam
converte a Cumis. saturarum ego, ni pudet illas,
auditor gelidos veniam caligatus in agros.²⁹*
(Juv. 3, 321–322)

A búcsúzás néhány sorral korábban kezdődik meg, amikor Umbricius Rómából való távozásának indoklását hirtelen megszakítja, s a kései órára hivatkozva köszön el a narrátortól. E sorok irodalmi előképeinek vizsgálatakor a kutatás főként Vergilius eclogáira összpontosított: Witke az 1., a 6. és a 10. eclogát citálja, Courtney pedig ezek mellett a 2. eclogát is.³⁰ Az 1. ecloga zárlata alapvetően eltér a 3. szatíráétól abban, hogy a két fél itt nem vesz búcsút egymástól, közös azonban mindkettőben a kései óra motívuma, akárcsak a további hivatkozott Vergilius-helyeken:

²⁷ Sarkissian ezt és a következő eltérést is kiemeli: John SARKISSIAN, *Appreciating Umbricius: The Prologue (1–20) of Juvenal's Third Satire*, *Classica et Mediaevalia*, 42(1991), 256–257.

²⁸ Braund elmulasztja hangsúlyozni ezt az eltérést, Jones viszont kiemeli a meghívás hiányát, amit Sarkissian a narrátor Umbriciusszal szembeni távolságtartásaként értékel: BRAUND, *i. m.*, 235–236; JONES, *i. m.*, 124; SARKISSIAN, *i. m.*, 257.

²⁹ „Valahányszor Róma Aquinumodnak visszaad téged, ki pihenni sietsz, engem is irányíts Helvina Cereshez és a ti Dianátokhoz Cumae-ből, szatíráidat pedig, ha nem szégyenlik, csizmában megyek meghallgatni a hideg vidékre.”

³⁰ WITKE, *i. m.*, 133; COURTNEY, *i. m.*, 154.

*his alias poteram et pluris subnectere causas,
sed iumenta vocant et sol inclinat. eundum est;
nam mihi commota iamdudum mulio virga
adnuat.*³¹

(Juv. 3, 315–318)

*...maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*³²
(Verg. E. 1, 83)

*aspice, aratra iugo referunt suspensa iuveni,
et sol crescentis decedens duplicat umbras...*³³
(Verg. E. 2, 66–67)

*cogere donec ovis stabulis numerumque referre
iussit et invito processit Vesper Olympo.*³⁴
(Verg. E. 6, 85–86)

A másik három ecloga zárata a naplemente mellett állatokat is említ az este közeledése kapcsán. Erre épül Iuvenalis paródiája: Umbriciust az igásállatok hívják (*iumenta vocant*), azaz a pásztori környezetre, a *locus amoenus*ra jellemző állatok helyett a vagyont szállító igavonók intik az indulásra a távozó barátot.

A Róma bűneit feltáró beszédet félbeszakító szavak legközelebbi párhuzamát azonban nem Vergiliusnál, hanem Calpurnius Siculusnál találjuk. Az 5. ecloga zárlatában Micon Umbriciushoz hasonlóan megjegyzi, hogy lenne még mondanivalója, de lemegy a nap, ezért kénytelen félbeszakítani beszédét:³⁵

³¹ „Ezekhez sok más okot is hozzá tudnék fűzni, ámde hívnak az igáslovak és megy lefelé a nap. Menni kell, ugyanis az ökörhajcsár már int nekem meglengetett ostorával.”

³² „...és nagyobb árnyak hullanak le a magas hegyekről.”

³³ „Nézd, a járomra akasztott ekét hazahozzák a tinók, és a lemenő nap megkettőzi a növekvő árnyakat...”

³⁴ „Míg a juhokat az aklokba terelni, s megszámolni nem parancsolta, s előre nem haladt az Este, hiába ellenkezett az Olympus.”

³⁵ Jones regisztrálja az allúziót a 7. szatíra Calpurnius Siculus-párhuzamaival együtt, Braund a vergiliusi 1., 6. és 10. ecloga mellett említi Calpurnius Siculust, míg Courtney a Vergilius-eclogák után „cf.” hivatkozással utal rá: JONES, *i. m.*, 124–125; BRAUND, *i. m.*, 228; COURTNEY, *i. m.*, 154.

*plura quidem meminisse velim, nam plura supersunt:
sed iam sera dies cadit et iam sole fugato
frigidus aestivas impellit Noctifer horas.*³⁶
(Calp. Sic. 5, 119–121)

A 3. szatíra bukolikus kerete két síkon is értelmezhető: egyfelől az irodalmi hagyományt felhasználva ugyanazt hangsúlyozza, amit Daedalus említése a szatíra 25. sorában:³⁷ Umbriciusnak, akinek beszéde későbbi szakasza Trója utolsó éjszakáját és Aeneas alakját invokálja, ugyanúgy el kell menekülnie hazájából, akárcsak Meliboeusnak, Daedalusnak és Aeneasnak.

Másfelől azzal, hogy a zárlatban Umbricius beszéde visszatér a szatíra dramaturgiai helyszínére, Egeria völgyébe, s egy hagyományos bukolikus költészethez tartozó elemet, az állatok esti úgymond „jeladását” sajátosan a városi létformához igazít, ismét nyomatékosítja, hogy Rómában még a legtermészetközeli helyet, a *locus amoenus* is megfertőzte a város. Így Meliboeusszal ellentétben Umbricius nem a vidéket, nem a *locus amoenus* kényszerül elhagyni, hanem épp vidékre megy, ahol a természet, s ezzel együtt a tradicionális rómaiság még érintetlen.

Ugyanez a visszajára fordult helyzet, a „városi szegények eclogájában” megjelenő kép fonáksága egy újabb szinten is megnyilvánul: bár a Cumae-be távozó Umbricius a szó szoros értelmében szintúgy idegenbe indul hazájából, miként Meliboeus,³⁸ valójában épp a hazáját elárasztó idegenek, mindenekelőtt a görögök elől menekül, hogy Rómát Rómán kívül találja meg – az már más kérdés, hogy ez sikerülhet-e neki Cumae-ben, az első itáliai görög városban, Baiae kapujában...

³⁶ „Sok mindenről meg szeretnék még emlékezni, hiszen sok van hátra, de már leszáll a kései nap, s miután eltűnt a fény, a hideg Esthajnalcsillag elkergeti a nyári órákat.”

³⁷ Vö. Witke a zárlat börtönökről szóló sorairól: “The figure looks back to line 25, to Daedalus escaping from his labyrinthine prison. So Umbricius makes his escape from a Rome which is but a prison for the poor.” – WITKE, *i. m.*, 134.

³⁸ Verg. *E.* 1, 64–66: *at nos hinc alii sitientis ibimus Afros, / pars Scythiam et rapidum Cretae veniemus Oaxen / et penitus toto divisos orbe Britannos* – „Mi, többiek elmegyünk majd innen a szomszagos afrikaiakhoz, Scythia tájaira és a sebes krétai Oaxeshez megyünk, és az egész világtól teljesen elválasztott britekhez.” Az említett Daedalus szintén idegen földre megy.

HAJDÚ ATTILA

Lukianos és Kallistratos műtárgyleírásai Szöveg és Hagyomány

Lucian of Samosata's descriptions of works of art are invaluable for the studying of the Classical and post-Classical Greek sculpture. The Second Sophistic author does not only give accurate and detailed descriptions about Greek sculptures and paintings, but as a real connoisseur of art he also judges them from the perspective of aesthetics. In the first main part of my paper, I will focus on the characteristics of his descriptions by analyzing the nude figure of Aphrodite of Cnidus made by Praxiteles and the 'eclectic' portrait of Panthea. The aim of the second part of my paper is to present the essential features of Ekphraseis of the sophist Callistratus who lived in Late Antiquity (IV–Vth century AD). It has been disputed if Callistratus' work inspired by the rhetorical exercises has any art history values. This paper also raises the question how the tradition of both Lucian and Callistratus could influence the description of the sculpture 'Apollo Belvedere' included in Winckelmann's epoch-making Art History.¹

Johann Joachim Winckelmann *Az ókori művészet története* című műve (1764) a maga korában paradigmaváltást hozott az antik művészet történetében.² Jóllehet a művében foglalt megállapítások javarészt már túlhaladottakká

¹ A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Bencze Ágnesnek (PPKE) hasznos tanácsaiért és kitüntető bizalmáért, amelyek nagymértékben hozzájárultak a dolgozat létrejöttéhez és a téma továbbgondolásához.

² Bővebben l. Katherine HARLOE, *Winckelmann and the Invention of Antiquity: History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft*, Oxford, 2013; Alex POTTS, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, 1994.

váltak, – pozitív hatásai mellett – bizonyos fokig máig kihatnak a görög művészettörténetről alkotott képünkre.³ Winckelmann görög művészettörténete rögzítette azokat a kulturális koordinátákat, amelyek – a klasszicizmus esztétikáján keresztül – a Kr. e. V–IV. századot mint *klasszikust* a művelt Európa ízlésének abszolút mércéjévé tették.⁴

Winckelmann a görög művészet egyfajta biológiai modelljét dolgozta ki, amely Pheidiasban és követőiben: a „magasztos stílusban” csúcsonyult ki, végső fázisát, a „hanyatlás korát” pedig szerinte a késő hellénisztikus és a római művészetben érte el.⁵ Winckelmann szakított az antikváriusok gyakorlatával. Az idősebb Pliniustól ismert művész-kronológiát az antikvitás társadalom- és politikátörténetével, illetve személyes hangú új, stíluskritikai elemzéseivel egészítette ki, és közben tisztán esztétikai szempontokra, a stílusra, a művészeti alkotás lényegére (*Wesen*) összpontosított.⁶ Személyes észrevételeivel dúszított, nem ritkán érzéki hangot megütő elemzései Niobé szobráról, a Laokoón-szoborcsoportról valamint a belvederei Apollónról, a Torzóról és Antinous szobrairól a korabeli olvasóban minden bizonnyal megdöbbenést kelthettek.⁷ Szövegei ezeken a pontokon hirtelen egyes szám harmadik személyből egyes szám első személybe, múlt időből jelen időbe váltanak át,⁸ olvasóját szinte aktív szemlélővé tesz: az elemzett szobor a *logos* útján megelevenedik. A hatás kedvéért a belvederei Apollón szobráról

³ Winckelmann hatásáról I. RADNÓTI Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése, Winckelmann és a következmények*, Bp., Atlantisz, 2010.

⁴ A *klasszikus* fogalom új megközelítéséhez legújabban I. Salvatore SETTIS, *Supremely Original: Classical Art as Serial, Iterative, Portable = Serial/Portable Classic. Multiplying art in Greece and Rome*, eds. Salvatore SETTIS, Anna ANGIUSSOLA, Milan, Venice, Fondazione Prada, 2015, 51–72; Uő, *Futuro del classico*, Torino, G. Einaudi, 2004, 44–50.

⁵ Ranuccio Bianchi BANDINELLI, Luisa Franchi DELL'ORTO, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Roma, Laterza, 2017,³¹ 11–27.

⁶ Johann Joachim WINCKELMANN, *Geschichte Der Kunst Des Altertums*, hrsg. Wilhelm SENFF, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolge, 1964, 123–179.

⁷ Erről részletesebben John Harry NORTH, *Winckelmann's „Philosophy of Art.” A Prelude to German Classicism*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 97–149.

⁸ Elizabeth PRETTEJOHN, *Beauty and Art 1750–2000*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 18–19.

beszélve Winckelmann az ovidiusi *Átváltozásokból* ismert ciprusi szobrász, Pygmalion álarcát is magára ölti:⁹

„Ez az Apollón olyannyira felülmúlja az isten minden más ábrázolását, mint Homéros Apollónja az őt követő költőkéét.” – „Termete az emberiség fölé emelkedik [...]” – „Örök Tavasz öltözteti [...]” – hangzik Winckelmann elemzése, melyben részletesen lefesti az isten testének jellegzetességeit:¹⁰ „Úgy látszik, az istenek olajával kenték fel, s a Gráciák bájos pompával övezték fejét.” – „Lágyan omló haja úgy fonja körbe ezt az isteni fejet, mint szelíd légtől mozgatott gyengéd és tovafolyó kacsaringói.” Apollón „szeme telve édességgel, mintha az őt ölelni vágyó múzsák közt volna.” „Az istenek atyjának valamennyi ránc maradt ábrázolásán, melyeket a művészet tisztel, nem kerül Zeusz oly közel az isteni költő elméjében megnyilatkozó nagysághoz, mint itt a fiú arculatában, és a többi isten egy-egy szép vonása – miként Pandóránál – itt valami egésszé egyesül.” Az elemző elméjét megbénítja a szobor fizikai közelsége: „Minden mást elfelejtek, ha a művészetnek ezt a csodálatos alkotását szemlélem, és fenséges tartást öltök magamra, hogy méltósággal tekintsek rá.” – „Szobrom – miként Pügmalión szépsége – megelevenedni és megmozdulni látszik.”¹¹

Az eleven, lélegző és mozgó szobor az ókori *ekphrasisok* kedvelt témája volt már Homéros óta.¹² Az olvasók/hallgatók számára a leírt műalkotás hatásos képi megjelenítését a retorikától kölcsönzött *enargeia/evidentia*¹³ és a sztoikus-szkeptikus elméletekből származó *phantasia*¹⁴ eszközrendszere biztosította.¹⁵ Egészen biztosra vehető, hogy Winckelmann alaposan ismerte az antik *ekphrasis*-hagyományt is.¹⁶

⁹ Paul BAROLSKY, *Winckelmann, Ovid, and the Transformation of the Apollo Belvedere*, Source, (2014) 2–4.

¹⁰ Vö. még WINCKELMANN, *i. m.*, 152–163.

¹¹ Johann Joachim WINCKELMANN, *A belvederei Apollón leírása* = J. J. W., *Művészeti írások*, ford. RAJNAI László, TÍMÁR Árpád, Bp., Magyar Helikon, 2005,² 87–88.

¹² Hom. *Il.* 18,468–617.

¹³ Az *enargeia*-hoz (*illustratio, evidentia*) *locus classicus*: Quint. *Inst.* 6,2,26–36. Arist. *Rh.* 3,11,2.

¹⁴ A *phantasiai* (*visiones*) vö. Quint. *Inst.* 6,2,29–30, Phil. V. A. 6,19. L. bővebben: Thomas D. BENEDIKTON, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*. Norman, Okla, University of Oklahoma Press, 2000, 162–188.

¹⁵ Az *ekphrasis* áttekintéséhez a teljesség igénye nélkül:

Michael SQUIRE, *Ecphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature*, 2015. www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935390.001.0001/oxfordhb-

A klasszika-archeológia atyjának egyik korai, úgynevezett párizsi kéziratának és margináliáinak vizsgálata kapcsán Katherina Harloe is felhívta a figyelmet az antik allúziók fontosságára.¹⁷ A kutató szerint a homérosi költemények mellett Pindaros, az *Anthologia Graeca* epigrammái, id. Philostratos¹⁸ és a samosatai Lukianos művészettel kapcsolatos művei is Winckelmann keze ügyében lehetettek, amikor szoborleírásaihoz támpontot keresett, az antik források kiválasztásánál Franciscus Junius görög-római művészetelméleteket szintetizáló munkája, a *De pictura veterum* (1637) is segítségére lehetett.¹⁹

A második szofisztika műtárgyleírásokkal foglalkozó szerzői, Lukianos, az idősebb és ifjabb Philostratos valamint Kallistratos a régi, „klasszikus” irodalmi formákhoz nyúltak vissza, amikor a görög irodalmi és képzőművészeti hagyomány felélesztésére tettek kísérletet a *paideia*

9780199935390-e-58 (Utoljára látogatva: 2018. 01.21.); Jaś ELSNER, *Introduction: the Genres of Ekphrasis*, *Ramus*, (31)2002, no. 1–2., 1–18; Ruth Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre*, *Word and image – Taylor and Francis*, (15)1999, 7–18; Simon GOLDHILL, *What Is Ekphrasis For?*, *Classical Philology*, (102)2007, 1–19. Az iskolai használatra szánt *progymnasmaták* támpontot adnak a műfajjal kapcsolatos elméleti kérdésekhez: Theon *Prog.* 118,7; Hermog. *Prog.* 10,24–5; Nicol. *Prog.* 68,8.

¹⁶ Vö. Jaś ELSNER, *Between mimesis and divine power: visibility in the Greco-Roman world = Visibility before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, ed. R. S. NELSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 20.

¹⁷ Winckelmann kéziratái 1798-ban kerültek Rómából Párizsba. A Bibliothèque Nationale-ban őrzött kéziratokat egy olasz könyvtáros katalogizálta a XVIII. század végén inkább tematikus, mint kronológiai sorrendben. A kéziratokban Winckelmann különböző ókori és modern szerzők művészetéről szóló szövegeit kivonatolta, de két Apollón-vázlatot is tartalmaz: az egyik „Apollón,” a másik „A belvederei Apollón leírása” címmel. A vázlatok egymással és a végleges, publikált szövegváltozattal is szoros kapcsolatban állnak, de kevés egyezést mutatnak a firenzei kézirrattal. I. részletesebben: Katherine HARLOE, *Allusion and Ekphrasis in Winckelmann’s Paris Description of the Apollo Belvedere*, *The Cambridge Classical Journal*, (53)2007, 233–234.

¹⁸ Az id. Philostratos *Eikones*e kulcsfontosságú szerepet játszott az ókori falfestészetről alkotott kép kialakításban a reneszánsztól Winckelmann koráig, amikor Pompeii és Herculaneum feltárása is elkezdődtek. Winckelmann a párizsi kéziratában (71v) az olvasók figyelem felkeltésére használt „Nézd!” felszólító mód egyértelműen Philostratos hatását tükrözi. A „hora” imperativus tizenötösör, „idou” tizenháromszor fordul elő az *Eikones*ben HARLOE, *i. m.*, 238.

¹⁹ *Uo.*, 236.

szellemében.²⁰ A winckelmanni szoborleírások is az ókori minták nyomvonalán haladnak, voltaképp azt imitálták, ahogy az ókori olvasók vizualizálták a szobrokat. Noha Winckelmann az esztétikai véleményalkotás tudományos hitelességét kizárólag az *autopsiá*hoz, a műtárggyal való személyes kapcsolathoz kötötte,²¹ az ókori szerzőknél ez a szemtől szembeni vizuális élmény nem feltétlen volt követelmény. Ebben a tekintetben kivétel a samosatai Lukianos.²² Vizsgálatainkat ezért célszerű az ő munkásságával kezdeni.

Mivel eredetileg szobrásznak készült, a művészetek iránti fogékonyságát nem kizárólag szónoki előgyakorlatoknak, hanem nagybátyja szobrászműhelyében szerzett személyes tapasztalatainak (Luc. Som.), valamint itáliai és görög utazásai során szerzett vizuális élményeinek is köszönhető.²³

Lukianos vagy *prolaliai*, azaz bevezető beszédek formájában kezdi az elbeszélést, vagy Winckelmannhoz hasonlóan olyan narratív szünetekkel szakítja meg, melyek a *progymnasmák* szabályainak megfelelően alkalmasak az *ekphrasis* témáinak kibontására, témái azonban nem hagyományos, történetíróktól vett *progymnasma*-témák: tájak, személyek, ünnepek vagy csaták,²⁴ hanem a görög művészet mesterműveit önti szavakba – még hozzá szakavatott és kritikus módon. Finom megfigyelései, a műalkotások pontos és aprólékos elemzése leírásait az antik képzőművészeti irodalom *par excellence* csúcspontjává tették.²⁵ Lukianos nem csupán leírja a műtárgyat, hanem görög

²⁰ Vö. A képzőművészet és az ezüstkori epika kapcsolatához l. NAGYILLÉS János, *Fine Arts and Epic Poetry: Mimesis of Mimesis?*, Acta Classica Univ. Scient. Debrecen, (48)2012, 91–116; Uő, *Képzőművészet és epikus költészet: a mimésis mimésise? Irodalom és képzőművészet a korai császárkorban* = ΑΓΑΘΑ, szerk. GESZTELYI Tamás, Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2012, 37–61.

²¹ PRETTEJOHN, *i. m.*, 21.

²² SZILÁGYI János György, *A Görög művészet világa. A görög képzőművészetek archaikus és klasszikus korának írott forrásaiból*, Bp., 1962, II, 226–227.

²³ Az életrajzi adatokhoz l. Valeria ANDÒ, *Luciano critico d'arte*, Palermo, Boccione del povero, 1975, 17–19.

²⁴ Vö. Nicol. *Prog.* 68,11–12.

²⁵ SZILÁGYI János György, Lukianos = Sz. J. Gy., *Paradigmák: Tanulmányok Antik Irodalomról és Mitológiáról*, Bp., Magvető, 1982, 141. Lukianos és a görög művészet kapcsolatához: LUCIANO di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di Sonia MAFFEI, Torino, Einaudi, 1994, xviii–xxv; Lukianos *ekphrasis*ainak irodalmi párhuzamaihoz l. a következő francia szövegkiadást:

irodalmi és retorikai formákat mozgósít, hogy (újra)értelmezze és más megvilágításba helyezze a látottakat.

Írói teljesítményén túl azzal is kivívta az későbbi korok tiszteletét, hogy Plinius és Pausanias mellett segítségünkre van a görög művészet rekonstruálásában:²⁶ Myrón több római- és számos kis bronzmásolatból is ismert *Diskobolos*át például Lukianos pontos leírása segített azonosítani.²⁷ Ebben Lukianos alteregója, Tychiadés magyarázza beszélgetőtársának a szobrok ikonográfiáját. A leírás – rövidsége ellenére – rendkívül érzékletes:

„A diszkoszdobóra gondolsz? – kérdeztem. – Aki épp dobásra készülő mozdulattal görnyed le a diszkoszt hozó lány felé fordulva, az egyik térdét finoman megroggyantva, nyilván azért, hogy majd a dobással felegyenesedjék”²⁸ (Luc. *Philops.* 18, ford. Jánossy István).

„Szigorúak, tömörek és határozott körvonalúak” (ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς. [Luc. *Rh.Pr.* 9]) – Lukianos a korabeli esztétikai képzetek jegyében ezekkel a jelzőkkel illeti Kritios, Nésiotés és Hégésias alkotásait. A modern művészettörténet azonban – az ókori értékítélettől elvonatkoztatva – már egészen más szemmel tekintett a koraklasszikus művészeti irányzatra, a szigorú stílusra.²⁹

LUCIEN de Samosate, *Portrait du sophiste en amateur d'art*, éd., trad. Sandrine DUBEL, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2014.

²⁶ Ehhez l. bővebben Borg gondolatébresztő megjegyzéseit: Barbara BORG, *Bilder zum Hören – Bilder zum Sehen: Lukians Ekphraseis und die Rekonstruktion antiker Kunstwerke*, Millennium, (1)2004, 25–57.

²⁷ L. Plin. *HN* 34,57; Quint. *Inst.* 2,13,20. Vö. Carol C. MATTUSCH, *Naming the “Classical” Style = Charis: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, ed. Anne Proctor CHAPIN, Princeton, American School of Classical Studies at Athens, 2004, 282–283.

²⁸ “Μῶν τὸν δισκεύοντα,” ἦν δ' ἐγώ, “φής, τὸν ἐπικεκυφῶτα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον, ἡρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἐτέρῳ, εἰκότα συναναστησομένῳ μετὰ τῆς βολῆς;”

²⁹Vö. Hégésias stílusához Quintilianus közhelyszerű jellemzése: *duriora et Tuscanicis proxima* (Quint. *Inst.* 12,10). A „szigorú stílus” modern nyelvekben használt terminusát először a német archeológiában a vázafestészetre használták: Ernst LANGLOTZ, *Zur Zeitbestimmung der strengtrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik*, Leipzig, Beiträge, 1920 (*non vidi*). A szigorú stílus művészetének tanulmányozásához l. Claude ROLLEY, *La sculpture grecque*, Paris, Picard éditeur, 1994, I, 318–396.

Hasonlóan érzékletesek festményleírásai:³⁰ tiszta és világos kompozíciójuk segített a reneszánsz korában életre kelteni a Kr. e. V–IV. század görög mestereinek festményeit³¹ – mégis a szobrászat foglalkoztatta jobban.³² Végző soron az irodalmi elemzés eszköztárából vett analógiák, fogalmak (*kanón*, *plasma*, *apotypósis*) szobrászati leírásaiban kiválóan működnek: az alkotói munka során a nyersanyag úgy alakul és formálódik folyamatosan a szobrász keze alatt, mint az író elméjében a téma az invenció segítségével.³³ A szobrászatot mégis megkülönbözteti más művészeti formáktól az, hogy egy kultikus célokra készült szobor lehetőséget teremt a régmúlt tanulmányozásához is, amennyiben vallásos kontextusa miatt formavilága konzervatív és sokkal lassabban változik, így a múltat sokkal hűbben őrzi.³⁴

Lukianos neve alatt maradt fenn, és ha nem tőle, egy Kr. u. IV. századi lelkes utánzójától származik az *Erótes* Praxitelés knidosi Aphroditéjának érzéki leírása (Luc. *Am.* 11–17).³⁵ A kutatás ezt a szobor fennmaradt

³⁰ Lukianos festményekről szóló *prolaliai* a *Hippias*, *Dionysos*, *Héraklés* és a *Peri tou oikou* (*De domo*) címet viselő írásai. A *teremről* c. művében fiktív képelemzéseken keresztül a szerző saját módszertani elveit fogalmazza meg, melyeken keresztül a szerző nem csak a terem szépségére és annak dekorációs elemeire reflektál, hanem azt az elméleti problémát is felveti, hogy a szépségre adott válasz hogyan értelmezhető a nyelvben. Vö. ANDÓ, *i. m.*, 19–24; SIMON Attila, *Kővé dermedtő képek. Látvány, kép és erőszak Lukianos De domójában*, Ókor: Folyóirat az antik kultúráról, 10(2011), 4. sz., 41–50.

³¹ Apellés festményének *Rágalom* c. lukianosi leírását (Luc. *Cal.* 2–5) használta Botticelli, Signorelli és Dürer. Botticelli festette meg az athéni Zeuxis Nösténykentauroját a lukianosi *Zeuxis*-leírás alapján (Luc. *Zeux.* 3–8), míg Aeitónnak a Nagy Sándor és Róxané nászát ábrázoló festményét – a *Hérodotos vagy Aetiónt* felhasználva (Luc. *Herod.* 4–6) – előbb Raffaello, majd Giovanni Antonio Bazzi keltetett életre: SZILÁGYI, *i. m.*, 141; Donna Carol KURTZ, *Reception of Classical Art, an Introduction*, Oxford, Archaeopress, 2004, 35. Apellés reneszánsz recepciójához: Rudolph ALTROCCHI, *The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento*, PMLA, (36)1921, 454–491; Richard FÖRSTER, *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance*, Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 8(1887), 29–56.

³² A klasszikus görög szobrok iránti nagyfokú érdeklődés más császárkori íroknál is nyomon követhető: Vö. Long. *De Subl.* 30,1; 36,3; 17,2; Philostr. *V.A.* 6,19; az *Anthologia Graeca* és Martialis epigrammái. További irodalomhoz l. James ROMM, *Wax, Stone, and Promethean Clay: Lucian as Plastic Artist*, *Classical Antiquity*, 9(1990), 75–76, 4. j.

³³ *Hist. Conscr.* 51.

³⁴ ROMM, *i. m.*, 97, 60. j.

³⁵ Vö. Plin. *HN* 34,20,8 és AP 16,159,160,162,163,166,168.

másolatainak ismeretében hitelesnek fogadja el. Praxitelés szobra az első ruhátlanul ábrázolt nő a görög nagyszobrászatban. Így nincs mit csodálkozni azon, hogy a (pseudo)-lukianosi leírás a női test anatómiailag pontos megragadásán túl az *agalmatophilia*³⁶ irodalmi toposzának jegyében összpontosít az istennő szépségére és erotikus vonásaira.³⁷

A történetben a narrátor két látogatóval, Kallikratésszel és Chariklésszel érkezik az istennő knidosi templomához. A szobor a templom két oldaláról közelíthető meg, azok számára „akik hátulról is gondosan meg akarják szemlélni az istennőt, hogy semmi ne maradjon belőle megcsodálatlanul” (Luc. *Am.* 13). A belőle áradó erotika azonnal hatása alá vonja a templomba érkezőket:

Az istennő közepén áll – gyönyörű mestermű, parosi márványból; kissé nyitott ajkán fenséges és szelíd mosoly játszik. Szépsége teljes rejtetlenségében jelenik meg, sehol sem fedti ruha, csak egyik kezével takarja el szinte alig észrevehető mozdulattal szemérmét. A kőfaragó művészet ereje akkora volt, hogy a kő annyira rideg és kemény természete minden egyes testrész tulajdonságaihoz szépen alkalmazkodott [...] a szépség hirtelen látványától döbenten álltunk meg. [...] Héraklésre, milyen gyönyörűen formált hát! milyen ölelésre kínálkozó telt lágyék! milyen szépek farának körvonalai (ὄση μὲν τῶν μεταφρένων εὐρυθμία),³⁸ amelynek húsa nem tapad soványan a csontjaira, de túlságos kövérséggel sem dagad ki! s elmondhatatlan édességgel mosolyog a csípőjébe két oldalt bemélyedő két gödröcske! Comjának és lábfejéig egyenesen kinyújtott lábának arányai (ὄυθμοί) kifogástalanok. Ganymédés lehet ilyen az égben, akinek kezétől töltve édesebb a nektár Zeusnak...! (Luc. *Am.* 13–14, ford. Vekerdy József)

A leírásban két „néző-típusra” lehet figyelmes az olvasó. A látogatókat kísérő templomszolga szemszögéből Aphrodité a vallási tisztelet tárgya marad.

³⁶ Luc. *Am.* 15. A szexuális érintkezés képzetét l. E. *Alc.* 348–58; *Ov. Met.* 10,245–97; *Plin. HN* 36,21.

³⁷ Stijn BUSSELS, Epilogue: Erotic Reactions to Praxiteles' Cnidian Aphrodite = *The Animated Image: Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power*, ed. S. B., 2012, 161–170.

³⁸ Lukianos az εὐρυθμος-t a *symmetriá*val szemben olyan esetekben használja, amikor egy műalkotáson hangsúlyozni szeretné azoknak a testrészeknek a tökéletes arányát, amelyek eleganciát, finomságot és *charist* sugároznak ANDÓ, *i. m.*, 68.

Ezzel szemben a fiatal férfiak “profán” szemében az istennő egy gyönyörű és eleven nő.³⁹ Hogy Praxitelésnek szándékában állt-e megjeleníteni a rendelkezésére álló eszközök bevetésével a valóságos hatást keltő érzékiséget, biztosra vehető. Az antik hagyomány szerint ugyanis a knidosi Aphrodité modellje Praxitelés szerelme, Phryné volt,⁴⁰ másrészt éppen Praxitelés kora, a Kr. e. IV. század az, amikor a *mimésis* és a valóság-illúzió elméleti kérdéséről parázs vita folyt.⁴¹

A knidosi Aphrodité nem csak itt, hanem szélesebb kontextusba ágyazva máshol is feltűnik a lukianosi corpusban. A szerző az *Eikones*ben az *eikón* és a *logos agónjának* Simónidés óta tartó hagyományra tekint vissza a festészet és költészet következő meghatározásában: “Ám Simónidés a festészetet hallgatag költészetként és a költészetet beszélő festészetként határozza meg.”⁴² Ebben az *enkómiasztikus* betétben a két beszélgetőpartner, Lykinos és Polystratos Lucius Verus gyönyörű szeretőjét, Pantheát⁴³ helyezi a középpontba. A második szofisztika szónokai a prózáírók tevékenységét gyakran vetik össze képszerűen is a szobrászok és festők alkotásaival.⁴⁴ A szószobrász Lukianos sem tesz másként: a hölgy arcának megrajzolásakor a Kr. e. V–IV. század szobrászainak és festőinek remekműveiből válogat,⁴⁵

³⁹ BORG, *i. m.*, 52–54.

⁴⁰ Ath. *Deipnosophistae* 590–591.

⁴¹ Claude ROLLEY, *La Sculpture Grecque*, Paris, Picard, 1999, II, 257–267; SZILÁGYI János György, *Az illúzió művészete* = NÉMETH György, RITOÓK Zsigmond, SARKADY János, SZILÁGYI János György, *Görög művelődéstörténet*, Bp., 2006, 605–607.

⁴² Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν Plu. *Mor.* (*De glor. Ath.*) 346 F = Simon. frg. 190B Bergk.

⁴³ Panthea irodalmi előképéhez: X. Cyr. 5,1.

⁴⁴ A művészek közötti versengés a *Hérodotos vagy Aetión*ban szintén kimutatható: Lukianos itt a történetírók és festők eredményeit teszi mérlegre. Ez az agónisztikus személet a császárkori regényíróknál is tetten érhető: Vö. Long. 1. praef, 3: ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ· καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνος τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις [...]. A regény és az *ekphrasis* kapcsolatához l. Shadi BARTSCH, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 3–39.

⁴⁵ Vö. Az irodalmi minták utánázának problémájához a figurális szobrászattól hoz példát a *Rhetorica ad Herennium* (*Auct. Her.* 4,9): *Chares ab Lysippo statuas facere non isto modo didicit, ut Lysippus caput ostenderet Myronium, brachia Praxitelae, pectus Polycleitium, sed omnia coram magistrum facientem videbat, ceterorum opera vel sua sponte poterat considerare.* LUCIANO, *i. m.*, liii.

másképpen megfogalmazva: a “klasszikus” művészet teljes kánonját olvasztja egybe a *logos* vegyítőedényében. A színek leírásához chrómatikus regiszter hiányában a legnagyobb festőnek és költőnek tartott Homéros (τὸν ἄριστον τῶν γραφέων) és Pindaros költői képeit is felhasználja.⁴⁶ Az ábrázolóműfajok szokásos sorrendje itt megfordulni látszik. A szemünk előtt egy eleven nő verbális képpé, *eikónná* válik, a különféle képzőművészeti formák univerzális nyelvi kóddá transzformálódnak:

Nézd meg a képmást, miközben készül! A knidoszi szobornak csak a fejét vesszük át, a többi részére – mivel meztelen – nem lesz szükségünk. Ami a haját, homlokát és szépívű szemöldökét illeti, az maradjon úgy, ahogyan Praxitelész megformálta. Vágyódó, vidám és kedves tekintete szintén Praxitelész ízlését őrizze. Állát és arcának minden szemből látható részét Alkamenész szobráról vesszük, karja, karcsú csuklója (καρπῶν τὸ εὖροθμον), finoman elvékonyodó ujjai szintén a kerti Aphroditétől származzanak; de az arc kontúrajait, a friss orcákat, az arányos orrot Pheidiasz Lémniájáról mintázzuk, és az ő Amazonjái lesznek összecukott ajkai és nyaka. Kalamisz Szószandrája ékesítse szeméremmel, mosolya is tűnődő és alig észrevehető, mint az övé. Jól szabott, egyszerű ruháját is a Szószandrától kölcsönözzük azzal az eltéréssel, hogy fejét nem fedi fátyol. Életkorára, akármi is a valóság, a Knidoszi Aphroditét fogadjuk el mérvadónak, ebben is Praxitelész legyen a mérték. (Luc. *Im.* 6, ford. Bollók János)

Mint a szöveghelyből egyértelműen kiviláglik, Lukianos számára a klasszikus kori szobrászat nagyon is ismerős terep, a szerző a művészetkritika technikai szókincsének professzionális ismerője.⁴⁷ A pheidiaszi művészetből az Athéna

⁴⁶ BORG, *i. m.*, 49; Simon GOLDHILL, *The erotic eye: visual stimulation and cultural conflict = Being Greek Under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, ed. Simon GOLDHILL, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 187–193; Maria CISTARO, *Sotto Il Velo Di Pantea: Imagines e Pro Imaginibus Di Luciano*, Messina, Dipartimento di scienze dell'antichità, 2009; SIMON Attila, *Lukianosz, a szószobrász*, *Alföld*, 64(2013), 3. sz., 55–63. A polikrómia szemszögéből közelít a Panthea-portréhoz: Mark BRADLEY, *The Importance of Colour on Ancient Marble Sculpture*, *Art History*, (32)2009, no. 3., 437.

⁴⁷ ANDÓ, *i. m.*, 65–69. A Lukianos által használt művészetkritikai terminológiák áttekintéséhez szöveghelyek megadásával I. Pollitt gyűjtését: Jerome J. POLLITT, *The Ancient*

Lémnia arcának kontúrvezetését (προσώπου περιγραφὴν), orrának archoz viszonyított arányát (ῥῖνα σύμμετρον) és az Amazon összezárt ajkait (στόματος ἀρμογήν), míg Praxiteléstől a knidosi Aphrodité szemöldökének tökéletes vonalát (ὀφρύων τε τὸ εὐγραμμον) tartja érdemesnek átemelni Panthea képmására. A végeredmény látványa, ami minden emberi szépségen túltesz, bénítólag hat, káprázatot és csodálatot vált ki belőlük: καὶ ὅλως μέγα τι θαῦμα καὶ θέαμα πᾶσαν τὴν ἀνθρωπίνην εὐμορφίαν ὑπερπεπαικός (Luc. *Im.* 9, kiemelés tőlem).

Panthea portréja amellett, hogy visszaad valamit számunkra az elveszett klasszikus görög művészet emlékeiből, fontos lehet abból a szempontból is, hogy a római császárkor görög művészethez való viszonyulását tükrözi. A római felfogásban az elhunyt istennőkkel való összevetése, a szépsége és erkölcsiség hirdetése olyan témák, amelyek a Claudius és Nero-kori sírversekből, a funerális művészetből is ismertek.⁴⁸

Panthea irodalmi portréjának formáló elemei a Kr. e. V. és IV. század szobrászatából merített stílusjegyek. A leírás a korabeli római ízlésnek megfelelő görög klasszicizáló művészeti irányzat irodalmi lenyomatának is tekinthető. Az eklektikus módszer először a késő hellénizmus római szakaszában jelenik meg Rómában a dél-itáliai Pasitelés⁴⁹ működése nyomán.⁵⁰ Pasitelés és tanítványai különféle korú és stílusú görög szobrokat, azok formai megoldásait egyazon szoborban megújult tartalommal ötvözték.⁵¹ Ez az eklektikus módszer volt az Augustus, majd a Hadrianus-Antoninus kor művészetének egyik irányzata is.⁵²

Lukianosra egyrészt magára erre a művészeti gyakorlatra reflektált, másrészt a császárkorban nagy népszerűségnek örvendő hellénisztikus kori

View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology, New Haven, Yale University Press, 2006. 113–301.

⁴⁸ LUCIANO, *i. m.*, xlviii.

⁴⁹ Pasiteléshez l. Plin. *HN* 35,156; 36,39–40; Cic. *Div.* 1,36,79.

⁵⁰ LUCIANO, *i. m.*, liii–liv; Froma I. ZEITLIN, *Visions and revisions of Homer = Being Greek Under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, ed. Simon GOLDHILL, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 233–234.

⁵¹ Vö. BENCZE Ágnes, *Giccse vagy szellemes? Gondolatkísérlet egy „klasszicizáló római” szoborcsoport kapcsán*, Ókor: Folyóirat az antik kultúráról, 13(2014), 2. sz., 62–72.

⁵² Az Augustus és a Hadrianus kor művészetéhez: Bianchi R. BANDINELLI, *Rome, the Centre of Power: Roman Art to Ad 200*, London, Thames, Hudson, 1971, 177–279.

szakírókra gondolhatott, amikor a Panthea-portré ürügyén a szó XIX. századi értelemében vett klasszikus kori „szépségideálját” megalkotta.⁵³

Lukianos kiterjedt utóéletének köszönhetően az *Eikones* nem maradt lelkes követők nélkül,⁵⁴ olyannyira, hogy a Panthea-ekphrasis lebeghetett Winckelmann szeme előtt is, amikor a belvederei Apollón arcának lejegyzéséhez ehhez a „daraboló” technikához folyamodott.⁵⁵ Lukianos hatására terjedtek el igazán és lettek divatosak a műtárgyleírások a császárkor későbbi századaiban.⁵⁶ A szofista Kallistratos műtárgyleírásai szintén ehhez az ekphrasis-hagyományhoz csatlakoznak. *Ekphraseis* címen hagyományozódott munkája tizennégy képzőművészeti alkotás – tizenhárom szobor (*agalmata*) és egy festmény (*eikón*) – prózai leírását tartalmazza. Ezek név szerint a következők: Szatír, Bacchánsnő, Erós, Ind, Narkissos, Kairos, Orpheus, Dionysos, Memnón, Paian, Ifjú (*éitheos*), Kentaur, Médeia, Athamas.

A tizenhárom szoborból nyolc márványból, öt bronzból készült. Őt leírásból fény derül a szobrász nevére is: 1) a Bacchánsnőt megformáló Skopas; 2) egy Eróst, egy Dionysost és egy ifjút (*éitheos*) Praxitelés nevéhez kapcsol; 3) a *Kairost* pedig Lysippos nevéhez. A későklasszikus szobrászok megnevezésével Kallistratos éppúgy arra a Xenokratés által megkezdett művészetkritikai hagyományra kíván reflektálni, mely a vizuális művészetek későklasszikus korszakát emelte piedesztálra.

A szerzőről sem az ókori, sem a bizánci hagyomány nem tud többet. A szöveg szóhasználatából, mondatszerkesztéséből és stilisztikai jellegzetességeiből a filológusok arra a következtetésre jutottak, hogy

⁵³ Vö. Robert I. EDENBAUM, *Panthea: Lucian and Ideal Beauty*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25(1966), 70.

⁵⁴ Az *Eikones* inspirálta többek között Gian Giorgio Trissino Isabella d’Estének ajánlott irodalmi portréit (1524, Róma). LUCIANO, *i. m.*, xlvi, 4. j. Erről részletesebben l. Gian Giorgio TRISSINO, *I ritratti*, Roma, Ludovico degli Arrighi, 1524. Lukianos reneszánsz utóéletéhez: Keith C. SIDWELL, *Lucian of Samosata in the Italian Quattrocento*, University of Cambridge, 1974.

⁵⁵ HARLOE, *i. m.*, 243. L. még Agamemnón különféle istenekből összeválogatott portréját: ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἵκελος Διὶ τερπικεραύνῳ / Ἄρεϊ δὲ ζώνην, στέρονον δὲ Ποσειδάωνι. Hom. *Il.* 2, 478–79; ZEITLIN, *i. m.*, 234.

⁵⁶ Vö. Wolfgang BRASSAT, Michael SQUIRE, *Die Gattung Der Ekphrasis = Handbuch Rhetorik Der Bildenden Künste*, ed. W. B., Berlin, Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2017, 63–88. Különösen bizánci recepciójához: Stratis PAPAOPANNOU, *Michael Psellos: Rhetoric and Authorship in Byzantium*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 166–191.

Kallistratos a késő antikvitás (Kr. u. IV–V. század?) egyik pogány szerzője.⁵⁷ Altekamp elgondolása szerint a műtárgyleírások Konstantinápolyban születettek, ahol ebben az időben a görög szobrászat színe-java megtalálható volt nem titkolt politikai és ideológiai célokkal.⁵⁸ Kallistratos a Philostratosok példáját követte abban, hogy egy egész művet szánt a képzőművészeti alkotások leírására. Ez egyúttal azt is jelzi, hogy az *ekphrasis* a késő antikvitásra önálló műfajjá terebélyesedett.⁵⁹

Kallistratos nem bocsát szövegei elé módszertani bevezető *prooimiont*:⁶⁰ éppen ezért az sem zárható ki, hogy Kallistratos műve töredékes formában maradt ránk. A töredékesség mellett szól az is, hogy az *ekphrasisok* utolsó darabja a figurális szobrászat világából a festészetébe vezeti át olvasóját, az egyetlen, Athamast ábrázoló *eikón* – a tizenhárom szoborleírás után valóban az esetleges szerkesztésben megnyilvánuló befejezetlenség érzetét keltheti.⁶¹

⁵⁷ Vö. PHILOSTRATUS, CALLISTRATUS, *Philostrati Minoris Imagines Et Callistrati Descriptiones*, eds. Karl SCHENKL, Emil REISCH, Lipsiae, In Aedibus B.G. Teubneri, 1902, XXII f. A szofista működésére számos datálási javaslat született a Kr. e. IV. századtól egészen a Kr. u. V. századig bezárólag. Ehhez l. Balbina BÄBLER, Heinz-Günther NESSELRATH, *Ars Et Verba: Die Kunstbeschreibungen Des Kallistratos*, Leipzig, Saur, 2006, 1–3. Kevésbé megalapozottnak tűnik Antonio Corso elmélete, ami alapján Kallistratost a Severus-kori Athén kulturális közegébe kell helyezni. Az athéni kötődéséhez vö. Callistr. Stat. 11, kiemelés tőlem: Τεθέασαι τὸν ἠίθεον ἐπ' ἀκροπόλει, ὄν Πραξιτέλης ἴδουσεν, ἢ δεῖ σοι τῆς τέχνης παραστῆσαι τὸ πρῶγμα; „Láttad az ifjú szobrát az Akropolison, amit Praxitelés emelt, vagy szemed elé kell tárnom ezt a műalkotást?” L. részletesen: Antonio CORSO, *Attitudes to the Visual Arts of Classical Greece in Late Antiquity*, Eulimene, 2(2001), 17–23.

⁵⁸ Stefan ALTEKAMP, *Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos*, *Boreas*, (11)1988, 82, 95. Cyril MANGO, Michael VICKERS, E. D. FRANCIS, *The Palace of Lausus at Constantinople and Its Collection of Ancient Statues*, *Journal of the History of Collections*, (4)1992, 89–92.

⁵⁹ Pollitt szerint az *ekphrasis* a Kr. u. III. század végig nem is alkalmazták műtárgyak leírására Jerome J. POLLITT, *i. m.*, 87, 2. j. A Kr. u. V. században működő myrai Nikolaos emelte be az *ekphrasisok* lehetséges témái közé a szobrokat és festményeket (Nicol. *Prog.* 69). Ebből a korszakból még a kopt Christodóros említésre méltó, aki Konstantinápolyban a Zeuxippos-gymnasionban felállított, mintegy nyolcvan szobrot verselt meg hexameterben (Ἐκφρασις τῶν γγαλμάτων τῶν εἰς τὸ δημόσιον γυμνάσιον τὸ ἐπικαλουμένον τοῦ Ζευξίππου).

⁶⁰ Vö. Philostr. *Im.* 1. proem.; Philostr. *Jun. Im.* 861–863.

⁶¹ PHILOSTRATUS, CALLISTRATUS, *i. m.*, XLVII.

