

Puskás István

A reneszánsz színház születése

(Pandolfo Collenuccio komédiái és apológiái)

TARTALOM

| | |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| Bevezetés | 1. |
| old | |
| A RENESZÁNSZ UDVAR ÉS A RENESZÁNSZ SZÍNHÁZ A XV. SZÁZAD VÉGÉN | |
| I. A reneszánsz udvar | 7. |
| old | |
| I/1. Az udvar fogalma | 7. old |
| I/2. A reneszánsz udvar mint hatalmi centrum | 15. old |
| I/3. A fejedelem | 19. old |
| I/4. A humanisták az udvarban | 26. old |
| I/5. A XV. század második felének itáliai udvarai | 30. old |
| Róma | 31. |
| old | |
| Firenze | 34. old |
| Ferrara | 40. old |
| II. A reneszánsz színház születése | 44. |
| old | |
| II/1. A reneszánsz ünnep | 44. old |
| II/2. A színjátszás az ünnepben | 51. old |
| II/3. A színház születése | 61. old |
| PANDOLFO COLLENUCCIO ÉLETRAJZA | |
| I. A család eredete és Pandolfo ifjúkora | 76. old |
| II. A pesarói udvar | 78. old |
| III. Firenzében | 84. old |
| IV. Az Esték szolgálatában | 85. old |
| V. A Ferrarában született művek | 87. old |
| VI. Collenuccio Magyarországon | 92. old |

A KOMÉDIÁK

| | |
|-----------------------------------------------|----------|
| I. A drámai szöveg a reneszánsz idején | 95. |
| old | |
| I/1. Bevezetés | 95. old |
| I/2. A tragédia | 97. old |
| I/3. A komédia | 100. old |
| I/4. A szatírijáték | 105. old |
| | |
| II. Az Amphitrüon-fordítás | 109. old |
| II/1. A színre kerülés körülményei | 109. old |
| II/2. Collenuccio Amfitrionéjának története | 110. old |
| II/3. Az Amphitrione a Collenuccio-kutatásban | 111. old |
| II/4. Collenuccio szövege mint műfordítás | 115. old |
| II/5. Ferrara Amphitrionét „olvas” | 122. old |
| | |
| III. A Comedia di Iacob et Ioseph | 128. old |
| III/1. József–komédia? | 128. old |
| III/2. A sacra rappresentazione | 129. old |
| III/3. Egy jó véget érő történet | 132. old |
| III/4. A bemutató | 133. old |
| III/5. A darab modern kori története | 136. old |
| III/6. Ferrara József komédiáját „olvassa” | 137. old |

AZ OLASZ NYELVŰ APOLÓGIÁK

| | |
|---------------------------------------|----------|
| I. Collenuccio apológiáinak születése | 147. old |
| II. A modellek | 150. old |
| III. Miért Ferrara? | 163. old |
| IV. A latin nyelvű apológiák | 166. old |
| V. Az olasz nyelvű apológiák | 172. old |

| | |
|-------------------------|----------|
| VI. A Filotimo | 175. old |
| VII. A Specchio d'Esopo | 190. old |
| KONKLÚZIÓK | 198. old |
| BIBLIOGRÁFIA | 203. old |

Bevezetés

Ha valaki történelmi regényt szeretne írni, kosztümös filmet akarna forgatni a XV. század végének Itáliájáról, választhatná főhőséül a pesarói születésű Pandolfo Collenucciót is, aki szép karriert befutva, a kis Adria-melléki városállamból a Mediciek és az Esték belső köreiig jutott. Élete nem volt híján érdekes, kalandos fordulatoknak, kapcsolatban állt pápákkal, fejedelmekkel, itáliai és Alpokon túli uralkodókkal, korának jeles művészeivel, tudósaival, s nem hiányzik a tragikus végkifejlet sem, mely tovább erősítheti a kései szemlélőben életének példázatosságát.

Nem vált meghatározó figurájává korának, s nem övezte soha az utókor különös figyelve, mégis – éppen ezért – rajta keresztül alkalmunk nyílhat bepillantani e múltbeli világba, a nagy személyiségek számára formált kulisszák mögé – hiszen épp e kulisszák egyik szorgos építője volt. Tevékenykedett szinte minden területen, ami a fejedelmi kíséretben, az udvarban, azaz a korabeli társadalom és állam vezető szervezetében, elsődleges hatalmi központjában kínálkozott: diplomata, követ volt, jogász és főhivatalnok, humanista literátor és szórakoztató. Így, ha róla beszélünk, beszélünk a kor hatalmi viszonyairól és játszmáiról, az államszervezetről és a centralizálódó állam (a modern állam csírája, az abszolutizmus) első lépéseiről, de beszélünk kultúráról, ünnepélyekről, színházról és könyvekről is. Most a felmerülő témák sokaságából elsősorban egyet kívánok alaposabban (kör)bejárni, ez Collenucciohoz hasonló módon képes olyan jellemző részletként elénk állni, arról a nagyobb egésztől is tud szólni, melynek elválaszthatatlan eleme volt.

Pandolfo Collenuccio természetesen nem ismeretlen az irodalomtörténészek előtt (Magyarországon sem). Először a pozitivistá történetírás „talált rá”, az életéről szóló első monografikus összefoglaló 1888-ban jelent meg, szerzője *Alfredo Saviotti*¹, majd bő fél évszázaddal később *Claudio Varese*² jelentetett meg hasonló munkát. Ő gondozta az 1929-ben megjelent *Operette morali*³ című kétkötetes Collenuccio-antológiát is, melyben lírai alkotásai, dialógusai, dármaja, a *Jacob et Joseph*, néhány rövidebb értekezés és válogatott levelezése került modern kor olvasóközönsége elé. (Ezen válogatáson kívül – *Giorgio Masi* szerkesztésében – nemrég megjelentek olasz nyelvű *apológiái*⁴ is.) A harmadik összefoglaló

¹ SAVIOTTI, Alfredo, Pandolfo Collenuccio umanista pesarese del sec. XV, in *Annali della Reale Scuola Normale di Pisa*, 1888, pp. 33-328.

² VARESE, Claudio, Pandolfo Collenuccio umanista, in „*Studia Oliveriana*” IV-V (1956-57), pp. 7-143.

³ COLLENUCCIO, Pandolfo, *Operette morali* I-II, Bari, 1929.

⁴COLLENUCCIO, Pandolfo, *Apologhi in volgare*, Roma, 1998.

igényű munka 1988-ból való, *Nicola Tanda* tollából⁵. E három, az egész életművet tárgyaló munka mellett, számos tanulmányt olvashatunk, főleg olasz nyelven, egy-egy művéről, egy-egy vele kapcsolatos problémáról (ezeket lásd később, a bibliográfiában). Életének, munkásságának eseményeit tehát meglehetősen alaposan felderítette az itáliai kutatás; jelen esetben nem is céлом az efféle teljességre törekvés, nem monográfiát állítok össze, hanem a jeles humanista bizonyos szövegeit fogom segítségül hívni a kor irodalmának, kultúrájának (ezek egy darabjának) megértéséhez. Mivel viszont egy itthon nem közismert figurával van dolgunk, s mivel életrajza is adhat támpontokat az elvégzendő vizsgálatokhoz, röviden ismertetni fogom biográfiáját, s azon műveit, melyekkel most részletesen nem foglalkozunk.

Az utóbbi negyedik század itáliai reneszánsz-kutatásának egyik kitüntetett területe a fejedelmi *udvar*⁶. A multidiszciplinális vizsgálatok újabb és újabb részleteket tárnak fel a közösség életéről, civilizációjáról, de különös figyelem fordult egy elem, az ünnepi alkalom, az ünnepi reprezentáció felé. Az eredményekből úgy tűnik, ez a pont jó lehetőséget, alkalmat ad arra, hogy az udvar jelenségének jónéhány kulcsvonását együtt, egyszerre láthassuk⁷.

A XIX. század óta folyó antropológiai vizsgálódások, s különösen a XX. században elért eredmények szóltak először arról, hogy az emberi közösségek életében milyen alapvető szerepe van a „kulturális cselekvéseknek” (cultural performance), az olyan kulturális formációknak, mint az esküvő, a szertartás, a játék, a tánc, a zene. A *Milton Singer* amerikai kutató által az ötvenes években bevezetett fogalom⁸ alá vont eseményekből a játékot, illetve az ezzel kapcsolatos kutatások eredményeit fogom segítségül hívni az udvari ünnepet áttekintve, így - a Singernél használt jelentés szerint - olyan aktusnak fogom tekinteni, melynek szerepe egy kultúra önképének artikulálása és saját maga megismerése, mikor a csoport tagjai számára, mint kívülállók számára jeleníti meg magát. Az ünnepi játék helyzetén belül - mely alkalom lehetőséget ad arra, hogy a közösség önreflexió- és önmeghatározás-igényét megjelenítse, hogy kívülről tudja szemlélni önmagát - a színház, a színjáték, mint e

⁵ TANDA, Nicola, Pandolfo Collenuccio. Il dramma della „saviezza”, Roma, 1988.

⁶ Az udvarral kapcsolatos kutatásokat az „Europa delle Corti” Kutatóközpont fogja össze elsősorban, az eltelt évtizedek alatt számos publikációjuk látott napvilágot a témában, első sorban a római Bulzoni Kiadó gondozásában. Én is gyakran hasznosítom az elkövetkezőkben eredményeiket, így e helyütt felsorolásuktól eltekintek, hiszen később úgyis nyílik alkalom megismerésükre. Magyarországon is jelen vannak, magyarul is elérhetőek néhány éve ezen eredmények, illetve találkozni hazánkban is az e területre irányuló vizsgálatokkal. Az olasz udvari kultúra hazai kutatói közül VÍGH Éva ért el számottevő eredményeket, míg a hazai udvari kultúra történetét ZEMPLÉNYI Ferenc igyekezett legutóbb összefoglalni. (Műveiket lásd a bibliográfiában.)

⁷ Az ünnepre első sorban Fabrizio CRUCIANI vizsgálatai irányították a figyelmet, az itt is említett antropológiai vizsgálódások nyomán, azok felismeréseit applikálva a reneszánsz időszakára (CRUCIANI vonatkozó tanulmányait illetve az ő nyomán haladó kutatókat idézzük, használjuk a későbbiekben, lásd továbbá a bibliográfiát.).

⁸ SINGER, Milton, *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia, 1959.

kulturális cselekvés része emblematikusan képes magában sűríteni mind e funkciókat. A szemlélő ilyenkor azért néz szembe a színpadon fellépő önmagával (valakivel, aki olyan, mint ő), hogy egy másik ember szemével reflektálhasson saját magára, ontológiai, szociális státuszára, hogy egy más nézőpontban reflektáltan láthassa magát. Elhatárolódik, távolságot tart, kívül kerül saját magán azzal, hogy viselkedését, mint egy másik emberét figyelheti, szemlélheti. *Helmut Plessner*⁹ szerint az emberi létezés lényege az a képesség, hogy az ember képes önmagától távolságot teremteni, ex-centrikus pozíciót felvenni, kívülről szemlélni saját magát.

Napjaink ünnep-kutatását – a történeti antropológia nyomain haladva - az a felismerés vezeti, hogy az ünnep az az alkalom, amikor a közösség kilépve mindennapi létezésének kereteiből, kívülről tud szembe nézni saját magával, ekként próbálja megérteni, és megtanulni identitását. Ezen cselekvésen belül pedig a színjáték, a szerepjátszás az, ami kitüntetetten alkalmas e feladat betöltésére, hiszen a színpadon a néző előtt képződő és működő világ a saját világ, a saját közösség és benne az egyén helyzetét teszi láthatóvá, fedi fel. A színház e megközelítés szerint tehát nem elsősorban dráma, nem irodalom, hanem cselekvés, melynek szerepe nem az esztétikai élvezet, hanem a közös szociális és ontológiai tapasztalat, egy a közösség számára elfogadott (elfogadandó, megtanulandó) modell, teória felmutatása¹⁰.

Az elkövetkezőkben ezen az úton indulunk el, de nem a XV. század végi Itália színházi életének, hanem ezen belül egy sajátos szituációnak, a ferrarai színháznak a megismerésére. A cél tehát az, hogy meglássuk, hol a helye a korabeli színháznak e közösség életében, milyen szerepet juttat neki e civilizáció, s egy rövid időszakban beleláthatunk majd változásába, alakulásába is.

Amint az ünnep s benne a színjáték a közösségről beszél, úgy Pandolfo Collenuccio darabjai e jelenségekről. Szemügyre vesszük szövegeit és a bemutatókról rendelkezésünkre álló információkat, hogy mintegy exemplumként kezelve a pesarói szerző szövegeit, az egész jelenségre is érvényes ismeretekhez juthassunk. S itt máris a vizsgálat legszembetűnőbb korlátja is feltűnik: hiszen egy meg nem ismételt, egyedi eseményről, egy színpadi előadásról kell úgy beszélnünk, hogy nincs lehetőségünk annak magunk előtt látására, hiába szeretnénk az irodalmon, az íráson túlra tágítani horizontunkat. Mégis csak a szövegek univerzumán belül leszünk kénytelenek mozogni, hiszen számunkra minden, ami a reneszánsz udvarral és színházzal kapcsolatos, csak szövegben (és alkalom adtán vizuálisan, a

⁹ PLESSNER, Helmut, *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt, 1970, *Die Frage nach der Conditio humana*, Frankfurt, 1976.

¹⁰ Ekként értik, e szempont szerint vizsgálják a későbbiekben hasznosított, elsősorban olasz kutatók, akik meglátásaira én is támaszkodom a későbbiekben, nézeteik megismerésére is lesz mód, alkalom később.

képzőművészet eszközeivel megörökítve), szövegeként, elbeszélésként, narratívaként áll előttünk. Nem azt fogjuk hát megtudni, milyen volt, mi volt az ünnep, s benne a színháték, egy interpretációját, egy lehetséges képét kapjuk majd meg.

A cél elérése érdekében viszont nem csupán a ma drámaként érthető alkotásokat fogjuk szemügyre venni, de azt a csoportot is, mely a drámai szöveg stratégiái, eljárásai szerint építi magát (a dialógus-formában készült olasz nyelvű dialógusokról van szó, melyeket szerzőjük apológiaként határoz meg). Pontosabban, olyan darabokról van szó, melyek színpadi bemutatójáról nem tudunk, de akár sor is kerülhetett volna rá. Bizonyítékunk e mellett az a tény is, hogy Magyarországon elképzelhető, hogy ekként olvasták, hiszen, ismerünk olyan latin nyelvű, Budán született drámai szöveget, mely feltehetően Collenuccio apológiát imitálja.

Collenuccio műveit is úgy fogjuk, úgy leszünk kénytelenek olvasni, hogy környezete, az az univerzum, melybe ágyazódik, melynek szerves része (kíván lenni) csak a szövegek világát jelenti majd, szövegekből próbáljuk majd rekonstruálni a vele szemben működő elvárásokat (mind a szerző mind a közönsége részéről), s legalább részben megismerni, hogyan is szólt, mit is mondott a korabeli befogadónak. Az egyes műalkotásokat nem önálló tárgyakként fogjuk tekinteni, nem csupán a szoros olvasás módszerével haladunk majd előre felderítésükben, hiszen most a szituációba ágyazottságot fogjuk figyelni, arra leszünk kíváncsiak, hogy egy adott kulturális, civilizációs helyzet és a benne, számára születő egyes produktumok hogyan állnak kapcsolatban egymással, hogyan formálják kölcsönösen egymást. (Ez nem azt jelenti, hogy a marxista módszereket követve a szöveget a szociális, gazdasági háttérből magyaráznánk, illetve hogy arra vonatkozó információkat igyekeznénk visszaolvasni belőle, s főként nem azt, hogy az ezen kondícióhoz viszonyulás alapján értékelnénk az egyes műveket.)

A strukturalizmus óta elfogadott, szövegre koncentrááló vizsgálatok helyett arra teszünk javaslatot, kísérletet, hogy a műalkotásokat, mint egy sajátos szituáció produktumait tekintsük, s értsük meg. Nem a most, saját magunk számára érvényes és elfogadott értelmezési stratégiák szerint tekintjük (amennyire lehetséges kibújni saját bőrünkéből), nem a mi világunkban elfogadott és működő elgondolások, rendszerek, ítéletek alapján olvassuk, de megkíséreljük rekonstruálni az akkori interpretációt, azt hogy mit mondhattak az akkori befogadónak. Ennek hozadéka pedig nem csak az lehet, hogy másként szólalnak meg a szövegek, de az is, hogy legalább elemeiben újra tudunk építeni egy hajdani, ma már nem igen követett, alkalmazott értelmezési módszert, s beleláthatunk a miénktől nagyban különböző szabályok, teóriák szerinti kulturális rendszerbe. A színház ez alkalommal

ugyanazt a szerepet fogja betölteni, mint akkor a közössége számára: magába sűrítve karakteres vonásait, az egész szituációról beszél majd nekünk. (Illetve a hermeneutikai körben mozogva mindvégig, a helyzetről rendelkezésünkre álló információk alapján olvassuk majd a szövegeket, hogy azokból gazdagítsuk a kontextusra vonatkozó ismereteket).

Ezzel az eljárással nem csupán az itáliai udvar-kutatáshoz (s természetesen a Pandolfo Collenuccioval foglalkozó vizsgálódásokhoz) kívánunk hozzájárulni, de reményeink szerint az európai dráma illetve színház történetéhez is. Pontosabban azon megközelítés számára gondolom hasznosíthatónak a születő eredményeket, mely az európai hagyomány drámáit „az identitásról alkotott elképzelések soraként” olvassa, mely elgondolás szerint a „színház csak a legritkább esetben éri be a társadalmi valóság pusztá leképezésével”, mert „sokkal inkább a társadalmi valóság integráló, s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk, amely döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra”¹¹. *Erika Fischer-Lichte* ezen elv alapján írta meg európai drámatörténeti összefoglalóját (lásd a 6. jegyzetet), melyben viszont nem találni a XV-XVI. századi olasz színházat; esik szó reneszánsz és udvari színházról, de azt a shakespeare-i Anglia illetve a molière-i Franciaország példáival beszéli el, meg sem említve, hogy ezen formációk alapjai Itáliában születtek meg. Az ebben a jelenségben élő identitást nem megszületésekor, hanem abban a pillanatban mutatja be, amikor az ő (a mai szerző) szempontjából a lehető legteljesebben meg tud mutatkozni. (Talán azt az évszázados reflexet gyaníthatjuk itt is, amely a polgári kultúra-felfogás felől a nemesi, arisztokrata közösségekről hajlamos megfélekedezni, az európai modernség történetét a polgárságéval azonosítja.) A kiváló német kutató személyes drámatörténetét adja elő, hiszen válogatása, a hangsúlyok kiválogatása egyértelművé teszik, itt is csak egy lehetséges narratívát olvashatunk. Ugyanez lehet a Collenuccio – dráma kapcsolat felderítésének hozadéka is, de épp ezért hangsúlyozom, most csupán egy exemplumot kívánok mutatni, mely segítheti a teljes rendszer megértését, átlátását, de e feladatot nem vállalhatja és nem is akarja magára vállalni.

A magyarországi drámatörténet ismeri a reneszánsz udvari színház itáliai születésének jelentőségét, számon tartja, mint az Alpokon-túli fejlődés szempontjából is fontos tényezőt, sőt viszonyítási pontul szolgál a magyar színház alakulásának vizsgálatában is¹². Sőt, *Kardos Tibor* Collenucciót magát, illetve egyes műveit közvetlen kapcsolatba hozza vele¹³, s ezt az

¹¹ Az idézetek helye: FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, Jelenkor, Pécs, 2001, p. 13.

¹² Megemlékezik róla a pozitivistá drámatörténetet előadó HEGEDÚS Géza és KÓNYA Judit is: *Kecskeének*, Budapest, 1999, pp. 76-77.

¹³ *Régi magyar drámai emlékek*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, 1960, pp. 138-9.

adatot átveszi a legújabb magyar drámatörténeti összefoglaló is.¹⁴ Nem csupán itáliai, európai de magyar szempontból is lehet hozadéka tehát a tervezett vizsgálódásoknak: egyrészt segíthet a hazai dráma korai fejlődési szakaszának kontextusát feltérképezni, másrészt remélhetőleg tisztázni tudja az olasz – magyar kulturális kapcsolatok hosszú történetének egy epizódját is.

¹⁴ Magyar színháztörténet, szerk. SZÉKELY György, KERÉNYI Ferenc, GAJDÓ Tamás, vol I, Budapest, 1990-2001, p. 18.

A RENESZÁNSZ UDVAR ÉS A RENESZÁNSZ SZÍNHÁZ A XV. SZÁZAD VÉGÉN

I.

A reneszánsz udvar

I/1. Az udvar fogalma

Pandolfo Colenuccio életének és életművének elsődleges közege a fejedelmi udvar. Egyetemi tanulmányait elvégezve, jogászdoktori címmel tér haza Pesaróba, ahol az uralkodó Sforza család szolgálatába lép. Kényszerű távozása után Firenzében a Medici-kör tagja, 1491-től 1504-es haláláig Ercole d'Este Ferrarájában tevékenykedik. Követként megfordul a pápa és az egyházi méltóságok római palotáiban, s jár a Habsburg-udvarban is. Humanistaként – még természettudományi tárgyú értekezéseiben is – az uralkodó köré szerveződő udvar társadalmát kívánja (ki)szolgálni – ezen hivatás legfontosabb eleme a tanítás, a közösség nevelése. Szövegei részesei az udvarban folyó irodalmi diskurzusnak, s így részei az udvar-teória formálódásának, ahhoz viszont, hogy szerepüket és helyüket meghatározhassuk, értelmezésük számára is nézőpontokat nyerhessünk, meg kell ismernünk a helyet, a helyzetet. A művek olvasása, megismerése viszont segíti épp e hely és helyzet alakulástörténetének feltárását.

Az *udvar* jelenségének vizsgálatakor lehetséges kiindulási pont az időbeli és térbeli koordináták meghatározása: mikor és hol létezett az udvarnak nevezett formáció. Ekkor viszont szembe találjuk magunkat a meghatározáshoz szükséges szempontok, jellemzők problémájával: meg kell mondanunk, mit értünk udvaron, mik a megkülönböztető jegyei.

S még egy tényező, melyet folyamatosan szem előtt kell tartanunk: különbséget kell tennünk az udvar mint történeti jelenség és az udvar mint irodalmi (művészeti) toposz között, hiszen létezett egy ezen a néven nevezett közösség s létezett ennek virtuális mása (modellje, ideálja, tükörképe) a róla és hozzá szóló szövegekben, műalkotásokban; a kettőt nem lehet azonosnak tekinteni. Hasznos eredményeket hozhat viszont a szétválasztás után a kapcsolatok szemrevételezése: hogyan alakította egyik a másikat, miféle interakció

zajlott le közöttük. Jelen fejezet azt kísérli meg áttekinteni, mit tudhatunk az udvarról, mint társadalmi, kulturális formációról, Pandolfo szövegeinek vizsgálatakor az egyik szem előtt tartott szempont az ott formálódó corte-értelmezés lesz.

*Fontana és Fournel*¹⁵ az itáliai kultúra, irodalom meghatározó közegeit számba véve a cinque- és seicento kitüntetett helyeként az udvart nevezi meg, mivel a születő produktumok legjelentősebb része ide köthető. Az általuk követett értelmezés melletti érvelés fontos pontjaként az udvar („*corte*”) fogalmát e korszakról beszélve tekintik csak érvényesnek – a középkorban így szerintük nem beszélhetünk udvarról, udvari kultúráról sem, noha megállapítják: ”Az „udvar” szó természetesen létezett már a cinquecento előtt is, de a latin gens-fogalomhoz hasonló jelentésben, egy személy vagy egy herceg körül összegyűlt familiárisi csoportot jelentett, aki azt magánélete központjának tekintette.”¹⁶

Teóriájuk szerint létezik egyfajta kulturális, társadalmi formáció már a XVI. század előtt is az uralkodók körül, viszont ez nem nevezhető udvarnak, mert annak alapvető eleme a kontinuitás, a hagyomány folyamatos képződése, az ehhez csatlakozás, viszonyulás, amely létre tud hozni egy személyektől, helyzetektől függetlenül is sajátos vonásokkal rendelkező közeget. Meghatározásukban a „*corte*” fogalom alatt egy intézményesült rendszert tekintenek, melynek alapja a szerepek és feladatok, hierarchiák kialakult rendje, mindennek feladata az állam működtetése. Olyan apparátus ez, mely a középkorban udvarnak nevezett jelenséget átformálva, annak kereteit, megnyilvánulásait, civilizációs hagyományaira építve, ugyanakkor azokat jelentősen átértelmezve, új elemekkel kiegészítve működött.

A két kutató szerint: „Ha egyszerűen szembeállítjuk az ismert társadalmi csoportosulást és az eredeti kormányzási technikák gyakorlatának központját, nem jutunk sokra, csak ha a két realitást összevonjuk egy intézményben, amely kialakít egy eddig ismeretlen társadalmi szerveződést: az ancien régime-t. Az udvar-formációt nem szűkíthetjük le egy színpadi-reprezentációs eszközzé, s nem merülhet ki preállami bürokratikus mechanizmusban sem.”¹⁷ A fogalom itt két horizontból mutatkozik meg: egy kulturális-civilizációsból, és

¹⁵ Azért választottam kiindulópontul e kutatók megállapításait, mert összegzik a közelmúlt udvarral kapcsolatos eredményeit, vizsgálati szempontjait, rekonstruálható, hogyan, milyennek látszik ma e formáció. FONTANA, Alessandro – FOURNEL, Jean Louis, *Corte*, in *Letteratura italiana, Le Questioni*, Einaudi, 1986, pp. 654-670.

¹⁶ „La parola „*corte*”, ovviamente esisteva prima del Cinquecento, ma, a guisa di una gens latina, indicava una semplice aggregazione familiare attorno ad una persona o ad un principe che la considerava il centro della sua vita privata.” FONTANA-FOURNEL, p. 654.

¹⁷ „Non abbiamo a che fare con la semplice giustapposizione di un aggregato sociale conosciuto e del centro dell’esercizio di originali tecniche di governo, ma con la fusione di ambedue le realtà in un’istituzione che si può considerare l’avvio ad un’organizzazione inedita della società: l’ancien régime. Non possiamo né restringere la

egy politikai-társadalmiból. Ahhoz, hogy udvarról beszéljünk, e kettő együttes jelenlétére van szükség. Az idézett kutatók elgondolása szerint tehát az udvar az abszolutizmus formációjához rendelhető. Bár a kérdést tovább komplikálja, hogy a cinquecento első évtizedeiben kialakult „corte”-jelenség és a későbbi abszolutista uralkodói központ – noha utóbbi az előzőtől vette kifejezési módjait, formáit, stratégiáját - mégis alapvetően különböztek egymástól.

A fent említett tudósok az általuk megadott udvar-fogalom további fontos elemének tekintik a palota zártságát, azt a jellegzetességet, hogy e közösség elhatárolódik a társadalom egyéb csoportjaitól, megnyilvánulásaiban is hangsúlyozni akarja elit-jellegét, hogy az állam kiváltságosainak csoportja. E megállapítást ismét az itáliai civilizáció történetének itt követett értelmezése diktálja, ekként lehet megkülönböztetni e formációt a középkori kommunák gyakorlatától, ahol a vezető réteg nem zárja el magát az alsóbb rétegektől – ezt a tér-fogalommal írják le¹⁸. Azonban már a középkor folyamán a nem ilyen jellegű, hanem francia példa szerint épülő, feudális udvarokban is megfigyelhető a lovagság társadalmának zártságra, s ezáltal a társadalmi vezető szerep biztosítására irányuló törekvése.

Vannak olyan udvarok, melyek alakulástörténetében valóban fontos határ a palota kapuinak bezárása, mint például Firenze, ahol a nagyhercegség megalakulása után figyelhető meg az elit önmeghatározásának ilyen módja, korábban, a XV. században éppen a republikánus hagyományok látszólagos fenntartása miatt nem volt rá lehetőség. Másrészt viszont a lovagi civilizáció modellje szerint épülő hatalmi központokban, mint Mantova vagy Ferrara, a fejedelmi palota a XVI. században is tart kapcsolatot a környező várossal – a palota ünnepi eseményei, noha azok valóban a falakon belül maradnak, nyitottak a polgárok előtt is. Megint más megoldás él Rómában, ahol a pápa körmenetei, a beiktatási ceremónia, illetve az ennek részét képező *possessio*, az Urbs jelképes birtokba vétele, mind kikerülnek a palota falain kívülre, az utcákra.

A palota elzárkózása inkább szimbolikus gesztusokban mutatkozik meg, üzenet értékű, a vezető szerepet nyilvánítja ki azzal, hogy ilyenek mutatja magát. Az állam irányításának formális keretét adja, de még nem a modern értelemben vett államigazgatási intézmény, hiszen nem válik el a hivatalos és a privát tér (az uralkodó és kíséretének élő-, lakóhelye), bár kérdéses, beszélhetünk-e itt mai értelemben vett magánéletről, intimszféráról,

forma-corte ad un congegno strumentale scenico-rappresentativo, né esaurirla in un meccanismo burocratico prestatale.”, FONTANA-FOURNEL, op. cit, p. 655.

¹⁸ Erről lásd FONTANA-FOURNEL, op. cit, pp. 646-653.

mindenesetre az állam irányítása, s a más jellegű tevékenységek (amint egyes személyek feladatköreiben, végzett tevékenységeiben) nem kerülnek külön helyekre.

Fontana és Fournel udvar-meghatározásának további fontos eleme az udvari kultúra orális jellegének hangsúlyozása.¹⁹ Az élőbeszéd, az élő szóval történő kommunikáció alapvető fontosságú, meghatározó jelenség szerveződésében és mindennapi működésében. A dialógus a társadalmi érintkezés (a siker, a karrier, a működőképesség) legfontosabb tere, módja, de megint csak erősen leegyszerűsítő lenne csupán a reneszánsz udvar jellemzőjeként megadni, hiszen a középkori lovagi társadalomnak is egyik legfontosabb szervezője, alapvető civilizációs tényezője. Legjellemzőbb megnyilvánulási formája a szerelmi udvar, mikor egy társaság a szerelem, mint kiemelkedő fontosságú emberi érzelem (és civilizációs erő) jelentőségét nyilvánítja ki azzal, hogy tárgyául választja, s megvitatja.²⁰ A lovagregényeknek vált ez toposzává, innen került az itáliai városi kultúrába, ahol a *Dekameron* nyert tekintélyt, igaz leginkább irodalmi szövegekből ismerjük, de feltételezhetően nem csak a fiktív világban létezett.

A skolasztikus disputa modellje szerint, de világi téma köré szerveződő beszélgetés, beszélgető közösség ezáltal szervezte meg saját magát, alakította normarendszerét, tanította, fogadtatta el azt. A földi élet dolgaiban érvényes, használható modell kialakításának helye a társalgás. A fejedelmi udvarba érkező humanisták, akik az antik szümposzion-hagyományt élesztik fel mind a valóságban, mind szövegeikben, filozófiai alapozást adnak a régóta élő világi hagyománynak, amikor az igazság megtalálásának helyeként határozzák meg a disputát.²¹

A középkori fejedelmi kíséretet megkülönböztethetjük a reneszánsz palotától, azonban talán hasznosabb mégis kitágítanunk az udvar-fogalom jelentését, érvényesnek tekintve mindkettőre, s alakulástörténetét, változásait, reinterpretációit vizsgálnunk. Ekként nem csupán a cinque- és seicento civilizációjának, de a régiség, az alteritás (a modernitás: felvilágosodás utáni, polgári) históriájának központi jelensége áll elénk, mely különböző szituációkban más fajsúllyal, más funkcióban, önmegjelenítésben és önértelmezésben, de mindig kiemelkedő szerepet játszott mind a politikai, társadalmi életben, mind a

¹⁹ FONTANA-FOURNEL, cit, p. 640.

²⁰ A középkor civilizáló, civilizációs játékaikról: HUIZINGA, Johann, *A középkor alkonya*, Budapest, 1979, pp.119-127.

²¹ A dialógusról, mint a humanista kultúra ontologikus alapfogalmáról lásd: TATEO, Franco, *Tradizione e realtà nell'umanesimo italiano*, Bari, 1967 pp. 223-354; MARSH, David, *The Quattrocento Dialogue. Classical tradition and Humanistic Innovation*, Boston, 1980; BATKIN, Leonyid, *Az itáliai reneszánsz*, Budapest, 1986. A dialógus intézményesült formájáról (mint a kultúra életének, forgalmazásának helye, módja), mely egyszersmind a középkori „társalgó közösség”-játék egyik ártértelezett, továbbgondolt formája, lásd: DE

kultúrában. A fogalom tágítása tárhat fel egy folyamatot, egy történetet, de azért is szükséges, hogy a párhuzamosan egymás mellett élő udvarokat is vizsgálni tudjunk; kapcsolataikat, a köztük működő kommunikációt, hatásokat, asszimilációs és disszimilációs törekvéseiket. Pontos definíció helyett mindezek együttes vizsgálata kínálhatja számunkra az udvar jelenségének megértését, megismerését.

Lehetséges útnak mutatkozik egy olyan *cortegiano* élettörténetének, produktumainak feltárása, aki több helyen megfordulva és tevékenykedve láthatóvá tehet különböző variánsokat, fejlődési utakat, mint *Pandolfo Collenuccio* is. Megismerkedhetünk egy szövevényes történet egy részletével, mely után mind az előző, mind a később következő fejezetek is érthetőbbek lesznek.

A reneszánsz udvart azért sem lehet előzményei, gyökerei nélkül vizsgálni, megérteni, mert a késő középkorban már létezett a hasonlóképp értett, hasonló jelentésekkel felruházott, s hasonló tradíciót, szokásokat, rendszert magában foglaló udvar-fogalom. Még ha nem is felelt meg a kontinuitás, az intézményesültség követelményeinek, melyek *Fontana és Fournel* szerint alapvető, melyek nélkül ők nem tartják használhatónak. *Jacopo della Lana* 1328. körül készített *Commedia*-kommentárjában adja a következő leírást:

„... era liberalissimo. Non era cavalieri né d'altra condizione uomo, che fosse in sua corte o che passasse per quella contrada, che da lui non fosse provveduto; ed era lo dono proporzionato a sue vertude... In essa corte si trovava d'ogni perfezione gente: quivi erano li buoni dicatori in rima d'ogni condizione, quivi erano eccellentissimi cantatori, quivi erano persone d'ogni solazzo che si puó pensare virtudioso e onesto. In questa corte era tanta pace, tanta tranquillità, che li abitanti e sudditi nôtavano in allegrezza.”²²

A leírás tárgya *II. Frigyes* (1194 /1215/ - 1250) szicíliai udvara, célja a király portréjának kiegészítése, a jó fejedelem-toposz megformálása. Ha ennek rekonstruálására és nem a történelmi hitelességre figyelünk, az lesz a kérdés, hogy della Lana a jó uralkodó képét festvén milyen elemeket tartott fontosnak az összeállításkor, s ami számunkra most érdekes, hogy az itt helyet kapó udvart hogyan érti, a leírás milyen értelmezését adja a fogalomnak, azaz mit jelent a XIV. század első évtizedeiben a *corte* szó.

CAPRIO, Vincenzo, I cenacoli umanistici, in Letteratura Italiana, vol I, Il letterato e le istituzioni, Torino, 1982, pp. 799-823.

²² „...igen jóságos volt. Nem volt olyan lovag, sem más állapotú ember udvarában, vagy azok közt, ki nála vendégeskedett, akiről ő ne gondoskodott volna; s ez volt erényének különleges ajándéka... udvarában a legtökéletesebb emberek jöttek össze: ott voltak a mindenféle állású versmondók, voltak kiváló énekesek, minden olyan kellemes időtöltésre, melyet erényesnek és tiszteletre méltónak találunk. Ebben az udvarban oly

Ha ezt a fenti idézet alapján határozzuk meg, akkor az udvar a fejedelem kíséretét alkotó, a reprezentáció részét képező, de az állam életében hivatalnokként részt nem vevő közösségnek mutatkozik, feladata a király kiválóságának megmutatása. Kapcsolatát utódjával, a XVI. századi formációval az is bizonyítja, hogy már itt is jelen van a *virtude*, az erény, mely ez esetben is a közösség szervezésében és szerveződésében, és legitimizálásában legfontosabb szerepet játszó tényezőnek mutatkozik.

Az udvar, a fejedelem kísérete erényes emberekből áll, *della Lana* modellje szerint nem születési alapon szerveződik, belső hierarchiáját is ez az alapérték szervezi: aki több erénnyel rendelkezik, magasabban áll. A legtöbbször, a teljességgel természetesen csak az uralkodó, aki éppen ezzel igazolhatja kitüntetett pozícióját (vagy más oldalról: a teória éppen a helyzet igazolására szolgál, a fejedelem érdekei szerint). Ugyanakkor a literátor csak még szórakoztatóként van jelen, a későbbi humanista, akinek feladata az udvar követendő modelljének megrajzolása és a társadalmi sikeresség, egy mindehhez kapcsolt értékrend tanítása, még nem jelent meg.

Ugyanígy nem látható a hivatalnok sem, az államigazgatásban szerepet vállaló és kapó értelmiségi. Ennek oka Észak-Itáliában minden bizonnyal az, hogy a XIV. század első felében e feladatokat a *comune* intézményrendszere látta el, majd csak a következő évszázad folyamán, a hatékonyabb kormányzás, az állam lehetőségeinek jobb kihasználása érdekében került át mind nagyobb részben a fejedelem irányítása alá (a folyamat az abszolutista állam kiépülésével zárult le). Egy államigazgatási feladattal is rendelkező udvar feltételei ekkor inkább voltak adottak a félsziget déli területein, ahol az erős központosított hatalomra törekvés az egymás után idegen földről érkező uralkodók és a velük érkező hatalmi elit számára mindig követett stratégia volt, s ahol a kommunális hagyományok sem voltak olyan erősek, mint északon.

A legsikeresebb kísérlet *II Frigyesé* volt, aki hatalmának megerősítéséhez és államának működtetéséhez központosított apparátust igyekezett szervezni, kíséretét is ennek megfelelően alakította. Jeles jogtudósokat is gyűjtött maga köré, mint *Pier della Vigna*, *Taddeo da Sessa*. E kör tevékenységének köszönhetően - Juustinianus óta először Nyugat-Európában - egységes állami törvénykönyvet bocsájtott ki 1231-ben, a *Liber augustalis*-t. *Pier della Vigna* később *Danténál* nem csupán mint jogtudós, hanem mint udvari ember is színre lép. A poéta a *Pokolban* találkozik vele, az öngyilkosok között, aki tettét az udvar

nagy volt a békeség, a nyugalom, hogy az alattvalók úgy érezték, úsznak a boldogságban.” (ford. tőlem)
Comedia di Dante degli Allagherii col Commento di Jacopo della Lana, Bolognese, Bologna, 1866, v. III, p.310.

intrikáival, illetve az udvari ember számára legnagyobb veszélyt jelentő irigységgel magyarázza:

„La meretrice che mai da l’ospizio
Di Cesare non torse li occhi putti
Morte comune e de le corti vizio,
Infiammó contra me li animi tutti”²³

Itt talán ismét nem a történelmi hitelesség a fontos, hanem az, hogy a XIV. század elején Dante mit tartott az udvarban, az ott szerepet vállaló értelmiségi számára legkárosabb, legveszélyesebb tulajdonságnak.

Erre az időre a francia minta szerint, a lovagi kultúra alapjain szerveződő udvar már Délen is létezett, *Boccaccio* minden bizonnyal Nápolyban ismerkedett meg vele, s az ő közvetítésével jutott el Firenzébe az udvari etiketten alapuló civilizált viselkedés, érintkezés és kommunikáció modellje, illetve az ezt meghatározó normarendszer. (Egy évszázaddal később a Partenopéban nevelkedő *Ercole d’Estère* is nagy hatással volt az itteni kultúra, noha (vagy épp azért, mert) hasonló közegből érkezett.) Az avignoni fogságból Rómába visszatérő pápai állam hagyományai is megfelelnek az autokratikus szemléletű, központosított modellnek. A nyugati egyház centralizált szervezete is olyan udvart hívott életre, amelyben fontos szerepe volt az államigazgatási feladatoknak.

E sikeresen működő minták minden bizonnyal az észak-itáliai uralkodók számára is követendőnek mutatkoztak; noha a megvalósítás nehezebb lehetett a kommunális hagyományok, illetve a várost irányító hatalmi elit érdekei miatt. Ferrarában vagy Mantovában például nem fenyegetett az a veszély, hogy a sűrű dinasztia váltások miatt időről időre újra kell kezdeni a szervezést, az elért eredmények stabilabbak voltak.

Della Lana leírásának egyik kiemelt fontosságú szereplője a *dicitore di rima*, azaz a népnyelven megszólaló énekes-költő, trubadúr. Személye segíthet az udvar születésének megismerésében: ahol jelen voltak, megfordultak a sajátos, lovagi kultúrához igazodó ízlést és igényeket kiszolgáló énekesek, ott az e formációnak keretet adó *corte*-jelenség is feltűnt. Arra nézve nem lehet viszont bizonyíték *Jacopo della Lana* szövege, hogy már a XII. század végén valóban létezett ilyen közösség Sziciliában. A lovagi kultúra jelensége a

²³Dante Alighieri, *Divina Commedia*, *Inferno*, XIII, vv. 64-67, in *Tutte le opere*, Roma, 1993, p. 107
magyar fordítása in *Isteni Színjáték*, (Babits M. ford.), Bp., 1987, p.43.

A kéjleány, aki Cézáról álnok
s kéjenc szemét sohse fordította,
(Udvar Bűnének hívják, Közhalálnak)
mindenki lelkét ellenem szította

XII. század végétől mutatható ki Észak-Itália egyes államaiban, ahová francia földről érkezik: az Alpokon túlról jövő trubadúrok útjai, tartózkodási helyei megmutatják, hová ér az új kultúra, e helyeken innentől vizsgálható alakulástörténete, fejlődése. Ebben az időben a francia területekkel földrajzilag közvetlenül érintkező piemonti és ligúr feudális államok mellett, mint Savoia, Monferrato vagy Savona, Emiliába és a toszkán területekre is eljut a következő század első évtizedeiben, így például *VII. Azzo d'Este* (1240-64) Ferrarájába.²⁴

Az irodalmi szövegek és íróik vándorlása azt is megmutatja, hogy az egyes udvari közösségek a kezdetektől fogva élénken kommunikáltak egymással. Ez az egyes kulturális produktumok, tárgyak, műalkotások, szokások, viselkedési, érintkezési szabályok élénk forgalmát is jelentette, nem csak egymás között, mert tovább éltek az Alpokon túli kapcsolatok is. Így hasonlóan alakultak a közös mintákat követő udvarok normái, a megjelenés formái, nyelve, ikonrendszere, a szokások, mint például a feudális társadalom civilizálásához jelentősen hozzájáruló lovagi játékok, vetélkedések. Az irodalmi szövegek (pl. a lovagregények, hősi énekek) feladata sem csupán a szórakoztatás és a közös történelmi emlékezet fenntartása volt, de a világban működő rend megmutatása is, illetve az ekként elrendezett, s ilyen szabályok szerinti térben az ember számára követendőnek, hasznosnak, sikeresnek ítélt mozgás, cselekvés modellezése is. (Később látjuk majd, a középkor számára, mely a „képes beszéd” eszközével hagyományozta ismereteit generációról generációra, általában az irodalmi, írott szöveghez szorosan kötődő funkció és jellemző volt.)

Ugyanakkor az Itálián túli területekkel tartott kapcsolatokban immár az olasz udvarok nem csupán befogadók lettek, hanem a már kiépült csatornákon át ők is formálni kezdték az Alpokon túli paloták életét. *Huizinga* az antik műveltség középkori, a lovagi kultúrában továbbélésének példájaként a burgundi államot hozza (vagy legalábbis nem tesz említést arról, honnan érkezhettek ide az új műveltség elemei), ahol, a XV. század első felében az uralkodó és lovagjai az antik hősöket választják követendő modelljeiknek²⁵. Azonban lehetséges, hogy az antik műveltség megjelenése itáliai hatás.

A század végén pedig, miután folyamatossá vált a francia jelenlét, s a két terület udvari társadalma állandó személyes kapcsolatot tartott, a mind nagyobb presztízsű, s hatékonynak mutatkozó „reneszánsz modell” még erőteljesebben kezdte alakítani a párizsi udvart; a francia uralkodó is olasz művészek, humanisták meghívásával igyekezett

²⁴ A trubadúr-irodalom nem csak a lírát jelenti, ide értendők az epikus műfajok is. A francia földi irodalom itáliai jelenlétéről lásd: *La letteratura romanza medievale* (szerk.: DI GIROLAMO, Costanzo), Bologna, 1994 vonatkozó fejezeteit.

²⁵ *Huizinga*, pp. 68-69.

tekintélyét növelni, ami az itáliai „játékszabályok” elfogadását is jelentette. Ha bele kívánt szólni az olasz földön zajló – politikai – diskurzusba, gazdasági, katonai fölénye ellenére követnie kellett az itt működő politizálási mechanizmusokat.

I/2. A reneszánsz udvar mint hatalmi centrum

Az udvarban a XV. század második felében végbemenő változások egyik fontos mozzanata éppen az volt, hogy ebbe a működő kultúraforgalmazási rendszerbe bekerültek egy új műveltség, a humanizmus elemei, ami nem csupán eddig teljesen ismeretlenek megjelenését hozta, hanem a korábban használatos, érvényes készlet átértelmezését, átrendeződését is. A rendszer működésére Pandolfo Collenuccio biográfiája, a tőle ismert szövegek, s ezek története jó példát kínálnak. De hasonlóképp a korszakban bekövetkező másik fontos változásra is: ez pedig az antik minták követése a politikai életben, illetve az azt egyre meghatározóbb módon irányító fejedelem tevékenységének e mintákhoz igazodása. Az antik hagyomány mintakép lett, mert – egyfajta értelmezése alapján - alkalmasnak, működőképesnek mutatkozott a politikában résztvevők és az azt irányítók számára saját stratégiájuk alakítására; felhasználták és igyekeztek tanulni belőle.

A társadalom és az állam új modelljében, a működőképesség és a hatékonyság biztosítása érdekében egy személy kezében összpontosult az állam irányítása, a feladatok elvégzésében viszont nem vérségi, rokoni kapcsolatokon alapuló, hanem a fejedelemhez személyesen kötődő, érdekek által motivált személyek alkotta rendszer, valamint a rögzített jog rendszerén alapuló állam, a rend törvényekkel történő biztosítása segített, ami ugyancsak a hatékonyság növelését jelentette a korábbi szerveződéshez képest.

Az új szisztéma kiépítése e területen is a kulturális szférához hasonlóan ment végbe, azaz nem zajlott le gyökeres reform, a lassú alakulás során a hagyományos intézményrendszer, mind formálisabban, de megőrződött. Az új elemek a régi rendszerbe tagozódtak be, noha születtek új szerepek is, mint az egyházi pályára lépő, juttatásként egyházi javadalmat élvező humanistáé, és születtek az új feladatok, mint a diplomáciai megbízatások ellátása. Az új elemek integrálódását (s annak módját) mutatja, hogy legtöbbször egy személy is több szerepet játszott a rendszerben: a humanista hivatalnok, jogász, diplomata, rendezvényszervező, szórakoztató dokumentáló, oktató tevékenységet folytatott.

A sokértelműség a fejedelem figurájára is vonatkozik, aki hol mint civilizátor, államszervező, hol mint hadvezér, hol pedig mint a művészet iránt is érdeklődő értelmiségi, hol normát diktáló, hol a bölcs tanítást elfogadó, tanulni kész uralkodó áll előttünk különböző - természetes, allegorikus vagy szimbolikus - megjelenéseiben; mindezeknek van viszont egy közös vonása: a rend garantálása.

Ugyanakkor az állam működtetéséhez szükséges szervezet kiépítése még épphogy megkezdődött, még nem tisztázódtak a későbbi pontossággal (mint akár már a XVII. századtól az abszolutista államban, de méginkább a modernben) a feladatok, funkciók. Viszont a hatalmi, állami szféra, mely most már világi és nem egyházi szervezet (kivéve Rómát) létrehozta saját elkülönült terét, az udvart. *Bernardino Zambotti Diario ferrarese*²⁶ című krónikája - mely Ercole uralkodásának eseményeit követte végig - műveltségében, szemléletében e középkori típus folytatója, nem látszik ismerni az antik elődöket (nem imitálta azokat), nem humanista szöveg, de már ő is ekként, e szerepben látja az udvart, s használja is e fogalmat (*corte*), a XVI. századihoz igen hasonló módon. (A *cortegiano*-fogalom sem *Castiglione* invenciója, éppen Collenuccio használta először későbbi jelentésében, amint arról még szólunk.)

E tevékenység(ek) végzésében, a cél elérésének érdekében az uralkodó számára hatékony eszköznek mutatkozott a kultúra és a jogrendszer kínálta lehetőségek eddigieknél nagyobb területen, fontosabb szerepben alkalmazása. A kultúra a szórakoztató funkció mellett a közösség nevelésének feladatát kapta. Folytatta korábbi modellteremtő, normaközvetítő és magyarázó hagyományait, de immár az antik kulturkincs egy új értelmezését is bevezetve, ami nem csak új műveltségelemekből állt, de a közösségi élet (politikai és civil) megszervezéséhez és működtetéséhez is modellt tudott nyújtani.

A feladat elvégzésére a humanista iskolázottsággal és műveltséggel rendelkező, mecénást kereső literátor volt a legalkalmasabb, aki a hatalom, a fejedelem szolgálatába áll, bár mindvégig hangsúlyozza függetlenségét, szabad akaratát, s uralkodóját nem mint *türannoszt*, hanem mint *primus inter pares* tekinti. (Érvelésében csak látszólag paradox módon, de valójában a kor elfogadott gyakorlatának remek példajaként mindvégig Petrarca egyfajta interpretációja segíti.). E személyek az állam feje számára nem csupán, mint a kultúra szervezői, előállítói lehettek érdekesek és fontosak, de az államigazgatásban is hatékonyan képesek dolgozni, amint azt számukra Firenze és a múltbeli példák jól mutatták.