A fennmaradt kéziratok időbeli eloszlásából arra következtethetünk, hogy a Kallistratos iránti érdeklődés sohasem lankadt.⁶² A mű görög nyelvű *editio princeps* 1503-ban jelent meg Velencében a Philostratosok *Eikones* című képleírásaival és Lukianos néhány dialógusaival együtt.⁶³ Első, francia nyelvű fordítását 1578-ban Blaise de Vigenère készítette.⁶⁴ A fordítás a humanista körök mellett a szöveg szélesebb körű ismeretének terjedéséhez is hozzájárult. Franciscus Junius a *De pictura veterum* III. könyvében Kallistratos leírásaival illusztrálta, hogy hányféleképpen írható le egy szobor.⁶⁵ Jóllehet Kallistratos a XVIII. század végéig hatással volt a szoborleírások műfajára, művészek és kritikusok éppen Kallistratos megközelítését és szókincsét használták fel arra, hogy igazolják a kortárs szobrászat elsőbbségét az antik szobrokkal, de még Michelangelo szobraival szemben is.⁶⁶ A szerző – elsősorban filológiai – értékelését még a XX. század második felében is meghatározta az az előítélet,⁶⁷ hogy Lukianossal vagy a két Philostratossal összevetve, nem több tehetségtelen epigonnál. Kritizálták szépségideáljának felszínességét, művészetelméleti ismereteinek fogyatékoságait,⁶⁸ az *autopsia*

⁶² ALTEKAMP, *i. m.*, 80. A szöveghagyományhoz l. még: Simone FOLLET, Brigitte MONDRAIN, *La tradition manuscrite des Descriptions de Callistrate = Le Défi De L'art, Philostrate, Callistrate Et L'image Sophistique*, éd. Michel COSTANTINI, Françoise GRAZIANI, Stéphane ROLET, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 77–91.

⁶³ ALTEKAMP, *i. m.*, 111–112. Kallistratos reneszánsz utóéletét is érinti Bencze Ágnes. L. BENCZE Ágnes, *Michelangelo Bacchusának antik forrásaihoz*, *Ars Hungarica*, (29)2013, 1–2. sz., 14–15.

⁶⁴ ALTEKAMP, *i. m.*, 113–115; Blaise de VIGENÈRE, *La Description de Callistrate. Traduction présentée par Françoise Graziani = Le Défi De L'art, Philostrate, Callistrate Et L'image Sophistique*, éd. Michel COSTANTINI, Françoise GRAZIANI, Stéphane ROLET, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, 261–279; Blaise VIGENÈRE, *La Description De Callistrate De Quelques Statues Antiques Tant De Marbre Comme De Bronze (1602)*, éd. Aline MAGNIEN, Paris, La Bibliothèque, 2010 (*non vidi*).

⁶⁵ ALTEKAMP, *i. m.*, 116–117; Caroline ECK, *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston, Walter de Gruyter, 2015, 39–40.

⁶⁶ ECK, *i. m.*, 40.

⁶⁷ Az első nyomtatott kiadás megjelenésétől a XX. század második feléig Kallistratos olvasóközönségéről l. BÄBLER, NESSELRATH, *i. m.*, 5.

⁶⁸ Habár Kallistratos is ismer bizonyos művészetelméleti szakkifejezéseket (*συμμετρία*, *ὄψιμος*, *τύπος*, *ἀνθηρός*, *ὁμοιωτής* etc.) és a testideál egyes kulcsszavait (*μαλακότης*, *ἀπαλότης*, *ἀβρότης* etc.), de ezek a retorika síkjában ragadnak. ALTEKAMP, *i. m.*, 85–89, 92–93. L. még ehhez POLLITT, *i. m.*, 113–301.

hiányát, és tulajdonképpen az egész *Ekphraseisra* úgy tekintettek, mint szoborleírások ürügyén született szónoklattani ujjgyakorlatokra.⁶⁹

További adatok híján aligha válaszolható meg a Kallistratos-kutatásnak az a kérdése, hogy szerzőnk, mintegy a művészeti emlékeket szemmel gyűjteni vágyó *peregrinus*, valóban járt-e a leírásaiban említett helyszíneken, vagy csupán saját olvasottságát és nyelvi kompetenciáit fitogtatva a szónokiskolák miliójében alkotta meg az *Ekphraseist*. Tény viszont, hogy a szöveg egyes darabjaiból mégis olyan érzékletesség és plaszticitás sugárzik, hogy nem zárható ki, hogy valóban létező szobor alapján készültek.⁷⁰ Ilyen leírást ad Praxitelésnek az egyéb forrásokból nem ismert Erós-szobráról:

[...] Nevetni készült, szeméből tűz és szelíd fény sugárzott; úgy tűnt, hogy az érc aláveti magát az érzelmeknek, és könnyen hajlik a nevetés utánzására. Állt, jobb kezét homlokára hajlítva, míg másik kezével íját emeli a magasba, s tartásának egyensúlyát balra hajlítja el, mert bal csípőjét felemelte, hogy könnyed íveléssel megtörje az bronz merevségét. [...] (Callistr. *Stat.* 3)

Az azonosítására ugyan történtek kísérletek (l. a palatinusi Erós-torzó vagy a Farnese Erós példáját),⁷¹ de mind a mai napig nem jutott teljesen nyugvópontra a kérdés. Az irodalmi hagyományból tudjuk, hogy az athéni szobrásznak feltehetőleg több Erós-szobra is lehetett, ezek közül a legismertebb a thespiai Erós.⁷² Tehát annak a kérdésnek a megválaszolása,

⁶⁹ BÄBLER, NESSELRATH, *i. m.*, 12–15.

⁷⁰ Ez idáig hat leírást sikerült azonosítani vagy kapcsolatba hozni a fennmaradt emlékanyaggal (Szatír, Bacchánsnő, Erós(?), Kairos, Dionysos, Memnón). A tizenegyedik leírásban az Athamas-festmény motívumait a vázafestészetével lehet kapcsolatba hozni. Négy további *ekphrasis* – Ind, Médeia, Narkissos és Orpheus – zsánerképek világával mutatnak egyezéseket. Éitheos, Paian és Kentaur leírásait nem lehet egyértelműen azonosítani a szobrászati emlékanyagban BÄBLER, NESSELRATH, *i. m.*, 15; további részletekért l. Uő-t az egyes leírásokhoz készített kimerítő régészeti kommentárt. A kentaur-leírás azonosításához l. Karl LEHMANN, *Kallistratos Meets a Centaur*, *American Journal of Archaeology*, 61(1957), no. 2., 123–127.

⁷¹ BÄBLER, NESSELRATH, *i. m.*, 43–49.

⁷² Paus. *Periegeta* 9,27; Ath. 13,590 D–591 C.

hogy a Kallistratos által leírt Erós milyen volt Praxitelés művészetének ismeretében, további vizsgálódások tárgya lehet.

Annál is fontosabb a kérdés: Kallistratos mennyiben tud – ha egyáltalán tud – az antik művészettörténet forrása lenni? Kallistratos szövegét *“le sentiment de la chairként,”* a „test szenvedélyeként” határozták meg XVII. századi francia utánczói – nem alaptalanul: Kallistratos törekedett az étellel, a lélekkel és szenvedéllyel kapcsolatos tulajdonságok valóság-hű ábrázolására. Ez a törekvése gyakran mély pszichológiai tartalommal párosult. Kallistratos a bőr lágyságának és érzékiségének, a végtagok mozgásának vagy a vénákban folyó vérnek a nagyon is realiztikus képeit idézte fel olvasói előtt:⁷³

(A szatír) kezében fuvola, hangjára elsőként szökken a magasba. Bár a fuvola játéka nem jutott el a füléhez és a hangszerből egy hang sem jött, a művészet a márványban mégis kifejezi azt a szenvedélyt, amit a fuvolán játszókat átélnek. Láthatad *megdagadni ereit, – mintha azok a lélegzésétől teltek volna meg, – tüdejéből a levegőt kifújni, hogy a furulyáját dalra fakassza.* (Callistr. Stat. 1, kiemelés tőlem)

(Az ifjút) *gyengédség lengte körül (habár a bronz valódi természete ezzel a finomsággal egyáltalán nem összeegyeztethető); az érc nem hajlékony, mégis rugalmasnak látszott... Lélegezni ugyan nem tudott, mégis úgy tűnt, mintha levegőt venne.* E tulajdonságait [...] a művészet biztosította. *Orcájának pírát adott: hihetetlen, de a bronzból pirosposzsgás arcszínt varázsolt.* Fiatalkorukra jellemző *hamvasság* áradt belőle. (Callistr. Stat. 11, kiemelés tőlem)

Mozdulni nem tudott (ti. a Bacchánsnő), mégis azt a benyomást keltette, hogy bacchusi örületben tombol, aki átadja bensőjét a testébe hatoló istenségnek. Amikor arcát megpillantottunk, csak álltunk és szóhoz sem jutottunk, olyannyira kiütközött az *érzés* a valóságban érzelmektől mentes arcán. [...] A művészet leírhatatlan eszköze által *sugárzott belőle a szenvedély valamennyi jegye, melyet az örülettől megsebzett lélek csak mutathat.* (Callistr. Stat. 2, kiemelés tőlem)

⁷³ ECK, *i. m.*, 39.

Kallistratos felfogásában a szobrász a költőkhöz és prózáírókhoz hasonlóan az alkotás folyamatában az isteni ihletettséggel állapotába kerül. A szobrász ezáltal képes véghez vinni a lehetetlent: *animát* önteni az élettelen márványba. Hasonló történik a szobrot leíró szónok esetében: az *enargeia* alkalmazásával és a szavak helyes megformálásával segít az olvasónak megteremteni az élő jelenlét élményét. A leírás végén a Skopas és Démostenés közötti *paragoneval* is igazolja a szobrászat és a retorika elmére gyakorolt egyenértékű hatását, amit Kallistratos hasonló szavakkal ír le, mint egykor Gorgias, amikor a meggyőzés erejét fejtette ki:⁷⁴

Nem csak a költők és prózáírók művészetét ihleti meg a nyelvüket megszálló Isten, hanem a képzőművészek kezét is isteni adományból szállja meg és vezeti az ihlet, hogy megszállottsággal eltelve hozzák létre alkotásaikat. Ez igaz volt Skopasra is, akit mintha ilyesféle isteni sugalmazás indított volna, hogy a benne lakozó istenségét szoborába is öntse. Miért ne fejtsem ki bővebben nektek e alkotás isteni ihletettségét? Olyan, parosi márványból készült bacchánsnő-szobor volt, mely hús-vér bacchánsnővé lényegült. A kő ugyan megőrizte saját természetét, mégis úgy látszott, túllépett az anyagban uralkodó törvényeken. Látványa igazi szoboré volt, de a művészet az utánzást a valóságosságig fokozta. [...] Összegzésképpen: Skopas, bár élettelen szobrokat készített, a valóság mestere volt. Az (élettelen) testekbe a lélek csodáit képzelte bele. Miközben Démostenés, aki szobrait beszédekben alkotta meg, szinte már láthatóvá tette a szavak formáját azáltal, hogy a művészet varázsszerét az értelem és a lélek által létrehozott művekkel vegyítette. (Callistr. *Stat.* 2)

A szobrokat elevenné varázsoló képesség irodalmi hagyományát Kallistratos jól ismerhette. Dionysos szoborleírásában Praxitelést a krétai Daidalossal hozza összefüggésbe:

Ha hihetünk a Krétáról szóló mondáknak, Daidalosnak megvolt az a tehetsége, hogy a szobrokat a mozgás képességével ruházza fel és

⁷⁴ Vö. Gorg. *Hel.* 10 és 13; ECK, *i. m.*, 38; Stijn BUSSELS, *Creation and Impact of Art, Literature and speech: Callistratus' on the statue of a Bacchante = The Animated Image: Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power*, ed. Stijn BUSSELS, Berlin, Akademie Verlag, 2012, 83–108.

rávegye az aranyat az emberi érzésekre. Azonban Praxitelés keze eleven szobrokat készített. (Callistr. *Stat.* 8)

Kallistratos *synkrisise* nem üres retorikai fogás. Aristotelés szerint „Daidalos a fából készült Aphrodité-szobrot úgy hozta mozgásba, hogy megtöltötte higanyal” (Ford. Steiger Kornél) (Arist. *de An.* 406b).⁷⁵ Aristotelés elgondolása szerint Daidalosnak van valami trükkje: egy mechanizmus, valami (titkos) hozzávaló, amely a tárgyakat ugyan mozgásra bírja, ám ez nem terjed ki a szobrászat területére. Kallistratos ugyanakkor azt írja, hogy Praxitelés „élő szobrokat készített” és mestere annak, hogyan kell életet lehelni a bronzbba. Tehát Kallistratos felfogásában Praxitelés sokkal közelebb van az élet utánzásához, mint a daidalosi művészet.⁷⁶

Volt egy liget, ahol egy ifjúként ábrázolt Dionysos-szobor állt, oly lány volt, hogy a bronz valódi hús látszatát keltette. Teste olyan puha és könnyed, mintha a szobor a bronz helyett más anyagból készült volna. A szobor ércből készült, mégis elpirult. Noha élettelen volt, mégis törekedett az elevenség látszatára. Ha a szobrot megérintenéd, engedne ujjbegyednek. A bronz tömör és kemény volt, de a művészet az ércet annyira megpuhította, hogy a kéz érintése is nyomot hagy rajta. Ez a Dionysos élete virágában volt, teli finomsággal, vágytól olvadozó, pontosan olyan, akit Euripidés a *Bacchánsnőkben*⁷⁷ megformált és szemünk elé állított. (Callistr. *Stat.* 8)

Praxitelés szobrainak kallistratosi leírásai sem mentesek a *pathé*-től és az erotikától, ezek a gyengédség (*μαλακότης*), finomság, lágyság (*ἀπαλότης*), az érintés érzéki vágyának verbális képei. Ha beszélhetünk kallistratosi

⁷⁵ A *Politikában* arról beszél, hogy „ha minden szerszám parancsra vagy a maga jószántából el tudná végezni munkáját, mint az Daidalosz készítményeiről vagy Héphaisztosz háromlábú székeiről beszélük, melyek a költő szavai szerint maguktól járnak az istenek tanácsába” (Arist. *Pol.* 1,4) (Ford. Szabó Miklós). Jackie PIGEAUD, *Note sull'ekphrasis in Filostrato, Luciano e Callistrato = Ekphrasis. Estetica. Studi e ricerche*, a cura di Silvio MARINO, Alessandro STAVRU, 2013, 158.

⁷⁶ Vö. Callistr. *Stat.* 3: [...] χορὸν ἤσκησε κινούμενον Δαίδαλος καὶ χρυσῶ παρείχεν αἰσθήσεις, [...] „[...] Daidalos mozgó táncosok karát munkálta meg, és érzést öntött az aranyba [...]”

⁷⁷ Vö. E. *Ba.* 322–326.

szépségideálról, azt az Erós-Dionysost jellemző férfias jegyek uralják.⁷⁸ Része a hajviselet, életkor tekintetében a fiatalkori sajátosságok (*pais, efēbos, éitheos*). Ahogy a Lukianos neve alatt fennmaradt *Erótes*ben, úgy Kallistratosnál is az látszik körvonalazódni, hogy a késő ókori szofista az érzéki erotika képeit verbalizálta és társította Praxitelés művészetéhez.⁷⁹

Előre bocsájtvá az összegzést: a vizsgált szerzőket világosan összeköti az a hagyomány, amely a prózai *ekphrasis*-irodalmat tartalmi és formai szempontból meghatározza. Winckelmann a Kr. e. V–IV. századi szobrászatról vallott esztétikai értékítélete egybeesni látszik Lukianoséval. A samosatai szerző *ekphrasis*-betéteit a német archeológus jól ismerte – kiváltképp a Panthea képmásáról szóló beszámolót is.

Ami Kallistratos *ekphrasis*-füzérét illeti, a főként későklasszikus és hellénisztikus kori szoborleírásokat taglaló mű a késő antikvitás egyfajta üzeneteként is értelmezhető. Kallistratos, aki a második szofisztika és pogány értelmiségi körök (*pepaideuomenoi*) képviselője volt, a maga korában szintén fontosnak érezte összegezni, mit érdemes tudni és ismerni a későklasszikus kori görög mesterek: Skopas, Praxitelés és Lysippos művészetéről. A hagyomány ezt a sokszínű – mondhatni eklektikus – kallistratosi „művészettörténetet” Lukianos és Philostratosok műveivel bővítette ki. Ezek

⁷⁸ ALTEKAMP, *i. m.*, 92, 125.

⁷⁹ Hogy az ókori szobrok képesek a vágyak, a szenvedélyek közvetítésre, újabban jól láttatja André Aciman regénye alapján készült *Call me by your name* filmes adaptációja is, amely lépten-nyomon az antikvitás irodalmára és vizuális művészetére utal. Az olaszországi helyszín a pásztori költészet érintetlen világát idézi fel, amely ideális terepet kínál a homoszexuális szerelem kibontakozásához is. A nyitójelentben feltűnő ókori büsztök és torzók *montázszerűen* egymásba fonódó képei rögtön tudatosítják a nézőben, az ókori szobrok kulcsfontosságúak lesznek a filmben. Hogy a szobrok szenvedélyeket gerjesztő aspektusait megértsék, egy klasszika-archeológus is a segítségükre van. A két fiatal férfi, Elio és Oliver egymásra találásban éppen egy, a Garda-tóból kihalászott praxitelési bronz hellénisztikus kori torzója jelenti a fordulópontot. Ebben a jelenetben a praxitelési *efēbos* előkerülésével oldódnak az Elio és Oliver között kezdettől fogva fennálló feszültségek, tompulnak az őket mardosó bizonytalanságok. Megbékélésüket tréfásan a szobor bronzkarjának megrázásával „hitelesítik,” így Praxitelés mezítelen szobra szó szerint összekapcsolja a két fiatalembert és elgördíti érzelmeik előtt az utolsó akadályokat is.

Vö. <https://antiquipop.hypotheses.org/antiquipop-english/3264eng>
(Utoljára látogatva: 2018.02.03.).

a szerzők először Bizáncban, majd a XVI. századi Itáliában találták rá a görög művészetre fogékony olvasóközönségükre.

Kallistratos negatív megítélésében a német archeológus erőteljes véleménye szintén szerepet játszott: „Ez a silány szofista” – ahogy Kallistratosot nevezi – „akár tízszer több szobrot is leírhatott volna, anélkül, hogy szemtől-szembe egyet is látott volna.”⁸⁰ Tehát Winckelmann az *autopsia* felől közelített a késő antik szerzőhöz, tette ezt úgy, hogy a görög művészet csúcspontját jelentő pheidiaszi művészetről ő maga is csak az antik forrásokból alkotott képet.

A kutatásban ez idáig kevés figyelmet kapott az a kérdés, hogy a görög *ekphrasis*-irodalom legnagyobb képviselői mellett Kallistratos stílusa és gondolatvilága mennyiben formálta Winckelmann szoborleírásait. Az a megállapítás, hogy a két szerzőnek általunk bemutatott szöveghelyei hasonló struktúra szerint épülnek fel, csak további szövegek bevonásával válik majd árnyaltabbá. Tény azonban, hogy Kallistratos és Winckelmann nagy hangsúlyt fektetnek az ifjúság virágával ékesített (férfi)test részletes és valóság-hű leírására: a hajviselet,⁸¹ az arc és a szemek verbális ábrázolására. A legfontosabb közös vonásukat abban kell látnunk, hogy mindkét szerző az érzelmek és a szenvedélyek szobrokban való megjelenítésére, a „*le sentiment de la chair*” megragadására törekedett. E fogalom alaposabb vizsgálata és összevetése az ókori művészetelmélet fennmaradt szövegeivel Kallistratos *ekphrasis*ának művészettörténeti értékére is jobban rávilágíthat.

⁸⁰ Winckelmannnt idézi: BÄBLER, NESSELRATH, *i. m.*, 13–14.

⁸¹ Pl. I. Dionysos (Callistr. *Stat.* 8) és Kairos (Callistr. *Stat.* 6) homlokára leomló dús hajfürtjeit.

ERTL PÉTER

Klasszikus, bibliai és középkori reminiszenciák Petrarca *Sine nomine*-leveleiben

The aim of this study is to identify and analyze some classical, biblical and medieval literary reminiscences in Petrarch's collection of satirical letters against the Papal court of Avignon, called Liber sine nomine. The examples examined illustrate how the poet combined the classical tradition with the Christian one and, thanks to the passages evoked, provided his own text with a further, political-polemical meaning. Moreover, the identification of an allusion to Virgil's Aeneid allows a slight correction to be made to the critical text of the ninth epistle.¹

„[...] amikor figyelmes olvasás közben hasznos mondásokra találsz [...], tégy oda jelzést. Ezek segítségével, mint egy horoggal, visszatarthatod azokat, ha el akarnának távozni emlékezetedből.”² Petrarca *Secretum* című dialógusában Augustinus ezt a mnemotechnikai tanácsot adja a költő alteregójának, Franciscusnak, hogy az olvasmányaiiban talált hasznos gondolatok, szentenciák segítségével leküzdhesse indulatait, különösen kóros lelki szomorúságát.³

¹ A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta.

² *Secr.*, II, Francesco PETRARCA, *Kétségeim titkos küzdelme (Secretum)*, ford. LÁZÁR István Dávid, Szeged, Lazi, 1999, 82. A költő műveire végig a „Petrarca del centenario” sorozatban (Firenze, Le Lettere) használt rövidítésekkel hivatkozom.

³ A melankóliába hajló lelki bágyadtságként, különös kéjjel járó szomorúságként, keserűségként ábrázolt jellemhibáról l. Siegfried WENZEL, *Petrarch's Accidia*, *Studies in the Renaissance*, 8(1961), 36–48, aki szerint Petrarca a restségnek nevezett főbünt vette alapul az

Augustinus tanácsa Petrarca olvasási és munkamódszereibe enged bepillantást. A költő megszállott könyvgyűjtőként folyamatosan kutatta az őt érdeklő műveket, a fontosabb opusokat akár több példányban is beszerezte, összehasonlította a különböző szövegváltozatokat, és olvasás közben a legkülönbözőbb tartalmú és jellegű glosszákat – javítások, szövegvariánsok, figyelemfelhívó jelek, összefoglaló és magyarázó jegyzetek, párhuzamos szöveghelyekre tett utalások, idézetek, stilisztikai és morális értékítéletek stb. – írta a kódexek lapjaira. Szöveggondozási és jegyzetelési módszerei a humanista filológia előfutárává tették, jóllehet későbbi pályatársaival ellentétben Petrarca végcélja nem az olvasott szövegek emendálása volt, hanem lényegi megértésük és egy olyan, a saját könyvtárának kéziratait összekötő jegyzetapparátus létrehozása, amelyet alkotás közben segédeszközként használhatott.⁴

Olvasmányainak feldolgozása és a filológiai előmunkálatok során a költő módszertanilag nem tett különbséget pogány és keresztény, profán és vallásos irodalom között, így glosszákból felépülő virtuális „enciklopédiájában” párbeszédre léptek egymással a klasszikus antikvitás és a zsidó-keresztény kultúra művei, összhangban Petrarca irodalmi-eszmei programjának egyik központi gondolatával, miszerint a két tradíció között a legtöbb téren nincs lényegi ellentmondás, sőt, az antik római és a patrisztikus irodalom között töretlen a kontinuitás. Ez a gondolat, amelyet a szakirodalom általában „keresztény humanizmusként” emleget,⁵ nemcsak tartalmi, de retorikai-stilisztikai szempontból is meghatározó a petrarcai életműben,

őt emésztő lelki kór elemzéséhez, de néhány dologban eltért annak hagyományos ábrázolásától; a restség bűnének eszmetörténeti fejlődéséről a középkorban I. Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *A hét főbűn: A bűnök középkori története*, ford. FALVAY Dávid, GECSE Ottó, Bp., Európa, 2011, 122–146.

⁴ Vincenzo FERA, *La filologia del Petrarca e i fondamenti della filologia umanistica = Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo: Atti del Convegno internazionale Firenze 19-22 maggio 1991*, szerk. nélkül, Firenze, Le Lettere, 1996 (Quaderni petrarcheschi, IX–X[1992–1993]), I, 367–391, különösen 378.

⁵ Vö. Marco ARIANI, *Petrarca*, Roma, Salerno, 1999, 61–69; Marco BAGLIO, «Attende et ad Cristum refer». *Bibbia e auctores sui codici classici di Petrarca = L'antiche e le moderne carte: Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di Antonio MANFREDI, Carla Maria MONTI, Roma–Padova, Antenore, 2007, 41–86.

amennyiben a kétféle hagyományból vett idézetek és reminiscenciák sűrű, gyakran nehezen felfejthető hálóként szövik át a költő szövegeit.

Ez az erős intertextualitás jellemzi jelen vizsgálatunk tárgyát, Petrarca *Liber sine nomine* című, az avignoni pápai udvart bíráló satirikus-invektív levélgyűjteményét is, amelyet 1359–1361 között, Milánóban rendezett önálló kötetbe.⁶ A klasszikus és a keresztény hagyomány összekapcsolásának szándéka jól tetten érhető a mű központi motívumainak megválasztásában: a költő egyrészt szimbolikusan Babilonnak, vagyis az egyházatyák etimológiája szerint a „zűrzavar városának” nevezi a pápai székhelyet,⁷ másrészt az antik forrásokban említett négy híres labirintus⁸ mintájára új, mindegyiknél szörnyűbb labirintusként ábrázolja.⁹

De a kétféle tradíció virtuóz ötvözése nemcsak a központi motívumokra, hanem az egész szövegre jellemző; az antik klasszikus, a korai keresztény és a középkori irodalomra tett utalásaival Petrarca egy izgalmas retorikai játékba vonja be az olvasót. Angelo Piacentini nemrég fontos tanulmányban elemzett jó pár ilyen reminiscenciát a *Sine nomine*-levelekben,¹⁰ e rövid tanulmányban az ő fejtegetését egészítem ki néhány olyan példával, amelyekben tökéletesen megvalósul a klasszikus és a

⁶ A mű keletkezéséről I. Francesco PETRARCA, *Liber sine nomine*, a cura di Giovanni CASCIO, Firenze, Le Lettere, 2015, 9–11; a cím értelmezésének problémájáról – egyszerre cím és mindenféle konkrét név nélküli könyv – *uo.*, 25–30; vö. ERTL Péter, „*Nomen obstat inscriptioni*”: *Notes on the Title of Petrarch's Liber sine nomine = Tanulmányok: Irodalomtudományi Doktori Iskola*, főszerk. BÁRDOSI Vilmos, Bp., ELTE BTK, 2012, 83–98; a gyűjtemény satirikus jellegéről I. Ronald L. MARTINEZ, *The Book without a Name. Petrarch's Open Secret: Liber sine nomine = Petrarch: A Critical Guide to the Complete Works*, ed. Victoria KIRKHAM, Armando MAGGI, Chicago–London, University of Chicago Press, 2009, 291–299, különösen 295–299. A *Sine nomine*-levelekre Giovanni Cascio kritikai szövege és paragrafusszámozása szerint hivatkozom.

⁷ Erről részletesebben I. ERTL Péter, *A Babilon-toposz Petraracánál és Boccacciónál = Boccaccio et al. on fiatal kutatók konferenciája: Tanulmánykötet*, szerk. DOBOZY Nóra Emőke, LOVAS Borbála, SZILÁGYI Emőke Rita, Bp., ELTE BTK, 2009, 44–54.

⁸ Egyiptom, Lémnos, Kréta és az itáliai Clusium, vö. Plin. *HN XXXVI*, 19, 84–93, mértékadó kiadás: C. PLINI SECUNDI *Naturalis historiae libri XXXVII*, ed. Ludovicus JAN, Carolus MAYHOFF, Leipzig, Teubner, 1865–1906, I–VI.

⁹ Ennek okait a tizedik levélben fejti ki részletesebben.

¹⁰ Angelo PIACENTINI, *Espressioni proverbiali e reminiscenze scritturali nelle Sine nomine di Petrarca. In margine a una recente edizione*, *Lettere Italiane*, 68(2016), 88–110.

keresztény források szimbiózisa, vagy pedig az allúziók politikai-eszmei többletjelentést biztosítanak a szövegnek.

A kilencedik levélben Petrarca így panaszkodik az itáliaiak aktuális helyzete miatt:

Proh superi! Dominari solebamus optimis, en quo decidimus: nunc servimus pessimis. Dura sors, intoleranda mutatio! Sed o semper stulta, nunc etiam demens et vesana barbaries, reginam rides Italiam? Omnibus utinam idem animus, consilio maiore, affectu autem non minore quam michi est: cito quidem explosis nugis ventum esset ad seria. De hoc tamen omnipotens Deus viderit, si nondum exosus ad unum [ad imum ed.] est; viderit Fortuna, siquid est Fortuna, siquod humanis ius habet in rebus. (SN, IX, 6–8)¹¹

Az utolsó mondatban Petrarca egy Vergilius-passzust idéz fel. Az *Aeneis* V. énekében Aeneas szólítja meg ezekkel a szavakkal Iuppitert, hogy az isten segítsen eloltani a trójai hajókon elharapódzó tüzet, amelyet a Szicíliaából továbbmenni nem akaró asszonyok gyújtottak (Verg. *Aen.* V, 687–688):

*Iuppiter omnipotens, si nondum exosus ad unum
Troianos [...].¹²*

Petrarca a pogány istenség nevét a keresztény Istenre cseréli, akinek a Bibliában és a keresztény irodalomban visszatérő jelzője az „omnipotens,” ‘mindenható;’ így egyetlen félmondatban mindkét tradícióra vissza tud utalni.

¹¹ Kiemelések végig tőlem. „Az égiekre! Valaha a legkiválóbbak urai voltunk, és lám, hová süllyedtünk: a leghitványabbaknak szolgálunk! Kegyetlen sors, tűrhetetlen változás! Ó, te mindig is ostoba, de mára már egyenesen megtébolyult és eszeveszett barbár népség, gúnyt űzöl Itáliából, az úrnódból? Bárcsak mindenkinek olyan lelkülete lenne, mint az enyém, nagyobb bölcsességgel, de nem kisebb szenvedéllyel: gyorsan felhagynánk akkor a szócsépléssel, és komoly dolgokba fognánk! De erről gondoskodjon a mindenható Isten, ha végképp meg nem utált mindnyájunkat, vagy gondoskodjon a szerencse, ha létezik egyáltalán, és ha van hatalma az emberi világ fölött.” Amennyiben a fordítót nem tüntetem föl, az idézeteket a saját fordításomban közlöm.

¹² Mértékadó kiadás: P. VERGILI MARONIS *Opera*, ed. R. A. B. MYNORS, Oxford, Clarendon Press, 1972. „Mindent megtehető Jupiter! ha a trójai népet / Végképp meg nem utáltad még [...]” Fordítás: VERGILIUS *Összes művei*, ford. LAKATOS István, Bp., Magyar Helikon, 1967.

A reminiscencia azonosítása azt is lehetővé teszi, hogy e ponton javítsuk a *Liber sine nomine* kritikai szövegét. A mű kéziratának egy részében ugyanis *ad unum*, más kéziratokban pedig *ad imum* olvasható.¹³ A modern szövegkiadók, mivel nem figyeltek fel a Vergilius-allúzióra, az utóbbi mellett tették le a voksukat,¹⁴ a forrás alapján azonban már az *ad unum* tűnik helyes olvasatnak, amely értelmileg is jól illik a mondatba, Servius kommentárja szerint ugyanis a jelentése *nullo excepto*, 'kivétel nélkül' (Serv. ad *Aen.* V, 687).¹⁵

A tizenkettedik levelet a szerző panaszok és könyörgések sorozataként, szinte teljes egészében zsoltáridézetekből és egyéb bibliai megkeresztény irodalmi passzusokból ollózta össze. Már az első paragrafus is szentírási és patrisztikus reminiscenciákkal van tele:

*Ve populo tuo, Criste Iesu! Ve populo tuo, Criste! Patere nos, misericordiarum fons, nostras tecum flere miserias, quique lesorum amantium mos est eo fidentius conqueri quo ferventius amamus, si fas est de angelorum domino semimortuos vermes lamentari, querelam nostram placatus admitte et miserere qui solus potes. (SN, XII, 1)*¹⁶

A kezdő felkiáltás Izajás könyvéhez vezet vissza minket,¹⁷ a „*misericiordiarum fons*” („irgalom forrása”) szókapcsolat az ágostoni

¹³ Paul PIUR, *Petrarcas 'Buch ohne Namen' und die päpstliche Kurie: Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Frührenaissance*, Halle (Saale), Niemeyer, 1925, 196, ad loc.

¹⁴ *Uo.*, 196, vö. PETRARCA, *Liber sine nomine*, i. m., 96.

¹⁵ Mértékadó kiadás: SERVII GRAMMATICI *qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, ed. Georgius THILO, Hermannus HAGEN, Leipzig, Teubner, 1881–1902, I–III.

¹⁶ „Jaj népednek, Jézus Krisztus! Jaj népednek, Krisztus! Irgalom forrása, hagyd, hogy veled sirassuk nyomorúságunkat, hagyd, hogy a sértett szeretők szokása szerint annál bizakodóbban panaszkodjunk, minél hevesebben szeretünk; ha szabad nekünk, félholt férgeknek siránkozva kérdőre vonnunk az Angyalok Urát, fogadd megbékélve jajsavunkat, és irgalmazz, mert egyedül neked áll hatalmadban!”

¹⁷ Is 1, 4: *Vae genti peccatrici, populi gravi iniquitate* („Jaj vétkes nemzet, bűnnel terhelt nép”). A bibliai könyvekre a Vulgata szövege és tagolása szerint, latin rövidítésekkel hivatkozom, az alábbi kiadás alapján: *Biblia Sacra iuxta vulgatum versionem*, ed. Robertus WEBER, Roger GRAYSON stb., Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994; a felhasznált fordítások: *Ószövetségi Szentírás [sic!] a Vulgata szerint*, ford. AISTLEITNER József, IVÁNYI János stb., Bp., Szent István-Társulat, 1930–1934, I–III; *Újszövetségi Szentírás [sic!] a Vulgata szerint*, ford. BABURA László, MARTIN Aurél stb., Bp., Szent István-Társulat, 1927–1928, I–II; a Vulgata és a Neovulgata

Vallomásokban bukkan fel,¹⁸ az ember féregként való definiálásában a 21. zsoltár és talán Izajás könyvének a hatását érezhetjük,¹⁹ a záró könyörgés pedig távoli utalás a Bölcsesség könyvére és a Timóteushoz írt első levélre.²⁰ A bizakodva panaszkodó, sértett szeretők képe mögött azonban egy klasszikus forrás rejtőzhet: Ovidius *Hősnők levelei* című művében az egyszerre panaszkodó és reménykedő Briseis fordul ezekkel a szavakkal Achilleshez (*Ov. Her. III, 5–6*):

*Si mihi pauca queri de te dominoque viroque
fas est, de domino pauca viroque querar.*²¹

Az ovidiusi sorok „dominus,” ‘úr’ szavát Petrarca a *Sine nomine*-levélben birtokos szerkezetbe helyezi, és az Angyalok Urához intézi panaszát: Istennek, illetve Krisztusnak nem ritka elnevezése ez a keresztény

szövegazonossága esetén: Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján, ford. FODOR György, GYÜRKI László stb., Bp., Szent Jeromos Bibliatársulat, 1997. A pontosság kedvéért meg kell jegyezni, hogy az egyes bibliai szöveghelyeket direkt forrásként megjelölni ugyan kézenfekvő megoldás, de egyáltalán nem biztos, hogy Petrarca közvetlenül a Bibliára támaszkodott írás közben; nemegyszer előfordul, hogy műveiben patrisztikus vagy liturgikus szövegek közvetítésével idézi a szentírási passzusokat, de a citátumok és allúziók pontos útvonala a végső forrásnak tekinthető bibliai könyvektől a célszövegig ritkán rekonstruálható; vö. Giovanni POZZI, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, Studi petrarcheschi, n. s. VI(1989), 125–169; Giulio GOLETTI, «*Scriptura qua utimur*»: *la Bibbia del Petrarca = Petrarca, l’umanesimo e la civiltà europea: Atti del Convegno Internazionale Firenze, 5-10 dicembre 2004*, ed. Donatella COPPINI, Michele FEO, Firenze, Le Lettere, 2012 (Quaderni petrarcheschi, XV–XVI[2005–2006]), II, 629–677: 641–651.

¹⁸ *Aug. Conf.* IV 4, 7; VI 1, 1; VI 16, 26 stb., mértékadó kiadás: SANCTI AUGUSTINI *Confessionum libri XIII*, ed. Lucas VERHEIJEN, Turnhout, Brepols, 1981; felhasznált fordítás: Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. VÁROSI István, Bp., Gondolat, 1982; vö. PIACENTINI, *i. m.*, 103–104.

¹⁹ Ps 21, 7: *Ego autem sum vermis et non homo* („Én azonban féreg vagyok, nem ember”); Is 41, 14: *Noli timere, vermis Iacob* („Ne félj, te férgecske, Jákob”).

²⁰ Sap 11, 24: *sed misereris omnium, quia omnia potes* („mégis könyörölsz mindenen, mert módodban áll minden”); I Tim 6, 15: *beatus et solus potens* („a boldog és egyetlen Hatalmasság”).

²¹ Mértékadó kiadás: P. OVIDI NASONIS *Epistulae Heroidum*, ed. Henricus DÖRRIE, Berlin – New York, Walter De Gruyter, 1971. „Némi panaszt ha reád tehetek, férjemre, uramra, / férjem, uram, teszek is rád – ime – némi panaszt.” Fordítás: OVIDIUS NASO, Publius, *Hősnők levelei: Heroides*, ford. MURAKÖZY Gyula, Bp., Helikon, 1985.

irodalomban, megtaláljuk például Szent Ágoston egyik beszédében is.²² Petrarcának tehát ebben a passzusban is sikerült tökéletesen összedolgoznia klasszikus és keresztény forrásait.

A tizenkilencedik levél elején Petrarca kifejezi örömét, hogy barátja, Francesco Nelli végre távozott Avignonból, és óva inti őt attól, hogy valaha is visszatérjen a pápai székhelyre:

*Nulla unquam te mala cupiditas tangat ut illos principes tenebrarum
rursus adeas, quos cum suis opibus suisque flagitiis dii deequae omnes, imo
vero deorum Deus vivos ac mortuos male perdat, qui celestis agni
sanguine saginati calcitrant ac rebellant.* (SN, XIX, 6)²³

A passzusban Petrarca ismét csak több szöveghelyre utal. A *principes tenebrarum* („sötétség fejedelmei”) szókapcsolat lexikailag az ezezusiakhoz írt páli levelet juttathatja eszünkbe;²⁴ a *deorum Deus* („istenek Istene”) kifejezés több bibliai versre is visszavezethető;²⁵ a *vivos ac mortuos* („élve és holtan”) szófordulat a Timóteushoz írt második levélben bukkan fel, ahol Szent Pál megemlíti, hogy Jézus Krisztus fog ítélni elevenek és holtak fölött;²⁶ az utolsó

²² Aug., *Serm.*, CXXX, 2, *Patrologiae cursus completus: Series Latina*, ed. J.-P. MIGNE, XXXVIII, Paris, J.-P. Migne, 1863, col. 726.

²³ „Sose érintsen meg a gyarló vágy, hogy visszatérj a sötétség fejedelmei közé, akiket minden isten és istennő, sőt inkább az istenek Istene veszejtsen el élve és holtan, javaikkal és gaztetteikkel együtt, mert a mennyei Bárány vérén hívva ficáinkolnak és lázadoznak!”

²⁴ Eph 6, 12: *Quia non est nobis conluctatio adversus carnem et sanguinem sed adversus principes et potestates, adversus mundi rectores tenebrarum harum, contra spiritalia nequitiae in caelestibus.* („Mert nem a test és a vér ellen kell tusakodnunk, hanem a fejedelemségek és a hatalmasságok ellen, ennek a sötétségnek a világhormányzói ellen, a gonoszszágnak égi magasságokban levő szellemei ellen.”).

²⁵ Dt 10, 17; Ps 49, 1; 83, 8; 135, 2; Dn 2, 47. A bibliai kifejezés eszébe jutott Petrarcának akkor is, amikor Leontius Pilatus Homéros-fordításában Zeus erejéről olvasott: [...] *hic enim fortior est* (Hom. *Il.* I, 581). A sor mellé, a bal margóra odaírta: [...] *Hic enim fortior est omnibus, deus scilicet deorum, quod de illo intellige, de quo scriptum est »Deus deorum Dominus«* [Ps 49, 1]. *Item »ego occidam«* etc. [Dt 32, 39]”, Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 7880.1, f. 9v, kiadása: *Il codice parigino latino 7880.1: Iliade di Omero tradotta in latino da Leonzio Pilato con le postille di Francesco Petrarca*, ed. Tiziano Rossi, Milano, Libreria Malavasi, 2003, oldalszám nélkül, ad loc.; vö. BAGLIO, *i. m.*, 73–74.

²⁶ II Tim 4, 1: *Testificor coram Deo et Christo Iesu, qui iudicaturus est vivos ac mortuos* [...] („Kérve kérek az Isten előtt s Jézus Krisztus előtt, ki ítélni fog eleveneket s holtakat [...]).

mondatrész pedig távoli utalás a Második Törvénykönyvre.²⁷ Ezeket a szentírási allúziókat Petrarca egy senecai felkiáltással ötvözi, amelyet az *Erkölcsei levelekből* vesz: [...] *di illas [scil. feminas] deaeque male perdant! [...]* („[...] hogy az istenek és az istennők veszejtsek el őket!”).²⁸ A klasszikus reminiscenciát ezúttal is virtuóz módon vegyíti a bibliai utalásokkal.

A tizenötödik levélben Petrarca a címzett – valószínűleg Stefano Colonna saint-omeri prépost – terveiről érdeklődik, és Avignonra utalva megjegyzi:

Tu vero, meus hortator, quid de te statuis? Quanquam quid statuisse profuerit, nusquam minus cogitata respondent: unus enim in terris est locus, ubi nullus consilio locus est, ubi omnia temere fortuitoque volvuntur.
(SN, XV, 4)²⁹

A passzus végső soron Curtius Rufus Nagy Sándor-életrajzára, azon belül is III. Dareus perzsa uralkodó halálának elbeszélésére vezethető vissza. A döntő vereség után Bactriába menekült Dareust satrapája, Bessus és hadvezére, Nabarzanes Nagy Sándor kezére akarták játszani, és a cselszövésükhöz megnyerték a perzsa katonák többségét is. A görög zsoldosok vezére, Patron azonban megneszelte a tervet, és azt tanácsolta Dareusnak, hogy a görög táborban verje fel a sátrát, hogy az élete biztonságban legyen. De az uralkodó inkább a sorsra bízta magát. A jelenetet Petrarca a *Historia Alexandrit*

²⁷ Dt 32, 13–15: *Constituit eum super excelsam terram, ut [...] sanguinem uvae biberet meracissimum. Incrassatus est dilectus et recalcitravit; incrassatus, impinguatus, dilatatus dereliquit Deum factorem suum et recessit a Deo salutari suo.* („Hegyes vidékre helyezte, hogy [...] igya a szőlő szintiszta vérét. Ám meghízott a kedves – és ficánkolt! Meghízott, kövér lett, meghájasodott, és elhagyta az Istent, alkotóját, megvetette az Istent, szabadítóját.”). Erre a passzusra utal Petrarca a tizenhatodik levélben is (SN, XVI, 2): [...] *illos meracissimo sanguine impinguatos et in Dominum calcitrantes [...]* („[...] akik szintiszta véren hívva Isten ellen ficánkolnak [...]).

²⁸ Sen. *Ep.* XCV, 21, ford. NÉMETH András, SENECA *Prózai művei*, I, ford. BOLLÓK János, KOPECZKY Rita stb., utószó, jegyz. TAKÁCS László, Bp., Szenzár, 2002.

²⁹ „De magadról, tanácsadóm, hogyan döntesz? Bármennyire is hasznos, amit elhatároztál, a döntések sehol sem valósulnak meg kevésbé, mint ott: csak egy hely van ugyanis a földön, ahol nincs helye a megfontolásnak, ahol minden vaktában és véletlenszerűen kavargó.”

tartalmazó kódexében, az alábbi formában olvashatta (Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 5720, f. 32va):³⁰

Eludant videlicet [fidem licet ed.], quibus forte temere humana negotia volvi agique persuasum est nexuque [nexuve ed.] causarum latentium et multo ante destinatarum [destinatarum ed.] suum quemque ordinem inmotabili [inmortabili corr. in inmotabili in textu, inmutabili ed.] lege percurrere: Darius [Dareus ed.] certe respondit, quamquam sibi grecorum militum fides nota sit, numquam tamen a popularibus suis recessurum. Difficilius sibi esse dampnari [damnare ed.] quam decipi. Quicquid fors tulisset, inter suos perpeti male [sic!, malle ed.] quam transfugam fieri. Sero se perire, si salvum esse [sese ed.] milites sui nollent. (Curt. Hist. Alex. V 11, 10–11)³¹

A költő érdeklődéséről tanúskodik, hogy két figyelemfelhívó jelet – ún. *fiorellinót* – is tett e mondatok mellé a bal margóra. A tizenötödik *Sine nomine*-levélben mégsem Curtius Rufus művére utalt vissza közvetlenül, hanem annak hexameteres feldolgozására, Gautier de Châtillon *Alexandreisére*. A XII. századi francia poéta a görög zsoldos tanácsát értékelve megjegyzi, hogy az ő költeményét olvasva a franciák sosem fogják elfelejteni Patron dicsőségét (VI, 506–510):

³⁰ A kódexről l. Giuseppe BILLANOVICH, *Petrarca e i libri della cattedrale di Verona = Petrarca, Verona e l'Europa: Atti del Convegno internazionale di studi (Verona, 19-23 sett. 1991)*, ed. Giuseppe BILLANOVICH, Giuseppe FRASSO, Padova, Antenore, 1997, 117–178: 149–175; vö. Francesco PETRARCA, *De viris illustribus. Adam–Hercules*, ed. Caterina MALTA, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2008, XLV–XLVII; Enrico FENZI, *Petrarca lettore di Curzio Rufo = Uő, Saggi petrarcheschi*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2003, 417–445; Uő, *Alessandro nel De viris = Uo.*, 447–468.

³¹ A szöveg átírásához a könyvtár honlapján (<http://gallica.bnf.fr>) található digitális fotómásolatot használtam (utolsó látogatás: 2017. 01. 21.). A mű mértékadó kiadása: Q. CURTI RUFUS *Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt*, ed. Edmundus HEDICKE, Leipzig, Teubner, 1908. „Maglehet, hogy azok is tévednek, akik szerint az emberi dolgok vaktában örvénylenek és összevissza kavarnak, meg azok is, akik szerint a sejtett és már jóval korábban megszabott okok kapcsolata révén minden a maga rendjében, változatlan törvényszerűséggel folyik le. Dareiosz mindenesetre azt felelte, hogy ismeri a görög katonák hűségét, mégsem akar elszakadni soha saját honfitársaitól. Nehezebb pálcát törni valaki fölött, mint kelepcebe esni. Bármit hozzon is a sors, szívesebben eltűri övéi között, semmint hogy idegenekhez pártoljon. Máris későn pusztul el, ha katonái nem rántanak kardot életéért.” Fordítás: CURTIUS RUFUS, Q[uintus], *A makedón Nagy Sándor története*, ford. KÁRPÁTY Csilla, Szeged, Szukits, 2003. (A fordító természetesen a kritikai szövegkiadást vette alapul.)

*Inclita Patronem servati gloria regis
Fecerat insignem. Si quis tamen hec quoque si quis
Carmina nostra legat, numquam Patrona tacebit
Gallica posteritas. Vivet cum vate superstes
Gloria Patronis nullum moritura per evum.*³²

Majd versbe szedi Curtius Rufus fenti eszmefuttatását a véletlenről és a végzetről, de a történetíróval szemben ő határozottan kijelenti, hogy semmi sem vaktában, hanem minden az örök isteni törvény szerint zajlik (VI, 511–515):

*Iam reor eterno causarum secula nexu
Non temere volvi. Nemo temeraria credat
Fortuitoque geri mundana negotia casu.
Omnia lege meant quam rerum conditor ille
Sanxit ab eterno.*³³

Végül pedig – továbbra is Curtius Rufus nyomán – ismerteti Dareus döntését (VI, 515–524):

*Darius cum vivere posset
Consilio Graium, fati decreta secutus,
'Quamquam nota satis expertaque sepius' inquit
'Sit michi vestra fides, numquam tamen a populari
Gente recessurus, nec ab his divortia queram
Quos tociens fovi. Satis est levius michi falli
Quam dampnare meos. Quicquid Fortuna iubebit,
Inter eos me malo pati quam transfuga credi.
Si salvum iam me esse mei, si vivere nolint,
Iam sero pereo, iam mortem ultroneus opto.'*³⁴

³² „[A király megmentésével Patron nagy dicsőséget szerzett, és messze földön híressé vált. S ha lesz, aki elolvassa ezt, ha lesz, aki elolvassa a költeményemet, akkor sosem fog hallgatni Patronról a francia utókor. A költővel együtt fennmarad Patron dicsősége, és halhatatlanul él tovább az eljövendő korokban.]”

³³ „[Úgy vélem, hogy mindaz, ami a földön történik, egy örökkévaló oksági láncot alkot, és nem vaktában kavargog. Senki se higgye, hogy az e világi dolgok fölött a vakszerencse rendelkezik esetlegesen és véletlenszerűen: minden a szerint a törvény szerint halad, amelyet a világ Teremtője öröktől fogva megszabott.]”

Az *Alexandreis* hatása Petrarca latin verseiben több helyen is kimutatható, különösen az *Africában*,³⁵ de ő ezt sohasem ismerte be, sőt, nyíltan ki is fejezte ellenérzéseit a „barbár gall kultúra” képviselőjével szemben.³⁶ Amikor tehát a tizenötödik *Sine nomine*-levélben azt mondja, hogy „csak egy hely van [...] a földön, ahol nincs helye a megfontolásnak, ahol minden vaktában és véletlenszerűen kavarog” (*unus [...] in terris est locus, ubi nullus consilio locus est, ubi omnia temere fortuitoque voluntur*), és ez éppen a „galliai” Avignon, akkor a Patron tanácsát³⁷ magasztaló és a véletlenszerűséget tagadó francia költőnek, Gautier de Châtillonnak szúr oda, és egyúttal azt sugallja, hogy az új pápai székhelyen az örök isteni törvények nem érvényesek.

Filológiai szempontból jelentős eredmény lenne, ha az előbb azonosított forrás és Petrarca kódexei segítségével datálni tudnánk a tizenötödik levelet, amelynek a keletkezési évéről nem tudunk semmi biztosat. Paul Piur hipotézise szerint Petrarca valamikor 1353–1356 között vetette papírra, Ernest H. Wilkins pedig ezt az időintervallumot az 1353-as évre szűkítette. Giovanni Cascio azonban a gyűjteményben való helye alapján nem tartotta valószínűnek, hogy a tizenötödik levél korábbi lenne a sorban őt megelőzőnél, így 1357-re datálta.³⁸ Sajnos nem áll rendelkezésünkre Petrarca *Alexandreis*-kódexe, hogy annak esetleges glosszáiból vonjunk le kronológiai következtetéseket. Ugyanakkor kézenfekvőnek tűnik azt feltételezni, hogy

³⁴ Mértékadó kiadás: Galterus de Castellione, *Alexandreis*, ed. Marvin L. COLKER, Padova, Antenore, 1978. „[Darius tovább élhetett volna, ha megfogadja a görög tanácsát, ám a végzet rendelkezését követve így szólt: «Gyakran megtapasztaltam és jól ismerem a hűségeteket, mégsem fogok elszakadni a honfitársaimtól, és nem kívánok elválni azoktól, akiknek annyiszor gondját viseltem. Inkább engem szedjenek rá, mint hogy pálcát törjek az enyéim fölött. Bármit rendeljen is a sors, szívesebben szenvedem el közöttük, semmint hogy azt higgyék, idegenekhez pártoltam. Ha az enyéim nem akarnak megmenteni, ha nem akarják, hogy éljek, akkor máris későn pusztulok el, akkor magam vágyom a halálra.»]”

³⁵ Vö. Giuseppe VELLI, *Petrarca e la grande poesia latina del XII secolo*, Italia medioevale e umanistica, 28(1985), 295–310.

³⁶ Vö. *Inv. mal.*, 166: [...] *levissimus quidam* [...] *vanissimusque Gallorum* [...], felhasznált kiadás: Francesco PETRARCA, *Contra eum qui maledixit Italie*, ed. Monica BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2005.

³⁷ Az eredetiben szereplő *consilium* szó ‘megfontolást’, ‘elhatározást’ és ‘tanácsot’ egyaránt jelenthet.

³⁸ PIUR, *i. m.*, 381–382, 385; WILKINS, Ernest Hatch, *Petrarch’s Eight Years in Milan*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1958, 49; PETRARCA, *Liber sine ...*, *i. m.*, 133.

Curtius Rufus olvasása közben jutottak Petrarca eszébe Gautier de Châtillon sorai, amelyeket aztán a *Sine nomine*-levélben gúnyosan kiforgatott. A *Historia Alexandrit* tartalmazó Par. Lat. 5720 valamikor 1356 táján került a költő birtokába,³⁹ így ha a fenti, csábító, de egyelőre nem igazolható hipotézis helytálló, akkor megerősítést nyer a Cascio által javasolt dátum.

A fentihez hasonló, burkolt vagy nyílt franciaellenes megjegyzésekkel a *Liber sine nomine* több darabjában találkozhatunk. Nem véletlen, hogy a levélgyűjteményben az avignoni erkölcstelenség fő képviselői a francia származású prelátusok, a „barbár népség,” akik szokásaikkal megfertőzik az itáliai bíborosokat is (SN, XVII, 50). Petrarca szerint ők felelősek a pápaság avignoni tartózkodásáért is, ezért Róma és Itália ügyének az ellenségei. A politikai szembenálláson túl a levelekből egyfajta kulturális patriotizmus, az itáliaiak, latinok, rómaiak fölényének tudata olvasható ki. Petrarca franciaellenességének hátterében Itália, illetve a pápa és a császár által is elhagyott Örök Város kulturális, vallási és politikai centralitásának fenyegetettsége áll, mizogallizmusa elválaszthatatlan az antik latin kultúra feltámasztásának és védelmének programjától.⁴⁰ Ebből a szempontból a *Liber sine nomine* Petrarca részben vagy egészen franciaellenes invektívái mellé helyezhető.

Végül vizsgáljunk meg még egy olyan passzust, amelyben a bibliai allúzió politikai-eszmei többletjelentést biztosít a szövegnek. A tizenhetedik levélben egy bíboros arra próbálja rávenni a pápai hatalom megszilárdításáért Itáliába hadat küldő XXII. Jánost, hogy helyezze át az egyház székhelyét Rómából Cahors-ba, a császárságot pedig német földre, ezzel ugyanis egy csapásra megoldhatná az itáliai kérdést, ráadásul igen könnyen:

Ille autem «potes», inquit, «omnia et quicquid iusseris, ratum est, cur non igitur et papatum et imperium urbi Rome et Italie eripis, et illum in

³⁹ L. a 29. jegyzetben hivatkozott munkákat.

⁴⁰ Francesco BAUSI, *Petrarca antimoderno* = UŐ, *Petrarca antimoderno: Studi sulle invettive e sulle polemiche petrarchesche*, Firenze, Cesati, 2008, 193–224: 204–206, 222; Francisco RICO, *Il sogno dell’umanesimo: Da Petrarca a Erasmo*, trad. Daniela CAPPANI, Torino, Einaudi, 1998, 7–9.

*Caturcum, patriam nostram, hoc in Germaniam transfers? Non magnus est labor: dic et fiet. (SN, XVII, 43–44)*⁴¹

Amikor a bíboros azzal a hízelt kijelentéssel vezeti be javaslatát, hogy a pápának minden módjában áll (*potes omnia*), akkor olyan képességet tulajdonít az egyházfőnek, amely a Bölcsesség könyve szerint (Sap 11, 24) Istent jellemzi: *sed misereris omnium, quia omnia potes* („mégis könyörülj mindenek, mert módodban áll minden”). Hasonló következtetést vonhatunk le a záró mondatból is: a *dic et fiet* („csak szólj, és úgy lesz”) egy alig észrevehető, az alapos Biblia-ismerettel rendelkező, művelt középkori keresztény olvasó számára mégis jól érzékelhető utalás a Teremtés könyve első fejezetének harmadik versére: *Dixitque Deus: »Fiat lux!« Et facta est lux.* („És Isten szólt: »Legyen világosság!« És lett világosság.”). Petrarca szerint Isten akarata az, hogy az egyház székhelye Rómában legyen (vö. SN, IV, 13–16), ha tehát a pápa máshová költözik, akkor az Úrral dacol. A Bölcsesség könyvének és a teremtés aktusának kifejezéseit felidézve az anekdotában szereplő bíboros – illetve rajta keresztül polemikusan a szerző – a pápát bizonyos értelemben magával Istennel teszi egyenrangúvá: ennél jobban nem is fejezhetné ki a terv felháborító, önhitt arcátlanságát, amellyel felforgatná a világ Isten által megszabott rendjét. Az ehhez hasonló finom reminiscenciák újabb, olykor politikai vagy morális jelentésrétegekkel gazdagítják a szöveget, egyúttal bevonják az arra fogékony olvasót a szatirikus-invektív mű elmés játékába.

⁴¹ „Neked módodban áll minden – így a másik [a bíboros] –, és a parancsod törvény; miért nem ragadod hát el a pápaságot és a császárságot Róma városától és Itáliától, és helyezed át az egyiket hazánkba, Caturcumba, a másikat pedig Germaniába? Nem nagy fáradság: csak szólj, és úgy lesz.”

MOLNÁR ANNAMÁRIA

(Isten)nők és Boccaccio

*Giovanni Boccaccio, writing his prosaic works in Latin and researching antique and medieval literary sources, as a philologist faces the question of systematizing and evaluating of Greek-Roman goddesses: were they really goddesses or not? How can he reveal his point of view to his readers? What kind of concept stands out in *Genealogia deorum gentilium*, and how consciously and consistently he uses that later in *De mulieribus claris*? What are the similarities and the differences between the portraits of goddesses in these two works? This is a maze of Cereses and Minervas, and the reader himself has to find the way out of it.¹*

Egy szerző, két mű, hat istennő

Eltérő szerzői szándék, eltérő célközönség, ám mégis számos hasonlóság fedezhető fel abban, ahogyan Boccaccio az istennők alakjait kezelte két nagy, latin nyelvű prózai művében, a *Genealogia deorum gentilium*ban (A pogány istenek genealógiája) és a *De mulieribus claris*ban (Híres hölgyekről). Hat, a görög-római mitológiai hagyományhoz köthető istennő, Ops, Iuno, Ceres, Minerva, Venus és Isis (utóbbi részben az egyiptomi hagyományhoz is kapcsolódik) alakja mindkét műben megjelenik. Milyen elveket követve, és milyen források alapján alkotta meg leírásaikat Boccaccio? Milyen koncepció rajzolódik ki a *Genealogia deorum gentilium*ban, és ez mennyire tudatos, következetesen alkalmazott később, a *De mulieribus claris*ban? Miben hasonlít,

¹ A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta, a szerző az SZTE BTK Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének PhD-hallgatója és óraadója.

vagy különbözik egy-egy istennő ábrázolása a két műben? Az összehasonlítás rávilágíthat a boccacciói forrásfeldolgozás és forrásfelhasználás jellegzetességeire, a *Genealogia* és a *De mulieribus* kapcsolatára, valamint Boccaccio összetett és sokrétű filológiai hozzáállására is. Továbbá hangsúlyozhatja annak szükségességét, hogy a szerző teljes életművét egységben kell vizsgálnunk, ez alól pedig latin nyelvű prózai művei sem képeznek kivételt.

A két műben megfigyelhető eltérő és közös elemeket, illetve ezek lehetséges okait ez alkalommal Ceres alakján keresztül fogom bemutatni, a művek megírásának sorrendje² és az egyes hölgyekkel kapcsolatban általában közölt információk mennyisége miatt az ismertetést a *Genealogiával* kezdve.

Mielőtt azonban a konkrét példa bemutatására kerülne sor, szükséges áttekintenünk néhány általános egyezést és eltérést. Közös elem ugyan a két műben a hat istennő alakja, ám leírásaikban, és számos egyéb ponton is találunk eltéréseket. A *Genealogia* egy alapos filológiai munka eredményeként, a források összegyűjtésének, rendszerezésének és azok többszintű értelmezésének előtérbe állításával megírt munka, amelyben Boccaccio nem csupán megnevezte a forrásait és idézett belőlük, hanem azok allegorikus, történelmi, morális és anagogikus magyarázatait is igyekezett adni. A pontos hivatkozások pedig nem csak lehetővé tették számára az esetlegesen több istennő elkülönítését, hanem szükségessé is, bár ez nem minden esetben sikerült tökéletesen, ahogyan az Ceres példája kapcsán később nyilvánvalóvá fog válni. Nem szabad továbbá szem elől tévesztenünk azt aényt sem, hogy Boccaccionak a *Genealogia* szerzőjeként, és ezáltal az antik források elemzőjeként és feldolgozójaként a középkor két értelmezési hagyományát kellett szintetizálnia: az istenek emberi voltát hangsúlyozó

² Boccaccio műveinek kronológiája ugyan számos ponton kétségeket vet fel, ám mégis az tűnik valószínűnek, hogy három nagy, latin nyelvű prózai művét a következő sorrendben írta meg: *De casibus virorum illustrium* (Híres férfiak bukásairól), *Genealogia deorum gentilium* (A pogány istenek genealógiája), *De mulieribus claris* (Híres hölgyekről). Vö. Vittorio ZACCARIA, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki, 2001, 1.; Victoria KIRKHAM, *Chronology of Boccaccio's Life and Works = Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*, eds. Victoria KIRKHAM, Michael SHERBERG, Janet LEVARIE SMARR, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, xvi–xix.; *The Cambridge Companion to Boccaccio*, eds. Guyda ARMSTRONG, Rhiannon DANIELS, Stephen J. MILNER, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, xxxix–xxxv.

euhémerosi elemzést és az antik isteneket „családfáját” megalkotó genealógiai rendszerezést.³ A különböző hagyományok mellett számos olyan körülmény érvényesült, amelyek az egyik legnagyobb kihívássá tették Boccaccio számára eme nagyszabású mű megírását, amely 15 könyvben, 723 fejezetben, több mint 1000 idézetet hozva 200-nál is több görög, római és középkori szerzőtől, 950 mitológiai alakot tárgyal.⁴

Egyrészt ahhoz, hogy megalkossa rendszerét, a latin nyelvű források áttekintése mellett szüksége volt a görög irodalmi források feldolgozására is. Ezt egyfelől barátja, Leonzio Pilato segítségével tudta megtenni, akinek nyelvtudása szintén nem volt megfelelő szintű, ám lényegesen meghaladta Boccaccióét. Ám nem ritkán hivatkozott görög irodalmi forrásra annak latin fordítását felhasználva.⁵ Másrészt a genealógiai rendszerezés miatt Boccacciónak a lehető legalaposabb filológiai munkát kellett végeznie, minden szereplőjének mitológiai hátterét fel kellett kutatnia ahhoz, hogy bekerülhessenek a gyűjteménybe. Amennyiben ezt nem tudta kivitelezni, arra kényszerült, hogy bizonyos mitológiai szereplők említését mellőzze.

Így történt ez Pyramus és Thisbe esetében is, akiknek mivel szüleiről nem sikerült irodalmi forrást találnia, kizárni kényszerült őket a *Genealogiából*. Ezen a ponton pedig a *Genealogia* és a *De mulieribus* között egy jelentős kapcsolódási pont teremthető. Ami nem kaphatott helyet a *Genealogiában*, az bekerülhetett a *De mulieribus*ba, hiszen utóbbiban az egyetlen teljesítendő feltétel a női szereplő megléte volt a történetben, egyéb szigorú kötöttségek nem korlátozták a gyűjteménybe illesztést. Erre példa Pyramus és Thisbe története, amely a *De mulieribus claris* tizenharmadik életrajzában olvasható, *De Tisbe babilonia virgine* címen, ahol a fiatalok szüleinek neve valóban nem kerül említésre, ám ez ezúttal nem jelent kizáró okot.⁶

³ Jon SOLOMON, *Gods, Greeks, and Poetry (Genealogia deorum gentilium) = Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*, eds. Victoria KIRKHAM, Michael SHERBERG, Janet LEVARIE SMARR, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, 235–238.

⁴ Giovanni BOCCACCIO, *Genealogy of the Pagan Gods, Books I–V*, ed., transl., Jon SOLOMON, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2011 (The I Tatti Renaissance Library, 46), vii.

⁵ A különböző, latin és ógörög nyelvű források felhasználásáról l. Jean SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Venaria Reale, Bollati Boringhieri, 2008, 268–269.

⁶ Pyramus és Thisbe történetének legvalószínűbb forrása Ovidius *Metamorphosese* (*Ov. Met. IV*, 55–166), ahol szintén nem találunk a szülőkre vonatkozó információkat.

Ezen a ponton szükséges visszatérnünk a források megnevezésének, és ezáltal a két mű között fennálló különbségeknek a tárgyalására. Hiszen, ahogyan az az *Előszó* és a Johanna nápolyi királynő udvarában befolyásos Andrea Acciaiuolinak szóló *Ajánlás* alapján feltételezhető, az elsősorban a női olvasóközönségnek írt *De mulieribus*ban két kivételtől⁷ eltekintve Boccaccio nem nevezi meg a forrásait, pedig a *Genealogia* megírásakor már azok jelentős részét összegyűjtötte, így rendelkezésére álltak.

Ehelyett ilyen és ehhez hasonló megjegyzésekkel vezeti be az új információkat: „Egyes szerzők szerint;” „Némelyek úgy hiszik;” „Mások viszont megerősítik.” Ez többek között lehetőséget adott arra, hogy minden, megemlíteni kívánt információt egy életrajzba gyűjtsön, és esetlegesen ne terhelje olvasóit túl sok névvel, vagy a forrásként szolgáló szerzők ne szorítsák háttérbe a híres vagy hírhedt tette miatt kiemelt nőalakot, vagyis a narráció előtérbe kerüljön a szisztematikusan végrehajtott rendszerezéssel szemben. Végül felmerülhet lehetséges indokként, hogy a források beillesztésében halála akadályozta meg Boccacciót, ám mivel ezt a több, mint egy évtizeden át tartó munka során a fentebb említett két esetet leszámítva egyáltalán nem tette meg, így ennek valószínűsége igen csekély.

A másik különbség, hogy a *Genealogiában* korábban egymástól elkülönített istennők alakjait a *De mulieribus*ban egy-egy életrajzban említi. Ugyan nem egyszer tesz utalást arra, ha értesülései szerint több nőt kell az olvasónak sejtienie az adott istennő mögött, ám tetteik, tulajdonságaik alapján történő elkülönítésüket nem hajtja végre. Minerva esetében Boccaccio olyannyira nyitva hagyja a több feltételezett Minerva létét, hogy az erre vonatkozó állítás az életrajz zárásaként, legutolsó mondataként hangzik el. Az istennőről szóló mondanivalóját azzal zárja, hogy nem kevés jelentős ember állítása szerint az általa fentebb elmondottak nem egy Minervának tulajdoníthatóak, amivel ő szívesen egyetért, hogy ezáltal is növelje a híres hölgyek számát.⁸

⁷ Lycophront nevez meg Penelope (XXXVIII) életrajzának egyik forrásaként, Szent Jeromos neve pedig Cornifitia tetteinek leírásában (LXXXIV) kerül említésre.

⁸ *Sunt tamen non nulli gravissimi viri asserentes non unius Minervae, sed plurium que dicta sunt fuisse comperta. Quod ego libenter assentiam, ut clare mulieres ampliores sint numero.* (*De mulieribus* VI.) A műből származó valamennyi idézet forrása az alábbi kritikai kiadás: Giovanni BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio ZACCARIA, Milano, Mondadori, 1967 (*Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, X).

A szándékosan nyitva hagyott kérdések, a meg nem nevezett szerzőkre történő homályos utalásokkal teli mondatok okát ismét csak feltételezhetjük, de talán abban rejlik, hogy míg a *Genealogia* a lehető legpontosabb, és ebből adódóan forrásokkal alátámasztott családfa megalkotását és az antik irodalmi források rendszerezéssel egybekötött értelmezését tűzi ki célul, addig a *De mulieribus* magukat a tetteket helyezi előtérbe. Az eltérő célok pedig eltérő szerzői hozzáállást és különböző narrációs elemek használatát igényelték. Hiába volt Boccaccio tisztában számos információval az istennőkkel kapcsolatban, hiszen azokra már mind szert tett a *Genealogia* megírásakor végzett filológiai kutatásai alkalmával, mégsem állt szándékában bonyolult származási összefüggéseket feltárni a hölgyéletrajzokban, ismert felmenőik alapján elkülöníteni az egyes nőalakokat. Hiszen, ha így tett volna, azzal elhomályosította és háttérbe szorította volna magukat a tetteket, amelyek miatt a művet megírta, ezáltal pedig eltért volna a mű előszavában megfogalmazott célkitűzéseitől.⁹

Hasonlóságként említhető azonban az istennők ábrázolásában a Szent Ágostontól és Lactantiustól megismert, euhémerosi alapokon nyugvó felfogás, amely szerint az antikvitás istenei és istennői valójában közönséges földi halandók voltak, akiknek a köztudat kivételes, társadalmat előrevivő tetteik miatt tévesen isteni mivoltot tulajdonított. Boccaccio ezt az egyes istennők valamennyi leírásában igyekszik bizonyítani, nem csupán irodalmi forrásaira támaszkodva, hanem a saját magyarázataiban is megerősítve azt. Ez a hozzáállás tudatos Boccaccio részéről, hiszen teljes mitológia-felfogása erre az elvre épül, a műveiben jelenlévő euhémerosi hatás egyfajta *mitologia cosmologicaként* értelmezhető.

Ceres alakja a *Genealogiában*

Ceres (vagy Demeter), aki a görög-római mitológiában a földművelés, a gabona istennője, valamint a termékenység allegorikus alakja volt, önálló leírásban kétszer jelenik meg a *Genealogiában* (III, 4 és VIII, 4), illetve említés

⁹ Az *Előszó*ban Boccaccio egyértelműen a gyűjteménybe bekerülő nők tetteire helyezi a hangsúlyt. Arról értekezik, hogy legnagyobb megdöbbenésére a nőknek, annak ellenére, hogy számos kiváló cselekedetet hajtottak végre, mégsem szenteltek teljes egészében irodalmi művet. Ezért döntött úgy, hogy megemlékezik kivételes nők tetteiről, és általuk követendő példákat állít női és férfi olvasói elé egyaránt.

szintjén több alkalommal is,¹⁰ többek között a bizonyos források által férjeként feltételezett Sycanus alakjának (X, 62), valamint lányának, Proserpinának (XI, 6) bemutatásában szerepel.¹¹

A *Genealogia* III, 4-ben (*De Cerere prima, Celi III filia, que peperit Acherontem*) az első Ceresnek, vagyis Caelum harmadik gyermekének és Acheron anyjának említése során Boccaccio középkori irodalmi forrásokra támaszkodik. Lactantiusra (*Inst.* I, 14) hivatkozva mondja el, hogy Ceres Caelum és Vesta gyermeke. A fejezet legnagyobb részének forrása Theodontius, aki alapján azt közli, hogy Ceres Sycanusnak, Szicília legősibb királyának volt a felesége, akitől több gyermeke is született, ám közülük forrása egyet sem nevezett meg,¹² további forrásokat pedig erre vonatkozóan nem hoz. Továbbra is Theodontiusra hivatkozva mondja el, hogy Ceres volt az, aki megtanította a földművelést az embereknek, és ugyanezen forrásán keresztül Pronapidesre hivatkozva írta le Boccaccio Acheron történetét.¹³

¹⁰ Ceres, Caelum és Vesta gyermeke a III, 4-ben található önálló leírása mellett az alábbi szöveghelyeken szerepel: III, 5; IV, 1. A további, másik Ceresre vonatkozó utalások a *Genealogiában*: I, 8 (Saturnus és Ops lánya); II, 51 (Luna); III Proh; III, 13; IV, 16; V, 25; V, 26 (Eleusisi Ceres); VIII, 3; VIII, 6; X, 62; XI, 6; XI, 13; XII, 1–3.

¹¹ *Dicit tamen Theodontius, huius Cererem fuisse coniugem et Proserpinam filia, quam Iovis dicere poete.* (*Genealogia* X, 62). A műből származó valamennyi idézet forrása az alábbi kritikai kiadás: Giovanni BOCCACCIO, *Genealogia deorum gentilium*, a cura di Vittorio ZACCARIA, Milano, Mondadori, 1998 (Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, VII–VIII).

¹² *Ceres, ut placet Lactantio in libro Divinarum institutionum, filia fuit Celi et Veste. Hanc dicit Theodontius Sycani, vetustissimi Sycilie regis, fuisse coniugem, Syculosque primam frumenti usum docuisse et Sycano plures peperisse filios, nullum tamen nominat.* (*Genealogia* III, 4).

¹³ A történet Boccacciónál szereplő változata szerint az állapotos Ceres szégyenében Kréta szigetén rejtőzött el, majd ott titokban, egy barlang mélyén adott életet gyermekének, Acheronnak. A gyermek egész életében magán viselte a rejtőzködéssel járó megaláztatás és szégyen nyomait, így nem mert a fényre jönni. Ezt nevének etimológiája is magában hordozza, magyarázza Boccaccio, aki ógörög etimológizálásainak túlnyomó részét barátjának, Leonzio Pilatónak köszönheti. A leírásban szereplő magyarázat szerint ugyanis az Acheron görögül annyit jelent, hogy öröm nélküli (*a = sine; cheron = gaudium*; az ógörögben ἀχέω=szomorkodik). Fájdalmában a fiúgyermek a földre szegezte a tekintetét, később pedig a föld alá rejtőzött, így lett az Alvilág egyik folyója. A történet Theodontius és Pronapides okfejtésével is kiegészül, miszerint Acheron eleve bánatra és fájdalomra volt ítélve, hiszen maga Ceres is a titánok harca idején testvére fogságba esése miatti bánatában foganta a Fájdalmat, akinek aztán később életet adott, és akinek apát nem szokás tulajdonítani, mivel képzeletünkben fogant.

Ebből adódóan a következő fejezetből, a fiának tartott Acheron leírásából (*De Acheronte infernali fluvio Cereris filio, qui genuit VI filios scilicet Alecto, Thesiphonem, Megeram, Victoriam, Aschalapum et Stygem*; III, 5) sem hiányozhat Ceres alakja, ám itt csak megerősítésre kerül az az információ, hogy őt tartják számon az Alvilág folyójának anyjaként,¹⁴ új ismeretet nem közöl róla Boccaccio. Ceres következő, ismételten említés szintjén történő megjelenésére a IV, 1-ben (*De Titano Celi filio VIII^o...*) fivére, Titanus leírásában kerül sor, ahol a két testvér, Saturnus és Titanus uralkodásról szóló megállapodása kapcsán olvashatjuk, hogy Ceres és Ops azt tanácsolták Saturnusnak, ne engedje át az uralmat bátyjának.¹⁵ Ez azonban nem először elhangzó információ, helyet kapott ugyanis a *Genealogia* III, 4-ben is, a testvérek harcának rövid leírásával együtt.

Ceres második, önálló említése során a *Genealogiában* (*De Cerere III Saturni filia et matre Proserpine*; VIII, 4) Boccaccio kihangsúlyozza, hogy a korábbiakban említett Cerestől különböző alakról van szó, akinek a fejezetben gabonaistennői mivolta és Jupitertől született lányának, Proserpinának elrablása kerülnek hangsúlyozásra, ám ezeken kívül számos egyéb ismeretet is közöl róla. Ebből a fejezetből kiderül, hogy Saturnus és Ops lánya,¹⁶ akinek anyaként szembe kellett néznie lánya elrablásával, amelynek körülményeit, az általa feltalált mezőgazdasági eszközök összetörését, a lány hosszas keresését és megtalálását Boccaccio részletesen ismertette a fejezetben. Ezt Lactantiusra¹⁷ hivatkozva ki is egészíti Triptolemus történetével, akit állítólag Ceres, aki lánya keresése közben Eleusisba¹⁸ is eljutott, dajkaként, napközben isteni tejjel táplálva, éjszakánként pedig tűzbe tartva halhatatlanná akart tenni, ám ezt túlságosan kíváncsi apja megghiúsította. Ovidius szerint azonban Triptolemus egy szegény, beteg gyermek volt, akit Ceres meggyógyított.

Boccaccio az *Odysseiának*, és főként görögül tudó barátjának, Leonzio Pilatónak köszönhetően említi meg azt a történetet, amely szerint Ceres

¹⁴ *Cur Cereris dictus sit filius premonstratum est.* (*Genealogia* III, 5).

¹⁵ *sorores Ceres atque Ops suadent Saturno uti de regno non cedat fratri* (*Genealogia* IV, 1).

¹⁶ Ezt Ovidiusra (*Ov. Fast.* VI, 285) hivatkozva írja le Boccaccio: *Saturni filia atque Opis, ut ab Ovidio supra monstratum est*

¹⁷ *In Statii Thebaida* II, 382.

¹⁸ *Narrant insuper, et inter alios Lactantius, quod cum perquirens Ceres filiam ad Eleusium regem pervenisset...* (*Genealogia*, VIII, 4).

beleszeretett Iasionba, akitől gyermeke is született, Plutus, a gazdagság istene. Iasionban Jupiter mérgében halálra sújtotta villámával.¹⁹

A különféle történetek összegyűjtése után Boccaccio azok magyarázatát tárja olvasói elé. Ezek között különös figyelmet érdemel az, amelyben Theodontiusra hivatkozva kifejti, hogy Ceres valójában ember volt, földi halandó, nem pedig egy istennő, ahogyan azt tévesen a régi korok emberei hitték, Sycanus felesége, aki rájött arra, hogyan kell megművelni a földet, ezt pedig kész volt megtanítani alattvalóinak, akik korábban gyűjtögetéssel szerezték a mindennapi betevőjüket.²⁰ Azonban, ha visszagondolunk az első Ceres-leírásra, feltűnik az a következetlenség, hogy ezeket az információkat az első Ceres kapcsán egyszer már leírta Boccaccio, így ezt a Theodontius-szöveghelyet másodjára használta fel. További ellentmondásba keveredett, amikor Proserpina apjaként egyszer Jupitert (VIII, 4), másszor pedig Sycanust (X, 62) nevezte meg, ám amikor Theodontiustól idézett a III, 4-ben, azt állította, hogy Sycanus és Ceres egyetlen közös gyermekének neve sem ismert. Mégis ez, a férjére vonatkozó visszatérő elem tekinthető a leghangsúlyosabbnak, ugyanis a harmadik megjelenése is Sycanus feleségeként említi Cerest a *Genealogiában*, megnehezítve ezzel az egyes Ceresek elkülönítését.

Ezek tehát azok a források és ismeretek, amelyek egészen biztosan Boccaccio rendelkezésére álltak a *De mulieribus* megírásakor.²¹ De mennyit és milyen részletességgel épített be belőlük? Esetleg újakkal is kiegészítette őket? A kérdést minden kétséget kizáróan nem lehet megválaszolni, hiszen Boccaccio a *De mulieribus*-ban nem nevezi meg a felhasznált forrásait, így

¹⁹ *Sunt insuper qui dicant, et Omerus potissime in Odissea, Cererem Iasionem quandam amasse, et sese illi amicitia et lecto iunxisse. Et Leontius addebat Cererem ex Iasione Plutonem filium peperisse, et tandem Iasionem a Jove invidia fulminatam. (Genealogia, VIII, 4).*

²⁰ *Theodontius ex Cerere ista vetustissimam refert hystoriam, ex qua videtur multum cause fictionis superioris assumptum, et dicit: Cererem Saturni filiam Sycani regis fuisse coniugem, et Sycilie reginam, ingenio clarissimo predictam. Que cum per insulam cerneret homines vagos glandes et mala silvestria comedentes, nec ullis obnoxios legibus, prima in Sycilia terre culturam excogitavit, et adinventis instrumentis ruralibus boves iunxit, et terris semina dedit, ex quo homines cepere inter se campos dividere, et in unum convenire, et humano ritu vivere (Genealogia, VIII, 4). A szöveghely lehetséges forrása Ovidius (Ov. Met. V, 341–343).*

²¹ Boccaccio műveinek kronológiájáról l. a 2. lábjegyzetet.

felhasználásukra főként a szóhasználatból és az információk azonosságából következtethetünk.

Ceres alakja a *De mulieribus claris*ban

Boccaccio a *De mulieribus claris* ötödik életrajzát szentelte Ceresnek, amelyben szintén megjelenik az euhémerosi elképzelés, miszerint Ceres alakja mögött nem egy istennőt kell sejtenuünk, ahogyan azt az antik források tartják,²² hanem egy szicíliai királynőt. Ő volt az, aki feltalálta az ekét, az ekevasat, a földművelést, a barmok igába hajtását, valamint a gabona feldolgozásának és a kenyér készítésének módját, majd mindezeket megmutatta a korábban gyűjtögetésből élő alattvalóinak, akik hálából istennőként kezdték tisztelni, Saturnus és Cybele lányának tartották.

A leírás következő eleme Proserpina elrablása tényének említése, ám annak hosszas és részletes leírásába ez alkalommal nem bocsátkozik. Csak annyit közöl, hogy Ceresnek fivérétől, Jupitertől született egy Proserpina nevű lánya, akit anyja nagy szomorúságára Orcus elrabolt, és akit sokáig keresett. Ez az eset pedig számos történet születéséhez vezetett,²³ ám ezek felsorolása és kifejtése elmarad.

Az, hogy Orcust nevezi meg Proserpina elrablójaként, számos lehetséges forrást feltételez, és egyben szemlélteti azok megállapításának nehézségeit. A szóhasználatból a következő szerzők ismeretére lehet következtetni. A névalak, a *Genealogia* tanúsága szerint, lehet utalás Theodontiusra, akire hivatkozva Boccaccio a VIII, 4-ben leírja, hogy Orcus rabolta el Ceres lányát. Ugyanebben a leírásban ezt követően Boccaccio hozzáteszi, hogy ez az információ Eusebiusnál²⁴ is megtalálható, tehát az ő művében is olvashatta, vagy találhatott rá utalást más szerzőnél. De a

²² Nem nevezi meg ugyan sem Ovidiust, sem Vergiliust, de szinte biztosan rájuk utal. A fejezet forrásául szolgálhatott a *Metamorphoses* (Ov. *Met.* V, 341–571), valamint a *Georgica* (Verg. *Georg.* I, 7–8 és I, 160–161). Nem zárható ki annak lehetősége, hogy Ovidius nevét azért nem említi meg a *Genealogiában* sem, mert művéből közvetetten, Lactantius alapján hivatkozik. Vö. SEZNEC, *i. m.*, 269.

²³ *Huic preterea unicam ex Iove fratre fuisse filiam Proserpinam dicunt eamque maxima matris turbatione ab Orco Molossorum rege raptam et diu quesitam volunt, multis hinc fabulis occasionem prebentes.* (*De mulieribus claris* V).

²⁴ Eus. *Chronicon* XLXIX, 19–20.

Genealogia VIII, 6 alapján akár Cicerót²⁵ is használhatta. A névalakot tehát számos forrásból ismerhette Boccaccio, ahogyan azt a Dante *Színjátékának* magyarázatául készített *Esposizioni sopra la Commedia* (VIII, 6)²⁶ vagy Szent Ágoston *De civitate Dei* c. műve is tanúsítja (Aug. *Civ. Dei* VII, XX).²⁷ Ezeken kívül az Orcus névalak előfordul a *Mythographus Vaticanus*ban²⁸ is. Mivel a szerző őt nevezi meg Proserpina elrablójaként, ezáltal ez a mű is a fejezet egy lehetséges forrásának tekinthető. Már egyetlen névalak Boccaccio számára elérhető irodalmi megjelenéseinek vizsgálatából is kiderül, hogy milyen összetett a *De mulieribus* forráshasználatának kérdése, és hogy nem egyszerűsíthető le az istennők esetében sem arra, hogy Boccaccio a *Genealogiában* összegyűjtött ismereteit egyszerűen átemelte.

Az elrablás említését követően megtudhatjuk, hogy a hagyomány egy másik, eleusisi Ceres létét is feltételezi, akit hasonló tettei miatt tiszteltek. Ám Boccaccio, ahogy a *De mulieribus*ban többször,²⁹ ezúttal is úgy dönt, hogy a két személyt egy életrajzban tárgyalja, a velük kapcsolatos információkat összevegyíti. Választását ebben a fejezetben röviden azzal indokolja, hogy ezt a megoldást elegendőnek találta.³⁰ Alakjának ismét több forrása valószínűsíthető, ugyanis az eleusisi Ceres megjelenik a *Genealogia* VIII, 4-ben (Triptolemus neve ott is szerepel, akárcsak a *De mulieribus* jelen fejezetében), a második Ceresnek szentelt életrajzban, ahol Lactantius Placidus³¹ (*In Statii Thebaida* II, 382) idézi, valamint a már idézett ágostoni szöveghely (*Civ. Dei*

²⁵ Az *Esposizioni*ban is idézett cicerói szöveghelyet hozza a *Genealogia* VIII, 6-ban is, Pluto leírásában, ám kiegészíti azzal, hogy ugyanígy nevezi az istent Rabanus Maurus is: *Quem ideo sic vocari dicit Rabanus*.

²⁶ *Verres alter Orcus venisse Hennam et non Proserpinam asportasse sed ipsam abripuisse Cererem videretur*. (Cic. *Verr.* IV, 111.).

²⁷ *quod filiam Cereris, id est ipsam fecunditatem, quae a proserpendo Proserpina dicta esset, Orcus abstulerat et apud inferos detinuerat* (Aug. *Civ. Dei* VII, XX).

²⁸ *Ceres cum raptam a Plutone Proserpinam filiam diu quaesisset, tandem aliquando eam esse apud inferos comperit, quia a Plutone, siue Orco, fratre Iouis rapta fuerat*. (I, 1 *Fabula Cereris et Proserpinae*).

²⁹ Vö. a *De mulieribus* alábbi életrajzaival: *De Minerva*; *De Venere*.

³⁰ *sub uno nomine ambarum ingenia retulisse satis visum est* (*De mulieribus* V.).

³¹ *Narrant insuper, et inter alios Lactantius, quod cum perquirens Ceres filiam ad Eleusium regem pervenisset...* (*Genealogia*, VIII, 4.).

VII, XX)³² is tartalmaz az eleusisi misztériumokra vonatkozó információkat. Misztériumait megemlíti továbbá Boccaccio az *Esposizioni sopra la Commediában* (VI, 9)³³ is.

A források megnevezésének hiányában Boccacciónak megváltozott narrátori hozzáállásra volt szüksége az egyes leírások lezárásához, ugyanis nem volt lehetősége az életrajzokat forrásai többszintű értelmezésével zárni, vagyis ezen a ponton ismét el kellett térnie a *Genealogiától*. A *De mulieribus*ban moralizáló konklúziók³⁴ formájában juttatja kifejezésre véleményét. A Ceresről közölni kívánt ismeretek leírása után, amely a teljes életrajzból fél oldalt foglal el, – annak ellenére, hogy a *Genealogiában* összesen ötoldalnyi ismeretet gyűjtött össze róla, – rátér a kétoldalnyi terjedelmű³⁵ moralizáló konklúzióra. Ebben arról értekezik, hogy nem tud egyértelmű ítéletet hozni azzal kapcsolatban, hogy előrevivő, avagy inkább hátráltató volt az emberiség számára a földművelés feltalálása.³⁶ Hiszen annak ellenére, hogy hozzájárult egyfajta fejlődéshez, az emberiségnek jobb életet és civilizációt hozott, számos negatív következménnyel járt. Magával hozta a köztulajdon megszűnését, és az ezzel járó tulajdonjogi vitákat, az enyém-tied viszályokat, a földműveléssel járó fáradságos munkát, a földek körbekerítését, valamint számos negatívumot, az éhezést, a kapzsiságot, a háborúkat, az irigységet, a

³² *quia rursus eadem fecunditas rediit, Proserpina reddita exortam esse laetitiam et ex hoc sollemnia constituta. Dicit deinde multa in mysteriis eius tradi, quae nisi ad frugum inuentionem non pertineant.* (Aug. *Civ. Dei* VII, XX.).

³³ „Ma, poi che, per suggestion diabolica, sí come io credo, cominciò tacitamente ne' cuori d'alcuni ad entrare l'ambizione, e quindi il desiderio di trascendere a piú esquisita vita, venne Cerere, la quale appo Eleusia e in Sicilia prima mostrò il lavorio della terra, il ricogliere il grano e fare il pane.” (Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia*, VI, 9.).

³⁴ Ezek változó terjedelműek a műben, néhány sortól egészen két-három oldalig terjedhetnek, de arra is találunk példát, hogy teljesen hiányoznak. Másik jellegzetességük, hogy nem minden esetben kapcsolódnak szorosan az adott fejezethez, Ceres azonban azok közé a példák közé sorolható, amelyekben megvan a kapcsolódás.

³⁵ Érdemes megfigyelni, hogy a kritikai kiadásban két és fél oldal terjedelmű életrajzból csupán fél oldalt tesznek ki a különféle Ceres-történetek, a többi teljes egészében moralizálás.

³⁶ Ceres, a törvények és a társadalom kapcsolatáról l. Gianluca BRIGUGLIA, *Cerere e l'agricoltura. Osservazioni su un mito delle origini in Boccaccio = L'antichità classica nel pensiero medievale. Atti del Convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (S.I.S.P.M.) Trento 27–29 settembre 2010*, a cura di Alessandro PALAZZO, Porto, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 2011, 373–384.

betegséget és a szegénységet is, véget vetve ezzel az aranykornak, és elhozva az ezüstkor kezdetét. Így Ceres alakja azok közé tartozik, akiknek a megítélése Boccaccio részéről egyszerre esik a pozitív, illetve a negatív tartományba, mindkét oldalon számos érv felsorakoztatásával, ám a szerző egyértelmű állásfoglalása nélkül.

Összegzés

Nagy mennyiségű ismeretanyag állt tehát Boccaccio rendelkezésére Ceresről, ókori görög, latin, valamint középkori irodalmi forrásokból egyaránt, amelyeket mindkét műben céljainak megfelelően, változó terjedelemben fel is használt. Ezek nagyobb részét a *Genealogiába* illesztette be, hiszen a mű témája, célkitűzése is ezt indokolta. Ugyanis egy, a pogány isteneket rendszerező műben, ahol a lehető legpontosabb adatokra és a legaprólékosabb magyarázatra volt szükség, a *De mulieribus*ban megfigyelhető összevonást nem alkalmazhatta volna. Valamennyi leírást egyértelműen áthat az euhémerosi istenkép, amelynek kapcsán nem zárhatjuk ki annak a lehetőségét sem, hogy követése nem egy tudatos meggyőződés eredménye, csupán a számos változatban fennmaradt történetek rendszerezése végett alkalmazott módszer. Ami pedig a boccacciói leírások alapján a két műben közös jellegként kirajzolódik: Ceres mindkettőben szerepel a földművelés feltalálójaként, a gabona istennőjeként, Proserpina anyjaként, valamint istennői voltát mindhárom leírásban azzal cáfolja meg, hogy Sycanus felesége volt, egy kivételes asszony, aki éles eszének köszönhetően gondoskodott az emberiség előrehaladásáról, vagy éppenséggel találmányával pecsételte meg annak sorsát.

A korszakok és különböző értelmezési keretek határán álló Boccaccio sokszínű és rendkívül változatos irodalmi, filológiai hozzáállásának kiemelkedő példája a két mű. Míg a *Genealogiában* egy precíz, a filológusi munka mibenlétét megtapasztaló és azt alapjaiban meghatározó Boccaccio alakja jelenik meg, addig a *De mulieribus*ban a történetmesélő, a *Dekameron* narrátora rajzolódik ki előttünk. Előbbi hozzáállás eredményeként megszületik a filológia, utóbbinak köszönhetően pedig elkészül a nyugati irodalom első nőiéletrajz-gyűjteménye. Különböző célok és hozzáállás találkozása ez, amely tradíció és innováció határán műfajteremtővé teszi Boccacciót és megalapozza helyét az olasz irodalom „három koronája” között.

RÓTH MÁRTON

Egy ezeréves műfaj születése Antik hagyomány a Cinquecento olasz utópiáiban

Ever since Thomas More's "golden little book" was published in 1516 in Leuven, every notion of social theory and every theory of state which has projected an ideal social system to a non-existent place has been called utopia. Utopias pursuing answers to contemporary social, economic and moral questions also emerged in the struggling Italy of the XVIth century, gaining enormous popularity in the literature of the ancien régime. The goal of the present study is to describe the general characteristics of renaissance utopias and the most influential authors and works of the period – bearing in mind that the genre did not exist as a well-founded paradigm at the time. Discussing their characteristics, the study aims to pay special attention to presenting the antique authors and works inspiring this evolving genre beside the Morean tradition, as well as elements borrowed from the antiquity, which later became literary tropes.¹

Az „arany könyvecske” és a reneszánsz utópiák általános jellemzői

Morus Tamás 1516-ban Leuvenben megjelenő *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*² c. művével új műfajt teremtett az irodalomban. A címben szereplő neologizmus – amelyet az Erasmusszal folytatott levelezés során Morus gyakran a latin

¹ A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta.

² THOMAS MORE, *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*, Leuven, Theodoric Martin, 1516.

nusquama szóval helyettesített³ – egy nyelvi játék gyümölcse, mely etimológiájánál fogva erősen poliszémikus. A kifejezés a görög ού-τόπος (nem létező hely) és εὔ-τόπος (a legboldogabb hely) szavakra vezethető vissza, tehát jelentése is e szemantikai paraméterek között rajzolódik ki. A később szentté avatott államférfi leleménye abban áll, hogy e neologizmussal egyetlen szóba képes sűríteni “arany könyvecske”-jének lényegét: Utópia bár kívül helyezkedik a valóságon, a tökéletesség legmagasabb fokán áll.⁴ Morus óta így ezzel a névvel illetünk minden olyan társadalomelméleti-államelméleti elképzelést, mely egy nem létező helyre vetíti ki egy eszményi társadalmi berendezkedést. Bár a terminus jelentésmezője – az idő előrehaladtával – folyamatosan bővült, a paradigmaként értelmezett reneszánsz utópia legfontosabb jellemzőit az alábbiakban lehet meghatározni.