²⁶ ZAMBOTTI, Bernardino, *Diario ferrarese*, In *Rerum italicarum scriptores*, XXIV, v.7 Függelék, Bologna, 1933.

Az antik modellek követése az államigazgatás és a jog területén a humanista műveltségi eszmény megformálódása előtt jó két évszázaddal már elkezdődött a *római jog* felélesztésével, az e hagyományon alapuló új jogrendszer kidolgozásával.²⁷ A bizánci birodalom nyugatról kivonulása után feledésbe merülő római jog új élete 1050-ben kezdődik, amikor megtalálták a iustinianusi törvénykönyvet, a *Digestát*. (Legrégibb ismert kézírata a VI. századból származik.) 1135-ben került Amalfiból Pisába, majd onnan 1206-ban Firenzébe.

A törvénytű magyarázata (megismerése, megismertetése és aktualizáló, a jelenhez igazító értelmezése) az ekkor születő bolognai egyetemen indult meg a XI. század végén, *Irnerius* (megh. 1140 k.) munkásságával, a *glosszátor-iskola* megszületésével, s a következő században Észak-Itália más egyetemein is virágozni kezd. Ezen értelmezéseket a kommentátorok, gyakorlati tanácsadó tevékenységükkel aktualizálják, működővé és érvényessé teszik; munkájuknak köszönhetően a korabeli viszonyokra alkalmazott római jog az egész kontinensen ismertté és alkalmazottá vált; *Bartolus de Saxoferrato* (1313-1357) tevékenysége formálta ki a XIV. században a kereskedelmi jogot és a nemzetközi magánjogot.

A társadalom antik mintákat követő elrendezése tehát a civil jog területén megszülető eljárás; a magánjog után a közjog területén a reneszánsz állam kezdte alkalmazni e szemléletet, először a republikánus, kommunális hagyományokat ápoló Firenzében a XV. század elején, ami a közösségi élet, a politikai diskurzus és kommunikáció átalakulását, átrendeződését is eredményezte. A század második felében az államigazgatási reformok fontos területe lesz a jogrendszer átalakítása, s a törvényes renden alapuló állam megszervezése az észak-itáliai fejedelmi udvarokban is.

A jog intézményén alapuló állam fogalma, jóllehet ekkor született meg, mégsem azt jelentette, amit a modern Európában, a felvilágosodás óta. Ez sok egyéb mellett, abban is megnyilvánult, hogy nem volt egységes jogrend az államon belül, több jogforrás élt, nem voltak elkülönítve a hatalom ágai, sokszor tisztázatlanok maradtak a hatáskörök.²⁸ A folyamat során születő, alakuló új típusú, a minél több hatalmat egy személy kezében koncentrálni próbáló abszolutisztikus államnak - az immár erős hagyományon, a római

²⁷ A római jog újjáélesztéséről, bibliográfiával: FÖLDI András - HAMZA Gábor, *A római jog története és intézményei*, Budapest, 1996.

²⁸ Az észak-itáliai fejedelmi udvarok igazgatásáról, a jog és az állam szerepéről, működéséről lásd: CHAMBERS, David S. – DEAN, Trevor, *Clean hands and Rough Justice*, University of Michigan Press, 1997,

jogon alapuló városi közélet (kormányzás és bíraskodás) miatt – korlátozottak voltak a lehetőségei, érvényteleníteni nem tudta a comunék jogrendjét, párhuzamosan építette ki sajátját s szerezte meg a másik funkcióit.

A társadalmi béke érdekében a fejedelem meg kellett, hogy hagyja az önkormányzatiság fontos elemeit az uralma alatt álló városban, városokban, tisztelnie kellett a – különböző – helyi hagyományokat, szokásokat, emellett kellett érvényesítenie saját érdekét és akaratát. Hatalmának képviselője a polgárok, a városlakók felé a podestá, a székvároson kívül kormányzó és a bíraskodás irányítója; a hivatal is illeszkedett a tradícióba, viszont mind nagyobb hatalom került a kezébe, a fejedelem szerepének növekedésének jeleként. Az új hivatali apparátusnak el kellett különülnie a régitől, a hierarchiában betöltött helyet ki kellett nyilvánítani, egyértelművé kellett tenni: ennek tere lesz az udvar, melynek egyik legfontosabb feladata a megmutatás, bizonyítás az állam lakossága és szomszédai számára.

Az átrendeződés okozta konfliktusok viszont sok feszültséget okoztak az államon belül; hol a hatalomból kiszoruló korábbi elit tiltakozott (mint a *Pazzik* összeesküvésekor Firenzében), hol a szélesebb néptömegek (*Savonarola* ennek köszönhetette sikereit), de a dinasztikus – uralkodó családon belüli versengés is összekapcsolódott a hatalom koncentrációra törekvéssel (mint azt épp Pandolfo szülővárosában, *Pesaróban* is látjuk majd).

A század utolsó éveinek történései viszont a fejedelmeket látszottak igazolni, a (kül)politikai viharok (az 1492-es első francia hadjáratl kezdődően) elleni leghatékonyabb védekezésként a hatalom koncentrációja kínálkozott megoldásként az itáliai államok számára: háborús helyzetben ez az adott körülmények között növelte az állam hatékonyságát, reagálási lehetőségeit a történésekre, a korábbihoz képest jobban tudta mozgósítani anyagi és humán erőforrásait.

ahol egy jogász, Beltramo Cusardi (1425-1500) életét, tevékenységét követve (aki állt mantovai és ferrarai szolgálatban is) kapunk képet a kor jogi praxisairól, a jog és az állam korabeli szerepéről értelmezéséről.

I/3. A fejedelem

Az új típusú hatalom- és államszervezet s annak újfajta irányítása a fejedelem szerepét és feladatát is átalakította - a különböző hagyományokon szerveződő államokban, udvarokban a vezetők (s alattvalóik) helyzete és funkciója is más és más, annak ellenére, hogy a modellek, minták s a megvalósításukhoz választott eszközök és stratégiák azonosak vagy legalábbis hasonlóak – ugyanazokat a civilizációs és kulturális tradíciókat, területeket, műveltségkincset követik. E közösségekben az uralkodó személye és tevékenysége, kitüntetett, központi pozíciójával (köré szerveződik, őt szolgálja ki, érte van) a közösséghez (s egyéb tagjaihoz, mint az értelmiségi-udvari ember) hasonlóan egyazon episztemologikus elven alapul: az imitáción, a modellkövetésen, ami a hagyományok követését jelenti, de hagy teret az (meg)újításnak, az alkalmazkodásnak, a rendszer csiszolásának, formálásának is.

A fejedelem számára a XV. század második felének Itáliájában rendelkezésre álló lehetőségek és azok alkalmazásának bemutatására jó példa lehet *I. Ercole d'Este*, Ferrara uralkodója, aki három évtizedig irányította a kis Pó-vidéki fejedelemséget, folyamatos küzdelemben azért, hogy állama számára az Itáliában zajló szövevényes játszmákban minél nagyobb önállóságot és befolyást harcoljon ki²⁹. Nem volt könnyű helyzetben a pápa vazallusaként, ugyanakkor a Velencei Köztársaság, Firenze szomszédjaként. Folyamatosan hadat viselt³⁰, legtöbbször, mint a Serenissima kapitánya, ám a köztársasággal is meg kellett vívnia a vitás területekért (mint a Polesine, Rovigo), a kereskedelmi monopóliumokért (sómonopólium). A pápa hol kiátkozással fenyegette meg (mint 1487-ben), hol házassággal igyekezett magához kötni (*Alfonso D'Este* 1500-ban vette el Lucretia Borgiát).

A háború az érdekérvényesítés fontos eszköze volt, a hadvezetés a fejedelem egyik legfontosabb feladata. Ám az államok közti politizálás számtalan egyéb eszközt kínált s követelt meg: láttuk a dinasztikus kapcsolatok építését (Milánóval, Mantovával, Rómával, de a befolyásnövelés eszköze *Ippolito* egyházi karrierjének építése is), közvetítést szemben álló felek közt. (Ercole 1494-ben a franciák és Milánó ellentétében vállalt ilyen szerepet, s hogy államát megóvja, s szándékát igazolja, Ferrante fiát Károlyhoz, míg Alfonsót a Sforzákhöz küldte túszként.) De ilyen a zarándoklat is (1484, Loreto és Bari; 1487, Róma),

²⁹ Ercoléről, a ferrarai udvarról használt művekről lásd a bibliográfiát.

³⁰ Életének eseményeit is követhetjük Zambotti krónikájában, vagy egy másik, névtelen szerzőtől származó Diarióban. (Lásd ugyanott, ahol a Zambotti-szöveg.)

a reprezentatív vendégjárás (rendszeresen Velencében időzött, hogy érdekeit érvényesítse). Ehhez pedig elengedhetetlen volt a szilárd háttér, a biztos alapokon nyugvó, működő állam. Megteremtése érdekében leszámolt belső ellenzékével (1476. szeptemberében, pucsskísérlete után *Nicolót*, fivérét le is fejezteti), mint láttuk ez a hagyományos, nagypolgári uralkodó réteg ellenállásának megtörését jelentette; mind a hatalom megszerzésének, mind megtartásának ezen módjai - az előbb látottakhoz hasonlóan - a politikai ellentétek egyik hagyományos megjelenítését és megoldási kísérletét jelentették, ekként funkcionáltak a korabeli Itáliában.

Így vált lehetségessé (igaz nem teljesen diktatorikus módon, bizonyos korábbi elemek megtartásával) az új államszervezet felépítése. Annak ellenére, hogy szinte folyamatosan háborúzott, kiemelkedő sikereket nem volt képes elérni – kérdés, persze, mit nevezünk, az adott lehetőségek közt sikernek. Siker lehet már az is, hogy ennyi ideig trónján tudott maradni (vetélytársai és szövetségesei, Milánó, Urbino, Firenze urai – vagy a pápák -nem mondhatók ilyen szerencsésnek), s utódjára, Alfonsóra biztos alapokon nyugvó, elismert, a térségben fontos szerepet játszó államot hagyott. Noha a tét a talpon maradás volt, s jövedelmének jelentős részét is a hadviselésből szerezte, az 1480-as évektől (tehát hatalmának belső megerősítését követően) államának társadalma és a külföld felé is magát egyre inkább nem mint hadvezért mutatta meg, hanem mint országépítőt, a jog a rend, a fejlődés garanciáját, s aki megvalósításukon munkálkodik.

Ekkor a jó fejedelem középkorban is élő toposzának igyekezett megfelelni, mely, mint *John of Salisbury Policraticusa* tanúsítja, az ókori tradíció eleven jelenlétén alapult már a XII. században is.³¹ A hagyományban élő kapcsolat könnyebbé tehetette más, hasonló gyökerű elemek megértését, elfogadtatását, alkalmazását is. A világlátott angol szerző Abélard párizsi tanítványa volt, sokszor megfordult Itáliában, eljutott Szicíliába is, majd a canterbury-i érsekek titkára lett, szolgálta Becket Tamást is, később chartes-i érseki címet kapott.

Tapasztalatai és modelljei alapján (az elődöket s nem a kortársakat téve meg argumentációja elsődleges tényezőjévé), azzal az intencióval, hogy korának hiteles, meggyőző példát, javaslatot mutasson, dolgozza ki rendszerét az állam hatékony és sikeres irányítására. A felépülő kép megfelel a korábban látott középkorban érvényes udvar-

³¹ Az ókori jó uralkodó-ikont egyrészt a császárelrajzok retorikája, másrészt a császár nevelésével, a szerepre felkészítéssel foglalkozó irodalom alakítja ki, formál tradíciót, imitálendő mintát. Erről lásd: MORONI, Brunella, *L'imperatore come allievo e come maestro in alcuni autori tardoantichi*, in, *Tra IV. e V. secolo. Studi sulla cultura tardoantica*, Quaderni di Acme 50, Milano, 2002, pp.1-32.

képnek, melynek megrajzolása során figyelme elsősorban a központi személyiség, a fejedelem alakjának megformálására, a rá vonatkozó javaslatok s az azokat támogató érvek felépítésére irányul, de kiterjed az udvaroncokra is. Céljának - uralkodója szerepének és feladatának a kidolgozásához - megfelelően, tapasztalatai alapján a zsarnokkal szemben határozza meg a jó fejedelmet:

„A fejedelem és a zsarnok között az egyedüli vagy legnagyobb különbség az, hogy az előbbi a törvénynek engedelmeskedik és annak ítélete szerint uralkodik a nép fölött, amelynek, hite szerint, ő maga is szolgálja. ... A fejedelem tehát... közhatalom, és az isteni fenség egyfajta földi képmása. ... Nem az uralkodókon áll, hogy kényük-kedvük szerint erőszakoskodjanak alávetetteikkel, hanem Isten rendelése szerint büntetik vagy teszik ki megpróbáltatásoknak az alattvalókat.”³²

A jog és a rend forrása és garanciája a fejedelem – amennyiben hatalmát egy metafizikus akarat igazolja, ami pedig akkor lehetséges, ha annak törvényeit követi az uralkodó is. A legitimizáció, a legvégső jogforrás átértelmezése lesz majd a reneszánsz udvar legfontosabb újítása e képhez képest.

Közös viszont a későbbiekkel a szöveg megcélzott közönsége – az uralkodó mellett a környezetében élőkhez is kíván szólni, csakúgy mint a XV. századi udvar témával foglalkozó irodalma, s hasonlóak a diskurzusba belépés és a beszélgetés fenntartásának, a saját szöveg alkalmassá tételének eljárásai is:

„Ami tárgyhoz tartozót pedig a különböző szerzők elméjükben felhalmoztak, ha odaillo, vagy kedvemre való volt, beillesztettem, de elhallgatva a szerző nevét, részben, mert tudtam, hogy te, aki jártas vagy az irodalomban, többségüket jól ismered, részben pedig, hogy a járatlanokat ezzel is a folyamatos olvasásra buzdítsam. Ha az írottakban valami távol áll a valóságról, bízom abban, hogy megbocsátást nyerek, hiszen nem azt ígértem, hogy minden, amit leírok, igaz, hanem hogy akár igaz, akár hamis, az olvasó hasznára szolgál.”³³

A rokon jelentésképző, a szöveget pozicionáló eljárások (s aktív tevékenysége az intertextuális térben) egyúttal jelezhetik a befogadói közösség feladatainak hasonlóságát is társadalmi térben, valamint e közösségek belső szerveződésének rokonságát – kontinuitását is.

Ezután az Ercole és udvara által magáról és városáról kialakított kép a tradíció folytatójának mutatkozik, illetve a tradíció egy szálának folytatója, hiszen más modellek,

³² SALISBURY John of, Policraticus, ford. Somfai Anna, Bp., pp.53-54.

³³ ibid. p. 46.

teóriák is éltek Itáliában, mint az Firenze esetében látni fogjuk (igaz ezek, a nagy századeleji firenzei titkárok elképzelései, munkája, a quattrocento utolsó évtizedeire nem mutatkoztak hatékonyak, tekintélyük, a mögöttük álló igazoló erő megcsappant).

Az elmélet hagyománya mellett a gyakorlat fontos elemei is tovább éltek – Ferrarában nem volt év lovagi torna nélkül, melyeken a herceg is részt vett. Ugyanakkor a legitimizáló tényezők közt az erő, s kimutatásának fontossága csökkent, illetve új jelentést kapott – vagy másképp: a hatalom biztosítékát jelentő erő kinyilvánítása (mely mind a fejedelem mind az állam erejét jelenti) más formákat kapott, más lett megjelenésének módja, ehhez az új modelleket pedig Firenzéből és Rómából vette át Ercole.

Az új mintában a hatalom megtartásának, a társadalmi béke és rend, a gazdasági virágzás biztosításának legfontosabb eszköze az államapparátus volt, de a kultúra helyzete is megváltozott, a műveltség, civilizáltság (mely a hatalmat kinyilvánító reprezentáció, az ünnep, de az államközi politikában mind nagyobb szerepet kapó diplomácia alapja is) felértékelődött a hadi erényekhez képest; a szó legalább olyan fontos fegyverré vált, mint a kard. Túlzottan leegyszerűsítő lenne a középkori fejedelem-ideált a lovaggal, a reneszánsz-korot pedig az államférfival megfeleltetni, de a jelentésváltozások, a funkcióeltolódások miatt e jellemzők valóban erősebbeknek mutatkoznak, ami pedig – az adott időben az adott közösség által elfogadott – hatalomgyakorlási és politizálási stratégiákkal és lehetőségekkel áll összefüggésben.

A két szituáció közti különbség a legitimizáló forrásokban mutatkozik meg: a középkorban alkalmazott eljárások (az antik példák is), mint láttuk, a keresztény világmagyarázaton alapuló kép igazolását szolgálták, a fejedelem uralmát a metafizikai garancia igazolta. A XV. században viszont – bizonyára a humanisták azon tapasztalatából fakadóan, hogy az isteni akaratot, igazságot az ember meg nem ismerheti, az ember birtokában csak értelmezések lehetnek, tehát az emberi világban az igazság relatív fogalom – a fejedelem, az udvarban érvénybe lépő interpretáció szerint, maga lesz a rend és az igazság garanciája.

Ez akkor tekinthető legitimnek, ha megfelel a tradíció által közvetített képnek, annak az erkölcsi, morális és jogi rendnek, mely az emberi világban legnagyobb autoritásként fogadott el e közösség. Illetve mint *Salutati*ék republikánus teóriájának esete bizonyítja, s amint az megfelel az igazság új értelmezésének, a legitimizálás forrása a közösség által adott interpretáció – az udvarban az értelmiségi egyik legfontosabb feladata ennek

kidolgozása, törvényerőre emelése, tanítása-elfogadtatása lesz, amint az Collenuccio ferrarai tevékenységének esetében is látni fogjuk.

Épp ez teszi őket nélkülözhetetlenné a fejdelem számára, aki ily módon is bizonyítékát adja, hogy ő az emberi társadalomban az igazság és rend forrása és letéteményese, ami egyszersmind korlátokat is állít számára, olyan szabályokat állít fel, melyeket neki is követnie kell; ha nem felel meg a modellnek, nem tartja be a szabályokat, elveszti legitimitását is – zsarnok lesz. (Az itt induló folyamat a XVI. században, az abszolutista állam kiépülésével éri el kiteljesedését; a legjobb példát XIV. Lajos személye és uralkodása adja, aki számára a Napkirály szerepét, a reneszánsz elődökhöz képest környezete, az udvar dolgozza ki számára, esetében nevelője és első számú tanácsadója, az olasz származású *Mazarin* bíboros, aki arra oktatja fiatal korától, hogy a király az igazság egyedüli letéteményese.³⁴)

Az új állam- és fejdelem-értelmezéshez és működéséhez a humanista műveltség adta az érveket, s ezzel együtt a megjelenés, megjelenítés eszközeit és módjait is, ami lényeges eleme volt a teória igazolásának és közvetítésének, elfogadtatásának. A képes beszéd, azaz a tanítások, üzenetek közvetítésének metaforikus módja, mely ekkor csakúgy érvényben volt, mint a középkorban (s az antik időkben), szükségessé tette, hogy a valóságos, létező személy megtalálja alteregóját a hagyomány, a mítosz világában, abban a párhuzamos világban, mely a jelen realitás megértéséhez és elbeszéléséhez elengedhetetlen volt. Ercole esetében a névből eredően közvetlen kapcsolat teremtődött a mintául kijelölt mitikus aranykor, az antik műveltség világa és a jelen közt.

Héraklész az ókori antropológia egyik kulcsfigurája³⁵, az antik embereszmény legfontosabb tulajdonságainak hordozója, az ember ontológiai státuszának, az emberi élet feladatának megjelenítője. A görögség számára az apotheosis, a földi szenvedéseket vállaló hőst jutalmazó istenülés mintája, a halál fölött győzedelmeskedő emberé, akiben a neoplatonikus világotalálást könnyen saját modelljére talált. A héraklészi eszmény első követelménye: úrrá lenni önmagunk felett. Ő maga is bűnös ember, féktelen indulata már gyermekkorában gyilkosságba sodorja, lobbanékonyasága, mely újra meg újra bűnbe viszi, végigkíséri egész életét (amit csak súlyosbít Héra rosszakarata, bosszúvágya). De mindannyiszor vezekel is: Eurystheus szolgálatába áll, elvégzi híres tizenkét munkáját,

³⁴ Lásd: CAMEN, Henry, *Lo statista*, in *L'uomo barocco* (szerk: VILLARI Rosario), Roma-Bari, 1998, pp.3-30.

³⁵ Hercules antik értelmezéseiről lásd TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, Budapest. 1963, 189-199.

aztán önmagán kell győzedelmeskednie, mikor női ruhában, nőként raboskodik Omphalé, lüdiai királyné udvarában, míg a többi hős sorra viszi végbe nagyszerű tetteit.

Héraklész cselekedeteinek jelentősége egyrészt a vezeklésben áll, másrészt önmaga és a világ megszelídítésében. Tizenkét munkája során megszabadítja a világot az ősi szörnyektől, amelyek az olimposzi rendet is fenyegetik: igazi feladata a föld pacifikálása, a rendteremtés. Személyében az ember úrrá lesz a természetben, a káosz erőin, civilizálja a világot. Ő az istenek halandó szövetségese a gigantomachiában, vállalkozásai arra szolgálnak, hogy a zeuszi világrendnek érvényt szerezzen, biztosítsa annak uralmát. Az ókorban sok város tisztelte benne alapítóját, közülük a leghíresebb Herculaneum³⁶, és még több helyen áldoztak neki, a káoszt renddé formáló hérosznak. Ugyanakkor alakjának mindvégig része maradt az egyszerűség, a földi javak, a fényűzés, elutasítása, nem véletlen, hogy antik népi hagyomány elevenen élő figurája maradt. Ismert marad a középkorban is, a lovagi kultúra hőseinek sorába lép, amint erről például a névadási szokások is tanúskodnak,³⁷ de megőrződik az irodalmi hagyományban is, mint *Gautier d'Arras Eracle* című, 6500 soros romanja 1170. körülről (amikor *Chretien de Troyes* első ismert műve is születik)³⁸.

Humanista kultusza a XV. században *Firenzében*³⁹ és *Ferrarában* bontakozott ki. A toszkán állam számára Dávid mellett ő a várost, s annak urát megszemélyesítő másik mitológiai alak (*Piero della Francesca* freskója, *Pollaiuolo* festménye és szobra, valamint *Baccio Bandinelli* köztéri alkotása), *Colluccio Salutati* is megörökíti, exemplumul állítja *De laboribus Herculis* című szövegében⁴⁰. Hercules az uralkodókat megjelenítő ikonológia szereplője lesz az udvari kultúrában: *Mátyás* budai és visegrádi palotájában is álltak szobrai, s ott találjuk a bécsi *Hofburg* barokk díszkapuján is. Cselekedeteiről a XVI. századtól számos festmény készült, ám ezek elsősorban őrjögéseit jelenítik meg, nem a civilizátor, hanem éppen a *furortól* elragadott hérosz formálódik meg – ami jelzi Ercole

³⁶ Herculaneum, mint később épp Collenuccionál látjuk, a civilizált város neve – szimbóluma lesz, a megvalósult, létező ideális város, mely jelentés Ferrarában természetsszerűleg applikálódott.

³⁷ Az antik istenek, mitológia középkori értelmezéséről, pozíciójáról lásd: SEZNEC, Jean, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, 1990 (*La survivance des deux antiques*, Párizs, 1980). a lovagi kultúrában, az arisztokrácia körében betöltött szerepéről (így Herculeséről is), s e tradíció továbbéléséről e körben a reneszánsz idején is: pp. 11-32, továbbá FERRUCCI, Franco, *Il Mito* 513-521, a középkori lovagi kultúráról pp. 519-520, in *Letteratura italiana*, v. V, *Le questioni*, Torino, 1986.

³⁸ BENEGETTI, Maria Luisa, *Il romanzo*, in *La letteratura romanza medievale* (szerk.: DI GIROLAMO, Costanzo), Bologna, 1994, p: 151.

³⁹ Firenze az allegorikus megjelenítés, ennek alkalmazása terén is modell szerepű volt a XV. században, alapja pedig az antik mitológia morális értelmezése volt, kidolgozói a neoplatonisták, az irodalomban Poliziano mutatott példát. Erről: SEZNEC, op. cit, pp. 116-151; FERRUCCI op. cit. pp. 522-529; GARIN, Eugenio, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1984 (I. kiadás: 1954), az antik mítoszokról pp. 63-84. POLIZIANO két kulcsszövege magyarul: Stanzák, Orfeusz története, ford. Simon Gyula, Budapest, 2003.

kora illetve a XVI-XVII. század kultúrája, udvara közti különbségeket is (mint *Rubens* három festménye - igaz Bolognában megtekinthető a *Carraccio fivérek* más értelmezést követő *Herkulest áthatja az Erény* című freskója).

A cinquecento második felétől, a megváltozott politikai szituációban, az olasz udvarok önálló mozgásterének nagymértékű csökkenésével s a két európai nagyhatalomnak, a francia és a spanyol (Habsburg) királynak (császárnak) kiszolgáltatott léttel, a mind formálisabb önállósággal s a mind véresebbé váló háborúkkal a civilizátor helyett ismét a hadvezér szerepe erősödik fel, ehhez pedig nem a mitológiából, hanem a valós történelemből vesznek mintát az Este-leszármazottak is⁴¹. A mind kaotikusabbnak, irracionálisabbnak érzékelt és értelmezett világ Herkules alakját is átformálja: a kiszámíthatatlan emberi szenvedélyek, a ráció helyett az emóció által irányított emberre ad példát.

A figurában rejlő lehetőségek a XV. század végén remek alkalmat kínáltak az Este-udvarnak s vezetőjének az uralkodó személyének mitologizálására, a mítoszba emelésére, s az azonosítással együtt, a képes, metaforikus beszéd eljárásával egyfajta fejedelem-kép megalkotására, amint azt a később vizsgált szövegeknél működésben is láthatjuk majd. E szituációban a különböző lehetőségekből a káoszon úrrá levő hős vonásai rajzolódnak ki élesebben, ami egyrészt az e képpel – elsősorban az ünnep és a művészetek, az irodalom virtuális valóságában – azonosuló (azonosított) hercegről nyújt a humanista alapú értékrend számára tekintélyt, és legitimitást adó képet, másrészt viszont mértékül is szolgál *Ercole* számára. Ha el akarta magát fogadtatni, magát értékesnek, tekintélyesnek, hitelesnek kívánta láttatni, viszonyítási pontként szolgál, amihez igazodnia, közelednie kell. Ezt szolgálták az alak textuális, színpadi megjelenései, de az *Addizione Erculanea* vállalkozása is innen vette indíttatását. Minden gesztus, minden megnyilvánulás feladata és célja e kép továbbépítése – a hatalom, a tekintély és a stabilitás növelése érdekében, s minden bizonnyal azon őszinte motivációtól vezetve, hogy megfeleljen, sőt túl is nőjön a követett modellen.

⁴⁰ SALUTATI, Colluccio, De laboribus Herculis, in Opera, v. 2, Zürich, 1951.

⁴¹ A megváltozó szimbolikáról a képzőművészeti megjelenésekben lásd: OY-MARRA, Elisabeth, Aspetti della rappresentazione del „perfetto capitano” nell’arte italiana del Quattro-Cinquecento, in Il „perfetto capitano”. Immagini e realtà (secoli XV-XVII), Roma, 2001.

I/4. A humanisták az udvarban

Amikor a humanisták, a humanista műveltségeszmény és kulturális gyakorlat az udvarba érkezett, új alapelveket hozott, hiszen, mint láttuk, az imitáció bevett gyakorlat volt a középkori hagyományban is. Viszont az új teória új műveltségi kincset, új kulturális és civilizációs tereket, új modelleket, új érvrendszert tudott kínálni az alkalmazott technika számára. Olyan új elemeket, melyek a korban sikeresebbé tették alkalmazójukat, hiszen nem csupán az eszközrendszert adták, hanem megtanították hatékony használatukat is. A tevékenységük során megformálódó mintakép, és megszülető, működésbe lépő rendszerben a fejedelem figurája ment át a legkisebb módosuláson, a változások éppen az értelmiségit érintik mélyrehatóbban.

Különbözik egyrészt az udvarban eddig betöltött hasonló szerepektől, de különbözik a humanisták korábbi csoportjainak elképzeléseitől is. Az udvar közösségébe integrálódni kívánó literátornak úgy kellett magyaráznia s alakítania a formálódó rendszert, hogy saját személyét beleillessze, s ezen túl a meghatározott, konstruált helyet el is fogadtassa a környezettel, beleértve az uralkodót is. Az elmélet kidolgozásakor úgy kellett alkalmaznia a tudós közösségen belül érvényes szabályokat, úgy kell applikálnia azokat a jelen körülményekre, hogy két horizont felől is érvényes legyen: egyrészt a követett elődök, másrészt a palota világából. Ehhez a teret az igazságról alkotott humanista teória alkotta meg, hiszen az igazságot az emberi világban relativizálja (s helyét a metafizikus világban jelöli ki), ami lehetőséget nyújt egymást nem kizáró módon, de különböző vélemények, értelmezések egymás mellett létezésére.⁴²

Az alapfeltétel a játékszabályok betartása lesz, ez érvényesít, ez tesz elfogadhatóvá minden elgondolást. Az elődök számára így elfogadhatóvá lehet tenni a változtatásokat, az udvarban pedig az imitáció már meglévő technikájával összekapcsolva, annak segítségével bevezetve, ugyancsak érvényesíthető.

A humanista közösségben az imitáció elméletének egy, a középkorhoz képest átértelmezett fogalma működött, melynek kidolgozója *Petrarca* volt⁴³, s erről szóló szövegeinek egyik legfontosabb hatása – a követendő szabályok felállításán túl – annak a

⁴² Lásd a fent a dialógusról mondottakat, s az ott idézett munkákat.

⁴³ Petrarcatól nem maradt ránk traktátus e témában, teóriáját tételesen nem fejtette ki, de megjegyzéseit, megszólalásait gondosan számon tartotta az utókor, s normaként értve, alkalmazta is a *humanae litterae-játékban*. Lásd Petrarca levelét Boccaccióhoz a híres méh-hasonlattal: *Familiares* XXIII.19.

közösségnek a létrehozása volt, melyben e technika használható.⁴⁴ A szövegeiben képződő, s aztán azt követve a valóban megalakuló és működő közösség, egy laikus értelmiségiekből (a *humanae litterae* művelőiből) formálódó, anyagilag és személyükben sem az egyháztól sem a világi hatalomtól nem függő csoport, amely viszont nem vonul ki a világból, nem aszketikus, viszont kerül minden gyakorlatias tevékenységet, ami elvonhatja figyelmét az *artes liberales* tanulmányozásától.

Az *otium*⁴⁵ - e sokat használt és sokféleképpen értett fogalom - Petrarca szövegeinek kontextusában a szabadság meghatározásának alapja. A gyakran emlegetett ideális állapot, Petrarca véleménye szerint (ekként érvel), összeegyeztethető a (tömeggel, a barbár világgal szemben védelmet, biztonságos élet- és tevékenységi teret nyújtó) fejedelmi udvarban időzéssel, hiszen ez a közeg teszi lehetővé a követendőnek ítélt életvezetési modell gyakorlását, megvalósítását.

(Ez a megoldás pedig azért is hasznos, mert, az antik elődöktől örökölt elgondolásokat aktualizálja a világ jelen állapotának meghatározására, megértésére; a történelem, mint hanyatlás, egy hajdani tökéletes állapottól távolodás elméletét is igazolja⁴⁶.)

Petrarca ez esetben is igyekezett életével, gesztusértékű cselekedeteivel exemplumot mutatni szövegeihez (vagy éppen szövegeivel igyekszik argumentumot teremteni tetteihez), hiszen Rómában, Avignonban, Milánóban is huzamos időt töltött, s nem vonta ki magát e városok, udvarok közéletéből, amiért Firenzében élő barátja, Boccaccio meg is róttá⁴⁷. A republikánus szemlélet számára a pápa és a Viscontiak környezete a zsarnok egyeduralkodó elfogadását, szolgálatába állást jelentette, ami ellen Petrarca a fent látott érvekkel adott cáfolatot. (Igaz, Boccaccio nem fogadta teljesen Firenzéjének akkori

⁴⁴ Az imitáció humanista alkalmazásáról lásd: MAZZACURATI, Giancarlo, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, 1967; BÁN Imre, *Az imitatio mint a reneszánsz arisztotelizmus esztétikai kategóriája*, in *FilK XXI* (1975), pp. 374-386; CSEHY Zoltán, *A párbeszédbe szorult én*, in *A szöveg hermaphrodituszi teste (Az Előszó megállapításaival)*, Kalligram, 2002, pp.11-49; alakulástörténetéről a következő század elején, a reneszánsz udvari kultúra kiforrott szakaszában: MAZZACURATI, Giancarlo, *Letteratura cortigiana e imitazione umanistica nel primo 500*, Napoli, 1966; VÍGH Éva, *Éthos és Krathos között. Udvar és udvari ember a 16-17. századi Itáliában*, Budapest, 1999.

⁴⁵ *Petrarca* az *otium* fogalmát sem határozta meg definíció-szerűen, jelentése szövegeiben, használat közben alakul, csakúgy, mint az udvarról alkottott véleménye, illetve az udvarhoz és a fejedelemhez fűződő kapcsolata, mely viszonyrendszer az *otium* jelentését is erősen befolyásolja, ahhoz is tartozik. Az utókor számára e megjegyzések emelkedtek törvényerőre, ezek váltak a Petrarca-exegézis alapjává. Ilyen szöveghelyek: Luchino Viscontihoz írott levele (*Familiare VII, 15*), Francesco Nellihez írott levele (*Familiare XVI, 11*), illetve a további helyek: *Seniles VI, 2*; *Rerum senilium liber XIII ad magnificum Franciscum de Carraria Paduae dominum. Epistola I qualis esse debeat qui rem publicam regit*; *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientiae aut virtutis*. A szövegek vonatkozó helyeit illetően, továbbá mint a témával foglalkozó alapvető tanulmány: GAETA, Franco, *Dal comune alla corte rinascimentale*, in *La letteratura italiana, Il letterato e le istituzioni*, Torino, 1982, pp. 204-215.

⁴⁶ Petrarca történelem-értéséről lásd: ASOR ROSA, Alberto, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana, Le questioni*, Torino, 1988, pp.84-90.

⁴⁷ Boccaccio kritikáját a Visconti-udvarba utazott Petrarcáról lásd: *Opere latine minori*, Bari, 1928, pp. 136-49.

kormányzati módját, így a kivonulás általa követett értelmezése a közéletből s nem a (polgári) közösségből kivonulást jelentette⁴⁸. Erre magyarázatot adhat az is, hogy az állam által rábízott feladatok nem tudták biztosítani az otium ideális állapotának elérését.) A mester és barát által kidolgozott fogalom interpretációját a *Dekameronban* is megadja, annak ideális közössége kivonul a káoszként értelmezett és megélt városból, de nem szakad el tőle, tevékenységének célja éppen annak megértése.)

A *humanae litterae* világa az a tér, ahol az ember szabaddá lehet, ez ontológiai alapja, az értelme és feladata a humanisták közösségének. Ehhez persze az is kellett, hogy az udvar még ne a XVI. századi állapotokat mutassa, ahol a fejedelem növekvő hatalma s egyre szélesebb területekre kiterjedő befolyása és irányítása igencsak lecsökkentette e társadalom tagjainak mozgásterét, lehetőségeit.

Azért *Petrarca* modellje követhető, eredményesen applikálható volt a firenzei viszonyok között is, ennek feltételei a század végére, a következő század elejére teremődnek meg, amikor a városban kialakul és megszilárdul egy új, a feudális kötöttségektől, szabályrendszertől a hatalmat magához ragadó, a kommunális hagyományokat az antik republikánus tradícióval összekapcsoló államvezetési, hatalomgyakorlási modell és szervezet. *Salutati* és társai számára a humanista műveltség, a retorika művészete (ars) a város igazgatásához elengedhetetlen eszköz. A nagy előd, *Petrarca* teóriája átértelmeződik, a maga kínálta lehetőségek szerint, s vele együtt változik az egész hagyomány. *Leonardo Bruni Arisztotelész-kommentárjában* foglalja össze az antik görög filozófus elméletét a politika jelentőségéről.⁴⁹

A végső igazolást, a rendszer garanciáját, Arisztotelészt ekként értve, *Bruni* is a metafizikai erőben, Istenben látja, csakúgy, mint az angol előd, *Salisbury*. Azonban a rendszer teljesen más, hiszen nem az uralkodó, hanem a köz, melyen keresztül akarata, az általa megalkotott rend érvényesül az emberi világban, ezért a köz dolgaiban (res publica) tevékenykedve kap értelmet az élet, hiszen ez az isteni akarat megvalósítását jelenti. A XV. század első felének firenzei államférfiai városuk hasznáért nem csak az államigazgatásban, a diplomáciában dolgoznak, de a *humanae litterae*-tartományban is, írói, írásos tevékenységük egyik lényeges eleme Firenze dicsérete, az itteni államrend propagálása, eredményességének igazolása, érvelés mellette⁵⁰. E szövegekben a *litterae* közvetlen

⁴⁸ Erről lásd: *ibid.* pp. 130-135

⁴⁹ BRUNI, Leonardo, *Humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig-Berlin, 1928; Bruniról e tekintetben: GARIN, Eugenio, *L'umanesimo italiano*, Bari, 1994 (első olasz kiadás 1952), pp. 52-54.

⁵⁰ Lásd: GARIN, Eugenio, *La cultura filosofica del Rinascimento*, Firenze, 1992 (első kiad. 1961), pp. 3-27.

kapcsolatot tart a realitással, a politika játékaival, a retorika, a retorikus beszéd a közszolgálatába áll, a humanista az otium helyett a közösségi teret, a várost választja.

A firenzei kancellárok képviselte teória a Mediciek törekvéseinek hatására alakult tovább, értelmeződött át, hiszen a város irányítását kézbe venni szándékozó család érdekei a közös kormányzás helyett a hatalom egy kézben koncentrálását igényelték, illetve ez alkalmasabbnak mutatkozott az adott külső és belső körülmények (vetélytárs államok, belső ellenzék, az itáliai belpolitika, városon belüli politikai élet tradíciói szerint). Mivel azonban tartani kellett a hagyományos formákat, a retorikának egy újabb értelmezése, szerepe is megjelent, amihez a *Ficino-kör* neoplatonista dialógus-elmélete, illetve az igazság, annak megismerhetőségéről kiformált nézetei adtak alapot. (Az udvar-teória kikristályosodása idejére pedig ahhoz az értelmezéshez érkezik majd a közösség, hogy a retorika az igazság elfedésére ad lehetőséget.⁵¹)

A Mediciek köré csoportosuló értelmiségieknek nem csak a hatalom új modelljét kellett kialakítani és folyamatosan megmutatniuk, re-prezentálniuk, hanem, mint mindig, saját szerepüket is szükséges volt meghatározniuk. Az udvari értelmiséginek általuk alkotott és képviselt modellje pedig alkalmas, működőképes lesz az észak-itáliai fejedelmi központok számára is; az adoptálásban Pandolfónak is jelentékeny szerep jutott.

I/5. A XV. század második felének itáliai udvarai

Pandolfo Colenuccio élete és életműve több itáliai fejedelmi udvarban zajlott: ez volt – az iskolák mellett – az a közeg, ahol személyisége és írásai formálódtak, ahonnan modellt merített, amelynek rendjét magára érvényesnek tekintette; tevékenységének legfontosabb célja aktív közreműködés az állam, az udvar tökéletesítésében – közelítésében a modellhez. Érdeemes hát egy pillantást vetnünk ezen udvarokra, sajátosságaikra, egyrészt mert így pontosabb lesz korábban felvázolt képünk a XV. századi reneszánsz fejedelmi palotáról, másrészt *Colenuccio* szövegeinek megértéséhez is kínál háttérrel a követett tradíciók, normák megismerése.

Pandolfo Pesaro városában született, s mint látni fogjuk, a családi tradíciót követve, a város urainak szolgálatába állt. Kíséretükben a bürokrácia részét képező hivatalnokként dolgozott, jogi hivatalokat látott el, diplomáciai megbízásokat teljesített, ám mint humanista, mint literátor nem gyakran mutatkozott meg. Mindössze két „megszólalása” ismeretes, egy esküvői és egy gyászbeszéd, noha – amint azt nem sokkal száműzetése előtt, a börtönben írt lírai szövegeiből látjuk majd – meg volt a képessége s erudíciója az irodalom (a *humanae literae*) művészetét alkalmazni.

A *pesarói* palota a későközépkori, kommunális hagyományokon épült szerveződés képét mutatta, melyben az uralkodó hatalma kiépülőben van (ennek lesz áldozata *Pandolfo* is), de a jelentősebb államokhoz képest szűkös lehetőségek nem tettek lehetővé jelentős reprezentációt, ezért az nem is kapott olyan szerepet az állam életében, mint a tehetősebbeknél.

Ez persze nem jelenti azt, hogy a hatalmi reprezentáció (s ehhez kötődően az ünnep) Itáliában ekkor már tradicionális formái ne lettek volna jelen: ezt példázza *Constanzo Sforza* és *Aragóniai Camilla* 1475-ös esküvője⁵². A színjáték, melynek metaforizáló hatása (a tér és idő átlényegítése, a virtuális világ megképzése) már itt is jelen volt, már a görög mitológiára épült, de még nem került sor klasszikus dráma (komédia esetleg tragédia) bemutatójára, s nem épült színházi tér sem. Az előadás a bankett terében, annak részeként zajlott, nem vált önálló programmá. *Pesaro* új minta szerint fejedelmi udvara a következő század elején fog kialakulni, a *della Rovere* család uralma alatt, akik kezében egyesül

⁵¹ A disszimuláció-elméletéről magyarul lásd Vigh Éva, op. cit.

⁵² Ezen ünnepségről lásd: GAMBERO ZORZI, Elvira, Színházi ünnep. Ábrázolások és leírások, in Ikonológia és Műértelmezés 8. Színház-szemiográfia, Szeged, 1999, pp. 154-156.

szomszédjával, Urbinóval, melynek nagy hagyományú udvara a városban is időzik (ennek köszönhető Pesaro később is magas színvonalú zenei kultúrája is)⁵³.

Róma

Szülővárosa mellett, Collenuccio követjárásai alatt megismerte Rómát, a pápai udvart is, ahol sok hasznosat tanult egy sok tekintetben igen különböző közösségben. Az Urbs új virágzása 1420-ban kezdődött⁵⁴, mikor a kontanzi zsinaton megválasztott *V. Márton* ismét pápai székhellyé tette. Ebben szerepet játszott, családjának, a Colonnáknak a város feletti hatalomra törekvése is, melyet így biztosítani lehetett. A világi hatalmi célokkal együtt már ekkor jelen volt a későbbi, reneszánsz kori egyházi állam vezetésének, alakításának jónéhány fontos eleme. A pontifex világi fejedelemség mintájára szervezett, kormányozott, politizált az uralma alatt tartott területeken s azon kívül. Művészetpártolásának célja Róma fővárosi rangra emelése volt, ezért hívta ide Fra Angelicót, Masacciót, Filippo Lippit, Piero della Francescát.

Noha utóda, *IV. Jenő* nem tudta folytatni az államszervező tevékenységet, firenzei száműzetése idején megismerkedik a humanistákkal, akik ekkortól állandóan jelen vannak a pápai udvarban. 1447-től, *V. Miklós* megválasztásától, a reneszánsz pápák a már korábban megkezdett utakat járták: világi államként működtették a Róma által ellenőrzött területeket, vetélytársaikhoz hasonlóan a reprezentációt, s benne a művészetek támogatását eszköznek tekintették, kulturális nagyhatalommá igyekeztek válni, hogy a fontosságot elismertesse.

A hatalom megtartásának eszközei közül bevetették, illetve próbálták alkalmazni a dinasztikus politikát, akár a római arisztokrata családok, mint a Colonnák, a vetélytársak mint a Mediciek, akár mint a feltörekvők (Roverék) vagy a külföldiek (Borgiák). Noha egy családból több pápa is kikerült, nem alakult ki a címet s a vele járó hatalmat örökletesen továbbadó dinasztikus hagyomány. Ennek egyik velejárója volt, hogy minden új pápa új udvart szervezett, a hivatalok, feladatok, kiváltságok megszerzése nem a személyes

⁵³ A pesarói udvar XVI. század elején zajló életéről lásd PIPERNO, Franco, *L'immagine del duca*, Firenze, 2001.

⁵⁴ A pápai állam XV. századi történetéről: PRODI, Paolo, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, 1982; GERGELY Jenő, *A pápaság története*, 1999, pp. 130-50.

érdemeken nyugodott, hanem a korrupción, kapcsolatokon. A cél a félszigeten s Európában, valamint a Mediterrán-medencében az egyházi állam hatalmának, politikai befolyásának növelése volt; mindennek fontos elemei a mind erősebb, mind közelebből fenyegető török birodalom (s vele a muzulmán vallás) megállítására s az elfoglalt keresztény területekről való kiűzésre tett kísérletek.

Ugyanakkor a keresztény közösség körében elvárás volt a „*caput mundi*” szerepének betöltése, ami hatalmi központot és szellemi, spirituális centrumot jelentett – különösen Bizánc eleste után. A XV. század második felében indul meg a kulturális javak felhalmozása, ásatások, könyvtárgyűjtés, építkezések, városrendezés, ennek hatására a XVI. századra Róma ismét Európa egyik legjelentősebb városa, civilizációs központja, ismét modellként működik. Ez azért is fontos, mert az államszervezet nem tudna példával szolgálni. Az abszolutista kormányzás még nem olyan mértékben szervezett, kiépült, hogy az egyházi államot a kor szintjén is hatékonyan lehetett volna működtetni, a Rómában bevett hagyományok egyre inkább szembekerültek az új normákkal (például a *simónia*, a hivatal megvásárlásának gyakorlata, a korrupció).

A kulturális virágzás azonban nemcsak a pápának, a Vatikánnak volt köszönhető, jelentős a városban élő vagy tartózkodó, az egyházi politikában szerepet játszó, részt vevő arisztokrácia (a jelentős római családok, a klérus főméltóságai, az érdekeiket képviselni, megjeleníteni igyekvő külországok képviselői, követei) hozzájárulása is. (A XV. század legjelentősebb palotáját a velencei származású *Pietro Barbo* bíboros kezdte építtetni az 1450-es években, a reprezentáció el is éri célját, *II. Pál* néven pápává választják.)

A humanisták, az ide érkező művészekkel együtt fejedelmek szolgálatába álltak, az oktatásban vagy az államigazgatásban vállaltak feladatokat, sokan, mint a pápai udvarhoz tartozók többsége, az egyház szervezetének is tagjai lettek. Másik fontos feladatuk (melyet az elvárás és a követett modell is megkívánt) a kulturális élet megszervezése és működtetése volt, ez egyrészt a reprezentáció kivitelezését jelentette, másrészt mód nyílt olyan közösségek alakulására, melyek a középkorban bevett szokások mellett, antik minta, az akadémia újraélesztésével születtek.

A XV. század második felének nagyhírű római szerveződése, a calabriai származású *Pomponius Laetus* vezette *Academia Pomponiana* nevet viselő kör⁵⁵ kísérletet tett egy, a hatalomtól függetlenül működő értelmiségi közösség, intézmény működtetésére. Céljuk az ókori Urbs újjáélesztése volt. *Pomponius Vergilius-kommentárt* írt, kiadta Róma első

⁵⁵ Pomponius Laetusról és Akadémiájáról lásd: CRUCIANI, Fabrizio, Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550, pp.184-188, pp. 219-227.

régészeti kalauzát, amivel a romok, maradványok újra a város élő részeivé válnak, a régi Róma életre kel. De ők szerveznek először antik mintára színi előadásokat, felfedezik és bemutatják a *latin komédiát* a római paloták ünnepségein. Az előadások célja a szórakoztatás valamint a mítosz életre keltésének szándéka mellett a latin nyelv s a hozzá szorosan kapcsolódó (kommunikációs, műveltségi, filozófiai, poétikai) normarendszer tanítása is volt.

Azonban az akadémia vezetőjét s tagjait 1468-ban *II. Pál* letartóztatta, működését felfüggesztette a pápai hatalom elleni republikánus szervezkedés vádjával. Az akadémia tagjai nemsokára kiszabadultak, s a társaság újraszerveződött, mint később látjuk, fontos szereplője maradt a város életének; immár feltétlenül a pápát támogatva.

A később szerveződő római tudós körök már a pápai udvar rendszerébe tagozódtak, ahhoz kapcsolódó feladatokat látnak el – mint például az 1500-as évek elején színházi előadások szervezésére alakult *Accademia degli Intronati*.

A világi hatalom koncentrációja együtt járt a szellemi vezetésben a tévedhetetlenség, a más, független vélemény elleni fellépésben, ehhez az alapot a humanistaként is ismert *II. Pius* kuriális abszolutizmusra törekvése (a pápa megkérdőjelezhetetlensége egyházi, vallási kérdésekben) adta meg. A pápa a keresztény világot alapján olyan tekintéllyel bírt, hogy szava, álláspontja, értelmezése a literátorok diskurzusában is döntő, irányadó volt, pontosabban a diskurzus egyes értelmező körei számára, annak ellenére, hogy közösségük működésének, létének volt alapja az igazság relativitásának felismerése, hogy tehát az ember egymaga soha sem lehet a teljes bizonyosság, az igazság birtokában. Az egyház szolgálatába állva vallani kellett ezen értelmezést, vagy legalábbis elfogadni ezeket a szabályokat, játszani ezt a (nyelv)játékot.

A hatalom kinyilvánítása és elfogadtatása nem csak erőszakos – bár mindig a hatalom erejével támogatott – módokon történt, s az udvar humanistái számára a tanítás, a fejdelem akaratának közvetítése lett a feladat, elsősorban az erődemonstráció céljával tartott nagyszabású ünnepségeket is. Ilyen volt az új pápa possessiója, mikor beiktatása után körbejárja és birtokba veszi a várost, a körmenetek, követek, egyházi és világi méltóságok bevonulásai, magas rangú vendégek érkezése, esküvők és temetések, farsangi multságok, győzelmi bankettek⁵⁶.

Mindehhez díszletként, az különleges idejének, átlényegülésének tereként pedig maga a város szolgált, amelyet ilyenkor nem csupán feldekoráltak s díszletekkel átépítettek, hogy aki e térbe lép, az ideális világba lépjen, de a pápák Rómát igyekeztek ténylegesen is

átformálni modelljeik szerint⁵⁷. A reneszánsz pontifexek idején indult a - később egész Európában példaértékű - átépítés, ami nem csak új épületek, de új szerkezet, új utak, terek rendszerének létrehozását (vagy a vízvezetékek ismét üzembe állítását) is jelentette. A cél egyrészt a reprezentáció volt. A kor elvárásai megkívták a fejedelemtől a rend megvalósítását e területen is, meg kellett szervezniük, ki kellett alakítaniuk az állam, a város életét s a hozzá szükséges teret, különösen a keresztény világ immár legfontosabb – egyedüli – tradicionális központjaként, az antik világ örököseként.

Firenze

Később Collenuccio megismert egy más(ik) közösséget, Firenzét⁵⁸ is, ahol nem csupán szemlélődött, ismereteket szerzett, tanult, de tevékenyen részt is vett életében. Még pesarói éve alatt ismerkedett meg a Mediciek körével; mint literátor, költő mutatkozott előttük be. Először a humanista irodalmi disputának lett szereplője, itt bizonyította alkalmasságát, jogot szerzett a közösséghez csatlakozásra. Szüksége is volt erre akkor, amikor később szülőföldjét elhagyni kényszerült, s befogadót keresett, jól jöttek a korábban épített kapcsolatok, s ráadásul már rendelkezett megfelelő referenciákkal, curriculummal is, hogy hivatal viselését bízta rá Lorenzo.

A toszkán város is az antikvitás örökösének vallotta magát, ez volt önmeghatározásának egyik alapvető eleme – de Rómához képest különböző módon, értelmezésben, más területeken építve ki kapcsolódásokat. Adottságai, helyzete, hagyományai, történelme - illetve a mindezekhez viszonyrendszert és egy értelmezést kidolgozó humanisták - alakították ki e relációt. Eszerint Firenze a kommunális, republikánus Urbs modelljének folytatója, nem az imperátorok világbirodalmáé, hanem az önkormányzó polgári közösségé.

Fontos különbség az is, hogy a modellhez csatlakozás, az azonosulás, a hozzá hasonulás elsősorban nem a valós időben, térben zajlott, sokkal inkább egy virtuálisban, a nyelv, a literatúra, a retorika, az allegóriák és a szimbólumok tartományában. Róma ezidőben úgy

⁵⁶ A korszak ünnepi rendezvényeinek dokumentumait lásd: CRUCIANI, op. cit.

⁵⁷ Róma építészetének történetéről magyarul: POGÁNY Frigyes, Róma, Budapest, 1967 (olaszul lásd a bibliográfiát).

jelent meg – a hirdetett értelmezés és meglévő lehetőségei alapján – mint az ismét élő antik modell maga, Firenze viszont azt állította, hogy benne a mintakép szellem éledt újra. Rómában az ókor tapasztalható maradványai közt járt az ember, Firenzében pedig eljátszotta, hogy ott van. Az ókort imitáló nyelven kívüli tevékenységek, mint a politikai vagy tudományos élet, a képzőművészetek, az építkezések vagy a társas érintkezés bizonyos megjelenési formái, praxisának egyes elemei (pl. az akadémiák vagy a tudós disputák, a cenacolók), a nyelvben-nyelvileg megalkotott normákat, formákat, eljárásokat igyekeztek megvalósítani egy más tartományban. Az építészet a Rómában látható maradványok mellett az antik szövegeket követte, azt igyekezett megvalósítani. A színház kapcsán beszélünk majd *Vitruvius* jelentőségéről, s szó lesz az építészet Alberti-féle értelmezéséről is, aki gyakorlati munkája során az írott teóriákra is támaszkodott.

A Mediciek hatalmának növekedésével az antik hagyománnyal kapcsolattartás terei és módjai mind egyértelműbben körülhatárolódtak, rögzültek. A valós államvezetési gyakorlat elfedése egy retorikailag, nyelvileg alakított térben, mely folyamatosan disszimulálódott, távolságot tartott, s emellett az azonosságot propagálta, annak látszatát igyekezett kelteni - mind az antik világgal, mind saját közegével, Firenzével szemben.

A hatalom által befolyásolt, irányított diskurzus látszat: a ténylegesnek nem megfelelő, hanem azt elfedő képet mutatott. Szóban tovább élt a republikánus állam, társadalom, a gyakorlatban viszont nagyobb teret és szerepet kapott az abszolutisztikus, centralizált irányítás. Politikailag e kettős világ működtetéséhez volt szüksége a Medicieknek a humanistákra, s ugyanígy az udvarra is, mint a korban leghatékonyabb személyekre és intézményre a központosítási törekvések, illetve a központosítottan kormányzott állam működtetésében.

A két közösség (a humanistáké és az udvari embereké) a firenzei interpretáció alapján, jól egymásba építhető volt: mindkettő meghatározó vonása a disszimulatív és az allegorikus jelleg, ugyanakkor két kulturális, civilizációs hagyomány kapcsolódott általuk össze. Az udvar nem hegemon szerepének köszönhető viszont, hogy a humanisták egyéb szerveződési formái is, mint az akadémia, ugyancsak önálló intézményként (a kultúra előállításának hivatalos, államilag elismert és támogatott helyeiként) működtek. Feladatuk a literátorok társadalmán belül szellemi központ létrehozása volt, ezt, mint láttuk,

⁵⁸ Lorenzo il Magnifico Firenzéről lásd Lorenzo de' Medici (szerk. GARFAGNINI, Gian Carlo), Firenze, 1992; Lorenzo il magnifico e il suo mondo (szerk. GARFAGNINI, Gian Carlo), Firenze, 1994; ADY, Cecilia M, Lorenzo dei Medici and Renaissance Italy, New York, 1962.

Rómában az egyház nem engedte ki saját rendszeréből, Firenzében viszont éppen a köztársaság látszatának megőrzése s a propagált önkép miatt volt hasznos fennállásuk.

A város antik kultúrához kapcsolásán már *Boccaccio* is dolgozott. A *Ninfale fiesolano* vagy a *Caccia di Diana* poémáinak egyik célja Firenze mitológiai múltjának, háttérének megteremtése, hogy ezáltal jogcímet szerezzen a klasszikus örökséghez, legitimizálja kapcsolatát, növelje presztizsét, autoritását. Igaz, itt nem szűkebben a római tradícióhoz csatolásról van szó, Boccaccio – a város akkori tényleges helyzetének megfelelően, a provinciális várossá romlott Róma feletti fölényt, vagy legalábbis a vele egyenlő státuszt kívánva megteremteni – az etruszk hagyomány szálát veszi föl – így biztosítható volt a kapcsolattartás, de az önállóság, a tekintély is.

Láttuk, a várost vezető humanisták hogyan értelmezték és használták a keresztény tradíció és Petrarca recepciójának alapján az ókori örökséget. Tevékenységükkel egységes rendszerré, interpretációvá és applikációvá igyekeztek formálni az állam és a kultúra működtetését, amihez lehetőséget a közös térbe helyezés adott. Ebben a század első felében megformálódó tradíciót kellett folytatni, mely a látott módon kapcsolta össze a politika és a litterae tartományát. *Poliziano*, s a Mediciek kíséretéhez tartozók számára a retorika, alkalmazása a legfőbb jóra, azaz a közösségért élt hasznos életre törekvés legfontosabb eszköze s egyben e tevékenység elsődleges helye is⁵⁹.

A *Medicieknek* is csak akkor volt esélyük a felülírásra, ha nem kívülről akartak változtatni, mást elfogadtatni, hanem a meglévő szisztémát alakították: úgy kellett központosított, fejedelmi jellegű hatalmat kiépíteni, hogy látszólag megőrizték a köztársaságot. *Lorenzo* a város irányításának csúcsszerveit, melyek formailag megfeleltek a comune-típusú elvárásoknak, úgy szervezte át, hogy abban fölényét, akaratát mindig érvényesíteni tudja (Hetvenek Tanácsa, az Otto di Pratica, Otto di Balìa, a Dodici Procuratori testületei, melyek a külügyeket, a bíraskodást illetve a kereskedelmet, a pénzügyeket voltak hivatottak kezelni).

A hatalom birtoklásának biztosításán kívül egy irányítási központot is létre kellett hozni, mely ki tudta küszöbölni az apparátusban lehetséges zavarokat – ott megvolt az elvi lehetőség más, ellentétes szándékok kinyilvánítására, érvényesítésére. Erre adott lehetőséget az udvar-modell: képlékeny, lokális, aktuális követelményekhez jól idomítható, ugyanakkor a rendelkező forrásokat hatékonyan és kontrolálhatóan koncentráló rendszernek mutatkozott és bizonyult. Jelen esetben párhuzamos (rejtett) hatalmi centrumként működött, nem kapott kizárólagos szerepet – ez nem felel meg a reneszánsz

udvar fent megmutatott, értelmezett (ekként értett) fogalmának, viszont szimuláló, nem a valós viszonyokat megmutató, sokkal inkább elfedő jellege, mely az udvar jelenségének fontos jellemzője, e formációban is megmutatkozott. Mindenki tudta, mi is a valós szerepe és jelentősége a Medici-palotának az állam irányításában, mégis eljátszottak egy játékot, melyben a recitált szerepek (akár intézmények, akár egyes személyek) valóban szerepek voltak.⁶⁰

Firenzében a nagyhercegség XVI. századi létrejöttéig udvarról nem beszélhetünk, inkább csak olyan közösségről és hatalomgyakorlási technikáról, mely alkalmazta annak elemeit, eljárásait. A Medici-család minden vezetőjének, generációról generációra, meg kellett tapasztalnia, hogy hatalma állandó veszélyben van. Érdekeik érvényesítésére az erő politikája mellett - vagy egyre inkább ahelyett - olyan közösséget hívtak életre, amely formálisan az állam szolgálatában állt, valójában a dinasztiahoz kötődött. Kapcsolatuk (a hierarchia, a személyes függés, a feladatok és a jogosítványok) az udvaréhoz hasonlóan alakult, s noha ellátta annak feladatait, expliciten nem nyilváníthatta magát annak, sőt egyik legfontosabb feladata a tényleges szerep elfedése volt.

A kultúra (a produktumok s az előállítók) egyrészt a város érdekeit szolgálta, s így továbbra is életben, formálisan érvényben tartotta a kommunális tradíciót, másrészt a Medici-család tekintélyét kellett növelnie, szerepét, hatalmát elfogadtatnia, annak kimondása, kinyilvánítása nélkül, hogy a város totális vezetésére tart igényt. A társadalmon belül, az itt folyó (politikai) játékban a „primus inter pares” pozícióját kellett felvennie, ebben a helyzetben az értékesnek, hasznosnak elfogadott tevékenység (a közösségért folytatott munka) adhatott igazolást. A sajátos szituáció egyik legfontosabb hozadéka volt, hogy Firenzében mód és tér nyílt az államtól és az egyháztól független intézmények, közösségek megszervezésére, illetve lehetőség mutatkozott az elgondolások plurális kifejtésére (a közösen elfogadott szabályoknak megfelelően).

A korabeli szemlélő számára – más itáliai városokhoz viszonyítva – Firenze állhatott a legközelebb az antik eszményhez, annak akkori interpretációjához, s ennek megvalósításához, illetve ilyennek mutatkozhatott. 1473-ban *Ludovico Carbone*, ferrarai nemesúr, az Este-udvar tagja, útban Nápoly felé – aki példázhatja a külső szemlélő pozícióját s az innen látható képet – a toszkán államot a modellel azonosnak látta

⁵⁹ Lásd GARIN, Eugenio, *L'umanesimo italiano*, pp 84-87.

⁶⁰ A sodalitas-játékról lásd: DE CAPRIO, Vincenzo, op. cit.

(„Similitudine al senato romano”)⁶¹. Mintha nem egy személy, hanem a köztársasági szervezet irányította volna a várost. Illetve az nem derülhet ki, igazából milyennek is látta, azt tudjuk, amit róla mondott hercegének, I. Ercolénak küldött levelében/jelentésében, amikor is nyelvjátékot játszott, s kötötték a szabályok, konvenciók – olyannak mutatja Firenzét, amilyenek e diskurzusban elfogadottan mutatkozik, abba a pozícióba helyezi, amely a közmegegyezés szerint megilleti.

A Mediciek át is írták, módosították is e képet, amikor, politikai érdekeiknek megfelelően, ismét elővették Boccaccio elgondolását, az ő stratégiáját: a római örökség mellett az etruszk eredet jó eszköznek kínálkozott a pápai állammal konkuráló, a magát attól minél inkább függetleníteni kívánó Lorenzo számára. Firenze különböző mitológiákból vett allegorikus megjelenítései (héber, mint *Dávid*, görög-latin mint *Héraklész*, keresztény, mint *Szent György*) történeti kapcsolatot teremtettek (mint az Esték a Karoling – lovagkorral például az *Orlando furioso* által), szerepük a város megmutatása: e képet tanítják, magyarázzák a „történelem” exemplumai. Az identitás megteremtése volt a cél a nyelv kérdésében elfoglalt álláspont kidolgozásakor is, amikor az erről határozó közösség a latin helyett a vulgáris nyelvet választotta használandónak⁶². A város történetét jelentő elődök által kidolgozott változat több regisztere alkalmas volt arra, hogy a közösség (a Medici-kör) többirányú, több stratégiát követő kommunikációjában jól használható legyen, s ezzel lehetővé tegye a nagy tekintélyű latin (s a hozzá tartozó kulturális és politikai hatalom) háttérbe szorítását, presztizsének csökkentését.

Lorenzo és köre hegemoniára tört a kultúrában, hogy ezáltal politikai befolyását növelhesse; el kell fogadtatni, hogy Firenze az első az itáliai városok között. Ehhez pedig nem volt elegendő a klasszikus tradíció követése; láttuk az előbb, a műveltség minden rendelkezésére álló területével kapcsolatot tartott, hogy mindenki számára érthető és elfogadott legyen.

Nem csupán egy horizontról kellett viszont kiemelkedőnek mutatkoznia. A politikai tekintély kivívásához, megmutatásához szükséges volt a középkori hagyomány is⁶³. Ennek két regiszterét (a lovagi és a populáris) is felhasználta a kulturális és politikai elit céljai elérésére. E tradíció fontosságát jól bizonyítja, hogy a harmadik regiszter, az egyházi,

⁶¹ „A Római szenátushoz hasonlatos” (ford. tőlem) A levél közli BERTONI, Giovanni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, 1903, pp. 126-7.

⁶² Lásd DIONISOTTI, Carlo, *Gli umanisti e il volgare tra il Quattro- e Cinquecento*, Firenze, 1968.

⁶³ Lásd RUFINI, Franco, „Cultura della tradizione” e „cultura colta” a Firenze tra `400 e `500, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, 1987, pp.127-148.

vallásos műveltség továbbra is erős befolyása űzte el ideiglenesen a Medici-családot a városból. A lovagi kultúra megjelenése pedig az udvar-modell alkalmazásának újabb eredménye volt.

Az ünnep, a reprezentáció módjai közt a Mediciek körében kiemelkedő szerepet kapott a lovagi torna, a *giostra*, illetve az irodalom lovagi tematikájának jelenléte. Mivel e területen nem rendelkeztek élő hagyománnyal, a jelenkorban megtörtént események szövegbe emelése, szöveggé alakítása – s ezáltal a kulturális diskurzus nagyobb tekintélyű nyelvi térbe emelése – is alkalmazott eljárás volt, példa erre *Poliziano Stanze* című műve is⁶⁴. A szövegbe foglalt történet nemcsak az abba a térbe szituált szereplők, események jelentőségét növelte, fontosságuk magát a szöveget is magasabb pozícióba helyezte, s ezzel hozzájárult e műveltségi réteg presztizsének növeléséhez is. Az ekként létrejövő nyelvi alakzat immár a virtuális világ, s így a modell, a követendő példa helyzetébe került, nem megtörtént események krónikája volt többé.

A középkori tradíció másik alkalmazott regisztere, a populáris, jól használható volt egy másik szociális közegben, a köznépnél. Azáltal, hogy ez volt az általuk ismert és használt közeg – alkalmasnak bizonyult a hatalom elképzeléseinek közlésére, egy hierarchia, egy szabályrendszer tanítására, elfogadtatására. Mivel nem alakult ki az udvar, nem töltötte be a például Ferrarában, Rómában, Milánóban betöltött helyet a társadalomban, az államigazgatásban; különállását, önállóságát nem hangsúlyozta annyira e közösség, s annak vezetője, mint e három esetben. A palota nem vált zárt térré, illetve folyamatosan kontaktusban volt a városban, úgy is, hogy folyamatosan jelen volt annak életében. Itt is az ünnep volt a legjobb, leghatékonyabb alkalom a megszólalásra, a kívánt üzenet eljuttatására. A köznép befolyásával mindig számolni kellett, ha sikeresen kívánta valaki a várost irányítani.

A humanisták – Petrarca óta – igyekeztek elkülönülni a tömegektől, ez adódott a közösséget működtető, kifelé disszimuláló, befelé asszimiláló, a közösséget formálni, működtetni hivatott elvekből is, de a bizalmatlanság is szerepet játszhatott (a trecento mesterétől Machiavelliig). Ez ugyancsak ókori mintát imitált, tehát e véleményt, álláspontot is a diskurzus alakította ki és hordozta, jelenítette meg. Viszont mégis munkájuk része lett a kapcsolattartás a tömeggel – nekik kellett megszervezni és működtetni az ide kapcsolódó csatornákat. Felhasználták a már meglévő eszközkészletet, az utcai felvonulásokat, különféle játékokat - a színi előadások köznép által ismert, értett és kedvelt típusait.

A Mediciek által rendezett előadások - melyeket más-más befogadói közösségekhez, a vezető réteghez és a köznéphez igazítottak - jól példázzák, hogy minden érvényes területet felhasználtak érdekeik, elgondolásaik érvényesülésére. Az újjászülető *klasszikus komédiát* (először latinul majd olaszul) és a keresztény-középkori hagyományon alapuló *sacra rappresentazionét* mint a nyelvi minták, a morális szabályok, a társadalmi modell tanításának, a rend megteremtésének (elrendezésnek) az eszközeit alkalmazták; az első célja a szellemi elit megszólítása volt, a második viszont a könéphez beszélt – a különböző csoportok, befogadói közösségek eltérő műveltsége, elvárásai szerint.

Ferrara

Hasonlóan ahhoz, ahogy Firenzében történt, Collenuccio már jóval azelőtt kapcsolatban állt az Estékkal, hogy városukban letelepedett volna. Ezesetben is mint literátor mutatkozott be, sőt e minőségben jelentős megbízást kapott. Plautus komédiáját, az *Amphitüont* ültette át olaszra, egy esküvői ünnepségen tartott előadás számára. Már fiatal korában is járt itt, esküvőjére is itt került sor. Mikor lejárt firenzei megbízatása, Ercole hívta szolgálatába; tanácsosává, jogászává, követévé és irodalmárává tette meg. A fent látottak után egy új közösségben kellett helytállnia - részesévé lenni életének, hasznos és sikeres taggá válni (legalábbis ilyen kép formálódott az Este-udvar tagjai számára modellként Collenuccio szövegeiben). Hasznosíthatta tapasztalatait, ezeknek köszönhetően tudott csatlakozni a zajló diskurzushoz.

A szabályok, jellegzetességek, hagyományok, mint minden udvarban, itt is sajátos teret hoztak létre⁶⁴, amely dialogikus viszonyban állt a többivel (jelen- és múltbelivel egyaránt), hasonult és elkülönözött egyszerre, az imitáció paradigmatis eljárást működtetve, benn léve abban a kulturális térben, melynek egyik legfontosabb fenntartója ezen elv volt. (Ez tette lehetővé szerzőnk csatlakozását is: ő is ismerte, alkalmazta szabályait, a közösséghez tartozott.)

⁶⁴ Lásd POLIZIANO, Angelo, Stanzák, SIMON Gyula fordítása, előszava, jegyzetei, Budapest, 2003.

⁶⁵ Az Este-udvarról lásd BERTONI, op. cit; VENTURI, Adolfo, L'arte a Ferrara nel periodo di Borso D'Este, in Rivista storica italiana II, 1885, pp. 689-749; uő: L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I. d'Este, in Atti e memorie della Romagna, vv.III-IV, pp. 1887-89; PIROMALLI, Antonio, La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto, Firenze, 1953; La corte e lo spazio: Ferrara estense, Roma, 1982.

Nem csupán Collenuccio biográfiájában elfoglalt helye miatt szükséges vetni rá egy pillantást, hanem mert benne olyan közösséget ismerhetünk meg, mely reprezentálta az észak-olasz fejedelemségeket (s akiknek modellül is szolgált), és Róma, Firenze után egy újabb változatot mutat be.

A Pó-völgyi államban a XV. század második felében formálódó reneszánsz udvar alakulástörténetét is geopolitikai helyzete és gazdasági lehetőségei, erőforrásai, kulturális és történeti gyökerei határozták meg (meg az ezekből alakuló pozíció az itáliai hatalmi viszonyokban).

Csakúgy, mint a korábban látott esetekben, most is már működő szervezet alakult át, de talán itt őrződött meg a legtöbb a korábbi állapotból, a lovagi-feudális civilizációból (ebben a XVI. század 'konzervatív fordulatának' is biztosan nagy szerepe volt). Mind az egyházi vezetőből világi fejedelemmé váló pápák, mind a tekintélyes polgárból herceggé váló Mediciek számára újdonság volt az, ami itt a tradíció része, az Estéknek pedig a modern toszkán vagy római példa mutatkozott érdekesnek. Az új elemek asszimilálódtak, beépültek, s ebben az egyedi szituációban, kontextusban, a korábban meglévők s a most bekerülők is, az egymásra hatás következményeként, értelmeződtek át. (Hogy ez miként megy végbe, példaként szolgálhat a Herkules-hagyomány korábban látott alakulása, Pandolfo szövegei pedig konkrét esetekben is megmutatják.)

Ferrara kormányzását a XIII. században szerezte meg az Este-familia, a hercegi címet pedig *Borso* 1471-ben nyerte el II. Páltól, sóvránusától, ezzel formálisan is kimutatva, hogy a signoria, amely őrzi a kommune-kormányzás hagyományait, új típusú állammá alakult. Vezetőinek sikerült dinasztikusan örökíteni hatalmukat, amely olyan kontinuitást eredményezett, ami révén lehetségessé vált, létrejöhetett egy állandóan alakuló, de végig immanensen fejlődő rendszer. Ellentétben például Rómával vagy akár Milánóval, ahol az egymást követő dinasztiák mindig új legitimizációs lehetőséget kerestek (kellett keresniük), noha folytatták elődjeik tevékenységét, s az imént látottak, az imitáció elvének hatása miatt, nem volt szó radikális változásokról sem.

Ugyanakkor a városállami, republikánus rendszer ellenállása nem volt olyan erős, mint Firenzében, hiszen itt még annak kiépülése, megerősödése előtt sikerült megszerezni a város irányítását, s nem kellett számolni komoly belső riválisokkal sem – legfeljebb a család egy-egy pártütő tagja kísérelte meg eltávolítani a fejedelmet, mint Ercole

ellenlábasa, *Nicoló*. Azonban emögött inkább dinasztikus ellentét állt, s nem minősíthető az intézményt támadó kísérletnek.

Viszont egy szerényebb erőforrásokkal, anyagi és humán potenciállal rendelkező területet irányítottak. Ha jelentős belső ellenzékkel nem is kellett számolnia, hatalmát korlátozta, hogy nem volt szuverén uralkodó, hiszen a pápa és a német-római császár vazallusa volt – legalábbis formálisan el kellett ismerni felsőbbségüket, s adó fizetésével tartoztak. A területgyarapítás bevált módja volt például, hogy a kapott birtokért cserébe éves járadék illetve a sovranusokat. Elhelyezkedéséből adódóan több regionális nagyhatalom (Milánó, Firenze, Velence, a pápai állam) érdekeinek ütközőzónájában feküdt, melyek igyekeztek csökkenteni függetlenségét, rendszeresek voltak a területi viták, az ebből adódó fegyveres konfliktusok. Önállóságát, létét kellett biztosítania. A félsziget történései rendszeresen szolgáltattak arra példát, hogy a politikának, a nagyhatalomnak s az újra meg újra alakuló érdekszövetségeknek (vagy a szerencsének, mely érkezhett egy condottiere személyében) mennyire kiszolgáltatottak maradtak az államok (és az azokat vezetőket).

Ferrara elsők közt volt Itáliában a francia lovagi udvar, lovagi civilizáció s az erre épülő államigazgatás mintájának átvételében (ehhez annak egy kézben koncentrálódása is szükséges feltétele volt). A XV. századig ez eredményessé tudta tenni jelenlétét, érdekeinek érvényesítését a félsziget hatalmi harcaiban, a hasonló lehetőségekkel rendelkező konkurens (a Pó-medence városállamai) között. Viszont az 1400-as években a környező jelentősebb hatalmak vezetésében, mint láttuk, változások történtek, amihez igazodniuk kellett az Estéknek is, ha a korábbi eredményességet, hatalmukat meg akarták őrizni. A korban modernnek számító állam a professzionális bürokrácia kiépítésének (az e felé tett lépéseknek) köszönhette hatékonyságát, ehhez pedig megfelelően képzett szakemberek kellettek.

A 'modernitás' másik fontos eleme a kultúra, mint hatalmi reprezentáció fokozott használata volt. Jelentősége megnövekedett az egyensúlypolitikán alapuló, a nagyobb fegyveres konfliktusokat kerülő rendszerben. Mindehhez megfelelően képzett szakemberek, a műveltséget praktikusán használni tudó értelmiségiek szükségeltettek.

Itáliában az egyetemi, iskolai oktatás ekkorra képes volt eleget tenni ezen elvárásoknak, bár bizonyos tekintetben (a *humanae litterae* körében) a XV. századra korszerűtlenné váltak az e keretek, intézmények közt elsajátítható ismeretek. (Collenuccio példája mutatja, az államigazgatásban szükséges jogi képzettséget, a filozófiai, retorikai, poétikai

alpműveltséget meg lehetett szerezni, azonban ezt a humanista közösséggel kapcsolatba kerülés esetén új elemek, új interpretációk írták át.) Az oktatás a megfelelő szakembergárda biztosításán túl az államok presztizsének növelésében is szerepet játszott. A közeli bolognai és padovai universitasok biztosíthatták a színvonalas képzést, de a lojális hivatalnokréteg kialakításának igénye s az elismertség növelésének szándéka szükségessé tette saját felsőfokú intézmény alapítását. Erre a XIV. század utolsó évtizedében került sor, amikor *V. Alberto* egyetemet alapított.

A trónon őt követő *III. Nicoló* pedig talán még jelentősebb lépést tett, mikor városába hívta *Guarino da Veronát*, aki az iskola vezetője s a trónörökös, *Leonello* nevelője lett⁶⁶. A mester a legkorszerűbb ismertek birtokában (Bizáncban is járt, hogy a görög műveltséggel s a neoplatonikus tradícióval mélyebben megismerkedjen) európai jelentőségű oktatási központot hozott létre. Abban a tényben, hogy őt hívja meg az uralkodó, nem egy padovai professzort, politikai döntés fedezhető fel: ezzel is kifejezésre lehetett juttatni a szuverenitás igényét. Az egyetemek képviselte arisztoteliánus hagyomány helyett (mely egyet jelentett az egyházi kézben tartott műveltséggel) a platonai teóriákhoz csatlakozás az új, firenzei modell követését jelenti. Ott épp az új szellemi áramlatok hivatalossá emelése révén teremtik meg a filozófiai, világotvasati alapot a formálódó új hatalomnak, s ez segíti az államigazgatás egyházi befolyástól függetlenedését. *Guarino* jelenléte természetesen nem csupán politikai jelentőségű, vele érkezik s telepszik meg a humanista műveltség.

Mikor 1473-ban sor került *Ludovico Carbone* imént említett firenzei látogatására, a neves orátort a város vezetői egyenrangú partnerként kezelték; tekintélyének forrása természetesen az erudíció, a jártasság a retorikában. Az elismerés pedig nemcsak személyének, de az általa képviselt államnak is szólt, aki vele bizonyította, mutatta meg kvalitásait. Igaz, az antik kultúra hagyományai nem olyan mélyre nyúlóak, nem olyan szerteágazóak az oda vezető kapcsolatok, mint Firenzében; *Carbone* beszámolójában is érezhető a hierarchia (el)ismerése, melyet a toszkán kancellár is jelez, s az Este-udvar szónoka is elismer, ami megfelelhet a közmegállapodásnak, a diskurzus elfogadott ítéletének.

II.

A reneszánsz színház születése

II/1. A reneszánsz ünnep

Láttuk már, az udvar társadalmának egyik kiemelkedő törekvése volt, hogy megteremtse saját maga virtuális mását, illetve hogy virtuálisan felépített modellekhez igyekezett igazodni élete során. Az udvar irodalmi produktumai (s egyéb írott dokumentumai, mint a levelek, hivatalos és magán feljegyzések) azért fontosak az utókor számára, mert ez elsődleges forrása ismerteinek. A közösség más módokon, más alkalmakkor, más helyzetekben is próbálta reprodukálni magát, megjeleníteni mások előtt, nem csupán szövegekben. Ezek közül számunkra most a legfontosabb társadalmi megnyilvánulást, az ünnepet vesszük szemügyre, azt az eseményt, melyben az udvar minden tagja érintett volt, azt a helyzetet, amikor a legteljesebb lehetett a felépíteni kívánt mesterséges világ.

Akár az irodalom (nem csak a szövegek tartományát de az őket körülvevő kontextust, s a létrehozó és forgalmazó diskurzust is beleértve), akár az ünnep reneszánsz jelenségei megközelíthetők a játék fogalma felől. Játéktérként (ahhoz hasonlóan, ahogyan a mai játékelmélet a játéktér meghatározza) értelmezte a maga számára alkotott közeget a literátorok csoportja, a játékhoz hasonló mechanizmusok szerint működött a szövegek létrehozása, az elfogadott poétikai normák a játékszabályok, de a szövegművek értésében (ahogyan róluk, ontológiai helyzetükről, feladatukról gondolkodnak) ugyancsak jelen voltak a 'játékos gondolkodás' elemei.

Tevékenységük egy általuk létrehozott és működtetett térben és időben zajlott, mely hangsúlyozottan elkülönült a valós világtól, saját szabályokat állított fel, minden belépőre kötelezően, csak az vehetett részt, aki elfogadta, betartotta, alkalmazta azokat. A szövegben képződő világ generálásában, értelmezésében is hasonlóképp jártak el: a szöveg(ek) univerzuma az a tér, ahol a humanista virtuális valóság létrejött, az egyes darabok csak akkor lehetnek részesei, ha hasonlóképp játszanak el: textus és kontextusa

⁶⁶ Guarino ferrarai tevékenységéről: GARIN, Eugenio, *La cultura filosofica del Rinascimento*, pp. 402-431

ugyanazt a modellt követik, alkotják meg (akár a mikrokozmosz és a makrokozmosz korban érvényesnek elfogadott magyarázata).

Az ünnep pedig az a tér, amelyben az udvar közössége ehhez hasonló tevékenységet végzett. Az ünnep és a játék kapcsolatát, lényegi azonosságát *Huizinga Homo Ludens* című klasszikus, alapozó tanulmánya mutatja meg. „A Játék és az Ünnep közt természete szerint a legszorosabb összefüggés áll fenn. A közönséges élet kikapcsolása, ... a tér és időbeli elhatároltság, egyrészt szigorú szabályok, másrészt igazi szabadság ...”⁶⁷

A játék legfontosabb jellemzőinek a következő tulajdonságokat tartja:

„A játék nem a közönséges, nem a valóságos élet. Inkább kilépés az életből, időleges, saját céllal bíró aktivitás....

Nélkülözhetetlen a közösség számára tartalma, értelme miatt, jelentősége és kifejezőértéke miatt, továbbá azok miatt a társadalmi és szellemi kapcsolatok miatt, amelyeket létrehoz...

Meghatározott idő- és térbeli határok között „játszódik” ...

A játszótéren belül feltétlen és különleges rend uralkodik. ... Rendet teremt, sőt maga a Rend. A tökéletlen világba és zavaros életbe időleges, elhatárolt tökéletességet visz be....

Az a játékos, aki a szabály ellen vét vagy kivonja magát alóla, játékrontó...

A játékközösségnek mindig megvan az a hajlama, hogy tovább is fennmaradjon, ha a játék már befejeződött. ... az az érzés, hogy ők kivételes helyzetben vannak, a többiektől elkülönülnek, kivonják magukat az általános szabályok alól, a játékon túl is megőrzi varázsát...

...funkciója két aspektusból vezethető le: vagy harc valamiért, vagy ábrázolása valaminek. ...

A szent játék és előadás több mint látszatmegvalósítás, több mint szimbolikus: *misztikus valóraváltás*. ... A kultusz résztvevői meg vannak róla győződve, hogy cselekvésük egy bizonyos üdvöt, a dolgoknak új, a mindennapitól eltérő rendjét hozza létre.... A játék végével annak hatása nem múlt el: beragyogja fényével a külső, közönséges világot és biztonságot, rendet, jólétet teremt...”⁶⁸

⁶⁷ HUIZINGA, Johann, *Homo Ludens*, Szeged, 1990 (reprint – Atheneum, 1944), p. 31.

⁶⁸ *ibid.* pp.16-23.

Ha az ünneppel kapcsolatos jelenkori kutatásokat, megállapításokat szemügyre vesszük⁶⁹, láthatjuk, e szerint a kritériumrendszer szerint írják le a jelenséget, kiegészítve a játékelmélet társadalomra applikálásának újabb eredményeivel⁷⁰, melyek legfontosabb hozadéka az *éthosz*nak, a kimondatlan normákhoz viszonyulásnak meghatározása. Eszerint a játékosok kölcsönösen dolgoznak ki és fogadnak el egy közös álláspontot arra, hogy miként értelmezzék a játék formalizált szabályait, ezek milyen játékos magatartást tesznek lehetővé, elfogadhatóvá, elfogadottá illetve kívánatosá. Az *éthosz* azon nem kanonizált megállapodások rendszere, mely megadja, hogyan alkalmazhatók a játékszabályok konkrét helyzetekben. Másik fontos szerepe, hogy a rögzített szabályok módosítására, állandó formálására is lehetőséget ad, e tevékenység tőle indul⁷¹. Az etika, a szabályok összessége ezért lesz kulcsfontosságú a közösség számára - ez rendezi el a játékkeret. Vizsgálata az udvar társadalmában és irodalmában (mindkettő sokat reflektál rá, értelmezése, alkalmazása a közösség egyik legfontosabb tevékenysége) megfeleltethető az *éthosz* játékbeli fogalmának, ami azt erősíti, hogy a vizsgált területeket e teória felől is közelítsük, az így nyert tapasztalatokat más horizontokból is hasznosítsuk.

A reneszánsz ünnep - mely egyrészt folytatója, másrészt átformálója a hagyománynak, a vele kapcsolatos elgondolásoknak, sajátosságoknak – a reneszánsz udvar kedvenc játéka volt. Lehetőség, alkalom kilépni a hétköznapi létezés rendjéből; azért, hogy az ott tétélezett s követendőnek gondolt rendet (világolvasatot és etikát) megmutassa, megerősítse, tudatosítsa, megtanítsa saját tagjai, valamint a külvilág számára. Ebből eredt az ünnep politikai jelentősége is: tudatosítja a társadalom számára az államban uralkodó rendet, hierarchiát, a pontosan meghatározott helyzet eredménye az összetartozás élménye, a biztonságérzet, az államon túli világ számára pedig a stabilitás képét sugározza.

Az ünnep szabályai a való világon belül feltárt, adott módon értelmezett szabályokat képezik le és felépítenek egy követendőnek tartott modellt, amelyet az udvar (s központi szereplője, a fejdelem) meg kíván valósítani. A játék öntudatát (azt hogy a közösség tudja magáról, hogy csak játszik) az is adja, hogy itt kinyilvánítottan a tökéletes világ, a minta jön létre - nem azonos a hétköznapi valósággal.

⁶⁹ Az ünnep-kutatás ma elfogadott, gyakorolt elméleti pozíciójáról lásd CRUCIANI, op. cit. pp. 16-21; CRUCIANI-SERAGNOLI (szerk), op. cit. pp. 9-24, ATTOLINI, Giovanni, Teatro e spettacolo nel Rinascimento, Bari, 1988, pp. 3-11, 165-170.

⁷⁰ A játékelmélet alkalmazásáról a humántudományban lásd: TÓTH János, Játékelmélet és társadalom, Szeged 1997.

⁷¹ A fogalom episztemologikus jelentőségéről az udvari kultúrában: VÍGH Éva, op. cit.

A játszótér megalkotásakor a képes beszéd módszerét és eszköztárát alkalmazták, így, itt jön létre olyan hely, amely hasonló - elkülönülő viszonyban áll a realitással; az átlényegítés módszere és területe ez. A mitológia (a reneszánsz esetében az antik és a lovagi-keresztény tradíció) képtára, amely rendelkezik a tökéletesség létrehozásához szükséges autoritással, tekintéllyel, alakítja ki, lényegíti át a teret, azzal, hogy ő az a kontextus, melyben az ünnep valóságtól különböző tere megszületik, ugyanakkor itt áll rendelkezésre az elrejtés-megfejtés folyamatában használt, közösen elfogadott kulturális kód, ami a képes beszéd alkalmazását lehetővé teszi.

Láttuk, Rómában a pápák átépítették az ünnepi kívánalmak szerint városukat, állandó díszletet akarnak létrehozni, központjuk jelentőségét, kivételességét, kitüntetett pozícióját azzal igyekeznek fokozni, hogy az ünnepi játék analógiájára szervezik át, az Urbs olyan helyet töltsön be a keresztény közösség életében, mint az ünnep. Bár itt is, mint más uralkodói centrumokban, a különleges alkalmakra ideiglenesen átalakultak az utcák, az épületek, a képes beszéd módszerének körét tovább bővítve, allegorikus helyek jöttek létre, a reális város ideális várossá változott. II. Piccolomini Pius Pienzában, Ercole d'Este Ferrarában pedig a modellt igyekeztek a valóságban is megvalósítani⁷², nem az ideiglenesség, hanem éppen a maradandóság jegyében, ezáltal is biztosítani igyekezvén nevük fennmaradását az utókor emlékezetében.

A reneszánsz udvar ünnepei megőrizték az alkalom szakrális-kultikus jellegét, a kultusz tárgya a fejedelem és maga az udvar (s általuk az állam) volt, illetve az általuk, bennük megvalósuló rend. Csakúgy mint a játékban általában, itt is e rend megteremtése és a valóságba átültetése volt a cél. Ám a megjelenő világ nem emelkedik az emberi szférán felüli metafizikus tartományba, nem megistenül; a hétköznapitól különbözőség eszköze az allegorikus nyelvbe átformálódás, mely viszont kimondottan praktikus tanításokkal szolgál a köznapi életvitelhez.

Az udvari ünnep legfontosabb funkciója az ábrázolás, a megjelenítés, de a verseny, a rivalizálás tere is. A reneszánsz ünnep legfontosabb eredménye civilizáló hatása az volt, hogy sikerült békésebb mederbe terelnie a társadalmi csoportokon belüli és közti pozícióharcot. Az elérendő cél a siker, a népszerűség, a közösség és vezetőjének elismerése lett – maga az alkalom de a propagált normarendszer is ezt az értékrendet közvetítette.

⁷² A ferrarai városrendezés egyik fontos jellegzetessége a modell applikálása a valós helyzethez, kívánalmakhoz, betöltendő funkciókhoz. erről lásd: ZEVI, Bruno, Biagio Rossetti architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo, Torino, 1960.

A reneszánsz ünnep-fogalom alatt összegyűjtött, összegyűjthető események tipológiája is felállítható⁷³. Minden alkalom konkrét, egyszeri szituációhoz köthető, a megismételhetetlenség fontos sajátosság. Ismétlődnek egyes elemek, vannak hasonló szituációk, de két azonos ünnep nincs. Közös nyelvet, kódot, műveltséget használva ugyanazon kulturális diskurzus részesei maradtak, az imitáció paradigmaképző folyamata tartotta össze a rendszert, tette lehetővé a működést (ez volt a legfontosabb játékszabály). Az udvar életének illetve az ünnepnek hagyományrendszeréből három fő szituációt örökölt, és formált át a XV. század második felének palotája.

Az első a *városi ünnep*, a város közösségének közös kultikus eseménye, amely vagy spirituális alkalomhoz (a keresztény kultúrkör ünnepei, a patrónusok ünnepei) vagy a város története szempontjából jelentős esemény emlékéhez, aktualitásához kötődik. A reneszánsz fejedelem igyekezett ezt az alkalmat is megragadni, hogy befolyását, hatalmát az állam minden polgárára kiterjessze, ezek az események lesznek alkalmasak arra, hogy szándékait közölje, az általa követendőnek, megtartandónak gondolt normákat közvetítse, elfogadtassa, s ugyanakkor az egy rendszerhez tartozás érzését erősítse, kifelé pedig az állam erejét manifesztálja. Ezeken az alkalmakon a palota nem zárkózott el környezetétől, sőt igyekezett a külvilágot is bevonni működésébe, azt játszotta, hogy egy tágabb kör is részese életének, hogy az ahhoz tartozó csoportokat integrálja rendszerébe.

Nemcsak a palota, de az állam ünnepei is ezek, mikor a társadalom egésze mutatta meg magát; a fenti alkalmak mellett jellemzők ilyen jellegű események voltak a bevonulások (az uralkodó vagy külországi vendégek), az uralkodóház ünnepei (esküvők, temetések, beiktatások).

A második szituáció az *udvar zárt közösségének ünnepe* – ez gyakran integrálódott az előzőbe, részese volt folyamatának. A feladat, mint láttuk az elkülönülő társadalmi csoport egész-ségének, integritásának bizonyítása (ilyen alkalmak a bankettek, fogadások, a palota kiemelt szórakoztató eseményei). Az udvar mint virtuális közösségre tekintett magára, tudta, hogy csak eljátssza a társadalom többi rétegétől különállását. Ugyanakkor az állam, az egész társadalom szimbolikus megjelenéséeként, megjelenítéseként értette szerepét. Játék volt ez, melyet az állam nevében, helyett játszott; az ünnep mesterséges világát igyekezett a kiemelkedő eseményeken túl is megtartani, annak analógiájára szervezte mindennapi életét. Így emelkedett törvényerőre a XVI. században a disszimuláció, ami az

⁷³ Az ünnepi alkalmak csoportosításakor CRUCIANI-t követem; op. cit, pp. 17-19.

általunk vizsgált időszakban már a fent megadott éthosz-tartomány része, ki nem mondott, de működő norma⁷⁴.

A harmadik típus a *magánünnep*. Kis, zárt közösség ünnepe, melyben a kifelé fordulás gesztusa, intenciója nem olyan erős, mint a másik két esetben; ez azoknál intimebb szituáció. Ott tehetett szert jelentőségre, ahol több kisebb (alárendelt) hatalmi centrum működött a központi mellett – ilyen volt a pápaság Rómája, ahol a városban időző egyházi és világi méltóságok önálló érdekérvényesítésének lett egyik legfontosabb lehetősége. Az ünnep reneszánsz paradigmájának egy új elem is részese lesz a quattrocento utolsó évtizedeiben.

Az udvarba érkező, oda beépülő humanisták hozzák saját területükről a tudós összejövetelek tradícióját, mely során e zárt közösség önmagát, az általa felépített világot ünnepelte a *cenacolók* s az akadémiai disputák során. Ennek volt a legszerényebb az eszköztára, a külsőségei, mert ez szólt legkevésbé a külvilágnak, inkább a beavatottak szűk, zárt körének. A fejedelem környezetében a magánünnep alkalmával rokon helyzetben, a közvetlen kör, a szűk hatalmi elit világában van jelen, mint épp Collenuccónál látható majd, a literátor itt kíván (kitüntetett) helyet találni magának az uralkodó környezetében, s ennek mintájára alakítaná át azt.

A különböző ünnepi alkalmak közül a bevonulás⁷⁵, a *triumphus* alkalmas arra, hogy az egyes hagyományok egybekapcsolódását, az ünnep stratégiáit, eszköztárát felmérhessük. E név alatt is különböző jellegű eseményeket foghatunk össze, egyháziakat és világiakat. A pápa megérkezése valamely vendéglátójához vagy székvárosába, illetve a megválasztása utáni *possessio*, mely során birtokba veszi Rómát, mindig ünnepi formában zajlik, csakúgy mint az állami vezetők vendégjárásai, a követek (kérők) fogadása vagy a fejedelem hazatérte, menyasszony vagy vőlegény fogadása.

Sok bevonulásról ismerünk beszámolókat, melyek részletesen, lajstromszerűen írják le a történeteket: kik vettek részt, melyek voltak a *triumphus* egyes állomásai⁷⁶. A szövegek is ügyelnek a hierarchia megtartására, szigorúan az e szerint szerveződő rend szerint mutatják be a menetet. Az allegóriákból létrehozott virtuális világ megfejtésével nem foglalkoznak, a kortársak, akikhez szóltak, rendelkeztek a megfejtéssel, nem szorult magyarázatra az ábrázolás.

⁷⁴ Az udvar etikájának alakulástörténetéről lásd Vigh Éva, *Éthos és Krathos között*, Budapest, 1999 és u.ő. (szerk. és bevezető tanulmány), *Az udvari élet művészete Itáliában*, Budapest, 2004.

⁷⁵ A trionfo reneszánsz hagyományáról, s ehhez kapcsolódóan a banketról lásd: ATTOLINI, op. cit, pp.170-189

⁷⁶ Lásd ATTOLINI fenti munkáját s a CRUCIANI bemutatott dokumentumokat.

A közös koreográfia szerint a vendég fogadására már a falakon kívülre előre sietett egy küldöttség, aki a köszöntők után bekísérte az érkezőket, a kaputól a végállomásig az utcákat feldíszítették, diadalíveket emeltek, melyeket a római minták alapján készítettek ideiglenesen, többnyire papírból, fából, de a valóság illúziójára törekedve márványutánzatúra festették, feliratokkal, allegorikus jelenteket ábrázoló képekkel dekorálták. Minden ilyen állomás egy-egy tematika szerint rendeződött (a város, annak vezetője, a vendég életére, történetére utalók, elvont fogalmakat megjelenítő). A menet vonulása során élőképekkel, feldíszített, berendezett kocsikkal is találkozhatott, itt jelenteket adtak elő szavalva, zenei kísérettel, mintegy életre keltve a máshol alkalmazott képtárat.

A játéknak itt több elkülönülő tere is létezett, melyek integrálódtak a szituációba: a menet, a díszletként létrehozott világ, a résztvevő, de nem részes tömegek (hozzájuk is szól az üzenet: a hatalom reprezentációja, de közvetlenül talán csak a pénzszerzés hagyományakor, e jelenetkor fordul hozzájuk közvetlenül a tőlük mindig távolságot tartó, elkülönülő elit. A várost átszelve a felvonulás vagy a palotához vagy egy jelentős templomhoz érkezett meg (a reneszánsz *possessio* alkalmával ez a Laterán, a kiinduló hely a Vatikán), ahol már zárt kapuk mögött folytatódott az ünnep, akár több napig is, programok sokaságával, mint bankett, színi előadás, torna.

A nép számára is rendeztek szórakoztató eseményeket. Rómában a Testaccón állatviadalmak vannak, a város utcáin *palió*kat tartanak (a Corsón vagy a Campo dei fioritól a Szent Péter térig ló-, öszvér-, számfuttatás). Mint máskor is, a megvalósítás, a terek felépítése, a jelenetek megírása, színrevitele, eljátszása a képzőművészek, mesterek, literátorok, muzsikuskok feladata. Ünnepi dekorációk készítésében, utcai ünnepek létrehozásában a firenzeiek voltak a legelismertebbek, akik - a Mediciek hatalmi törekvéseinek megfelelően - rendszeresen dolgoztak idegenben is⁷⁷.

A bevonulás nem csupán tiszteletadás, civilizált viselkedés, hatalomkinyilvánítás, de politikai cselekvés is volt, melyben megnyilatkoztak, megmutatkoztak a szándékok, állásfoglalások, kapcsolatrendszerek. Firenze és Róma viszonyába már bepillantottunk Lorenzo idejében. Ha e kapcsolat alakulását tanulmányozzuk, hasznos információkhoz juthatunk *X. Medici Leo* szülővárosába érkezésének eseményeit megismerve, amire 1515-ben kerül sor⁷⁸. A XV. század második felében a toszkán állam igyekezett elkülönülni az

⁷⁷ Rómában a Medici-jelenléttől játszanak fontos szerepet, erről X. Leo 1513-as possessiója kapcsán lásd GAREFFI, Andrea, *Il possesso di Leone X*, in CRUCIANI-SERAGNOLI, op. cit. pp. 225-238.

⁷⁸ Az ünnepi alkalom ikonográfiájáról és üzenetéről lásd ATTOLINI, op. cit. pp. 176-77.

egyházi államtól, rivalizálni vele, ezt kultúrájában is erősen hangsúlyozta (ez adott „ideológiai irányt”), a pápa bevonulása alkalmából viszont Firenzét római mintára formálták át, az érkező vendégek mintha ugyanabban a térben lettek volna, ahonnan elindultak, az alkalmazott szimbolika mind azt sugallta, hogy a két város eggyé válik a Mediciek uralma alatt⁷⁹.

II/2. A színjátszás az ünnepben

A színjátszás különböző formái az ünnep szerves részei voltak, feladatuk az ünnepével azonos: megjeleníteni az udvart illetve számára egy tökéletesnek tekintett modellt mutatni, mely világot, erkölcsöt, kommunikációs mintát ad közönsége számára⁸⁰. Ha az ünnep egyik szándéka maskarába bújva eljátszani egy világot⁸¹, a színpad erre a legalkalmasabb közeg, itt ez a kimondott cél, ezért van.

A reneszánsz színjátszást a kontextus határozta meg, nem volt önálló intézmény, nem színház, csakúgy egyszeri és megismételhetetlen, mint az ünnep (igen ritka ugyanannak a darabnak több bemutatója, ez a tisztesség csak a legtekintélyesebbeket, legnépszerűbbeket éri, mint később látjuk). Ugyanazt az üzenetet s ugyanazon a nyelven kellett megjelenítenie, mint az ünnepnek, nem kritizálhatott (hacsak nem ez a rendező hatalom elvárása), de tanított, diktált.