Az utópiák szinte minden esetben doktrinális jellegűek, s erősen elméleti indíttatásúak. A szerzőket az eszményi város megalkotásakor sosem a megvalósítás szándéka vezérli, sokkal inkább az, hogy bemutassák koruk társadalmi, szociális, gazdasági és morális problémáit. A kompromisszumoktól mentes, ideális modell létrehozására – vagyis magára Utópiára, Napvárosra stb. – pusztán azért van szükség, mert a valóság javításra szoruló, strukturális hibái, csak egy tökéletes mintával való összevetés során kerülhetnek a felszínre. Ily módon eme eszményi társadalmakat sosem a kivitelezhetőségük minősíti, sokkal inkább az, hogy a szerzői intenció által kidolgozott fiktív valóságuk mennyit képes feltárni koruk államszervezetének strukturális, funkcionális, axiológiai problémáiból. S bár a későbbi marxista ideológia – Lamartine nyomán – a műfajra tudományos igazságok hírnökeként tekintett, a fentiekből is jól látható, hogy e reneszánsz diskurzus episztemológiai módszere jelentősen eltér a tudományostól: míg ugyanis egy tudós szellemi ismereteit arra használja, hogy eljusson az objektív valósághoz, vagyis ahhoz, ami van, addig az utópista egy fiktív mentális struktúrán keresztül azt tárja fel, hogy mi lehetne, s ebből vezeti le a valóság megismerését.⁵

³ Raymond TROUSSON, *Viaggi in nessun luogo*, Longo, Ravenna, 1992, 13.

⁴ Carla FORNO, *Fra realtà e utopia. Dialoghi e trattati del Cinquecento sulla città ideale = I mondi possibili: l'utopia*, ed. G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, Tirrenia, 1990, 112.

⁵ TROUSSON, *i. m.*, 13.

Az utópiák célja tehát az, hogy túllépjenek a jelen valóságán, hogy ezáltal leleplező tanúbizonyságul szolgáljanak róla. Keresik a kiutat koruk gazdasági és társadalmi problémáiból, s létrejöttükkel egy olyan politikai berendezkedés eszményét hirdetik meg, amelyben a vagyoni, de legalábbis a morális egyenlőség mindenki számára törvényileg garantált.⁶ Mivel az ideális városok elméleti mivoltukból kifolyólag *áttetszőek* – vagyis működésükből nem rejtenek el semmit, nem disszimulálnak⁷ –, az ihletet adó eszme *imágóivá* válnak. Vagyis az ideális város egy olyan mentális struktúra, amely átlátszóságánál fogva, pontosan meg tudja jeleníteni azt a tudást, amelyből született, és amelynek maga is formát ad.⁸ A város ezért egy jelképes térként értelmezendő, mely azért kerül megalkotásra, hogy bemutassa, és új rendszerbe foglalja a korban felhalmozott tudást.

Ha ebből a megközelítésből nézzük, akkor az utópiák valójában reneszánsz enciklopédiaként is olvashatók, hol a virtuális tér minden eleme egy-egy szócikknek feleltethető meg. A *civitas*hoz kapcsolódóan a szerzők összegyűjtik a korabeli *civilitas* legmagasabb szintű elméleti és gyakorlati ismereteit, s áttekinthető rendszerbe foglalva tárják az olvasók elé. Utópiának és enciklopédiának eme egymásba játsása Campanella Napvárosában még metaforikusan is megjelenik: a város koncentrikusan futó hat gyűrűszerű körfalrendszerén, a templom falain és függönyein tárgykör szerint csoportosítva a kor tudományos ismeretei láthatók, vagyis a város maga válik a tudományok szemléltető eszközévé. Ha pedig magát az enciklopédia szót tesszük etimológiai vizsgálat tárgyává, akkor azt látjuk, hogy a középkori latin kifejezés az *enkyklios* (kör alakú) *paideia* (nevelés, oktatás) görög szintagma formailag szabálytalan összevonásából jött létre, s „az általános ismeretek köre” szókapcsolattal fordítható le. Campanella tehát a tudományos ismereteket ábrázoló kör alakú falaival gyakorlatilag szó szerint megvalósítja a görög eredetű lexémát, vagyis városából egy térbelivé transzformált enciklopédiát csinál.

Ez a fajta rendszerezési igény és univerzalitást megcélzó modellalkotási szándék ugyanakkor nemcsak az enciklopédiák és az utópiák

⁶ Carlo CURCIO, *Utopisti e riformatori sociali del Cinquecento*, Bologna, Zanichelli, 1941, VII–VIII.

⁷ Bronisław BACZKO, *Utopia = Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, XIV, 880.

⁸ Lina BOLZONI, *Le città utopiche del Cinquecento italiano: giochi di spazio e di saperi*, L'Asino d'oro, 7(1993), 66.

sajátja ebben a korban. Végső soron ezt fedezhetjük del Bembo *Értekezés a népnyelvről* c. traktátusában, Machiavelli *Fejedelmében*, Castiglione *Udvari emberében*, vagy Della Casa *Galateójában*. Ezek a művek ugyanis – hasonlóan az utópiákhoz – ugyancsak attól a vágytól vezéreltek, hogy jól kodifikált normáikkal hivatkozási pontként szolgáljanak a válságba jutott fejedelmi udvarok számára. Innen nézve tehát az utópiák forrása egy töről fakad a korszak többi nagy traktátusával: meg akarják mutatni a kiutat a kor problémáinak útvesztőjéből, vagy ha ez nem is sikerül, legalább fel kívánják rajzolni a labirintus legfontosabb térképét.

Noha a reneszánsz még nem egy konkrét alapokra lefektetett paradigmaként tekintett a műfajra – ez inkább a disztópiák reflexiója nyomán alakult ki –, a korabeli utópiák általános jellemzői közt az alábbi fogalmakat lehet még számon tartani.

Elsőként talán az *autarchiát* kell megemlíteni, hisz az önellátásra berendezkedett gazdálkodás, mely visszautasítja a fizetőeszközök használatát, a műfaj majd minden alkotásában tetten érhető. Hasonlóan gyakori – bár nem kizárólagos – sajátosság az *insularismus* is, mely egyaránt fejez ki földrajzi és ideológiai értelemben vett önállóságot, elszigeteltséget.

Az *insularismus* poliszém jelentését jól szemlélteti Morus utópiája is: Utópo, az állam első királya, saját kezével szakítja le a szigetet a kontinenshez tartozó földnyelvről, s ezzel szimbolikusan is kifejezésre juttatja, hogy az ideális állam – szemben például a bibliai Paradicsommal – egy olyan autonóm, emberi alkotás, melynek létrejötte nem Istenre, hanem kizárólag az elme racionalitására vezethető vissza. Ezen aktus egyébként a reneszánsz természetfelfogásról is sokat elárul, lévén, hogy a természet itt egy olyan önmagában elégséges, belső okként jelenik meg, mely képes a világ számára – a kinyilatkoztatott hit nélkül is! – a működés harmóniáját biztosítani.⁹ Ez a fajta természetelvű gondolkodás a morális értékrend kialakításában is fontos¹⁰ lesz, hisz a társadalmi igazságtalanság ellen való lázadás – vagyis a reneszánsz utópiák legnagyobb vívmánya – épp e természeti állapothoz való visszatérés gondolata nyomán jelenik majd meg.

⁹ Luigi FIRPO, *L'utopismo del Rinascimento e l'età nuova* = L. F., *Lo stato ideale della Controriforma*, Bari, Laterza, 1957, 245.

¹⁰ Vö. „a természet parancsa szerint élni: erény,” MORUS Tamás, *Utópia*, ford. KARDOS Tibor, Bp., Szent István Társulat, 2002, 101.

Az egyenlőség elvének eme meghirdetése fogja előirányozni a korabeli utópiák másik két sarkalatos pontját is: a magántulajdon eltörlését és a kommunisztikus eszmék (pl. nő- és gyermekközösség) megvalósítását. Mindkét célkitűzés egyértelműen azt szolgálja, hogy megteremtsék az anyagi javak igazságosabb elosztását, és csökkentsék a szociális egyenlőtlenségeket.

Érdekes ugyanakkor megfigyelni azt is, hogy a társadalmi és gazdasági problémák felszámolására kiötlött politikai rendszer a megálmodott város építészeti struktúrájában is mindig visszaköszön, vagyis hogy architektúra és társadalmi berendezkedés szoros összefüggést mutat. Az urbanisztikai kérdések tárgyalása ellenére az utópiák ugyanakkor jól el is különülnek a korban népszerű építészeti traktátusoktól, hisz a látszólagos hasonlóság ellenére a két műfaj alapvető jellegzetességei különböznek. Leon Battista Alberti, Filarete vagy Francesco di Giorgio városelméleti munkáiban fontos szerep jut az *ideális város* kérdéskörének, ez azonban nem azonosítható az utópiákban megjelenő fiktív városokkal. Az ideális városok és az utópiák közti különbség elsősorban az ábrázolás céljának eltérő mivoltából fakad: míg az utópisták szatirikus bírálatát akarják adni koruk politikai és társadalmi rendjének, az építész-teoretikusok elfogadják az adott történelmi-politikai valóságot, s pusztán csak ésszerűsíteni akarják a már meglévő struktúrát. Gyakorlati és esztétikai szabályrendszerük – szemben a szkeptikus utópistáéval – optimista és racionális, hisz a kritika helyett az alapvető célkitűzésük az adott társadalmi keretek között megvalósítható alkotás: társadalmuk idealizált, de nem szakad el a valóságtól.¹¹ Ha jobban belegondolunk az utópiák és az építészeti traktátusok ugyanannak a valóságnak a két különböző olvasatát adják: míg az előbbiek – kiábrándulva a politikai és erkölcsi állapotokból – elutasítják a fennálló rendet, az utóbbiak – optimista derűvel – inkább eszményített képet festenek róla. E fontos elvi különbségek mellett – Hajnóczy Gábor nyomán – további eltéréseket is tapasztalhatunk: az ideális város elrendezése topografikus, az utópisztikusé szociális, az első társadalma nyitott, a másodiké zárt, s míg az első egy jövőbe vetített kép csupán, az utóbbi társadalma már működésben van.¹² Az eltérések ellenére viszont közös elem a városszerkezet centrális szimmetriája és a központi tér köré szerveződő sugaras-gyűrűs városterv. Az utópiák

¹¹ HAJNÓCZI Gábor, *Az ideális város a reneszánszban*, Bp., Akadémiai, 1994, 151.

¹² *Uo.*, 151.

esetében ugyanakkor nem a terek, az utcák és az épületek rendszerének a kialakítása a szempont, sokkal inkább az, hogy a város rajza kozmológiai szimbólumként is működjön. A megálmodott vizuális tér tehát inkább szimbolikus, vagyis a forma – túllépve a funkcion – a filozófiai tartalom kifejezését is szolgálja.

A műfaj általános jellemzői közt mindenképpen meg kell még említenünk a vallást is. Bár a különféle művekben Isten kultusza eltérő formában ölt testet, közös sajátosság, hogy nincs olyan utópia, mely nélkülözni tudná a vallás meglétét. A hitgyakorlás mögött azonban hiba lenne kultikus okokat keresni: sokkal inkább arról van szó, hogy vallás hiányában nem tudnák értelmezni ez erkölcs fogalmát,¹³ ez pedig axiológiai problémákhoz vezetne. A vallástól mentes autonóm etika a törvényalkotás területén súlyos legitimitási problémákat vetne fel, ez pedig – hosszú távon – akár a fennálló társadalmi rend felbomlásához is vezethetne. Az utópisták tehát a vallásra, mint *instrumentum regni* tekintenek, vagyis cél helyett egy olyan eszköznek tartják, mely autoritásánál fogva biztosítja számukra a törvények legitimitását.¹⁴ Bár a szövegek szertágazó mivolta még számos műfaji jellemző megállapítását tenné lehetővé, vállalva az önkényesség látszatát, a paradigma alapjának tekintett sajátosságok számbavételét itt most lezárom, hogy rátérhessek a műfaj itáliai megszületésének bemutatására.

Az itáliai utópiák születése

Az első itáliai utópia a reneszánsz spanyol lovagregények híres olasz fordítójához, Mambrino Roseóhoz köthető. A fabriánói származású jegyző

¹³ Alberto TENENTI, *L'utopia nel rinascimento*, Studi Storici, 7(1966), 699.

¹⁴ Gondoljunk csak arra a tényre, hogy Morus megtiltja Utópia lakóinak a lélek halhatatlanságának megtagadását. A törvény azonban nem vallási, hanem politikai meggyőződésből születik. Morus véleménye szerint ugyanis, ha valaki nem hisz a lélek halhatatlanságában, akkor a túlvilági büntetéstől való félelem nem fogja visszatartani az erkölcstelen – vagyis a társadalomra káros és veszélyes – cselekedetek elkövetésétől. Vö. «[Aki nem hisz a lélek halhatatlanságában, azt]... nem veszik polgárszámba sem, mert ha a félelem nem tartaná vissza, intézményeiket és erkölceiket semmibe venné. Ugyanis alig kétséges, hogy aki a törvényeken kívül semmitől sem fél, és a testi életem túl semmit nem remél, az magánszenvedélyei érdekében a haza törvényeit titokban igyekszik kijátszani vagy erőszakkal megszegni. Az ilyen fölfogású embert nem részesítik tisztségekben, nem bíznak rá hivatalokat, kizárják a köztevékenységből: tespedt és silány belső alkata miatt megvetik», MORUS, *i. m.*, 138.

1543-ban jelenteti meg *Institutione del principe cristiano*¹⁵ címmel királytükkrét, mely az első olyan olasz nyelven írott alkotás, mely magán hordozza a polgári társadalomkritika utópiákra jellemző alapmotívumait. Roseo alkotása valójában Antonio de Guevara népszerű *Libro Llamado Relox de los Príncipes* c. művének olasz nyelvű átdolgozása, ám fordítása olyan szabadon kezeli az eredeti művet, hogy önálló alkotásnak tekinthető. Az eszményi keresztény fejedelem alakjának megrajzolásába Roseo egy történetet illeszt, melyben elmeséli Nagy Sándor makedón király látogatását a garamantok földjére. S bár nincs olyan történelmi dokumentum, mely e találkozás létrejöttét megerősítené, az kétségtelen tény, hogy a Roseónál szereplő nép egykor valóban létezett. A garamantokat egy ókori berber törzsszel azonosíthatjuk, kik Belső-Líbia déli területén éltek állattenyésztésből, földművelésből és kereskedelemből, gazdag birodalmuk több mint ezer éven át (Kr. e. 9–Kr. u. 5. sz.) virágzott a Fezzán-sivatag közepén. A görögök közül Hérodotos¹⁶ említi őket, de felbukkannak számos klasszikus római forrásban is, hisz Vergiliusnál,¹⁷ Tacitusnál,¹⁸ Pliniusnál¹⁹ és Pomponius Melánál²⁰ egyaránt találkozhatunk velük. Érdekes megfigyelni, hogy Roseo megváltoztatja a garamantok lakhelyét, Afrikából Indiába helyezi őket, az akkor ismert világ keleti végpontjára. Ez a módosítás sokat elárul a szöveg céljával kapcsolatban is, hisz egyértelművé teszi, hogy Roseo nem a történelmi hitelesség végett

¹⁵ Mambrino ROSEO, *La institutione del principe cristiano*, Roma, Girolama Cartolari, 1543.

¹⁶ „Itt is laknak emberek: a garamantok nagy lélekszámú népe, amely földet hord a sórétegre, és abba veti a gabonát,” Hdt. IV, 183, HÉRODOTOSZ, *A görög-perzsa háború*, ford. MURAKÖZI Gyula, Bp., Osiris, 2004, 331–332.

¹⁷ Vö. „Vagy szülték garamantusok őt végén a világnak,” Verg. *E. VIII*, 44–45, Publius VERGILIUS Maro: *Vergilius összes művei*, ford. LAKATOS István, Békéscsaba, Európa, 1984, 29; „[...] birodalma kiterjed// Indusokon, garamantusokon túl, állatöveknél, // Évnek, napnak egén is túl, addig, hol a mennybolt// Tengelye Atlas tarkóján tündökleni látszik,” Verg. *Aen. VI*, 794–797, VERGILIUS, *i. m.*, 248.

¹⁸ „felvonultatta a garamasokat, e fékezhetetlen és a szomszédok kifosztására mindig kapható törzset,” Tac. *Hist. IV*, 50, Publius Cornelius TACITUS, *Tacitus összes művei*, ford. BORZSÁK István, Szeged, Szukits, 2001, 164.

¹⁹ Arról, hogy Plinius pontosan hol hivatkozik a garamantusokra l. In C. Plini Secundi *Naturalis historiae libros indices*, ed. Otto SCHNEIDER, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967, 372.

²⁰ Pomponius MELA, *De chorographia*, ed. Gunnar RANSTRAND, Göteborg, Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1971, 7, 11.

szerepelteti a népcsoportot, hanem azért, hogy általuk egy olyan – fiktív – társadalmi berendezkedést tárjon az olvasók elé, mely jelentősen eltér saját korának erkölcsi és politikai gyakorlatától. Jelenlétük kimondottan didaktikai célokat szolgál, egyfajta *exemplum*, mivel példájukon keresztül egy lehetséges ideális társadalom képét kívánja megrajzolni a szerző. A név pedig minden bizonnyal csak azért jelenik meg, mert a római irodalom klasszikus szerzői éppen a „garamantusokra” hivatkozva szokták kijelölni az ismert világ határait (Vö. Verg. *Aen.* VI, 794–797: „[...] birodalma kiterjed // Indusokon, garamantusokon túl, állatöveknek, // Évnek, napnak egén is túl, addig, hol a mennybolt // Tengelye Atlas tarkóján tündökleni látszik,” (Ford. Lakatos István). A valaha létezett garamantok említése így azt a funkciót tölti be, mint Napváros esetében Szumátra, vagy mint Utópia esetében Ceylon szigete, hová ötévnyi kóborlás után Csupatúz Rafael visszatér: mítosz és valóság határára helyezi a leírt társadalmat, mely kellően távoli ahhoz, hogy valóságként gondoljunk rá, azonban fikcionalitásában is elég reális, hogy komolyan vegyük.

A garamantok társadalmának leírása nem hat idegenül a műben, Roseo ügyesen illeszti az epizódot a királytükör célkitűzéseéhez. A kerettörténet tanúsága szerint mikor az India ellen vonuló Nagy Sándorhoz eljutott e különös nép híre, személyesen szeretett volna meggyőződni szokásaikról, így elküldte követeit, hogy szervezzenek meg számára egy találkozózt. A garamantok eleinte vonakodtak az uralkodó kérésének teljesítésétől, ám végül mégis kötélnék álltak, s képviselőiket – egy öreg garamant vezetésével – a hadvezér elé küldték. A pár oldalas epizód lényegében az öreg garamant elbeszéléséből áll, s szerkezetileg két részre osztható: monológjának első fele politikaelméleti eredetű, s ily módon szervesen kapcsolódik a királytükör műfajához. Beszédében a kormányzás helyes mikéntjét taglalja, számba veszi a jó vezető tulajdonságait, majd pedig – hasonlóan egy invektívához – támadást intéz Nagy Sándor vagyont és hatalmat összpontosító politikája és rövidlátó kormányzási stratégiája ellen, mivel úgy ítéli meg, hogy ennek kizárólagos mozgatórugója a kapzsiság és a mohó hatalomvágy. A beszéd végig megfelel a *speculum principis* alapvető műfaji sajátosságainak, vagyis próbálja számba venni azokat a politikai megfontolásokat, melyek egy jövőbeni uralkodó hasznára válhatnak. A politikaelméleti fejtegetések sora ugyanakkor nem sugallja mélyreható

társadalmi változások sürgetését: Roseo a kommunisztikus elképzelések és a magántulajdon felszámolása helyett csak egy erkölcsösebb és a javak igazságosabb elosztását megcélzó társadalom eszményét hirdeti meg.

Az idős garamant beszédének második felében saját társadalmát mutatja be. A leírás terjedelmileg jóval rövidebb, mint az első rész, nézeteit tekintve viszont radikálisabb. A szöveg alapvetően a nép életét szabályozó hét törvény ismertetése köré szerveződik, melynek mindegyikéhez hosszabb reflexiót fűz az idős szereplő. A törvények csekély száma és egyértelműsége – mely itt is megjelenik – gyakori eleme az utópiáknak: Morusnál és Campanellánál is pusztán néhány rendelet szabályozza az állampolgárok életét,²¹ hisz mindkét utópia vallja, hogy pusztán annyi törvényre van szükség, amennyit az emberek el is olvasnak. A törvények egyértelműsége is szinte már műfaji toposz, s azt a célt szolgálja, hogy az államban működő jogászok befolyását csökkentse. A kor utópiáiban az ügyvédek gyakorta nem kívánatos személyek, kik „ravaszul vezetik az ügyeket, és fortélyosan magyarázzák a törvényeket.”²² Doni és Morus utópiájában például egyáltalán nem is léteznek, a bíróság előtt ezért mindenki önmagát képviseli, hisz könnyebb kibogozni az igazságot, ha olyan ember beszél, akit színpadon jogvédő ki nem tanított.²³ A törvények egyszerűsége Roseo utópiájára is jellemző, ki a fenti szempontok nyomán az alábbiakban határozta meg a garamantok államának törvényeit:

1. Az későbbi leszármazottak ne hozzanak törvényeket a már meglévőkhöz túl, mivel az új törvények elfeledtetnék a régi jó szokásokat.
2. Senki se imádjon két istenségénél többet, egyiket az életért, a másikat a halál miatt szolgálják.
3. Mindenki egyféle öltözetet viseljen.
4. A nők csak három gyermeket szülhetnek a párjuknak, mert a sok gyerek a férjekben vágyat ébreszt az anyagi javak iránt, kapzsiságukból pedig bűn foganna. Ha egy nő mégis több gyereket szülne, azt fel kell áldozni az istenségnek.

²¹ Vö. „Igen kevés a törvényük, ezek réztáblára vannak vésve a templom bejáratánál,” Tommaso CAMPANELLA, *A napváros*, ford. SALLAY Géza, Bp., Franklin, 1959, 76.; „Igen kevés törvényük van,” MORUS, *Utópia*, i. m., 120.

²² Uo.

²³ Vö. „Könnyebben is kiderül az igazság, ha [az ügyét] csak az ügyes-bajos mondja el minden ügyvédi kitanítás nélkül,” MORUS, *Utópia*, i. m., 120.

5. Mindenkinek igazat kell mondania. Ha valakit hazugságon érnek, azt le kell fejezni, mert egy hazug ember is elég, hogy tönkretegyünk egy népet.

6. Mindenkinek egyenlő legyen a jussa, mert az anyagi javak utáni vágyból irigység és torzsalkodás születik.

7. A nők maximum 40, a férfiak maximum 50 éves korukig élhetnek, ha betöltik ezt a kort, legyenek feláldozva az istenségnek. Ha ugyanis az ember tudja, hogy hosszú élet elé néz, könnyebben esik bűnbe.

Összességében elmondható tehát, hogy a garamantok nagy vallási szabadságnak örvendenek, a kapzsisággal és az egyéni haszonszerzéssel szemben az erkölcs és a mértékletesség elvét hirdetik, társadalmuk pedig a közjogi berendezkedés állandóságára épül.²⁴ Ugyanakkor államuk negatív utópiaként is értelmezhető, hisz az egyéni szabadságot törvényeik nagymértékben korlátozzák: a vagyoni javak egyenlő elosztását születésszabályozással tartják fent, s az igazgatás minden szegmensében a mennyiségi korlátozás az irányadó. Ez a fajta szigorú szabályozás valószínűleg Roseo számára történelmileg motivált volt, hisz a hozzáférhető csekély anyagi források egy olyan társadalmat követeltek meg az adott korban, amely a szükségletek korlátozására épít: a lehetőségek szűkösségét megszorítással, illetve a meglévő javak igazságos elosztásával próbálta meg orvosolni, így viszont egy olyan totalitárius államberendezkedést hozott létre, melyben az erkölcs és a törvény határai összemosódnak.²⁵ Roseonak ugyan kétség kívül nem sikerült egy olyan helyet megálmodnia, hol bármelyikünk szívesen élne, a születőben lévő műfajnak új impulzust adott, s ezzel megteremtette az első olasz, sőt talán az első európai disztópiát is.

Érdekes figyelmet szentelni még a mű igen sajátos narrációs technikájának is, mely szinte kifordítja a kor utópiáira jellemző elbeszélői nézőpontokat: míg Morusnál, majd később Campanellánál egy nyugati civilizációból származó utazó-filozófus (Csupatúz Rafael, genovai hajós) számol be egy távoli országban szerzett személyes tapasztalatról, s dicsőíti az ott megismert társadalmi rendet, addig itt egy távoli utópia helyi lakosa írja le saját törvényeiket, miközben súlyos kritikával illeti az európai civilizációt. Eme narráció pozitív hatása, hogy a kor többi utópiájával

²⁴ Luigi FIRPO, *Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma = Questioni di storia moderna*, a cura di Ettore ROTA, Milano, Marzorati, 1948, 26.

²⁵ Cristina PERISSINOTTO, 'Né mendicanti, né poveri': la libertà nelle utopie italiane del Rinascimento, *Quaderni d'Italianistica*, 31(2010), n. 1., 71–72.

szemben itt kilép a személytelenségből az ideális társadalom egy tagja, vagyis sikerül megszüntetni az elidegenítőnek ható antropológiai uniformitást, ugyanakkor a garamant szájába adott első szám első személyű elbeszélés hitelességi problémákat vet fel, hisz a társadalom belülről való ábrázolása sosem tűnik annyira objektívnek, mint egy külső szemlélő beszámolója.²⁶ Érdekes s egyben szokatlan megoldás az is, hogy a garamant elbeszélő pontos információkkal rendelkezik a nyugati világról: bár ez lehetővé teszi az európai társadalom közvetlen kritikáját, veszélybe sodorja az utópiák azon alapvetését, hogy valóságuk időn és téren kívül esik. A korszak többi utópiája nagyon élesen elválasztja a valós világot a fiktitől, hisz csak így tud igazán érvényesülni az ideális társadalom leírásából fakadó *exemplum* jelleg. A visszatérő elemként megjelenő tengeri utazásnak (Morus, Campanella) is épp az a funkciója, hogy ezt a distinkciót – realitás és fikcionalitás között – erősítse. Azáltal, hogy Roseónál a két világ kölcsönösen ismeri egymást, csökken a köztük lévő távolság, ez pedig gyengíti a példázatos jelleget.

A korszak soron következő itáliai utópiája Anton Francesco Donihoz,²⁷ a híres velencei poligráfushoz köthető. Poligráfus alatt azokat a Velencében élő XVI. századi irodalmárokat értjük, kik változatos műfajokban fejtik ki – leginkább tudomány és művészetnépszerűsítő – tevékenységüket, miközben többségük kiadói és nyomdai munkát is vállal. Ezen kritériumok mindegyikének maga Doni is eleget tett, hisz szerteágazó irodalmi munkásságot hagyott hátra. Életművében egyaránt helyet kaptak a festészettel,²⁸ építészettel²⁹ és zenével³⁰ foglalkozó művészeti tárgyú értekezések, a levelezések,³¹ a tan- és állatmeséket idéző erkölcsfilozófiai traktátusok,³² a klasszikus szerzők műveinek fordításai³³ és számos, más,

²⁶ Christina PERISSINOTTO, *The Dark Mirror: Mambrino Roseo's „Utopian” Speculum principis*, elérhetőség: <http://renaissance-studies.16mb.com/gallery/perissinotto7.pdf>

²⁷ Doni életével és munkásságával kapcsolatban magyar nyelven I. HAJNÓCZI Eszter, *Anton Francesco Doni, egy elfeledett poligráfus, vagy mégsem? = Lát(szó)tér*, szerk. MOLNÁR Annamária, ÓTOTT Noémi, PÁL József, Szeged, Innovariant, 155–174

²⁸ Anton Francesco DONI, *Disegno*, Velence, Giolito, 1549; Uő, *Pitture*, Padova, Perchacino, 1564.

²⁹ Uő, *Le ville*, Bologna, Benacci, 1566.

³⁰ Uő, *Dialogo della musica*, Venezia, Scotto, 1544.

³¹ Uő, *Lettere*, Venezia, Scotto, 1544.

³² Uő, *La moral filosofia*, Venezia, Marcolini, 1552.

olykor nehezen műfajba sorolható szépirodalmi alkotás.³⁴ Doni emellett tagja volt több jelentős irodalmi akadémiának is,³⁵ sőt, a kiadói munkából is kivette a részét, mivel 1546-ban saját nyomdát alapított Firenzében. Doni többek között épp e nyomda által kapcsolódik a megszülető műfajhoz, hisz az ő műhelyében jelent meg 1548-ban az Ortensio Lando által először olaszra fordított Morus-utópia.³⁶ A kiadás mellett egy bevezetőt is készített az alkotáshoz, mely úgy magával ragadta, hogy négy évvel később maga is jelentkezett egy utópiával az olvasóközönség előtt. Doni allegorikus dialógusa a *Mondo Savio e Pazzo* címet viseli, s a *Mondi*³⁷ c. kötetben kapott helyet. Az irodalomkritika a *Mondit* Doni legsikerültebb alkotásának tartja, mely szintézisbe foglalja sajátos világképét. A műben a szerző és az Accademia dei Pelligrini tagjai egy képzeletbeli utazást tesznek³⁸, melynek

³³ Uő, *L'epistole di Seneca*, Venezia, Pincio, 1548.

³⁴ Uő, *La Zucca*, Venezia, Rampazetto, 1565; Uő, *I marmi*, Venezia, Marcolini, 1552.

³⁵ Az alábbi akadémiáknak volt Doni a tagja: Accademia Ortolana, Accademia degli Umidi, Accademia dei Pellegrini.

³⁶ FIRPO, *Il pensiero politico...*, i. m., 26.

³⁷ DONI, *I Mondi*, Venezia, Marcolini, 1552.

³⁸ A kötet első két része, a *Mondo Piccolo* és a *Mondo Grande* lényegében egy kozmográfia, mely bemutatja az akkor ismert világot: az első rész az emberről, az emberi test formájáról, míg a második az Isten alkotta világról és annak törvényeiről szól. A *Mondo Immaginato* nevet viselő harmadik dialógus számos témát érint: szó van benne a művészetéről, a törvénykezéséről, az orvoslásról, de helyet kap benne egy Jupiter és Momus közti dialógus is, melyben az istenek arról beszélgetnek, hogy a mellettük lévő lelkek közül, kit kellene visszaküldeni a földre. Ennek mintegy folytatásaként a következő *Mondo Mistó*ban Momus híres (pl. Empedoklés, Epikuros) és ismeretlen lelkekkel (pl. alkimista, pásztor, földműves) társalog, miközben próbálja őket rábírní arra, hogy a földre visszatérve hagyják hátra korábbi bűneiket, és legyenek az emberek szolgálatára. Az egész kötetre jellemző humor és irónia az ötödik részben, a *Mondo Risibilé*ben, témaként jelenik meg, az akadémia két tagja (Cortese és Dolce) ugyanis itt arról folytat eszmecsérét, hogy „e nevetséges világ dolgait mennyire nem kell becsülni”, és hogy az emberek tettei és gondolatai mind mennyire kacagni valóak. A dialógus résztvevői először számba veszik, hogy mi mindenben lehet nevetni, majd a két korábbi szereplő, Momus és Jupiter, a halhatatlanság témájáról elmélkednek: megbeszélik, hogy mi lesz az emberrel halála után, mi marad meg belőle, miként él tovább az utókor emlékezetében, s hogy mely dolgokkal örökíthetők meg az emlékek (sírok, emlékművek, pénzérmék stb.). A hatodik világ a már említett *Mondo Savio e Pazzo* névre hallgat, Doni ebben adja közre utópiaként értelmezett dialógusát. Az első könyvet a *Mondo Massimo* zárja, mely egyfajta összegzése a korábban hallottaknak. A korábbi dialogikus forma és az irónia itt megszűnik, helyette egy teológiai és filozófiai elmélkedést találunk, melynek központi

során bejárják az eget, a földet, és a pokol különböző bugyrait, miközben maguk is gyakran alakot váltanak, és számos víziót átélnek. Így van ez a kötetbe illesztett utópia esetében is, hisz a két akadémikus – a bölcsességet nevében is viselő – Savio, valamint a balgának nevezett Pazzo, álom formájában látogatja meg az elképzelt ideális társadalmat. Kettejük közül valójában csak Savio emlékszik a látottakra, így a dialógus épp abból áll, hogy barátjának feleleveníti a közösen átélt élményeket. A kerettörténet tanúsága szerint az álmot Momus és Jupiter bocsátotta a két akadémikusra, miután vándorok alakjában részt vettek az Accademia dei Pellegrini egy ülésén. Savio és Pazzo a látomás során egy kör alakú városba érkezik, melynek száz, sugaras elrendezésű utcája egy hatalmas, kupolával ellátott, központi templomhoz vezet. Az utcákban mindig két különböző mesterséget űznek, melyek szorosán összekapcsolódnak: a pékekkel szemben élnek például a molnárok, a cipészekkel átellenben a tímárok. Az iparosok mellett még földműveseket is találunk Doni utópiájában, kik bár a művelendő terület okán a város határán kívül élnek, ugyanolyan jogokkal bírnak, mint az előbbiek. Doni megszünteti a pénz használatát, így munkájáért senki nem kap fizetséget, viszont ha valakinek szüksége van valamire, csak elmegy a megfelelő utcába, és ott egyszerűen magához veszi. Két-három utca az étkezdéknek van szentelve, hol mindenki ugyanazt az ellátást kapja. Ez az uniformizáltság a lakásaikra és az öltözködésükre is jellemző, hisz mindenki egyforma házban él, és ugyanolyan öltözetet visel, különbség csak a ruhák színében van, melyet az életkornak megfelelően változtatnak. Államformájuk nehezen meghatározható: nincsen alkotmányuk, nem létezik bíróság és

gondolata, hogy minden tudomány és művészet azért létezik a földön, hogy utat mutasson az égbe, és hogy az egyén megismerje önmagát és az Istent, ki maga a szeretet. A kötet második könyvében a pokolban folytatódik a szereplők útja. Doni az alvilágot is hét részre osztja, s Dantéhoz hasonlóan – ki maga is szereplője a dialógusoknak – különféle bűnökhöz köti a pokol beosztását. Az első körben a hanyag diákok és a rossz tanárok vannak, a másodikban a rosszul házasodottak és a szeretők, a harmadikban a szajhák és a kerítők, a negyedikben a zsugori gazdagok és a bőkezű szegények, az ötödikben a kontár tudósok, a hatodikban a rossz költők és írók, a hetedikben pedig a gyáva katonák és a hadvezérek. Összességében elmondható, hogy Doni írásában szabadon vegyíti a mesés képzelgéseket a filozófiai-moralizáló tartalommal, a platonista, hermetista és kabbalisztikus tanokat a keresztény teológiával. Ezzel műve a Cinquecento egyik legeredetibb alkotásává vált, mely a maga korában igencsak nagy népszerűségnek örvendett, melyet a számos kiadás és fordítás is bizonyít. A *Mondival* kapcsolatban I. HAJNÓCZI E., *i. m.*, 165–166.

rendőrség sem. A városban 100 pap van, mindegyikük fennhatósága alá egy-egy utca tartozik. Közülük a legidősebb a főpap, ő az államfő, de sem jogaiban, sem javaiban nem emelkedik ki a többiek közül. A társadalmat szervező eszmények közt a jogi és a vagyoni egyenlőség igénye a legmeghatározóbb, gyakorlatilag ezek megteremtése miatt van érvényben az összes rendelkezés. Ez az igény hozza létre a Morusnál nem létező nő- és gyermekközösséget is, mely a dialógus résztvevői szerint három pozitív hozadékkal is jár: mivel senki sem tudja, hogy kik a szülei, megszűnnek a társadalmi előjogok, mivel nincs házasságtörés, nincs ebből fakadó erkölcsi vétség sem, s mivel nem létezik szerelem, eltűnik a szerelmi gyötrelem is.³⁹ Doni utópiája valójában az alsóbb néprétegek törekvéseit fogalmazza meg, erősen materialista szemléletű, társadalma pedig kommunisztikus elvek mentén szerveződik. Követi a platóni-morusi hagyományt, eltörli a magántulajdont, mint a társadalmi egyenlőtlenség legfőbb okát, s polgárai közt teljes vagyoni egyenlőséget hirdet. Polgárainak hitét dogmamentes vallásosság jellemzi, egyfajta deista szemléletet, melyben az egyetlen irányadó elv a felebaráti szeretet, a másik iránt érzett szolidaritás. Doni utópiájával a romlatlan természeti állapothoz való visszatérést sürgeti, szeretné restaurálni a klasszikus mitológiában szereplő aranykort, mikor az emberek egyszerű tökéletességben éltek. Idealizált társadalma kora dekadens civilizációjának ellenpontja: írásának célja ugyanakkor nem az elképzelt világ megvalósítása, sokkal inkább az, hogy felhívja a figyelmet a XVI. századi társadalom morális válságára, az erkölcsök megromlására, valamint a vagyoni egyenlőtlenség következtében kialakult társadalmi igazságtalanságokra.

Doni után egy évvel, 1553-ban a fiatal Francesco Patrizi da Cherso – akit Klaniczay Tibor a manierizmus egyik legnagyobb teoretikusának nevez⁴⁰ – is megjelenteti saját utópiáját *Città felice* címmel.⁴¹ Patrizi utópiája egy kis kiadványnak az első része csupán, mely az eszményi társadalom leírása mellett tartalmaz még egy erkölcsfilozófiai dialógust a becsületről, egy

³⁹ HAJNÓCZI G., *i. m.*, 157.

⁴⁰ KLANICZAY TIBOR, *A reneszánsz válsága és a manierizmus*, ItK, 74(1970), 439.

⁴¹ FRANCESCO PATRIZI, *Di m. Francesco Patritio La città felice. Del medesimo dialogo dell'honore, il Barignano. Del medesimo, Discorso della diuersita de' furori poetici. Lettura sopra il sonetto del Petrarca. La gola, e'l sonno, e'l ociose piume*, Venezia, Griffio, 1553.

értekezést a költői tehetség sokféleségéről, és egy kommentárt Petrarca *La gola e 'l sonno e l'oziose piume* c. szonettjéhez kapcsolódóan. Az ajánlólevél 1551-es keltezéséből arra következtetünk, hogy Patrizi már két évvel a megjelenés előtt kész volt az alkotással, vagyis épp akkor írta művét, mikor apja halála miatt Padovában félbehagyta orvosi tanulmányait. A padovai egyetem arisztotelianus szellemisége, Bernardino Tomitano előadásai, valamint Francesco Robortello Aristotelés-kommentárjai – kit Patrizi *Della Historia* c. művében egyenesen mesterének nevez⁴² – mély nyomot hagytak az akkor még csak 20 éves fiatalemberben. Patrizi ugyan később hevesen szembefordul a skolasztikus tanokkal, s *Nova de universis philosophia* c. művével a neoplatonizmus hermetikus-mágikus irányának egyik legjelentősebb képviselője lesz, e fiatalkori művében még forrásul tekint a görög filozófusra. Aristotelés *Politikájának* VII. könyvét használja sorvezetőként, hogy összegyűjtse és rendszerezze a boldogság eléréséhez szükséges dolgokat. A már említett dedikációban nyíltan hivatkozik a Sztagiritára, bár megvallja, hogy néhol saját intellektusának is szabad utat enged. Az aristotelési reminiszcenciának rögtön lesz egy egész művet befolyásoló következménye: bár Patrizi is városban gondolkodik, nála a közboldogság helyett sokkal inkább arra helyeződik a hangsúly, hogy az egyén miként érheti el a személyes boldogságot. Ez az aristotelési örökségből származó egyedi jelleg jól el is különíti a korszak többi utópiájától, éppúgy, mint a narrációs technikából fakadó eltérés: szemben az utópiák dialógusaival Patrizi megtartja az aristotelési szövegre jellemző argumentatív kifejtést, ez pedig teljesen egyedülálló megoldás a műfaj művei között. Ami utópiájának politikaelméleti részét illeti, társadalmi elgondolása szöges ellentétben áll Doniéval: Patrizi – követve nemcsak Aristotelést, de a Velencei Köztársaság példáját is⁴³ – elveti a vagyoni és a jogi egyenlőség gondolatát, viszont a család intézményét – melyet a társas együttélés alapjának tekint – megtartja. Idealizált társadalmát hierarchikus szemlélettel két részre osztja: elkülönít

⁴² Vö. „Il Robortello mi fu maestro,” Francesco PATRIZI, *Della Historia Diece Dialoghi di M. Francesco Patritio, ne' quali si ragiona di tutte le cose appartenenti all'istoria, & allo scriuerla, & all'osservarla*, Venezia, Arrivabene, 1560, 6.

⁴³ Az arisztokratikus köztársaság víziója mellett a Velencei Köztársaság példája azzal is hatott, hogy Patrizi az ideális állam megalkotásakor nem az elszigeteltség morusi ideáját, hanem a velencei kolonizáció repetitív – vagyis a Velencéhez hasonló városok létrehozását megcélzó – modelljét vette alapul.

egy kiváltságokkal rendelkező nemesi és egy jogokkal nem bíró szolgálói osztályt. Az elsők közé a katonák, az államot irányító tisztségviselők és a lelki vezetők tartoznak, vagyis mindazok, akik erkölcsüknek köszönhetően eljuthatnak a földi boldogsághoz, míg az alsóbb néprétegbe a földművesek, a kézművesek és a kereskedők sorolhatók, kiknek a szerepe az, hogy a kiváltságosokat a boldogság eléréséhez hozzásegítsék. Patrizi szerint – platóni meggyőződéstől vezérelve – eme alacsonyabb társadalmi rétegbe tartozó emberek az élet irracionális részét testesítik meg, ezért megfosztja őket jogaiktól, városi tisztségeket nem tölthetnek be, s valójában polgárnak sem tartja őket. Azzal, hogy Patrizi a boldogság elérését – mely az aristotelési definíció nyomán a virtus gyakorlásában áll – pusztán egy jól körülhatárolt társadalmi réteg kiváltságává teszi, épp a reneszánsz utópiák legnagyobb vívmányát, a társadalmi igazságtalanság ellen való lázadást tagadja meg. Patrizi utópiája tehát egy olyan arisztokratikus köztársaság, mely alkotmányos alapelveken és szigorú törvényi szabályozáson nyugszik. A magisztrátus által előírányzott intézkedések azt a célt szolgálják, hogy megteremtsék a polgárok számára az erkölcsök szabad gyakorlásának lehetőségét, vagyis a boldogság elérését. Rendeleteikben egyaránt gondot fordítanak a testi és a lelki javak biztosítására, valamint mindazon körülmény orvoslására, mely meggátolja az egyént abban, hogy a virtusban kiteljesedve teljes életet élhessen. Carla Forno szerint Patrizi műve valójában egy negatívjába fordult utópia: azzal ugyanis, hogy a társadalmi rétegek közt – törvényekkel is szentesített – jogi, vagyoni és kulturális egyenlőtlenséget hirdet, épp olyan dolgot avat mértékké, amit – a műfaj logikája szerint – egy ideális város megalkotásakor el kell kerülni.⁴⁴

Az antik hagyomány és a reneszánsz utópiák:

A fenti művek nyomán is jól látható, hogy a reneszánsz utópiák megszületésénél meghatározó szerepe van a klasszikus görög és latin forrásoknak. Egyetértve Susan Lang megállapításával⁴⁵ az első ideális állam megalkotójának Platónat kell tartanunk, hisz *Állam* c. művében először ő vázolja fel egy nemlétező eszményi társadalom vízióját. A műfaj eredetén túl azonban még számos más olyan jellemzőt is találhatunk, melyeket e

⁴⁴ FORNO, *i. m.*, 129.

⁴⁵ Susan LANG, *The Ideal City*, *The Architectural Review*, 112(1952), 91.

művekben platóni eredetűnek kell tartanunk. Az ő hatásának tudhatjuk be, hogy a megjelenő eszményi társadalmak víziója alapvetően politikai szempontból kidolgozott, míg a társadalmi modell térbeli elhelyezkedése szinte minden esetben csak másodlagos. Ugyanakkor e másodlagosnak tartott várostervekben is érezhető a filozófus hatása, hisz a radiális és koncentrikus alaprajz talán éppen egy későbbi Platón-mű, a *Törvények* nyomán jelenik meg a műfajban. Ugyancsak platóni eredetűnek kell tartanunk az utópiák egyik attribútumának nevezett *insurasmust* is, hisz a *Timaios*ban szereplő Atlantis a maga sziget-motívumával, izoláltságával és eszményi társadalmával a későbbi utópiák előképe lesz. Az eszményi város topografikus elhelyezkedését illetően természetesen nem feledkezhetünk meg két másik forrásról sem: a görögök közül a milétosi Hippodamos adott inspirációt merőleges utcarendszerével, míg a rómaik közül Vitruvius hatott *De architectura* c. művével. A kör alaprajzú város propagálása mellett a római teoretikusra vezethető vissza az olyan gyakorlati kérdésekkel való foglalkozás is, mint a fekvés megválasztása, az éghajlat figyelembevétele, vagy a városfal kérdése. A klasszicizáló antik hagyománynak kell betudnunk azt is, hogy az utópiákban az ideális élettér minden esetben a város-állam formában ölt testet. A nagy monarchiák dicsőítése helyett, visszatér tehát az antik *polis* ideája, vagyis a középkori univerzalizmust a sokféleség elve veszi át.⁴⁶ Itália esetében eme idea létrejötté – mely a pluralitásban, az erők egyensúlyában és az értékek összehangolásában vélte megtalálni a békét és a szabadságot – történelmileg motivált, hiszen a háborúk dúlta félsziget is város-államokra tagolt. Így az antik források mellett ezúttal saját koruk realitása, a XVI. századi itáliai fejedelemségek példája is irányadó lehetett.

A politikai elképzelések terén is sokat kölcsönöztek Morusék a klasszikus elődök munkáiból: az igazságos társadalom víziója, mely szinte minden utópia sajátja, már az *Állam* c. műnek is egyik alapvetése, csakúgy mint a társadalmi egyenlőtlenséget okozó magántulajdon megszüntetése. Az ezzel szoros összefüggésben megjelenő nő- és gyermekközösség ugyancsak tetten érhető a kor alkotásaiban, gondoljunk csak Doni államára. Az ő esetében egyébként a spártai államszervezet is modellként szolgálhatott, hisz a fogyatékos újszülöttek kitevése, a gyerekek családtól elkülönítve történő

⁴⁶ Eugenio GARIN, *La città ideale* = E. G., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1965, 37.

nevelése és a következetes egyelőségre való törekvés mind olyan rendelkezés, melyben a lykurgosi hagyomány továbbélését is láthatjuk.