Jelentőségét az adta, hogy míg a többi elem ábrázolt vagy megjelenített egy világot, addig itt az előíró funkció volt a legfontosabb. Nem (csak) azt mutatta, milyen a világ, s benne elsősorban az emberek közössége, kitüntetetten az udvar, hanem azt is, milyennek kellett lennie. Nem átformálta a valóságot egy mesterséges térré, hanem ő maga lett e tér. Nem egyszerűen virtuális valóság volt, hanem az univerzum maga.

Ez pedig a színdarab - az irodalmat kutatót leginkább érdeklő elem - létmódját és karakterét is meghatározta: nem elsősorban mint szöveg létezett - elsősorban kimondott,

⁷⁹ X. Leo firenzei látogatásáról, mint ünnepi alkalomról lásd: SHERMANN, John, L'entrata fiorentina di Leone X, 1515, in CRUCIANI-SERGNOLI, op. cit. pp.239-250

⁸⁰ A színjáték és az ünnep kapcsolatának vizsgálatához érvényesnek tekinthető elméleti alapokat a fent, az ünnep kapcsán idézett helyek kínálnak.

⁸¹ Az ünnep „színpadias” jellegéről lásd GAMBERO ZORZI, Elvira, op. cit.

elő szó volt, pontosan körülhatárolható (szöveg)test nélkül. Nem a leírt szöveget recitálták a szereplők, hanem az elhangzottakat jegyezték le, esetleges későbbi felhasználásra s még inkább az ünnep fontos mozzanatának megörökítése miatt⁸². Ha újra előveszik, szabadon aktualizálják, alakítják, hiszen nem a szöveghez kell hűnek lenni, hanem a közvetítendő üzenethez, a hatásosság, az aktuális helyzet miatt gyakran át kellett formálni. A színjáték nem olvasóval kívánt találkozni, hanem nézővel, hallgatóval, a színpadon és nem lapokon, írásban létezett.

Az alkalmi szituációba ágyazott színjátszás önállósodása, elkülönülése az ünneptől - azaz a színház születése - a XV. század második felében induló folyamat, de az udvari kultúrán belül ez nem tudott végbemenni, amikor innen elszakad, akkor fog önálló intézménnyé is válni⁸³. (Hogy az alakulás nem feltétlenül idő, inkább szituáció-függő, jól mutatja, hogy Velencében a XVI. század első évtizedétől tartottak nem ünnep részeként, fizetős, tehát nem egy zárt körnek tartott előadásokat – a város vezetése ezeket igyekezett rendelettel betiltani, de nem sok sikerrel⁸⁴.)

Már az általunk tanulmányozott időszak, az alapvető változások megindulása előtt is megvoltak fontos elemei, jellegzetességei, de mégsem az a mai fogalmaink szerint. Ismert volt a színház szó is, a *theatrum*, de nem azt jelentette, amit számunkra.

A középkorban olyan árnyat adó épületet értettek rajta, melyben az emberek a városban összejöhetnek ügyeik megvitatására. Alberti szerint a *theatrum* két tartományban élő fogalom⁸⁵. Mint „artista”, mesterember, tárgyak, épületek létrehozója, Vitruvius nyomán a város, azaz a civilizált élet helyszínének egyik központi helyeként jelenik meg, azonban a XV. századi szerző, igazodva kora értelmezéséhez, még nem ismerve az antik színházi- és drámahagyományt, közösségi játéktérnek tartja, az ünnep helyének, de nem tud arról, hogy arra színdarabok előadására szolgálna. Mint humanista, a szövegek virtuális világába lépve, metaforikus helyként értette, értelmezte, alkalmazta; most is a város-kép fontos

⁸² Jó példa erre Poliziano Fabula di Orfeo-jának története, lásd: TISSONI BENVENUTI, Antonia. L'Orfeo di Poliziano, Padova, 1986.

⁸³ A reneszánsz színjátszás elfogadott időbeli, alakulástörténeti végpontjáról lásd CRUCIANI, op. cit. p. 21; TAVIANI, Ferdinando, Il segreto della Commedia dell'Arte, Firenze, 1982, p. 359.

⁸⁴ A város vezetésének reakcióját az 1507-1508-as Terentius és Plautus-bemutatókkal kapcsolatban, továbbá Velence reneszánsz színházának születését lásd: ZORZI, Alvise, La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano, Milano, 1990, p. 354; PADOAN, Giorgio, La Commedia rinascimentale veneta, Vicenza, 1982, p. 36

⁸⁵ Alberti *theatrum*-fogalmáról, használatáról, értelmezéséről lásd: CESARINI MARTINELLI, Lucia, Metafore teatrali in Leon Battista Alberti, in Rinascimento XXIX. 1989, pp. 3-52.

eleme, a barbár vidéktől megkülönböztető attributum, találkozóhely, a közösségi élet tere⁸⁶.

Mikor Leon Battista ezt a megközelítést fejti ki, beszédbe elegyedik Petrarccal, aki számára a szemlélődő életet, az *otium* eszményét értelmező tevékenység során ugyanebben a jelentésben, de ellenkező előjellel van jelen a *teatro*⁸⁷. Bár a *Momus-regény* a szóval összekapcsolja a színpadot, a színjátékot, de a maitól eltérő összefüggésben. Mint a gyönyörök kastélyai, kertjei, „*giardini d'amore*”, a szerelem játékanak helyei a középkori tradícióban (az allegorikus regényekben, így a *Rózsa regényében* vagy akár a *Dekameron* kerettörténetében megjelenített allegorikus helyek, a villák, parkjaik s a „Valle delle Donne”), e szövegben a *teatro* mint csodálatos palota, az érzéki örömök helye épül fel. Így a vadonhoz, a bűnök erdejéhez hasonlóan (ahogyan követett, érvényben lévő magyarázat, a hagyomány is érti) részese annak a tartománynak, mely az istenek számára szórakoztató látványosság, - az ember világának megjelenítője, szimbóluma, mely a benne szereplőnek értelmezhetetlen, átláthatatlan, kaotikus, a felülről szemlélőnek viszont teljesen átlátott, megértett.

A metaforikus színház-értelmezést követi Antonio Averulino, *Filarete* 1460-64 között írt *Trattato di architettura*-jában, ahol az antik mintára, geometrikus-okkult összefüggések szerint megrajzolt épület a „Bűn és Erény háza” lesz, az emberi világot megjelenítő szimbolikus tér⁸⁸. A színház negatív megítélése késő-antik tradíció, *Szent Ágoston Civitas Dei* című nagy hatású s igen népszerű szövegén alapult, s részévé vált a középkor és a pogány történelemtől alkotott értelmezésének, ez is egy olyan elem, melyen keresztül egy adott képet formált magának, s segített a viszonyrendszer, az egymáshoz képes meghatározott helyzet kimunkálásában. A világ – színház analógia itt található értelmezése, használata, noha rokon összefüggéseket mutat, nem azonos a későbbi *theatrum politicum* fogalommal, amely az udvarban a XV-XVI. század fordulóján átformálódó jelenségből indul majd ki, abból amit színházként lát, s annak felismert, adott módon értett jellegzetességeit használja majd stratégiaként saját életében, viselkedését ezek szerint szervezi, magát az innen vett metaforákkal határozza meg a képes beszéd tartományában⁸⁹. Mindkettő (a politika és a színi előadás) játékként értelmezett, tereik közt ezért lehetséges az átjárás.

⁸⁶ ALBERTI, Leon Battista, Profugiorum ab aerumna, in *Opere volgari* II, Bari, 1960-1973.

⁸⁷ Petrarcat idézi (a teatro ilyen értelmezésére példaként) CESARINI MARTINELLI, op. cit. p. 10.

⁸⁸ Filarete ezen nézeteiről, szövegéről: RUFINI, Franco, „L'invenzione del teatro, in *Il teatro prima dei teatri*, Bulzoni, 1983, pp.23-60, magyarul: A színház feltalálása, in *Ikonológia és műértelmezés* 8, pp. 91-118.

⁸⁹ Erről lásd BENE Sándor, *Theatrum politicum*, Debrecen, 1999.

Ahogy a *theatrum* fogalma jelentős változásokon ment át az udvarban századfordulón, úgy a színjátszás, a *dráma* is: változnak az előadás formai elemei, külsőségei, módozatai, változik a bemutatott darab tematikája, mozgósított műveltségi kincse, de a közvetített üzenet is.

Korábban, a középkorban is az ünnep része volt a színi előadás⁹⁰, de leginkább az egyház életéhez, rituáléjához kötődő alkalommal került rá sor, bár létezett világi előadás is mind a nép mind az arisztokrácia szórakoztatására. A különböző alkalmakra szóló különféle formák szisztémája átöröklődött a reneszánszra is, csakhogy átértelmeződéssel, hangsúlyok, feladatok átrendeződésével⁹¹. A legfontosabb, legjelentékenyebb a rituális színjáték, mely a templomban, a szertartásból, annak részeként született meg, feladata megjeleníteni, élővé tenni a liturgia szövegét, ezáltal segíteni annak megértését, a tanítás célbaértét. Ugyanakkor nem csak ábrázolás, illusztráció, de mágikus, rituális cselekedet is (ahogyan Huizingánál láttuk), mely során a megidézett világ realitássá lett, testet öltött.

Az első forma a dialogizált előadás volt, amikor az evangéliumi történeteket, tanításokat párbeszédben adták elő, először a misét celebráló papok, később a hívők bevonásával, szereplésével. A korábbi közönség is részesévé válik e ponton a rítusnak, ez jobban segíti az azonosulást, mint a korábbi helyzet, amikor csak kívülről követték. Ha minden jelenlévő nem is kapcsolódott be, de a laikusok megszólalásával a közösség is bevonódott, az eddig elkülönült terek egymásba nyíltak. Ehhez az is kellett, hogy a használt nyelv is megváltozzon, a latint felváltotta a vulgáris, s vele a tömegéhez közeli műveltség alkalmazása, a szentírás mellett a közismert, közérthető *exemplumok* is megjelentek a recitált szövegekben.

A drámai szituációt, a megképzendő virtuális teret néhány jelzéssel hozták létre, jórészt a meglévő átminősítésével, átértelmezésével, így lett a húsvéti szertartásban az oltárból adott időre, adott helyzetben a Megváltó sírja – az ekkor képződő jelentés viszont részese marad a tárgynak, így valóban élővé, reálissá válik a virtuális tartomány. Ez az elkülönülő, elkülönülő helyzet idővel egyre nagyobb önállósághoz jutott – hiszen hatékony és népszerű módja volt a magyarázatnak, a tanításnak minden résztvevő számára.

⁹⁰ A középkori színjátszáshoz lásd: ALLEGRI, Luigi, Teatro e spettacolo nel Medioevo és LAZZERINI, Lucia, Il teatro, in La letteratura romanza medievale, op. cit; PIETRINI, Sandra, Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo, Róma, 2001.

⁹¹ E folyamatot rekonstruálja ATTOLINI, in op. cit, mikor a középkori hagyomány bemutatásával kezdi a reneszánsz színjátszás történetének elbeszélését (pp. 13-24).

A közkedveltség lehet az oka annak, hogy aztán kikerült az utcára, a templom épületén kívülre, pontosabban először a szent hely előtti térre. Ezt az tette lehetővé, hogy az ünnep nem profán alkalma a közösség teljes életterét átformálta, átlényegítette. A szertartástól önállósodással a játék szakralitása eltűnőben volt, az ábrázoló, bemutató funkció előtérbe került a mágikushoz, a létrehozóhoz képest.

Átalakult a struktúra is, a templom egységbe foglaló belső, zárt tere helyett az egység virtuálisan volt jelen; az ünnepben, az előadás területei, a játéktér és a közönség tere elkülönültek, a díszletet eddig maga az épület (átlényegülő elemei) volt, most az előadók mögé került: először a homlokzat, később az épített háttér. Az előadások szervezése, kivitelezése, megvalósítása ezzel együtt az egyházi személyek helyett világiak - erre az alkalomra szerveződő civil közösségek, konfraternitások - feladata lett, akik hitbuzgalmukat bizonyíthaták, hitüket élhették e módon meg.

E jellemzők alapján a színjáték új típusa jött létre, ez, noha az utókor számára profán szituációnak tűnhet, a kortársak számára továbbra is az ünnep szent alkalmának részeként, e tartományban maradt. (Innen eredeztethető a firenzei *sacra rappresentazione* később szemügyre vett műfaja is).

A megváltozó alkalom átalakította a helyszínt, annak „berendezési tárgyait” is. A funkció változásával a látvány kidolgozottsága, a vizuális hatásra törekvés szerepe erősödött - az üzenet leghatásosabb kommunikálása érdekében. Elkülönült viszont a színjátszás tere, bár elrendezése azon igyekezett, hogy a nézőt e térbe vonja, s ott tartsa; az asszimiláció és a disszimuláció egyszerre zajlott. A nézők aktivitását úgy érték el, hogy nem egy színpadot állítottak fel, vagy a jelenetek vonultak el a nézők előtt, mobil színpadokon, esetleg a közönség járt egyik színpadtól a másikig - két egyházi ünnepi rítust, a processziót és az igehirdetés hallgatását vegyítve. E stratégiák a szakralitást is biztosították, az arra érvényes kódok szerint zajlottak az események.

További itt tartó erő volt a megjelenített üzenet és a tanító szándék maga is, az *exemplum* eljárása, a középkori kulturális kommunikáció episztemologikus fogalma: a hit igazságait, a keresztény egyház által elfogadott erkölcsöt, társadalmi hierarchiát, világszerkezetet s a bennük mozgáshoz szükséges ismerteket közvetítette történetek segítségével. A színpadi tér elrendezése is e korra jellemző: párhuzamos helyszínek mutatkoznak meg egyszerre a jeleneteken belül is. Egyszerre jelentítik meg hétköznapiakban nem látható metafizikus tartományt és az emberi élet territóriumát. A világ teljességét kívánja bemutatni – ez teszi ünnepé az ünnepet, ez különíti el a köznapi

létezésétől. Olyan pontja az életnek, amikor kilépve a szokott közezből, az embernek az egészre lesz rálátása.

Ahhoz hogy a tömegek számára befogadható legyen az előadás, a megszólalás nyelve is érthető kellett legyen. Az első népnyelvű szöveg a XII. század közepéről maradt ránk, a francia földön született *Jeu (vagy Mystère) d'Adam*, mely a keresztény üdvtörténetet meséli el, jeleníti meg, tanítja: világmagyarázatot és értékrendet ad. A címbe szerepel a kategóriába soroló műfaj-megnevezés. A *jeu* a latin *ludus*-ból, a játékból ered, a másik terminus, a *mystère* a misterium illetve a ministerium szavakból⁹², a kettő együtt alakítja ki, határozza meg a típust: olyan (szín)játék, melynek tárgya a hit misztériuma, azaz a világról való igazság megmutatása. E típus fontos jellegzetessége, hogy két regiszterben mozog, a szentben és a profánban egyszerre, ezt leginkább a nyelvhasználat teszi lehetővé, a darab világa így be tud olvadni a nézőjébe, mintha az a saját valóságában történő eseményt látna, ezzel tudja arra vonatkoztatni, applikálni a szerzett tapasztalatot.

A tékozló fiú történetét elmesélő, 1230 táján keletkezett *Courtois d'Arras* című darab Jean Bodeltől már egyértelmű allúziókat tartalmaz korabeli személyekre, viszonyokra, a történet az *exemplum* alakulásának mintájára a parabolisztikus felől egyre inkább a realiztikus felé halad. (Nem a modern értelemben, hanem azzal, hogy a mitológia, a legenda világa helyett a befogadóba szituálja azt).

A század második felében viszont elválik egymástól a két regiszter, s noha a vallásos színjátszás az ellenreformáció koráig megtart bizonyos profán elemeket, kialakul egy tisztán világi játéktípus, mely, a novella pozíciójához hasonlóan, az emberek viselt dolgairól szól, nem lép a metafizika tartományába, a tanítás mellett a szórakoztatás intenciója erősebbé válik, így a komikum szerepe is megnő.

Az első ilyen jellegű ismert szöveg 1276-ból származik, Adam de la Halle *Jeu de la Feuillé*-je, mely a *Dekameron* világát előlegezi, egy felsőbb rend nélküli, kaotikus világot, ahol az ember szenvedélyeinek rabja, s inkább mutatkozik örülnék, bolondnak, mint épelméjűnek. A cél: szembesítés e helyzettel, a színpad és a befogadó közötti distancia viszont lehetővé teszi, hogy a néző maga előtt, kívülről látván magát, bűneit, a nevetés gesztusával elismerje és meg is bánja azokat.

Noha a szöveg magát *jeu*-nak nevezi, a *farse*-kategóriához közelít, hiszen a valóság fel nem ismeréséből, a látszatok után ítélesemből eredő komikus helyzetek és *beffák*, átverések állnak itt is a középpontban, mintha az emberi világ legfontosabb mozgatói ezek lennének.

Az *exemplum*, mely itt megelevenedik, előáll, Itáliában a szövegszerűség erősödése felé haladt, a novella műfaja felé, mely tehát követte annak tradícióját bizonyos pontokon: hasonló feladatok, hasonló (nyelvi) regiszter, hasonló világ (de két különböző létmód).

Az ezidőben kialakuló formák (mind a szakrális, mind a profán regiszterben) a következő két évszázadban tovább virágoztak. Míg az Alpokon túli területeken a misztérium-játék előadásai hagyományozódtak, alakultak, melyek a helyi jellegzetességek mellett (a fent látott elrendezésbeli variációk például) hasonlóak voltak abban, hogy nagyszabásúak, sok szereplőt vonultattak fel, Itáliában más jellegű előadások születtek. Ismerünk a fentiekre emlékeztető alkalmakat, mint a Colosseumban 1490-ben tartott vallásos színjáték-bemutatók, ám az itt elterjedő *sacra rappresentazione*-műfaj máshonnan eredt, és más a története is⁹³.

E színjáték-típus kezdeteit a konfraternitások liturgiájában (köztük vallásos processziókban), illetve annak egyik itáliai formájában, a flagelláns-menetben találjuk. Az 1260-ban, Umbriában, a perugiai *Raniero Fasani* remete alapította mozgalom szokásai szerint a vezeklő felvonulás közben dramatizált *laudákat* adtak elő. A *lauda*, noha az írásos irodalom egyik műfaja most előadássá vált, élő szóvá, amikor a bemutatás, a megjelenítés és nem a szöveg-szerűség volt az elsődleges. Az előadás mindvégig, az alkalom kívánalmainak megfelelően, a szakrális szférában maradt, nyelve lehetett latin vagy vulgáris, de a komikum regiszterét nem érinthette.

A *sacra rappresentazione*ről, mint önálló műfajról akkor beszélhetünk, amikor a XV. század elején átlépett e másik regiszterbe, amikor a *jeu*-nél látott folyamathoz hasonlóan a mítosz világa helyett a közönség köznapi világához közelített. Igaz, kedvelt tematikájánál fogva (a szentek élete) nem azonosult vele, de a parabolisztikus, *exemplum*-típusú interpretációs hagyományra építve olyan történetként értette és mutatta meg magát, mely az emberi világban játszódott, arról szólt a képes beszéd eszközével. Mivel e műfaj már részese annak a színjáték-tradíciónak és szituációnak, melynek Pandolfo Collenuccio is alakítója, történetének vizsgálatát később folytatjuk.

Az egyház ünnepeihez, a vallásos élethez kötődő előadások mellett a mimetikus játéknak más formái is éltek, melyek kizárólagos célja a szórakoztatás volt. Igen népszerű, sokat alkalmazott elemei az ünnepi alkalmaknak, kimondottan profán jellegük miatt viszont nem lehettek részesei a hivatalos kultúrának. Nemigen érintkeztek az írásossággal, a litterae tartományával, mint látványosság, egyszeri előadás léteztek. Nem színi előadások

⁹² A szó magyarázata: LAZZERINI, op. cit, p. 323.

⁹³ Erről PIETRINI, op. cit. p. 63 (ugyanitt a jegyzetekben a témával részletesen foglalkozó kutatások).

voltak, nem kívántak virtuális világot megjeleníteni, felépíteni, csak a kellemes időtöltést szolgálták, ezért nem is igen alkalmaztak díszletet, jelmezt. Meglehet, történetet meséltek el, s azt valamilyen módon látványban meg is jelenítették (egyszerűbb mozgás, az akció érzékeltetésére), ezt inkább jelzésszerűen, mint a teljesség megképzésének szándékával tették. Az alkalmi előadások nem is rendeződtek el, nem alakultak ki műfaj-szerű kategóriák.

Az utókor rendszerezési szempontja lehet egyrészt az alkalom (nemesi udvarban vagy széles tömeg előtt, utcán tartott), másrészt a fellépő előadó, az ő tevékenysége. Ez utóbbi vezethet szórakoztató előadások alaposabb megismeréséhez, mivel mind a nép, mind az arisztokrácia előtt jobbra ugyanazok, ugyanazzal a produkcióval léptek fel.

A társadalom e csoportját a *giullare*-nak nevezték a kortársak: ide tartozott mindenki, aki mások szórakoztatásából élt. Nem tartoztak a társadalom megbecsült rétegéhez, úgy tartotta a közvélekedés, hogy mivel nem végeznek hasznos, termelőmunkát, az elemőzsiából élők, a naplopók, az ügyeskedők körében helyezkednek el a társadalmi hierarchiában.

Egy XIII. századi grammatika, a *Summa de arte prosandi*⁹⁴, arról szólva, hogy miféle emberek gyűlnek össze az uralkodói központokban eltartást remélve, a zenészeket (fidicines, tibicines, lyricines, cornicines) valamint a szórakoztató előadókat (hystriones, ioculatores, saltatores, scurrae, gesticulatores) a kétes erkölcsű személyekkel (traditores, sussurones, parasi) egy csoportban találjuk. A felsorolt szórakoztató-típusokat az egyes tevékenységek szerint különítették el őket, bár ezek nem voltak pontos határok, egy előadó akár több módot is bevetett egyszerre a közönség tetszésének elnyerésére. A *hystriones*, amellett, hogy előadtak (szavalva és dalban) egy történetet (többnyire a lovagi kultúra mitológiájából), zenéltek is, és mindezt mozgással kísérték. A szórakoztatónak tudnia kellett hangszeren játszani, madárhangot utánozni, dalokat, verseket szerezni, akrobatamutatványokat végezni, zsonglőrködni.

A *trubadúr* szerepe is rokon volt a *giullaréval*. Abban különböztek (különböztették meg magukat), hogy ők produkcióikért nem vártak fizetséget, adományt. Noha a *trovatore* is vándorolt udvarról udvarra, közösségről közösségre, a nemesi rend tagja maradt, tevékenysége inkább a szabad művészetekhez állt közel, mivel nem használta anyagi haszonszerzésre. Gyakran kísérte viszont *giullare*, így közös produkcióban a szórakoztatás alsó és felső regiszterét is meg tudták jeleníteni⁹⁵. Igaz, nem sorolhatók a színjáték

⁹⁴ Ismerteti PIETRINI, op. cit, pp. 59-60.

⁹⁵ A trubadúr és a giullare kapcsolatáról lásd PIETRINI, op. cit. pp. 62-63.

kategóriájába, e tevékenységek azért érdemelnek mégis említést most, mert népszerűek, jelen voltak mind a városi, mind a nemesi közegben, kultúrában; velük éltek, alakultak, s a reneszánsz udvar történetét is befolyásolták.

A középkor sajátos színjátszás- és színház-értelmezésének egyik eleme tehát annak a reprezentációval, az előadással azonosítása volt - ehhez kapcsolódóan pedig a szóbeli, a nem irodalmi jelleg, illetve a színpadi produktumok ily módon kezelése. Ismert volt, elevenen élt viszont az *litterae* tartományában is egy *theatrum*-fogalom -. Ennek egyik eleme metaforikus jelentésben használata, melyre példát korábban már láttunk, de része egy bizonyos dráma-értés is, a színházi szöveg egyfajta olvasata, interpretációja. Követhető egy drámai szöveghagyomány: ez nem bemutatásra szánt darabokból állt, a literátorok közösségében terjedt, olvasták és írták, nem hallgatták vagy előadták (bár nem zárható ki, hogy eljátszották őket, vagy legalább dramatizálva olvasták fel). E tradíció két típust különböztetett meg, ismert, művelt: komédiát és tragédiát⁹⁶.

Viszont e fogalmakon mind az antik, mind a humanizmus-beli, mind a modern jelentésekhez képest mást értett. A XIII. századtól Arisztotelész *Poétikája* már jelen volt az európai írásos kultúrában⁹⁷, már a század első felében születik fordítása mind arabból mind görögből, olvasatát viszont meghatározza a korabeli befogadó előfeltevése, a késő antik időkből, a korai keresztény szerzőktől örökölt elgondolás: a komédia alacsonyabb társadalmi regiszterekben is játszódó, rosszul kezdődő de szerencsés véget érő történet. A tragédia viszont a hierarchiában fent álló csoportok körébe szituált, és kötelezően rossz véget ér; Az alkalmazott nyelvi réteg is idomul a megjelenített regiszterekhez, a történet kimeneteléhez.

A drámai szöveg nyelvi konstruálásának követelményei nem voltak ismertek, a dialogicitás nem volt alapvető követelmény, bár jellemző elemnek tartották. Ezen fogalom-értés vezette Dantét is az *Isteni Színjáték* alkotásakor, ehhez igazodott a mű. A korabeli drámai korpuszt nem tudjuk tipologizálni, meghatározni és olvasni mai fogalmainkat követve, a fenti distinció képez ontológiai alapot.

A komédia és a tragédia hierarchizálása, értékelése a keresztény morál alapján összeegyeztethető az ezen elgondolások alapján értett ókori hagyománnyal: a tragédia a

⁹⁶ A két fogalom középkori értelmezéséről PIETRINI, op. cit. 105-132.

⁹⁷ FRANCESCHINI, Ezio, La „Poetica” di Aristotele nel secolo XIII, in Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venence, 1935, pp. 1-105.

nagyobb presztizsú, az értékesebb, hiszen a keresztény bűnhődés, szenvedés-kultusszal egy dimenzióba vonható.

Ez azt is jelenti, hogy a tovább élő antik tradíció elemeit is másképp értette a kor, nemcsak Arisztotelész elméleti munkáját, de a fennmaradt Terentius, Plautus-szövegeket is. Erre a hozzájuk viszonyulásból, az őket imitáló darabokból informálódhatunk: a X. században Gandersheimben élt apáca, *Hrosvita*⁹⁸ szövegeinek célja az volt, hogy morális ellenpéldaként szolgáljon a terentiusi komédiák szabados, erkölcstelen világához, az exemplum episztemologikus fogalmához tartva magát, azt működtetve kíván épületes példákkal szolgálni közössége számára. A viszonyítási ponthoz igazodva, a tragikus kifejelet lesz a megkülönböztető, a társadalmi regiszter azonos, az alsóbb néposztályok körében játszódik, talán az imitáció mellett a befogadók elvárásaihoz, műveltségéhez szociális pozícióját szem előtt tartva.

A humanizmus újdonsága⁹⁹, mássága nem abban állt, hogy az ókori szövegeket felfedezték (bár sok, Nyugat-Európában addig elfeledett, ismeretlen művet tesznek közzé), hanem, hogy a hozzájuk való viszonyban, olvasatukkor s követésükkor megkísérelték rekonstruálni az antik teóriákat, megpróbálták úgy érteni, mint a modellezett korban. Nem a szövegek felfedezése jelenti a modell megvalósítását, hanem az olvasás és a megértés rekonstruálása, ezzel válhatott az ekként cselekvő személy résztvevővé, odatartozóvá.

⁹⁸ HAIGHT, Anne Lyon, *Hroswitha of Gandersheim: Her life, Times and Works, and a Comprehensive Bibliography*, New York, 1965.

⁹⁹ A humanizmus megváltozó tragédia- és komédia-értelmezéséről: STÄUBLE, Antonio, *L'idea della tragedia nell'umanesimo*, in *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, Viterbo, 1983, pp. 47-70; uő, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, 1968.

II/3. A színház születése

A XV. század második fele előtt tehát mást értettek *theatrumon* és mást színjátszáson, mint a modernség korában. Már a trecento második felében, a születő humanizmussal megjelent a dráma-fogalom újraértelmezésének szándéka, elsősorban az iskolában, egy újfajta nevelés, oktatás elemeként. A rekonstruálni igyekezett antik drámai szövegek kezdetben didaktikus célokat szolgáltak: a modellben élőnek tételezett nyelvváltozat újraképzésének, tanításának, elsajátításának célja mellett a szövegek intencionált világotvilágolvasatát, morális rendjét is próbálták megérteni, magukévá tenni a csoportok.

Az ekként születő elgondolásokról ismét az ismert, antik példákat imitáló szövegek alapján alkothatunk képet, ilyen Pier Paolo Vergerio *Paulus* című, latin nyelvű darabja. A szereplők, a névadás, a plautusi komédia történetalakításának fordulatai a modell imitálásának új stratégiáját (a szöveghez közelebb követést, a jellegzetességek intenzívebb átvételét, felhasználását) mutatják, a kulturális hagyománnyal kialakított új viszony értelmezi át a közvetített világotvilágolvasatot. A morális tanítás nem metafizikus összefüggéseket kívánt feltárni (nem az isteni rend létét bizonyítja, mint a középkori Variáns), hanem egyrészt evilági, praktikus életviteli tanácsokkal szolgált, másrészt a metafizikussal kapcsolatteremtés helyett egy új univerzum, a kulturális-textuális kiépítésére törekedett, annak a virtuális realitásnak a létrehozására, mely a humanista diskurzus tere lehet, terévé válik.

A korai humanisták számára ez volt a drámai szövegtörzshalmaz közege, itt élt; a színre állás, a színjáték külön tartományban maradt, igaz, épp nevelő szándékkal, sor került előadásukra is, de nem a későbbi külsőségek közt, inkább dramatizált felolvasásról, esetleg memória utáni recitálásról volt szó, ahol a szöveg mellé nem rendelődtek egyéb színjátéki elemek¹⁰⁰.

Az új *theatrum*- és dráma-fogalom története Rómában, *Pomponius Laetus*¹⁰¹ körében folytatódott. Az Akadémia 1471-es felélesztése után egyik fő tevékenysége az antik színház rekonstruálása lett. Már a század első felében a városi élet egyik legfontosabb tereként értette Alberti, de még nem tudta pontosan, mire is való, ezt Pomponio tárta fel és

¹⁰⁰ A korahumanista iskolai színjátékról lásd VENTRONE, Paola, Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento, Pisa, 1993, pp. 22-38.

¹⁰¹ Erről lásd CRUCIANI fent idézett helyeit.

mutatta meg. A pápai városban élő humanista börtönévei után az klasszikus modell teljes megvalósítása helyett a kultúra feltámasztásán fáradozott, visszavonult e virtuális térbe. Ez viszont nem Petrarca *otiuma*, tevékenysége a városra (annak szellemi, hatalmi elitjére) nyitottan, szoros kapcsolatokat tartva zajlik.

A játéktérként értelmezett kulturális térben a *teatro* metaforikus használata természetesen adódó eljárás, ontológiai hasonlóságok felismerésén, használatán alapult. A *theatrum* nem elsősorban a színjátszás mai értelemben vett tere, intézménye, sokkal inkább egy olyan szervező elv, amely az egyszeri bemutatók számára kínált technikákat. Célja egy olyan hely létrehozása, melynek elkülönülő terében az antik világ (virtuális) mása képződik meg. A színházba belépés és az ott időzés olyan, mint amikor a szövegek univerzumába lép be az ember, a más térbe kerülés viszont itt fizikailag is átélhető, ez pedig valóságosabb élményt tud (kíván) nyújtani azoknak, akik számára textuális kozmoszban időzni fáradságos feladat – a színház a kevésbé művelt (udvari) nagyközönség számára teszi megélhetővé, megtapasztalhatóvá a követni vágyott modellt.

Az akadémia első előadásai iskolai gyakorlatok lehettek, a játék praktikus haszna, a nevelés volt az elsődleges cél: nyelvre oktató, de vele együtt műveltséget adott, követendő kommunikációs eljárásokat és normákat, s ezzel morális rendet. A szöveg eljátszásakor a szereplők és a nézők egyaránt elsajátíthattak technikákat és ismereteket a világról. Az előadóknak ez nem volt mesterségük, a recitálás is egy módja volt az antikvitás megélésének, úgy mint az antik öltözékek viselete, új nevek felvétele, a görög és a latin tanulmányozása, szövegek olvasása vagy az ünnepek, mint a *Palilie*, Róma születésnapja.

A *Palilie*-ről, a kör számára kiemelkedő jelentőségű évfordulóról a mester két tanítványa is beszámol: *Pietro Marso* az 1498-as Pomponio-gyászbeszédében, valamint *Jacopo Gherardi* a naplójában. Utóbbi az 1483. április 20-án zajlott ünnepély leírását adja, melyet az akadémia vezetőjének Esquilinuson álló házában tartottak az irodalmi társaság, a sodalitas tagjai:

„... die dominico qui sequutus est, a sodalitate literaria, celebratum est Romane urbis natale, sacra solemniter acta, Demetrius Lucensi bibliothecae pontificae prefecto operante, Paulus Marsus orationem habuit, pransum est apud Salvatoris sacellum, ubi sodalitas litteratis viris et studiorum studiosis elegans convivium paraverat, sex antistites convivio interfuere et eruditi ac nobiles adolescentes quamplures, recitatum est ad mensam Frederici

III Cesaris privilegium sodalitati concessum, et a diversis iuvenibus eruditis versus quamplures etiam memoriter recitati.”¹⁰²

Számunkra az utolsó megjegyzések a legérdekesebbek: az ifjak verseket adnak elő, e program célja az idő kellemes eltöltése mellett az akadémia eredményességének, presztizsének megmutatása, az antikcivilizáció imitálásának szándéka, az ünnepi alkalom latin minta szerinti megszervezésével onnan vett elemek beiktatásával, s ezáltal az ünnep terében, idejében az ünnepelt világ megidézése, megképzése. Ugyanakkor a játék még nem színházi térben zajlik, nincsenek díszletek, jelmezek, maszkok¹⁰³.

Az addig irodalminak tekintett szövegek előadása az akadémia tevékenységének fontos eleme lett, főúri paloták udvarán kialakított alkalmi színházakban került sor az előadásokra, természetesen valamilyen ünnep apropóján, részeként. Ekkor a teret az antik szövegekből ismert módon igyekeztek átalakítani; az elsőszámú modell Vitruvius műve, az 1486-ban a Pomponius-körhöz tartozó *Giovanni Sulpizio da Veroli* által kiadott *De re aedeificatoria* volt.

A nyomda alá készítő tudós humanista, Raffaele Riariónak, patrónusoknak dedikált *Ajánlásában*¹⁰⁴ az ókori szerző által leírt és a létező város közötti legfontosabb különbséget a színház hiányában látja, amellel érvel, hogy a nélküle nem lehet teljes a modell megvalósítása, Róma újjáépítése. Az értekezést a jelenre applikálja, s a hiányosságok ellenére így egy térbe tudja vonni a modellt és annak megvalósulását. Mind a hajdani mind a mai Rómát ugyanarról a horizontról tekinti, így egyesíti őket. Ezáltal a szöveg maga is aktualizálódik, nem csak filológiai kutatás tárgya, nem csak forrás, irodalomtörténet, de élő, ható elgondolás, melyhez a textuális univerzumon kívül a valós, történeti világ is viszonyul.

1486. áprilisában, tehát az azévi Palilie-ünnephez kapcsolódva, Sulpizio megszervezte és kivitelezte *Seneca Ippolitójának* előadását. Ugyancsak a programok részeként, először egy Plautus-bemutatóra került sor a Campidoglión, a római komédia-előadások később is gyakori színterén (mint a híres 1513-as, amikor először készül színházi épület, igaz még ideiglenesen), a város civil életének jelképes központjában, ahol az ünnep meg tudott, meg

¹⁰² „... a következő vasárnap egy irodalmi sodalitas tagjai megünnepelték Róma városának születésnapját; miután a szent rítusokat elvégezték, melyeket Demetrio Lucense, a pápai könyvtár prefektusa celebrált, Paolo Marso mondott egy szónoklatot; a megváltó sírjánál zajlott az ebéd, ahol a literátorok s tudósok sodalítása egy elegáns conviviót készített; hat püspök vett részt s sok nemes és művelt ifjú: ebéd közben felolvasták III. Frigyesnek a sodalitas számára kibocsátott privilégium-levelét, s több művelt ifjú verseket szavalt, memóriából is.” A szöveg megtalálható: CRUCIANI, op. cit. p. 188 (ford. tőlem).

¹⁰³ A római komédia-előadásokról lásd GRECO, Aulo: *L’istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Liguori, 1976, p. 26.

¹⁰⁴ Az Ajánlás olvasható: CRUCIANI, op. cit. pp. 224-25.

akart nyílni a szélesebb tömegek számára is. A tragédiát az ünnepi rendezvények sorozatában háromszor adták elő, de három különböző alkalom keretében, különböző helyeken: elsőként a rendező-mecénás, Raffaele Riario palotájának közelében, a Campo degli fiorin, majd a pápa jelenlétében az Angyalvárban, harmadjára pedig a Riario-ház udvarán.

A pomponiánusok komédiát már évek óta adtak elő, de ez az első tragédia-bemutató, az eddig tisztán a litterae tartományába tartozó mű más dimenzióba lépett, átalakult létmódja, már nem csupán betű, nyelv, de előadott, megjelenített, a színpad világában életre kelő, egyéb elemekkel kiegészülő alkotás lett. Eztán az irodalom fogalmának jelentése is megváltozik. Az előadás latinul zajlott, tehát a művelt elit szórakoztatása (és nyelvi nevelése) volt a cél, a színjáték idejére díszlet épült, viszont hogy ez pontosan milyen is lehetett, s mi történt a színpadon, hogy hogyan is nézett ki az előadás, már nem rekonstruálható. Ekkor tűnt fel, vált ismertté a későbbi évtizedek egyik jeles színjátékosja, *Tommaso Inghirami*, aki az akadémia körének tagjaként Fédra szerepét játszotta tizenhat évesen, s oly emlékezetesen, hogy később is e néven ismerik¹⁰⁵.

Mivel a színi előadás nagy presztizsre tett szert az udvarban, a kulturális élet színvonalának egyik emelője, a kulturális hatalmi státusz megmutatója lett, az azt létrehozó, abban szereplő is részesedett a megbecsültségből – azzal, hogy a recitálás feltételezi az új, az értékhierarchiában vezető helyre emelkedő műveltség birtoklását. Később, a szórakoztató jelleg erősödésével, az erudíciós regiszter alacsonyabbra kerülésével a színész státusa is megváltozott, a félig-meddig humanistának tekintett előadó a szórakoztatást végző egyéb tevékenységeknél (a korábbi *giullare*) alig lesz rangosabb.

A rendező, *Sulpizio* Prologusában¹⁰⁶ magyarázza el, tanítja meg, mire is jó, miért is fontos a színi előadás. Mint retorikai helyzet, egyrészt elvégzett feladat is, most így, erről kell szólnia, ekként kell láttatnia. Az akadémián belül érvényesnek tekintett teória propagálása, a befogadó közösség formálása (arra is tanít, hogyan viselkedjenek az előadás alatt), az új műveltség, az új ünnepi rituálé elfogadtatása a cél: meggyőzés arról, hogy fontos és hasznos az ekképp értelmezett színház valamint dráma. A tragédia bemutatóját - újdonságának kiemelése mellett - az Urbs kiemelt fontosságához, spirituális, intellektuális szerepéhez kapcsolja, ami itt történik, ezt bizonyítja, erősíti, a résztvevők tehát átélhetik a fontos centrum létezését.

¹⁰⁵ Róla s a XV. század végének, a XVI. századnak színjátékosairól: PETRINI, Armando, La „Signoria di madonna Finzione”, Genova, 1996.

¹⁰⁶ Az Előszó megtalálható: CRUCIANI, op. cit, p. 227.

Az emelkedettség megteremtése a következő történet kívánalma is: hőskről, tragédiákról lesz szó, ehhez pedig komolyság, elmélyültség kell. A megfelleőnek ítélt állapotot, hangoltságot a közönség instruálásával is igyekszik elérni, elmondja, hogyan viselkedjenek, mit tegyenek. Az előadás egyúttal a civilizált közösségi életre is nevel. Pomponius-féle Akadémia színjátékaiban, az előadás során mutatott, latinul megszólaló, klasszikus mitológiai alapú világ egyrészt modell a közönség számára, másrészt - a magát a (keresztény) közösség előtt modellül állító, e státuszra törő - pápai Róma önmetaforája is. A kapcsolat egészen szoros: a színpadon a múlt kelt életre. Ennek köszönhetően viszont létrejött egy, a humanisták litterae-territóriumához hasonló játéktér, módosult a játék érvényességi területe, így új tagokat is szerzett, akik elsajátították és elfogadták (betartották) a szabályokat.

A latiumi sodalitas elgondolásai éppen ekkora jelentős módosulásokkal jelentek meg Ferrarában, ahol ugyanezen év januárjában sor került az első olasz nyelvű Plautus-előadásra. A latin nyelvű tragédiát, illetve a vulgáris nyelven játszott komédiát megjelenítő két mód közül az udvar közegében a második honosodott meg hamarabb. (A latin tragédia előadásának a padovai egyetemen alakult ki hagyománya, így része volt az itt nevelkedő észak-itáliai értelmiségiek és udvari emberek műveltségének. Itt tehát kifejezetten a docere elvének megfelelésre, nyelvi és morális tanításra törekedtek.). Az *Este-udvar* igen gyorsan adoptálta a római eredményeket, új eljárásokat, a hatalmi reprezentáció megformálásának, a tekintély, a központ-jelleg megjelenítésének módjait, alig néhány évvel a Pomponius-kör bemutatói után itt is sor került az első előadásra.

A sajátos hely(zet)hez hasonlóan történt a modell applikálása, ennek köszönhetően azon változtatások, melyek az udvari színház jelenségében meghatározó jegyekké váltak. Sajnos, a források többnyire nem emlékeznek meg azokról, akik ezen ünnepi alkalmak szervezői, létrehozói voltak, *Collenuccio* itt játszott szerepe sem határozható meg pontosan. Csakúgy, mint pesarói életéről, ferrarai tartózkodása idejéből sincsenek információink arról, milyen tevékenységet végzett pontosan. Csupán annyit tudni biztosan, hogy 1487-ben, másodikként az *Plautus* Amphitruonjának általa készített olasz változatát mutatják be, kevéssel halála előtt pedig egy északon új műfajt, a sacra rappresentationét igyekszik, a már létező színház rendszerébe illeszteni. Hogy szerepe kimerült-e ebben, vagy valamilyen módon részese volt-e az első színi előadásnak, a kilencvenes évek többi bemutatójának, nem látható, ám mivel mindenképpen alakítója az itt zajló eseményeknek, érdemes alaposabban is megismerkedni a Ferrarában tartott előadásokkal.

Collenuccio esete jól példázza az irodalom és a színház fogalmainak korunkétól eltérő kapcsolatát. A *litterae*, az írott nyelv, tartományában a szöveg önállóságának, autoritásának, életének egyik kulcsa, hogy meghatározott szerzője van. Valakinek az írása, valakinek a hozzájárulása a diskurzushoz (ami biztosítja egyszersmind az író személy hírnevét, továbbélését is). Az ünnep programfolyamának részét alkotó színi előadás, bármilyen szöveg hangozzék el, mivel létének alapja az egyszeri, megismételhetetlen szituáció, a rögzíthetetlen alkalmi megjelenítés, mert itt az elhangzó szöveg csak egy elem, nem abszolút közeg, mint az írott nyelv. Hiába a memória, s az esetleges írásos megörökítés szándéka, az előadás továbbélése nem volt biztosítható.

A cél nem a szerző virtuális képmásának megteremtése, itt az egyedüli főszereplő a fejedelem, hiszen az ünnep (s az abban zajló összes esemény, minden elem) az ő hatalmának kimutatását szolgálta. A reneszánsz udvari színház novuma az volt, hogy az egyik tartományból származó klasszikus drámai szöveget egy addig idegennek tekintett közegbe helyezte át, ahol megváltozott annak létmódja, viszont hatására a befogadó kontextus is átalakult. A komédiák új közegbe kerülése okozta változásairól tanúskodik I. Ercole levele Francesco Gonzagához 1496-ból, arra a kérésre válaszolva, hogy küldené el Mantovába a Plautus-előadások olasz nyelvű szövegeit:

„... ché volemo che la sappia, che quando Nui facessimo recitare dicte Comedie, il fu dato la parte dua a caduno di quelli, che li havevano a intervenire, acciocch'imparassero li versi a mente; et depoi che furono recitate, Nui non avessimo cura di di farle ridurre altramente insieme, né tenere copia alcuna...”¹⁰⁷

Az udvari színház asszimiláló és interaktív világa nem csupán az irodalommal volt ilyen viszonyban, a bekapcsolódó egyéb tevékenységekkel (ars – művészet) is, mint látni fogjuk, hasonló történt.

Arra, hogy a korabeli befogadói közösség hogyan látta, hogyan érti a színi előadást, jó példák lehetnek a fennmaradt naplók. A *Diario ferrarese* ismeretlen krónikása, aki feljegyezte városának szerinte említésre méltó eseményeit, többek közt beszámol az 1486-os és az 1487-es előadásokról is:

„(január) 25-én Ercole D'Este herceg készítettett egy ünnepséget udvarán, ez Plautus egyik darabja volt, melyet Menechmio-nak neveztek. Volt két testvér, akik úgy

¹⁰⁷ „azt akarjuk, tudja, mikor mi előadattuk a mondott Komédiákat, mindenkinek, aki fellépett, odaadták a részét, hogy megtanulhassák a verseket kívülről; előadásuk után Mi nem törődtünk összegyűjtésükkel, s nem tartottunk meg belőle másolatot...” idézi PETRINI, op. cit. p. 101 (ford. tölem).

használták egymásra, hogy nem lehetett az egyiket a másiktól megkülönböztetni; ez az egész egy fából készült emelvényen zajlott, házakkal, egy ablak s egy kijáró volt mindegyiken. Aztán jött egy hajó, ... s átszelte az udvart, tíz ember volt benne, evezővel, vitorlával mint a valóságban; s itt találkoztak a testvérek, akik már régóta nem látták egymást. A mondott ünnepség költsége több mint 1000 dukát volt.”¹⁰⁸

„Január 21-én Ercole herceg készített egy ünnepséget az udvarban egy emelvényen, amely olyan volt, mint egy várkastély, ami egyik faltól a másikig ért, s Plautusnak egy darabja volt, a Cephalo című, ami szép volt és költséges.

26-án Ercole herceg elkészítette a mondott udvaron, éjszaka, Amphitrione és Sosia ünnepét, volt egy paradicsom csillagokkal... , ami szépséges dolog volt, de nem tudták befejezni, mert elkezdett esni, az éj V. órájában kellett megszakítani, és a IX. -ig kellett volna tartania...”¹⁰⁹

Ismert egy másik napló is, Bernardino Zambotti tollából:

„25-én, szerdán, Szent Pál ünnepén adták elő a Menichini-komédiát, ami szép és tetszetős volt, a herceg új udvarában, egy új emelvényen, ami egy várost formázott, fából, festett házakkal, ahol jöttek ketten hasonlóképp felöltözve, de az egyik egy vitorlás gályával jött, a hosszabbik oldalról, s sokat beszéltek arról, ki volt kettejük közül az igazi Menechino, fellépett még a férj és a feleség, a dajkák, kerítőnő, szolgák És a herceg és a márki a hercegnével s a többi nemesúrral az udvari kápolna felé eső emelvényről nézték, mert a másik oldalon voltak, akik előadták. S az avemariáig tartott, azaz 4 óráig, s a végén tűz (tűzijáték) volt... És így derűtséggel, tapssal, tetszéssel ért véget a komédia, amelyen tízezren vettek részt hallgatva nézve végig.”¹¹⁰

¹⁰⁸ „A dí XXV, il duca Ercole d'Este fece fare una festa in lo suo cortile et fu una facetia di Plauto che si chiamava menechmio. Erano due fratelli che se assomigliavano, che non se aconosceano uno da l'altro; et fu facta suxo uno tribunale de la legname, con caxe v. merlade con una fenestra et uso per ciascuna. Poi vene una fusta ... et traversó il cortile con diexe persone dentro con remi et vela del naturale; et qui se atrovóno li fratelli l~uno con l~altro; li quali erano stati gran tempo che non si havevano visti. Et la spesa di dicta festa venne piú ducati 1000.” *Diario ferrarese* op. cit, p. 121 (a beszámoló fordítása tőlem).

¹⁰⁹ „A dí XXI de zenaro, il duca Ercole fece fare una festa in lo cortile con uno trubunale, che pareo uno castello, che tenea da uno muro al~altro, et fu una facetia di Plauto chiamata cefalo, la quale fu bella et grande spexa. A dí XXVI il duca hercole fece fare in dicto cortile, a tempo di nocte, la festa de Amphitrione et de Sosia, con uno paradixio con stelle... che fu una bella cosa, ma non se poté finire, perché cominció a piovere et lasciare stare a hore V. di nocte, et dovea durare fino a le VIII...” *ibid* p. 122.

¹¹⁰ „A dí 25, de mercori, in la festa di San Paulo. Fu recitata la comedia di Menechini, che fu bellissima e piacevole, in lo cortile nuovo de la Corte ducale, suxo uno trivunale novo in forma de una citade de asse con caxe depinto, dove vene dui de una similitudini vestiti, ma uno ne vene in una galea con vela de longunque parte, e dispotóno asay qual de la loro hera il vero Menechino, intervenendoque il marito e moglie, balie, meretrice e schiave... E lo duca e lo marchexe con la duchessa, con li altri zintilhomini, stavano a vedere suxo uno tribunale de verso la capella de la Corte, perché da l'altro lado herano li rapresentanti. E duró insino a l~avemaria, zoé 4 hore e infine fu facta fogo... E cusí cum letizia, applauso e comendatione se finí la comedia, dove intervenne de le persone dexemila a vedere con taciturnitá.” *ibid* 171-72.

„21-én, vasárnap nagyságos hercegünk bemutattatta Cephalo meséjét... 21 órától egészen 24 óráig, egy fából készült emelvényen, ahol deszkafal is volt festett házakkal, várkastéllyal és várossal ... s a másik oldalon, egy lépcsős, aranyozott brokáttal és díszített emelvényen ott volt nagyságos hercegünk... A felső oldalon, a szobák ablakaiban, ... a mi nagyságos asszonyunk... S ez az ünnepség különböző hangszerek zenéjével zajlott, intermezzókkal a színek közt, mert színjáték vagy tragédia-formán adták elő. És a tanulság az volt, hogy a feleségek ne legyenek féltékenyek férjeikre, amit jó volt látni és hallani.”¹¹¹

„25-én, csütörtökön Szent Pál ünnepén előadták Plautus első komédiáját Amphitriónról és Alchmenáról, az udvar új udvarában, a fent leírt színpadon... A színek között egynémely ünnepségek voltak, voltak bolygóknak öltözött kisgyerekek fehér ruhákban.”¹¹²

Viszont mivel e bemutató eső miatt félbeszakadt, február 5-én újra megtartották.

A beszámolók készítői, valószínűleg átlagműveltséggel rendelkező nézők, akinek színház-értésében rekonstruálhatjuk a leginkább alkalmazott interpretációs horizontot, módszereket, azt a pozíciót, melynek elvárásaihoz az előadásnak igazodnia kellett, ha meg kívánta értetni magát, s amelyet formálni is akart.

A szerzők ismerik Plautus nevét, darabjait, viszont az, hogy nem hasonlítják össze a látottakat olvasás-élményből szerzett tapasztalattal (az írott szöveghez képest milyen, hogyan viszonyul az előadás, milyen a fordítás), ami arra is engedhet következtetni, hogy ha találkoztak is az írott változattal, alaposabban nem ismerkedtek meg vele, nem élt horizontjukban a szöveg. (Amint azt egy humanista műveltségű literátornál viszont feltételezhetjük. Ám ők minden bizonnyal nem voltak „tipikus nézők”, nem ők alkották a közönség nagy részét, s nem hozzájuk fordult, szólt az előadás.)

Így Plautus az udvari közönség számára nem elsősorban az irodalom szereplője, még ha biztosan tud is ottani jelenlétéről. Az ünnep integratív jellegét mutatja, hogy nemcsak a szöveg tűnik el benne, de a résztvevők, a megvalósítók is. Nem érdekes, kiknek a munkája

¹¹¹ „A dí 21, la domenica. Lo eccellentissimo duca nostro fece presentare la fabula de Cephalo... da hore 21 insino ad hore 24, suxo un tribunale de legno e d'asse depinto cum caxe in foglia di castello e citade... e d'altro lado, suxo uno tribunale con schialini adornati de razi e brochati d'oro, ge hera lo illustrissimo duca nostro... Dal lato da sopra, a le fe/ne/stre de le camere ... ge hera la illustrissima madonna nostra... E tal festa fu facta con soni de diversi instrumenti intermedii a li acti, perché fu facta in modo de sciena o tragedia. E la conchlussione per exemplo che le donne non siano ziloxe de li loro mariti, che fu bel vedere e oldire.” ibid p. 178.

¹¹² „A dí 25, la zobia, in la festa di San Paolo. Se recitò la prima comedia di Plauto de Amphitrione e Alchmena in lo cortile novo de la Corte suxo tribunale suprascritto. E fra li acti forno facte alchune feste e ge herano fanzuli piccoli vestiti de bianco in forma de li pianeti.” ibid p. 179

részén jön létre a produkció. Ezzel együtt teljesen hiányzik a színházi előadás értelmezésének, nézésének modern szempontrendszere: nincs még egy olyan kialakult és elfogadott értékelési háló, amelyhez viszonyítva meg lehetne határozni, el lehetne helyezni más bemutatók közt. Az ismert nézők nem figyelik a színészi játékot, a színpadra állító rendező tevékenységét, nem keresik az ezekből kerekedő interpretációt, melyet esetleg összevetnének a sajátjukkal, nem értékelik a történet megmutatását, a köré felépített világot.

De Zambotti Cephalo-élményétől eltekintve nem találjuk annak sem nyomát, hogy az előadás több lett volna szórakozásnál, hogy tanult volna valamit a néző, vagy érzékelt volna, hogy itt tanítani kívánják. A két elbeszélő közti különbség, a két különböző látásmód jelezhet eltérő műveltséget, vagy legalábbis Bernardino esetében nagyobb érzékenységet, fogékonyságot az új eljárás megértésére, alkalmazására. Az előadáshoz fűzött kommentárjában a megfogalmazott tanulság jól mutatja, milyen területen lesz majd érvényes a komédia, az abban adott, adható tanítás. Ugyanakkor nagyobb tájékozottságát az is jelezheti, hogy ő komédiának nevezi, ekként ismeri a látottakat, míg a másik krónikás számára a „dicitura”, azaz ’előadás’, ’szavaltat’ fogalom ismeretes. A két beszámoló két különböző horizontot, két különböző befogadói pozíciót jelenít meg.

Mint a középkori színház esetében láttuk, nem volt ismeretlen a tanító célú regiszter (a hétköznapi helyzetekre vonatkozó, a hétköznapi emberek közösségéhez szóló, s az itteni élethez adott praktikus tanácsok, értékrend), viszont az udvar kulturálisan szekularizált közegében - ahol az ünnep már nem a hit bizonyítása és térítés, hanem a világi állam és uralkodó dicsőítése - szerepe felértékelődik, amint azt ferrarai népszerűsége is bizonyítja.

A fent látott bemutatók után szinte nem volt év, amikor ne lett volna legalább egy komédia-előadás az Esték városában. 1502-ben, Alfonso herceg és Lucrezia Borgia esküvői ünnepélyein öt Plautus-művet mutatnak be (az ifjú férj családja a római ünnepek fényét kívánta biztosítani Ferrarában is).

Ha a Menechmi-előadás rövid leírását olvassuk, azt látjuk, az elbeszélő hogyan éli meg, hogyan önti szavakba azt, ami szeme előtt történik. Számára az előadás felépítése statikus, mintha a két főszereplő állna az emelvényen, beszélgetne, s olykor megjelenének egyéb alakok, akik közbeszólnának, majd távoznának. Mozgalmasságot csak a gálya érkezése hoz, ezen kívül mintha nem történne semmi. A korábbi, antik és középkori hagyományok ismeretében valószínű, hogy a leírthoz hasonlóan zajlott az előadás, a jelen lévő színészek szöveget recitáltak, amit mozgással kísérhettek, de a domináns elem a szövegmondás volt. A közönség számára akár fárasztó előadást a zenei kíséret, valamint az intermezzók voltak

hivatottak mozgásba hozni, fenntartani ezzel az érdeklődést, s oldani a koncentrált figyelmet. Az ismeretlen krónikás meglátása szerint, az előadást záró tűzijáték okozta a legnagyobb derűtséget, tetszést a jelenlévők körében, de Zambotti is inkább a külsőségeket, a látványt s az egyéb szórakoztató elemeket dicséri, vagy legalábbis nem kezeli külön státuszúnak az előadást.

A korabeli színi előadásokat kutatók fontos forrásai e naplórészletek, hiszen az előadások rekonstruálásához még nem áll rendelkezésre annyi írott és képi anyag, mint a következő századból. A beszámolókból kitűnik, hogy az alkalomhoz kiválasztott helyszínt (most a palota új udvarát, később akár belső termeket, de került sor előadásra parkban is), a középkorból örökölt módon, de bizonyos antik elemeket is használva rendezték el¹¹³. A négyszögű tér egyik oldalát foglalta el a színpadként szolgáló, erre az alkalomra készített emelvény, vele szemben helyezkedik el a kitüntetett nézőközönséget fogadó másik tribün, hasonlóan privilégikus hely a palota színpadra néző ablaksora (január lévén a legelőkelőbb hölgyek, mint a hercegné, kényelmét szolgálta), az udvar alacsonyabb rangú tagjai s a meghívott vendégek (városi polgárok is) két oldalt foglaltak helyet.

Az átépítés mellett a díszítés is az átlényegítést szolgálta, de még nem épült teljes antik színház, mint például az 1513-as római Medici-ünnepségek alkalmával a Capitóliumon¹¹⁴. Az ókori modell képéhez közelítés egyik lényeges eszköze, hogy zárt téren, belső udvarban vagy teremben helyezkedett el¹¹⁵. Korábban mind a színjáték, mind a hatalmi reprezentáció elsődleges helyszíne az utca, illetve a tér volt, a játék terének megváltozása a reneszánsz udvari színház-fogalom egyik legfontosabb ismertetője, az egyik legfontosabb elkülönítő jegy (nemcsak az előzményekhez, de a későbbi jelenségekhez, intézményekhez, terekhez képest is). A tér változásának folyamata az udvari civilizációban az előadások teréül épült helyiségek építésekor, a XVI. század végén, a vicenzai Teatro Olimpico vagy a sabbionetai Gonzaga-színház megépítésével jutott fejlődése utolsó stádiumába.

Hasonlóképp kezdeti fázisában látjuk itt a reneszánsz színpadot, mely egyrészt a középkori *scaenae fons*-tradíciót követi, azaz fatáblára festett háttérrel alkalmaztak. Megtudjuk, hogy ezek házakat ábrázoltak (Zambotti beszámolója az 1499-es előadásról öt

¹¹³ Az új típusú színházi tér kidolgozásának első példáiként, s ezzel az innovatív ferrarai színházi tradíció születéseként ezen előadásokat szokás idézni: ATTOLINI, op. cit. p. 64 és pp. 106-7; ZORZI, Ludovico, *Figurazione pittorica e teatrale* in: CRUCIANI-SEGAGNOLI, op. cit. p. 109; uő magyarul: Ferrara: a hercegi vasfüggöny, in *Ikonológia és Műértelmezés* 8, pp. 134-135.

¹¹⁴ A vitruviusi elgondolások szerint épült első – igaz ideiglenes – színházi épületről lásd ATTOLINI, op. cit. pp. 82-84.

háza említ¹¹⁶), rajtuk a ki-bejárásra szolgáló ajtók, háttérként pedig egy létező város, egy reális hely festett képe, épületek (palota is), falak (talán az emelvény lábazata formázza ez utóbbit, mint az 1499-ben állított emelvénynél). Viszont magáról a megjelenítésről, az alkalmazott technikáról, stilisztikai, formai jegyeiről nem értesülünk.

Ehhez a korabeli ferrarai festészet ránk maradt produktumai, mint a *Schifanoia-palota* freskói, adhatnak segítséget¹¹⁷. Mind a valós mind a képben megjelenített város ferrarai modelljének kidolgozásában s megformálásában fontos szerep jutott *Pellegrino Priscianinak*, az Ercole-éra egyik legnagyobb hatású művészenek, udvari emberének. Valószínűleg ő volt a freskó-sorozat programjának kidolgozója, de élénken foglalkoztatta a színház problémája is, mint azt az 1471. és 1502. közt írt *Spettacula* című traktásusa is mutatja. Ebben Vitruviussal olvassa újra s korrigálja Alberti *De re aedificatoriáját*, így kívánván gyakorlatban is megvalósítható elgondolásokkal is szolgálni. Bár pontos szerepét nem ismerjük a színi előadások szervezésében, kivitelezésében, viszont nagy tekintélyű, aktív szereplő lévén az udvarban, valószínűsíthető, hogy elgondolásai, instrukciói befolyásolták azokat.

Ezért feltételezhetjük, hogy a Schifanoiában található ábrázolások talán azt a képi nyelvet használják, amit a díszlet-hátterek készítése során is követtek: ez lett a város megjelenítésének elfogadott ikonológiája. A freskókon két típus, az ideális és a reális város tűnik fel, előbbi nem létező, fantasztikus épületei az ókori város elképzelt, elfogadott rekonstrukciója szerint „épülnek fel”, hasonlóan például a Filarete-adta leírásokhoz, s nyilván igazodnak az alkalmazott egyéb rekonstrukciókhoz.

A komédia színteréül alkalmazott reális város képi elemei viszont a valós környezet látványelemeit alkalmazzák. Ebben is megmutatkozik a műfaj ferrarai népszerűségének magyarázata: az itteni előadásokon, mint ahogyan egyébként az udvarban, nem a rómaihoz hasonló spirituális hatalom mutatja meg magát (ráadásul hiányzik a modellel, az antik várossal a közvetlen kapcsolat): az Este-központ nem virtuális modellt kívánt építeni, hanem valós környezetét s benne magát akarta átformálni. A mindennapi praxis számára keresett és mutatott fel követendő normát. Így az ünnep s benne a színjáték feladata (csakúgy mint az irodalomé) a hétköznapok során alkalmazható életvezetési és kommunikációs minta propagálása lesz, a játék eredményeit a játékon kívüli realitásban

¹¹⁵ A színházi tér elrendezéséről: TAFURI, Manfredo, Il luogo teatrale, in CRUCIANI-SERAGNOLI, pp.53-66; ATTOLINI, op. cit, pp. 51-104.

¹¹⁶ Diario ferrarese p. 283.

¹¹⁷ A Schifanoia-freskók és a díszlet összefüggéseiről így a képzőművészet és a színház kapcsolatáról lásd: ZORZI, Ferrara: a hercegi vasfüggöny, op. cit.

kellett hasznosítani, alkalmazni. (Az elgondolás működésének legjobb bizonyítéka az *Addizione* új városnegyede. Míg a római ünnepeken az előadás helye a virtuális ideális város, mely a különállást hangsúlyozza, addig Ferrarában inkább közelít a nézők világa felé – amit az eltérő nyelvválasztás is jelez.)

Az első előadások során alkalmazott díszlet – a színpadon életre kelő univerzum vizuális megjelenítése – még használta a lineárisan elrendezett, középkori eredetű háttér¹¹⁸, de a későbbi perspektivikus városképek ikonológiájának elemei már jelen voltak. Nem a korabeli Terentius-kiadásokban található középkorias *porticus*-modellről van szó, itt nem a város egy „kinagyított részlete” épült fel, hanem maga a város. Az új elemekből építkezett, de azokat még a hagyományos módon helyezte el, viszont már így is bizonyára létrejött a kívánt élmény: az átépített, átfogalmazott zárt térben egy önállóan létező világba került az oda belépő, ott időző, amely viszont nagyon hasonlított arra a városra, melyben található; azt reprodukálta¹¹⁹. Az elidegenítés és a valóságra referálás eszközei és technikái egyszerre működtek, ez tette lehetővé az elérendő hatást: amit e különleges helyen lát, tapasztal a befogadó, azt könnyebben applikálhatja majd saját életében.

Amint a szerzőkről, úgy az előadókról sem kapunk információkat a naplók beszámolóiból, mint ahogy arról sem szólnak, a díszlet látványán túl milyen képet is mutatott az előadás, hogyan néztek ki, hogyan mozogtak, cselekedtek a színpadon a játszóak. Ha érvényes forrásnak tekintjük a ránk maradt korabeli előadás-ábrázolásokat - mint az 1490-es évek lioni és velencei Terentius-kiadásainak illusztrációit - azt láthatjuk, hogy mai értelemben vett jelmezeket nem ismert a kor, bár a fellépők biztosan nem köznapi, utcai ruháikat viselték.

Ha azon korabeli beszámolókat olvassuk, melyek kitérnek a jelmezek leírására is, azt látjuk, a korabeli néző számára a fellépők öltözéke tartalmazott olyan jegyeket, melyek arról informáltak, azt jelezték, hogy az emelvény és a nézők tere közt távolság van, hogy aki ott áll, szerepet játszik, nem magát adja, mutatja meg. A ruházat is segítette a fiktív valóság megképzését.

¹¹⁸ A középkori színpadról és díszletről lásd PIETRINI, op. cit, pp. 165-193, a kutató itt a XV. századi elgondolásokig viszi a történetet, így az egymásból alakuló folyamat-jelleg mutatkozik meg.

¹¹⁹ A színpad, a díszlet reneszánsz fejlődéstörténetéről lásd STÄUBLE, Antonio, Scenografia, op. cit; ZORZI, Ludovico: La figurazione pittorica e figurazione teatrale, in: CRUCIANI-SERAGNOLI, op. cit, pp. 67-80; pp. 101-123.

Jano Pencharo Isabella d'Este harcegnőnek az 1499-es előadásokról küldött beszámolójából kiderül, hogy a szereplők kosztümöket, a szerepekhez illő jelmezeket viseltek, melyek inkább az azonosítást segíthették, mintsem az adott kort kívánták volna feléleszteni (akár a korabeli festményeken). Az öltözékeket kizárólag az alkalomra készítették, csak egyszer viselték – nem alakult tehát egy az előadások során évről évre elővehető jelmeztár – igazodva az alkalmiként, egyszerűként megélt s értett ünnephez, amint azt a többi esetben, így az elhangzott szöveg és a díszlet kapcsán is láttuk.)¹²⁰

Az új típusú szövegekhez, drámákhoz, az új környezethez illő előadások, színészi technikák valószínűleg épp e bemutatók során kezdenek kifermődni, mint ahogyan az új típusú előadó, a maihoz hasonló értelemben vett professzionális színjászó, a színész, mint mesterség is ekkor jelenik meg. Éppen ezért az első előadásokat bizonyára dilettánsok adták elő, azaz olyan személyek, akik nem hivatásszerűen foglalkoztak ezzel, nem ebből élnek. A középkori *giullare* már nem volt alkalmas a feladatra, hiszen meglehetősen műveltség szükséges hozzá, még akkor is, ha már nem latin az alkalmazott nyelv, de azért is, mert mint láttuk, ez a fajta előadás a kultúra más regiszteréhez tartozott.

Ahogy Pomponius Akadémiájában a nevelés eszköze is volt a recitálás, ahol a helyes beszédet, kommunikálást (s az ehhez társuló viselkedést) tanulta meg az alkalmi előadó, valószínűleg e funkció jelen volt Ferrarában is. A dráma-előadások meghonosodásával, rendszeressé válásával az udvaron belül is megjelenik egy olyan csoport, melynek tevékenysége elsősorban e területre irányul, s noha udvaroncok, a közösségen belüli feladatuk, ha nem is szakmájuk, az előadás lesz.

*Francesco de` Nobili, Cherea*¹²¹ is római társához hasonlóan tizenhatéves kora körül lépett először színpadra, valószínűleg az 1499-es, már idézett Eunuchus-bemutatón, s 1504-ig szerepelt az udvar regisztrumában. Korai pályakezdése is azt az elgondolást támaszthatja alá, hogy az előadások az ifjúság nevelését is segítették, ahol elsajátíthattak egy hasznosnak ítélt nyelvi, társas érintkezésbeli praxist. Noha a Collenucciohoz biztosan köthető Plautus-komédiákban nem szerepelt, az 1504-es Jacob és Joseph előadásban viszont igen. Cherea Ercole halála után elhagyta Ferrarát, s amint a források megemlékeznek róla, Velencébe ment, ahol nevéhez kötik a Plautus-művek megismertetését, meghonosítását, amivel minden bizonnyal a Ferrarában kidolgozott

¹²⁰ Az 1499. február 9-én keltezett levelet idézi: Teatro delle corti padane, Függelek (szerk: TISSONI BENVENUTI, Antonia, Maria MUSSINI SACCHI), Torino, 1983, pp. 740-742. Ugyanezen alkalomról lásd ZAMBOTTI beszámolóját is, in *Diario ferrarese*, p. 283.

¹²¹ Róla lásd PETRINI, op. cit. pp. 88-131.

előadás-modell átplántálása is járt¹²². Francesco Sansovino a cinquecento közepén úgy tartja nyilván, úgy pozicionálja, mint aki „mifelénk a komédia előadásának feltalálója volt”¹²³.

Amint azt a kulturális produktumok forgalmazásakor már többször láttuk, egyik helyről a másikra átkerülve asszimilálódtak, beépültek az aktuális szituációba: Velencében, mivel nem létezik a máshol élő udvar-jelenség, a színi előadás teljesen más közegbe került. Léteztek ugyan olyan közösségek, a római akadémiához (vagy talán a középkori konfraternitáshoz) hasonló jellegűek, melyek színpadi bemutatókat szerveztek¹²⁴, de azok – Cherea megjelenéséig biztosan – a középkori modelleket, eljárásokat követték. Hiába találunk jelentős, élénk tudós humanista kört itt, a fejedelmi centrum, és az általa szervezett ünnepély integratív közege híján a hatalom számára az új típusú színház haszontalan, sőt elfogadhatatlan volt. A Serenissima rendeletekkel igyekezett tiltani a XVI. század első felében a komédia-előadásokat, mivel számára ezek nem járnak haszonnal, sőt esetleg szabadosága miatt inkább károsnak, veszélyesnek érezte magára nézve azokat.

Nem véletlen, hogy az első udvari mintára rendezett előadásokra 1507-ben *Catherina Cornaro*, a velencei arisztokrata származású ciprusi ex-királyné kis udvarában kerül sor (ahol Bembo is sokat időzik majd). Ugyanakkor e polgári közegben (ahol a közönség nem a kiválasztott hatalmi elit, az itteni arisztokrácia számára talán inkább túl alacsony regiszterben mozgó) a modern színház fogalmának alakulástörténete szempontjából igen jelentős változás ment végbe: a komédia-előadások elszakadtak az ünnepi alkalomtól, megindult a színház mint önálló intézmény kialakulása, először Velencében került sor olyan előadásokra, ahol a nézők belépti díjat fizettek. Ez feltételezi majd a színészi mesterség professzionálódását, olyan társaságok alakulását, melyeknek megélhetése és hivatása az egész évben lebonyolítható előadások megszervezése és kivitelezése.

Ferrara XV. század végi színi előadásainak megismerése nem a kor itáliai színház-fogalmát írja le, annak egy változatát ismerhetjük meg. Az egyes helyzetekben alakuló bemutatók - mint a Róma-Ferrara, a Ferrara-Velence kapcsolat is mutatja, s amint a *sacra rappresentazione* esetében még látni fogjuk (Firenze és Ferrara közt) - viszont hatottak egymásra. Elemeik mozogtak az egyes centrumok, az egyes helyek között, újabb példát is

¹²² Ez nem csak a komédiát jelentette, amikor Cherea 1508-ban engedélyt kért Velencében előadás-szövegek kinyomtatására, szerepelt köztük Collenuccio Jacob e Jopseph-je is. Erről: PETRINI, op. cit. 126

¹²³ idézi PETRINI p.88 (ford. tőlem).

¹²⁴ Ezen szerveződésekről lásd VENTURI,, Lionello, *Le Compagnie della Calza*, in *Archivio Veneto*, XVII (1909).

adva az udvarok közötti kulturális forgalmazódás menetére, folyamataira. Viszont nemigen lehetséges éppen ezért a quattrocento itáliai színházának definíciója sem, illetve csak egy olyan tág leírás, mely mind e változatosságot magába tudja foglalni. A pontos meghatározásra törekvés helyett ezért egy-egy (számunkra, most - Collenuccio tevékenységének megismerése szempontjából - érdekes) részlet bemutatására szorítkoztunk.

PANDOLFO COLLENUCCIO ÉLETRAJZA

I. A család eredete és Pandolfo ifjúkora

Pandolfo Collenuccio életrajzának ismertetését¹²⁵ az is indokolja, hogy a hazai kutatás számára jórészt ismeretlen humanistáról, alkotásokról van szó (itt térek ki később nem tárgyalt műveire is), de az is, hogy ezen az úton is juthatunk olyan hasznos információkhoz, megállapításokhoz, melyek a szerző szövegei és az udvari kultúra közti összefüggések megismerését, valamint e kulturális formáció mechanizmusainak, működésének feltárását segítik.

Collenuccio nem kivételes tekintélyű személyiség, akit megkülönböztetett figyelem, bánásmód illetett volna, nem kivételes történet az övé, s éppen ezért alkalmas arra, hogy egy korabeli itáliai értelmiségi karrierjét fölvezolhassuk, megláthassuk helyét, szerepét a XV. század végi reneszánsz fejedelmi palotában. Palotákban, hiszen látni fogjuk (mint arra már az előző fejezet utalt), élete során megfordul a félsziget legjelentősebb centrumaiban, sőt aktívan vesz részt életükben, így nem csupán hatásaik befogadója, hanem aktív formálójuk is.

Pandolfo családja *Sassoferrató*ból, az Atti család uralma alatt álló kis *marchei comuné*ből költözik Pesaróba, hogy pontosan mikor és milyen okokból, nem tudjuk.¹²⁶ A Collenuccio vezetéknev utal a pontos származásra, *Coldellanoce* vagy *Coldinoce* helysége, ennek latin nevéből, *Collenucis*ből. Atyja, *Messer Matteo di Giovanni Coldenose* vagy *Coldonese* jogban jártas, iskolázott hivatalnok. Róla kevés adat áll rendelkezésünkre, annyi ismeretes, hogy 1440-ben Pesaro akkori urainak, a Malatestáknak követe Rómában, IV. Jenő pápánál, később cancelliere; hitvese, *Margherita dei Fanucci*, Pandolfo anyja is pesarói nemesi családból származik. A város 1445-ben gazdát cserélt, Francesco Sforza szerzi meg testvérének Alessandrónak. Messer Matteo 1452-ben a

¹²⁵ A legteljesebb életrajzzal mindmáig Alfredo SAVIOTTI szolgált (Pandolfo Collenuccio umanista pesarese del secolo XV., Pisa, 1888).

¹²⁶ SCIPIONI szerint (Pandolfo Collenuccio, in *Giornale storico della letteratura italiana*, t. XI (1888) p. 424) az érkezés dátuma 1400., s a podestá tisztséget töltötte be.

Rettore del le scuole grammatiche címet viseli, ami arról tanuskodik, hogy a politikai életből, az állam igazgatásából kivonult, viszont kegyvesztett nem lett az új uralkodó alatt sem.

Az 1444. január 7-én születő *Pandolfo* számára apja élete akár követendő példaként, modellként is szolgálhatott, hasonló karriert futott be, s mintegy folytatva Matteo történetét, tovább lép, ahogyan atyja egykor, ő is (igaz, mint látjuk majd, bizonyítottan kényszerből) a periférikus városból a nagyobb hatalmi és kulturális centrum felé törekszik, s itt sikeresen is működik. Ő is jogi tanulmányokkal szerezte meg a később viselendő hivatalok eléréséhez, betöltéséhez szükséges ismereteket, megszerezte a belépőt a palotába, hogy az állam szolgálatába léphessen.

A padovai egyetemre ment, itt *Bartolomeo Cepolla*, a jeles veronai jogász a mestere, görögül *Marco Musurótól* tanult. Kis időt Velencében is tölt, itt természettudományos ismereteket szerez, melyet később a Plinius körül kibontakozó vitában hasznosít majd. Az észak-itáliai egyetemi városban minden bizonnyal a litterae különféle területein tett szert jártasságra, az iskola hagyományai az arisztotelészi, averroesi alapú gondolkodás szerint (hisz e filozófiának s a rá épülő kulturális életnek évtizedeken keresztül legfontosabb bástyája Padova); az arisztotelészi poétika térhódítása is innen indul majd. Később elfordult e szellemi iskolától, a platonizmus követője lett, ami nem csak világlátásbeli változás, de egy más társadalmi csoporthoz, a humanisták közösségéhez, s a fejedelmi udvarokban alakuló új értelmiséghez csatlakozást is jelenti (a tudományos, kulturális életben folyó hatalmi harc mechanizmusának része ez, a közösség elkülönülését hivatott hangsúlyozni).

Mint szövegeiből is kitűnik, örökségként az egyetemről magával hozza a jognak, mint a társadalmi rend, az államon belüli béke egyik fontos intézményének tiszteletét. 1465-ben szerezte meg a *doctorale birtum* fokozatot, a jogi doktorátust, s szülővárosában az államapparátusban kezdett tevékenykedni. Ferrarában házasságot kötött a *Costabili* családból származó *Beatricével* 1469-ben, ami arra is utalhat, hogy Pesarón kívül tervezte jövőjét. Bár kapcsolata az Este-udvarral folyamatos maradt, csak két évtizeddel később telepedett le itt. Házasságából született fiú és lánygyermekai (Teofilo, Teodoro, Annibale, Cornelio, Camilla, Ginevra) apjukhoz hasonló életvezetési modellt követtek, hasonló stratégiát alkalmaztak. *Teofilo* például a Gonzaga-család kíséretéhez csatlakozott, itt költőként is működött, de 1495-ben csatában elesett, *Ginevra* pedig Anna Sforza udvarhölgye volt.

II. A pesarói udvar

Első ismert fellépésére humanista orátorként 1472-ben került sor, az uralkodó lányának, Battista Sforzának (Federico da Montefeltro jegyesének) halálakor, a temetésen mondott latin nyelvű búcsúztató beszéddel. Jogászi működésének első elismeréseként ugyanebben az évben Bolognába hívták, ahol egy évig töltötte be a *giudice del Disco d'Orso* tisztséget, ami még nem a majdani humanista udvarjárása, hanem mint egy másik, a pápai érdekerülethez tartozó comune meghívása. Azonban az erős középkorias hagyományokkal rendelkező városban minden bizonnyal azok közösségét kereste, akik a *humanae litterae* új műveltsége felé fordultak: ekkortól datálható ismeretsége, barátsága az itt tanuló ifjú *Pico della Mirandola*val.

1475-ben újabb sikeres szónoki beszédet tartott *Costanzo Sforza* és *Camilla d'Aragona* esküvőjén.¹²⁷ A több mint egy órás beszéd amellet érvel, hogy a bölcs ember számára is hasznos és kívánatos dolog a házasság. Az aszkétikus értelmiségi modelljével helyezkedik szembe, s a humanisták új – fejedelemhez, udvarhoz kötődő - csoportja által (mint Guarino da Verona is) elfoglalthoz csatlakozik, mely a praktikus, gyakorlatias, a közösség számára hasznos munkával töltött élet modelljét dolgozza ki, ez az udvar közössége számára valós mintaként tud működni. (Nem úgy, mint a *Poliziano* által néhány évvel később megfogalmazott álláspont a Mantovában bemutatott *Fabula di Orfeo*-ban.¹²⁸)

A ritka alkalmaktól eltekintve a *litterae* embereként Pandolfo nemigen mutatkozott az udvar előtt, ez elsősorban a pesarói palota hagyományával, illetve akkori működésével függ össze - ez a közösség még nem érdeklődött új modell iránt, még nem kereste új helyét egy átalakuló rendszerben, valamint az állam szerényebb anyagi lehetőségei a reprezentációban is megmutakoztak. (Mint láttuk, ez csak a XVI. század második évtizedétől, az Urbinóval egyesülés után, a *Della Rovere* család alatt változik meg, akik egy új államigazgatási stratégiát vezetnek be, s ehhez igazítják hatalmi centrumukat is). Ennek ellenére már bekapcsolódott a humanista disputába, kapcsolatot tartott Lorenzo il

¹²⁷ Közreadja ZICARI, Italo, Un orazione latina inedita di Pandolfo Collenuccio, in *Studia Oliveriana*, VII., 1959, pp.41-73.

¹²⁸ Polizianónál, akinek ezen drámai szövege értelmezhető egyfajta értelmiség-modell, és értelmiségi karrier, életút felvázolásaként is, erről lásd: FERRONI, Giulio, Teatro e corte, in: *Il teatro italiano nel rinascimento* (a cura di Fabrizio CRUCIANI e Daniele SERAGNOLI), Bologna, 1987, p. 182. Az alvilágot megjárt, a földi boldogságot maga mögött hagyó bölcs, Orfeusz, elfordul a nőktől, a házasságtól. A bölcs számára nem tartja ajánlatosnak a házasságot Ermolao Barbaro, Poliziano velencei barátja sem *De re uxoria* és *De celibatu* című műveiben.

Magnifico-val, Polizianoval; ezekben az években épülő kapcsolatai teszik később lehetővé, hogy a firenzei vagy ferrarai humanisták körébe lépjen.

Hivatalnoki karrierje viszont töretlenül haladt, 1477-ben *procuratore generale*, s viselte e tisztséget az új uralkodó, *Costanzo Sforza* alatt is 1478-79-ben. 1483-ban pedig első fontos diplomáciai küldetésére indult Rómába, ahol feladata az volt, hogy elérje *IV. Sixtus* pápánál *Costanzo* halála után törvénytelen fiának, *Giovanninak* investitúráját, s ne vonja közvetlen pápai hatalom alá a várost. Sikeres ténykedésének köszönhető az 1483. november 24-én kelt pápai bulla a beiktatásról; *Collenuccio* jutalma egy birtok lett.

Tartt feltételezése szerint¹²⁹ 1484-86. között Lengyelországban járt volna *IV. Kázmér* udvarában, *Filippo Buonaccorsi da San Gemignano* hívására. *Saviotti* viszont cáfolta ezt¹³⁰, bebizonyítva, hogy ezekben az években is Pesaróban tartózkodott. 1485-ből ismertes ugyanis a testvérével kötött szerződés az atyai vagyon felosztásáról, 1486-ban pedig Velencében járt *Camerino* hercegének (a *Serenissima* főparancsnokának) követeként, ahol az itteni literátusok körét látogatta, s bejáratos volt *Callimachus Experiensnek*, a lengyel király velencei követének házába is.

1487. karneválján, január 25-én vagy 26-án a ferrarai udvarban bemutatták *Anfitrione* című Plautus-átdolgozását *Lucrezia d'Este* és *Annibale Bentivoglio* esküvőjén. Az előadás eső miatt félbeszakadt, de sikerét mutatja, hogy bemutatják még 1491-ben, 1493-ban, 1499-ben, 1501-ben, 1502-ben. E palotában az előző évben vitték színre az első latinból „volgarizált” komédiát, a *Menecmit*, ugyancsak január 25-én. Nem lehetetlen hogy ez is *Collenuccio* munkája volt – szerzőjét nem sikerült azonosítani. 1483-as római tartózkodása idején minden bizonnyal volt alkalmunk találkozni az *Academia Pomponiana* Plautus- és Terentius-kultuszával, fordítása a közbeeső években keletkezhetett, s talán több is. A szöveg nem maradt fenn, csupán *Battista Guarino* ez alkalomra szerzett latin elégiája.

A karnevál, mint láttuk különleges helyet foglalt el az udvar ünnepi alkalmai közt, s illett hozzá a komédia műfaja, amely ezidőtől meghatározó eleme lesz az udvari kultúrának, az ünnepeknek. Azt nem tudjuk, jelen volt-e *Pandolfo* is az előadáson, ami viszont igazán fontos, hogy korábbi kapcsolatai után e művével aktív részese lett a Ferrarában zajló folyamatoknak, bekapcsolódott az udvar életének, világának alakításába.

¹²⁹ TARTT, William, *Memoirs connected with the life and writing of Pandolfo Collenuccio da Pesaro*, London, 1868, p. 25.

¹³⁰ SAVIOTTI, op. cit., p. 75-76.

1488-ban viszont örökösödési vitába keveredett három pesarói polgárral, Bartolomeo Gamberóval, valamint Tideo és Pier Francesco de' Magritisszel. Giovanni Sforza, amint Collenuccio állítja 1500. októberében Cesare Borgiához írott levelében, minden indok nélkül elfogatta és bebörtönözte:

„Messer Ioan Sforza, allora signore di Pesaro ne l' anno 1488, senza lacuna mia colpa, senza processo e senza sentenza, e fuore d' omni iustizia, tirannicamente mi pose in un fondo di rocca, et in quella mi tenne carcerato, reputato per morto, sedici mesi et otto zorni senza compagnia e colloquio mai di persona alcuna. In questo mezzo ch'io stava cussí carcerato, senza saputa de cosa si facesse al mondo, fui spogliato de fatto de' miei beni mobili e stabili, pur senza mia colpa, senza citazione, senza processo, senza osservanza alcuna di leggi e di statuti: solo per inniustizia e iniquità del predetto messer Ioanne, sotto pretesto ch'io fussi debitore del signor Iulio da Camerino. De l' anno poi 1489, per opera de l' illustre Ercule Bentivoglio fiu liberato, decarcerato, e ne l' ora propria della mia liberazione per lo prefato messer Ioanne Sforza fui mandato in esilio e cussí ingrattamente me trovai spogliato in un tempo, prima de la libertade, poi de la robba, terzo del la patria; e tutto senza mia colpa, senza iudicio, senza osservanza alcuna o colore di iustizia; ma non obstante che a tutto el mondo fussino o sieno noti li miei benemeriti e fidelissimi officii de molti anni di ottimo cittadino e servitore verso Costanzo suo padre, et esso messo Ioanne.”¹³¹

Noha az írás célja, hogy Valentino hercege engedélyezze Collenuccio visszatérését Pesaróba, s meggyőzze őt sérelmeiről, mégis hihetünk neki. Giovanni célja az lehetett, hogy atyja, illetve a vele ekkor még társként kormányzó özvegy hú embereit eltávolítsa, ezzel készítve elő a teljes hatalom megszerzését. Camilla a következő évben le is mondott, talán nem minden kényszer nélkül döntve így.

¹³¹ Messer Ioan Sforza, akkoriban, 1488-ban Pesaro ura, anélkül hogy bármi bűnöm lett volna, eljárás és ítélet nélkül, teljesen jogtalanul, zsarnoki módon egy üregbe vettetett a fellegrárbán, s ott tartott bebörtönözve, halottként, tizenhat hónapig és nyolc napig, társaság nélkül, s anélkül hogy bárkivel is akár egy szót váltottam volna. Míg én ekként bebörtönözve voltam, anélkül, hogy tudtam volna, mi történik a világban, megfosztattam minden ingó és ingatlan vagyonomtól, noha nem követtem el semmi bűnt, nem idéztek törvény elé, nem volt eljárás, anélkül, hogy bármi törvényre és rendeletre tekintettel lettek volna: csupán a fent mondott Ioanne igazságtalansága és jogtalanulása folytán, abból a feltételezésből kiindulva, hogy én Iulio da Camerino úr adósa lennék. Aztán 1489-ben, Ercule Bentivoglio méltóságos úr ügyködésének hála, kiszabadultam, elengedtek börtönömből, de szabadulásom órájában, messer Ioanne Sforza rendelkezésére, száműzetésbe küldtettem, így, méltatlanul, először szabadságomtól fosztottak meg, aztán javaimtól, harmadjára pedig hazámtól; s mindezt úgy, hogy nem követtem el semmi bűnt, nem volt ítélet, nem vettem figyelembe semmiféle igazságosságot; továbbá annak ellenére, hogy az egész világon ismertek voltak érdemeim és hű hivatalaim, melyet jó polgárként hosszú évekig viseletem apja, Costanzo, és ő maga, Ioanne szolgálatában.” (ford. tőlem) in COLLENUCCIO, Pandolfo, *Operette morali*, II, Bari, 1929, pp. 324-325.

A börtönben töltött hónapoknak viszont írói tevékenysége szempontjából van egy igen fontos hozadéka: ekkor született legismertebb műve, a *Canzone alla Morte* című 117 soros, olasz nyelvű költemény¹³². Ismertségét több tényezővel magyarázhatjuk: a születési körülmények (a zsarnok által jogtalanul fogva tartott humanista költő), a későbbi petrarkista költészet fényében szokatlan témaválasztás s ennek sikeres, és a kor bevett imitációs modelljeitől különböző kivitelezése.

Nem véletlen, hogy már a romantika idején rá irányul a figyelem, miután 1816-ban *Giulio Perticari* közzéteszi a pesarói Oliveriana Könyvtár egyik kódexében fellelhető egyetlen változatot, melyet Collenuccio fia jegyzett le. *Francesco Flora* kiemeli¹³³, hogy Leopardira is nagy hatást gyakorolt. Ha közvetlen kapcsolatokról nem is lehet szó, azt megmagyarázhatja az összevetés, miért érdekes, miért kedvelt a modern olvasó számára, s miért emelkedik ki a kortárs költészet darabjai közül. A XIX. század s a XX. század első felében az utókor, mint a harmónia, az életszeretet aranykorát látta a reneszánsznak nevezett korszakot, mely nemigen tudott válaszokat adni a modern kor emberének válsághangulatából adódó kérdésekre, ezért figyeltek fel arra a szövegre, mely meg tudott szólalni olyanok számára is, akik nem a keletkezés idejének érvényes diskurzusa, hanem sajátjuk felől közeledtek hozzá s társaihoz.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy itt Collenuccio kilépett volna saját korának irodalmából, inkább azt, hogy e szöveg alkalmasnak mutatkozik más irányú olvasatokra. Hiszen a *canzonéban* a lírai én viszonyulása a halálhoz nem a modern emberé, közelebb kerülünk a humanista olvasathoz a kontextusában található elgondolásokat (Alberti, Ficino, Pico) tartva szem előtt. Az utókor életművükben nemigen kereste a legutóbbi időkig a keresztény világlátás jegyeit, ami inkább a befogadók érdekeinek felelt meg, illetve így igazodtak az olvasatok az európai kultúra történetének értelmezéséhez.

A XV. században érvényes, elfogadott elgondolás szerint az ember életét, tevékenységét alapvetően meghatározza a múlandóság, azonban ez nem a földi világ elutasításához, háttérbe kerüléséhez vezet, mint a középkorban, hanem egyrészt ahhoz a gondolathoz, hogy hasznos munka, a társadalom, a világ alakítása, elrendezése révén az ember felül tud kerekedni a halálon, az elmúláson. Ám a humanisták számára a halál nem csupán fenyegető ténye az életnek, hanem megőrződik a keresztény tradíció „megszabadító, feloldozó halál” – értelmezése is; az az esemény, amely segít az embernek levetkezni a

¹³² Kritikai kiadása: ZIKARI, Italo, La „Canzone alla Morte” di Pandolfo Collenuccio, in *Studia Oliveriana*, XV-XVI., 1967-68, pp. 329-335.

¹³³ FLORA, Francesco, *Il Quattrocento e il primo Cinquecento*, in, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1966., p. 152.

földi, anyagi világ kötöttségeit, segít az istenhez vezető úton. Hogy a neoplatonizmus és a biblikus szemlélet milyen közel állnak egymáshoz az ekkori olvasatok szerint, jól mutatja Ficino és Pico della Mirandola tevékenysége. (Utóbbi szerint az okkult tudás, a mágia segítségével az ember még életében felülemelkedhet saját világán, s kapcsolatot teremthet az isteni világgal.) Nem véletlen, hogy mind igen közel kerültek Savonarolához, akit Lorenzo hívott Firenzébe. (Maga Collenuccio is „divino” jelzővel illette egy 1495-ben Ercole d’Estéhez írott levelében a prédikátort¹³⁴.)

Alapvetően téves tehát az a vélemény, hogy a humanizmus elfordult volna a metafizikától, a (keresztény) vallástól. A – meghaladni szándékozott – középkori tradícióhoz képest a hit és a metafizika tartományának a humanae litterae területén belül kijelölt helye változott meg. Az új paradigma megalapozói, Petrarca és Boccaccio jelölték ki e pozíciót azzal, hogy az irodalmat (antik, quintilianusi alapon) két regiszterre bontották: a bölcsességről disputát folytató magas, és a szórakoztatást szolgáló alacsonyabb szintre, az első feladata a metafizika témáinak tárgyalása, a másik a földi élet dolgaival foglalkozik. Később, szövegek alaposabb szemrevételekor látjuk majd, a keresztény gondolkodás meghatározza Collenuccio és társai tevékenységét és produktumaikat. Az ember ontológiai státuszának a humanisták által kidolgozott és érvényesnek tartott elmélete, mintegy episztemológiai alapként minden szövegben jelen van, még ha láthatatlan horizontként is.

Pandolfo műveinek egy csoportját azon szövegek alkotják, melyek a hit kérdéseivel foglalkoznak, ezek mind lírai darabok: a *Canzone*, a *Preghiera alla Vergine*¹³⁵ és a *Capitolo de la reformazione de l’omo a la vita cristiana*¹³⁶. További fontos jellemzőjük, hogy mind olasz nyelven születnek, ami azokat a módosulásokat jelzik, melyek a reneszánsz udvar kontextusában a petrarcai modellben végbementek. Azért nem foglalkozunk mégsem velük részletesen, mert nem voltak részei az udvari reprezentáció territóriumának, s nem kerültek be a humanista disputába sem, a szerző nem adta közre őket. Mint ilyenek nem is feltétlenül vonatkoznak rájuk a kötelező szabályok, a modellektől eltérést ezzel is magyarázhatjuk. Illetve, ha az előírásokat tekintjük olvasatunk alapjának, akkor is egy lehetséges érvényes interpretációhoz érkezünk: esetünkben a nem latinul megszólaló lírai én a halálnak, mint a földi élet eseményének a magyarázatát, megfejtését adja; ahhoz hogy a halál más értelmezése megjelenhessen, más nyelvterületre

¹³⁴ COLLENUCCIO, Pandolfo, *Operette morali*, II., p. 308. Két levél is található itt, melyben beszámol a baráttal történt találkozásairól, az egyik 1495. október 4-én, a másik 12-én kelt Firenzében illetve Ferrarában.

¹³⁵ COLLENUCCIO, Pandolfo, *Operette morali*, II., pp. 123-125.

¹³⁶ Pandolfo Collenuccio: *Operette morali*, II, pp. 126–132.

kellene lépnie. A vulgáris nyelv felől csak ilyennek látszik. A nyelvválasztás értelemképző tényezőként működve, meghatározza a kérdést értelmező horizontját.

Azt persze nemigen tudjuk rekonstruálni, Collenucciót milyen elgondolások vezették az adott helyzetben (ha valóban a börtönben írta, nem pedig utólag datálta az ide remekül illő szöveget). Ekkor is figyelte, szem előtt tartotta-e a játékszabályokat, vagy inkább egy olyan ritka szituációról volt-e szó, amikor nem tartván rá vonatkozóan a kötelező előírásokat, a modern individuuum szólalt meg, a modern szubjektum nyilatkozott meg egy személyes problémáról, a saját maga alakította törvények szerint – ahogy azt a kritika álláspontja sugallja.

Ennek ellentmondani látszik viszont, hogy pontosan rekonstruálható az imitáció itt is működő mechanizmusa: a teljes szöveg *Petrarcához*, a *Canzonieréhez* utalja az olvasót. Muszáj a játék részesének tekinteni a szöveget, hiszen ő maga csatlakozik; másként elképzelhetetlen lenne az irodalmon belül maradni akár a műnek, akár szerzőjének - ez viszont relativizálja az itt és most igaznak, érvényesnek tekintett világot. Jelen helyzetben ez az érvényes, csak így lehet megszólalni. Ahhoz tehát, hogy a probléma más fényben tűnjön fel, s más megoldás szülessen, a szöveg környezetének, a vershelyzetnek, a nyelvi szituációnak és az irodalom rendszerében elfoglalni szándékozott pozíciónak a módosulása szükséges.

Collenuccio lírai corpusának része három szonett is, az „*I dolci figli, il prezioso onore*”, a „*Quell'alto spirito e quel regal concetto*” valamint a „*Qual di aconito veneroso ardore*” címűek. Az imént említett canzonéhoz hasonlóan ezek is Petrarca követésén alapulnak, mind tematikájukban, mind nyelvükben és megformáltságukban. Az első 1488-ban született, témája a sors, a szerencse forgandósága, második egy nemes hölgy előtti tisztelgés, Scipioni szerint Camilla d'Aragonához szól, Morici ennek keletkezését is 1488-ra teszi¹³⁷. Elképzelhető, hogy e szövegek, Pandolfo intenciói szerint azt a célt szolgálták volna, hogy meggyőzzék az özvegyet, ismerje el a jogtalanságot és tegyen igazságot.

A harmadik viszont korábbi, 1479-ből származik¹³⁸, s szerzője firenzei kapcsolatainak bizonyítéka, hiszen egy szonett-versenyre született, melyben részt vett maga *Lorenzo* valamint *Poliziano* és *Gerolamo Benivieni*, a Mediciek kíséretének egyik tagja is.¹³⁹ Petrarca költészetének kanonizálása a firenzei család kulturális programjának részét

¹³⁷ Véleményüket TANDA, Nicola idézi: op. cit., p. 192.

¹³⁸ Ezévtől Lorenzo és Pandolfo levelezésben állnak, Collenucciótól néhány levél található in *Operette morali* II., 285-301.

¹³⁹ Erről lásd: PERCOPO, Enrico, Una tenzone su Amore e Fortuna fra Lorenzo de' Medici, Pandolfo Collenuccio, il Poliziano e Gerolamo Benivieni, in: *Rassegna critica della letteratura italiana* I., 1896, pp. 9-14.

képezte, mely főszereplője volt a város feletti hatalomért folytatott harcnak az oligarcha családok és a Mediciek közt. Mint láttuk, előbbiek – bizonyos szituációkban, ha a szöveg, az ott előadott álláspont indokolta - a hagyományok védelmezőiként léptek fel, Cosimo és Lorenzo viszont egy új típusú állam és hatalom kialakítására tett kísérletet. Petrarca e helyzetben nem csupán szövegeivel van jelen, hanem mint egyfajta új életvezetési modell is a társadalmi elit részét képező értelmiség számára - illetve egyfajta értelmezési lehetőségét kihasználva a Mediciek ekként léptették fel. A Petrarcat imitáló irodalmi produktumokkal a szerző politikai állásfoglalást is tesz, csatlakozik egy hatalmi csoporthoz. Collenuccio részvéte e szándékot jelzi, illetve a befogadás elismerése is Lorenzo részéről.

III. Firenzében

Pandolfo 1489-ben, szorult helyzetében tudta hasznosítani korábban kiépített kapcsolatait, Pesaróból elűzve Firenzébe ment. A következő év elején a Magnificótól megkapta első megbízatását: Bolognában képviselte a Medici-érdekeket, minden bizonnyal a Bentivoglióhoz régóta fűződő jó viszonya miatt. Visszatérte után a pápa, VIII. Ince a *Cavaliere aurato* láncot és címet adományozta Collenucciónak. Firenze podestája lett, június 22-én iktatták be. Ezen alkalomból született két politikai szövege: a ceremónián elmondott *Florentia*¹⁴⁰ című verses laudáció, illetve a *Responsio ad magistratos florentinos ad iustitiam cohortantes*¹⁴¹ című értekezés. Mindkettő tárgya egyrészt Firenze dicsérte másrészt az állami főhivatalnok politikai credójának kifejtése; mindez természetesen állásfoglalás Lorenzo politikája mellett. Az alkalomhoz illően latinul szól közönségéhez (e nyelven Collenuccio egyetlen verses szövege); már a nyelvválasztás is része a kifejtendő programnak – az antik mintát imitáló humanista szónok szerepét veszi fel, ennek legfontosabb eleme pedig a közös nyelv, mint a közös hagyomány hordozója.