Hasonlóan fontos szerepet játszott még a kor utópiáiban a hésiodosi aranykor mítosza is: az egyszerű élethez, a természeti társadalomhoz való visszatérés gondolata innen is eredeztethető, hisz a paraszti élet egyszerűsége vonzó alternatívának tűnt fel a reneszánsz társadalom problémái közepette. S bár kétségtelen tény, hogy az eltűnt boldogság aranykori nosztálgája hatott az utópiákra, a megszülető műfaj túl is lép e hagyományon: míg az aranykornak van egy eziologikus aspektusa, vagyis mítosz szintjén magyarázza meg az emberi lét *jelenkori* boldogtalanságát, addig az utópiák haladó szelleműek, hiszen – a bukás ellenére is – igényt éreznek a történelem pozitív befolyásolására, és képesek hinni egy kivitelezhető boldogság-modellben.

Természetesen a fentiek mellett Aristotelés hatásáról sem szabad megfeledkezni, még akkor sem, ha gondolatai nem mindig olyan közvetlenül jelennek meg, mint Patrizi művében. Aristotelés leginkább boldogság-meghatározásával gyakorolt nagy befolyást a műfajra, hisz a kor utópistái az ő definíciója nyomán azonosították a „legfőbb jót” a „szabadon megnyilvánuló erény szerinti étellel.”⁴⁷ A két görög filozófus így eltérő területen fejtette ki hatását: míg Platón a társadalmi rend kialakításában, vagyis inkább politikai síkon volt meghatározó, addig Aristotelés az erkölcsök terén volt mértékadó. A tartalmi elemek mellett ugyanakkor a műfaj fomai jellemzőinek kialakítására is nagy befolyással voltak: a Morusnál, Roseonál, Doninál, Campanellánál megjelenő dialógus egyértelműen platóni eredetű, míg Patrizi argumentatív elbeszélése mögött Aristotelést sejtethetjük. Bár a példák sora még folytatható lenne, a fentiekből is jól látható, hogy az antik auktorokra való hivatkozás az itáliai utópiák egyik alapvető jellemzője. A Morustól nyert inspiráció mellett így épp e klasszikus szerzőktől nyert gondolati impulzus lesz az, mely segíti e műveket céljaik megvalósításában, vagyis abban, hogy megoldást találjanak koruk gazdasági és erkölcsi problémáira, hogy választ adjanak a körülmények szülte új igényekre, és hogy megörökítsék mindazt mindazt a tudást, amelyből merítették.

⁴⁷ Arist. *Pol.* IV, 11, 1295a = ARISZTOTELÉSZ, *Politika*, ford. SZABÓ Miklós, Bp., Gondolat, 1969, 192.

PETNEHÁZI GÁBOR

Az értelmiség utópiája Erasmus és a keresztény humanizmus

The short essaistic paper tries to reassume the main reasons of the ambiguous memory of the great humanist's reform-programme. Erasmus in his numerous writings mocked contemporary politics, the corruption, hedonism and selfishness both of ecclesiastical and secular rulers and exhorted the radical reform of the whole christian society, but in the meantime he might be completely aware of the unrealistic and utopian possibility of such a universal and spiritual turnaround. The reason, why he remained consequent in this wish (which in fact was not a coherent programme) is rooted in the very nature his being as christian humanist: the "universal intellectual" who criticized so sharply the society was both a role but a most serious justification of his personal and intellectual existence; furthermore, Erasmus of course was also aware of the nothing less ambiguous ciceronian requirements of the politically active but the same time withdrawn and creative humanist intellectual.¹

„Ha a zsinati mozgalom a 15. században győzött volna”

– írja Bibó István egy meg nem valósított dialógus-tervezetében, amelynek a fikatív szituáció szerint apósa, Ravasz László, mint bíboros érsek, illetve ő maga, mint címzetes váci kanonok lettek volna a szereplői – az egyház és Európa története is máshogyan alakul:

¹ A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta.

A 16. században egy katolikus-protestáns-erazmiánus kompromisszum megmenti az Egyház egységét, az Egyház zsinatpresbiteri demokratizálódása lesz a mintája a világi alkotmányossági mozgalmaknak, melyek az Egyház szövetségében megtörik a fejedelmi abszolutizmus kísérleteit, úgyhogy a felvilágosodott abszolutizmus közjátéka mindenütt elmarad, s a modern szabadságok organikusan nőnek tovább a középkori szabadságokból, úgy, mint Angliában. Így az Egyház megmarad az egész európai szellemi élet keretének, a felvilágosodás, modern tudományosság, humanitarizmus, demokratizmus, liberalizmus, szocializmus mind keresztény egyházi keretek között zajlanak, s a szerzetesrendek világi harmadrendjeinek elterjedése a szellemi élet minden valamirevaló emberét legalábbis címzetes egyházi funkciók viselőjévé teszi.

Bibó, ahogyan kifejti, „uchroniát” írt volna, vagyis „nem létező idősorokat” elevenített volna fel, az utópiák mintájára. Nem érdemes most végigmenni az egész tervezeten, a lényeg, hogy egy olyan konstitucionalista Európát vázol fel, amelyet még a XX. században is az egyház természetes közegében megmaradt értelmiség irányít, és e szellemi uralkodóosztály mindig higgadt és bölcs kompromisszumkészségének köszönhetően az öreg kontinensnek történelme során sikerül elkerülnie a nagy belső megrázkódtatással, rengeteg indulattal és hirtelen kilengéssel járó, akcióra reakcióval felelő forradalmi változásokat, legyen az a reformáció és a vallásháborúk vagy a felvilágosodás és francia forradalom, vagy akár az első világháború és a bolsevik forradalom. E képletben természetesen Magyarország sem jut ebek harmincadjára, a parasztháború elmarad, Dózsa pedig a mohácsi csatában, mint egy új Kinizsi megmenti az országot és az ifjú II. Lajost, aki ezután a nagy közép-európai államszövetség élén még ötven évig uralkodik békében.²

Bibó dialógus-tervezete első ránézésre is tipikusan erazmista ötlet, mondhatnánk úgy is, egy magyar keresztény humanista eszmefuttatása a

² *Ha a zsinati mozgalom a 15. században győzött volna... Bibó István címzetes váci kanonok beszélgetései apósával, Ravasz László bíboros érsekkel a római katolikus egyház újkori történetéről, különös tekintettel a lutheránus és kálvinista kongregációkra. Egyház-, kultúr- és politikatörténeti uchronia* = BIBÓ István, *Válogatott tanulmányok* IV, <http://mek.niif.hu/02000/02043/html/540.html>; rövidebb leírása Bibó Révai Andrásához 1968-ban írott levelében, I. Uo., <http://mek.niif.hu/02000/02043/html/539.html>

történelem elképzelése szerinti, ideális alakulásáról. A párbeszéd-forma már önmagában erős utalás a dialógus-művészetéről elhíresült Erasmusra, s azt szinte felesleges is rögzíteni, hogy az utópia műfajának Erasmus legjobb barátja, Morus volt a megteremtője, ugyanakkor a nagyközönség előtt talán már kevésbé ismert tény, hogy Utópia ideális állama egy olyan gondolat kísérlet volt, amely az Erasmus és az erazmisták által képviselt keresztény humanizmus elvei szerint felépült társadalom megvalósulását próbálta meg lefesteni. Irodalom-, eszme- és kultúrtörténészek, teológusok, filológusok és politikai filozófusok az elmúlt évszázadokban és évtizedekben egymást váltva és egymással vitatkozva próbálták megfejteni e gondolat kísérlet lényegét, értelmét; meghatározni komolyságát; értelmezni összefüggéseit és kontextusait. Bibó István tervezete tulajdonképpen ezek sorába illeszthető, még akkor is, ha attitűdje mai mércével mérve tudománytalan. A történelemben nincs „mi lett volna ha,” ennek ellenére Bibónak természetesen igaza van: ha a zsinati mozgalom a XV. században tényleg győzött volna,³ akkor Erasmust ma az egyházatyák között tartanánk számon, többek között éppen azért, mert volt mersze évszázados intézmények, tradíciók értelmére rákérdezni, a megszokott értelmezési keretektől kilépni és a dolgok utólag visszatekintve banális, ám a korban még korántsem magától értetődő lényegére rámutatni.

Talán eldönthetetlen, hogy egyáltalán mennyiben vette komolyan mindazt, amit leírt, mi az, amit elhíhetünk neki, és mit kell szkepszissel kezelnünk. Hatalmas életműve már nagysága miatt is immunis lehetne mindennemű átfogó interpretációs kísérletre, de a helyzetet tovább bonyolítja, hogy Erasmus, pl. Petrarcahoz hasonlóan, nagyon is tudatosan alakította azt a képet, ami róla és az ún. erazmiánusokról már életében rögzült, s amely elnevezés lényegében a saját környezetét takarta, de

³ Erasmusról és a konciliarizmusról vö. *Conciliarism and Papalism*, ed. J. H. BURNS, Thomas M. IZBICKI, Cambridge, 1997; Harry J. MCSORLEY, *Erasmus and the primacy of the Roman Pontiff: between Conciliarism and Papalism*, ARG, (65)1974, 37–54; Nelson H. MINNICH, *Erasmus and the Fifth Lateran Council (1512–17) = Erasmus of Rotterdam, the man and the scholar: proceedings of the symposium held at the Erasmus University, Rotterdam, 9–11 November 1986*, ed. Jan SPERNA WEILAND, Willem FRIJHOFF, Leiden, Brill, 1988, 46–61.

holdudvarában a *res publica litteraria*, azaz a humanisták szellemi köztársaságának szinte minden tagja elért.⁴

Mik voltak ennek a szakirodalomban keresztény humanizmusnak ill. északi reneszánsznak nevezett mozgalomnak vagy szellemi irányzatnak a főbb jellegzetességei? Erasmus valóban Luther szálláscsinálója volt, mert megrogyasztotta a katolikus egyház tekintélyét? Luther tényleg ellopta a show-t Erasmustól, ahogyan azt rendkívül szuggesztív, bár kétségkívül statikus és redukcionista módon Stefan Zweig ismert nagyesszéje sugallja?⁵ Erasmus pedig valóban elárulta a reform ügyét, amikor elhatározta magát Luthertől és az egyházszakadás ellen érvelt? E kérdések vázlatos megválaszolásához először azt kell körüljárnunk, hogy volt-e ténylegesen reformprogramja Erasmusnak, ill. mik voltak ennek a legfőbb sajátosságai, másodsorban pedig arra a mélyebb problémára kell kitérnünk, hogy az értelmiségi, külső szemlélői létből (ha tetszik, szellemi magaslatokból) lehetséges-e egyáltalán ténylegesen befolyásolni a társadalmi, politikai és gazdasági folyamatokat, vagy ez mindig csupán egy könnyen szertefoszló illúzió, és az idealizmus törékeny lélekvesztője törvényszerűen hajótöresre ítéltetett az emberi indulatok, érdekek és képmutatás óceánján. Mindez előrevetíti ugyan az alapprobléma örökös megoldatlanságát, de a kissé bővebb kifejtés révén mégis közelebb juthatunk a reformáció egyik legfontosabb, és sajátos módon (a fenti szögesen ellentétes állításokból is jól kirajzolódóan) azóta sem ambivalencia-mentesen kezelt előzményéhez.⁶

Az új értelmiség

A XIV–XV. században Itáliában kibontakozó humanizmus egy olyan új értelmiségi modell és kulturális program volt egyben, amely egyrészt

⁴ A legfontosabb monográfiák a humanisták tudatos önreprezentációjáról: Stephen GREENBLATT, *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*, Univ. of Chicago Press, 1980; Lisa JARDIN, *Erasmus man of letters. The construction of charisma in print*, Princeton Univ. Press, 1993; Karl A. E. ENENKEL, *Die Erfindung des Menschen: Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin, De Gruyter, 2008.

⁵ Stefan ZWEIG, *Rotterdam Erasmus diadala és tragédiája*, ford. HORVÁTH Zoltán, Bp., Holnap Kiadó, 1993.

⁶ Az alábbiakban vázolt gondolatmenet alapvetően Hanan YORAN inspiratív és jóval részletesebb tanulmányát követi: *Between Utopia and Dystopia: Erasmus, Thomas More, and the Humanist Republic of Letters*, Plymouth, Lexington Books, 2010.

szakított a középkori egyetemeken felvirágzó, de még szorosan az egyházhoz kötött, skolasztikus értelmiségi modellel és hangsúlyozottan a világi hatalomhoz igyekezett közelebb kerülni, másrészt pedig e törekvésének saját maga teremtett hivatkozási alapot az antik, görög és latin filozófia, irodalom, történelem és művészet elfeledett szerzőinek, alkotóinak az újrafelfedezése és magas szintű imitációja révén. Ez azzal a megkötéssel is igaz, ha elismerjük már a skolaszticizmuson belül is létező középkori előzményeit, valamint azt, hogy tulajdonképpen filozófiai rendszert, metafizikai és ontológiai mélységű világmagyarázatot a reneszánsz nem tudott kitermelni, és ezzel a humanizmus-kutatás egyik legfontosabb XX. századi képviselője, Paul Oskar Kristeller (1905–1999) előtt is fejet hajtunk.⁷ A humanizmusról Hans Baron (1900–1988) által kialakított másik nagyhatású (és részleteiben azóta természetesen megcáfolt vagy legalábbis megingatott) paradigma az új értelmiség társadalmi elkötelezettségét, eredendő republikanizmusát és erős politikai aktivitását emeli ki, és az újkortól kezdve kialakuló, demokratikus polgári öntudat legfontosabb előképét látja bennük – ahogyan láttuk, Bibó István is ezt az alapállást képviselte.⁸

Az itáliai humanizmust néhol máig felbukkanóan szokták új pogánysággal vádolni, s ez nem kis részben Erasmus kortárs itáliai humanistáit illető kritikájának is köszönhető; az is kétségtelen azonban, hogy ő maga teljességgel a *bonae litterae*, vagyis a humanisták által restaurált latin és görög irodalmi tradíció képviselőjének tartotta magát. Morushoz hasonlóan, akivel első angliai útja idején, 1499-ben ismerkedett meg és szinte azonnal szoros barátságot kötött, élesen elhatárolta magát a skolasztikától, ami viszont nem pusztán a *bonae litterae* melletti kiállást, hanem egy Nyugat Európában addig szinte ismeretlen társadalmi karrier és egzisztencia megvalósításának az igényét is magában foglalta. Az egyházi értelmiség hagyományos karrierje nem vonzotta; párizsi tanulmányait félbeszakította, steyni anyakolostorába nem tért vissza, megszegve ezzel a szerzetesi regulát,

⁷ Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Thought and Its Sources*, Columbia Univ. Press, 1979; *Studies in Renaissance Thought and Letters I–IV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956–1996.

⁸ Hans BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton Univ. Press, 1955; Uő, *From Petrarch to Bruni: Studies in Humanistic and Political Literature*, Univ. of Chicago Press, 1968.

igaz későbbi itáliai útja alkalmával a teológiai doktorátust végül megszerezte.⁹ Privát életében tehát azt az ideát, amit Bibó megfogalmaz, vagyis hogy a feltörekvő, vagy progresszív értelmiség (amit saját korában a humanizmus jelentett) az egyház kebelén belül lett volna képes karriert befutni, nem tartotta megvalósíthatónak, ugyanakkor – bár az 1510-es évek közepén igen közel került a politikai hatalomhoz (vagyis a burgund udvarhoz) – az itáliai kancellár-humanisták (pl. Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Coluccio Salutati) Morus által is befutott (és mint közismert, tragikus véget ért) pályája sem jutott neki osztályrészül. Néhány éves cambridge-i tanárkodásától (1511–14) eltekintve egyetemen sem tanított, igaz, pedagógiája révén (is) nagy hatást gyakorolt a kortársakra. Emellett nyelvész, filológus, rétor, moralista és teológus volt egy személyben, világi hatalmasságok levelezőpartnere, de (rövidéletű *consiliariusi* ténykedésén túl)¹⁰ mindenféle hagyományos intézménytől, címtől, rangtól elhatárolta magát.

Egyház- és társadalomkritika

Ehelyett már életében egyszemélyes intézmény lett, anyagi függetlenségét részben pártfogói támogatására, részben pedig kiadói tevékenységére és publikációira alapozta. A XVI. század elején robbanásszerűen táguló Gutenberg-galaxis virtuális terében egy valódi állócsillag volt, aki köré hamarosan szatellit-humanisták egész serege csoportosult, így a kibontakozó német humanizmus képviselői is, akik közül sokan néhány év múlva viszont már inkább Luthert támogatták. Erasmus iránti rajongásuk nemcsak a latint

⁹ Erasmus életéről és műveiről a teljesség igénye nélkül a legfontosabb irodalom: MARKIS Simon, *Rotterdami Erasmus*, Bp., Gondolat, 1976; JOHAN HUIZINGA, *Erasmus*, ford. GERA Judit, Bp., Európa, 1995; PRESERVED SMITH, *Erasmus: a Study of his Life, Ideals and Place in History*, New York–London, 1923; MARGARET MANN PHILLIPS, *Erasmus and the Northern Renaissance*, New York, Macmillan, 1949; ROLAND H. BAINTON, *Erasmus of Christendom*, New York, Scribner, 1969; CORNELIS AUGUSTIJN, *Erasmus. His life, Works and Influence*, transl. J. C. Grayson, Univ. Toronto Press, 1991; JAMES D. TRACY, *Erasmus: the Growth of a Mind*, Genève, Droz, 1972; UŐ, *Erasmus of the Low Countries*, Univ. California Press, 1996; ERIKA RUMMEL, *Erasmus*, London, Continuum, 2004.

¹⁰ E minőségében írta az ifjú V. Károlynak az *Institutio principis Christiani-t*; magyarul: *A keresztény fejedelem neveltetése*, ford. CSONKA Ferenc, Bp., Európa, 1992. Politikai ténykedéséről és politikai nézeteiről összefoglalóan: JAMES D. TRACY, *The Politics of Erasmus. A pacifist intellectual and his political milieu*, Univ. of Toronto Press, 1978.

megújító, nyelvalkotó zseninek, hanem a mindig iróniára kihegyezett stílusú fenegyereknek is szólt, aki nem átalított pápákat, királyokat, főpapokat és fejedelmeket kigúnyolni, akár a soha el nem ismert *Julius Exclusus*-ban (1514), vagy a latin és görög mondásokat egy monumentális kulturális enciklopédiába összegyűjtő és azokat magyarázattal ellátó *Adagia* nagyesszéiben (különösen az elhíresült 1515-ös „utópisztikus” kiadásban), vagy éppenséggel a *Balgaság dicséretében* (1511).¹¹ Erasmus emellett a keresztény társadalom alapvető intézményeire, évszázados szokásainak értelmére kérdezett rá, heves kirohanásokat intézett a mindent behálózó korrupció, képmutatás és harácsolás ellen, és az egész keresztény társadalomra kiterjedő, spirituális reformot követelt, visszatérést az Evangélium betű szerinti tanításához. E reform első lépése szerinte az lett volna, ha az egyház lemond mindennemű világi hatalmáról és vagyonáról, mert az a spirituális szerep, amit vindikál magának, összeegyeztethetetlen ezekkel. Ahogyan az *Adagiában* található esszéjében, az *Alkibiadés szilénjeiben* írja:

A papság az emberinél nagyobb, égi valami. Magasztosságához nem illik más, csak a mennyei. Miért alacsonyítod le méltóságát közönséges dolgokkal? Földi mocsokkal miért szennyezed be tisztaságát? Miért nem hagyod, hogy saját területén legyen hatalmas? Miért nem tűröd, hogy saját dicsőségétől nemesüljön? Hogy saját méltósága miatt tiszteljük? Őt a mennyei lélek szemelte ki – e mennyei

¹¹ Az életmű rendszeréről és a kiadástörténetről vö. a jelenleg is folyamatban lévő kritikai kiadás-sorozat (ASD) általános bevezetőjét: J. H. WASZINK, L.E. HALKIN, C. REEDIJK, C. M. BRUEHL, *General introduction*, ASD I-1, Amsterdam, North Holland, 1969; Richard L. DEMOLEN, *Introduction: Opera Omnia Desiderii Erasmi: Rungs on the Ladder to the Philosophia Christi = Essays on the Works of Erasmus*, ed. Richard L. DEMOLEN, New Haven, London, Yale Univ. Press, 1978, 1–51, ill. PETNEHÁZI Gábor, *Bevezetés = Rotterdami ERASMUS, Beszélgetések a keresztény vallásról*, Szeged, Lazi, 2012, I–XVII. A maró szatírával megírt *Mennyekből kizárt Gyula* szerzősége sokáig vita tárgya volt, ezt a kérdést az új, Silvana Seidel Menchi által szerkesztett kritikai kiadás megnyugtatóan tisztázta, vö. ASD I-8, *Iulius Exclusus; De civilitate morum puerilium; Conflictus Thaliae et Barbariei*, ed. F. BIERLAIRE, R. HOVENT, S. SEIDEL MENCHI, Leiden-Boston, Brill, 2013. A több mint négyezer paroemiumot tartalmazó *Adagia* az új sorozatban kilenc kötetet tölt meg: ASD II-1–9, ed. M.L. van POLL-VAN DE LISDONK et alii, North-Holland, Elsevier, 1998–2005. Az 1515-ös, itt is idézett társadalomkritikus nagyesszéket tartalmazó *Adagia*-kiadást Margaret MANN PHILIPS nevezte „utopian edition”-nek: *The "Adages" of Erasmus; a study with translations*, Cambridge Univ. Press, 1964.

testből, ami az egyház – a dolgok élére. Miért vonod őt a kényurak őriöngő kavalkádjába?¹²

A második lépés a kereszténység minden egyes tagjának, egyénekenkénti belső megtérése, a *resipiscite* parancsa: az Apostolok Cselekedeteiben szereplő felszólítást saját görögéből újrarendezett Újszövetségében Erasmus ezzel a kifejezéssel adta vissza a Jeromos-féle *poenitentiam agite* helyett:¹³ nem a formális, külsőleges bűnbánatra helyezte tehát a hangsúlyt, hanem a belső lelki fordulatra, ahogyan az eredeti görög kifejezés is sugallja. Esméljetez fel, térjetez észhez, térjetez meg – szólt Erasmus saját kora keresztény társadalmához, mert

Félek, hogy megtapasztaljuk még milyen is, amikor az Isten szigorúbb bíró. Hiszen a mostani felfordulás mi mást üvölt a fülünkbe, mint hogy az Isten megharagudott ránk mindenért? Mi mást kellene tennünk, minthogy legnagyobbak és legkisebbek, felszenteltek és világiak egyként alázetos lélekkel az Úr irgalmában keressünk menedéket?¹⁴

A világ tökéletesedése felé tett harmadik, logikus lépés a világi hatalom reformja lett volna, de erre Erasmus sem talált megoldást. A *keresztény fejedelem neveltetésében* (1516) megírta ugyan, hogy milyen emberré kellene nevelni az ideális fejedelmet, ám a vállalkozás megvalósíthatatlanságát lényegében beismerte akkor, amikor azt is beleírta, a legjobb, ha az ifjú fejedelem nincs tudatában fejedelmi voltának, ezzel pedig nem kevesebbet vallott be, mint hogy az ember szükségszerűen esendő, a tökéletes kormányzás pedig lehetetlen.¹⁵ A másik oldalon, név nélkül ugyan, de könyörtelen kritikával illette a királyokat, részben egy az egyben lehülyézve őket (a *Királynak vagy bolondnak születni* c. esszéjében, vagy *A balgaság*

¹² Ad. 2201 *Sileni Alcibiadis*; ASD II-5, ed. Felix HEINIMANN, Emanuel KIENZLE, Amsterdam, North-Holland, 1981, 159–190; 184. Ezt és a későbbi idézeteket is a saját fordításomban közlöm.

¹³ Csel 3, 19: "Tartsatok bűnbánatot és térjetez meg." Vö. ERASMUS, *Beszélgetések a keresztény vallásról*, 38.

¹⁴ ASD II-5, 189.

¹⁵ YORAN, *i. m.*, 114.

dicséretében), részben pedig kíméletlen önzésüket és vérengző hajlamukat tűzve tollára (*Keresi a sast a ganébogár*).¹⁶

Krisztus demokratikus filozófiája

Milyen alternatívát kínált? Mi volt az elhíresült *philosophia Christi* lényege? Említettük, hogy nem csak a háborúzó, féktelenül elbizakodott és a népet kíméletlenül adóztató királyokkal, a korrupt pápai kúriával, a földi élvezeteket hajhászó egyházi vezetőkkel volt baja, bírálata az egész, visszájára fordult keresztény társadalomnak szólt, amelynek vallásgyakorlata a babonában, az Erasmus által csak zsidózónak nevezett (és meglepő módon elsősorban a szerzetesekhez kapcsolt) aprólékos szabályokban, szertartásokban és fényes külsőségekben merült ki, miközben a hit valódi tartalma az évszázadok alatt elsikkadt:

A zsidóknál vannak ugyanis a törvénynek olyan előírásai, amelyek a szentéletűséget jelképezik inkább, mintsem eredményezik. Ilyenek az ünnepek, a szombat, a böjt és az áldozatok. Vannak aztán olyanok, amelyeket mindig be kell tartani, nem azért mert parancs, hanem mert természetüknél fogva jók. A zsidóktól pedig nem azért fordult el Isten, mert szigorúan betartották a törvény betűjét, hanem mert ezekkel balgatagon pöffeszkedve, azt vették semmibe, amit Isten a leginkább be akart tartatni velük, és eltelve kapzsisággal, gőggel, rablással, gyűlölködéssel, irigységgel és más bűnökkel, úgy gondolták, Isten sokkal tartozik nekik azért, mert ünnepnapokon a templomokat látogatják, mert áldoznak neki, megtartóztatják magukat a tiltott ételektől és időnként böjtölnek. Árnyaknak szolgáltak, miközben a lényegét semmibe vették. (...) A zsidók megmentettek egy kútba esett szamarat szombaton, és megrótták Krisztust, aki egy egész embert mentett meg szombaton. Elhamarkodott ítélet volt és nélkülözte Isten ismeretét; nem tudták

¹⁶ Ad. 3001 *Dulce bellum inexpertis*: ASD II-7, ed. R. HOVEN, Amsterdam, Elsevier, 1999, 11-44; Ad. 2601 *Scarabeus aquilam quaerit*: ASD II-6, ed. Felix HEINIMANN, Emanuel KIENZLE, Amsterdam, North-Holland, 1981, 395-424; *Laus stultitiae*: ASD IV-3, ed. Clarence H. MILLER, Amsterdam, North-Holland, 1979.

ugyanis, hogy az emberért vannak a szabályok és nem az ember van a szabályokért.¹⁷

Erasmus szerint az evangélium üzenete valójában egyszerű, megfejtése különösebb képzettséget sem igényel; a Bibliát közkinccsé kell tenni, ami az Újszövetség új latin fordítása (és a mellé írt parafrázis) mellett a nemzeti nyelvű fordítások természetes szükségletének a hangoztatását is jelentette. Ahogyan az 1516-ban megjelent, általa csak *Novum Instrumentum*nak nevezett Újszövetség-fordítás elé írt bevezetőjében, a *Paraclesis*ben írta:

Tanultnak lenni szinte csak keveseknek adatik meg; de senki nem engedheti meg magának, hogy ne legyen keresztény, vagy ne legyen hívő – merészebben még azt is hozzátenném: senki nem engedheti meg magának, hogy ne legyen teológus.¹⁸

Az általa elképzelt ideális keresztény társadalom átlagos tagja tehát mélyen hívő, hite alapos Biblia-ismeretén nyugszik, a teológia pedig nem az egyetemeken tanított, bonyolult skolasztikus tudományt jelenti, hanem egy Biblia-alapú, praktikus istenismeretet és krisztológiát, amit ily módon minden magánember elsajátíthat. Nem véletlen, hogy elhíresült dialógusaiban a teológiai problémákról hangsúlyozottan magánemberek vitatkoznak, mint a Sózotthalas és a Hentes a *Halevésben*, vagy mint az *Istenes lakoma* résztvevői.¹⁹

Ez utóbbi beszélgetés Erasmus keresztény humanizmusának egyfajta kvintesszenciáját adja, ahol az aprólékosan lefestett, harmonikus

¹⁷ ERASMUS, *Beszélgetések a keresztény...*, i. m., 56–57. A kereszténység a szabályok szolgátságával azonosított zsidó hit tökéletes ellenpólusa Erasmusnál, alapvetően paulinista eredetű antijudaizmusa (nem keverendő össze pl. Luther ismert antiszemizmussal) ily módon teológiájának fontos összetevője, vö. MARKIS Simon tanulmányait: *Erasmus és a zsidóság*, Filológiai Közlöny, 19(1973), 91–98; Simon MARKISH, *Érasme et les Juifs*, trad. Mary FRETZ, Lausanne, 1979; *Erasmus and the Jews*, transl. Anthony OLCOTT, Chicago Univ. Press, 1986; vö. Helmut FELD, *Essays zur europäischen Religions- und Kulturgeschichte: Kritische Blicke auf Personen un Epochen*, Berlin, Lit Verlag, 2017, 192–222.

¹⁸ ASD V–7, Leiden, Boston, Brill, 2013, 279–299: *Paraclesis ad lectorem pium*, ed. Charles BÉNÉT, 293.

¹⁹ A *Colloquia* kritikai kiadása: ASD I-3, ed. L-E. HALKIN, F. BIERLAIRE, R. HOVEN, Amsterdam, North Holland, 1972. Az idézett dialógusok uott: (*Convivium religiosum* és *Ἰχθυοφαγία*): 231–267; 495–537; magyarul: ERASMUS, *Beszélgetések a keresztény ...*, i. m., 32–83; 146–218.

környezetben (a vendéglátó vidéki birtokán) a múzsák számával egyezően kilenc beszélgetőpartner a keresztény hit és szabadság valódi természetéről, a külső konvenciókról, egyház és állam viszonyáról vitatkozik imponáló felkészültséggel, egyaránt magabiztosan kezelve a humanisták korábbi generációja által feltámasztott antik tradíció nagy szerzőit, a Bibliát és az Erasmus és követői által újra felfedezett egyházatyák műveit.

Szent Szókratész, imádkozz érettünk!²⁰

– kiált fel a dialógus egy pontján az egyik szereplő, jól illusztrálva az antik, pogány filozófia és a keresztény tanítás erasmusi harmóniáját, és szimbolikusan ugyanezt jeleníti meg a beszélgetés már említett helyszíne, a vadregényes antik bukolikát egy csobogó szökőkúttal és árnyas lugasokkal ékített, festményekkel borított falakkal körülvett zárt kertben felelevenítő környezet.²¹ Csupa ellentmondás tehát, amit Erasmus a keresztényi szelídséggel, az intellektus és a dialógus erejével igyekezett feloldani, sikerrel ugyan, de ez a siker csakis abban a virtuális közegben és zárt (diszkurzív) térben volt lehetséges, amit saját maga teremtett az általa elképzelt ideális keresztény társadalom számára, s amelynek megvalósítására reális esélyt valószínűleg ő maga sem látott. Ez az oka, hogy az erasmusi reform nélkülözötte a tulajdonképpeni rendszert, és ugyanennek köszönhető, hogy Morusnál viszont, amikor rendszeres leírását adja a keresztény humanista elvek szerinti, ideális társadalomnak, az erasmusi ideálok következetesen végigvitt logikája sok esetben már nem is utópiához, hanem disztópiához vezet.²² Az ellentmondás azonban nem csupán a keresztény humanizmus Erasmus által olyan harmonikusan egybeforrasztott, ám eredendően eltérő lényegeiben rejtőzött: valójában a humanisták által kialakított, fent említett értelmiségi modell már önmagában fából vaskarika volt, és ezzel a keresztény humanisták, így Erasmus és Morus is tökéletesen tisztában voltak.

Az értelmiségi reform zsákutcája?

A humanista értelmiség talán legfontosabb, saját maga választotta mintaképe Cicero volt, az a Cicero, aki *homo novus*ként (tehát kizárólag rátermettségének

²⁰ ERASMUS, *Beszélgetések a keresztény ...*, i. m., 66.

²¹ *Uo.*, 35–47.

²² YORAN, i. m., 107–132; 159–190.

és erényeinek köszönhetően) került a római állam élére, s aki a köztársaság végorájában írta talán legnagyobb hatású művét, a *De officiis*.²³ Ebben az Erasmus által is a fejedelmek kötelező olvasmányául rendelt írásában fektette le azokat az alapvető erkölcsi erényeket, amelyek az általa idealizált, régi római köztársaságot felvirágoztatták, és ugyanitt fejti azt az ellentmondásos kapcsolatot, ami az erények egyéni gyakorlása és közösségi megvalósulása között fennáll. Ez a későbbiekben az aktív és szemlélődő élet szembeállításában nagy karriert befutó (Cicero és a rómaiak által *otium-negotium*nak nevezett) dilemma a humanistáknak is tipikus válaszutja lett.²⁴ A keresztény középkorban a szellem emberének természetes közegét és a keresztény erények megvalósításának egyetlen lehetőségét a világtól való elvonulás jelentette; a humanizmussal jelentkező és Cicero nyomdokain lépkedő új értelmiségnek a szemlélődő nyugalom már kevésbé volt kifizetődő; a hatalomhoz való törleszkedésük kivételezett státusuk fenntartásához elengedhetetlen volt, ebből következően azonban Ciceróhoz hasonlóan alaposan meg kellett indokolniuk, hogy a politika és az erényes élet igenis összeegyeztethető egymással. Erasmus saját maga által kialakított pozíciója tulajdonképpen e kettőt, a világtól elvonult szerzetesét és a politikát alakító, a hatalomnak tanácsot adó humanistáét ötvözte, amellyel egy újfajta függetlenséget vindikált magának. E természetesen művi és virtuális, ám ettől függetlenül máig hatásos, csodált és utánzott póz az egyetemes értelmiségi, a világpolgár, a humanistát az emberbarát keresztény ideájává magasztosító, üzenetét a kortársak összességének megfogalmazó, szavai erejét az összkereszténység, vagy akár az egész emberi nem reformjáért mozgósító szellemi (és hangsúlyozottan nem politikai) vezető póza volt, ami pontosan annak az ideának felel meg, aminek ukrónikus megvalósulását Bibó elképzelte, s amelynek viszont Morus csak utópisztikus esélyt tudott adni.

Erasmus reform-programja részben tehát ugyanazt a funkciót töltötte be, mint amit Cicero, Petrarca és az őt követő itáliai humanisták életművével,

²³ A humanista értelmiség cicerói mintakövetéséről a magyar kutatásban Almási Gábor írt a legösszefogottabban: ALMÁSI Gábor, *Miért Cicero? A cicerói értelmiségi modell és értékek reneszánsz adaptációjáról*, Korall 23(2006), 60–85 = UŐ, *Reneszánsz és humanizmus*, Bp., L'Harmattan, Kossuth Klub, 2017, 33–58; *The Uses of Humanism. Johannes Sambucus (1531–1584) Andreas Dudith (1533–1589), and the Republic of Letters in East Central Europe*, Brill, Leiden–Boston, 2009, 1–18; 69–99; *A humanizmus haszna=Reneszánsz és humanizmus*, 17–32.

²⁴ Cic. *Off.* III, 1–30.

irodalmi tevékenységével kapcsolatban a kutatás már feltárt, vagyis öngazolást adott és a társadalom felé is indoklását adta az értelmiségi lét függetlenségének; Erasmus azonban ezt még fokozta is azzal, hogy az egész európai kereszténység érdekében fogalmazta meg kritikáját korának egyházi, politikai és társadalmi viszonyairól – valóban hitelesen. Sajátosan erasmusi csavar, hogy eközben Morushoz hasonlóan maga is tökéletesen tisztában volt úgy a reform megvalósulásának objektív lehetetlenségével (ez az a bizonyos bolondsipka *A balgaság dicséretéből*), mind pedig azzal a ténnyel, hogy amit ír, az valódi megértésre csupán a *res publica litteraria* kevés kiválasztott előtt megnyíló, a társadalom többsége elől elzárt kertjében számíthat. Amikor pedig e zárt közegből kiszabadult üzenetet a ténylegesen meginduló reform különböző képviselői tűzték a zászlajukra, elborzadva figyelte a hatást, és nem győzte az apológiákat írni és revideálni mindazt, amit olyan imponáló lendülettel korábban alkotott.²⁵

Ezzel együtt is, számunkra, az utókornak a valódi keresztény humanizmust a *Julius Exclusust*, az *Encheiridiont*, a *Laus stultitiaet*, a *Querela pacist*, az *Adagiát* és *Colloquiát* író Erasmus képviseli, akinek úgy is elhisszük, hogy komolyan reformot akart, ha tisztában vagyunk azzal, hogy ő is tudatában volt elképzelései illuzórikus voltaival.

Ahogy mondani szokták: innen jó veszíteni.

²⁵ Az apológiák a kritikai összkiadásban külön osztályt foglalnak el, vö. PETNEHÁZI, *Bevezetés i. m.*, VIII; az őt ért bírálatokról és támadásokról: Erika RUMMEL, *Erasmus and his Catholic Critics I-II*, Nieuwkoop, De Graaf, 1989 (Bibliotheca Humanistica et Reformatorica XLV).

MÁTÉ ÁGNES

Fabula és história határán

Két festői történet a XVI. század Magyarországról

The paper discusses two anecdotes concerning the Hungarian court. The first anecdote is transmitted by Le Vite of Giorgio Vasari on Visino, a Florentine painter, and his adventure in the court of Louis II. The big-mouth Florentine almost lost his life because the Hungarian aristocrats misunderstood his communicating of cultural preferences for Tuscany in comparison to Buda court. The other text is a short narrative taken from the Le Sei Giornate of Sebastiano Erizzo. Erizzo's story tells about King John Szapolyai and one of his servants who stole a precious ring from his master. The servant accuses a painter of the sin and almost makes him killed for something the painter did not commit. The King, conscious about his servant's deed frees the painter and punishes the servant by sending him away from his service and giving him the same ring the servant risked his own position and another person's life for. My analysis discusses the possible historical and cultural background of the two stories. It also calls attention to the psychological effects they may have caused in their contemporary readers and the different reading strategies we approach them after the Enlightenment of European culture.¹

A jelen tanulmány két olyan itáliai eredetű rövid elbeszélésre koncentrál, amelyek valószínű történeti háttérét a XVI. századi Magyarországon kell keresnünk, s amelyek itáliai művészek sorsát tárgyalják. Ez a két elbeszélés

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos segédmunkatársa, a publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta.

is több olyan, a Magyar Királyság lakóira vonatkozó elképzelést tükröz, amelyek több más olasz vagy latin nyelvű, az Appenini-félszigetről származó történetben is megjelentek. A Visino nevű firenzei festőről szóló anekdota tudomásom szerint e tanulmány lapjain olvasható először magyarul, míg a másik novella egy évszázad után kap újabb magyar fordítást.

Első történetünk a magyar királyi udvar légköréről, s egy oda érkező olasz festőről, Mariotto Albertinelli tanítványáról, a firenzei Visinóról szóló anekdota, amely Giorgio Vasarinak röviden csak *Le vite* címen híressé vált életrajzi gyűjteményében maradt fenn. Főgel József² szerint az eset II. Lajos király udvarában játszódott le:

[...] ugyanőt néhány firenzei kereskedő Magyarországra vitte,³ ahol sok művet készített, és eléggé elismert lett. De kis híja volt, hogy ez a szerencsétlen ember pórul járjon, aki, mivel természetéből adódóan szabad és fesztelen volt, nem bírta elviselni bizonyos okvetetlenkedő magyarok kellemetlenkedését, akik egész nap azzal tömték a fejét, hogy annak az országnak a dolgait dicsérték, mintha semmi másban nem lehetne jót és boldogságot találni, csak az ő kályháikban, meg az evésben és az ivásban, és mintha más előkelőség és nemesség nem lenne másutt, csak az ő királyukban és udvarában, és mintha minden más csak sár lenne; és neki úgy tűnt, mint ahogyan úgy is van, hogy Itália dolgaiban másféle jószág, finomság és szépség rejtőzik, és egyszer, kifárasztva az efféle hülyeségeiktől, amikor véletlenségből egy kissé vidám volt, kiszaladt a száján, hogy szerinte többet ér egy flaska trevisói bor és egy mazsolás pereg, mint ahány király és királyné abban az országban valaha is volt. És ha nem úgy esett volna, hogy a dolog egy úriember és a világ dolgaiban jártas püspök kezébe kerül (aki az egészséget elmesélte), aki visszafogott volt és a dolgot tréfára tudta és akarta is fordítani, akkor Visino megtanult volna kesztyűbe dudálni, mert azok az állati magyarok, nem értvén a szavait, és azt gondolván, hogy ő valami nagy dolgot mondott, mintha legalábbis el akarta volna venni a királyuk és az országuk életét, a népharagnak kiteve, a menekülés lehetősége nélkül keresztre akarták feszíteni. De az a jószándékú püspök kihúzta a bajból, és megbecsülvén, hogy mennyit ért ennek a tehetséges embernek az

² FŐGEL József, *II. Lajos udvartartása 1516–1526*, Bp., MTA, 1917, 84.

³ A fordítás alapjául a következő kiadás szolgált: Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Adriano Salani Editore, 1930, III, 501–502.

erénye, jóra fordítva a dolgot, visszahelyezte őt a király kegyébe, és Visino megértve ezt, megnyugodott, s aztán végül abban az országban eléggé megbecsülték és megjutalmazták az erényét. De a kalandja nem tartott sokáig, mert nem volt képes elviselni a kályhákat, sem pedig azt a hideg levegőt, amely ellenkezett a testfelépítésével; rövid úton véget ért, de életben maradt az iránta érzett hála és jó híre azokban, akik életében ismerték őt, és akik lassacskán megismerték a munkáit.

A festményeit körülbelül 1512-ben készítette.⁴

A Visinóról⁵ szóló anekdotában több visszatérő motívumot is találunk: például azt, az olaszok közt a magyarokról máig is élő sztereotípiát, hogy a magyarok sokat isznak és igen fűszeresen esznek. Hasonló előítélet fogalmazódik meg Poggio Bracciolini egyik *faceziájában*,⁶ ahol egy firenzei pap a Magyarországon tapasztalt szokásokból vonja le azt a (természetesen téves) következtetést, hogy az embereknek a másnaposságtól vérekes a szemük. A másik, a két nép között máig is élő konfliktusforrás a fűtés kérdése: Visino valószínűleg nem bírta azokból a szép majolikacserepes kályhákból áradó meleget, amelyek Mátyás építkezései nyomán díszítették a palotáit, és amelyeknek maradványait még a XX. századi feltárások is

⁴ A hivatkozott kiadás szerint az 1512-es dátum talán Albertinelli festményeire vonatkozik, nem Visino magyarországi működésére.

⁵ Visino neve nem szerepel MIKÓ Árpád, *A reneszánsz Magyarországon*, Bp., Corvina, 2009 című kötetében, bár a munka inkább a nagy tendenciák összefoglalása, mint részletes almanach, s nem vezeti rekonstrukciós szándék a csak írásos emlékekből ismert alkotók és munkáik listázására.

⁶ Poggio BRACCIOLINI, *Elméncségek – Reneszánsz egypercesek*, ford. CSEHY Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2009, 162. nr. CXLV. *Egy firenzei papról, aki Magyarországon járt*: „Magyarországon az a szokás járja, hogy miután a szentmise véget ér, azok, akiknek szembetegségük van, közelebb jönnek az oltárhoz, a pap pedig a kehelyből szentelt vízzel hinti meg a szemüket. Mindeközben a szentírás szavait idézi, s gyógyulásért imádkozik. Egyszer Filippóval, akit „a Spanyolként” ismernek, Magyarországra jött egy firenzei pap is. Egyszer Zsigmond király jelenlétében misét mondott, s elébe járultak a szembetegek, hogy a szokásnak megfelelően meghintse a szemüket. A pap azt hitte, hogy a mértéktelen ivás és másnaposság miatt látszik gyulladtnak a szemük, fogta hát a kelyhet és (ahogy ezt látta) meghintette az előtte állókat és olaszul így fakadt ki: „Andatevene che siate morti a ghiado!” (Takarodjatok innen, megérdemlitek, hogy kard által vesszetek!) A király és császár, aki értette a szavait, nem tudta megállni, hogy ne nevéssen. Másnap az ebédnél tréfából elismételte a pap szavait, amelyek a szembetegeket haragra lobbantották, a többieket viszont kacagásra ingerelték.”

megtalálták a budai és a visegrádi várakban. Másrészt, a mai Olaszországot csak turistaként ismerő magyarok számára mindig hihetetlennek tűnik az az állítás, amiről a Rómában és Firenzében a téli időszakban dolgozó magyar kutatók mindig panaszkodnak: annyira kevés helyen lehet fázni, mint a nagy olasz könyvtárak 5-6 méteres belmagasságú, ezért befűthetetlen termeiben. Nem beszélve arról, hogy Firenzében például az önkormányzati rendelet értelmében este 10 óra után fűteni sem lehet. A kortárs olaszok otthonaik hidegségét úgy védik ki, hogy elektromosan fűthető takarókat vesznek, nagyjából november elején, amikor az esős és nedves hideg időjárás megérkezik.

A magyarországi hideg és a fűtés elviselhetetlensége, mint kifogás, jó szolgálatot tett a híres Ludovico Ariostónak is, aki állítólag ezen az alapon tagadta meg urától, Ippolito d'Este érsektől illetve akkor már egri püspöktől azt,⁷ hogy vele Magyarországra jöjjön. Talán részben a magyarországi időjárás is szerepet játszhatott Ippolito d'Este azon döntésében, hogy az esztergomi érsekséget egy alacsonyabb rangú és jövedelmű, viszont állandó magyarországi jelenlétet nem igénylő püspökségre cserélte, évtizedekkel azelőtt, hogy a Tridentinum kötelezően előírta volna a főpapoknak az egyházmegyékben tartózkodást.⁸

Szintén felmerül a Visino-anekdotában a nyelvtudás kérdése: a magyar udvari emberek közül csak a nyilván itáliai tanulmányokat végzett püspök érti a firenzei nyelvét, a többiek csak a hangleytésből, és a mondatait kísérő valószínű röhögcséléséből (erre utalhat a „véletlenségből kissé vidám volt” kifejezés) következtettek arra, hogy itt valamilyen, némileg becsmérítő megjegyzés hangozhatott el. Annak kiderítése, hogy az Itáliát járt püspökök

⁷ Ludovico Ariosto első szatírjában írta le az Ippolito D'Estét magyarországi szolgálatába is követő barátjának, Lodovico da Bagnónak negatív véleményét az „északi” ország klimatikus és életmódbeli viszonyairól, amelyek számára taszítóvá tették a magyarországi utazás lehetőségét. Ludovico ARIOSTO, *Szatírák – Satire*, ford. SIMON Gyula, Bp., Eötvös József Könyvkiadó, 1996, 10–25.