Pandolfo szövege a firenzei irodalmi tradíciót követi Firenze mítologizálásakor, ami a legfontosabb érveket mutatja meg azon tétel alátámasztására, hogy a város az antik világ, kultúra azóta is élő örököse. A Mediciek szolgálatában álló új értelmiségi-hivatalnoki

¹⁴⁰ COLLENUCCIO, Pandolfo, *Operette morali*, II, pp. 114-118.

¹⁴¹ COLLENUCCIO, Pandolfo *Operette morali*, II, pp. 119-122.

csoport tagjaként viszont a kifejtett teória szerint a társadalmi rend és béke fenntartásához más módszerek szükségesek, elsősorban egy, az érdekeken, érdekcsoportokon felülemelkedő, az állam virágzásáért egy személyben garanciát vállaló vezető, aki a maga köré gyűjtött nagy tudású, műveltségű szellemi elittel együttműködve, rájuk támaszkodva végzi a köz javát szolgáló tevékenységét. Mint e közösség tagja, a beszélő kiemeli az értelmiségi szabadságát; azért csatlakozik a vezetőhöz, hogy eredményesen végezhesse saját munkáját, mert ehhez biztosítékra van szüksége. A humanista az udvarban véli megtalálni azt a közeget, amelyben igazán eredményesen tevékenykedhet. A kölcsönös egymásrautaltság elismerése egyenlőséget teremt a tagok között, viszont ügyelnek a társadalomban betöltött kitüntetett szerep megtartására.

A Florentia hallgatói közt van *Poliziano* is, aki egy Ermolao Barbaróhoz írott levélben számol be az eseményről. A mértékadó vélemény legalább annyira része a beiktatásnak (azaz az alkalmasság elismerésének a feladatra) mint a ceremónia – e megerősítés szükséges az új személy elfogadásához. Poliziano nem a politikust, hanem a rétor és szövegművét értékeli, egyrészt, mert a hivatal sikeres ellátásához a szónoki képességek is szükségesek, másrészt, mert számára s közössége számára ez kiemelten fontos szempont.

IV. Az Esték szolgálatában

Hat hónap után lejárt a megbízatás, és újabb bolognai követjárásra indult a Bentivolgiókhöz. *Malagola* feltételezése szerint megpróbálta Lorenzo segítségével Matovában, Francesco Gonzaga városában megszerezni a podestá hivatalát. Ami bizonyos, hogy még ebben az évben, 1491-ben *Ercole d'Este* szolgálatába lépett, mint udvari tanácsos. A pontos körülményeket ugyan nem ismerjük, nem tudjuk, miért hagyja el Firenzét és költözik át Ferrarába, hiszen a Medici-kör befogadta, elismerte, ott sikeresen tevékenykedett. Talán elgondolásait itt inkább megvalósíthatónak látta, Ercole inkább megfelelt az ő uralkodó-képének, de a város, az állam, illetve polgárai közt is talán nagyobb biztonságban tudhatta magát s biztosabbnak jövőjét, hiszen Firenzében a Lorenzónak és körének mindig erős ellenzékkel kellett számolnia, a hatalmi harc nem volt biztos kimenetelű.

Itt sokkal nyugodtabb, egyértelműbb viszonyokat talált, a herceg igazi egyeduralkodóként kormányzott, s alakította államát az abszolutizmus kezdeti lépései

szerint. Mint láttuk, Collenuccio politikai elgondolásainak kiindulópontja a rend és béke megteremtésének szándéka volt; Ercolében nem zsarnokot látott, hanem azt a személyt, aki garancia lehet egy ilyen célú munka sikerére, s szabad humanistaként azt a közösséget választotta, ahol úgy látta, inkább biztosítottak számára a feltételek. Az itt tartózkodó humanistákhoz, a Guarino-iskolához talán közelebb állónak is érezte magát, gondolatait, mint a Ficino és a Mediciek által irányítottához. Ha a karriervágy vezette, akkor is szerencsésebb terep lehetett a kisebb, periférikusabb, éppen átszerveződő Ferrara. Noha Pesaróból kényszerűen távozott, ez a lépés olyasfajta tudatosságot mutat, mint atyja esetében láttuk, aki a jobb körülmények eléréséért vált „szolgálati helyet”.

Életének hátralevő részét ezen udvar szolgálatában töltötte el, mindvégig aktívan tevékenykedve, s itt születtek legfontosabb művei, tudományosak és irodalmiak egyaránt. 1493. őszen indult első fontos megbízatására, ekkor járt először *Habsburg Miksa* udvarában, ahol a következő év áprilisáig tartózkodott, amint az innen Ferrarába küldött tizenöt levél datálásából kiderül¹⁴². Feladata az volt, hogy a Német-Római Birodalom császáranál elismertesse Ercole területgyarapításait, s hogy tudósítsa urát a Bianca Maria Sforzát az osztrák uralkodóhoz kísérő esküvői menetről. Nem egyszerűen követ tehát, de bizalmas ember, aki a nem hivatalos politikai történésekről is informálta a herceget.

Kevéssel visszaérkezése után újabb legáció következett, ezúttal Rómába, *VI. Sándor*hoz, Manfredo Manfredivel, a jeles ferrarai orátorral, ismét fontos ügyekben. Ercolét ugyanis a kiközösítés fenyegette, mert együttműködött VIII. Károllyal; Pandolfo szónoktársával védelmének ellátására érkezett. El kellett még érniük Ippolito kinevezését ferrarai püspökké, s egyezsége kellett jutni a pápának fizetett éves járadékról is. Collenuccio 1496-ban az Itáliából hazatérő császár mellett volt a herceg követeként. Társai hazatértek, de ő követte Innsbruckba Miksát. 1500. május 1-én Ferrarában beiktatták a *Capitano di Giustizia* tisztségre, de a hercegnek nemsokára ismét, mint diplomatára volt rá szüksége.

Az év folyamán ugyanis *Cesare Borgia* elfoglalta Imolát, Forlót, Cesenát és Riminit, kezdett körvonalazódni az Esték szomszédságában a Borgiák-féle új regionális hatalom. A következő lépés Pesaro. Ennek ura, Giovanni Sforza rég nem szövetséges már, 1497-ben, három évi házasság után el kellett válnia Lucrezia Borgiától, hogy az feleségül mehessen Alfonso d'Estéhez. Az esküvőre 1500-ban került sor – ezzel lehetett elérni Ferrara bizalmát és jóindulatát Valentino herceg hódító terveihez. Cesare 1500. október 24-én vonult be Pesarába, Collenuccio, Ercole követeként, a társaságában van, a bevonulásról, a

Valentinóval lezajlott baráti beszélgetésről levélben számol be 29-én¹⁴³, mely szerint semmi nem fenyegeti az Estékkal fenntartott jó kapcsolatot. Pandolfo ekkor írta a fent idézett levelet is javai visszaszerzése érdekében, kérését a város új ura teljesítette is. 1503-ban viszont meghalt VI. Sándor, s Ercole hiába szorgalmazta Emilia megtartását a beteg Cesare kezében, sikertelenül. Szeptember 3-án *Giovanni Sforza* is visszatért Pesaróba.

1504. május 28-án Collenuccio, rosszul ismerve hajdani urát, levélben fordult Giovannihoz, hogy engedélyezze hazatérését, mert szeretné viszontlátni szeretteit, továbbá rendezné régóta húzódó peres ügyeit. Ez azonban talán csak ürügy volt, a kockázatos út valódi célja esetleg az lehetett, hogy az Este-érdekeknek megfelelően megpróbálják mégis eltávolítani a Sforza-herceget. A kérést Pesaróban elfogadták, ám Pandolfót megérkezésekor, június végén őrizetbe vették; ürügyet Valentino-pártisága szolgáltatott; hiába sietett segítségére Jacobo della Torre a mantovai Francesco Gonzaga márkí követeként. Giovanni Sforza parancsára július 11-én kivégezték.

V. A Ferrarában született művek

Humanistaként Collenuccio egy természettudományos írással mutatkozott be Ferrarában, a *Defensio Pliniana* című értekezéssel, ez hozzászólás az antik szerző tekintélye, autoritása körül folyó vitának. *Plinius* szövegeit *Guarino da Verona* emendálta, a ferrarai kör praktikus tudásra irányuló figyelmével összhangban, ám a jeles padovai orvos, *Nicoló Leoniceno* megkérdőjelezte hitelét azzal, hogy kimutatta, az ókori mester egyes növényeket összekevert, tehát tudása nem elég alapos, így nem alkalmas arra, hogy a követendő kánon része legyen. *Leoniceno* elküldte írását *Polizianónak*, aki a szerzőnek küldött, 1491. január 3-án kelt levelében védelmébe vette *Pliniust*. A padovai tudós következő hozzászólása az 1492-ben megjelent *De Plinii et plurium aliorum mediocrum in medicina erroribus opus primum Angelo Politiano dedicatum* című értekezés.

Collenuccio válaszát 1493-ban készítette el, *Pliniana defensio Pandulphi Collenuccii Pisauriensis iureconsulti adversus Nicolai Leoniceni accusationem* címmel, új urának ajánlva. Mint a cím is hangsúlyozza, Collenuccio nem igazi hozzáértőként, de mint a tudományos diskurzus bármely területén megszólalni jogosult humanista, mégis

¹⁴² A levelek a Modenai Állami Levéltárban találhatóak SAVIOTTI közlése szerint, op. cit., p. 81.

¹⁴³ COLLENUCCIO, Pandolfo Operette morali, II, pp.321-324.

csatlakozik a vitához. Plinius védelmében felhasználja *Ermolao Barbaro* érveit is, aki, ugyancsak nem mint természettudós, hanem mint grammatikus azzal cáfolja az ókori író ellen felhozott vádakat *Castigationes Plinii (Plinii Secundi opera e tenebris in lucem revocata et castigationibus illustrata)* című értekezésében kimutatja, a tévedések a szöveg romlásának, a közreadók gondatlanságának s nem a szerzőnek köszönhetőek.

Pandolfo azzal is támadja Leoniceno álláspontját, hogy cáfolja a kritikus alap gondolatát, mert az, noha elveti Pliniust, mint követendő, követhető tekintélyt, ezt egy másik tekintélyre, *Dioszkoridészre* hivatkozva teszi, nem pedig tapasztalatokkal hasonlítja össze. Akárha a guarinói iskola neveltje lenne, Collenuccio viszonya az antik elődökhöz teljesen más, mint a padovai körhöz tartozó orvosé. Pandolfo azzal az elgondolással közeledik e szövegekhez, hogy tudatában van, minden tudás relatív, minden tudományos nézetet a saját korához, környezetéhez, kontextusához kell viszonyítani. Nem a tévedhetetlenség adja a tekintélyt, hanem az, hogy a tévedések ellenére mennyire és mivel járultak hozzá a tudás tárházának gazdagításához, erre pedig a gyakorlat és a tapasztalat ad próbát. A disputa nem csupán az antik szerző körül forgott: két különböző tudományos, szellemi iskola, filozófia került szembe egymással, a tét pedig az, hogy melyik kerekedik felül a tudományos diskurzusban, és melyik kulturális központ szerez nagyobb presztizst álláspontjának elismertetésével.

Collenuccio természettudományos érdeklődésének, mely hozzátartozott a humanista mindenre kiterjedő figyelméhez, bizonyítéka *Poliziano* hozzá intézett levele is 1494-ből, melyben a firenzei barát köszönetet mond Pandolfónak a német földön számára gyűjtött növényekért. A követjárás során végzett tevékenység nem csupán a diplomáciára terjedt ki, az idegen földön gyűjtött tapasztalatoknak az idegen világ megismerésére kellett irányulni. Noha a humanista figyelmének középpontjában a *humanae litterae* állt, mint a világ megismerésének legalkalmasabb módja, más területeken is érdeklődött, hogy szélesítse ismereteit, bővítse tapasztalatait, hogy jobban megismerje a környező természetet, mert ez is hozzájárul a világ elrendezéséhez, illetve a világban működő rend és rendező elv megismeréséhez.

Az Alpokon túl tett utazásokon szerzett tapasztalatokból készített Collenuccio egy Germánia-panegyricust, *Summa rerum germanicum* címmel¹⁴⁴. Sorra veszi a német területek határait, és négy részét, felsorolva geográfiai viszonyait, lakóit, városait, jeles

¹⁴⁴ Első kiadása – pontos dátum nélkül – Rómából való, 1494. után, SAVIOTTI (op. cit, p. 84) szerint megtalálható *Freher Rerum germanicum Scriptores*-ében és *Furlerius Collectio*-jában.

személyiségeit. Az országleírás, mint humanista szöveg, a műfaj, illetve a típus hagyományára épít (forrása lehetett Caesar, Tacitus, Plinius, Strabon), a tradícióból vett toposzokkal dolgozik, de a befogadói közösség számára csak így tud hitelesnek elfogadott információkat közölni. A rövid szöveg jelentőségét az adja, hogy a később oly népszerűvé váló humanista hagyományokon nyugvó országleírás egyik első darabjával találkozunk.

Collenuccio *Compendio dell'istoria del regno di Napoli*¹⁴⁵ című történeti munkája 1500-ban készült el: Nápoly históriáját beszéli el az Aragóniai-ház uralomra kerüléséig. A címzett, az első számú, kitüntetett olvasó (az ideális olvasó) Ercole herceg, aki Alfonso partenopéi udvarában nevelkedett. A mű a ferrarai humanista kör értékrendjéhez igazodva mutatja be a királyság történetét, illetve alakítja szöveggé a tényeket, az eseményeket. Nem a középkori krónika-hagyományt folytatja, melyben a történetek kronologikus ismertetését találjuk, Collenuccio elbeszélése a történelmet, az eseményeket alakító nagy személyiségeket mutatja be, az ő tetteikre figyel. A történelem alakítója az egyes ember, s minden múltbéli történet exemplum arra, hogyan cselekedjen az, akinek módja és hatalma van beleszólni a történelem alakításába. A história elbeszélésének célja tehát a példa felmutatása, melyből okulni lehet.

A *Compendio* kulcsfontosságú elemei azok a fiktív monológok, orációk és dialógusok, melyek retorikai eljárásainak célja a nagy személyiségek bemutatása, megismertetése, jellemük (ugyancsak toposzokra épülő) feltárása. E megszólalások válnak a történelemből kiolvasható üzenet elsőszámú hordozóivá, az igazság megjelenésének helyévé, így a szöveg teljesen a retorika uralma alá kerül. Ez a történetírás nem a tények feltétlen tiszteletén alapszik. Mint minden szövegmű a humanista elgondolás értelmében, elkülönül, elválik a valóságtól; hiába minden szöveg közül a históriának legerősebbek a kapcsolatai a realitással, természetéből adódóan inkább tartozik a nyelv univerzumába. Ez az oka annak is, hogy a fikció és a hiteles tény közti határ itt is elmosódik, illetve olykor érdektelen szemponttá válik, ha az igazság feltárása a tét.

A korabeli befogadó úgy tekintett a történelemre és a történetírásra, annak szövegeire, mint azokra a helyekre, ahol az isteni rend és akarat megnyilvánul, láthatóvá válik az ember számára, aki megerősítést, bizonyítékot nyerhet azokra az elgondolásokra, melyek

¹⁴⁵ Modern kiadása: *Compendio de le istorie del Regno di Napoli*, Bari, 1929 (Saviotti gondozásában) Első kiadása: 1539-Velence, továbbá ugyanitt: 1542, 1543, 1550, 1551. Majd Párizs: 1552; 1554: a Girolamo Ruscelli által emendált újabb velencei kiadás; spanyolul Nicola Spinosa fordításában 1563., Valencia; latinul 1572-ben, Bernben; újabb spanyol fordítás Sevillában 1584-ben; a században utoljára 1592-ben, Velencében.

szerinte a világ megértésének alapját képezik, s így kijelölik az emberi élet keretét, normáit is.

A Pandolfo fiai által - a végrendeletben kikötöttek szerint - elégetett művek között szerepelt egy *De morbo gallico* című írás is. E sorsra befejezetlen vagy publikálásra nem méltó szövegeit ítélte - a francia kórról szóló munkát ez utóbbi csoportba sorolhatta. Igaz, bizonyosan érdekes és hasznos lehetett az udvar társadalma számára a felvilágosító, információkat nyújtó értekezés, de a témát mégsem találhatta tudós humanistának méltónak a szerző, ezért ítélte erre a sorsra, mint életműve haszontalan, továbbélésre, nevének megörökítésére nem méltó darabját.

Ugyancsak a ferrarai udvarban születnek Collenuccio tollából pedagógiai traktátusok is, ezek: *Il Capitolo de la reformazione de l'omo a la vita cristiana* és a *Dell'educazione usata dagli antichi in allevare i loro figliuoli*¹⁴⁶. E művek is fontos részét képezik az Este-udvarban kifejtett tevékenységnek, mely nem más, mint palota lakóinak nevelése, célja pedig egy új elveken, feladatokon, funkciókon nyugvó közösség kialakítása. Ebben az esetben is egy már zajló disputába kapcsolódik be Pandolfo, hiszen a megelőző évtizedekben több mű is foglalkozott a nevelés kérdésével, mint a humanista embereszmény eléréséhez, megvalósításához kulcsfontosságú tevékenységgel. *Pier Paolo Vergerio De ingenuis moribus* című traktátusa az első, *Maffeo Vergio De educatione Liberorum* követi, majd *Leon Battista Alberti Trattato della famiglia*ja, később *Enea Silvio Piccolomini De liberorum educatione* című műve.

A terzinákban írott *Capitolo de la reformazione* Collenuccio egyéb ismert lírai szövegeit követve a keresztény vallás neoplatonista interpretáció alapján vázol fel egy embermodellt az eléréshez szükséges *Bildung* megmutatásán át. A nevelődés folyamatának alapja annak belátása, hogy az emberi világban minden múlandó, a múlandóságon pedig csak az Istenhez közeledéssel lehet felülkerekedni. A költemény annak végigjárása, hogyan érhető ez el. A középkori elgondolással ellentétben itt sem a világtól elforduló aszkézist jelöli ki követendőként, hanem a természetnek, az embert körülvevő világnak a megismerését, hiszen ezáltal is Istenhez kerül közelebb. Ez is segít a megértésben, abban hogy az embert körülvevő káoszban kirajzolódjon a metafizikus szféra meghatározta és fenntartotta rend. Ugyanakkor a modell megvalósítására az udvar világot nem mutatja alkalmasnak a szöveg:

„Corte, palazzo, liti e vulgar gente
fuggi: vendetta schiva e cerca pace.”¹⁴⁷

Az udvarhoz és a palotához a viszály és a vulgáritás társulnak; ez nem csak felsorolás de értelmezés is. Az udvar bemutatásakor már láttuk, ez a kép hozzátartozott az udvar retorikai toposzához is, annak állandó attributumává vált. Mivel a megszólaló lírai én - aki tanítását az általános második személyhez intézi - a vallásos szöveghagyományban szólal meg - végigjár egy fejlődési utat, (el)várhatóan jut erre a megoldásra. Ha az emberi életet spirituális történetként értelmezi, akkor egy másik, gyakorlatiasabb, az állam, a társadalom javáért tevékenykedő, az élet célját ebben látó modell szempontjai nem érdekesek. A megszólított a humanista bölcs, illetve az, aki ilyenné szeretne válni. A szövegben felsorolt tanácsoknak, utasításoknak két eredménye van: létrehozzák a befogadót és a modellt, ami felé annak törekednie kell.

Az udvar világában viszont - ahová a humanista igyekszik beilleszkedni - ez a modell nem tűnt érdekesnek, nem volt praktikus. Újra van szükség, ez pedig a mintát adni hivatott értelmiségi szerepét is átértelmezi (mindez a kultúrán és az irodalmon belül is paradigmaváltáshoz vezet). Ebben a szituációban Collenuccio – irodalmi szövegeiben is kirajzolódó - válasza az, hogy akkor az udvart kell megkísérelni átalakítani olyan emberek közösségévé, akik elfogadják és betartják a humanisták szerint követendőnek gondolt erkölcsi elveket, s közös céljuk, hogy rendet és békét hozzanak a világban.

*Dell'educazioné*jának célja, tétje, hogy az ismert humanista eljárással, az antik példák bizonyítékainak felhasználásával meggyőzzön: a közösség elé állított embereszmény megközelítésének alapvető eszköze a nevelés. S amint a közösségben a legfontosabb személy az uralkodó, úgy nevelése is kitüntetett figyelmet igényel, nem csupán a később betöltendő tiszttal miatt, hanem mert helyzetéből adódóan neki van lehetősége a legközelebb kerülni az eszményhez. A szöveg egyszersmind a nevelő személyének fontosságáról is meg akar győzni, arról, hogy van helye, még hozzá kiemelt helye az udvar társadalmában. (A tanító jellegű üzenet kifejtésére s a tanító személyének pozicionálására irányuló kettős eljárást megtaláljuk később vizsgált apológiáiban is.)

¹⁴⁶ COLENUCCIO, Pandolfo, *Dell'educazione usata dagli antichi in allevare i loro figliuoli*, Pesaro, 1838

¹⁴⁷ „Az udvart, palotát, a vitát és az aljanépet
keröld: hagyd a bosszút, a békét keresd”
(ford. tölem) in COLLENUCCIO, Pandolfo, *Operette morali*, II., p. 132.

VI. Collenuccio Magyarországon

Úgy tűnik, hogy éppen mint a morális nevelési célzatú udvari irodalom egyik szerzője, Collenuccio ismertté vált még életében vagy a halálát követő években Magyarországon is. Kardos Tibor régi magyar drámatörténeti összefoglalójában veti fel¹⁴⁸, hogy a pesarói, illetve később ferrarai humanista 1487 és 1497 között többször megfordult hazánkban, a budai királyi udvarokban, szerinte *Ippolito d'Este* kíséretében. Viszont a biográfiát részletesen feltáró, minden ismert tény, adatot felhasználva elmesélő olasz kutatás az Alpokon túl csak ausztriai, németországi utakról tud.

Kardos feltételezésének alapja két, a XV. és XVI. század fordulóján született, szöveg rokonsága Pandolfo munkáival. Mindkét alkotás *Bartholomeus Frankofordinus Pannonius*, budai iskolamestertől való, az egyik egy moralizáló dialógus, apológia, címe *Inter Vigilantiam et Torporem dialogus*¹⁴⁹, a másik pedig egy rövid komédia-szöveg, *Comoedia Gryllus*¹⁵⁰ címen. Az elsőt Collenuccio *Agenoria* című latin apológiájával, a másodikat pedig a *Plautus-fordítással* hozza rokonságba, összefüggésbe a kutató. Feltételezése szerint Bartholomeus mester az *Agenoria* 1497-es Deventer-beli kiadását ismerhette, ez szolgálhatott modellül a megszemélyesített fogalmak közt zajló párbeszéd kidolgozásához.

Viszont az imitáció technikáját követő, alkalmazó német humanista nem biztos, hogy erre az egy szövegre, vagy csak erre az egy szövegre alapozta volna saját írását, az apológiákkal foglalkozó fejezetben látni fogjuk, hogy bő példatárból meríthetett az, aki ilyen típusú művet kívánt összeállítani. Természetesen nem lehetetlen a Collenuccio-mű jelenléte sem, viszont az imitáción alapuló diskurzusban születő műveknél nem biztos, hogy ilyen egyértelmű kijelentések tehetők a követett modellel kapcsolatban.

Ráadásul, akár Collenuccótól is ismerhetett volna más darabokat is, hiszen hazánk és Velence illetve Ferrara élénk kapcsolatai révén a többi apológia is ismert lehetett. De eljuthattak a Duna-mellékére írásai német, osztrák közvetítéssel is, a Habsburg-udvaron át. Ezt az orientációt erősíthette Bartholomeus német származása, az ottani humanista körökön át is megismerkedhetett az olasz literátor munkáival.

A *Gryllus-komédia* Kardos fontos érve Collenuccio magyarországi tartózkodása mellett. Szerinte neki köszönhető, hogy a Plautus-kultusz eljutott *Mátyás* budai udvarába is.

¹⁴⁸ KARDOS Tibor, Régi magyar drámai emlékek I-II, Budapest, 1960, pp. 138-9.

¹⁴⁹ Az eredeti latin szöveg olvasható KARDOS fenti munkájában, vol I, pp. 541-49.

¹⁵⁰ Olvasható ugyanitt, vol I, pp. 517-38

Viszont mi már láttuk, hogy az antik szerző munkáinak corpora megtalálható volt mind a Bibliotheca Corvinianában, mind *Vitéz János* könyvtárában, mindkét esetben latinul. Pandolfo Ferrarában a vulgáris Plautus-változat elkészítőjeként szerepelt, ettől függetlenül elképzelhető lenne, hogy Budán a latin Plautust propagálta, ismertette meg, mivel viszont itt tartózkodására nincs egyéb bizonyíték, inkább tartom valószínűnek, hogy a *Gryllus* születésekor a Plautus-ismeret, imitáció a hazai udvarokban, könyvtárakban fellelhető komédia-gyűjteményeknek volt köszönhető.

Bartholomeus komédiája egyébként a *Menecmit* követi, azt választja alapul. Láttuk, e darab is ismert volt Ferrarában, talán Pandolfo fordította, de ez még túl távoli kapcsolat. Ráadásul, noha a szöveg megtartja az élő előadás szituációját mutató egyes elemeket, valószínűleg inkább a humanista írás-gyakorlat körébe sorolható, mint például *Pier Paolo Vergerio* vagy *Aenea Silvio Piccolomini* korábban látott szövegei. (Akár ezek is szolgálhattak a Plautus-imitáció modelljéül, s nekik valóban volt bizonyított személyes kapcsolatuk Pannóniával.)

Mivel a személyes jelenlétet nem látom bizonyítottnak, úgy gondolom, Collenuccio és a magyar irodalom kapcsolata más módokon keresendő, kereshető. Pandolfo, mint a századforduló észak-itáliai udvari irodalmának szereplője, ismert tagja, lehetett ismert szövegei révén Magyarországon, az itteni humanisták között is ismert, tudhattak műveiről Ferrarában végzett tevékenységéről, s ez szolgálhatott modellként is. Viszont az itt vázolt módokon valóban beleszólhatott Collenuccio a magyar irodalom alakulástörténetébe is. Viszont a nem udvari jellegű környezetben (legalábbis nem olyan udvarban, mint amilyenben a pesarói literátor Itáliában forgolódik), illetve egy olyan közösségben, mely a nemzeti nyelv használatának normáját még nem veszi át olasz földről, s ahol a közösség megszerveződése csak lassan halad s hamarosan meg is reked, nem az udvar-teória képviselőjeként, hanem a hagyományos humanista szerepben szólal meg. Az őt Magyarországról szemlélők inkább ilyennek láthatták alakját, inkább e pozícióból olvashatták szövegeit.

A morális tanításokat tartalmazó művek ismerete, feltételezhető jelenléte azt mutatja, hogy Budán is folyt egy udvar-típusú intézmény kifermálódása, ahol jelentkeztek az irodalommal szemben Itáliában látottak szerint támasztott elvárások. Mivel azonban a hazai hatalmi centrum rövid időn belül fő megszervezője, működési garanciája, a fejedelem, az erős központi hatalom nélkül maradt, funkcióját, ontológiai alapjait is elveszítette, és elsorvadt.

A praktikus, gyakorlatias morált kínáló oktató-nevelő irodalom modellje egy más közegben, egy más szituációban, az iskolában, a nemsokára megszerveződő felekezeti intézményekben tovább élt. A magyar udvar szervezettségének (itáliai társaihoz képest) alacsony fokát mutatja Bartholomeus személye is, aki iskolamesterként e kis közösségben ekkor már azon kevesekhez tartozott, akik a humanista műveltséget birtokolták. Mint literátor, csak e poszton, csak ilyen minőségben talált helyet itt magának. Foglalkozása mutatja azt is, hogy Budán a nevelés, a tanulás nem tartozott a politikailag kitüntetett célok közé, illetve azt egy más szinten, egy más, hagyományosan erre szakosodott intézmény keretein belül, gondolták el. Ez azt is mutathatja, hogy az ünnep, a hatalmi reprezentáció is – noha alapvető funkciója minden bizonnyal itt is élt – nem olyan szerepet töltött be, mint az Alpok másik oldalán, tehát a reprezentatív szerep mellett a közösségteremtő, közösségnevelő szerep gyengébb lehetett, illetve egy más műveltségi modellhez igazodva, nem volt hivatott azon információkat eljuttatni, amelyek közlésére például a Pó-völgyének fejedelmei használták.

Collenuccio életművének története így a kulturális javak, produktumok európai forgalmazódásának példája, indikátora is lehet, útjának végigkövetése alkalmas, lehetőséget ad annak feltárására, hogyan, milyen módosulásokkal vándorolnak e termékek a különböző korabeli kulturális közösségeken át.

A KOMÉDIÁK

(Collenuccio Amphitruon-fordítása és Comedia di Iacob e Ioseph című darabja)

I.

A drámai szöveg a reneszánsz idején

I/1. Bevezetés

A quattrocento-vég itáliai színházának bemutatásakor láthattuk, hogy ebben az időszakban nem létezett még egységes teatro-fogalom, maga az intézmény épp ezekben az évtizedekben született meg különféle próbálkozások, javaslatok összehatásából. Magának a színháznak s vele egyes elemeinek formái, eljárásai, struktúrája, feladatai tekintetében több elgondolás élt és működött egyszerre, közülük a minket most kitüntetetten érdeklő, érintő ferrarai variánssal ismerkedtünk meg. Vizsgálódásunk horizontját leszűkítve e fejezetben a színpadra kerülő szövegeket, s ezen belül is *Pandolfo Collenuccio* két drámai művét vesszük szemügyre. Szerzőjük meghatározása szerint mindkettő komédia: *Az Anfitrione* Plautus Amphitruo című vígjátékának fordítása, a másik pedig a bibliai, ószövetségi tárgyú *Comedia di Jacob e Joseph*.

Láttuk, a komédia „műfajának” meghatározása, az amit rajta értettek, nagyban különbözött a maitól. Alig pár évvel Pandolfo fordításának születése előtt jelent meg Rómában, *Pomponius Laetus* körében az antik színházat és antik drámai szöveget, előadást imitáló interpretáció, mely a klasszikus drámákat az írott szövegek tartományából a színpadra állította – eredeti, latin nyelven. A humanista irodalom köréből átkerültek egy más tartományba, ahol viszont – csakúgy mint az irodalom, az írásosság tartományában – a komédia közkeletű értelmezése volt érvényben: a jó véget érő történetet értették rajta. A század utolsó évtizedeiben születő művek (létmódjukat tekintve elsősorban előadott darabok, reprezentációk, és nem szövegek) egyik fontos feladata a színpadi szövegek rendszerének kiépítése volt, próbálták megtalálni helyüket (helyet teremteni). A siker vagy a kudarc mércéje, hogy a következőkben hogyan hasznosították őket: elfogadják-e, esetleg

átdolgozták vagy egyenesen feledésbe merültek. Itt is működött a dialógus – eljárás, a kultúra mozgatója: vannak olyan megszólalások, melyek autoritást, hitelt nyerne, mások érdektelennek bizonyulnak, cáfolatuk, az ellenvélemény lesz elfogadott.

Collenuccio mindkét alkotása meglehetősen presztizsre tett szert, aktív szerepet játszott a dráma alakulástörténetében. Azonban, hogy a nekik jutó helyzetet pontosabban felmérhessük, érdemes az Itáliában ezidőben született egyéb drámákat is szemügyre venni. A formálódó, alakulóban lévő rendszer természetesen nem azt jelentette, hogy ne létezett volna valamiféle csoportosítás az irodalom ezen területén is, hiszen épp a rend, a rendezettség, az elkülönülő, felosztott kompetenciák (nyelvi, társadalmi, filozófiai, stb.), funkciók, formák és eszközök hierarchiája az irodalom működésének alapfeltétele volt. Ez biztosította az eligazodást, az értelmezést, ez helyezte el az egyes produktumokat s magát a tevékenységet nem csupán a *humanae litterae* tartományában, de az emberi világban, a szélesebb kontextusban is. A drámai alkotások csoportosítása, elrendezése tehát a középkori eredetű értelmezést követte a quattrocento utolsó évtizedeiben is, a már ismert tragédia- és komédia-interpretációt.

Ez addig tudott működni probléma nélkül, míg e szövegek az irodalom írásos tartományán belül maradtak, ahogy viszont kapcsolatba kerültek a színpaddal, az előadással, szembe találták magukat az ott már élő típusokkal, s egy olyan közönséggel, mely nem ismerte (vagy csak felületesen) a humanista poétikai és interpretációs szabályokat és mechanizmusokat. De a színháznak juttatott társadalmi, kulturális hely és feladat miatt is mások voltak a vele kapcsolatos elvárások. A rendszerben immár együtt szereplő régi és új elemek természetesen interakcióba léptek egymással, változásaik e kölcsönhatás eredményei. Volt egy viszonyítási pont, melyhez igazodtak e változások: az udvar civilizációja, s ezen belül is az udvar ünnepi alkalmi. Csakúgy mint Collenuccio darabjait, a kortárs műveket is e horizontról célszerű végigtekinteni.

I/2. A tragédia

A XV. század második felében a humanisták számára már ismert volt a drámai típusok antik csoportosítása, bár az e téren legnagyobb tekintélyre szert tevő értekezés, mely évszázadokra meghatározza a színpadi szövegek (az egész irodalom) hierarchiáját, döntően befolyásolja alakulástörténetét, *Arisztotelész Poétikája* még nem volt jelen a diskurzusban. 1498-tól tett szert mind nagyobb ismertségre s elkezdte aktívan befolyásolni az irodalmat. (*Lorenzo Valla* ekkor jelentette meg első modern latin fordítását.) A nagy ókori klasszikus tekintélye fog majd rendet teremteni és biztosítani (ez hosszú sikerének, hatásának magyarázata), addig a különféle fogalmakat máshogy és máshogy értik az egyes szerzők, s e különböző értelmezések irányítják a szövegek születését, határozzák meg jellemzőiket

A később első helyre lépő *tragédiának*, mely a XVI. századtól nem csupán a színpad, de az egész irodalom legtekintélyesebb műfajává vált (az eposz mellett) jó két évszázadra, Pandolfo idejében még mellékszerep jutott. A kor még nem ismerte közvetlenül a klasszikus görög tragédiát, számára *Seneca* művei jelentették a kitüntetett modellt, a fenn maradt corpus nem igazán testes, nem állt rendelkezésre jelentős számú minta¹⁵¹. A másodlagos szerep oka ezzel együtt inkább az alkalomban, abban a kontextusban keresendő, amelyben az előadásokra sor került, sor kerülhetett. Az ünnep, a különféle ünnepi alkalmak nem voltak igazán alkalmasak a komor, katarktikus, „rossz véget” érő történetek bemutatására: a közönség pozitív megerősítéseket várt saját világáról, szórakozni, vigadni kívánt, nem ez volt a megfelelő alkalom az emberi létezés, a társadalom ontológiai problémáinak feszegetésére. Az erkölcsi tanítás is kifejthető volt más úton, ráadásul e téren is inkább a praktikus, hétköznapi során alkalmazható, gyakorolható ismereteket várta el a közösség.

Az antik tragédia, illetve az antik mitológia tragikus történetei a középkor folyamán is az élő műveltségi tradíció részét képezték (a IX. századból való *Orestis, tragoedia* például dialógusokkal tűzdelt verses elbeszélésben mondja el a Oresztész történetét). E szövegtípus XIV. század elejétől, a humanista teória születésétől az új disputának is szereplője, a probléma inkább az lehetett, hogy igen kevés eredeti antik szöveg maradt fenn ekkorra,

¹⁵¹ Seneca és a tragédia szerepéről a korban lásd: PARATORE, Ettore, L'influsso dei classici, e particolarmente di Seneca, sul teatro tragico latino del Tre e Quattrocento, in La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo, Atti del IV Convegno di Studi, Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 21-45.

csak *Seneca* tragédiái voltak ismertek, csak ezek kerülhettek a *studia humanitatis* látókörébe, csak ezeket lehetett bevonni a beszélgetésbe¹⁵². 1313-ból való *Albertino Mussatonak* a római klasszikust imitáló tragédiája, az *Ecerinis*. Ókori modellt követ, de azt pusztán írásműként látja, érti, a *humanae litterae* most formálódó új szemlélete és új eljárása ez, *ad fontes*, az autoritással bíró mesterrel történő közvetlen párbeszéd a szövegek univerzumában, de középkori tudást is tovább visz: még nem tud a tragédiáról, mint drámáról, színházban bemutatandóról. A tragédia nem foglal el jelentős helyet a XIV-XV. század humanistáinak érdeklődési, tevékenységi körében, e kétszáz évből összesen tíz tragédia-szöveg maradt ránk.

Az első tragédia-előadásra pedig majd' százötven évet kell várni: 1486-ban Pomponio Akadémiája vitte színre *Seneca Ippolitusját*, latinul¹⁵³. Ekkorra már ismertté válik egy az aktuálisan használttól különböző, antik tipologizálás, ismertté válnak az ókori dráma műfajai, az akkor érvényes megkülönböztető jegyek. A század második felében, mint később Poliziano szatírijátékánál is látjuk, már közismert volt a humanista körben a klasszikus teória, annak egyfajta értelmezése; eszerint a tragédia kivételes hősök, mitológiai epizódok katartikus történeteiben a követendőnek tartott tökéletes világot jeleníti meg a színpadon, feladata hogy mércét, mintát mutasson. A komédia nem az ideális, hanem a reális világban játszódik, annak hibáit, gyengéit, az emberi gyarlóságot mutatja be, azzal ösztönöz a változtatásra, hogy nevetségesé tesz. És ismert a szatírijáték, amelyet szövegmintá ismeretének híján a bukolikus világgal azonosítanak, mely köztes pozíciót foglal el.

A felosztást a retorikai teóriák is erősítik: *Corinificius Retorikája* szerint például „Az eseményeken alapuló elbeszélés háromféle lehet: mitikus, történelmi és valóságos. A mitikus nem tartalmaz valóságos, de még valóságos elemeket sem, mint a tragédiák témái. A történelmi az, ami valóban megtörtént, de korunktól távol eső időben. A valóságos olyan kitalált eset, amely megtörténhetett volna, mint a komédiák cselekménye.”¹⁵⁴ E felosztás egyszersmind a genusok rendszerével is összhangban áll: a genus iudicariumhoz a tragédia, a demonstrativumhoz a komédia kerül közel. A retorikai rendszerezés szerint a szatírijáték a tragédiával rokon inkább, ami a múltbeliséget illeti; viszont a drámai előadások szituációja, és - a reneszánsz udvarban elfogadott - funkciója inkább a

¹⁵² A humanista tragédiáról lásd: STÄUBLE, Antonio, L'idea della tragedia nell'Umanesimo, in *La rinascita della tragedia*, Viterbo, 1983, pp. 47-70.

¹⁵³ Erről az előadásról lásd: CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma, 1983, pp. 219-227; PINTOR, Fortunato, *Rappresntazioni romane di Seneca e Plauto nel Rinascimento*, Perugia, 1906.

deliberativum helyzetébe állítják mindhárom típust. A különböző kompetenciákat az előadott dialógusok mellett a díszletként, háttérként köré épülő világ is jelzi, a tragédia a tökéletes, ideális városban játszódván, ezt ábrázoló háttérrel kap, a komédia a reális város ikonológiai megjelenítésével alkotott díszletben áll, míg a szatíráé a természetes környezet, erdő, hegy, tisztás.

A hierarchiában a tragédia primátusát mindenki elismerte, kitüntetett modell pozícióját az is jelzi, hogy hosszú ideig jórészt latinul adtak elő tragédiát, nem születtek vulgarizált változatok. Az első olasz nyelvű mű, mely egyben az első olasz nyelvű tragédia, s nem fordítás, átdolgozás, csak 1515-ből való, *Giangiorgio Trissino Sophonisbája*. Trissino az arisztotelianus poétika hatalomra jutásának egyik legfontosabb előmozdítója, de ő már csak a nemzeti nyelvű irodalomban gondolkodott, ez jelzi, hogy a közösség, akinek szánta műveit, akinek az irodalmát formálni akarja, ahol Arisztotelészt igyekszik tekintélyhez juttatni, az udvarokban művelődők csoportja.

A latin nyelvű tragédia elsősorban az egyetemi nevelésben volt kedvelt, különösen a hagyományos arisztotelianus központban, Padovában, ahol mint iskolai színjáték a nyelvi és erkölcsi tanítást szolgálja. Trissino a szerzője az eposzt újjáélesztő, 1526-os *Italia liberata dai Goti*-nak is, mely az elbeszélő műnem területén a lovageposz, lovagregény pozíciójának megszerzésére tör.¹⁵⁵ Utóbbi esetben jár nagyobb sikerrel; a fantasztikus reneszánsz történettel szemben valós történelmi eseményt feldolgozó barokk eposz korának vezető típusa lesz (a lovagregény viszont a próza fejlődésének ad új lendületet, mikor szövegformát váltva, a hosszú prózát kezdi használni a verses narráció helyett). Noha Trissino, vagy inkább Arisztotelész, biztosította a tragédia tekintélyét, mégsem tudott igazán nagy produktumokat létrehozni olasz földön (a klasszikus tragédiát imitálók közül a XVIII. századi *Vittorio Alfieri*től születnek csak jelentős művek¹⁵⁶).

¹⁵⁴ CORNIFICIUS, A szónoki mesterség, a C. Herenniusnak ajánlott retorika, fordította: Adamik Tamás, Budapest, 2001, p. 15.

¹⁵⁵ Az arisztotelianus teória térnyeréséről, Trissino szerepéről magyarul lásd BÁN IMRE tanulmányát A barokk című kötetben, Budapest, 1962, 5-37, továbbá NERI, Fernando, La tragedia italiana del Cinquecento, Firenze 1904, reprint 1961.

¹⁵⁶ Róla, tragédiáiról immár magyarul is áll rendelkezésre irodalom: MADARÁSZ Imre, Vittorio Alfieri életműve, Budapest, 2004.

I/3. A komédia

A második típus - mely a hierarchiában meglehetősen alsóbb helyzetben áll, mégis népszerűbb, elterjedtebb s inkább jelenlévő a XV. század végének kulturális életében - a *komédia*. Korábban megismertük a fogalomnak a quattrocentoban hagyományos jelentését, melynek gyökerei a későantik, középkori időkig nyúlnak vissza, abba a helyzetbe, amikor feledésbe merült a komédia dráma, színpadi szöveg volta, s mint az ókorból az írott corpusban hagyományozódott, hagyományozódó műfaj volt ismert, ez határozta meg létmódját. Láttuk azt is, hogy bizonyos klasszikus latin komédia-szerzők és szövegek ismertek voltak a középkorban is (elsősorban *Terentius* hatása, jelenléte érzékelhető, ennek oka a tőle fennmaradó művek viszonylag nagy száma).¹⁵⁷

A minket most kitüntetetten érdeklő *Plautus* sem merült teljesen feledésbe¹⁵⁸: az időszámításunk előtti III. században élt klasszikus az augustusi korban születő értékelés szerint nyers, vulgáris stílusával nem igazán felelt meg az irodalmat klasszicizálni, elitizálni kívánó törekvéseknek, a mind élesebben szétváló irodalmi és köznapi latin (és ehhez igazodó kultúrák, irodalmak) rendszerében elvesztette korábbi népszerűségét, presztízsét. A császárkorban mint az archaikus idők nagy mestere ismét a jelentős szerzők közé emelkedett.

A IV. századra, amikor a papírtokercsek helyét átvette a pergamen, már mint oktatási anyag, a latin írásosság tradíciójának tagja volt jelen, nem élő szerző. Kommentárokra, magyarázatokra szorult, ekkor kezdődött a másolatok láncán át a szövegek romlása is. Bár tovább hagyományozódtak bizonyos fontos jellegzetességek immár igazi funkció nélkül, de a művekhez szorosan kapcsolódva (mint például a korábbi énekelt betétek elkülönülése, továbbra sincs felvonásokra osztás), de újak is megjelentek, mint például az olvasó jobb megértését szolgáló, a színek elejére helyezett lista az aktuális jelenetben megszólalókról.

A későantikvitás idejéből két kódexcsalád is megőrizte a bizonyosan *Plautus*nak tulajdonított huszonegy komédiát; az összeállítást *Varronianae* néven ismerte, ismeri a hagyomány. Az egyikre, mint palimpszesztre csak a modern korban, a XIX. században

¹⁵⁷ A komédia későantik, középkori, humanista történetéről, nemzetközi szakirodalmi bibliográfiával lásd: PIETRINI, Sandra, *Spettacoli e immaginario teatrale nel medioevo*, Roma, 2001, elsősorban pp. 105-32

¹⁵⁸ *Plautus* történetéről lásd: QUESTA, Cesare *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*, Roma, és *Dalla rappresentazione alla lettura*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, 1990, 139-215.

bukkant rá a kutatás, az V. században készült pergament a VII. század ínséges éveiben a birtokló bobbiói szerzetesek az Ószövetség szövegével írták felül, nem mert pogány művekként meg akarták volna semmisíteni, de mert szükségük volt az értékes lapokra a sokkal fontosabb Szentírás megörökítéséhez. A kolostorból a kötet 1603-ban az egész könyvtárral együtt a milánói Bibiloteca Ambrosianába került. Egy másik későantik kiadás, mely kódexcsaláddá bővül, a IV. század második feléig vezethető vissza. Ez is a Varronianae-corporus huszonegy darabját tartalmazza, de az úgynevezett *codici Palatini* – *família* szerencsésebb volt, ismert, másolt maradt a korai középkorban is, valószínűleg a caroling-reneszánsz idején fedezték fel újra a IX. század elején francia földön, s kezdték ismét másolni. Legismertebb ránk maradt kópiái a *Palatino Lat. 1615*, a *Vaticano Lat. 3870* (mindkettő a Vatikáni Könyvtárban található) valamint a *Palatino Heidelberg. Lat. 1613* (a Heidelbergi Egyetemi Könyvtárban), mindhárom német területen készült a X-XI. században. Azonban e példák ellenére sem beszélhetünk akkora ismertségről és elterjedtségről, mint Terentius esetében, aki a középkori oktatás, a grammatika tananyaga maradt.

A trecento idején viszont, az antik szövegek felé irányuló növekvő általános figyelemmel, Plautus olvasottsága is megnőtt, már 1349-ben született egy Plautust is követő mű: *Pier Paolo Vergerio Paulus Comoedia ad juvenum mores corrigendos* című szövege, amely az antik források közvetlen használata mellett a hagyományos olvasatot követve ifjúságot nevelő célzatú olvasmánynak (esetleg dialogizáltan felolvasottnak) szánta. Ekkor egy nyolc komédiából álló gyűjtemény jelenti az első humanisták számára a Plautus-életművet, bár tudtak arról, hogy az elődök huszonegy komédiát tartottak számon tőle¹⁵⁹.

1429-ben Kölnben *Nicolaus Cusanus* egy kódexben felfedezte - a négy eddig is ismert szöveg mellett - az eddig rejtőző tizenkét komédiát; a huszonegyedik, a *Vidularia* a Palatinus-családban nem maradt fenn. Az *Palinsesto Ambrosiano* őrizte meg egyes töredékeit, így csak a modern kor kutatói számára vált ismertté. A felfedező a kódexet hamarosan Rómába vitte, ahol *Giordano Orsini* kardinális, a híres gyűjtő könyvtárába került. E kötetet tanulmányozta *Poggio Bracciolini* is, amint autográf jegyzetei is tanúsítják, de rögtön megindult a másolatok készítése s ezzel a szövegek forgalmazódása is a humanista körben. Ez azért fontos mert Terentius mellett egy újabb, immáron jelentékeny corpus vált imitálhatóvá, az irodalmi diskurzus részesévé, növelve a műfaj presztizsét is.

¹⁵⁹ A Plautus-szövegek, kódexek (reneszánsz-kori) történetéről lásd: QUESTA, Cesare, Bevezetés Plautus Anfitriónéjához, in *Plauto, Anfítrione*, Milano, 1997, pp.47-60.

Kezdetben a literátorok, mint humanista komédiát, azaz csak mint szöveget kezelték a darabokat: a középkori értelmezési hagyományt követve mint írásművet imitálták, mint *Enea Silvio Piccolomini Chryside* vagy *Leon Battista Alberti Philodoxiosa*. A Plautus-kódexről másolatot készített római tartózkodása idején, a nyolcvanas évek közepén *Tommaso „Fedra” Inghirami* is, a későbbi kardinális, aki - mint már említettük - ezekben az években, tizenévesen részt vett a Pomponius-kör színi előadásában is (a kézirat most Firenzében a Laurenzianában található). Lionello d’Este, Guarino da Verona tanítványa is rendelt belőle, A szerző ismertsége Ferrarában ekkortól, I. Ercole atyjától eredeztethető. De kerültek példányok Magyarországra is: volt Mátyás Corvinianájában egy 1459. előtt Firenzében készült kötet (jelenleg az Országos Széchényi Könyvtárban)¹⁶⁰, s tudunk egyről Vitéz János könyvtárában is, ez 1465. körül készült észak-olasz műhelyben (ma a bécsi Österreichische Nationalbibliothekben található)¹⁶¹. Plautus első nyomtatott kiadása, az editio princeps 1471-ből való, *Giorgio Merula* velencei műhelyéből.

A század utolsó harmadában következett be a Plautus-történetet és általában a komédia történetét érintő legfontosabb korabeli változás: a szövegek kiléptek az írott tartományból és színpadra álltak, drámává lettek. E ponttól történetük jó időre szorosan összekapcsolódott az udvar történetével, ez lett a kulturális közeg, mely életterét jelentette, s ez lett az a befogadói közösség, melyhez igazodott, melynek szólt. Noha ismerünk már a XV. század elejéről is vulgáris nyelvű komédiákat az udvar közegében, ezeket még inkább a középkori olvasat szerint értették, inkább dramatizálható dialógusok, mint antik komédia-imitációk, bár azok ismerete felfedezhető. Ilyen *Ferdinando Silvának* a Bianca Maria Visconti és Francesco Sforza 1441. októberi esküvőjére szerzett *L’amante fedele* című írása.