⁸ Ippolito d'Este 1487-ben, alig hétéves korában kapta meg nagybátyjától, Mátyás királytól az esztergomi érseki címet, amelyet 1497-ben hivatalosan is elcserélt Bakócz Tamással az egri püspöki címre.

közül az úriember Brodarics István,⁹ vagy valaki más lehetett-e, a történeti kutatásra váró feladat.

Az anekdota tanúsága szerint az olasz Visino legalább annyira büszke volt saját hazájára, mint amennyire a magyarok hübriszt a Mátyás-korból megmaradt épített környezet táplálta. Persze magyar viszonylatban óriási változást és teljesítményt jelentettek a Hunyadi Mátyás finanszírozta építkezések, de ha belegondolunk, hogy már a jó százharminc évvel korábbi, *Az Albertiek édenkertje* című elbeszélés gyűjteményben is a Giotto Campanilėje a viszonyítási alap More és Berto számára, mielőtt Magyarországra elindulnak,¹⁰ akkor beláthatjuk, hogy a Vasarinál szereplő firenzei festő és az Itáliát nem ismerő magyar urak egész más művészeti dimenziókban mozogtak. A magyarokról az is ismert vélemény lehetett a korban, hogy büszkék, és tulajdonukra féltékenyek, beleértve a hozzájuk tartozó asszonyokat is, akiket – a Beatrix királynénak útmutatót író Diomede Carafa szerint¹¹ – őrizet nélkül beszélgetni sem engedtek más férfiakkal.

Egy másik novellisztikus jellegű történetben is szerepet kap egy festő és egy magyar király. A velencei származású Sebastiano Erizzo *Le sei gironate* (*Hat nap*) című munkájának tizenegyedik ún. történetéről (*avvenimento*) van szó. Erizzo kötete a Boccaccio óta szokásos „x-számú ifjú ember összegyűlik egy kellemes helyen, és napokon át történeteket mesélnek egymásnak” sémájára épül ugyan, de hiányzik belőle minden frivolság és könnyedség, csupa erkölcsi épülést szolgáló, exemplum-jellegű elbeszélést tartalmaz. Erizzo művét 1554 körül írhatta, de fikciója szerint 1542-ben Padovában hat *külföldi* (*forestieri*) tanuló ifjú jön össze hat estén át egy kis beszélgetésre.¹² Azonban sem az elbeszélők nevei (pl.: Muzio, Emilio), sem az általuk elmesélt

⁹ Brodarics István kb. 1501–1506 között járt Padova és Bologna egyetemére, majd 1522–1526 között többször volt követségben Rómában is. KASZA Péter, *Egy korszakváltás szemtanúja. Brodarics István pályaképe*, Pécs – Bp., Kronosz Kiadó – Magyar Történelmi Társulat, 2015, 26, illetve 52–62.

¹⁰ Giovanni GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a c. di Antonio LANZA, Roma, Salerno, 1975 (I Novellieri Italiani, 10), 71–111, 226–236.

¹¹ Diomede CARAFA, *De institutione vivendi. Tanítás az életvezetés szabályairól. Emlékeztető Magyarország felséges királynéjának*, ford. LÁZÁR István Dávid és VÍGH Éva, szerk. EKLER Péter, Bp., Országos Széchényi Könyvtár, 2006, 61.

¹² Sebastiano ERIZZO, *Le sei giornate*, a c. di Roberto BRAGANTINI, Roma, Salerno, 1977 (I Novellieri Italiani, 35), 14. A tárgyalt elbeszélés a 111–116. oldalakon.

történetek nem olyanok, amelyeket kifejezetten csak *nem olaszok* mondhatnának el, mivel azok főként ókori szerzőkből és középkori krónikákból újramondott, ismert esetek. Ez alól talán egyedül a magyar János vajdából lett királyról, és névtelen szolgájáról szóló elbeszélés lehet kivétel, amely a kritikai kiadás szerint orális forrásból került be Erizzo gyűjteményébe,¹³ aki maga is Padovába járt egyetemre. Van azonban egy tisztázásra szoruló probléma, amely tanulságos az olaszoknak a magyar kultúrával kapcsolatban máig élő sztereotípiái szempontjából. Az olasz kritikai kiadás¹⁴ jegyzetei minden kétség nélkül állítják, hogy a történetben Hunyadi János vajdáról van szó, s fel is mondják tömör életrajzát, törökellenes harcaitól a királlyá lett fiáig, de egyáltalán nem reagálnak arra a tényre, hogy János *királyként* van megnevezve Erizzo szövegében, és hogy Hunyadi János csak a kormányzóságig vitte. Ennek a lapszusnak a pozitív magyarázata az lehetne, hogy Hunyadi tisztelete olyan mélyen ivódott be az olasz köztudatba a Kapisztrán Szent Jánossal közösen véghezvitt nándorfehérvári diadal okán, hogy még hivatásos irodalomtörténészeknek sem fordul meg a fejükben más János vajdát keresni a magyar történelemben.¹⁵ A kiadókat az is félrevezethette, hogy a történetek zöme a régi időkbe, korábbi évszázadokba nyúlik vissza, s ebbe az időintervallumba jobban beleillik Hunyadi János alakja, mint a kortárs Szapolyai Jánosé. Sajnos

¹³ ERIZZO, *i. m.*, 111, 1. j.

¹⁴ ERIZZO, *i. m.*, 112, 3. j.

¹⁵ A negatív magyarázat az, hogy nem is kerestek másik János vajdát. Egy kritikai kiadás készítőitől ennél professzionálisabb hozzáállás lenne elvárható ugyan, de nem ez az első eset, hogy a magyar történelem szereplőit olasz irodalomtörténészek más történelmi alakokkal keverik össze. Eneas Silvius Piccolomini *Historia de duobus amantibus*ának jó három évtizedig domináns latin-olasz kétnyelvű kiadásában például (Enea Silvio PICCOLOMINI, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, trad. e. introd. di Maria Luisa DOGLIO, con un saggio di Luigi FIRPO, Torino, UTET, 1973, 53, 1. j.) Maria Luisa Doglio azt állítja, hogy a Zsigmondhoz, Ausztria hercegéhez, illetve az ő nevében készült Piccolomini-levelek Luxemburgi Zsigmond császárnak szóltak volna. Sajnos a téves adat öröklődött a neolatin novellairodalom egyik alapvető összefoglaló tanulmányába is. Gabriella ALBANESE, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica = Favole, parabole, istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa 26-28 ottobre 1998*, Roma, Salerno, 2000, 257–308. itt: 295. Természetesen a levelek címzettje nem az idős császár, hanem az akkor még ifjú Habsburg Zsigmond (1427–1496) volt, akit később maga Piccolomini már II. Pius pápáként regulázott meg rossz magatartásáért azzal, hogy kiátkozta az egyházból.

az olasz kritikai kiadás összeállítói Banfi Florio egy kis közleményét sem ismerhették, amelyben ő a „Zápolya János királyról” szóló novelláról hírt adott, mert az csak magyarul jelent meg, és Banfi semmilyen kommentárt nem fűzött a dologhoz.¹⁶

Erizzo története szerint János király szeme láttára lopja el inasa a feleségétől kapott, kedvenc gyűrűjét, de a király semmi rosszra nem gondol, mert azt hiszi, hogy az inas csak el akar hencegni vele valakinek. Amikor azonban napok múlva sem találja a király a helyén a gyűrűt, és az inas kérésre sem adja elő, majd pedig úgy tesz, mintha azt valaki más lopta volna el, a történet komolyra fordul. Az inas által megvádolt szerencsétlen festő, akit kínvallatással vesznek rá a hamis vallomásra, csaknem életével fizet az inas hazugságáért – és tegyük hozzá, a király komédiázó kedve miatt is, aki ugyan az inast teszi próbára, de mellékesen megkínkoztatja az általa is tudottan ártatlan festőt. Évszázadokra vagyunk még a felvilágosult olasz szerző, Cesare Beccaria érvelésétől, aki Európában az egyik első gondolkodóként emelte fel a szavát a kínvallatás ellen, így a festő felesleges szenvedése, vagy a kínzás igazságtalansága szót sem érdemel a történetben. Ennek ellenére az elbeszélő a király bölcsességét dicsőíti, aki „csak” lelkileg kínozza meg hűtlen inasát, az életét meghagyja, mielőtt elbocsátaná szolgálatából. Az inas távozásakor egy régi, be nem váltott fogadalmára hivatkozik, hogy Itáliában fel kell keresnie a loretoi kegyhelyet.

A történet olvastán az a benyomásom támadt, mintha a tökéletes udvari viselkedésről kapnánk itt egy példabeszédet: minden a látszat (*apparenza*) fenntartásáról szól, hiszen a dolgok igazi okát senki előtt nem tárja fel sem a király, sem az inas; az inasnak parancsra el kell játszania az elbocsátásért való könyörgést, a király pedig *szertartásosan* engedi el őt szolgálatából, és még meg is könnyezi kedves szolgája elvesztését. A király azon tette, hogy mementóként inasának ajándékozza a bűnjelet, vagyis az ellopott gyűrűt, a király szavai ellenére mindkettőjüket örökre emlékeztetni fogja az elkövetett bűnre: az inast állandó jelenlétével, a királyt pedig hiányával. Jóllehet az elbeszélő a király őszinte bánatát és megbocsátását hangsúlyozza az inassal szemben, számomra a gyűrű átadása az inas megbélyegzésével egyenértékű; a király hangsúlyozott nagylelkűségében ugyan valóban nem fosztja meg inasát a fizikai lététől, de megfosztja az

¹⁶ BANFI Florio, *Olasz novella Zápolya János királyról*, Erdélyi Múzeum, 1931, 404–405.

életének keretet adó helyzetétől és arra kényszeríti, hogy magának ne bocsáthasson meg soha.¹⁷

Mielőtt a történet valós gyökereit keresni kezdenénk, érdemes felhívni a figyelmet arra is, hogy Sebastiano Erizzo művének eredetileg volt egy másik magyar vonatkozású része is. Attilának, a magyarok[!]¹⁸ királyának születéséről (*Del nascimento di Attila, re degli Unni*) szóló darabját a szerző szándékosan nem a történet (*avvenimento*), hanem a novella (itt kb. 'híresztelés') szóval jellemezte. Erizzo elbeszélése a Velencében már évszázadok óta létező, és minduntalan újramesélt, *volgare* nyelven sokszor ki is nyomtatott történetet mondja el: e szerint Ostrubaldo magyar király (Osdrubaldo, re di Ungheria) leánya, akit egy toronyba zárnak, jobb híján egy fehér kutyával összegabalyodva szüli meg a kutyafejű gyermeket, miután hozzáment egy magyar grófhoz, és sikerült elhítenie a férjével, hogy a fogantatás közben egy kutyára gondolt, ezért lett a gyermek kutyafejű- és fülű. A történet ismertsége ellenére a Tridentinum ellenreformációs szellemében a cenzor azonban kivetette a nyomtatásból ezt a novellát,¹⁹ s azt csak 1796-ban jelentette meg London hamis nyomdahellyel Livornóban egy

¹⁷ Mint Petneházi Gábor kollégám felhívta rá a figyelmem, Szapolyai János brutalitás iránti hajlama is jól ismert volt a kortársak szemében. Taurinus István *Stauromachia, avagy a keresztetek paraszti háborúja* című eposzában például részletesen leírja, hogy a vajda, azaz Szapolyai parancsára hogyan szaggatják szét saját katonái a tüzes királyi jelvényekkel megkínzott Dózsa György testét. „Nádveszővel üzött szolgálai csapatja körötte / táncot járt szilajon, s vad urát gúnyolta: királyát. / Majd, fenyegetve kivont törrel, hogy jelt ad a vajda, / rontva reá rágják, szaggatják pusztá fogukkal; / tépik a szétroncsolt tagokat, nyeldesve, amit már megrágtak, s azután kezdik szürcsölni kiomló / vérét is – nyomorult szolgák! – eltelve a hússal. / Íly hóhér-lakomát kínál, iszonyú terítéket, / rettenetes lével telehintve az ördögi asztal!” TAURINUS István, *Stauromachia, avagy a keresztetek paraszti háborúja* = Janus Pannonius, *Magyarországai humanisták*, s. a. r. KLANICZAY Tibor, ford. MURAKÖZY Gyula, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 279, 164–172. skk.

¹⁸ ERIZZO, *i. m.*, 311–333. Itáliában Attila a X. századtól kezdve a magyarok királyaként szerepelt a köztudatban, ennek a hun-magyar azonosításnak évszázados továbbéléséről tanúskodik Erizzo szövege is. Vö. CSUKOVITS Enikő, *Magyarországról és a magyarokról – Nyugat-Európa magyar-képe a középkorban*, Bp., MTA BTK Történettudományi Intézet, 2015, 68.

¹⁹ ERIZZO, *i. m.*, 311. Felhívom rá a figyelmet, hogy Bozóky Edina más tekintetben hasznos kötetének magyar kiadásában hibásan az szerepel, hogy az Erizzo-féle novella *Le sei giornate* „részeként látott napvilágot.” BOZÓKY Edina, *Attila – A hun király és legendái*, Bp., Kossuth Kiadó, 2015, 134.

Riccardo Bancker nevű nyomdász.²⁰ Az ilyen időtávlatból már nem rekonstruálható, hogy a szerzői szándék látott-e összefüggést a két, magyarokhoz kapcsolódó történet között, vagy Erizzo csupán anyanyelvi erudícióját akarta bizonyítani azzal, hogy egy régen ismert velencei mesét írt meg újra, retorikailag jobban felékesítve, a latin humanizmusnak ekkorra már a népnyelvű írásokban is átvett követelményei szerint.²¹

Visszatérve az állítólag Szapolyai János királyról és szolgájáról szóló történetre, megpróbálhatunk némi történeti alapot adni az eseményeknek. Szapolyainak volt felesége, még ha a korban idősnek számított is a király, amikor 1539-ben elvette a 20 esztendőes Jagelló Izabellát. Egy ilyen királyi házasságkötés kölcsönös ajándékozásokkal járt,²² s Izabella jegyajándékai között ékszerek, gyűrűk is szerepelhettek, hiszen a házasságkötésnek a gyűrűváltás is hagyományos része volt.²³ Ha Erizzo a saját egyetemi évei alatt hallott valami történetet a magyar királyról, akkor az az 1540-es években

²⁰ ERIZZO, *i. m.*, 332.

²¹ Például a megesett, egyébként névtelen királylány érvelése láthatóan sokban támaszkodik Leonardo Bruni latin nyelven megszólaló, de az eredetileg boccacciói hősnő (*Decameron* IV, 5) Ghismonda figurájának a beszédére, aki önnön szexualitásának jogosságát védelmezi apja, Tancredi király előtt. ERIZZO, *i. m.*, 313, 1. j.

²² Például Hunyadi Mátyás és Aragóniai Beatrix esküvőjén a pár első találkozásakor egy drágakövekkel és aranygyűrűvel ékesített koszorú cserélt gazdát. A dologról azonban másképp számol be Berzeviczy Albertnek a királynéről írt monográfiája, illetve egy ismeretlen német forrás. Berzeviczy szerint Beatrix küldte előre Bánffy Miklóst a koszorúval a királyhoz, akit nagy gyönyörűséggel töltött el az ajándék. „Nicola Bánffy, l'inviato della fidanzata, giunse primo e presentò al re, da parte di Beatrice, un magnifico mazzo dal quale pendea un prezioso anello ornato di un diamante di grande valore. Mattia fu commosso ricevendo il dono della fidanzata, ma la sua attenzione fu tosto stornata dall'arrivo di colei che lo aveva mandato.” Alberto BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragona*, a c. di Rodolfo MOSCA, Milano, Edizioni Corbaccio, 1931, 77. Az ismeretlen német forrás magyar fordítása pedig így számol be a történetről: „A királynő a király előtt fele úton, a szőnyegeken térdre borult. A király azonnal hozzásietett, kezét nyújtotta, felemelte és gyöngéden magához ölelte. Majd fejére helyezett egy drágakövekkel díszített puszpángkoszorút, amelyen aranygyűrűje függött.” BORSA Béla, *Ismeretlen, egykorú német leírás Mátyás és Beatrix házasságáról*, Pécs, 1940, 22.

²³ Szapolyai János egy értékes nyakláncot, egy díszes tükröt és egy aranygyűrűt küldött követői útján Izabellának a krakkói *per procuram* esküvőre. Izabella egy gyémántos gyűrűje máig fennmaradt, az Andrássyak gyűjteményéből külföldi magántulajdonba került. Ewa LETKIEWICZ, *The Jewels of Queen Isabella of Hungary*, *Folia Historica*, 24(1996), 197.

történt, de később is találhatott embert, aki magyar dolgokról meséljen Padovában.²⁴ Valami igazság abban is van, hogy Szapolyai foglalkoztatott művészeket: kőfaragókat biztosan, de valószínűleg festőket is alkalmazott, s erről Itáliában is tudhattak. Mint Ritoókné Szalay Ágnes kimutatta, Hunyadi Jánosnak a gyulafehérvári székesegyházban álló tumbáját Szapolyai János parancsára állíttatta fel Statileo János püspök 1533-ban.²⁵ Ritoókné Szalay Ágnes hívta fel a figyelmet arra az adatra, hogy Istvánffy Miklós történetíró is tud a votív oltárról, amelyet Szapolyai Tarnóiban emeltetett, amikor lehetősége volt visszatérni Magyarországra: „Hallván János király, az övéinek ily alkalmas győzedelmét, semmit sem várakozván, minekutána Tarnovaynak az szállástartásnak s jótéteményének ajándékait felette igen megköszönte, és hogy soha arról el nem feledkeznek, magát azzal ajánlotta, s az tarnovai szentegyházban egy igen szépen megékesített oltárt építtetvén, számkivetésének emlékezetit hadta volna.”²⁶ A szóban forgó oltár mára már sajnos elpusztult. Szapolyai királyi udvarának anyagi kultúrájáról keveset tudunk,²⁷ de valószínűleg ő is olasz, vagy legalábbis Itáliában tanult mesterekkel dolgoztatott, ahogy előtte II. Ulászló és főként Mátyás király korában maguk az uralkodók, illetve a főpapok is tették.²⁸ Érdekes adat viszont, hogy ahogyan a novellában az inas Loretóba készül, úgy 1532-ben a már pápai kiközösítéssel sújtott Szapolyai János gyóntatóját, a ferences Hardi

²⁴ Az ilyenfajta mesélgetésre későbbi példa, amikor a Padovában tanuló Kornis György egy 1592. március 13-án kelt levelében számol be apjának, Kornis Farkasnak az ő köreiben Zsigmond császárról elhangzott történetről. VERESS Endre, *Matricula et acta Hungarorum in universitatibus Italiae studentium*, Bp., Stephaneum, 1915–1917, 243.

²⁵ RITOÓKNÉ SZALAY Ágnes, *Hunyadi János (+ 1456) gyulafehérvári síremlékének domborművei = Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon – A Magyar Nemzeti Galériában 2000. március 17-szeptember 24. között rendezett kiállítás katalógusa*, szerk. MIKÓ Árpád, SINKÓ Katalin, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2000, 297–298.

²⁶ *Istvánffy Miklós Históriaja Tállyai Pál XVII. századi fordításában*, I/1., s. a. r. BENITS Péter, Bp., Balassi, 2001, 263.

²⁷ KIRÁLY Péter, *A zene János király udvarában*, Magyar Zene, 1991, 3–4 sz., 284–88., 386–391.

²⁸ A gyakran csak nevükről ismert alkotók magyarországi szerepéről a magyar Jagellók idejében I. SPENKNER Enikő, MIKÓ Árpád, *La successione del trono: gli Jagelloni all'ombra dei turchi = Mattia Corvino e Firenze: Arte e Umanesimo alla corte del re di Ungheria*, Firenze, Giunti, 2013, 324–329. Illetve a Mátyás udvarában is dolgozó német-firenzei Alexander Formoserről: Louis A. WALDMAN, *Alexander Formoser: un pittore straniero, mediatore di cultura fiorentina = Mattia Corvino e Firenze...*, i. m., 300–303.

Gellértet Loretóba és az apostolok sírjához küldte zarándoklatra, s ezzel az ürüggyel tudta bejuttatni követét a pápához, aki hivatalosan nem érintkezett kiátkozás alatt álló személyekkel.²⁹ Sebastiano Erizzo novellájának tehát vannak olyan elemei, amelyekre találhatunk párhuzamokat Szapolyai János uralkodásának eddig feltárt történetében, még ha ezek az adatok egészen más időrendet mutatnak is, mint a novellában szereplő események, s jelenleg csupán gyenge kapocsként szolgálnak is a valóság és a novella fikciós tere között. A jövő kutatásának feladata, hogy a Szapolyaiak és Itália kapcsolatairól többet megtudjanak, hiszen Barlay Ö. Szabolcs tanulmányain kívül³⁰ alig kutatott kérdés a Szapolyai-Jagelló család irodalmi és/vagy fikciós megjelenése a magyar, olasz vagy a lengyel irodalomban.

A fent bemutatott két rövid, itáliai eredetű elbeszélés és a rajtuk keresztül felidézett további, a magyarokkal kapcsolatos anekdotikus jellegű történetek egy kis bepillantást engedtek abba a folyamatba, ahogyan a sokszor csak egy szűk elit által ismert, vagy többszörös áttétel útján Itáliába jutott információk kerek történetekké álltak össze. A folyamat eredményeként kialakult elbeszéléseket talán egy olasz közmondással jellemezhetnénk legjobban: *se non è vero, ben trovato* – ha nem is igaz, jól ki van találva.

Sebastiano Erizzo novellája Szapolyai János királyról

Jánostól, Magyarország királyától egy inasa ellop egy gyűrűt. Az inas egy festőt vádol meg, aki a kínvallatás hatására bevallja a lopást, és halálra ítéltetik; a halálbüntetés alól, mint ártatlant, felmentik, és az inas bevallja a lopást, a király pedig elbocsátja és neki ajándékozza ugyanazt a gyűrűt.

XI. Történet

Miután Camillo úr ilyen szép történet elmondásával megtette a kötelességét, és miután Agilulf lágy és hűséges szeretetét, és kitartó lelkületét többen dicsérték, úgy tetszett Emilio úrnak, hogy Muzio úr legyen a következő mesélő, aki pedig ilyenformán kezdett beszélni: Hogy mennyire szorítja a lelket a mások iránti szeretet, és hogy milyen megfontolásokra vezet ez az

²⁹ NEMES Gábor, *Folytonosság vagy újakezdés? Magyarország és az apostoli Szentszék kapcsolatainak alakulása Mohács előtt és után = Egyházi társadalom a Magyar Királyságban a 16. században*, szerk. VARGA Szabolcs, VÉRTESI Lázár, Pécs, Pécsi Hittudományi Főiskola, 2017, 123–124.

³⁰ BARLAY Ö. Szabolcs, *Romon virág. Fejezetek a Mohács utáni reneszánszról*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 1986,¹ 2001.²

embereket, azt könnyen megérthetjük Agilulf nagylelkű tettéből, aki inkább akart az urát ért bosszúban vele együtt halni, mint túlélve őt, megsíratni.³¹ De nekem, mivel most a szolgákra terelődött a szó, szándékomban áll megmutatni nektek egy király jóságos és türelmes természetét, amelyről egy szolgától elszenvedett sértésben tett tanúbizonyságot; amelyet, ha összehasonlítunk Robertónak³² az önmérsékletével, amelyet fia halálának megbosszulásában mutatott, annál nagyobb csodálkozásra és dicséretre méltónak fogjátok tartani, minél nagyobb dolog az, hogy egy főember és úr, akinek teljes felhatalmazása van rá, hogy bármely akaratát érvényesítse alárendeltje felett, egy alárendeltjétől megsértve saját erényéből megtartóztatja magát ettől; úgy, hogy ő, aki ezt a szabadságot másoktól kapta, és szerénységből nem használja, épp ezáltal hagyja, hogy e szabadság megtegye a hatását, pedig ő is jól tudja, hogy az, aki ezt a szabadságot neki adományozta, sem többet, sem kevesebbet nem tenne a helyében. Azontúl világos lesz számotokra, hogy ő nemcsak hogy nem üldözte gyűlölettel és bosszúval az ellene vétkezőt, hanem veleszületett jóindulata miatt elég nagylelkűen, és azzal ellentétesen, amit az megérdemelt volna, meg is jutalmazta. S nincs kétségem felőle, hogy kedves lesz ezt meghallgatnotok.

Emlékszem, hogy egyszer azt hallottam mesélni, hogy amikor János vajda volt Magyarország királya, volt neki egy inasa, akire legkedvesebb és legtitkosabb dolgait is rábízta. És mivel az inas mindenhova bejáratos volt a háztartásban, egy nap a király egy deszkafal nyílásán át meglátta őt, amint abban a kicsiny szobában volt, ahol a király dolgait őrizték, és ott az inas kinyitott egy szekrényt, és kivett belőle egy hatalmas értékű gyűrűt, amelyik, mivel a feleségétől kapta ajándékba, különösen kedves volt a királynak. Namármost, hogy a király látta az inast ilyen titokban elvenni a gyűrűt, azt gondolta, hogy az valami nőnek vagy valamelyik barátjának akarja megmutatni, és ezért hallgatott róla és kedves volt hozzá.

De aztán, hogy sok nap eltelt, a királynak eszébe jutott a gyűrű, és ő maga ment a szekrényhez, hogy megnézzze, esetleg az inas visszatette-e már; de nem találta ott, és hallgatott. Aztán este, vetkőzés közben mondta az inasnak, hogy másnap azt a gyűrűt akarja az ujjára húzni, és ha ő elfeledkezne róla, hogy kérje, akkor az inas emlékezzen rá, és adja oda neki. Eltelt az a nap és a

³¹ Visszaulálás a közvetlen megelőző, tehát a második nap X. történetére.

³² Visszaulálás az első nap IV. történetére.

következő is, és az inas nem figyelmeztette a királyt, és máshogy se adta oda neki a gyűrűt; erre a király újra ugyanazt mondta neki, de ő akkor se tett másként. Elég zaklatottan harmadjára is szólt neki, de az inast még ez se hatotta meg egy jottányit se.

Így hát egy reggel a király mosolyogva mondta neki:

– Menj most, mert eszembe jutott, és hozd ide a gyűrűt.

Erre az inas a szekrényhez ment, ahonnan kis idő múlva teljesen félve és megzavarodva jött vissza, és azt mondta, hogy a gyűrű nincs ott, és hogy Őfelsége emlékezzen csak jól vissza rá, hogy nem vette-e fel korábban. Mikor a király azt válaszolta neki, hogy nem, akkor úgy tett, mintha elmenne, hogy jobban utánanézzon; és mindent teljesen fölforgatva a végén azt találta mondani, hogy senki más nem lophatta el, csak az a festő, aki azokban a napokban azt a kicsiny szobát kifestette. És, bár a király figyelmeztette, hogy ne vádoljon senkit, anélkül, hogy tudná, hogy történt, az inas még jobban erősködött, hogy biztosan a festő volt. Erre pedig a király egyetértésével az inas elfogatta és börtönbe záratta a festőt, és a dolognak megfelelően eljárva meg is kínoztatta. A kínvallatásra a nyomorult kénytelen volt bevallani, hogy ő volt, és amiatt halálra ítélték, hogy azt mondta, hogy elküldte Itáliába a gyűrűt eladásra; ami nem volt igaz, de a kínzás hatására ezt kellett mondania.

Akkor a király magához hívatta az inast, és azt mondta neki, hogy nem viselné el, ha az az ártatlan szenvedne büntetést a lopásért, amelyet ő követett el, és hogy az inas, nem pedig a festő lopta el azt, és felfedte előtte a napot, az órát és a módot, amikor látta őt elvenni a gyűrűt. Amint ezt meghallotta az inas, a király lábai elé vetette magát, és elkezdett bocsánatért esedezni. De a király így szólt hozzá: Ami minket illet, mi megbocsátunk neked, de másfelől az igazság nem engedi, hogy megbocsátást nyerj. Úgy illik, hogy elégtételt vegyünk az ártatlanon, és visszahelyezzük az őt megillető helyre. Ezért te úgy fogsz tenni, mintha megtaláltad volna a gyűrűt, hogy őt ártatlannak ismerje el mindenki, és hogy elismerjék, hogy amit önmagáról mondott, azt a kínzás kényszere alatt kellett mondania. Így tehát az inas úgy cselekedett, ahogy a király elrendelte, és a festőt azonnal szabadon engedték.

De a király titokban magához hívatta az inast, és ezt mondta neki: Akármilyen nagy volt is a te bűnöd, amit elkövettél ellenünk, a festő ellen, az igazság és Isten ellen, ettől függetlenül, mivel ezek közül az Isten a legnagyobb, és ő nem bocsát meg, legalább mi megbocsátunk neked. De szentül meg

vagyunk győződve róla, hogy te sosem bocsátanál meg nekünk: ezért hát intézd úgy, hogy útnak indulsz és elmész innen. A bölcs király ezeken a szavakon azt értette, hogy az, aki a bűnt elköveti, saját lelkiismerete miatt mindig rossz érzéssel lesz az iránt és rossz szándékkal az ellen, aki ellen elkövette. Így tehát megparancsolta neki, hogy nyilvánosan kérjen tőle engedélyt a távozásra, és hogy a király minél jobban tagadja tőle, az inas annál kitartóbban könyörögjön érte. Úgy történt tehát, hogy néhány nappal később, miután a király megvacsorázott, az inas a lábai elé vetette magát, és azt mondta neki, hogy az anyja emlékeztette egy fogadalmára, hogy elmegy a Miasszonyunkhoz Loretóba, Itáliába, s ő eldöntötte, hogy nem halogatja tovább, és a király, csodálkozást színlelve azt válaszolta neki, hogy a hosszú idő alatt, amíg az ő szolgálatában állt, a szolgálatáért cserébe csak kérnie kellett volna a fizetséget (mint ahogy a lelkében éppen ezt akart kérni), ha el akart menni; annál is inkább, mivel ő már nem reméli, hogy még egyszer egy olyan készséges és kedves szolgát találjon, mint amilyen ő volt neki. Tehát egyik és a másik részről is sok szó hangzott el, és az inas köszönetét fejezte ki a királynak a tőle telhető legnagyobb mértékben, és azt mondta, hogy muszáj elmennie. Így végül a király az inasnak nyilvánosan osztott sok kegy után könnyezni látszott; aztán szemeit az ujjára fordítva, amelyen azt a nagyon kedves gyűrűt viselte, jó néhányszor körbeforgatta és levette, és az inasnak adta, azt mondva: Mivel eldöntöttem, hogy elmész, hogy a kötelességnek megfelelően többet törődj Istennel, mint másokkal, nézz rá, hogyan tudsz minket is részesíteni az irántad való isteni jóindulatból és kegyből, és könyörögi, hogy minden megadassék neked; és mivel nekünk, ahogy te is tudod, nincs kedvesebb dolog a világon ennél a gyűrűnél, mi neked ajándékozzuk azt, a te emlékezetedre és a mi feledésünkre; és többet nem mondott. Ezekkel a szavakkal megértette az inasával, hogy ő magát fosztotta meg a gyűrűtől, hogy ennek révén a király elfeledhesse, hogy a miatt a gyűrű miatt vesztett el egy olyan kedves szolgát, mint amilyen az inas volt neki, hiszen az bűnt követett el ellene; ennek révén az inas pedig mindig emlékezetében tarthassa a hibáját, és hogy azután jobb emberként éljen, mint ahogyan királyával élt; valóban királyi és nagylelkű tett, amely másokat kétségben hagyott afelől, vajon a királynak melyik erénye volt inkább dicséretre és csodálatra méltó: az az önmérséklet-e, amellyel az inas igazságtalanságát kezelte, vagy az a jóindulat-e, amelyet olyan iránt mutatott, akire bűne miatt a törvény szerint a bosszú várt volna.

VÍGH ÉVA

***Az ut pictura poesis* velencei mestere: Giovan Mario Verdizzotti és állatmeséi**

The paper (The Venetian master of the ut pictura poesis: Giovan Mario Verdizzotti and his animal fables) is dedicated to a little-known author of the Italian Renaissance: Giovan Mario Verdizzotti, poet and painter, a pupil of Titian. His masterpiece (Cento favole morali / Hundred moral fables) belongs to the rich literature of the sixteenth-century fables, whose particularity lies in the fact that the illustrations were made by the author himself thus realizing in one person the principle of the Horatian ut pictura poesis. The paper analyzes some fables demonstrating the harmony between the story and the drawing, and at the same time compares the structure and style of his woodcuts with those of the collection of Faerno and Pavesi, declared sources of our author.¹

A Cinquecento olasz irodalomtörténetében szereplő, világirodalmi szinten is olyan alapvető tekintélynek számító írók és költők, mint Ariosto, Machiavelli, Castiglione, Della Casa, Aretino, a két Tasso és a többiek mellett a századvég velencei művelődésének egyik sokoldalú alakja, Giovan Mario Verdizzotti (vagy Verdizotti) neve csak elvétve kerül említésre. Most nem az a célkitűzés, hogy megkíséreljük a legrangosabb szerzők közé helyezni, bár, ha a századok során az ideológiai megfontolások nagy filozófust csináltak Giordano Brunóból, a forráskutatás kultikus szerzővé tette a maga korában szinte ismeretlen Torquato Accettót, a tudatosan építkező kutatói szorgalom

¹ A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta.

elsőrangú értekezésíróvá avatta (az egyébként tényleg kiváló) Stefano Guazzót, a körülmények most adottak, hogy a reneszánsz kori tanmese történetében ne csak a felsorolás szintjén kerüljön említésre Verdizzotti. Az a néhány tény, amelyet bizton felemlenek vele kapcsolatban – a Torquato Tasso-hoz fűződő kapcsolata, továbbá mint Tiziano tanítvány, a mester mellett ellátott titkári teendők méltatása, megjelent műveinek ismertetése, és tanmeséi kapcsán, mint La Fontaine egyik forrása – nem sok lehetőséget kínál a részletes és elmélyült kutatások számára. Kétségtelen, hogy az eddigi szórványos számvetések életrajzának és munkásságának e néhány biztos eleméből igyekeztek megrajzolni e poligráf szerző intellektuális arcképet.

Az életéhez köthető évszámok tekintetében mindjárt a születésének és halálának időpontja csak feltételezhető, viszont a velencei kultúrkörrel fenntartott, kronológiailag és szövegekkel is dokumentált kapcsolata, továbbá műveinek kiadási dátumai alapján körvonalazhatjuk életpályáját.² A több

² A XV. század végén Velencébe áttelepült mantovai eredetű családban, valamikor 1535 körül született Giovanni Mario, amit Ariosto unokaöccsének írt egyik leveléből (leveleit I. G. M. VERDIZZOTTI, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di Giuseppe VENTURINI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969) lehet kikövetkeztetni, miszerint az általa csodált Ariosto halála (1533) után pár évvel jött a világra, s ezek szerint nem 1525-ben, mint Ridolfi írja (vö. Carlo RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Venezia, G.B. Sgava, 1648, II, 3). Tanulmányairól annyit tudunk, hogy Verdizzotti 1560 körül apja ösztökélésére szerez jogi doktorátust, mindazonáltal a festészet és az irodalom vonzása erősebbnek bizonyult, még akkor is, amikor harmincéves kora táján, 1570-ben az egyházi pályát választotta. Addig és azt követően is azonban művészkörökben forgolódott, és irodalmi munkásságával egyházi minőségében sem hagyott föl. Sőt egy 1588-as leveléből kiderül, hogy lemondott papi javadalmáról, hogy irodalmi tevékenységére összpontosíthasson. Halálának időpontja a legújabb kutatások szerint 1604 és 1607 közé datálható (vö. Giuseppe VENTURINI, *Giovanni Mario Verdizzotti pittore e incisore amico e discepolo del Tiziano*, Bollettino del Museo Civico di Padova, 59(1970), n. 1., 176). Irodalmi munkássága egész életén át végig kísérte olasz és latin nyelven, versben és olykor prózában írt és megjelentetett műveinek tanúbizonyosága szerint. Tiziano halálára latinul írt költeménye mellett olasz nyelvű versei is ismertek voltak, s még a XIX. században is szerepel olasz költők antológiájában. Lefordította Ovidius átváltozás-mitoszait és az *Aeneis* második könyvét, valamint kedvenc szerzője, Ariosto *Orlando Furioso*-jának 1566-os velencei kiadásában a témák kidolgozását gondozta. 1574-ben újrafordította és metszetekkel látta el – már papi tevékenységének hozadékaként – a *Vitae Patrumot* (*Vite dei Santi padri*). Hósköltemények írásával is próbálkozott (pl. *Aspramonte*, [Venezia, Gioliti, 1591], ill. *Boemondo ovvero dell'Acquisto di Antiochia* [Venezia, Rampazetto, 1607]). A költői megszállottságnak szentelt *Genius* című költeményéről és egyéb írásairól is beszámolnak életrajzírói, akik rendre

irodalmi műfajban próbálkozó Verdizzotti tanmeséinek és verseinek köszönhetően a későbbi századokban is elismert költőnek számított velencei körökben. Ismertségét jelzi a XVII–XVIII. században többször kiadott, velencei lírikusoknak szentelt antológia, amelyben rövid életrajza is szerepel. Ebben olvashatjuk, hogy Ovidius *Átváltozások* fordítása, és egyéb művei mellett külön hangsúlyt kap száz meséje, amelyben „a Tiziano rajzai alapján készült fametszetek a szerző műve.”³ Nyilvánvaló, hogy Verdizzotti Tiziano tanítványaként sok ihletett meríthetett a mester műveiből és rajztechnikájából, ám itt igazat kell adnunk Apostolo Zenónak, még ha nem is kellett elmélyült filológiai kutatásokat végeznie, amikor a *Biblioteca dell'eloquenza italianá*ban a *Cento favole* első kiadásának előszavából kiindulva írja:

Hogy a rajzok Tizianótól erednének, ezt a könyv sehol sem mondja, és ha úgy lenne, a kiadója, Ziletti nem hallgatta volna el a könyv reputációja, haszna és önmaga érdekében sem. Sőt az előszóban kijelenti, hogy az ő unszolására és kérésére Verdizzotti saját kezével rajzolt fametszetekkel díszítette e művet.⁴

E kiadványban egyébként Apostolo Zenónak Verdizzotti *Ecco del glorioso arbor di Giove* kezdetű szonettjéhez fűzve életrajzával kapcsolatos néhány megjegyzése is olvasható. Eszerint egyházi ember volt, és „gyermekkorra óta nagy kedvét lelte saját szórakoztatására a rajzolásban. [...] Többféle dolgot írt, főleg latin versekben” (*Uo*). És körülbelül ennyi, amit az utókor le- és megjegyzett vele kapcsolatban...

Verdizzotti valószínűleg 1560 körül ismerkedett meg Tizianóval, akinek tanítványa és titkára lett a mester haláláig (1576). Giorgio Vasari tanúbizonysága is erre az időszakra vonatkozik:

Tizianóhoz és Tassóhoz fűződő kapcsolatát taglalják. Ezzel kapcsolatban fontos forrás: N.L. CITTADELLA, *Torquato Tasso e Giovanni Verdizzotti. Memoria del cav. Napoleone Luigi Cittadella*, letta all'Ateneo di Venezia nell'adunanza del 29 luglio 1869, Venezia Cecchini, 1871, 5–8.

³ Vö. Andrea RUBBI, *Lirici veneziani del secolo XVI*, Venezia, Zatta, 1788, 316.

⁴ Giusto FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignore Giusto Fontanini con le annotazioni del signor Apostolo Zeno storico e poeta cesareo cittadino veneziano*, Venezia, Giambattista Pasquali, II, 106.

Amikor jelen történet írója, Vasari 1566-ban Velencében tartózkodott, meglátogatta Tizianót, nagy barátját, akit – bár már igen idős volt – még mindig ecsettel a kezében talált, és nagy örömét lelte abban, hogy műveiről elmélkedjen. A mester bemutatta neki a velencei úriembert, Giovan Maria Verdezotti urat, igen tehetséges ifjút, aki Tiziano barátja és igen jó rajzoló és festő, mint néhány általa festett igen szép tájkép is mutatta.⁵

Még egy, a XIX. század végén megjelent, művészéletrajzokat tartalmazó kötet is megemlékezik róla, mint Tiziano tanítványáról és időskori legbizalmasabb emberéről: „miután pár év leforgása alatt elvesztette legkedvesebb barátait, Pietro Aretinót és Iacopo Sansovinót, [a mester] nem talált vigaszt másban, csak eme oly művelt és művészetszerető fiatalember barátságában”. Megtudjuk még róla, hogy „kitűnően festett tájképeket, amelyeket szépen tudott alakokkal benépesíteni, és Velencében mind a mai napig megtalálható néhány ritkaságszámba menő, a legnagyobb tájképfestő utolsó tanítványához méltó tájképe”.⁶ Verdizzotti művészi hírneve ugyan a XVI. századi velencei festőóriások mellett eltölpül, és jónak mondott festményeiről sem alkothatunk fogalmat, hiszen egyiket sem sikerült beazonosítani.

Tiziano tekintélye mellett Torquato Tasso az, akinek élete vagy hőskölteménye fogantatása kapcsán gyakran felmerül még Verdizzotti neve. Solerti alapvető Tasso-életrajzában arra a következtetésre jut, hogy Tasso 1559-60-ban, Velencében, barátja Danese Cattaneo és Verdizzotti buzdítására fogott hozzá a *Megszabadított Jeruzsálem* megírásához,⁷ és Verdizzotti levelezéséből is több jel mutat arra, hogy az ifjú Tasso poétikai kérdésekben hallgathatott Verdizzotti és a velencei kör érveire. S bár Tasso zseniális költeményének poétikai szempontjait alapvetően nem befolyásolta szerzőnk, itt érdemes emlékeztetni, hogy Verdizzotti írt egy rövid értekezést az

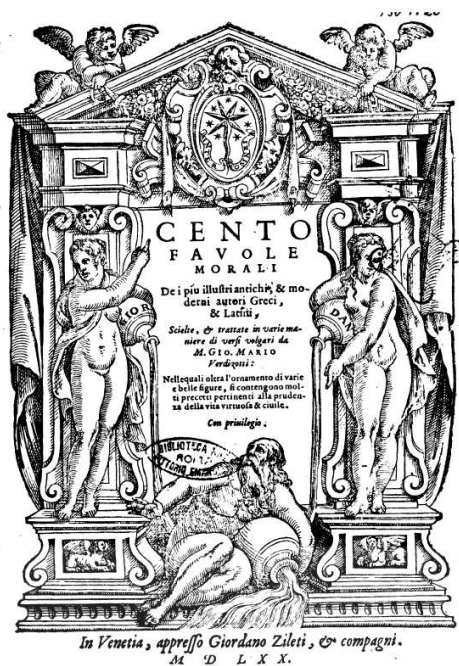
⁵ Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Roma, Pagliarini, 1760, III, 393. A festő Verdizzottiról és Tizianóhoz fűződő kapcsolatáról l. VENTURINI, *Giovanni Mario Verdizzotti pittore...*, i. m., 33–73.

⁶ Filippo DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, Co' Tipi del Gondoliere, 1840, 1070.

⁷ Vö. Angelo SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, Loescher, 1895, II, 51–52. Verdizzotti életével kapcsolatban és Tassóhoz fűződő kapcsolatáról vö. Giuseppe VENTURINI, *Giovanni Mario Verdizzotti, letterato veneziano, amico e ispiratore del Tasso*, *Lettere Italiane*, 20(1968), 214–225; Uő, *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti, G. M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*, Ravenna, Longo, 1970, 161–200.

elbeszélő költészetről is (*Breve discorso intorno alla narrazione*, Venezia, Somasco, 1588)⁸, tehát poétikai kérdésekben sem volt járatlan.

Giovan Mario Verdizzotti igazi hírneve azonban száz erkölcsi tanmese-gyűjteményének köszönhető (*Cento favole morali de i più illustri antichi, & moderni autori Greci, & Latini, scielte, & trattate in varie maniere di versi volgari* – Száz erkölcsi mese a legillusztrisabb antik és modern, görög és latin szerzőktől válogatva és különféle stílusban versbe szedve). A kötetnek mintegy száz év alatt tucatnyi kiadása⁹ látott napvilágot és La Fontaine meséinek egyik forrásaként európai szinten is bekerült az irodalmi köztudatba.¹⁰



G.M. Verdizzotti, *Cento favole morali* – címlap (1570)

⁸ Modern kiadásban I. Bernard WEINBERG, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, (Scrittori d'Italia [258]), 1974, IV, 6–12.

⁹ Az első 1570-es kiadást az alábbiak követték: 1575, 1577, 1586, 1595, 1599, 1605, 1607, 1613, 1661, 1677, 1699.

¹⁰ G.M. Verdizzottival foglalkozó nem bőséges, legutóbbi szakirodalomból feltétlen említést érdemel: Bruno DONDERI, *Giovanni Mario Verdizzotti, un favolista italiano del Cinquecento*, Ambra, 6(2005), 50–65; Federico CORRADI, *Giovan Mario Verdizzotti et le renouveau de la fable ésoopique en vers dans l'Italie du XVIe siècle*, Le Fablier, 2008, n. 19., 37–46.

Amikor 1570-ben először megjelent a mesegyűjtemény, a velencei irodalmár és művész az aesopusi mese reneszánszkori hagyományába illeszkedve ahhoz az irányvonalhoz csatlakozott, amely a mesék szövegét és az elmaradhatatlan rövid tanulságot a képi megjelenítés hatásos eszközével egészítette ki. Az ikonográfiai hagyomány a könyvkiadás kezdeteitől jelen volt Aesopus vagy a többi ókori szerző (Phaedrus, Babrios) nyomán született fordítások, átdolgozások vizuális megjelenítése révén. A görögből vagy latinból származó fordítások illusztrált kiadásainak egyik legszebb darabja az 1485-ben Nápolyban közétett, metszetekkel gazdagított Del Tuppo kiadás,¹¹ ám a Gualterus Anglicusnak tulajdonított aesopusi mesegyűjtemény XIV. századi fordításaitól kezdve számos további is napvilágot látott.¹²

Az itáliai mesegyűjtemények történetében¹³ Verdizzotti meséit Gabriele Faerno meséivel szokás párhuzamba állítani. A nyilvánvaló antik források mellett szereplő illusztris modern szerzők közül ugyanis Gabriele Faerno (1510–1561) latinul írt *Fabulae centum ex antiquis auctoribus delecta* című könyve a mesék számát, forrásait, a metrikai változatosságot, metszetekkel való díszítését/magyarázatát tekintve egyaránt alapvető előzménynek

¹¹ Vö. Francesco DEL TUPPO, *La vita dell' Esopo e le favole del medesimo volgarizzate da Francisco del Tuppo*, Napoli, 1485. Fac-simile kiadása: Francesco DEL TUPPO, *Vita et fabulæ latine et italice per Franc. De Tuppo 1485*, a cura di Carlo DE FREDE, Napoli, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1968. Aesopus meséinek illusztrált kiadásairól a tárgyalt korszakban I. Antoine BISCÉRÉ, *Esopo illustré: Inventaire raisonné des cycles iconographiques de la Vie d'Esopo (1476–1687) = La Fontaine, la fable et l'image*, Actes du colloque international (6–7 décembre 2012), Le Fablier, Société des Amis de Jean de La Fontaine, 2013, 1371.

¹² A Gualterus Anglicus-szal kapcsolatban vö. Léopold HERVIEUX, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, Paris, Firmin-Didot, 1893–1899, 492; Antoine BISCÉRÉ, *Les "livrées" de la fable néolatine à l'âge baroque: de l'apologue élégiaque à l'ode ésopique = Frédéric CALAS-Nora VIET, Séductions de la fable, d'Esopo à La Fontaine*, Études et essais sur la Renaissance 107, Paris, Classiques Garnier 2014, 268–291. A fordítás kapcsán elemzéssel és részletes bibliográfiával I. Armando BISANTI, *La tradizione favolistica mediolatina nella letteratura italiani dei secoli XIV e XV*, Schede Medievali, (24–25)1993, 34–51. A fordításokkal kapcsolatban összefoglalóan vö. Vittore BRANCA, "Esopo volgare," *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore BRANCA, Torino, UTET, 1973, II, 47–48. Gualterus kritikái kiadásáról: Armando BISANTI, *Sull'edizione critica dell'Esopus attribuito al cosiddetto Gualtiero Anglico*, Schede medievali, 45(2007), 223–249.

¹³ Mindmáig igen hasznos e történet felvázolásában: Carlo FILOSA, *La favola e la letteratura esopiana in Italia: dal medio evo ai nostri giorni*, Milano, Vallardi, 1952, amelyben Verdizzottiról I. 126–127.

számít.¹⁴ Verdizzotti 100 meséje közül 63 tulajdonképpen a latinul megfogalmazott Faerno-mesék olasz nyelvű átírata, némi egyéni színezettel, ami főleg a szerzőnket jellemző *amplificatió*t jelenti. Nincs szükség elmélyült filológiai vizsgálódásra mindennek a kiderítéséhez, ugyanis Verdizzotti velencei kiadójának, Giordano Zilettinek az olvasók számára írt ajánlásában olvashatjuk, hogy a mesegyűjtemény

a legszebb és legbölcsebb meséknek (hogy úgy mondjuk) a színe-javát tartalmazza, amelyet mind az antik, mind a modern szerzők meséinek korpuszából mindez ideig összeállítottak. Gio.Mario Verdizoti mester ugyanis, átnézve e mesékből latin nyelven, különböző rímekbe szedve az ebben igencsak jártas Faerno által írottakat, csakis azokat választotta ki, amelyek a legkellemesebbek, és legkülönbélebb erkölcsiségeket tartalmaznak. E kötetben azokat gyűjtötte egybe, amelyek erkölcsi tanulságukat tekintve néhány másikkal is megegyeznek, jóllehet különböző alakzatokban lettek kidolgozva...¹⁵

Felvetődik a kérdés, vajon milyen forrásból vagy forrásokból vehette Verdizzotti (és persze akár Faerno is) a többi tanmesét, eltekintve a fentebb említett tanmese-gyűjteményektől, amelyek közvetlenül Aesopus vagy az antik szerzők meséinek kiadását célozták. A kutatók számára kézenfekvő a XVI. században egyre sokasodó antológiás kiadványok, szöveggyűjtemények felsorakoztatása, amelyek nemcsak az olvasók számára jelentettek gyors, összefoglaló jellegű tájékozódást, de kézikönyv gyanánt segítették a szerzőket is. Jelen esetben megkerülhetetlen az *Aesopus Dorpii*, azaz Martinus Dorpius által a XVI. század elején kiadott tanmesegyűjtemény, amelyet Európa-szerte rengeteg kiadás követett. E mű tartalmazza ugyanis szinte mindazt, amit a humanisták írtak/átírtak vagy amiből ihletett merítettek az aesopusi

¹⁴ A cremonai Gabriele Faerno (1510–1561) *Fabulae centum ex antiquis auctoribus delecta* című mesegyűjteménye először 1563-ban jelent meg (Roma, Vincentius Luchinus). A továbbiakban minden hivatkozás erre a kiadásra vonatkozik. A források között, Phaedrus, Avianus, Babrios meséi mellett a humanista hagyomány is szerepet kap nála, nevezetesen Poggio Bracciolini *Facetiarum libere*. Faerno művének modern kiadása: Gabriele FAERNO, *Le Favole*, a cura di Luca MARCOZZI, Roma, Salerno editrice, 2005.

¹⁵ Giovan Mario VERDIZZOTTI, *Cento favole morali*, Venezia, Ziletti, 1570, *Az olvasókhöz*, o.n.

hagyomány kapcsán.¹⁶ Ami Verdizzotti mesegyűjteményét illeti, három meséje nem található a Dorpiusban: *A rókáról és a kakasról* (30), a pásztorruhát öltött *Farkasról és a bárányokról* (42), valamint a pávatollakkal kérkedő *Hollóról és a pávákról* (76)¹⁷ szóló apológus.

S ha Verdizzotti korabeli fő forrásairól röviden említést tettünk, nem hagyható ki a XVII. század legfontosabb meseköltője, Jean La Fontaine sem, aki számára viszont maga Verdizzotti volt az egyik bevallott kútfő. A La Fontaine által használt források között négy tanmese erejéig egyértelműen Verdizzotti mesegyűjteménye kerül említésre. Azokról a mesékről van szó, amelyek esetében – a mese szerkezetét és a cselekményt tekintve – a kutatók egyöntetű véleménye szerint minden kétséget kizáróan a velencei szerző meséjének átiratától van szó. Ezek La Fontaine meséi között a *Kakas meg a róka* (II, 15), *A juhászodó farkas* (III, 3), a *Sas meg a bagoly* (V, 18) és *A kis kakas, a macska meg az egérke* (VI, 5) története.

A Verdizzotti-mesegyűjtemény bemutatásának egyik legkézenfekvőbb módja lehet a verselési forma és stílus mellett az aesopusi ill. a kortárs hagyománnyal való egybevetés, vagy az erkölcsi tanulságok módosulásának és korhú megjelenítésének nyomon követése. Szempontunkból szintén hasznos felderíteni az állatszimbolika erkölcsi jelentéseinek repertóriumát, most azonban elsősorban a morális tartalom képi megjelenítésére

¹⁶ E mű jelentőségével és a neolatin aesopusi hagyománnyal kapcsolatban l. Paul THOEN, *Les grands recueils ésopiques latins des XV^e et XVI^e siècles et leur importance pour les littératures des temps modernes*, Acta Conventus Neo-latini Lovaniensis, Leuven, éd. J. IJSEWIJN et E. KESSLER, Louvain et München, Fink, 1973, 659–679. Továbbá az ezt megelőző összefoglalást: UŐ, *Aesopus Dorpii. Essai sur l'Esopé latin des temps modernes*, Humanistica Lovaniensia, 19(1970), 241–289.

¹⁷ Verdizzottinak utóbbi két meséje – erkölcsi tanulságát illetően is – külön tanulmányt érdemelne az aesopusi hagyománnyal való kapcsolatát illetően. A farkas átöltözése, illetve a cselekmény bonyolítása több változatban olvasható a XVI. századi irodalomban is Aesopus, Babrios és a középkori fabulák nyomán, jóllehet a tanulság (a „Ne bízz a látszatban,” illetve „A csalásra fény derül,” vagy a kettő kontaminálása) többnyire megegyezik. Természetesen több állat is szerepelhet hasonló kontextusban az aesopusi oroszlánbórt öltött szamar története óta (akit persze bőgése árul el). Erre bizton építhettek a meseírók más állatok behelyettesítésével, még ha az átöltözést több ok is motiválhatta (pl. élelemszerzés, hiúság kielégítése, s ezzel a látszat és valóság közötti különbség hangsúlyozása). Verdizzotti e meséje azonban, részleteit illetően is okkal adhatott La Fontaine-nek ihletet. A pávatollakkal dicsekvő holló története (76) szintén idekapcsolandó.

koncentrálunk. Verdizzotti nem véletlenül szőtte műve alcímébe is az „erkölcsi” jelzőt, ugyanis az első kiadásban, Giulio Capra grófnak (a többi kiadásban más notabilitásoknak) szóló ajánlásában egy kisebb erkölcsfilozófiai bevezetőt írt. Az erkölcsfilozófia három része – az ökonómia (mint a családi élet szervezése), a politika (mint a „közös dolgok,” a közügyek intézésének színtere) és az etika (mint a társas élethez kapcsolódó viselkedési normák és formák) – közül szerzőnk az etikai erények és vétkek sokaságában való eligazodásban igyekezett olvasóit (és nézőit) segíteni. S bár a kiadó természetesen kellő szórakoztatást is kívánt nyújtani a „nyájas és buzgó olvasóinak” és ezáltal a költészet alapvető kettős célját megvalósítani, valójában az ellenreformáció évtizedeiben a morális célt tartotta szem előtt: a klasszikus mesék erkölcsiségét a keresztény erkölcs követelményeivel kívánta összeegyeztetni.¹⁸

Teljesen nyilvánvaló tehát, hogy Verdizzotti a fent említett ajánlásában miért is foglalkozik részletekbe menően a morálfilozófiával. Orpheustól Homéroson át Vergiliusig felidézi azokat a nagy költőket, tragédia- és komédiaszerzőket, akik

a verselésük szépségével és az allegorikus kitalációik kellemességével a kiváló emberek erényes cselekedeteit magasztalva és a hitvány emberek bűneit ostorozva csodásan ösztökélik olvasóikat [...] s szinte szemmel láthatóan ábrázolják a bűnök rútságát és az erények szépségét.¹⁹

E műfajok közé tartozik a különféle állatok beillesztésével létrehozott tanmese, azaz „az apológus is, amely lényegében nem más, mint erkölcsi mese, amely egy rövid, soha meg nem történt eset elmesélése után egy rövid és nagyon is igaz szentenciával zárul tanulságképpen.” Az apológusnak e

¹⁸ A Ziletti kiadó számos egyéb kiadványa is az erkölcsi épülést szolgálta, amiről szintén az előszó tájékoztatja az olvasót, amikor a reneszánsz kor kedvelt antik klasszikusainak újbóli megjelentetésére utal, s ezzel valamelyest Verdizzotti művének a helyét is kijelöli: „Istennek tetsző módon” ide számítanak Plutarchos négy erkölcsi könyve, a sztoikus filozófus Epiktétosnak az emberek nevelését célzó munkája, valamint Theophrastos jellemrajzai, „vagyis néhány olyan vétek arcképe, amelyektől az embernek a civilizált viselkedés érdekében tartózkodnia kell” (VERDIZZOTTI, *Cento favole...*, i. m., Ziletti, *Az olvasókhöz*, o.n.)

¹⁹ *Uo.*, *Ajánlás*, o.n.

bevett definíciója²⁰ után Verdizzotti megemlékezik Aesopusról, annak antik és modern követőiről, és ebben a kontextusban a maga szerepét és szándékát is hangsúlyozni kívánja az apológusok megjelentetésével:

Ezért mivel jómagam is kötelességemnek érzem, hogy hasznossá tegyem magam ebben, amennyire tőlem telik, a fenti szerzőkhöz hasonlóan, néhány barátom győzködésére egybegyűjtöttem különböző íróktól száz apológust, és mindegyiket olyan versformában feldolgozva, amely nekem a leginkább odaillőnek tűnt, ezen a mi hétköznapi nyelvünkön prezentálom azoknak, akik az ilyenfajta olvasmányban kedvüket lelik.²¹

Az apológusokban tehát a szavak retorikai ereje az erkölcsiségek hangsúlyozását, azaz az erények tiszteletét és a vétkek elkerülését célozza. Verdizzotti és kiadója, Ziletti elgondolása szerint e mesék és az illusztrációk vizuális élménye egymást kiegészítve, kölcsönösen értelmezve jelenítik meg az erkölcsi tanulságot. Így aztán Verdizzotti a horatiusi *ut pictura poesis* elvének szó szoros értelemben vett kivitelezőjévé vált,²² amikor költői és művészi hajlamát ötvözve jelentette meg a *Száz erkölcsi meséjét*. A szavakkal történő, retorikai alakzatokban gazdag lefestés és a szavakat kiegészítő képi megjelenítés ikonológiai modellje Verdizzotti számára kézenfekvő volt, hiszen a latin és olasz nyelvű verselés éppúgy közel állt hozzá, mint a rajzolás és a festés. S valóban, száz meséjének többféle szempontú értékelése közül mindenképpen hangsúlyozni érdemes, amit már Ridolfi is felemlített Verdizzotti életrajzában: „az általa írt száz *Mesében* szereplő sok állatábrázolás is az ő képzelőerejének szülötte.”²³ Mindenesetre az olvasóknak szóló ajánlásban a kiadó előszeretettel emeli ki, hogy „jómagam azon voltam és kértem [Verdizzottit], hogy az alakzatokat az azokhoz

²⁰ Verdizzotti itt a szofista rétor, Ailius Theón *Progymnasmatájában* olvasható tanmese-definíciót idézi szinte szó szerint: *Uo. (Vö. Aelius THEON, Theonis Sophistae Primae apud rhetorem exercitationes, De fabula, Basileae, Sumptu et cura Ioannis Oporini, 1541, 228.)*

²¹ VERDIZZOTTI, *Cento favole...*, i. m., Ajánlás, o.n.

²² Az *ut pictura poesis* kérdésének avatott szakértője, Lina Bolzoni is megemlékezett ennek kapcsán Verdizzottiról: I. Lina BOLZONI, *Variazioni tardocinquecentesche sull'ut pictura poesis. La Topica del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia Veneziana = Scritti in onore di Eugenio Garin, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, 103 és 110.*

²³ RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte...*, i. m., 351.

illeszkedő fametszetekkel saját kezűleg díszítse, tekintve, hogy kisgyermek kora óta, saját szórakoztatására kedvét lelte a rajzolásban, anélkül, hogy mesterségévé tette volna.”²⁴ Ugyanitt Ziletti részletesen kifejti a szavakkal való festés poétikai szerepét is: „azok, akik e könyvet olvasni fogják, ugyanazon szerzőtől kapják a poézist és a képet: két, egymással olyannyira megegyező művészet ez, amelyek szinte egyazon szülésből született testvérek, s az egyik és a másik is megfelel mind az egyik, mind a másik névnek.”²⁵ A verbális és a vizuális párhuzamok tudatos megvalósítása tehát a kiadó kívánsága volt, aki kapva kapott azon a lehetőségen, hogy Verdizzotti Tiziano köréhez tartozó, művészetekben és művészi kifejezőmódban jártas irodalmárként egyszemélyben képes volt a szó vizualizálására.

Külön említést érdemel a Verdizzotti mesegyűjteményét bevezető, *Az Olvasókhöz intézett, A szamarat terelő apáról és a fiáról* címet viselő tanmese, amely mind a verbális, mind pedig a vizuális megjelenítés okán példaértékű. A szamarat a vásárra vivő idős szülő és serdülő fia mindenképpen feddés és nevetség tárgya lesz, akár teher nélkül vezetik a szamarat, akár egyikük, akár másikuk ül a szamárra, akkor is amikor mindketten megülik, és még az sem jó, ha ők maguk cipelik végső érvként a szamarat. Végső elkeseredésükben a folyóba vetik az állatot. A történet Verdizzotti fő forrásánál, Faernónál is olvasható, de valójában Poggio Bracciolini *Facetiarum liberének* egyik (C) szellemes története ez. Egy másik kortárs mesegyűjtemény szerzője, Cesare Pavese által – korábban Pietro Targa álnéven (Velence, 1569) – közzétett mesék között is szerepel.²⁶ A La Fontaine meséi között is nagy népszerűségnek örvendő történet tanulsága árnyalatni megfogalmazási különbség ellenére valamennyi szerzőnél ugyanaz: az ember képtelen úgy cselekedni, hogy mindenki kedvére tegyen, s ha ez a célja, csak magának okoz gyötrelmet. Poggio szellemes elbeszélésében az olvasó maga következteti ki a tanulságot, Faernónál ez a mese zárja a *Centum fabulaét* a „*Plerumque qui placere se cunctis studet / Et ipse ladit, nec satis cuiquam placet*”

²⁴ VERDIZZOTTI, *Cento favole...*, i. m., Ziletti, *Az olvasókhöz*, o.n.

²⁵ Uo.

²⁶ A Pietro Targa álnéven is író Cesare Pavese (XVI. sz.) által rímekbe szedett mesék harmadik kiadását egyébként szintén Verdizzotti kiadója, Ziletti jelentette meg 1575-ben. Első kiadása: Cesare PAVESI, *Cento, e cinquanta favole, tratte da diuersi autori antichi, e ridotte in versi, e rime, da m. Pietro Targa*, Venetia, Chrighero, 1569.

(Aki igyekszik általában mindenki kedvét keresni, senkit sem sikerül kielégítenie)²⁷ tanulsággal. Pavesinél a történet a százötven mese közé ékelődik, de attól eltekintve, hogy nála a vásárban vett számmal térnek haza, míg Verdizzottinál eladni viszik az állatot, a lényeg ugyanaz, és csak a versmértékben van eltérés: szerzőnk a hármás rímelést részesítette előnyben.

Verdizzotti esetében azonban a szinte valamennyi meséjét jellemző *amplificatio*val már ebben a mesében találkozunk. A meseszöveget bővítő elbeszélő részletek, a leíró, vagy a szituációt előkészítő mozzanatok egyaránt e célt szolgálják, bár ebben az esetben az erkölcsi példa bővebb magyarázata ad helyt elsősorban az *amplificatio*nak. Szerzőnk mesélőkedve ugyanis még az „aki tetteivel mindenkinek eleget akar tenni, / magának okoz bajt, és senkit sem elégít ki” sorokban megfogalmazott *epimythium*ot is előre parafrázálja:

Így okoz bajt magának az ember,
 ha azon van és igyekszik, hogy tetteivel
 mások kedvére tegyen: nem éri meg.
 A természetben oly nagy a viszály,
 hogy ott a rosszat gyűlölik, emitt a jót utálják,
 máshol meg ez is, az is derogál.
 Minden ember véleménye különbözik, az ízlésük eltér:
 mindenki a saját hajlamában leli örömét;
 Van, aki a sületlen kenyeret dicséri, van, ki az égettet,
 még Venus sem tetszhet mindenkinek.²⁸

Verdizzotti egyébként a meseszöveg közben is előszeretettel nyúl az *amplificatio* retorikai eszközéhez kiadója, Giordano Ziletti elvárásainak megfelelően. Ugyanis éppen a Ziletti által írt előszóból értesülhetünk arról is, hogy

úgy kívántam, hogy fent nevezett Gio.Mario Verdizoti mester egy bizonyos újfajta, a szokásostól meglehetősen távol álló elbeszélési módot használjon e mesék esetében, vagyis *mondandóját alaposan bővítse ki némi morális fejtegetéssel* a mese témájának értelmezése

²⁷ FAERNO, *Fabula centum...*, i. m., 171.

²⁸ VERDIZZOTTI, *Centio favole...*, i. m., 15.

céljából ott, ahol mások erről szűkre szabottan szólnak. Így eljárva, némelyek igencsak megfelelnek az én ízlésemnek...²⁹

A tanulság az emberi természetre vonatkozóan is sokatmondó: az apa és a fiú mindig „talált valakit, aki tekintetét rájuk irányította,”³⁰ tehát állandóan ki vagyunk téve az emberek jogos vagy jogtalan, helyes vagy téves ítéletének. Az sem mellékes körülmény, hogy Verdizzotti, *Az Olvasókhoz* szóló morális bevezető gyanánt, jobban mondva a helyett, százegyedik meseként, szintén kiadója javaslatára, mintegy a *captatio benevolentiae/excusatio* érdekében e mesével indítja könyvét. Akárhogyan is válogatja és formálja meg a költő meséit, bizton talál olyanokat, akik valamilyen szempontból kivetnivalót találnak költői-művészi vállalkozásában. Maga Ziletti megfogalmazásában egyértelmű kiadói szándék volt, hogy az olvasók „lássák, milyen következménye van annak, aki művével mindig inkább mások kedvére kíván tenni, mintsem a sajátjára tekintettel lenni.”³¹ Verdizzotti e meséjének a hatása itt sem lebecsülendő: ugyanis meséinek harmadik könyvét ezzel a fabulával kezdi La Fontaine kritikusaival szembeni *excusatio* gyanánt, tehát a francia költő is mindenképpen retorikai fogásként használta ezt a mesét.

A *Cento favole morali* erkölcsiségekben gazdag mesegyűjteményét a Verdizzotti által készített illusztrációk teszik külön értékessé, hiszen az *ut pictura poesis* ennél tökéletesebben nem is valósulhatott volna meg, amikor a szó és a kép azonos elme szüleménye, és valóban egymást kiegészítve, néhol egyik a másik helyett, de mindenképpen kölcsönösen fejezik ki a mondanivalót. Verdizzotti illusztrációi ebből a szempontból is külön figyelmet érdemelnek, még akkor is, ha a Faerno művét díszítő Pirro Ligorio által kivitelezett metszetek³² hatása sem lebecsülendő. Mindazonáltal

²⁹ Uo. Ziletti, *Az olvasókhoz*, o.n., kiemelés tőlem.

³⁰ VERDIZZOTTI, *Cento favole...*, i. m., 13.

³¹ Uo. Ziletti, *Az olvasókhoz*, o.n.

³² Faerno és Verdizzotti illusztrációinak egybevetésével kapcsolatban l. Alain-Marie BASSY, *Les Fables de La Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986, 23–29; Federico CORRADI, *L'illustration de la fable ésoopique en Italie au XVIe siècle: les fabliers de Faërne et Verdizzotti = La Fontaine, la fable et l'image, Actes du colloque international de Paris & Troyes (6–7 décembre 2012), Première partie*, eds. Antoine BISCÉRÉ, Céline BOHNERT, Damien FORTIN, 2013, 73–82. Ami Ligorio klasszicizáló illusztrációit illeti vö. Erna MANDOWSKY, *Pirro Ligorio's Illustrations to Æsop's Fables*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 24(1961), n. 3–4., 327–331.

összevetve Verdizzotti illusztrációit a Faerno-, illetve a Pavesi-féle mesegyűjteménnyel, szembeötlő a legtöbb képen – ahol lehetséges volt – az idősíkok ábrázolására tett kísérlet szerzőnk részéről. Erre jó példa mindjárt *A szamarat terelő apáról és a fiáról* szóló bevezető mese. Míg ugyanis a Faerno vagy Pavesi esetében csak a legutolsó próbálkozást láthatjuk, amint a háttérben az összesűgő, élcelődő tömeg jelenlétében a szamarat cipelik (Faernónál látszik az utolsó momentumra utaló folyópart is), Verdizzotti ennél jóval többre vállalkozott.



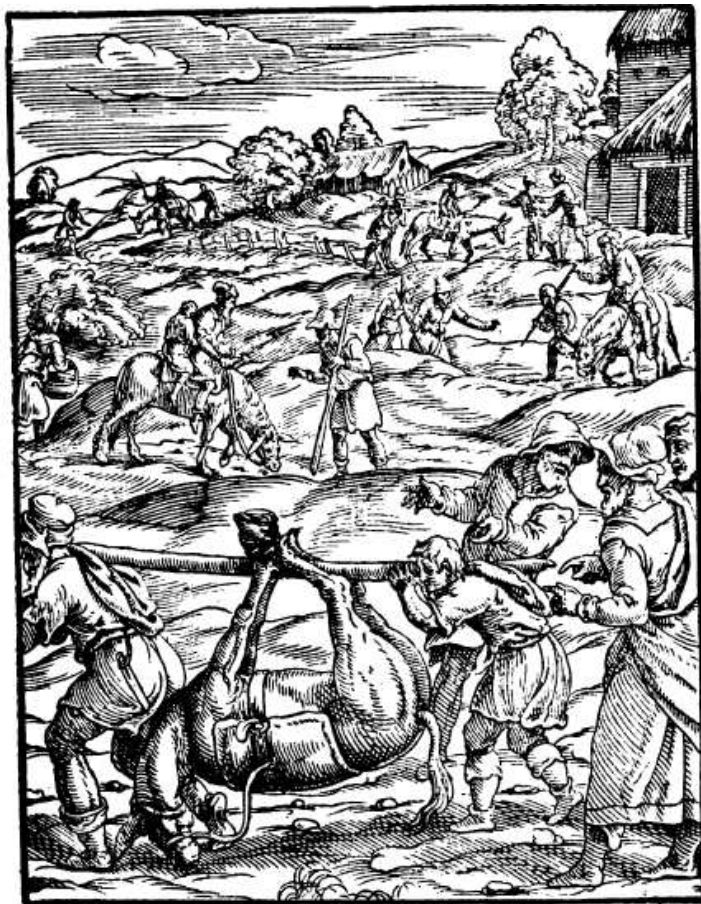
G. Faerno, *Centum fabulae*, 1563 (99r)



C. Pavesi, *Cento e cinquanta favole* 1569 (143)

Az illusztráció ugyanis nemcsak az utolsó kísérletet ábrázolja, amellyel az ember és a fia eleget akarnak tenni a körülöttük lévők elvárásainak, hanem – elkeseredésükben és tehetetlenségükben a szamarat folyóba dobásának kivételével – mind az öt, egymás után következő mozzanatot a néző elé tárja. A háttérben, a fákkal körülvett kis falusi házból apa és fia elindul a vásárba, közrefogva a szamarat, szemben velük látható az első akadékoskodó, akinek széttárt karja jelzi méltatlankodását. S így tovább az egész történet az utolsó

jelenetig látható, amelyen a szamár súlya alatt meggörnyedt fiú mögött látható három alak gesztusai és arckifejezése fiziognómiailag is beazonosíthatóan a gúny és a méltatlankodás jeleit mutatják.



G.M. Verdiszotti, *Cento favole morali*, 1570 (11)

Az idő- és cselekménysíkok ábrázolása természetesen a képi szerkezet megváltoztatását is megkívánták a korábbi illusztrációkhoz képest. Érdeemes a Faerno vagy akár a Pavesei tanmesék ábráin szereplő emberek statikus, vagy éppen erőltetetten és teátrálisan megkomponált mozdulatait a Verdiszotti képen látható alakok élet- és valószerű ábrázolásával összevetni. Verdiszotti ábrázolásmódja nem statikus, nem egy pillanatnyi állapot megragadására épít, hanem a gesztusok és a mozdulatok érzékeltetésével, és – amennyire a

fametszetek immár fejlett technikája lehetővé tette – az előtérben állók arcán az érzelmek hangsúlyozásával egy reneszánsz életképet tárt elénk a XVI. századi velencei festészet hatásának köszönhetően. Összehasonlítva a művészileg is kimagasló Pirro Ligorio-féle Faerno-könyv illusztrációjával, valóban művészi igényességgel kivitelezett metszetet készített Verdizzotti, ahol az olvasói számára ismert, élő környezetbe helyezés az apológus valószerűségét emeli ki. Az *ut pictura poesis* elvének megfelelően a képi megjelenítés nem kevésbé fontos, mint a szöveg. A kép bizonyos esetekben – a táj, a környezet és az emberi viselkedések és mozdulatok ábrázolásával – még ki is egészíti azt, amit a költemény szövege tulajdonságánál fogva nem varázsolt elénk, és – mint látni fogjuk – ez fordítva is igaz: a szavak festői erejét a rajzoló tolla a metszetek jellegénél fogva sem volt képes felülmúlni.

Verdizzotti ajánlasként beillesztett tanmeséjének ez az illusztrációja egyébként a kötet számos ábráján nyomon követhető jellemzőket hordoz. A környezet, a táj, a növények és a főleg az állatok realista ábrázolása, az időben egymást követő cselekménysíkok megjelenítése, az emberi életre utaló lakott környezet, házak ábrázolása, és az emberi jelenlét – halászat, vadászat, mezei munka – még azokon az ábrákon is megjelenik, amelyek kizárólag állatok között zajló cselekményt ábrázolnak, és az apológusok tartalmi-morális üzenetéhez nem kapcsolódnak. Csupán néhány tanmesét és illusztrációt hozok példaként, hiszen a *Cento favole morali* valamennyi képét lehetne valamelyik vagy akár egyszerre több szempont együttes meglétének igazolására ikonográfiai példaként megemlíteni. Az ember közelségét jelző lakott környezet, egy ház, házak, falurészlet, egy vár a dombtetőn, várfallal körülvett város, füstölgő kémény kevés kivétellel valamennyi illusztráció sajátja. Verdizzottit tájképfestői énje, de valószínűleg az a szándék is vezette, hogy – a Faerno meséit illusztráló Ligorio ókori domborművek és szobrok ihlette klasszicizáló ábrázolásmódjától eltérően – saját korába helyezze az apológusokat és ezért XVI. századi környezetet teremtett.

Verdizzotti mese-illusztrációit érdemes egyébként a másik közvetlen előd, Cesare Pavesi százötven mesét tartalmazó gyűjteményének ábrázolásaival is összehasonlítani. A Ligorio féle klasszikus vagy klasszicizáló stílus kétségtelen hatása mellett Verdizzotti illusztrációitól a Pavesi-könyv leegyszerűsített környezet-ábrázolása sem idegen. Eltekintve a nyomda-technikailag sokkal jobb kivitelezéstől, az illusztrációk szerkezetét és

a téma megkomponálását tekintve is mindenképpen látványosabbak velencei mesterünk képei. Mindenesetre nemcsak a mesék válogatása, hanem az illusztrációk kapcsán is a korabeli közvetlen források közötti összevetés létjogosultságát támasztja alá Cesare Pavese műve is. Ő ugyanis a patrónusának szóló ajánlásban, a tanmesékben járatos költőkre, filozófusokra és általában a bölcsekre való hivatkozással, az ő nyomdokaikon haladva és saját hajlamától is buzdítást érezve jelzi: „olyan kiválóságok példáját követve, mint Alciato, Faerno és mások, most versekbe szedtem a mi nyelvünkön száz mesét mások ítélete alapján, ötvenet pedig saját választásomból”.³³ Pavese tehát maga is forrásnak tekintette Faernót, az ismeretlen illusztrátor munkája nyomán született képi megjelenítés azonban, ma úgy mondanánk, minimalista eszköztárral dolgozott. Verdizzotti a két közvetlen előd illusztrációinak ismeretében, ám nyilván saját festői tapasztalatára is hagyatkozva, a mese szerkezetét ikonográfiailag is követve, életteli alakok ábrázolásával valóságos környezetbe helyezte a cselekményt.

A *bálványt cipelő számarról* (48) szóló mese illusztrációja jól példázza ezt a tudatos ábrázolási módot. E mesét Faerno mesegyűjteményében Ligorio ókori szobrok és domborművek nyomán illusztrálta az alakok mozdulatainak és érzelmeinek a tőle megszokott enfatikus ábrázolásával és az antikvitást felidéző alakok felsorakoztatásával, mintegy időtlenséget sugallva. A Pavese mesék szereplői már a klasszikus környezetből a XVI. századba lépnek át, lényegesen egyszerűbb, csupán jelzésértékű ábrázolásmóddal. Verdizzotti illusztrációja a korhű környezet kifejezésével (városkapu, utcarészlet, jellegzetes későközépkori házakkal) mindennapi helyzetet teremt, s ezzel a mese *valószerűségét* emeli ki. Sőt, véleményem szerint a Verdizzotti-illusztráció szamarának büszkén felemelt feje érzékletesebben jelzi, hogy az ostoba állat magának vindikálja a hátán cipelt Jupiter szobornak kijáró tiszteletet.

³³ PAVESI, *Cento e cinquanta favole...*, i. m., 2r.



G. Faerno, *Centum fabulae*, 1563 (94)



C. Pavese, *Cento e cinquanta favole* 1569 (109)



G.M. Verdizzotti, *Cento favole morali*, 1570 (147)

Ami a cselekménysor ábrázolását illeti, az ajánlás gyanánt működő mese mellé szintén jó pár további apológus felsorakoztatható. Álljon itt példaként *A szamárról és a lóról* (23) szülő mese illusztrációja, amely ismét a teljes cselekménysort ábrázolja. A háttérben a békés nyugalmat árasztó kastély előtt a felkantározott, ékes paripa áll, akire némi irigységgel tekint a pórias szamár; középen a véres csatajelenet megjelenítése, amelyet a komor felhőkkel tarkított ég is kiemel. Az előtérben pedig a tanulság hangsúlyozására szolgáló jelenet látható a két állattal: a változatlan állapotú szamár testét csak félig, vele szemben, központi helyen pedig a csatában sérült ló testét Verdizzotti teljes mivoltában ábrázolta. Érdemes a Faerno kötet remek illusztrációjára is egy pillantást vetnünk: az illusztrátor Ligorio a mese kapcsán a csatajelenetet, annak minden kegyetlenségét hangsúlyozta, előtérben a helyzetet mérlegelő szamárral, míg a haldokló ló teste csak félig látható. A Pavesi könyv illusztrátora viszont szinte egybemosta az eseményeket: az ádáz csata közben kidőlt lovat lovasával együtt jeleníti meg, s a szamár majdhogynem kívülállóként, mindazonáltal főszereplőként konstatálja a helyzetet.



G.M. Verdizzotti, *Cento favole morali*, 1570 (77)



G. Faerno, *Centum fabulae*, 1563 (83)



C. Pavesi, *Cento e cinquanta favole* 1569 (98)

Verdizzotti azért is fektethetett hangsúlyt a csata előtti állapotra, mert az elbeszélés során ismét élt az *amplificatio* nyújtotta lehetőséggel. Vagyis a szöveghez tökéletesen illeszkedik az illusztráció szerkezete: a cselekményt elmesélő 32 sorból (a további tanulságot magyarázó hatot is ideszámítva) 18 verssort szentelt a gazdája által szeretett, simogatott, selyemmel és arannyal ékített ló és a rosszul táplált, agyondolgoztatott szamár alantas helyzete leírásának. A csatára mindössze egyetlen sorban történik utalás, csak azért, hogy az onnan izzadtan, véresen, halálos sebekkel megtért lóval összehasonlíthassa a nyomorúságával immár elégedett szamarat:

S kompenzálva fáradsága fájdalmát
 a békés élet édességével
 és a ló minden diadalát és pompáját
 a jelen baj nyomorúságával,
 belenyugodott sorsába örömmel,
 és élete hátralévő részét elégedetten töltötte.³⁴

A költői elbeszéléshez tehát illeszkedett a képi elem: a mese tanulsága („Ostoba, aki a veszélyes fenséget irigyli”) érdekében hangsúlyos részek hangsúlyos képi megjelenítést kaptak, és a paripa szerencsétlenségét előidéző csata, mint esetleges és behelyettesíthető körülmény csak jelzés-szerűen kerül az illusztráció bal oldalsó részére.

³⁴ VERDIZZOTTI, *Cento favole...*, i. m., 79.

Verdizzotti meséi közül csupán néhányat válogattunk most ki, hogy az erkölcsi tanulságot alátámasztó költői megfogalmazást és az ikonográfiai megjelenítés belső koherenciáját vizsgálhassuk. Végezetül szerzőnk költői eszköztárában felfedezhető *ut pictura poesis*re való törekvés talán legizgalmasabb példáját emeljük ki. Az *egérkéről, a macskáról és a kiskakasról* (21) szóló meséről van szó, amelyben a szó és a kép kölcsönösége kifejezetten érvényes, és a Verdizzottit forrásként használó La Fontaine-nél (*A kis kakas, a macska meg az egérke* – VI, 5) sem kap ilyen vizualizáló hangsúlyt. Az üregből, ahol anyja eddig vigyázott rá, a kiséger kimerészkedett első útjára és mindjárt egy macska és egy kiskakas került az útjába. A macska csendben várta az alkalmat, hogy megfogja, ám a harcias kiskakas szárnyait csapkodva akkora zajt csapott, hogy a kiséger visszamenekült az üregbe, ahol anyja kérdésére elmesélte, mit látott. A kakas és különösen a macska leírása még az illusztrációnál is jobban visszaadja a két állat külsejét és főleg „jellemét:”

Miközben sétálgattam, óh anyám, láttam,
két állatot: az egyik színe hasonlatos
a te szőröd színéhez, de bundáját
különféle sötétebb foltok tarkítják.
Szép szemei, mint az arany ragyognak,
melyek – ha ránézel – csupa jóság.
Négy lába van és hosszú farka,
a végéig különböző színnel tarkítva.
És (ami a legjobban tetszik benne),
ránézve oly szelíd és kellemes,
hogy meglátva engem, meg sem mozdult,
sőt megállt szerényen és jámborul,
amikor megpillantott; én felbátorodtam,
hogy közel menjek hozzá, akkora vágy fogott el,
hogy jobban megszemléljem gyönyörű külsejét.”³⁵

³⁵ Uo. 70–71.



G.M. Verdiszotti, *Cento favole morali*, 1570 (69)

Verdiszotti az *ut pictura poesis* megvalósításának igazi mestere, hiszen szinte magunk előtt látjuk a szürke cirnos házimacskát, ragyogó sárga szemeivel, amint látszólag békésen, ám feszült figyelemmel várja a megfelelő pillanatot, hogy zsákmányát elejtse. A másik állat, a kiskakas leírása hasonlóképpen érzékletes a kisegér elbeszélésében:

A másiknak azonban, ki emennél kisebb,
 csak két lába van, és taraj a feje tetején,
 vérvörös, akárcsak nekivadult tüzes szeme,
 és hátán pedig a tolla éjfelete.
 Oly kegyetlenek és kevélynek tűnt nekem,
 amint távolról rögtön felém eredt,
 akkora dölyffel, hogy el sem mesélhetem.
 Éles rikácsolással két szárnyát verdesve
 oly durva és kíméletlen volt velem szemben,

hogy mindez akkor igencsak elrettentett.
 Attól félve, nehogy felfaljon engem
 menekülőre fogtam: ő követett
 egyfolytában rikoztozva, haraggal telve,
 míg végül épségben hazamenekültem.³⁶

A harcias kiskakasról alkotott verbális kép ebben a leírásban is teljes: a játékos, szaladgáló, szárnyaival csapkodó, rikácsoló kiskakas látszólagos harciasságának leírása tökéletesen illeszkedik a hangoskodó, pöffeszkedő, ám ártalmatlan kakas toposzáról alkotott képhez. A két állat összehasonlítása a színszimbolika szempontjából is figyelemreméltó: a macska aranyárga szemei szemben a vérvörös szemű kiskakaséval, a macska változatosságában szép bundája és a kakas gyászos előérzetet jelentő fekete tolla mind olyan ellentétpár, amellyel Verdizzotti jelzi az első benyomás, a látszat megtévesztő mivoltát. A két állat – külsejével éles ellentétben álló jellemének – a leírása folytatódik, hiszen a kiséger által elbeszéltek a látszat, míg anyja szavai a valóság képét tárják elénk:

Tudd meg, hogy az, ki oly szelíd állatnak
 és jóssággal teltnék tűnt számodra,
 a leghamisabb, akit csak e földön láthatsz:
 gonosz, gátlástalan, vérengző, csalárd,
 a te fajtádnak természetes ellensége.
 Csak azért mutatkozott látszólag kedvesnek,
 hogy naivságodról bizonyosságot szerezzen,
 s hogy majd téged megközelíthessen,
 és féktelen étvágyát kielégítse veled.
 Mindig óvakodj tőle, aki látszólag kegyes:
 tartsd magad távol karmaitól,
 ha tartasz a korai haláltól.³⁷

A macska, „a te fajtádnak természetes ellensége” kapcsán a középkori bestiáriumok is jobbra ezt a körülményt hangsúlyozzák, utalva a sötétben is világító szemére, csalárd és vérengző természetére, akit éppen szépsége és látszólag békés, csábító viselkedése okán az embert bűnbe vivő gonosszal

³⁶ Uo.

³⁷ Uo. 72.

lehetett szimbolizálni. A kakas a látszattal szemben valós természetének ábrázolása szintén közhelyszerű, ám költői képekben annál gazdagabb:

És a másik, ki oly galádnak és erőszakosnak,
s számodra annyira elvetemültnek látszott,
olyan ártatlan, amilyen ártatlan vagy te,
csupa jóindulat és öntelt tréfa mestere.
Más véreire nem vágyik és azzal sosem él,
és csak játékból futott feléd.
Egy kicsit tréfából hangoskodott neked,
de azután hagyott volna elmenni békében
anélkül, hogy valaha is ártott volna néked.
Ne csapjon hát be céltalan féktelensége,
ami első pillantásra gonosznak tűnhet.
Tarts inkább attól, aki távolról,
a te együgyű merészséged láttán oly elragadó.³⁸

Az apológus rövid tanulsága („Ne ítéld jónak vagy rossznak a látszat alapján”) előtt szerzőnk természetesen ebben az esetben is a morális célzatú *amplificatio* retorikai eszközével él. A telhetetlen farkastól, a látszatra kellemes és szent, ám tetteit megismerve gonosz és az ördöggel azonosítható emberig Verdizzotti költői eszköztára – a „szavakkal való lefestés” jegyében – itt is rendkívül gazdag.

Velencei költőnk a korabeli átlagember erkölcsi érzékére apellálva a tanmesék verbális és vizuális kifejezésének tökéletes kölcsönhatására törekedett. Néhány meséje az ekfrázis technikájának illusztrálására is alkalmas lehet. Verdizzotti ugyanis a meséket, követve a meseszöveget, hol lineárisan, hol az idősíkok együttes felvázolásával többnyire „csak” illusztrálta, és a költői diskurzus volt hívatott „szavakkal lefesteni” a morális tartalmat. Ezzel Verdizzotti száz erkölcsi tanmeséje a XVI. századi itáliai tanmese irodalom egyik legtanulságosabb példájává vált. Szerzőnk mesélőkedvét és illusztrációit kortársai nagyra becsülték, az utókor azonban méltatlanul megfélemezte róla.

³⁸ Uo. 72–73.

NAGYILLÉS JÁNOS

Westonia első teljes magyar fordításának margójára

Since the end of the XIXth century Elisabeth Jane Weston has sunk into oblivion in Hungary. Recently the special Kossuth-issue of the journal „A Dunánál” dealt with the poetess, because she was probably one of the ancestors of the Kossuth family. Her writing had been analysed in the West before, her reception was held up by the fact, that her whole work (poems and letters) has not been published yet in Hungarian. Connected to the translation the author has analysed Weston’s poetic technics, and claims, that the poetess wanted to slip on the mask of an ancient literary heroin or that of a poetess in exile.¹

„Westonia neolatin költészete méltán figyelmet érdemel. Nem csak mint Kossuth ősanja érdekes számunkra, hanem mint hiteles tanúja annak a prágai manierizmusnak, amelyről Magyarországon oly keveset tudunk” – fogalmaz a költőnőről Szörényi László *A Dunánál* Kossuth-számában megjelent tanulmányában.² A Kossuth-családdal feltételezhető kapcsolat Szócs Gézátt indította további kutatások ösztönzésére, hogy a költőnőt kiemelje a feledés homályából.³ A Westonra irányuló figyelem a halála után

¹ A publikáció elkészítését az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport (TK2016-126) támogatta.

² SZÖRÉNYI László, *Kossuth Lajos neolatin költőnő ősanja, Elisabetha Iohanna Westonia, A Dunánál*, 2(2003), 3. sz., 12–15.

³ Szócs ösztönözte *A Dunánál* című kulturális lap Kossuth-számában a család feltételezett ősanja alakjának minél sokoldalúbb megvilágítását. Gudenus János József lapszámban idézett kutatásai tisztázzák, hogy Kossuth Lajos Weber-felmenői anyai ágon valóban Weber János valamelyik gyermekének leszármazottai – hogy melyikhez, mondja Gudenus, további

száz évvel megjelent utolsó gyűjteményes kiadása után az utóbbi évtizedekig meglehetősen alábbhagyott.⁴ Neve fel-feltűnik ugyan nagy kompendiumokban,⁵ de itthon csak a XIX. század végén, tőlünk nyugatra pedig csak a XX. század utolsó évtizedeiben, a női költészet kutatásának fellendülésével kezdik újra kutatni. Cseh nyelvű kutatása ugyan létezett a múlt század húszas éveiben is,⁶ de ennek eredményeit csak az utóbbi években dolgozták bele szélesebb körben olvasott nyelveken megjelenő kutatási eredményekbe. Itthon Szócs Géza kezdeményezte Westonia hagyatékának teljes magyar fordítását is a 2003-as torontói teljes kiadás⁷ alapján, eladdig

kutatások tisztázhatják: GUDENUS János József, *Adalékok a Kossuth család történetéhez*, A Dunánál, 2(2003), 3. sz., 23.

⁴ Elisabetha Ioanna WESTONIA, *Opuscula, quae quidem haberi potuerunt*, ed. Joannes Christophorus KALCKHOFF, Francofurti, Cramer, 1724.

⁵ L. Latkóczy adatait a rendelkezésére álló életrajzi források felsorolásában (LATKÓCZY Mihály, *A humanismus egy elfeledett nőalakja: Elisabetha Joanna Westonia*, Eperjes, 1891. Különnyomat az eperjesi kir. kath. főgymnasium Értesítőjéből, 1. j., 50), ezek azonban, legalábbis a XVIII. századiak leginkább egymásból merítenek, és jó, ha a Weston saját verseiből kivehető adatokat feldolgozzák. Utóbbiak közül az első Pelzel költő- és művészlexikona (Franz Martin PELZEL, *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Wirken*, III, Prag, 1777, 71–77), és nagyra tartja Brotherton esszéjét (Mary BROTHERTON, *A Forgotten English Poetess*, Macmillen's Magazine, 1870, 22, 93–99), mely utolsó két lapján latin-angol párhuzamos szöveget közöl Weston néhány verséről. L. LATKÓCZY, *i. m.*, 49–50, 1. j. Latkóczyhoz nem jutott el Mary Hays monstre életrajz-gyűjteménye, melyet a feminizmus egyik előfutáraként emlegetett sokoldalú szerző (1759–1843) 1803-ban publikált hat vaskos kötetben, és amely három év múlva Chicagóban is megjelent (*Female biography; or, Memoirs of illustrious and celebrated women, of all ages and countries*, ed. Mary HAYS, London, 1803). Ez az életrajz azonban nem mint tudományos forrás jelentős, hanem mint egy, a világ összes híres és jelentős nőjét, asszonyát felvonultató hatalmas gyűjtemény része: versei közül érdekes témájuk miatt csak néhányat idéz, például a könyvnyomtatás feltalálásáról szólót, és – mint Hays fogalmaz – több Aisóposz-mesét is latinra fordított (462–463).

⁶ Karel HRDINA, *Dvě práce z dějin českého humanismu*, Listky filologické, (55)1928, 14–19; Bohumil RYBA, *Westoniana*, Listky filologické, (56)1929, 14–28.