Az olaszul előadott komédia divatja, folyamatos jelenléte, a kulturális életben betöltött státusz Ferrarából eredeztethető. Itt indult meg a Plautus-fordítások, a vulgarizált előadások sorozata 1486-ban, mely a *comedia erudita* központjává tette az Este-palotát, ezen udvar kulturális életének egyik legmarkánsabb vonásává vált. Ezért készült el éppen itt 1508-ban az első olasz komédiának tartott *Cassaria*, *Ariosto* tollából (aki a XVI- század első évtizedeiben I. Alfonso herceg udvarában a színházért, az előadásokért felelős szervezőként is tevékenykedett).

¹⁶⁰ CSAPODI Csaba, CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára, Bibliotheca Corviniana, Budapest, 1976.

¹⁶¹ CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: Die Bibliothek des Johannes Vitéz, Budapest, 1984.

Hamarosan aztán más központok is átvették, használni kezdték a komédiát, mint az udvar kiemelt eseményeinek, az ünnepeknek mind nagyobb tekintélyű szereplőjét, a mind divatosabbá váló szórakozási formát: 1513-ban Urbinóban mutatták be *Bernardo Bibbiena Calandriáját*¹⁶², melyet néhány évvel később nagy sikerrel játszanak Rómában is, 1518-ban pedig *Macchiavelli* megírja a *Mandragorát*.¹⁶³ Az olaszul születő művek, az imitáció teóriát is követve, alkalmazták a latin komédia palliata-eljárását, azaz korábbi szövegekből (az antik klasszikusokat használják, idézik alkotásaikban): a *Cassaria* Plautus *Aulularia* és *Mostellaria* című darbjait, ugyancsak Ariostótól a *Suppositi* a *Menaechmit*, de ugyanezt követi a *Calandria* is. Bár nem valószínű, hogy a Plautus korában elfogadott elgondolást kívánták alkalmazni; az imitáció episztemologikus elvének működését láthatjuk ez esetben is.

Amikor az Academia Pomponiana, vagy az Este-udvar először mutatott be, vitt színre antik komédiákat a legnagyobb probléma az volt, hogy ebben az időben nem létezett olyan színjátszási hagyomány Itáliában, mely antik gyökereinél fogva alkalmas lett volna a bemutatókra. Nem ismerték az ókori színpadi technikákat, azt hogy miként állítottak színre, adtak elő akkor egy drámai szöveget, nem voltak még képzett szakemberek, akiknek mestersége lett volna a színház. Egyedül az ókori színházról, mint épületről, mint játéktérről álltak rendelkezésre ismeretek (mint láttuk ezen információk is egy sajátos értelmezésben voltak jelen). E tudás alapján, a meglévő rendszerbe illesztve, az aktuális szituációhoz igazítva kellett megszervezni és megvalósítani az előadásokat, s az ezek szülte követelményekhez illeszteni annak minden elemét. Így a szövegek is az udvar befogadói közösségének elvárásainak és az ünnep alkalmának igyekeztek megfelelni; ez formálta a *comedia erudita*, a reneszánsz udvari komédia arculatát, karakterológiáját.

Ha viszont csak az ókori példák imitációját tekintjük komédiának, csak e vonalat vizsgáljuk, nem írjuk le teljesen a komédia korabeli történetét, mert e fogalmon belül más típusú alkotások is felsorakoznak. Nemsokára látjuk majd, hogy épp a Plautus-fordító Collenuccio bizonyul a középkori komédia-értés követőjének, mikor e kategóriában helyezi, gondolja el *Jacob e Joseph* című darbját - de lehetséges lenne a *commedia*

¹⁶² Róla magyarul lásd: BAGOSI Edit, „Igen elegáns, nemes és szellemes vígjáték”. Bernardo Dovizi da Bibbiena: *Calandria*, in *Italianistica Debreceniensis*, IV, pp. 79-84; továbbá PADOAN, Giorgio, La „*Calandria*” di Bibbiena, Bibbiena, 1970 (a szöveg kritikai kiadása is).

¹⁶³ Az olasz nyelvű komédiáról, a *commedia eruditáról* lásd: magyarul NYERGES László, *Az olasz reneszánsz komédia*, Budapest, 2003; továbbá TOFFANIN, Giuseppe, *Il Cinquecento*, Milano, 1960; DE AMICIS, Vincenzo, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI. secolo*, Firenze 1897, reprint 1979; DAVICO BONINO Guido, *Introduzioni a Il teatro italiano*, Vol II, *La commedia del Cinquecento*, Torino, 1977.

dell'arte típusú, az utcai improvizatív komikus színházi hagyományon épülő komédia-típus alakulásának felvázolása is. Ez utóbbi azonban nem elsősorban az udvari kultúra produktuma (noha jelen lesz ott is – *Ruzzante* vendégeskedik Ferrarában), sokkal inkább a városias, polgáriasodó kultúrához kötődik, irodalomhoz közelítésének, irodalomvá válásának helye Velence lesz (ahol viszont épp a Ferrarából érkező Plautus-kultusz készíti elő számára a terepet, hoz létre olyan szituációt, hogy státust tudjon váltani).¹⁶⁴

A különböző komédia-típusok, komédia-értékek jóllehet gyökereikben, követett hagyományaikban és alkalmazott műveltségükben különböztek, mégis rendelkeztek közös alapvonásokkal. A tragédiánál már láttuk hogy a rendszerben gondolkodó korszak, befogadói közösség(ek) számára a komédia feladata az emberi világ bemutatása volt. Nem modellt állított, követendő de soha el nem érhető mintát, példát, inkább az exemplumhoz hasonlóan az emberi élet tökéletlenségeit igyekezett megmutatni javító szándékkal. Egy adott erkölcsi norma horizontjához igazodva azon fáradozott, hogy e szabályokat elfogadhatóvá, elfogadottá és működővé tegye. Azonban nem a modern, polgári színház visszatükrözés-effektusával, realizmusával: a színpadon kinyilvánítottan – a valóságreferenciák mellett – nem a közönség világa képződött újra, hanem egy olyan metaforikus világ, egy olyan virtuális valóság, melynek elbeszélése alkalmazható tapasztalatokat, tanítást kínált mindenek előtt praktikus, hétköznapi élethelyzetekre vonatkoztathatóan.

A *Cassaria* vagy a *Mandragora* sem realista darabok, noha terük nem a Plautus-féle mitologikus tér. Az újonnan születő művek is – az elfogadott teóriának megfelelően – nem a realitással, sokkal inkább az irodalmi (szöveg)univerzummal keresnek és tartanak fenn kapcsolatot, annak a virtuális világnak kívánnak részesei lenni. Az viszont hogy ennek földi regisztere immár hasonlatos a kortárs társadalmi és civilizációs kontextushoz, fontos pont abban a modernitásra jellemző folyamatban, mely az irodalmat, a szöveguniverzumot mind kevésbé tekintette önálló térnek, s mind közelebb vonta a reálishoz. A különbségek, a különállás takarásával, nem folyamatos szem előtt tartásával egy új művészet (irodalom)-fogalmat dolgozott ki. A drámai műfajok rendszerében hosszú időn keresztül erre csak a komédiában nyílt tér, a klasszikus meghatározás szerinti más két típus, a tragédia és a szatírijáték, vagy ahogy a XVI. századtól nevezik, a pásztorjáték az udvari kultúra, az ancien regime története alatt végig a mitológia, a szimbolikus és allegorikus beszéd

¹⁶⁴ A velencei komédia-hagyomány alakulástörténetéről lásd: NYERGES László, A velencei komédia színháza, Nyíregyháza, 1999; továbbá PADOAN, Giorgio, La commedia rinascimentale veneta, Vicenza, 1982.

tartományában maradt. (A felvilágosodás klasszicizmusa, mely - akár *Alfieri* - praktikus, gyakorlati célok szolgálatába állította a tragédiát, az imitáció teóriájának hatása alatt még szintén nem szakított e hagyománnyal. A tragédia modell-értéke csak akkor tűnt nyilvánvalónak, ha nem a környező életből, világból, hanem a kulturális hagyományból, a mitológiából vagy a mitológiává váló történelemből választott tárgyat, épített fel világokat.)

I/4. A szatírjáték

Az ókori színház harmadik dráma-típusa, a *szatírjáték* az előzőektől eltérően teljesen feledésbe merült az antik színház eltűnésével, s csak a quattrocento humanistái találták rá újra. Itt tehát a legtisztább humanista aktusról van szó, a mintául szolgáló világ egy ismeretlenné vált elemét kellett feléleszteni, melyet nem kötöttek, nem határoztak meg adott értelmezések. Ugyanakkor éppen az elfeledettség miatt e típus volt a legnehezebb eset is: úgy kellett élővé tenni, hogy nemigen állt rendelkezésre antik példa, imitálható, imitálandó modell. *Poliziano* egyetlen darabot ismert, tartott nyilván szatírjátékként, *Euripidész Küklopszát*. A helyzetet még bonyolultabbá tette, hogy a kevés rendelkezésre álló információ miatt a humanista disputában satira-fogalom alatt több szövegtípust is értettek, érthettek: jelenthette a görög szatírjátékot (drámai műfajt), a fabula satiricát, a latin saturát, valamint Horatius, Juvenalis, Persius, Lukianos szatírjait.

A helyzetet elsőként *Poliziano* igyekezett tisztázni¹⁶⁵, aki többször visszatért e problémához: először 1480-81-es Staiusról tartott előadásában foglalkozott vele, de olvashatunk rá vonatkozó fejtegetéseket a *Miscellanea* második részében is, s 1481-ban megszületik – egyetlen színpadi műveként – a *Fabula di Orfeo*, mint a műfaj felélesztésének, imitálásának első kísérlete. *Poliziano* a szatírjáték meghatározásakor egyrészt a tragédiától és a komédiától, másrészt a fogalom egyéb használataitól igyekezett megkülönböztetni. Az elkülönítés és meghatározás egyik fontos eleme – az az aspektus, melyről, hála Vitruvius fennmaradt traktátusának, voltak ismeretek – a különféle műfajokhoz rendelt színpadkép volt, ebből lehetett következtetni a művekben megképződő

¹⁶⁵ *Poliziano* satira-értelmezéséről és a *Fabula di Orfeo*ról lásd: DOGLIO, Michele, Mito, metamorfosi, emblema dalla „Favola di Orfeo” del Poliziano alla „Festa di lauro”, in *Lettere italiane*, XXX(1977), pp. 148-170; PIROTTA, Nino, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, 1969; TISSONI-BENVENUTI, Antonia, *Il teatro delle corti padane*, Torino, 1983; és *L’Orfeo di Poliziano*, Padova, 1986.

(megképzendő) világokra, tematikákra, lehetett az értelmezés és az elvárások szerint funkciót és pozíciót alkotni számukra. Szatírijáték-színpadról maradt fenn ábrázolásunk, vázlatrajzunk, *Leonardo da Vinci* természetes környezetet – forgatható, megnyíló belsejű hegyet fákkal és réttel - készített díszletként egy későbbi Orfeo-előadáshoz (az *Orfei Tragoedia* egyik, pontosabban jelenleg meg nem határozható bemutatójához).¹⁶⁶

Az így születő szatírijáték-fogalom lényeges attribútumai a várossal szemben a vidéki környezet, az alacsony társadalmi állású, egyszerű de tiszta, becsületes szereplők. A kor elgondolásai természetesen a vidék-tematikában nem a városfalakon kívüli társadalom bemutatásának lehetőségét látták, számukra, az irodalmi hagyományban élő és működő literátorok számára ez az árkádikus-bukolikus tradícióval hozta rokonságba, hiszen a vidéki környezet egyetlen ismert (szöveg)mintája az ezekben élő pásztor-világ volt.

Talán az elméleti alapok kidolgozását az elkészült darab, a *Fabula di Orfeo* védelme tette szükségessé, talán épp fordítva, a teóriát kívánta működésbe hozni. Az Orfeusz meséje mindenképp a quattrocento utolsó évtizedeinek, a színház születő fogalmának egyik legfontosabb teljesítménye, mely nem csak a dráma, de egyéb színpadi műfajok és irodalmi formák alakulásának (születésének) is meghatározó tényezőjévé vált. Annak ellenére, hogy a kísérlet látszólag kudarccal végződött. A szatírijáték úgy, ahogyan itt Poliziano érti és javasolja, nem talált követőre. Láthatóan egy, a komédia és a tragédia közti köztes típust próbált meg kidolgozni a szerző: tragikus történet, de nem tragikus nagyságú hősök, mitologizált és allegorizált világmagyarázat, a neoplatonikus filozófia tanításainak történetben kifejtése.

A probléma az lehetett, hogy a mű így nem tudott megfelelni a befogadó közösség elvárásainak: ez a darab nem a humanisták, hanem az udvar számára, az ünnep alkalmára készült, az udvar pedig, mint láttuk, nem kedvelte a tragikus témát (akkor és ott, az ünnep idején és terében nem), s nem filozófiai tanítást várt, hanem sokkal inkább praktikus életvezetési, kommunikációs modelleket, erkölcsi, a társas érintkezést, a társadalmi sikert biztosító, vagy legalább segítő útmutatást, követhető, elsajátítható stratégiákat.

Az Orfeusz-drámát imitáló későbbi szövegek nem követték e mintát: vagy a tragédia irányába mozdulnak el, mint az *Orphei tragoedia*, melyet a múlt század elejéig Poliziano saját átdolgozásának, újraírásának tartottak (jelenleg szerzőjét ismertetlennek tekintik a kutatás). Vagy mint az Orfeo cím alatt tartott előadások fennmaradt szövegei, melyek leegyszerűsítve a filozófiai üzenet helyett a kalandos sztorira koncentrálnak, adják elő a

¹⁶⁶ A szatírijáték színpadáról lásd: PIERI, Marzia, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, 1983; a pásztoroköltészetéről általában: CARRA, Enrico, *La poesia pastorale*, Milano, 1909.

történetet. Megváltozott, leegyszerűsített formájában viszont igen sikeres lesz a darab - népszerűségét a félreolvasásnak, a vulgarizálásnak köszönheti.

Már találkoztunk *Nicoló da Correggio* 1487-ben, Ferrarában bemutatott *Fabula di Cefaló*jával, amely megpróbálja a szatírxjáték Poliziano által felélesztett hagyományát tovább éltetni a fejedelmi udvarban. Az Ovidius *Átváltozások* című munkájában található történetet adja elő, a téma megint a szerelem kártékony volta. Ám jobban szem előtt tartva a közeg elvárásait, értékrendjét, a kitüntetett jelentőségű emberi érzelem itt nem az aranykor eltűnéséért, a világ, az emberi élet kríziséért felelős rosszként, hanem bocsánatos bűnként jelenik meg. Ugyanaz a mitológia, ugyanaz a műfaj, mégis két egymástól jelentősen különböző értelmezés, az egyik inkább a toszkán humanisták, a másik inkább az észak-itáliai udvarok közösségének világotolvasatát jeleníti meg, amint azt az alkalmazott nyelv is mutatja. A latinizáló poliziano *volgare* helyett Correggio inkább az udvarban beszélt olasz felé közelít. A Cefalo-dráma esetében is találkozunk azzal a szándékkal, hogy szatírxként (vagy a megszületett új terminológiához igazodva fabulaként) határozza meg magát, tehát elkülönüljön a komédia és a tragédia típusaitól.

A szatírxjáték karakterénél fogva hamar rokonra talált az 1480-as évektől az intermezzókban előadott *pastoraléban*, azaz az árkádikus környezetbe szituált, dramatizált, dialogikus eclogákban. Már ebből az időből több pasturale bemutatóról van hírünk, s több szöveg is fennmaradt (modern kiadásban sajnos csak egy érhető el: az *Egloga o vero Pastorale* című, *Bernardo Bellincioni* tollából¹⁶⁷), kettejük kapcsolatának története a pásztorjáték-műfaj történetének, a következő század nagy sikertörténetének első fejezete, ennek követése viszont jelen dolgozat keretein túlra vinne minket.

A szatírxjáték-pastorale és a komédia története jól példázza azt a folyamatot, amin a drámai szövegek, típusok átmentek az udvari színház működésének első évtizedeiben (és ugyanígy a későbbiekben is): a humanista-klasszikus műveltségéből érkező elemek hogyan léptek reakcióba a palota kultúrájával (ami pedig alig korábban a lenézett, érdektelennek minősített alsóbb civilizációs regiszter részét képezte a társadalom tudós elitjének pozícióját megszerezni kívánó közösség számára). A reneszánsz udvar történetének első éveiben zajlott le az egységes, elfogadható, használható nyelv és civilizációs kódrendszer kidolgozása, a társadalom rendben működéséhez szükségesnek ítélt erkölcs meghatározása. A XVI. század első felében zajlik majd a kodifikáció, a kötelezőnek nyilvánított minták megszületése – a művészetben az arisztotelianus teória, a nyelvben a bembói modell míg a

¹⁶⁷ Olvasható a TISSONI-BENVENUTI által szerkesztett *Il teatro delle corti padane* című antológiában, a Cefalo-drámával együtt.

viselkedés, a kommunikáció területén a Castiglione-féle elgondolás lesz a követendő norma. A XV. század vége a különféle javaslatok egymás mellett élésének időszaka. Ezek viszont mind egy horizonthoz igyekeztek igazodni: az udvar befogadói közösségének elvárásaihoz, s természetesen az bizonyul majd sikeresebbnek, amely e feladatot jobban, eredményesebben tudja megoldani.

Az Amphitrüon-fordítás

II/1. A színre kerülés körülményei

Collenuccio bemutatkozó produkcióját Ferrarában, a Plautus *Amphitrüon*jából készített olasz nyelvű fordítást a *Fabula di Cephalo*val egy ünnepen, Lucrezia d'Este és Annibale Bentivoglio esküvőjén, 1487. január 25-én, majd mivel ez az előadás eső miatt félbeszakadt, február 5-én adták elő az Este-palota belső udvarán berendezett színházi térben. Két drámatípus bemutatkozása volt ez, az egyik fabulaként (szatírijátékként) határozta meg magát, a másik komédia. Mindkettő az alkalomhoz illeszkedő választás: példázat, exemplum és szórakoztató előadás is egyben. A Cephalo-mese tanítás a házastársi hűségről, a házasságon kívüli szerelem bűnös voltáról. Ezt érzékelték, értette a közönség is, láttuk Zambotti naplójegyzetében. Sőt az előadások lejegyzésekor ez az egyedüli hely, ahol efféle értelmezést találunk - ami a néző esetében legalábbis, felveti a komédia sikerességének kérdését, hiszen csak a fabula látszik dekódolható üzenetet közvetíteni.

Lehetséges, hogy a Plautus-darabok bemutatásakor a szórakoztatás fontosabb tényező volt, a fordulatos történet, a humoros szituációk kötötték le teljesen a figyelmet? Véletlen választásról a Plautus-darab esetében sincs szó: éppen Hercules születésének körülményeit, a hős eredetmítoszát ismerhette meg az ünneplő közönség. Ennek egy célja bizonyosan volt, a hercegi örömapa státuszának, rangjának kinyilvánítása, az ünnepi alkalmakkor s az udvar, az állam életében folyamatosan jelenlévő egyik fő törekvés, az uralkodóház mitológiájának (vele, mai fogalommal, imédszének) építése.

Néhány évvel később, 1491-ben ismét sor került egy előadásra Ferrarában, megint egy esküvő volt az alkalom, Anna Sforza és Alfonso d'Este frigyre lépése, s a későbbiekben is – ha nem is vált a legtöbbet játszott darabbá – de repertoáron tartották.

II/ 2. Collenuccio Anfitriónjének története

Azt nem tudjuk, Collenuccio pontosan melyik latin szöveget, melyik Plautus-kötetet használta, ismerte-e a nyomtatott variánst. Az ekkoriban Itáliában forgó kópiák mind a Cusano-féle gyűjteményt követik, az ezeken esetleg elvégzett filológiai munka viszont a fordítás jellegénél fogva nemigen mutatható ki, bizonyítható. Maga az 1487-es keletkezési dátum is alátámasztásra szorul, hiszen a rendelkezésre álló források, a *Diario ferrarese* jegyzetei az előadásról szólnak, a darabok szerzőiről viszont nem. Az Amphitruon-fordítást megvizsgáló Pittaluga¹⁶⁸ a Mantovában élő Isabella d'Estének Francesco Castellóhoz, Ercole herceg udvari orvosához írott levelét idézi a dátum meghatározásához, melyben a Gonzaga-udvarban élő hölgy az Amphitruone és a Minichino rímekbe szedett szövegeit kéri. Ez bizonyíthatja szerinte a terzinákban komponált Collenuccio-változat ekkori meglétét (verses fordítás ez is). Másrészt arra is bizonyíték lehet, hogy születtek az előadásoknak lejegyzett, írott dokumentációi, szövegkönyvei, bár mint láttuk, Ercole a hozzá forduló hasonló kérésben tagadta ezek létét.

A datálás bizonyításához is hasznos adat, továbbá segít a használt szövegváltozat közelebbi meghatározásában az a hely a komédia IV. felvonásában, ahol a szövegromlásnak köszönhető hiányt először az 1495-ös *Giogio Galbiati*-féle velencei kiadás kísérelte meg rekonstruált latin szöveggel kitölteni. A fordítás kutatója szerint Collenuccio, aki hűen követi az eredeti darab megszólalásait, fordulatait, ha ezt a kiadást használta volna, együtt fordította volna e betoldásokat is, ám ez nem található meg verziójában, tehát egy korábbi mintát követett - hiányzó szövegrészeket eleve volgaréban írott megoldásokkal egészítette ki.¹⁶⁹ A kutatók szerint sokkal inkább valószínű, hogy a latin betoldás készítője használta volna a ferrarai előadáson bemutatott olasz-variánsát, ami tovább erősíti azt a hipotézist, hogy az 1487-ben előadott komédia a pesarói humanista munkája (s alátámasztja, hogy mégis készültek írásos megörökítések).

A Collenuccio-mű első ismert nyomtatott változata 1530-ból való, Velencéből, abból az időből, amikor a Serenissimában már jó ideje nagy divatja volt Plautusnak; a fordítás színpadi szövegből ekkor lesz az irodalom teljes jogú szereplője. Itt a fordított eljárást találjuk az írott szöveget színre vivő eljáráshoz képest, mely az antik komédia, dráma reneszánsz történetének fordulópontja volt. E kétirányú mozgást pedig az udvar

¹⁶⁸ PITTALUGA, Stefano, Pandolfo Collenuccio e la sua traduzione dell' "Amphitruo" di Plauto, in „Res Publica Litterarum, VI (1983), pp. 275-90, a levelet a 277. oldalon idézi.

¹⁶⁹ Erről ugyancsak PITTALUGÁNál, cit. p. 278.

asszimilatív közege indította el, tette lehetővé azzal, hogy olyan elvárásokat fogalmazott meg, s olyan szituációt teremtett, melyben ezen utak megnyíltak. A ferrarai bemutatóknak majd a nyomtatott kiadásnak bizonyára jutott szerep abban, hogy a klasszikus műveltség tekintélyének fennállásáig, a humanista eredetű poétikai paradigma továbbéléséig ismert, népszerű, használt alkotás maradjon az *Amphitrüon*, hogy a szerepcserén alapuló házasságtörés, valamint az abban aktív részt vivő szolgáló figurája komikus toposzá váljanak.

II/3. Az *Amphitrione* a Collenuccio-kutatásban

Annak ellenére, hogy Collenuccio e munkájával jelentős szereplőjévé vált a kor ferrarai és itáliai kulturális életének, hogy aktív alakítói közé lépett, s ez a jövő irodalma, színháza szempontjából talán legnagyobb hatású műve, a modern történeti kutatás a legutóbbi időkig - mint a Pandolfo biográfiáját monográfikusan feldolgozó *Saviotti* és *Varese* is - meglehetősen mostohán bánt az *Amphitrionéval*.¹⁷⁰ Az elfogadottnak tekintett nézet elismerte a bemutató színháztörténeti jelentőségét, azonban a szövegre, mint irodalmi produktumra nemigen fordított figyelmet, egyszerűen fordításnak, tehát a romantikus-modern eredetiség-eszmény számára másodlagosnak minősítette, ráadásul az, hogy az olaszra átültetés egy más elgondolás, egy már nem élő fordítás-teória szerint készült, tovább csökkentette értékét, érdekességét e kutatók számára. Itt is azt a modernségre jellemző történeti, kritikai szemléletet láthatjuk, mely a saját normái szerint ítélte a régiség produktumait, nem véve tudomást arról a tényről, hogy azok egy teljesen különböző poétikai, kulturális paradigma szülöttei.

Az első életrajzot megíró *Saviotti* szerint: „Ha valamiért lehet dicsérni Collenuccio ezen művét, az az, hogy elég hűen követte a plautusi szöveget, s csak kevés helyen tért el tőle.”¹⁷¹ *Varese* így értékeli: „Amikor olyan irodalmi sémával, témával vagy feladattal találja magát szemben, mely nem felel meg humanista kultúrájának, civil érdeklődésének, azaz, amikor olyan témák és műfajok kerülnek elé, melyek nem voltak kidolgozva az ezernégyszázas években, lapjai lankadtak, vontatottak, passzívák és személytelenek

¹⁷⁰ SAVIOTTI, Alfredo, Pandolfo Collenuccio, Pisa, 1888; VARESE, Claudio, Pandolfo Collenuccio umanista, Pesaro, 1957. (A darab címének írásakor az *Amphitrüon* alak a Plautus-művet, az *Amphitrione* Collenuccio fordítását jelöli. Az *Anfitrione*-alak az 1867-es kiadás címében, illetve a szereplő nevéként fordul elő.)

¹⁷¹ „Se una lauda va data a quest’opera del Collenuccio, é di aver seguito abbastanza fedelmente il testo plautino, solo in pochissimi cosí distaccandosene.” SAVIOTTI, cit. p. 137.

lesznek, egész a nyersességig... így a Plautus Amphitruonjából készült kibővítő fordítás is: nem birtokolta a színházi nyelv lehetőségeit, s nem is volt számára érdekes az, hogy visszaadja ennek a maga módján népies komikus világnak az élénkségét.”¹⁷²

Ezen ítéletek mögött tehát két szempont áll: a fordítás másodlagos az eredeti invencióhoz képest, kevésbé értékes munka (így válik az imitáció paradigmája - az ebben született művek - félreolvasottá, így kerül megértésük egy más horizontra, az eredeti befogadói közösség szokásaitól, elvárásaitól távolra). A másik szerint a kevésbé értékes fordítás akkor értékelhető mégis, ha szorosan követi, minél hívebben adja vissza az eredetit, azt a lehető legpontosabban reprodukálja; a műfordítás nem művészi teljesítmény, inkább tolmácsolás, nem jön létre új műalkotás. Mint „műtárgy” a másik nyelven születő szöveg ugyanaz marad, nem is másolat, mint a képzőművészet területén a reprodukció.

Szemléletüket az eredetiség-paradigma, az invenció episztemologikus fogalma vezeti, amely viszont a quattrocentóban ismeretlen eljárás, megközelítés – legalábbis úgy, ahogyan azt a felvilágosodás óta értjük. Saviotti és Varese, a pozitivistá irodalomtörténet hagyományát követve rekonstruálják, összegyűjtik és elrendezik a múltra vonatkozó ismerteket, tényeket, de az így felvázolt (életrajzi, társadalmi, politikai, történeti, kulturális) szituációban keletkezett produktumokat már onnan kivéve, saját koruk elfogadott stratégiái szerint olvassák és értékelik (viszont nem is a recepció-teóriák felől). Tehát nem arról szólnak, nem arra kíváncsiak, mit mond a régiség valamely szövege az utókor olvasójának, mit lehet a távoli alkotásokból ma is aktualizálni, hanem saját értékrendjükhöz viszonyítják, saját rendszerükben próbálják elhelyezni az egyébként oda nem illő, nem illeszkedő szöveget, a saját korukban közvetítendőnek tartott üzeneteket és szövegalkotási eljárásokat keresik és kéri számon rajta.

Hozzájuk hasonlóan érzéketlen a kontextusra *D'Amico*, egy 1960-ban kiadott olasz drámatörténeti összefoglalóban. Noha gondolatmenetének kiinduló pontja közelebb visz egy egykor létezett kulturális horizont rekonstruálásához, de fogalmi korlátai (az ahogyan látja, elgondolja e korszakot) őt is egy téves pozícióban tartják: „A humanizmus legelejétől kezdve dédelgették a tudósok azt az álmod, hogy a latin és görög szövegeket színre vigyék... De gyakrabban, s az idő teltével egyre inkább, a klasszikus komédiák „volgarizálásra” kerültek, s ó, milyen bágyadt és terjengős változatok. Elég idézni

¹⁷² „Quando si trova dinnanzi a uno chema letterario, a un tema e a un compito che non corrisponde alla sua cultura umansistica e al suo interesse civile, cioè dinnanzi a gli stessi temi e generi che non erano stati elaborati nel Quattrocento, allora la sua pagina diventa fiacca, stentata, passivo e impersonale sino al limite della rozzezza... cosí nella traduzione dell'Amphitruon di Plauto: non era nella possibilitá e nel vivo ionteresse del linguaggio teatrale, di rendere la vivezza di quel mondo comico e a suo modo popolare.” VARESE, cit, p. 126.

Pandolfo Collenuccio és Girolamo Bernardo terzinában írt darabjait, melyeket Plautus Amphitruonjából és Casinájából készítettek: mindketten azt a furcsa elvet követik, hogy az eredeti minden poénját – a csupán egysorosakat csakúgy mint az egy vagy két szavasakat – legalább egy terzinával fordítsanak. Ég veled magvas fogalmazás, ég veled életerő, ég veled lelkesítő plautusi dialógus; semmi kétség, a közönség, bármilyen válogatott is volt, s amely azzal akart dicsekedni, hogy a római komikum csodáival először ismerkedhet meg, minden bizonnyal (s erről dokumentumaink is vannak) csalódott maradt.”¹⁷³

Nem csupán az irodalom történetét, de a színház alakulását követő kutató is rossz helyre pozicionálta véleményét, értékelését: igaz, D’Amico a korabeli befogadó közösség horizontját is megpróbálja rekonstruálni, azonban nem azt a közönséget képzei a nézőtérre, amely valójában szemlélője, elsődleges, kitüntetett befogadója volt ezen előadásoknak. Minden bizonnyal ültek a ferrarai palota tribünjein tudós férfiak, a padovai iskola neveltjei, ám nem valószínű, hogy ők is a filologus, a humane litterae emberének szemével nézték a bemutatót: más volt a szituáció, egy más befogadói horizontot hozott létre. A közönség nagyobb része pedig a korabeli átlag-műveltséggel rendelkező udvari emberekből és városi polgárokból állt, akik inkább a lovagi-középkori kultúrában mozoghattak otthonosan, mint a klasszikus civilizációban – épp e bemutatók irányították figyelmüket egy másfajta kultúra felé, épp ezidőben kezdett e körben is presztizst hódítani az antik civilizáció.

Arról valóban van tudomásunk, hogy a közönség (maga a herceg is) unatkozott, azonban nem valószínű, hogy azért, mert nem tartotta elég műveltnek, intelligensnek az előadást. Inkább valószínű, hogy a több órás előadás, az élvezetéhez szükséges idő és energia, a mozgósítandó műveltség, tudás, a ráfordítandó energia nem állt összhangban az alkalom könnyed, szórakoztató jellegével – nem szümposzionon ültek, nem tudós dispután, de egy esküvői ünnepségfolyam egyik programján. Inkább valószínű, hogy még egy efféle komédia is meghaladta műveltségüket, inkább túl műveltnek, túl komolynak hathatott, mintsem hogy túl közönségesnek, butának találták volna.

Stefano Pittaluga már említett 1983-as tanulmánya a kortárs műfordítás-elméletek felől vizsgálja az *Amphitruonét*, ennek része annak kutatása, hogyan oldja meg a befogadói közösségek, kultúrák, nyelvek közti különbségekből születő problémákat, a kiválasztott

¹⁷³ „Addio nerbo, addio vigore, addio incalzante dialogo plautino; nessun dubbio che il pubblico anche scelto a cui s’eran vantate in anticipo le meraviglie della comicità romana, dovesse restare notevolmente (e ne abbiamo qualche documento) deluso.” D’AMICO, Stefano, *Storia del teatro drammatico*, I, Roma, 1960, pp. 149-50.

darabot hogyan ülteti át egyikből a másikba. A vizsgálat célja és tétje nem csupán a szöveg értékelvű olvasata, nem értékek létét-hiányát keresi, de elsősorban az alapján formál véleményt, hogy hogyan és mennyire tud megfelelni az aktuális elvárásoknak. Számunkra, több száz év távlatából ennek legfontosabb hozadéka egy eltérő mentalitás, paradigma alaposabb megismerése lehet, egy eltűnt világról szerezhetünk információkat.

E nézőpont sokkal elfogadóbb olyan Collenuccio alkalmazta megoldások iránt, melyek idegenek a modern műfordítási, irodalmi gyakorlatban.

A strukturalizmus eredményeit, szempontjait használja akkor, amikor a szöveg, mint nyelvben élő tárgy sajátosságait veszi sorra, s ezek magyarázatát igyekszik megadni. E munka során viszont többnyire az az elgondolás vezeti, mely a műalkotást szerzőjéből, alkotójából eredezteti, annak személyes motivációiban találja meg a feltett kérdésekre a választ. Pittaluga elsősorban mint írott műalkotást, mint írott szöveget, nem mint élőben előadottat kezeli, érti, s mivel számára elsősorban könyvként él, horizontján kívül reked az ünnep és a színházi előadás alkalma, mint a komédia életének elsődleges módja. Nem látszik az a közeg, mely alapjában meghatározza a darab karakterét, a benne található megoldásokat, választásokat.

Nicola Tanda monográfiája, a Collenuccio-történet legutóbbi fejezete – az ezerkilencszázhetvenes évek óta folyó udvar-kutatások eredményeit hasznosítva – már látja e tényezőt, a kontextust is, de csak részben hasznosítja, csak ott érvel velük, ahol az elődökhöz képest különböző véleményt fogalmaz meg, azok meglátásaira reagál, s adós marad a pontosabb, alaposabb kidolgozással. Igaz, ő is, mint a „bölc ember drámáját” olvassa Pandolfo históriáját, szövegeiből is a személyes történetre kíváncsi elsősorban, arra hogyan élhette meg korát egy individuum, s hogyan adhatott hangot reakcióinak. Tehát a műalkotás (a folyamat és a produktum) mögötti emberi tényezőt kereste, azt személyes teljesítményként, nem pedig egy kulturális, civilizációs szituáció eredményeként látta, mutatta be.

II/ 4. Collenuccio szövege mint műfordítás

Minden e szövegre irányuló vizsgálatnak először is azzal a problémával kell szembenéznie, s arra kell saját megoldást találnia, hogy két Amphitrüon létezik (nem beszélve a latin eredetiről): vagy egy számos kiadást megért írott szövegünk, melyet természetszerűleg az olvasási stratégiák kínálta eszközökkel dolgozunk fel, s létezik egy számunkra immár örökre megismerhetetlen, legfeljebb elemeiben rekonstruálható előadás, színpadon, színházi térben eljátszott komédia. Míg az eddig bemutatott tanulmányok az írott szövegre koncentráltak, mi az előadást igyekszünk most megérteni, megismerni – jobb híján az írott forrásokra támaszkodva.

A két utóbbi kutató eredményeinek köszönhetően a *Collenuccio-Amphirtione* nem másodlagos, kevésbé értékes vállalkozásnak, hanem jelentős próbálkozásnak mutatkozik nem csak az életművön belül, de az udvari irodalom, színház, kultúra története szempontjából is. Ezen kontextusba helyezve nemcsak irodalomtörténeti pozíciója változik meg, de magyarázatot találunk a legtöbb elmarasztaló észrevételre is. A fordítást illető korábbi kritika egyik visszatérő eleme – s eszerint a szöveg egyik gyenge pontja – a választott forma, a terzina volt. A terzina valóban ismertetlen Plautus számára, s csakígy a teljes antik tradíció számára is, ezalkalommal használata idegennek, nem illeszkedőnek tűnik - akkor, ha kiragadjuk a komédia-fordítást abból a közegből, amelyben, amely számára készült. Hiszen a XV. század-végi olasz udvar közössége számára csak ez a forma állt rendelkezésre irodalmi rangú verses, recitálható, élszóban előadható narrációs alakzatként, ezt örökölte a tradícióból (Dante), ehhez volt szokva, ezt volt képes értelmezni a színház-szituációban. Sőt, 1487 a második év, hogy Ferrarában antik műveltségre alapozó színi előadást tartanak, a korábbi színi hagyomány elsősorban a mozgásra, a pantomimra – a látványra, s nem a szövegre alapozódott.

A közönség éppen egy új stratégiát tanul, éppen hozzászokik egy új színházhoz (innen az unalom, a nem értés). Hogy az újmódi dráma érthető, be- és elfogadható, elfogadott legyen, úgy kellett megszólaljon, ahogy a hallgatóság megszokta. Mint minden műfordítónak, Collenucciónak is a rekonstrukció és az aktualizáció (az aktuális helyzetre applikálás) kettős problémájával kellett megküzdenie. Egy - az adott közegben - magának irodalmi rangot követelő (e rang megszerzésére törekvő) szöveg ott és akkor csak terzinában tudott megszólalni. Ennek következményei alapvetően befolyásolták az új produktumot: az irodalomtörténészek többször hiányolják a plautusi poénok, csattanók visszaadását, Saviotti ezzel indokolja a komédia „hihetetlen súlyosságát, nehézkességét”, a

Collenuccio-teremtette szereplők csak terzinában tudnak megszólalni, ennél rövidebb kijelentésekre képtelenek.

Íme egy hely Palutus eredetijében:

„Mercurius Quis ad fores est?

Amphitrüon Ego sum.

Me. Quid ego sum?

Am. Ita loquor.

Me. Tibi Jupiter

Dique omnes irati certo sunt, qui sic frangas fores.”¹⁷⁴

Collenuccio változatában ugyanez:

„Me. Chi é che batte a l’uscio? Il par ch’io senta

Un ton venir qua su nel capo mio,

Tanto romor a l’uscio s’appresenta.

Am. Apri, non vidi tu, guarda, son io;

El par che de sta cosa insistente;

Pur conoscer dovresti il parlar mio.

Me. Che vuol dir son io? Uom da niente

Che meni con tue cianze tal rumore;

io son io, el tuo parlar val niente.

Am. Sí, te dico, tu me fai star de fore

A modo di schernito, or vien aprire,

Né mi dar per tua pena maggiore.

Me. Ben certamente a questo tuo fallire

Debbono esser, con Giove gli altri dei,

Teco turbati, insieme al tuo venire.

Poi che tu vieni con questi pensier rei

Per romper lo nostro uscio, over la porta;

¹⁷⁴ „Me. Ki van odakinn?

Am. Én vagyok.

Me. Ki az az én?

Am. Én, mondom neked..

Me. Jupiter

s mind az istenek veled vannak bizonyára, hogy majd szétúzódsz az ajtót odakinn.”

Va col malanno ch'io non scio chi sei.”¹⁷⁵

Eltérő nyelvi megformálás és eltérő gondolkodás: a „félszavas” utalások, a néző bizott kitöltendő helyek az egyik részletben, magyarázó, kifejtő, részletező eljárás a másikban. Plautusé inkább az utca nyelvét, beszédét imitáló, a természetesség hatását felkelteni igyekvő forma, a Collenuccioé inkább retorizált, a természetesség hatását kevésbé elérő, hangsúlyosabban megépített, alkotott szövegmű (persze Plautus sem direkt az utca nyelvét beszéli, de az ő irodalmi eszközrendszerében, az ő színházában létezett megoldás ennek imitálására, jelzésére). Viszont Plautus „realista” darabot állít nézői elé, amely azt a fikciót építi, hogy a jelenben (igaz görög földön) járunk, a kortárs (korban is élő, ható) görög komédia hagyománnyal tart kapcsolatot.

Collenuccio és közönsége számára e komédia-előadás alkalom egy múltbéli helyzet felidézése, újra teremtésére, a távolság és a különbség folyamatos szem előtt tartásával. Az ünnep virtuális világában épp azzal hozott az Amphitruone fordulatot, hogy egy új univerzum, az antikvitás kelt most életre, lépett modellként, a tanítás és tanulás helyeként a befogadók elé. Bármilyen köznapiak is a szereplők, a szituációk, a tér és az idő, senki nem gondolta, hogy saját világának visszatükrözését, realista ábrázolását látja – az üzenet applikálása a képes beszéd, a metaforikus elbeszélési és értelmezési eljárásán keresztül történt.

Az, hogy a szereplők terzinákban tudnak megszólalni, nem jelenti, hogy - a befogadók kódrendszeréhez alkalmazkodva – ne tudnának a komikus szituációtól elvárt humorral

(A fejezetben található Amphitruon-fordítások mind tőlem) Plautus, Amphitruo (a latin nyelvű szöveg kiadása), Milano, 1997, p. 198.

¹⁷⁵ „Me. Ki az, ki az ajtót veri? Mintha hallanám
a mennydörgést itt fenn, fejemben,
akkora a zaj lenn a kapunál.

Am. Nyisd ki, nem látod, én vagyok;
mintha nem akarnál rólam tudomást venni;
pedig meg kellene ismerned beszédemet.

Me. Mit jelent az, hogy én vagyok? Ember, semmit nem ér,
hogy ekkora zajt csapsz;
én én vagyok, a de beszéded semmit nem ér.

Am. Igenis mondom, itt váratsz kint
csúfságot téve rajtam, most gyere és nyisd ki,
ne akard, hogy még nagyobb büntetést kapj tőlem.

Me. Bizonyára dörömbölésedben
Jupiter s a többi istenek segítenek,
kik veled kerekedtek fel ide jönni.
Mivelhogy te ily vad gondolatokkal vagy,
ki akarod dönteni bejárónkat, avagy kapunkat:
távozz dolgod végezetlen, mert én nem tudom, ki vagy.”

Anfitrione commedia di Plauto voltata in terza rima da Pandolfo Collenuccio, Milano, 1864, pp. 119-20. Ez az egyedüli elérhető modern kiadása a szövegnek.

beszélni, de más eszközökhöz kell folyamodniuk. A csattanós megfogalmazás, mint a partner (ellenfél) fölé kerülés, nyelvi legyőzés s ezzel együtt a sikeres társadalmi szereplés teóriája és gyakorlata Boccaccio óta élt az itáliai vulgáris nyelvi, kommunikációs gyakorlatban. A nyelvi humor másik lehetséges és használatos formája a butaság, az inkopetencia megjelenítése a megszólalásokban: azaz a nyelv jó, megfelelő vagy rossz, elégtelen használata, egy retorikai eszköztár és használat megléte vagy meg nem léte a helyzetek mellett a komikum legfontosabb forrása a Collenuccio-szövegben is. Elég néhány mondat, s a befogadó már tudja, hogyan értékelje a fellépőt, hová helyezze a társadalmi hierarchiában – úgy kell a szereplőnek beszélni, hogy a pozicionálás elvégezhető legyen, meg kell tudnia magát (szerepét) értetnie.

A *terzina* sajátos retorikai viszonyt hoz létre a latin eredeti és az olasz fordítás között: a vulgáris változat folyamatosan magyaráz, kibont, részletez, azaz az *amplificatio* műveletét végzi megszólalásról megszólalásra, tehát nem átültetés egyik nyelvről a másikra de értelmezés, illetve a befogadó értelmezését segítő bővítmény, a történet, a szituáció feldolgozását segítő kommentár is. Erre már csak azért is szükség volt, mert az átlagnéző számára nem túl alaposan ismert műveltség, egy még idegen világ közelhozása, beemelése volt a cél, csak ekkor lehetett sikeres az előadás. Ehhez pedig mind a mozgósított kulturális tudásban, mind a nyelvi megfogalmazásban közelíteni kellett, közös pontokat kellett teremteni a komédia már-már mitikus környezete és az udvar, Ferrara jelene között.

A követhető, érthető megformálás, narráció nem csupán az alkalmazott formában jelent meg, de a szókincsbeli és grammatikai választásokban is. Collenuccio dolgát ugyanakkor megnehezítette, hogy ezekben az években még nem támaszkodhatott egy rögzített nyelvi regiszterhez, egy elfogadott beszédmódhoz, egy olyan normarendszerhez, amely biztosítaná a színpad és a közönség közti zavartalan kommunikációt. Ugyanakkor épp e helyzet adott neki nagy szabadságot saját javaslata kidolgozásához: a nyelv területén, csakúgy mint a szövegtípusok kérdésében, még nem volt kiforrott szisztéma, tér kínálkozott hát a kísérletezésre, az önálló javaslatok közzétételére.

A Collenuccio-Plautus 1867-es milánói kiadása (melyet azóta nem követett újabb) előszavában a kiadó a következő véleményt fogalmazza meg a fordításról: „A *metrum* a szöveg megnyújtására vitte a jó Collenucciót, ami sokszor tompította a latin sorok elevenségét és élet.... Ehhez járul egy teljesen átmeneti lombard nyelvváltozat és egy szennyezett firenzei dialektus... A lombard dialektus ákombákomai közt olykor feltűnik egy-egy jobban sikerült tollvonás, így nyerhetünk képet arról az alacsony állapotról,

amelytől Bembo és a többi toszkán-párti nyelvünket megmentette."¹⁷⁶ Látjuk, a XIX. századi olvasót is erőteljesen befolyásolja az itáliai irodalom egyik vezető hagyománya, problémaköre, a nyelv kérdése, a „questione della lingua”. A születő nemzetállam, az olasz modernitás kialakulásának időszakában az elfogadott teória az egységes nemzetet szimbolizáló egységes (és kellő tekintéllyel felruházott, megfelelő gyökerekkel rendelkező) nyelv ideája volt. Az irodalmi, írott nyelvből ki kellett szorulnia a beszélt, helyi sajátosságokat mutató változatoknak, s a kultúrtörténetet is úgy írták (úgy konstruálták a történelmet, úgy építettek kánont) hogy ezen elgondolást, jelenkori érdeket igazolhassák, megteremtsék annak történeti legitimizációját.

E szempont számára a (kisebb helyi közösség számára beszélő) Collenuccio-féle megoldás kevésbé tűnt szerencsésnek. Viszont ő a fordítás nyelvének kidolgozásakor nem nemzetben, hanem a ferrarai udvarban gondolkodott; megcélzott, intencionált közössége nem az olaszok összessége volt, hanem az Este-udvar.

A választás egyébként a komédia regiszteréből, a komédia elfoglalta pozícióból is eredt: bizonyára furcsának tűnt volna, ha szereplői egy emelkedett, klasszikus toszkán nyelven, vagy a latinizált humanista-olaszon szólalnak meg. Az a nagyformátumú, tragikus hősöknek járhatott volna ki, akik megszólalásaikkal is jelezték volna distanciájukat a nézők köznapi, közönséges világától (úgy, ahogy *Poliziano* fabulájában a mítoszi helyzet kidolgozásának egyik alapeleme a latinizáló nyelv alkalmazása). Noha nem ismerhetjük meg, milyen is volt, hogyan is hangzott az 1487-es előadás nyelve, de az írott, nyomtatott szövegváltozat és –hagyomány ezek szerint meg tudta őrizni annak karakterét, élőszerűségét.

Collenuccionak ez a javaslata a Castiglione-féle teória előzményének mutatkozik tehát, aki egy autokratív, klasszicizáló viszonyítási horizont helyett (ez *Bembo* törvényerőre emelkedő elgondolása) aktuális, praktikus, a gyakorlatban születő és változó, flexibilis köznyelvre tesz javaslatot, ami feltételezte volna több, egymással állandó dialógusban, kölcsönhatásban élő, lokális változat egymás mellett élését.¹⁷⁷ Nemcsak a nyelv, de a nyelvben közvetített műveltség, a valóságreferenciák is arra töreksenek az *Amphitriónéban*, hogy olyan teret hozzanak létre, melyben a néző egyenrangúként és nem

¹⁷⁶ „Il metro trasse il buon Collenuccio ad allungare che dissipano molte volte tutto il brio e il picco del verso latino. Un emistichio é spesso diluito in un terzetto. Arroge un lomardeggiare a tutto transito, e lo squallore di un dialetto inferiore lá dove non basterebbe tutta la finezza e letizia dell’idioma fiorentino. Tuttavia ci parve cosa singolare e rara, e le facemmo luogo nella nostra biblioteca. Fra i ghirigori lomardeschi si vedrà qualche felice tratto di penna, e si avrá un’idea dell’abbassamento, onde i Bembi e gli altri restauratori della toscanità, salvarono la nostra lingua.” PERTICARI, Giulio, Avvertenza, In *Anfitrione*, op. cit, VIII-XIX.

¹⁷⁷ lásd: FLORIANI, Pietro, Bembo e Castiglione, Roma, 1976.

a modellt tanuló, tehát alárendelt pozícióban legyen jelen. A színpad és a nézőtér két különálló világot igyekszik az egységes nyelvi és kulturális térben egymással kapcsolatba hozni. Ez tehát egyrészt a komédia-típus felől érkező követelmény, másrészt bizonyára az újdonság elfogadtatásának szándéka áll mögötte.

Amikor a szolga, Sosia elmeséli a csatát, melyet Anfitrione győzelmesen vívott városáért, egy XV. századi ütközet leírását adja:

„Li capitan ch’eran restati drieto
a parlamento in mezzo si tirano
fuor delle squadre con parlar secreto.

...

da ogni parte eran grida e stretta
e i capitan diventati devoti
facendo al cielo orazion perfetta.

...

mostra ciascun quanto sua forza vaglia
chi feriva con lanza e chi con spada
chi rompe elmetti, chi trapassa maglia.
risona l’aria, risona ogni strada
per gran mormoramento de la giostra,
per combattenti a chi ferir agrada,
ne l’aer un gran nuvol che lí copra
con gran fatica de la gente nostra
ultimamente fu si degna l’opra,
come de tutti noi fu il desiderio
la nostra parte al fin restó disopra.”¹⁷⁸

¹⁷⁸ „A kapitányok, ki hátul maradtak,
középen tárgyalni találkoznak
a csapatok előtt, hogy titkos szót váltsanak.