⁷ Elizabeth Jane WESTON, *Collected Writings*, ed., transl. Donald CHEENEY, Brenda M. HOSINGTON, D. K. MONEY, Toronto, Buffalo, London, 2000.

csak a Latkóczy kismonográfiájában lefordított verseket ismerhette a latinul nem olvasó magyar közönség.⁸

Elizabeth Jane Weston, latin költői nevén Elisabetha Ioanna Westonia élete legelső hónapjai után Prágában élte le rövid életét, sírja a prágai Szent Tamás templomban jelenleg is látható. Versei címzettjei olyan uralkodók, mint II. Rudolf vagy I. Jakab, illetve Rudolf prágai udvarának kiemelkedő személyiségei, a korabeli európai kulturális közélet nagyságai, köztük annak legkiemelkedőbb alakjai.⁹ Mostohaapja a császári alkimista, Edward Kelley – Dr. John Dee munkatársa (Kelley szerepéről az álláspontok megoszlanak – erről később).¹⁰ Ebből a körülményből érthető, hogy a költőnő iránt élenken érdeklődött a csehországi kutatás. Ha áttételesen is, de Westoniának köze van Eperjeshez is – ez itthon a XIX. század végén a tudós gimnáziumi tanárt, Latkóczy Mihályt vezette Westonia életrajzának, költészetének és levelezésének feltárására.¹¹ Latkóczyt 1886-ban helyezték Eperjesre az ottani katolikus főgimnáziumba, és öntudatos hazafiként – egyebek mellett az eperjesi Széchenyi-kör titkára volt – a maga részéről Eperjes és Sáros vármegye humanista múltjának kutatásával óhajtott hozzájárulni városa történetének feltárásához. Így ír erről: „Ilyen [ti. humanista, és tárgyválasztásukban praktikus] írók voltak hazánkban és szűkebb értelemben véve Sárosvármegyében: Bocatius, II. Rudolf magyar király és osztrák császár koszorúsa, Werner György, Sárosvár híres parancsnoka, ilyen kivált Weber János, Eperjes főbírája, Felsőmagyarország gyógyszerésze és a murányi Vénus udvari orvosa.”¹²

⁸ Latkóczy több Weston-verset fordít illusztráció gyanánt: a Horatius által használt strófákat rímes magyar versekben, a hexametereket és a párverseket pedig az eredeti formában tolmácsolja.

⁹ LATKÓCZY, *i. m.*, 22–23.

¹⁰ Susan BASSNETT, *Absent Presences: Edward Kelley's Family in the Writings of John Dee = John Dee: Interdisciplinary Studies in English Renaissance Thought*, ed. Stephen CLUCAS, Springer, 2006, 291.

¹¹ Szenczi Molnár Albert személyesen is találkozott Westoniával Prágában 1604-ben, amikor barátai, Johann Konrad Rummel és a jogtudós Konrad Rittershausen levelét adta át neki: P. VÁSÁRHELYI Judit, *The role of Albert Szenczi Molnár in the Exchange of Ideas and Political Knowledge among the European Calvinist Principalities in the Early Seventeenth Century = A Divided Hungary in Europe: Exchanges, Networks and Representation, 1541–1699*, I, eds. Gábor ALMÁSI, Szymon BRZEZIŃSKI, Ildikó HORN, Kees TESZELSZKY Áron ZARNÓCZKI, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, 140.

¹² LATKÓCZY, *i. m.*, 3.

Latkóczynak célja volt, hogy teljeskörűen tárja fel az esetleg még lappangó kéziratos hagyatékot, a Westonia életével kapcsolatos testimoniumokat és a róla szóló irodalmat. Nagy erőfeszítéseket tesz: levelez, konzultál, kollacionáltat, filológiailag kifogástalan munkát végez.¹³ Éppen ezért Szörényi Lászlóval együtt csak fájlalhatjuk, hogy munkájának eredményét nem ismerhette meg a nemzetközi publikum.¹⁴ Mivel a Westonia-képet az 1920-as évek végi cseh szakirodalom bevonásával Bassnett,¹⁵ a Hosington–Cheney-kiadás, majd Schibel a kétezres évek elején sok helyen kiigazította,¹⁶ szenteljünk először is figyelmet az életrajznak és pályaképnek a Latkóczy által rögzített *consensus philologorum* alapján, majd tekintsük át, hogy hol változtatott mindezen az új Westonia-életrajz. Mint látni fogjuk, a Prágában tengődő angol főrendi lány képe nagyot változott – és jelenlegi tudásunk szerint, az előzőtől teljesen eltérő jelleget öltött.

Latkóczy Westoniát a régi arisztokrata Weston-család egyik, katolikus ágából eredezteti. A születése körüli időszakban a katolikusokat Angliában keményen üldözik. Westonia apja, John Weston ekkoriban Londonban tartózkodik – itt születik kislánya 1582. november 2-án. Westonia második gyermek: bátyja John Francis valamivel idősebb. Az apa a 80-as évek vége felé kénytelen elhagyni Angliát minden bizonnyal a fia taníttatása miatt: az akkori angol törvények szerint külföldön tanulni hazaárulás, Weston pedig vallási okokból nem akarta Oxfordban vagy Cambridge-ben taníttatni a fiát.¹⁷

A pápista család rövid franciaországi és itáliai tartózkodás után végül Csehországban, Rudolf prágai udvarában talál menedéket. Ez az udvar akkoriban nagyon sokak: tudósok és kalandorok számára is vonzó, John

¹³ LATKÓCZY, *i. m.*, 49–50, 1. j.

¹⁴ SZÖRÉNYI, *i. m.*, 13.

¹⁵ Susan BASSNETT, *Elizabeth Jane Weston – the Hidden Roots of Poetry = Prag um 1600*, ed. Eliška FUČIKOVÁ, Freren, Emsland, 1988, 9–15; UŐ, *Revising a Biography: A New Interpretation of the Life of Elizabeth Jane Weston (Westonia), Based on her Autobiographical Poem on the Death of her Mother*, Cahiers Elisabethains, (37)1990, 1–8; BASSNETT, *Absent Presences...*, *i. m.*, 285–294.

¹⁶ Wolfgang SCHIBEL, *Westonia poetria laureata: Rolle, Schicksal, Text = Lateinische Lyrik der frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktionen zwischen Renaissance und Aufklärung. 1. Arbeitsgespräch der Deutschen Neulateinischen Gesellschaft in Verbindung mit der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg*, hrsg. Beate CZAPLA, Ralf Georg CZAPLA, Robert SEIDEL, Tübingen, 2003, 278–297.

¹⁷ LATKÓCZY, *i. m.*, 6–7.

Weston nyugalmat talált a katolikus uralkodó birodalmában. Pártfogója a befolyásos Wok Rosenberg gróf lett, Brüx városában telepedett le nem messze Prágától. Itt folyt a két gyermek nevelése: angol anyanyelvükön kívül németül és csehül is jól megtanultak. Latkóczy feltételezése szerint a kis Elizabeth e nyelveken kívül a család rövid franciaországi és itáliai tartózkodása alatt tanult meg franciául és olaszul.¹⁸ A gyermekek otthoni nevelője John Hammond volt, akinek nevelése a későbbi költőnőt igazi *docta puellává* tette, míg bátyja egy idő után a katolikus ingolstadti egyetemen tanulhatott tovább két évig, ahol meglehetősen egyedül érezhette magát, mert rajta kívül csak egy angol van bejegyezve a matrikulába – de szerető húga levelei ebben az időszakban szerencsére vigaszt jelentenek neki.¹⁹

John Weston kis birtokot vehetett Brüxben, és kölcsönökből virágoztatta fel, azonban 1597-ben hirtelen meghalt, és a hitelezők hirtelen elkezdték kintlévőségüket követelni. A birtokot a család eladta, kifizette a hitelezőket, és még elegendő tőke maradt volna a megélhetésre is, csak hogy a birtok ára és hitelezők követelésének különbségét az özvegy valamilyen oknál fogva nem kaphatta meg. Anya és lánya Prágába költözik, ahol befolyásos udvari embereken keresztül próbálják elérni, hogy Rudolf a konfiskált pénzt adja vissza. Westonia megírja Rudolfnak címzett versét,²⁰ melyben emlékezteti a nagylelkűség királyi erényére. Számos költeményt intéz olyan személyeknek is, akik segíthetnek a perújrafelvételben és a család kártalanításában – erre valós esélyük azonban, mint Westonia 1598. október 2-án kelt, bátyjának Ingolstadtba írt levele bizonyítja, alig van. Westonia és anyja saját jövedelem híján pártfogóik jóindulatára volt bízva – erről szintén

¹⁸ Tegyük hozzá, hogy az, hogy a fiatal hölgy képében ekkora szerepet játszik poliglottsága, kapcsolatba hozható azzal a ténnyel, hogy Westonia csodagyereknek indult. Tény, hogy méltatói nyilatkozatain kívül többnyelvűségéről semmiféle bizonyítékunk nincs, kizárólag latin nyelvű versei és levelezése maradt fenn. Ezt természetesen úgy is felfogható, hogy Westonia irodalmi tevékenységét magától értetődő módon a kor irodalmi köznyelvén, latinul folytatta.

¹⁹ LATKÓCZY, *i. m.*, 5–10.

²⁰ A hivatkozott verseket az egyszerűség kedvéért a fent idézett Chesey–Hosingot-féle kétnyelű kiadás lapszámaival idézem Ch–H rövidítéssel, a lapszám megadásával. A szóban forgó vers: Ch–H, 2–5.

tanúskodnak Westonia hol támogatást kérő, hol érte hálát mondó alkalmi költeményei.²¹

Ebben a reménytelen helyzetben „alkalmazott irodalom”-nak indul Westonia költészete – ez érthető, a fiatal lánynak kellett valamit tennie a család helyzetének javításáért. Ugyanakkor életrajzírói Latkóczytól Bassnetig és Schibelig adósok maradnak annak a kérdésnek a megválaszolásával, amit már Latkóczy is fölvet: kinek az ötlete lehetett, hogy Westonia költői pályára lépjen, és egyúttal az is elterjedjen róla, hogy csodagyerek.²² Schibel mindenesetre felhívja a figyelmet, hogy Westonia legkorábbi nyomtatványainak címei csúsztatásoktól sem rettentek vissza, hogy a hajadon költőnőt (*virgo docta*) ilyen színben tüntessék fel.²³ Hogy a cél mindezzel mi lehetett, egyértelmű: minél több rajongót szerezni Westoniának – a költői siker befolyásos barátokat, támogatókat hozhatott, akik aztán a családon anyagilag is segíthettek, vagy legalábbis előmozdíthatták a perújrafelvétel ügyét. Egy sor, valóban befolyásos ember tűnik fel Westonia verseinek címzettjei között. Egyikük, Barvitus, Rudolf személyi titkára, egy másik Philip de Monte, a császár zenekarának vezetője, köztük van Pontanus, brüxi születésű prágai kanonok és Nicolaus Maius törvénytudós tanácsos.²⁴ Latkóczy a már említett Rosenberg ottani befolyásának tudja be azt a tényt is, hogy Westonia első kiadványa, a császárhoz szóló költeménye végül nem Prágában, hanem Bernburgban jelenik meg – magát az ötletet pedig, hogy Westonia mint költő próbáljon Rudolf látóterébe kerülni, Barvitusnak tulajdonítja.²⁵

Közben újabb megpróbáltatás éri a családot: hirtelen meghalt Westonia bátyja – a fiatal költőnő egyik legszebb versében siratja el azzal a „szent háromsággal” együtt, amelyet ők ketten anyjukkal együtt alkottak, – és nyilván tőle várták, hogy a család egyetlen élő férfitagjaként átvegye apja szerepét. Henrik de Pisnitz csehországi alkancellár veszi pártfogásába a hajadont és anyját, de Zdeněk Lobkovic főkancellár közbenjárása ellenére is csak

²¹ LATKÓCZY, *i. m.*, 8–10.

²² LATKÓCZY, *i. m.*, 13; BASSNETT, *Absent Presences...*, *i. m.*, 290; SCHIBEL, *i. m.*, 279.

²³ SCHIBEL, *i. m.*, 280.

²⁴ SCHIBEL, *i. m.*, 280–281.

²⁵ LATKÓCZY, *i. m.*, 14.

nagysokára sikerült a császár elé vinni Westonék ügyét, és elérni az ügy felülvizsgálását.

Míg erre várnak, Westonia életében két kedvező változás következik be: az egyik házassága Johannes Leóval, a másik pedig a költői siker. Az utóbbihoz hozzájárult a korabeli *res publica litteraria* nagyjainak elismerése szerte a korabeli Európában. Közéjük tartozott az angol John Dousa, a németalföldi Daniel Hensius, Franciaországban pedig Scaligerék – igazi költővé válásához azonban ténylegesen leginkább a mellrichstadti Paulus Melissus Francus, azaz Paul Schede járult hozzá. Maga Melissus 1561-ban lett koszorús költő, ettől kezdve tudatosan figyeli a feltörekvő tehetségeket a heidelbergi könyvtárban. 1601-ben babérkoszorút küld Westoniának egy elismerő költeménnyel kíséretében, majd az elsőt további kettővel toldja meg.²⁶ Westonia kora egyetlen költőnője lett, aki a *res publica litteraria* egy már elismert polgárától apja meg ezt a kitüntetést. Ugyanekkor tesz szert Westonia élete másik kiemelkedő jelentőségű támogatójára, Martin von Baldhofenre. Von Baldhoven újabb kapcsolatokhoz segítette, és sajtó alá rendezi, valamint segít megjelentetni Westonia első gyűjteményes kötetét. Az időszak végére fenmaradt levelezések tanúsága szerint Westonia beszédtema a legmagasabb irodalmi körökben.²⁷

A másik kedvező fordulat Westonia életében ezzel egyidőben, hogy Johannes Leo, udvari jogász kéri meg a kezét. Leóval való kapcsolata maga sem független a költői tevékenységtől. A költészet hozza össze vele: az első kiadás munkálatai közepette Weston tőle kér véleményt verseiről. Latkóczy szerint Leo tanácsára jelenti meg Weston gyűjteményes kötetét az Odera menti Frankfurtban.²⁸

Westonia anyagi értelemben révbe ér Leo feleségéeként. Hogy boldog volt-e vele vagy nem, nem tudni – levelezése sem ezt, sem az ellenkezőjét nem állítja. Az örökséget ekkorra még nem kapta vissza. 1604-ben von Baldhofen javaslatára dicsőítő költeményt írt I. Jakabnak, míg az akkoriban

²⁶ John FLOOD, *Poets Laureate in the Holy Roman Empire: A Bio-bibliographical Handbook*, 1, A–C, Berlin, New York, 2006, Introduction ccx.

²⁷ LATKÓCZY, *i. m.*, 23–25.

²⁸ *Poëmata Elisab. Joan. VUESTONIAE, Anglae, Studio ac opera G. Martinii a BALDHOFEN, Silesii collecta & amicis communicata*, Francofurti ad Oderam, Typis Sciurinis, 1602; LATKÓCZY, *i. m.*, 32–33.

Leidenben élő von Balhoven személyesen járt közben a királynál, amikor az Angliába hívta – ugyanis katedrát akart adni neki. Különbéféle intrikák miatt Jakab közbenjárása Rudolfnál éveik késik – közben Westonia Prágában él férjével. Végül Jakab eléri Rudolfnál, hogy a vagyon visszaszolgáltatása megtörténjen. Westonia közben tovább halad előre a sikeres költői pályán: már második gyűjteményes kiadását készíti elő *Parthenicôn* címmel a címlapon feltüntetett adatok szerint újfent von Balhoven szerkesztői segítségével igénybe véve.²⁹ A kiadások kérdéséről azonban bővebben később.

Westonia életrajzának bizonyos részeit Karel Hrdina és Bohumil Ryba teljesen újraírta 1928–29-ben, de eredményeik csak Bassnett dolgozataiban és J. W. Binns ismertetésében kerültek be az irodalomtörténeti köztudatba.³⁰ A korabeli plébániai anyakönyv szerint John Wessone és Joane Cowper 1579. június 29-én kelt egybe az oxfordshire-i Chipping Nortonban – az arát, aki Thomas Cowper lányaként van bejegyezve, ugyanott keresztelték meg 1563. június 28-án. Joane és John első gyermekét Johnt 1580. július 23-án, Elisabethet (apja neve ebben a bejegyzésben már John Weston) valamikor 1581. március és októbere között tartották keresztvíz alá.³¹ John Weston temetési bejegyzésénél, 1582. május 6-án foglalkozásként „clark” áll, az újabb Weston-életrajzok ezért vonják kétségbe a költőnő arisztokrata Westonoktól való származását. Joane és két gyermeke már nem férje oldalán kerül Európába, ezzel az az adat is ködbe vész, hogy a katolikus család az Erzsébet-kori Anglia pápistaellenessége miatt hagyja el a királyságot. Joane Cowpert John Dee munkatársa, Edward Kelley vette el, akit Mihály arkangyal egy héttel John Weston temetése előtt int, hogy nősüljön meg. Az anyagi üzenet két nappal Weston temetése előtt megismétlődik. Kelley feleségül veszi a friss özvegyet, s az már férje, valamint John Dee és neje oldalán utazik a rá közvetkező évben Európába. John Dee naplójában Kelley mostohagyermekéi nem szerepelnek, ami egybevág azzal a Westonia anyja halálára írt verséből

²⁹ *Parthenicôn Elisabethae Ioannae WESTONIAE... Opera ac studio G. Mart. à BALDHOVEN, Sil. collectus... Nunc denuo amicis desiderantibus communicatus, Pragae, Sessius.*

³⁰ Karel Hrdina és Bohumil Ryba teljesen újraírta 1928–29-ben, de eredményeik csak Bassnett dolgozataiban (1988; 1990): HRDINA, 6. jegyzetben *i. m.*, 14–19; RYBA, 6. jegyzetben *i. m.*, 14–28. – vö. SCHIBEL, 279, 3. j.

³¹ Brenda M. HOSINGTON, *Elizabeth Jane Weston (1581–1612) = Women Writing Latin: Early Modern Women Writing Latin*, 3. ed. Laurie J. CHURCHILL, Phyllis R. BROWN, Jane E. JEFFREY, New York, London, 2002, 217–218.

kikövetkeztethető adattal, hogy a gyermekeket átmenetileg az anyai, illetve apai nagyanyáknál hagyták. Az úticél Lengyelország, majd Prága, II. Rudolf udvara volt, ahol Dee csak 1589-ig marad, majd visszatér Angliába. Munkatársa, Kelley Csehországban telepszik le, talán azért, mert fivére, Thomas felesége Heinrich von Pisnitz Ludmilla nevű lánya volt, és fivére apósa támogathatta az udvarnál. Rövidesen Rudolf udvari alkimistája lesz, a császár *equus aureusszá* üti – ekkortól az ír nemesi származásra utaló *de Imany* nemesi toldalékot használja neve mellett, holott Dee-vel való megismerkedése idején még Talbot a neve. A Westonia halála utáni századok során kialakult regényes és romantikus életrajz tehát az első Weston-kiadás címében megjelenő *nobilis* tituluson és a költőné saját magára vonatkozó utalásain kívül éppen ezen alapul, vagyis azon, hogy Kelley fénykorában nemesi származásának akarja feltüntetni magát. Kelley szerető apaként neveli mindkét mostohagyermekét: Johnt Ingolstadtban taníttatta 1598-tól, s ebben Heinrich von Pisnitz is támogatta, míg a fiú tragikusan korán el nem hunyt 1600-ban.³² Westonia képzettsége, különösen latintudása és irodalmi műveltsége az újabb életrajzok szerint is John Hammondnak köszönhető, akit Bassnett feltételezése szerint Westonia John Dee gyermekeivel együtt hallgathatott. John Dee feljegyzései említik, hogy egy évre tanárnak szerződött gyermekei mellé Hammondot, és Westonia később egy a *Poëmatában* publikált verset is címez neki, tehát kapcsolatuk nem kevés ideig tarthatott.³³ Maga John Dee a gyermekei mellé fogadott mester később nem emlegeti, bár ebből nem következik feltétlenül, hogy a továbbiakban már nem alkalmazta. Westonia a jelek szerint meglehetősen nyelvtelenséggel volt megáldva: kiválóan megtanult latinul és jó néhány élő nyelven is. Ami Westonia irodalmi műveltségét illeti, ennek lehetséges területeit Latkóczy Szinyei Merse György, a prágai magyar kancellária pecsétőre könyvtára alapján igyekszik rekonstruálni.³⁴ Ebben a bibliotékában megvolt Horatius *Ars poeticája*, Cicero levelezése, Sallustius és Valerius Maximus munkái és néhány humanista, köztük Leonardus Arestinus és Christophorus Landinus

³² BASSNETT, *Absent Presences...*, i. m., 291.

³³ BASSNETT, *Absent Presences...*, i. m., 292 szerint a Westonia által Johannes Hammoniusként emlegetett férfi alighanem ugyanaz a John Hammond, aki 1579-ben a cambridge-i Trinity College tagja volt, és 1605-ben végzett orvosként, majd I Jakab és Henry herceg orvosa volt.

³⁴ LATKÓCZY, i. m., 9.

művei is, de ott voltak a korban divatos asztrológiai és alkímiai kézikönyvek is – és Westonia versei utalásai alapján maga is jártasságot szerzett e tudományokban, vagy legalábbis nagyra tartotta őket.

Az életrajz hitelezőkkel és az apa halálával kapcsolatos részét úgy igazították ki, hogy a vagyon és az adósság valójában Kelley-é volt, akit 1591-ben gyilkosság miatt börtönöztek be először, majd később még többször börtönbe került, ahol öngyilkos lett vagy szökés közben halt meg 1597 körül.³⁵ A hitelezők Kelley adósságai miatt kezdték szorongatni a családot, és ennek az örökségnek zárolták egy részét – ehhez a család Kelley kegyvesztettsége miatt nem juthatott hozzá. A még hajadon Westonia így kezdi költői tevékenységét – ebben mindkét életrajzi hagyomány megegyezik, és irodalmi műveltségét eleinte szinte teljes egészében vagyonuk visszaszerzésének szolgálatába állítja. Westonia élete végéig ír, de Johannes Leóval való házassága, 1603 után költői aktivitása jócskán megcsappan. Fiatalon, 1612 november 23-án hal meg, hét gyermeke közül csak három lánya éli túl, négy fia nála korábban hal meg, s három lánya közül az egyik kerül házasság révén Eperjesre.³⁶

Westonia életében nyomtatásban megjelent szövegeinek, illetve kiadásainak történetét újabban Schibel dolgozta fel.³⁷ Kérdésfeltevése az, hogy ha Westonia tizenkilencéves korában két versét külön publikálja (1601–2), hogyan jelenhetett meg már egy évre rá az első összkiadás, és mik voltak a bizonytalan datálású, 1607-es vagy 1608-as második összkiadás keletkezési körülményei. Mivel gyakran említi Múzsája gyengeségét, Schibel feltételezése szerint mind a versek írásában, mind a korai publikálásban segítségre volt szüksége, nem beszélve arról, hogy befolyásos tudós támogatására lehetett szüksége ahhoz, hogy a versek a korabeli legnagyobb humanistáknál egyöntetű tetszésre találjanak. Az első nyomtatvány Cornelius Sutor nyomdájából került ki, kiadási dátuma 1601. július 19. Hosszú címe kiemeli, hogy a szerző nemes, poliglott, művelt és – ami a legérdekesebb – két évvel megfiatalítja a költőnőt: tizenhat évesnek említi. Ez a marketing-fogás alighanem a csodagyermek-jelleget volt hivatva hangsúlyozni. A nyitóvers egy II. Rudolfnak szóló elégia, amely a későbbi két összkiadásban ugyanezen

³⁵ HOSINGTON, *i. m.*, 218.

³⁶ SZÖRÉNYI, *i. m.*, 14.

³⁷ SCHIBEL, *i. m.*, 278–284.

a helyen marad. A második költemény hálaadó vers Johann Hellernek: ő akkoriban az Erfurti Egyetem jogi fakultásának dékánja – Westonia hálát mond neki, támogatást kér, és reflektál Heller kérésére, hogy mutassa be költői formában tudományos pályafutását. A ciklus többi verséből kiderül, hogy Heller számos lehetséges támogató, köztük prágai udvari jogászok pártfogásába ajánlotta Westoniát. A kiadvány Westonia Hellernak szóló levelét is közli, amelyben szerényen elhárítja Heller munkássága bemutatására vonatkozó kérését. A második nyomtatvány pár hónappal később, ugyanezen év végén jelenik meg. Nyitóverse a Megváltó születésére írt hosszú elégia. A címben Weston „csak” angol hajadon, a nemesség és egyéb korábbi attribútumok említése elmarad. A kísérőköltemény címzettje Rudolf főkancellárja, akitől már az apja, illetve az újabb életrajzi konszenzus szerint mostohaapja halála, 1597 vége óta meg nem kapott vagyonrészt említi, és segítséget kér ennek megszerzéséhez. A publikáció körülményeire utal, hogy egyik verse későbbi férjét, Johannes Leo udvari jogász segítségét kéri a már említett karácsonyi költemény publikálásában, majd egy másik verse már megköszöni a segítséget.

A két gyűjteményes kiadás szerkesztője Georg Martinius von Baldhoven, aki eredetileg talán nem csak szerkesztőként és verseinek javítójaként érdeklődött Westonia iránt, ezért talán csalódott is volt, amikor Westonia elfogadta Johannes Leo házassági ajánlatát. Az 1602-es első, *Poëmata* címmel megjelent összkiadás megjelenése után ő biztatja Westoniát, hogy kezdjen dolgozni egy bővített, leveleket is tartalmazó összkiadáson, mely *Parthenicôn... Libri III* címmel jelent meg 1607-ben vagy 1608-ban.

Westonia Frankfurtban megjelent első kötete, a von Baldhofen által szerkesztett *Poëmata* három nagy tematikai egységre oszlik. Az elsőbe javarészt alkalmi költemények: a költőnő háláját kifejező és címzettjeiket magasztaló versek tartoznak. A második csoportban disztichonok, és kizárólag állatokat szerepeltető tanmesék, példázatok. A költemények harmadik csoportját bölcselkedő és vallásos költemények alkotják.³⁸

Westonia 1610-es költeményében nemtetszésének ad hangot dátum nélkül megjelent második, bővített összkiadása,³⁹ a *Parthenicôn*

³⁸ A kötet átfogó elemzése LATKÓCZY, *i. m.*, 25–32.

³⁹ SCHIBEL, *i. m.*, 290 szerint a kötetben található tudós hajadonok és asszonyok katalógusa alapján Helena Maria Wackeriana a Wackenfels halála, 1607. május 30. a kiadás *terminus post*

szerkesztéséről: valaki hevenyészett sorrendben adta nyomdába verseit, köztük első házaseveiből származó verseket is megjelentetett, ráadásul saját költeményeit kiadta az övéi között. A bűnöst meg is nevezi: Georgius Carolides a Carlsperga, *poeta Caesareus*, császári költő az illető, Westonia egyik barátja. Hogy fér mindez össze a köztudott ténnyel, hogy a második összkiadást az elsőhöz hasonlóan von Baldhoven szerkesztette? Baldhoven az 1602-es *Poëmata* sikerén felbuzdulva mindjárt egy új, bővített leideni kiadást szorgalmazott, amihez a kor vezető humanistái, Scaliger, az idősebb Janus Dousa és Daniel Heinsius el is küldték az első kiadást méltató verseiket. Westonia el is kezd dolgozni az új kiadáson, de levélben közli Baldhovennek, hogy férje Prágában vagy Lipcsében szeretné megjelentetni a kötetet. 1603 decemberében aztán újabb levélben mond igent von Baldhovennek a leideni kiadásra, és megígéri, hamarosan küldi a kéziratot. Újabb másfél évbe telik, míg tudatja von Baldhovennek, hogy a kézirat kész, és felkéri, hogy gondozza a kiadást. Von Baldhoven válasza, ha volt is, nem maradt fenn. Akár igent mondott azonban a kérésre, akár nem, a neve a kötetre került, ami Schibel szerint marketing-fogás lehetett: a végül Prágában megjelent második összkiadást az első, sikeres *Poëmata* jó auspiciumi alatt akarták megjelentetni. Az imént idézett Westonia-költemény arra utal, hogy a prágai kiadást kinyomtatásáról Carolides gondoskodott, a kiadás Carolidestől származó záróversének címe pedig Westoniát saját versei kiadójaként nevezi meg.⁴⁰ Schibel szerint von Baldhoven legalábbis a kiadás véglegesítésének munkálataiban már nem vett részt: alighanem jogi könyvének munkálataival volt elfoglalva. A második összkiadás néhány kivétellel (ilyen például a Weston mesteréhez, John Hammondhoz szóló költemény) magában foglalja a korábbi gyűjteményes kiadás anyagán kívül a Westoniához írt, munkásságát dicsérő, jelentőségét méltató költeményeket is, valamint a levelezést. A kötet szerkesztése tematikus: két verses könyve közül az első profán és elégikus

quemje, míg a Hosington-Cheney-kiadás a von Lobkowitz főkancellár tulajdonában lévő *Parthenicon*-példányra kézzel írt 1608-as dátumot valószínűsítik a kiadás évének. Ez az adat egyben megdönti azt a korábbi feltételezést, hogy a Dorothea Havlík halálára (1604. november 20.) írt elégia lenne a kiadás *terminus post quemje*, a könyv pedig 1605-ben, legkésőbb 1606-ban jelent meg. Az 1608-as dátumot valószínűsíti még SCHIBEL *i. m.*, 290. Carolides ebben az évben jelentetett meg egy verses méltatást a *Parthenicon*ról a könyv kiadójánál, noha annál a kiadónál korábban nem publikált.

⁴⁰ SCHIBEL, *i. m.*, 288–94.

hangvételő, a második vallásos költeményeket tartalmaz, a harmadik könyv pedig a leveleknek ad helyet.

Westonia költői hagyatékának és levelezésének első teljes magyar fordítását részben a *Babits Mihály Műfordítói Ösztöndíj* támogatásával készítettem, a kiadás körüli további munkákat az Antikvitas és Reneszánsz: Források és recepció MTA Támogatott Kutatócsoport tagjaként végzem. Eddig csak néhány mutatót tettem közzé különböző irodalmi lapokban.⁴¹ Ezek egyike volt *A Dunánál* Kossuth-száma, melyben Westonia költeményeit Szörényi László a Kossuth- és a Weston-család kapcsolatáról szóló tanulmánya kísérte.⁴² Szörényi cikke összegzi a Westonia életrajzával kapcsolatos addigi álláspontokat, és a Kossuth-családdal való kapcsolatára lehetőségét is értékeli. Mint írja, Tardy Lajos vetett fel, hogy Kossuth Lajos anyja, Weber Karolina egyik felmenője a híres költőné lenne.⁴³ Tardy Weston-életrajza lényegében Latkóczy eredményein alapul. Westonia halála után Johannes Leo Bécsbe költözött, ahol hivatalos ügyek intézése közben került kapcsolatba a fentebb már említett Weber János eperjesi főbíróval, amikor az a felső-magyarországi öt szabad királyi város küldöttjeként Bécsben tárgyalt. Weber ekkor fiatal özvegy, és újra nősülni akar – egy udvari színházi előadáson ismerkedett meg Leóval és egyik lányával, a szintén fiatalon megözvegyült Johanna Elisabethával, akit 1643. július 28-án feleségül vett, és magával vitte Eperjesre. A házasságukból született négy fivér (Dániel, János, János György és János Frigyes) közül a két, Caraffa által 1687. május 9-én lefejeztetett testvér, Dániel vagy János Frigyes egyikétől származik a családi legenda szerint Kossuth anyai ágon, de mint a családfát kutató Gudenus

⁴¹ Elisabeth WESTON, *De inundatione Pragae ex continuis pluviis exorta – Áradás Prágában a folytonos esőzések miatt*, *A Dunánál*, 1(2002), 10. sz., NAGYILLÉS János (ford.); *Elisabeth Weston kilenc verse*, *A Dunánál*, 2(2003), 3. sz., 16–22, (*A nemes és művelt angol ifjúnak, Joannes Franciscus Westoniusnak, testvéröccsének; Síroerse fivére halálára, melyet a nővéri szeretet s a végtisztesség kifejezése végett írt 1600. november 4-én; A híres Mettheus Denichius Úrnak, az új Prága legnagyobb tudású orvosának, kedves barátomnak; Ioannes Leónak, hogy támogassa a Születési dalok kiadását; Szintén neki; Ovidius Keserveinek második könyvére; A sas és a teknősbéka; Barvitiusz kertjeire*). Elisabetha Ioanna WESTONIA, *Talpnyaló; Hírnév; A pletyka árt a hírnévnek; Nemessé csak az erény tesz; Kései intelem I, Bölcsesség I; Bölcsesség II; Sértett barátság I; Sértett barátság II., Kalligram – Művészet és gondolat*, 11(2004), 12.

⁴² SZÖRÉNYI, *i. m.*, 12–15.

⁴³ TARDY Lajos: *Kossuth Lajos vértanú-őseiről (1687) = Régi feljegyzések Magyarországról*, Bp., 1982, 77 sk.

János József megállapítja, a jelenleg rendelkezésre álló dokumentumok szerint nem állapítható meg biztosan, hogy melyiktől.⁴⁴

A Susan Bassnett által valószínűsített életrajz a fentebbiektől sokban eltér.⁴⁵ Bassnett kételkedik benne, hogy Westoniának valóban családi kapcsolata lett volna az említett Westonokkal, szerinte anyját Jane Coopert egy egyébként ismeretlen angol hivatalnok vette el tizenhat éves korában.⁴⁶ Két gyermeket szült neki: Westoniát és fiútestvérét. Második férje John Dee segédje, Edward Kelley volt. Kelley Dee oldalán menekült családotul Angliából a kontinensre, ahol végül Prágában kötöttek ki az okkultizmus iránt élénken érdeklődő Rudolf udvarában. A nyelvek iránt nyilván egyébként is fogékony kislány legendás nyelvtudása Bassnett szerint Kelleynek köszönhető, aki – Dee-vel együtt – nemcsak Rudolfot szolgálta, hanem kémkedett is Prágában, s alkalmasint jó hasznát vehette a poliglott gyermeknek, mert a jelenlétében senki sem zavartatta magát, hogy mégoly kényes témákról is beszéljen.⁴⁷ Kelley-t sem Westonia, sem humanista levelezőpartnerei nem említik korábban a költőnő anyjának, Jane-nek a halálánál.

Szörényi László idézett tanulmánya végén szellemesen női Ovidiusnak nevezi Westoniát. Noha nyelvezetének alapját a legkülönbözőbb klasszikus költők jelentik,⁴⁸ a költőnő valóban igen gyakran hivatkozik Ovidiusra. Életének száműzetésként való felfogása, valamint a támogatásért könyörgő

⁴⁴ Vö. GUDENUS *i. m.*, 23–27.

⁴⁵ *Non vidi*. Feldolgozása: WESTON, *Collected Writings...*, *i. m.*, xi–xiii.

⁴⁶ A plébániai anyakönyvi bejegyzések is fennmaradtak: John Wessone 1579. június 29-én vette el Joane Cowpert az oxfordshire-i Chipping Nortonban (WESTON, *Collected Writings...*, *i. m.*, xii). A hölgy alighanem Thomas Cowper leánya, [?]Jane, akit 1563. június 28-án kereszteltek ugyanitt, annál is inkább, mert ez az adatolható keresztelési dátum összhangban van John Dee naplóbejegyzésével: Kelley felesége, Jane Cooper 1563. június 23-án született (WESTON, *Collected Writings...*, *i. m.*, xxix, 6. j.) E nász gyümölcse egy John nevű gyermek, akit 1580. július 23-án kereszteltek, és Elisabeth, akit valamikor 1581. március 4. és október 31. között kereszteltek meg. John Westont 1582. május 6-án temették. Egy héttel Weston halála előtt Mihály arkangyal kijelentette Edward Kelley-nek, hogy meg kell házasodnia, sőt az intést öt nap múlva meg is ismételte. Kelley röviddel Weston halála után feleségül is veszi a frissen megözvegyült Jane Cooper Westont, Westonia anyját.

⁴⁷ SZÖRÉNYI, *i. m.*, 14.

⁴⁸ A Cheney–Hosington-kiadás bevezetőjében nem emel ki preferált alkotókat és műfajokat, felsorolása inkább a minták sokszínűségét látszik hangsúlyozni. Vö. WESTON, *i. m.*, xv–xvi.

verselégiák e költői pózról árulkodnak: Westonia egy hosszú elégiájában össze is veti saját sorsát Ovidiuséval.⁴⁹ A költőnő valóban abban a műfajban alkotott a legtöbbet, amelyet Ovidius fő műfajának tekintünk: ez az elégia – a disztichonos formát a műfaj antik mintáihoz hasonlóan epigrammáiban, sőt a korabeli, von Baldhoven-féle gyűjtemény hét *fabula Aesopicájában*, aesopusi meséjében is használja. Ami az elégiát illeti, Westonia elégikus hangja sok tekintetben összevethető Ovidius száműzetési elégiáinak hangjával és tematikájával.⁵⁰

Westoniát „*női Ovidius*”-szá azonban nemcsak versei formavilága és tematikája teszi, hanem az is, ahogy az ókori költészetre hivatkozik. Ennek alapos vizsgálata még közelebb juttat bennünket a költőnő mélyebb megértéséhez.⁵¹ Westonia költészetének latinul kellett szólnia, ami azt jelenti, hogy a klasszikusoknál nem adatolható latin kifejezések, kötések aránya nem léphette át azt a határt, amelyen túl e nyelv csak *latin szavakkal*, de *nem latinul* írt költői nyelv lett volna. Az alapos lexikai vizsgálat azt mutatja, hogy Westonia nyelvezete ugyanakkor meglehetősen egyéni és innovatív. Az utóbbi oka nemcsak nagyfokú önállósága, hanem az is, hogy mintáit kreatívan használja. Ezt részben tematikai, részben formai elvek határozzák meg. Előképeinek kontextusvizsgálata arra enged következtetni, hogy alluzív tevékenységről nem annyira egyes *locusok* kapcsán, hanem inkább általánosabban, a költői attitűd vonatkozásában beszélhetünk. Az általa használt költői elemek egyébként eredeti, addig „hallatlan” költői nyelvét

⁴⁹ Ch–H 70–73 In Ovidij. *Trist.* A vers magyar fordításban szintén megjelent: Elisabeth WESTON, Ovidius *Keserveinek* második könyvére, ford. NAGYILLÉS János, A Dunánál, 2(2003) 3. sz., 20–21.

⁵⁰ Patricia DEMERS, *Women's Writing in English: Early Modern England*, Toronto, Buffalo, London, 2005, 140.

⁵¹ Westonia költői nyelvének mélyebb elemzését Schibel kezdeményezte az *In Obitu NOBILIS ET GENEROSAE...* című, anyja halálára írt Weston-vers elemzésével SCHIBEL, *i. m.*, 295–303. E költői nyelv feltérképezésére kísérletet tettem 2012-ben: NAGYILLÉS János, *Verstechnik oder Allusion? Antike Vorbilder in der Dichtung von Elisabetha Johanna Westonia*, 15th Congress of the International Association for Neo-Latin Studies (IANLS), Münster, 05–11 August 2012), s egyben vizsgálati módszerem eredményességét is teszteltem. Eredményeimet magyarul ismertettem a Hungaria Latina Magyarországi Neolatin Egyesület konferenciáján (*Verselési technika vagy allúzió? Antik előképek Elisabetha Joanna Westonia költészetében*); Uő, *Verstechnik oder Allusion? Antike Vorbilder in der Dichtung von Elisabetha Johanna Westonia*, Acta Ant. Hung., 54(2014), 167–179.

merőben formai alapon antik patinával látják el, bizonyos értelemben hitelesítik, tematikai kapcsolataik révén pedig segítenek a költőnőnek egyfelől a női Ovidius, másfelől pedig egy ovidiusi hősnő maszkját öltetni.

Ha egy költemény példáján⁵² szemügyre vesszük, ez miként történik, kiderül, hogy a nagy bizonyossággal származtatható minták száma oly nagy, hogy aligha lehet mindegyik költői utalás, a szelektáláshoz pedig olyan értelmezői önkény szükségeltetnék, amit bajosan engedhetnők meg magunknak. Egyfajta nyelvi kollázsról van tehát szó, melyben az elemek egyenkénti értelmezésének nemhogy nincs jelentősége, hanem az egyenesen félrevezető is lehet, amennyiben az értelmező célja az, hogy költőelődöktől vett elemekből egységes, önálló és saját jogán értelmezhető kép bontakozzék ki. Ezen az sem változtat, hogy a vers nyelvi anyagának biztos ovidiusi mintáiban a *Tristia* és *Epistulae ex Ponto* valamint a *Hősnők levelei*, a *Heroides* túlsúlya világosan kimutatható. Inkább arról lehet szó, hogy a fiatal (mai fogalmak szerint gyermek) Westonia e költeményeket mélyebb átéléssel és nyilván nagyon sokszor olvasta, egyrészt mert helyzetét egyfajta száműzetésként fogta fel, másrészt mert serdülő nőként saját hangját az ovidiusi *Hősnőké*ben vélte megtalálni: ez lehet az oka, hogy a *Heroides* kifejezései gyakrabban tűnnek fel verseiben.

Westonia teljes írásos hagyatékát 2000-ben Donald Cheney és Brenda Hosington publikálta kétnyelvű, latin-angol kiadásban. A szöveg alapjául Westonia két összkiadása szolgált, az 1602-es *Poëmata* és a bizonytalan keltezésű *Parthenicôn*. Mindkettőből több példányt vettek figyelembe, és az összevetés során kiderült, hogy rendszeres kollacionálásnak nincs értelme. Ugyan a korábbi *Poëmata* példányai két, tipográfiaailag valamelyest különböző típusba sorolhatók, a két típusban található szövegek között lényegi különbség nincs. A jelek szerint szélesebb körben az 1606-os kiadású *Parthenicát* olvasták, több példány is maradt fenn belőle. Annak, hogy ez lett a Cheney-Hosington-kiadás alapja is, az az oka, hogy a *Poëmata* szövegét, ahol javítások vannak, még a szerző javította. A *Parthenica* három könyve a Westonia által és neki írt verseken kívül szintén általa és neki írt leveleket is tartalmaz, valamint hozzá tartozik egy *Tudós hajadonok és asszonyok katalógusa* is, amely hasonló katalógusokhoz képest újdonságot nem tartalmaz azon

⁵² A költemény a válogatásban szereplő *Ad eundem, de die S. Elisabethae* Ch–H 14–17(SZINTÉN HOZZÁ Szent ERZSÉBET NAPJÁNAK megünnepléséről) című darab.

kívül, hogy a lista végén feltünteti önmagát is. A kiadás második része a *Parthenicában* nem található Weston-verseket, harmadik része pedig a Westoniának mások által írt verseket tartalmazza. A Cheney–Hosington-kiadás által összegyűjtött 162 Westonia-költemény túlnyomó többsége, 158 darab formája distichon, a fennmaradó négy közül kettő a keresztény himnuszköltészet által is oly kedvelt jambikus dimeterben íródott – ezek a himnikus hangvételt és topikát is megőrzik. Egy további költemény formája Horatius 14. és 15. epódosáét idézi: ebben a hexametert *dimetrum iambicum* váltogatja. A vers Westonia I. Jakabnak írt levelét kíséri (1603). Egyetlen tisztán hexameterben írt darabja II. Mátyáshoz szól (1612), és nem sokkal Westonia halála előtt keletkezett. A distichonos költeményeket még Baldhoven kiadása alighanem műfaji alapon két nagyobb csoportra osztja: az 1. könyvbe kerültek a klasszikus elégia témáihoz közel álló disztichonos költemények, és a 2. könyv néhány hosszabb, vallásos témájú elégián kívül epigrammatikus tartalmú és terjedelmű, vallásos vagy világi témájú disztichonos darabokat tartalmaz, valamint a már említett fabulákat, melyeknek formája szintén disztichon.

A KÖTET SZERZŐI

Ertl Péter kutatási területe a késő középkori itáliai irodalomtörténet és filológia, különös tekintettel Francesco Petrarca életművére. Jelenleg a Szigetszentmiklósi Batthyány Kázmér Gimnázium történelem és olasz szakos tanára és az MTA–SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport tagja.

E-mail címe: ertlpeti@gmail.com

Gellérfi Gergő fő kutatási területe a római verses szatíra, doktori disszertációját 2015-ben védte meg a iuvenalisi életmű intertextuális jelenségeinek témájában. Jelenleg az SZTE BTK Identitás- és Kultúrakutató Központ, valamint az MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport tudományos segédmunkatársa.

E-mail címe: gellerfigergo@gmail.com

Hajdú Attila kutatási területe a prózai műtárgyleírások és görög művészettörténet. Jelenleg az MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport tudományos segédmunkatársa.

E-mail címe: attila.hajdu85@gmail.com

Máté Ágnes 2011-ben szerezte meg PhD-fokozatát, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Reneszánsz Osztályának tudományos segédmunkatársa és az MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport tagja. Kutatási területe a magyar-olasz kulturális kapcsolatok és a neolatin elbeszélő irodalom.

E-mail címe: mate.agnes.klara@gmail.com

Molnár Annamária 2015-től az SZTE Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének PhD-hallgatója és óraadója, valamint 2017-től az MTA-SZTE Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport tudományos segédmunkatársa. Kutatási területe Giovanni Boccaccio latin nyelvű prózai

munkássága, a *De mulieribus claris* helyének és jelentőségének vizsgálata a boccacciói corpusban.

E-mail címe: molnar.annamari.91@gmail.com

Nagyillés János az SZTE Klasszika-Filológia és Neolatin Tanszékének tanszékvezető docense. Kutatási területe az ezüstkori római epika, az MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport tagjaként pedig kora újkori költőnőkkel foglalkozik.

E-mail címe: nagyillesjanos@gmail.com

Petneházi Gábor (SZTE-BTK Klasszika Filológiai Tanszék) kutatási területe a XVI. századi eszmetörténet és humanista történetírás. Önálló projektje mellett (História, politika és mentalitás Magyarországon a XVI. században. Forgách Ferenc és a Commentarii, NKFIH PD 125180), a K 119237 számú kutatói kezdeményezésű témapályázat részmunkaidős munkatársa, valamint az MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport tagja.

E-mail címe: petnehazi_gabor@yahoo.it

Róth Márton publikációnak fő témája a reneszánsz és barokk irodalom és művelődéstörténet, de kutatási területe kiterjed az itáliai posztmodernre és az olasz-magyar kapcsolattörténetre is. Jelenleg a Szegedi Radnóti Miklós Kísérleti Gimnáziumban dolgozik, és az MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz: Források és Recepció Kutatócsoport külsős tagja.

E-mail címe: rothm@freemail.hu

Vígh Éva, a SZTE Olasz Tanszékének egyetemi tanára, a SZTE-MTA Antikvitás és reneszánsz: források és recepció Kutatócsoport vezetője. Kutatási területe a középkor- és újkori művelődéstörténet, a középkori, reneszánsz és barokk olasz irodalomtörténet, a jellemábrázolás és a fiziognómia kapcsolata, továbbá az állatszimbolika művelődéstörténete.

E-mail címe: eva.vigh@libero.it