...

Mindenfelől kiáltások s lelkesedés
s a kapitányok áhítatban
tökéletes szózatot intézve az éghez.

...

Mindenki megmutatja, mennyit ér ereje
ki lándzsával ejtett sebet, ki karddal
ki sisakokat tört, ki átdöfte a vértet.
Zeng a levegő, zeng minden út
a viadal hangos zúgásától,

Ebben az esetben nincs szükség amplifikációra - magyarázatra, kommentárra - viszont, amellet hogy követi a latin eredetiben előadott eseményeket, a fordítás nyelve, nyelvi eszköztára a lovagi tradíció alapul. Az elbeszélés az antik ütközetet egy korabeli giostrává, tornává formálja át azzal, hogy a használt szókinccset, fordulatokat, toposzokat a korban érvényes, megszokott csata-leírásokból választotta. Az imitált szövegek itt a kortárs Poliziano és Pulci művei, nem az antik klasszikusok. Ugyanaz az eljárás ez, amit a képzőművészetben is megfigyelhetünk a mitológia, régmúlt történeteket feldolgozó alkotásoknál, ahol a történeti hitelesség mai kritériumait nem találni.

Az egyik ok bizonyára a közérthetőségre törekvés volt; az átlag befogadó nem rendelkezett olyan ismeretekkel, mely alapján egy, nem az ő világa alapján megalkotott, megkomponált jelenetet zavarmentesen meg tudott volna érteni. Másrészt pedig abban az időszakban, amikor a képes beszéd eljárása volt az uralkodó narrációs eljárás, nem a realizmus, a valóság, a hitelesség volt a kitüntetett szempont, hanem a metaforikus közlés által közvetítendő üzenet.

A közönség nem a thébaiak ellen hajdanán görög földön lejátsszódott csatát kívánta látni, hanem átélni egy összecsapás izgalmait, intenzív élményét, mely aktusban saját tapasztalatait, életében megszerzett ismereteit tudta mozgósítani. Másrészt azzal, hogy a kortársakat, az élő irodalmat és nem a távoli antik tradíciót imitálta, követte, a fent mutatott komédia-szituáció kidolgozását is segítette, nem a modell helyzetébe emelte, hanem a közös tér felé közelítette szövegét.

A fent mutatott eljárásokkal létrehozott és működtetett nyelvi konstrukció a fordítást igyekezett elhelyezni az irodalmi alkotások (szövegek) rendszerében, hierarchiájában: a volgare tartományán belül az igényes, népnyelvű, de nem népies, vulgáris regiszterbe, abba a rétegbe melyet a Boccaccio óta kanonizált novella-hagyomány (azon belül is a komikus *beffa*, azaz átverős történet) és a lovagi elbeszélő tradíció alakított ki. E regiszter, éppen különböző tematikai, szöveg-típusai miatt azért hagyott bőven mozgásteret: láttuk, az emelkedettebb torna-leírástól a szolgák alantasabb, kevésbé művelt, dialektális elemekkel

a harcosoktól, kik vagy sebesülten kiáltanak,
S a nagy hangtól, mellyel egymásra rontanak,
a levegőben nagy felhő takarja őket
nagy fáradtsággal a mi népünk
Oly méltón tette dolgát,
hogy, mint azt mind óhajtottuk
végül a mi maradtunk fölül”
Anfitrone, cit. pp. 41-42.

is operáló társalgását jelző megoldásig lehetőség adódott több stílus alkalmazására (csakúgy, mint a nagy minta, a *Dekameron* esetében).

Az a tény, hogy épp e regiszterbe, épp e szövegek kontextusába került, épp e hagyományt imitálta, nem csupán a befogadói közösség nyelvi megértését segítette (egy általa jól ismert nyelvet beszélt), de a történet interpretációjához is hozzásegített. Az, hogy épp így, e nyelven került színpadra, került előadásra Anfitrione története, meghatározta azt is, hogyan lássa, hallgassa, mit keressen benne a néző.

II/ 5. Ferrara Amphitrionét „olvas”

Nicola Tanda, aki a Collenuccio-kritika történetében eddig egyedül rekonstruálta a korabeli befogadói közösség *Amphitrione*-értelmezését, éppen ezt a szempontot nem veszi figyelembe gondolatmenetében.¹⁷⁹ Ő tudós, neoplatonista olvasatot rekonstruál. Egyébként összhangban a Plautus-darab modern olvasataival, a személyiség, az individuum problematikája felől közelít. Szerencsére nem Pirandellóval olvassa a darabot, nem a modernség individuum-képét vetíti vissza a korábbi szituációra, nem az egyéniség-személyiség integritásának, autonómiájának kérdései felől, bár e tapasztalatok ismeretében, hasznosításával.

Az újplatonisták számára Herkules világra jöttének története valóban jól használható história lehetett, mely képes volt megjeleníteni világotvasatuk alapvető elemeit, a világ két regiszterre osztottságát, az isteni tökéletesség és az emberi tökéletlenség kettősségét, amely, csakúgy mint a makrokozmoszban, az univerzumban, a mikrokozmoszban, az egyes emberen belül is élő és ható dichotómia. Az hogy, a nagy hérosznak két atyja volt, egy isteni és egy emberi (Zeusz/Jupiter és Amphitruon), a metaforikus beszéd tanításával közvetíthette e tapasztalatot. Két szereplő, a hadvezér és szolgájának megkettőzése jelezheti, hogy ez nem csak a kivételes emberek, de az egész emberi nem sajátossága, mindenkiben él egy, az anyagi világ fogságában, alsóbb dimenziójában időző és egy, az isteni intellektus, az isteni tökéletességgel kapcsolatot tartó személyiség. (A modern pszichológiai megközelítés ebben biztosan az ösztönös és tudatos személyiség kettősségét, együttélését látná.)

Az emberi személyiség kétosztatóságának téziséét támasztja alá e gondolatmenet szerint egy másik kettőzés: az úr-szolga reláció is. Nem csak a társadalom rendje manifesztálódik,

konstruálódik e viszonyban, de két személyiség-típus is. Az egyik nem ismeri fel a benne lakó magasabb szellemiséget, nem is törekszik felé, így életét egy alantasabbnak, értéktelenebbnek minősülő módon éli meg, míg a másik eljut e felismerésig, s elindul a bölcsességhez, a neoplatonista boldogságfogalom központi kategóriájához vezető úton (ami ezen elgondolás számára az emberi létezés értelme).

Az nem kétséges, hogy az *Amphitrione*-történet teret ad egy efféle teória közvetítésének, a kérdés inkább az, hogy az előttünk álló aktuális feldolgozás, és méginkább az aktuális előadás törekszik-e egy efféle olvasatra. Abban az időszakban, amikor minden bizonytalanság, mozgási, megoldási lehetőség ellenére, mégis élt és érvényes volt az irodalmi kompetenciák és formák egymáshoz kapcsolódó hierarchiája, lehetséges volt-e egy komédiában, ráadásul egy ilyen profán alkalommal egy ilyen műveltséggel rendelkező közönség számára ilyen kérdéseket tárgyaló alkotás bemutatása, elővezetése.

Ha a *Dekameront* hívjuk segítségül, ha őt választjuk érvényes viszonyítási, igazodási horizontnak, azt a megoldást látjuk, hogy az elbeszélés, noha tisztában van a világ alapvetően metafizikus természetével, a szórakoztató történet tartományát úgy határolja körbe, úgy határozza meg, hogy a fizikai világon belül maradjon a tekintet, ne lehessenek láthatók innen kifelé, a metafizikus territórium felé vezető szálak, úgy látja a világot, mintha annak nem lenne egy emberi, anyagi világon túli regisztere.

A *Dekameron* számára ez azért fontos, hogy a világot olyannak állítsa be, mintha abban nem működne isteni akarat és rend (jól tudja, hogy létezik ilyen, de úgy tesz, mintha nem lenne). Az igényes szórakoztatás területéről tehát kizárja a filozófiát és a teológiát, ennek az alkalomnak nem feladata efféle kérdéseket, e területeket érintő problémákat tárgyalnia. Ezért nem tud sikeressé válni a Poliziano-féle *Orfeusz-fabula* sem, majd csak az az átirat, mely leépíti a metafizikus dimenziót, a filozofikus kérdésselvetéseket eltünteti, kihúzza a szövegből. Mítoszról, egy tudottan, nyilvánvalóan fiktív világról van szó az *Amphitrione* esetében, ahol felléphetnek istenek, nem emberi figurák. Nem valószínű, hogy épp ezen - esküvőn előadott - komikus történet lenne alkalmas (ez lenne a megfelelő alkalom) a neoplatonista filozófia propagálására, tanítására az ünnepen részt vevő közönség felé.

A fellépő szereplők, a velük megeső bonyodalmak viszont jól ismertek lehettek az átlagnéző számára a szórakoztató színpadi és irodalmi tradícióból, ahol nem a világról kívántak mélyebb tapasztalatot, tudást átadni, elmesélni, hanem mulattatni akartak. A

¹⁷⁹ A darabról szóló elemzését lásd: TANDA, Nicola, Pandolfo Collenuccio, Roma, 1988, pp. 21-48.

korabeli közönség, mivel ehhez volt szokva, e toposzokban, panelekben tudott gondolkodni, épp ilyen mesén tudott jókat derülni: a szerepcsere, szerepkettőzés, az esetlen szolga, a házasságtörés (a feleség akarata ellenére, megtévesztéssel) a kor komikus eszköztárának egyébként sűrűn alkalmazott elemei, lépten-nyomon felbukkannak a *Dekameron* (sőt a *Novellino*) óta az itáliai szórakoztató irodalomban. Bár a korabeli néző nemigen tudta, de itt épp e jól ismert sémák eredetijével, minden imitáció, átvétel egyik ösével találkozott, melynek megértését, befogadását, élvezetét pont az tette lehetővé, hogy birtokában voltak a Plautust követő utókor által hagyományozott eszköztárnak, mely hozzájuk az olasz nyelvű szórakoztató irodalmon keresztül érkezett.

Kétségtelen viszont, hogy az *Amphitruon*nak vannak olyan elemei, melyek nem könnyen illeszkednek egy pusztán komikus, beffa-típusú történetbe, különösen, ha vizsgálatunkba ismét bevonjuk az alkalmat, melyen előadásra került. A hadvezér és felesége nem a boccacciói hitvespár, a kikapós asszony és a szerencsétlen, bárgyú, ügyefogyott férj, aki megérdemli sorsát, megcsalásáért csak magát, tehetetlenségét okolhatja, e figurák inkább a sors (az istenek) játékszerének, nekik kiszolgáltatottnak tűnnek. Ha ebben az irányban folytatjuk az olvasást, a következő két évszázad népszerű világotvilágolvasatának, az emberi akarat felett álló sorsnak, a vak szerencse világot uraló hatalmának, mint az univerzumban működő alaptörvénynek a kérdéséhez jutunk, ami persze nem idegen, nem ismeretlen a quattrocento számára sem, csak számunkra tűnik úgy, mi alkotunk e korról olyan képet, melyben e probléma nem látszik.

Komédiának talán e darab sem a komikum főszerepe miatt, a kinevetés, a kigúnyolás, a kritika miatt nevezi magát, hanem itt is a középkori értelmezést is láthatjuk: a történet könnyen rossz véget is érhetne, nem állunk messze a tragikus kifejtőtől, ám az istenek akaratának hála, mégis békésen simul el a bonyodalom, sőt megszületik a későbbi nagy hérosz, a civilizátor, az emberiség egyik nagy jótevője, Herkules. Collenuccio egyik legfontosabb átírása épp a zárlatra vonatkozik: míg a plautusi eredetiben Amphitruon megvigasztalódik, elfogadja sorsát, belenyugszik az isteni akaratba, a fordításban Anfitrione keserűbb, már-már tragikus konklúziót von le:

Plautusnál:

„Si licet boni dimidium mihi diuidere cum Ioue.

Abi domum, iube uasa pura actum adornari mihi,

Vt Iouis supremi multis hostis pacem expectam.”¹⁸⁰

Collenucciónál:

„Di tanta umanità che l’immortale
Giove m’ha usata, contento sería
se pur fatto m’avesse altro segnale
d’amor, che usar con la mogliera mia;
che tal domestichezza manifesta
non mi va molto per la fantasia.
E a dire il vero non mi piaque in testa
portar l’insegna de le corne mai;
ma pur la sorte mia dogliosa e mesta
portaró in pace, e gli mei affanni e guai,
ch’io non son solo eletto a tali onori
ed ho per tutto dei compagni assai.
Ma vui presenti e cari spettatori,
ridendo e giubilando fate segno
se la comedia piace a’ vostri cuori,
dio ve conservi ne lo eterno regno.”¹⁸¹

Az exemplum-eljárásnak (s a retorikai tradíciónak) megfelelően, a zárlat a tanulság megfogalmazásának a helye, amikor a történet a befogadóhoz fordul, hogy annak világára

¹⁸⁰ Nem marad más, mint hogy elfogadjam, megfelezem javaimat Jupiterrel.

Menj haza, s készítsd elő a szent edényeket
Hogy Jupiter jóindulatát az áldozattal elnyerjem.”

Amphitruo, cit. p. 214.

¹⁸¹ az emberségért, mit felém
Jupiter mutatott, örülnöm kell,
ha adhatta is volna más módon jelét
szeretetének, nem feleségemen keresztül
Hogy ez mily szeretetet mutat,
nem nagyon fér fejembe.
s az igazat megvallva, nem tetszik, hogy fejemen
Immár hordani fogom a szarvak jelét.
de ha sorsom fájdalmas és szomorú
békével viselem majd a szenvedést s a bajokat,
Mert nem csak én lettem ily tisztességre kiválasztva
s mindenütt sok társam akad.
de ti, jelenlévő, drága nézők,
Nevetésetekkel s ünneplésetekkel mutassátok
szíveteknek a komédia tetszett-e,
Isten őrizzen meg benneteket örök királyságában.”
Anfitrione, cit. p. 158.

applikálja a megszerzett tapasztalatot, ez az a pont, amikor elmosódik a határ a két világ (színpad és nézőtér) között, a reális és fiktív univerzum egy tér, egy világtrend kompetenciájába vonódik: ami érvényes az egyikben, áll a másikban is. Az előadott történet a *delectare*, a zárlat a *docere* alkalma, tere, viszont a tanítás nem filozófiai, tudományos ismereteket ad a világról, hanem praktikus, megélt, megélhető tapasztalatot közvetít. Az itt megfogalmazott tanulság – tanítás a keresztény világotvilágot és etikát követi, a befogadót megerősíti eddigi ismereteiben, újabb példával szolgál annak igaz voltára.

A középkori exemplum, illetve az ebből kiváló novella stratégiája ez, mely Collenucciohoz is igen közel áll, de a Petrarca-féle humanista irodalom-koncepciót is követi. Eszerint az arisztotelianus-skolasztikus tradícióval szemben nem a tételes, egzakt kifejtés, ismeretközlés, hanem a történetben kódolt közvetítés élvez kitüntetett szerepet. De igazodik abban is a *humanae litterae* elméletéhez, hogy, nem lép a metafizika területére, azt a tartományt sorsként, kiismerhetetlenként, az emberi világ számára teljesen idegenként, attól elkülönülteként értelmezi, ami onnan származik, az Amphitrione embere számára érthetetlen, feldolgozatlan; el sem indul a megértés, a tanulás útján, mint a neoplatonikus ember-, bölcs-eszmény hirdette.

A feloldást Jupiter, a kívül, felül álló autoritás zárszava jelenti, aki, mintegy kárpótlásul a neki köszönhető szenvedésekért, megjutalmazza Anfitrionét (és feleségét, aki kiállta az erény próbáját annak ellenére, hogy házasságtörést követett el), bejelenti fiuk, a majdani nagy hős születését, s jóslatot mond annak nagyszerű tetteiről (elhallgatva a rá váró tragédiákat, szenvedéseket, a szomorú véget). Collenuccio itt is átír, most a cél egyértelműen Herkules felmagasztalása. Anfitrione zárszavai után a főisten kijelentései nyilvánvalóan nem csak a mítoszi hősre vonatkoznak, hanem részint a nézőtéren (kitüntetett pozícióban) helyet foglaló uralkodóra is, illetve, amint az esküvőkön szokás, jóslatként hangzik a dinasztia majdan megszülető legifjabb sarjára vonatkozóan.

„Ma quel che di me nato ha tal insegna
che immortal ti fará per la sua gloria
dapo' mille e mille anni al mondo degna.
Ercul sará chiamato e per memoria,
Ben che lui sia da me creato figlio,
Per tutto sará al mondo eterna storia.
Passará in la sua vita ogni periglio

E fama aquisterá per tutto el mondo
De forza, senno, ardir e di consiglio.
Solleverá la gente da ogni pondo
E fia conservator contro ogni mostro,
Cacciando i mal fattor giú nel profondo.”¹⁸²

Collenuccio *amplificatiója* most nem csak egyszerű magyarázat, a jóslatban a tökéletes hős, egy embereszmény, modell attributumait sorolja fel, a laudáció követelményei szerint. E szavak után/által a házasságtörő Jupiter szerepe is átértékelődik, Herkules Krisztus-szerű alakká transzformálódik, akiben az isteni mindenhatóság, akarat, és erő manifesztálódik, aki a földi világban az isteni rend letéteményese, őrzője és garanciája. A profán komikus szituációtól az élet sors-szerűségének felismerésén át a szakralitásig emelkedik az előadás.

A zárlat elemelése attól a regisztertől, melyben a szöveg addig mozgott, ugyancsak a *Dekameron*ban kidolgozott, azóta működő (működtethető) eljárás. Nem véletlen, hogy Petrarca csak az utolsó novellát tartotta elolvasásra érdemesnek, ennek született latin fordítása is, ez volt az egyetlen olyan történet, mely az irodalom másik, felsőbb, a humanisták számára értékesebbnek tekintett tartományában is megállta a helyét.

Itt, az aktualizálás szituációjában világos a feladat: a nézőtérén ülő herceg felmagasztalása, a rá applikálás, amivel egyszersmind egy igen határozott, világos társadalom-képet is közvetít, a korai abszolutista állam ideológiáját propagálja. A darab zárlatában Jupiter, az iménti jóslat után harminchét terzinában előadja még Herkules majdani hőstetteit is. Ez ugyancsak Collenuccio jóvoltából szerepel e helyen, szerepe pedig, a hős további dicséretén túl az ünnep következő programjának, a *Heraklész* életét bemutató *pantomim*nak a felvezetése. Ebben a kontextusban nyer funkciót Collenuccio zárlat-átirata, így lesz látható annak tétje, célja, számunkra pedig megmutatja, hogyan integrálódik a színi előadás az ünnep programfolyamába.

¹⁸² „De mi belölem született, oly jelet visel,
hogy dicsőségével téged halhatatlanná tesz,
ezer s ezer év múlva is méltó leszel erre.
Herculesnek fogják majd hívni, hogy emlékezz,
ő az általam nemzett fű,
kinek az egész világon örökké fog élni története.
Életében túljut majd minden veszedelmen
s hírnevet vív ki magának az egész világ előtt
erejével, szívével, lelkesedésével s tanácsaival.
Kiemelni majd az embert a mély gödörből
s védelmezi minden szörnyeteggel szemben,
elűzve a gonosztevőket a mélybe.”
Anfitrione, cit. p. 157.

III.

A Comedia di Iacob e Ioseph

III/1. József-komédia?

A jól ismert ószövegségi történet, mint komédia? A darab elolvasása vagy megtekintése nélkül is sejthető, hogy Collenuccio ismét megszólalt a színházi szöveg-típusok közti disputában, tradíciók, textus-hagyományok átrendezésével megint aktív alakítónak vált, amikor életének utolsó évében megírta a *Iacob e Iosephet*.

Igazából csak akkor meglepő a kombináció (Ótestamentum és komédia), ha megfelelünk mindarról, amit a quattrocento-végi Itáliában élő drámáról és színházról a korábbiakban elmondtunk, megtudtunk. Ezen ismeretek fényében világos, hogy egy erős középkori gyökerű előadást láthatott a közönség 1504. márciusában. Mégsem nevezhetjük középkorinak a létrejött produktumot. A születés közege, annak elvárásai és persze a humanista műveltségű, magát a humanisták körébe soroló, az ő társalgásukban részt vevő szerző által elfogadott, vallott poétikai nézetek egy új paradigma termékének mutatják.

Amikor – alig pár hónappal tragikus halála előtt – bemutatták a *Comediát*, Pandolfo *Collenuccio* már majd' másfél évtizede élt az Esték udvarában. Noha az *Amphitrione* az egyik sikerdarab a hercegi ünnepélyeken (1504. márciusában is játsszák), nem tudunk arról, hogy a kilencvenes években vagy az új században készített volna újabbakat. Ennek valószínűleg az lehetett az oka, hogy az immár hercegi titkári rangban álló, fontos jogi-államigazgatási és diplomáciai feladatokat végző, idősödő Collenucciohoz méltatlan, rangon aluli lett volna a komédiák fordítása, esetleg szerzése, egyáltalán a színi bemutatók körüli munka.

Ezidőben írta meg viszont apológiáit, melyeket Ercole szívesen fogadott és olvasott, látjuk majd, hogy ezek célja és feladata az udvar társadalmának nevelése volt, elsősorban két területen: egy társadalmi modell elfogadtatása és megvalósítása, másrészt az ehhez szükséges erkölcs, viselkedés, a civil érintkezés rendjének (meg)tanítása. Valószínűleg e munkák adhattak indokot arra, hogy ismét színdarab írásába fogjon.

Tudjuk, a herceg akaratából, az ő szándékának engedelmeskedve készül el József történetének színpadi adaptációja („*ad instantia de lo Illustrissimo et Excellentissimo duca Ercole da Ferrara*” – áll az első kiadás alcímében), minden bizonnyal azért, hogy tovább

folytassa, s éppen a színház igen hatékony propagandaeszközével, a közösségformáló munkát.

Ekkor már csaknem két évtizede tartottak új modell szerinti előadásokat az Estepalotában, e téren már nem kísérletezésről, hanem működő, lassan hagyományt alkotó gyakorlatról van szó, melynek legismertebb, az állam határain túl is nagy visszhangot kiváltó, sokak által követett elemévé az antik minta szerinti (láttuk hogyan értelmezett és integrált) komédiajátás vált. Viszont még mindig nem volt kialakult, rögzült normarendszer, nem voltak kötelező érvényű kategóriák és szabályok, még mindig lehetett javaslatokat tenni, kísérletezni új megoldásokkal.

III/2. A sacra rappresentazione

Collenuccio közvetlen előképe, követett, sokban imitált modellje a XV. században Firenzében megszületett és népszerűvé vált dráma-típus, a *sacra rappresentazione*¹⁸³. A bibliai (elsősorban Ószövetségi) epizódokat, valamint szentek legendáit feldolgozó darabok a középkori liturgikus drámából, a misztérium- és moralitás-játékból fejlődtek ki. Akkor váltak el e tipikusan városi, polgári tradíciótól, amikor a Medici-család nem csupán vallásos, kegyességi célból, a város lakosainak lelki épülésére kezdte el alkalmazni, hanem, felismerve véleményformáló erejét, saját politikájának népszerűsítésére, elfogadtatására. Az új kommunikációs lehetőséget az tette sikeressé, hogy a megkérdőjelezhetetlen keresztény vallást alkalmazta legitimizáló erőként.

Egy olyan referenciát választott, melyet a közösség egésze elfogadott viszonyítási pontnak. Jól ismert, a civilizáció egészét átható nézet, része minden társadalmi csoport, réteg műveltségének, szorosán illeszkedik a hagyományokba. Formálisan megmaradt a szakrális ünnep eseményeinek részeként, viszont a közvetített üzenet immár nem (nem csak) a hit igazságait, misztériumát tanította, hanem a mindennapi életben kínált eligazodást, tájékozódást, praktikus viselkedési modellt. A konfliktusok békés rendezésére, egyáltalán a rendezett társadalom kialakítására és működtetésére hív fel, melyben a béke és a rend garanciája természetesen a metafizikus legitimizációval rendelkező világi hatalom.

¹⁸³ A sacra rappresentazione-ről lásd: CIONI, Alfredo, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze, 1961; VALENTI, Cristina, *Per la storia del dramma sacro in Italia*, Roma, 1903; VENTRONE, Paola, *Aspetti della società fiorentina nella Sacra Rappresentazione dei secoli XV e XVI*, in *Quaderni di Teatro*, 1982, pp.81-98.

A középkori dráma történetét a szakrálistól a profánig, az egyháztól a civil közösségig vivő folyamatként látjuk, volt arról e dolgozatban is szó, hogyan került ki a templomból az utcára, a templom előtti térre, s hogyan kaptak mind nagyobb teret és szerepet a nem egyházi személyek, a vallását gyakorló, hitét megélni kívánó civil közösségek.

E történet (itáliai) zárófejezete, végállomása a *sacra rappresentazione*, amely külsőségeiben viseli a középkori devóciós hagyomány jegyeit, azonban immár nem az egyház, hanem a világi hatalom érdekeinek szolgálatában áll. A működési mechanizmus, a stratégia nagyon hasonló ahhoz, amit az exemplumnál látunk majd később. Elfogadva a példázat episztemologikus fogalom-voltát a középkori civilizációban, az exemplum e műfaj pozicionálásában is segít: egy alapvetően középkori kulturális jelenségről van szó, viszont egy új kor igényei szerint átértelmezve, átalakítva.

Parallel módon mindkettő urbánus környezetben, egyre inkább praktikus alkalmazhatóan, a hétköznapiok számára kínált tanácsokat, életvezetési modellt. Erkölcst tanított, nem pedig metafizikát; sőt a duecentóban megszületett a vallási rituálétól teljesen független novella, mely hordozta a *docere* örökségét, de legalább ennyire tört a *delectare* elérésére is. A modelladás, a tanító célzat egészen a modernitásig fontos eleme maradt a rövid prózának (is), de létmódja többé nem kötődött szorosan a kultúra vallásos, egyház által irányított tartományához.

Az exemplumhoz hasonlóan itt is a képes beszéd, a parabolikus, történeten keresztüli tanítás eljárásával találkozunk. Ebben az esetben viszont kötelező a zsidó-keresztény mitológiai témaválasztás, mert az előadások még mindig vallásos ünnepekhez, a keresztény ünnepkör jelentős alkalmaihoz kötődtek, akkor került rájuk sor. Valószínűleg azért is, mert a klasszikus-mitológiai históriák megértése, értelmezése s így a tanítás alkalmazása nem lett volna problémamentes a humanista műveltséget nem szerző, vagy azzal nagyon felületesen, hiányosan kapcsolatba kerülő szélesebb társadalmi csoportok, az alacsonyabb állású rétegek számára, akik viszont a célközönség legnagyobb részét alkották. (A társadalmi és kulturális elit számára másként és más arculatot mutatott a hatalom.) A történet elbeszélésének exemplum-szerű módszerét követte a *brevitas*, a lényegre törő mesélés elvének alkalmazásakor is.

A színpadi előadás hűen adja vissza a szövegekből ismert tényeket, eseményeket, viszont kerül a kitérőket, epizódokat, minden a konklúzió, a tanítás kifejtése felé halad, ez a legfontosabb rendezőelv. Viszont, valószínűleg a figyelem fenntartása valamint a könnyebb applikálhatóság érdekében, e firenzei darabokban találkozunk komikus, humoros

betétekkel is, melyekben mellékszereplők lépnek fel, akiben viszont a polgár könnyedén saját közösségének tipikus figuráira ismert. A szegény ember, a kereskedő vagy a paraszt fellépése bizonyára nagyban segítette mind a rendezőket, mind a nézőket abban, hogy az előadott történet és a befogadók világa közötti kapcsolat létrejöhessen, hogy a színpadon látottakat a bemutató környezetére, a reális városra lehessen alkalmazni, vonatkoztatni.

Ezt az effektust erősítette tovább a nyelv választás: természetesen nem latinul, hanem a köznépi nyelven, a volgarén, a firenzei dialektusban szólaltak meg a szereplők, gondoskodva a közérthetőségről. A nézőkkel közös nyelvi teret alakított ki, akik ebbe bevonva még inkább sajátjuknak, önmagukra s közösségükre érvényesnek érezhették, tudhatták a látottakat, hallottakat. Ugyanakkor a metafizikus lények (angyalok, ördögök) szerepeltetésével sikerült a distanciát is megtartani, a *sacra rappresentazione* meg tudott őrizni valamit a liturgikus színjáték szakralitásából, megmarad a mítikus világ különállása. Ez pedig azért lehetett fontos, hogy a tökéletlen realitástól elválassa és a tökéletes modell pozíciójába juttathassa, ott tarthassa az előadást, ezzel pedig megkérdőjelezhetetlenné tegye az ott megfogalmazottakat. Hogy ne legyen más választás, csak elfogadni azokat. Úgy tudjuk, a Mediciek a humanista kultúra, paradigma nagy támogatói, sikerének egyik legfontosabb előmozdítói voltak, de amíg a művelt elit számára, főleg a *humanae literae* területén, a filozófiában, az irodalomban a disputát, a vélemények szabad kinyilvánítását és cseréjét, a különböző nézetek megfogalmazását szorgalmazták, ha a politikai hatalomról volt szó, nemigen kockáztattak.

Lehet demokratikusan szerveződőként látni a humanisták közösségét, de az állam igazgatásának gyakorlatában ezen teóriákat nemigen alkalmazták. A Mediciek tevékenysége e téren a későbbi abszolutista modell előképének mutatkozik, tekintélyelvű államszervezettel, társadalommal és hatalomgyakorlási mechanizmussal. Hogy maga *Lorenzo de Medici* milyen tudatosan építette egyes szerepeit, jól mutatja, hogy ő maga is írt egy darabot *Rappresentazione di San Giovanni e Paulo* címmel.

A Pesaróból távozni kényszerülő Collenuccio személyesen is szerezhett tapasztalatokat e stratégia hatékonyságáról és működéséről egyéves firenzei tartózkodása alatt, amikor nem csak itt időzött, de aktívan részt is vett a politikai életben podestáként, (Lorenzo előbb említett műve is épp ezidőben, 1489-ben született). Itt nyert ismereteit pedig jól használhatta Ferrarában, ahol Ercole éppen államának modernizálásán fáradozott, azon, hogy a feudális-középkorias signoriából a félsziget hatalmi versengésében aktívan szerepet vállaló, erős államot formáljon.

Az udvar számára példázatul kiválasztott történetet, illetve annak már létező s kellő tekintélyű előadási formáját kellett integrálnia Pandolfónak az Este-palota életébe, kulturális szokásaiba.

III/3. Egy jó véget érő történet

A címben foglalt „*comedia*” műfajmegjelölés több információt adott a korabeli befogadónak: az eddig köztéren, utcán tartott volt *sacra rappresentazione*t egy más közegbe, egy civilizáltabbnak ítélt, magasabb regiszterbe sorolta, a tömegek szórakoztatására szánt művek szintjéről az igényes, művelt szórakoztatáséba. Az nem valószínű, hogy a teljes címmel találkozva arra gondoltak volna, hogy itt egy humoros, komikus, beffa-típusú darab következik, az epizód származási helye, a Szentírás, ennek lehetőségét kizárta. Collenuccio a fogalom hagyományosabb, középkori eredetű értelmezését alkalmazta, miszerint itt egy jó véget érő történetről van szó. A témaválasztás a komédia lehetséges területein belül ahhoz a változathoz sorolta, mely *Dante Komédiájától* nyerte autoritását, már a magas irodalom határán helyezkedett el, csak a zárlat különböztette meg a tragédiától, minden egyéb kritérium azzal rokonította.

Ehhez igazodik a nyelv választás is: nem a Plautus-fordítás dialektális, műveletlen nyelvét használja, hanem a tradíció biztosította tekintéllyel rendelkező toszkánt. Nem valószínű, hogy helytálló lenne *Tanda* véleménye (vagy csak részben ad magyarázatot), miszerint azért használja most a firenzeit, s azért nem ezt találjuk az *Amphitruon*ban, mert a két mű születése közt eltelt időben (ekkorra esik a Medici-család szolgálatában eltöltött év) sajátította volna el azt.¹⁸⁴ Inkább arról lehetett szó, hogy emeltebb stílusra törekedett, ezzel is elválasztva a hétköznapi komédiától, ezzel is erősítette a modell-pozíciót. Az irodalmi közegbe emelés imént már látott eszköze, a *terzina*-forma újbóli alkalmazása e helyzetben plusz nyomatékot kapott – ezt használta a *Színjáték* is.

A kísérlet meghonosodása egy újabb réteggel gazdagíthatta volna a dráma-hierarchiát, egy (nem feltétlenül keresztény) mitológiai történet, nagy formátumú hősökkel, akik modellül állíthatók a közösség elé, de igazságukat nem tragikus, de jó véget érő, sikeres történetükkel tudják bizonyítani. A közönség, a tragédiával ellentétben érdekesnek találta, mint a nemsokára bemutatott, az előadást megörökítő beszámolókból, pontosabban egy magánlevélből kiderül – ami valószínűsítheti, hogy nem kötelező, udvarias dicséretről van

szó, hanem őszinte, személyes véleményről. Azonban az *arisztotelészi Poétika* gyors karrierje, s az értelmezésén alapuló normarendszer rögzítése kizárta ennek lehetőségét (hasonló tematikát, funkciót az eposz kapott e szisztémában).

III/4. A bemutató

A bemutatóra 1504. március 28-án és 31-én, két részben kerül sor, *Zambotti* naplójában így fogalmaz: „Bemutatásra került József élete...”¹⁸⁵ (vita), *Bernardino de` Prosperi* Mantovába küldött leveleiben pedig József históriájáról beszél¹⁸⁶. A XIX. század végén D’Ancona még azt feltételezte, hogy a témát feldolgozó, *Di Giuseppe, figliuolo di Giacobbe* című sacra rappresentazionéről volt szó, de nézetét hamarosan megváltoztatta Saviotti érveit elfogadva, aki *Collenuccio-életrajzában* a forrásokra hivatkozva bebizonyította, hogy itt a *Comedia di Iacob e Ioseph*-et adták elő.¹⁸⁷

Figyelemre méltó, hogy a beszámoló szerzői nem komédiaként határozzák meg az előadást, hanem inkább a középkori fogalmakat használták, amely nem mint irodalmi művet, hanem mint egy megelevenített, dramatizált legendát, vitát látták, nem látszanak érzékelni és értékelni a szerző törekvéseit. Ennek oka lehet az is, hogy az irodalom szöveg-univerzuma ekkor számukra még élesen elkülönült a színpad világtól.

Zambotti ismét a kiegészítő effektusokra figyel fel a hasonlóképp leírt díszlet mellett: „... építettek egy mennyboltozatot, mely megnyílt és látható volt a Paradicsom glóriája, láthatók és hallhatók voltak még zenélő és éneklő angyalok...”¹⁸⁸

Ennél érzékletesebb, pontosabb leírást találunk de`Prosperi levelében (neki egy jelen nem lévő személy számára kellett lefesteni az előadást, míg Zambotti emlékeztetőt írt magának), a két estéről így számol be:

„Tegnap az Úr előadatta József históriájának egy részét, egészen bebörtönzéséig, ami egészében nagyon kegyes volt, s csendben, igen jól adták elő... Intermezzo nem volt közben, hacsak nem egyszer egy zene (zenés rész) organetoval és furulyákkal, igen kellemes... József históriája vasárnap került megint színre, igen jól és áhíatosan telt, volt

¹⁸⁴ TANDA, Nicola, op. cit. p. 94.

¹⁸⁵ „Fu presentata la vita di Joseph...” ZAMBOTTI, Bernardino, *Diario ferrarese*, in *Rerum italicarum scriptores*, vol. XXIV, Bologna, 1933, p. 357.

¹⁸⁶ A levelet idézi: D’ANCONA, Alessandro, *Origini del teatro italiano*, vol II, Torino, 1891, p. 392

¹⁸⁷ Erről lásd D’ANCONA szavait: op. cit., pp. 392-93.

¹⁸⁸ „... hera constructo un celo che se apriva e se vedeva la gloria del Paradixio, e se vedeva e odiva sonare e cantare anzoli...” ZAMBOTTI, op. cit, p. 357.

egy jelenet, mikor Isten egy felhőbe burkolózva alászállt a Menyországból, Jákobhoz beszélt, mikor az Egyiptomba akart indulni, nagyon szép látvány volt...”¹⁸⁹

(Utóbbi jelenet nem intermezzo, de a dráma része, a dialógus szerepel az írott, nyomtatott változatban, az irodalmi szövegben is.) Az előadás komolyságát a beszámolókat készítő is érzékeli, különösen a mantovai levélíró, aki személyes reflexiókat is hozzáfűz.

A szokványos komédia-előadásoktól megkülönböztető egyik fontos jegy az intermezzo hiánya. Itt, mind a komédiától, mind a firenzei *sacra rappresentazione*tól eltérően, nincsenek intermezzók, melyek a felfrissülést és az érdeklődés fenntartását szolgálják, de értesülünk a játék és az alkalom teremtette áhítatos atmoszféráról is. Az elbeszélő reakciója alapján arra következtethetünk, hogy az efféle elmélyülés nem volt a korabeli befogadó ellenére, az ünnep keretei közé illeszthető volt. Arról viszont sajnos nem tudunk meg semmit, hogyan értelmezte, s hogyan alkalmazta saját helyzetére a korabeli néző a József-történet itt kidolgozott tanulságait.

Az 1487-ben tartott előadásokhoz képest megszorodó beszámolókból arra is következtethetünk, hogy az ilyen típusú események mind nagyobb, érzékelhetően fontosabb szerepet játszottak az udvar társadalmának életében. *D'Ancona* arról is be tud számolni, hogy a dekorációkat, díszleteket, gépezeteket, a látványelemeket, a technikai apparátust Fino de'Marsigli, il Trullo, il Segna, il Brasone, Giovanni de Imola, Pellegrino da Udine, il Dosso és tanítványai készítették. Maestro Alfonso della Viuola komponálta a madonna Dalida és a hercegi szolgálatban álló muzsikuskok előadta zenei darabokat, de vendégeskedett itt sok mulattató, bohóc, mint Ruzante csoportja, akik velencei és bergamói stílusú bohóckodással szórakoztatták az étkezések vendégeit.¹⁹⁰ Utóbbi részlet azért is fontos számunkra, mert megmutatja a giullare-típusú csepűragó bohóc helyét a korabeli ünnepben, azt hogy ezen előadások világosan elkülönültek már a dráma-bemutatóktól, a színháztól, nem számítottak színjátszásnak. Hogy Ruzante társulata pontosan mit játszott, sajnos nem tudni – nem tudni, ezen alkalmakkor adtak-e már elő *commedia dell'arte*-jeleneteket (esetleg csak pantomimmal). Ha igen, akkor ez fontos jelzés lenne arra, hogy lássuk e típus pozícióját is a századelő udvari kultúrájában, mielőtt pár évtized múlva, a velencei városi színháznak köszönhetően feljebb nem lép a műfajok ranglétráján.

¹⁸⁹„Heri il Sig.re fece fare parte de l'istoria de Josph sino a la incarceration sua, la quale fu tutta piatosa et cum silenzio fo recitata benissimo... Altro intermezzo non gli é stato, se non una musica de uno organeto cum flauti, assai gentile.... La historia de Joseph fu fornita Domenica, et passó bene et divota, cum uno descendere de Dio dal Paradiso absosto in una nevola, quale parló a Jacob per lo andrae voliva fare in Egypto, che fo bello acto a vedere...” D'ANCONA, op. cit, p. 392.

Az előadásban szerepelt az ifjú *Francesco de' Nobili, Cherea*¹⁹¹ is, aki később a velencei színház egyik megszervezője lett. Neki tulajdonították az érdemet, hogy a klasszikus komédiát meghonosította a Serenissimában. Szerepel a *Jákob és József* szövege abban a kéziratban, melyet mantovai és ferrarai tartózkodásából hozott magával a színész, s amely eddig játszott szerepeit (illetve az azokat tartalmazó darabokat) foglalja magában, s tudunk egy 1523-as előadásról is Velencében, *Vita di Joseph* címmel. Ez esetleg már jelezheti a komédia fogalmának átformálódását - kritériumai egyre pontosabbak, rögzítettebbek lettek, azért is, mert ekkor már sorra születtek az önálló olasz vígjátékok.

A Collenuccio-féle értelmezés korszerűtlenné vált, így műve nem tudott megmaradni a komédia-korpusban. Rendszeren kívülre kerülése jelenthette eltűnését a színpadról, de szöveggként, az írott irodalom tartományában (írott, tudós komédiaként, megint tartva középkori eredetű interpretációt) továbbra is népszerű maradt. Első kiadása 1523-ból való, Velencéből *Comedia del Jacob e de Josef composta dal Magnifico Cavalliere e Dottore M. Pandolfo Colleutio da Pesaro, ad instantia de lo Illustrissimo et Excellentissimo Sig. Duca Ercole de Ferrara, in terza rima, istoriata* címmel, talán nem véletlenül épp abból az évből, amikor Cherea előadta azt. Két évvel később aztán újra kiadták, majd a században még háromszor, 1554-ben, 1555-be és 1564-ben. (Már kívül esik jelen dolgozat kompetenciáján, így csak jelzem, a szöveg esetlegesen szolgálhatott modellül a vallásos (keresztény mitológiai tárgyú) színjáték következő századokban továbbéléséhez, már nem az udvar környezetében, hanem az iskolában, a felekezeti küzdelmek idején virágzó iskoladrámában, esetleg az Alpokon túl is.)

¹⁹⁰ D'ANCONA, op. cit, p. 135-36.

¹⁹¹ Róla s szerepéről a Collenuccio-mű történetében lásd: PETRINI, Armando, La „Signoria di madonna Finzione”. Teatro, attori e poetiche nel Rinascimento italiano, Torino, 1996, pp. 103-04.

III/5. A darab modern kori története

A *Comedia di Iacob e Ioseph* recepciójának modern története az *Amphitruon* történetével rokon. A Collenuccioval foglalkozó pozitívista történészek, mint *Saviotti* vagy *Varese*¹⁹² feltárták a szöveg keletkezési körülményeit, elhelyezték a szerző biográfiájában, de az életműben nem tulajdonítottak neki fontos helyet, így olvasatuk is felszínes, töredékes (történeti, filológiai) maradt. Korábban megismert álláspontjuk itt is érvényesült, s a komédiát a bibliai történet és szöveg terzinákban előadott, dramatizált változataként kezelték, nem teljesen eredeti, tehát másodlagos jelentőségű, kevésbé értékes alkotásnak.

Nicola Tanda legutóbbi monográfiája¹⁹³ volt e mű kapcsán is az első, mely új olvasatra invitált. Kitüntetett szempontjának megfelelően, melyből az egész Pandolfo-életművet végigkövette, a bölcs ember, mint emberideál, és mint a Collenuccio által szövegeiben gyakran alkalmazott szerep artikulálását mutatta meg. Mint más esetekben, most is a személyes élmény, élettapasztalat szöveggé formálásaként fogta fel és értelmezte az e figura megképzésére irányuló eljárásokat. Kutatásának legfontosabb hozadéka, hogy megkísérli ez esetben is rekonstruálni a komédia egy lehetséges korabeli olvasatát, hogy hogyan szólt a cinquecento embere számára.

Az új horizont felől olyan oldalai nyílnak meg a műnek, melyek újra pozícionálják. Innen másként, másnak látszik, mint a kutatók eddigi megközelítései szerint. Azonban véleményem szerint lehetséges az általa megkezdett, de nem végigjárt úton további érdekes eredményekhez jutnunk. Tanda az életműben az apológiákkal érzi leginkább rokonnak a *Jákob és Józsefet* a bennük szereplő rokon tematika okán. Ennél tovább sajnos nem megy, pedig a tovább, funkció-beli, szöveg-szintű kapcsolatok feltárása segíthet a komédia elhelyezésében, csakúgy, mint a bölcs ember ideális figurájának történeten belüli környezetének, kapcsolatrendszerének vizsgálata is hasznos fejleményekkel jár.

Esett már arról szó, hogy a komédia a fejedelem szándékai szerint (talán egyenesen megrendelésre) készült, s azért éppen Collenuccio az író, mert apológiáival ekkora már megmutatta, hogyan gondolta el a ferrarai társadalom újraszervezését, illetve hogy képes volt nézeteit (a hercegét) hatásosan, kellő színvonalon, s valószínűleg kellő sikerrel kommunikálni. Míg viszont az apológiák valószínűleg csak egy szűk olvasóközönséghez

¹⁹² SAVIOTTI, Alfredo, Pandolfo Collenuccio, Pisa, 1888; VARESE, Claudio, Pandolfo Collenuccio, Pesaro, 1957.

¹⁹³ TANDA, Nicola, Pandolfo Collenuccio, Roma, 1988.

jutottak el, a színi előadás alkalmat adott nagyobb közönség, szélesebb társadalmi csoport megszólítására.

Az apológiák és a komédia tehát rokon feladatot kaptak, s ennek megfelelően mindannyian az ismert, rendelkezésre álló eszköztárból rokon lehetőségekkel éltek feladatuk elvégzésére: a középkori eredetű exemplum, példázat, metaforikus történet mind a megrendelő, mind a szerző mind pedig a befogadók számára az erkölcsi, világnézeti tanítás leghatékonyabb eszköze volt. A kulcs, a siker záloga nem az eljárás kiválasztásában, hanem a megfelelő történetre rátalálásban rejlett, olyan história kellett mindig, mely képes a megfelelő erővel, világossággal (azaz a megcélzott befogadó számára értelmezhetően) megjeleníteni a közvetítendő tanítást. Erre látunk majd egy megoldást az apológiákban, jelen esetben a megkérdőjelezhetetlen tekintélyű ószövetségi epizódra esik a választás, az egész héber-keresztény mitológia egyik legismertebb történetére, ami azért is különösen alkalmas a célra, mert lehetőséget ad azt udvarral kapcsolatos legfontosabb problémák megmutatására, illetve a megoldási javaslatok közvetítésére.

III/6. Ferrara József komédiáját „olvassa”

A színpadra kerülve nem a bibliai história áll már előttünk. Láttuk a műfaj kérdése kapcsán, milyen mechanizmusokkal transzformálja át Collenuccio, hogyan alakítja komédiává. Az *Amphitrioné*hoz hasonlóan most sem ismerjük az előadáson elhangzott szöveget, csak az írott változatokat.

Itt is egy szöveget, az írásosság tartományában létező történetet, melyet kitüntetett szerepe érinthetetlennek, ezért változatlanoknak, állandónak tartott (még ekkor) kellett áthelyezni az egyszerűség, az ünnep elmúló alkalmába, írásból élő szóba. Nem volt lehetőség plusz jelenetek beiktatására, ilyen mértékű változtatás nem érthette az eredetit, viszont a dramatizálás során az ótestamentumi helyek magyarázata, egyfajta értelmezésben előadása már lehetséges volt.

A komédiának a bibliai történettől elszakadását legnyilvánvalóbban a nyelv, illetve a szöveg formájának kiválasztása jelezte: a latin szent, szakrális nyelve helyett a profán irodalom olaszja, illetve az ebben a nyelvi regiszterben a narráció legnépszerűbb verses

formája, a terzina. A lényegesen megváltozott nyelvi térben József története nem a szentírás része többé, hanem egy az ott élő többi tanulságos história közül, így olvasata, interpretációs lehetőségei is megváltoznak.

Kompetenciája az emberi világra korlátozódott, nem kívánt a metafizika tartományába lépni (ami nem jelent materializmust, Isten jelenlétének kiiktatását, figyelembe nem vételét). A történet megmaradt a földi dimenzióban, az ember horizontjáról kerül előadásra, annyit látunk belőle, amennyi az ember számára, korlátai miatt látható, ahogyan innen elmesélhető. Persze jelen van a metafizikus régió is, olykor érzékelhetővé is válik (az előadás alatt egyszer Isten maga is megjelenik) de azért, hogy a történet szereplők által megfogalmazott tanulságait legitimizálja, hitelesítse és megdönthetetlen érvként mögé álljon. A nyitásban és a zárlatban az elbeszélő hagyományos megjelenésének helyén, aki a klasszikus tradícióban Merkúr, most egy angyal szólal meg. Feladata, mint mindig a dráma-hagyományban, egyrészt a rövid ismertetés illetve a tanítás kifejtése, az előszóban, hogy a következőkhöz kulcsot adjon, hogy felhívja a néző figyelmét azon elemekre, melyek a szöveg intenciói szerint kitüntetettek, a zárlatban pedig azért, hogy összefoglalja az elmondottakat, nehogy valaki számára tisztázatlan maradjon, mit is látott-hallott. A zárlatban megint fellépő angyal nemcsak összefoglal, de e helyt a szöveg is definiálja magát, mintegy kiegészítve a címben közölt meghatározást:

„Un grande esemplo ve vedeste inante,
di quel'chio dico, se irato avete
con diligenza queste cose sante.”¹⁹⁴

A felépítés, az alkalmazott eljárás megint nagyon hasonlít a *Dekameron*ban találhatóhoz. Ott először a narrátor, Boccaccio, később a tíz mesélő is kinyilvánítja hitét és bizonyosságát Istenben, az általa kreált és garantált világrendben, hogy aztán az elbeszélés(ek) alatt úgy tegyen, mintha nem látná, mintha az nem lenne látható. Ezzel alakít ki egy földi horizontot, amivel egyszersmind megalapozza az ember világgal (fizikaival és metafizikussal) való kapcsolatát, annak értelmezését. Innen szemlélve tökéletlen, korlátokkal határolt létezésben tölti el életét az ember, az isteni tökéletességet,

¹⁹⁴ „Egy nagy példázatot láttatok magatok előtt,
én mondom nektek, ha figyeltetek
szorgalommal e szent dolgokra.”

A szöveg részleteinek fordítása tölem. COLENUCCIO, Pandolfo, *Comedia di Iacob e Ioseph*, in *Operette morali*, II, Bari, 1929, p. 279.

mindentudást nem érheti el. Az univerzumról és a létezésről ismeretei mindig hiányosak, tökéletlenek maradnak, az igazságnak soha nem lehet teljesen, teljes bizonyossággal birtokában, ezért állandóan szüksége van a felette álló erő, a garancia jelenlétére, hogy a bizonytalanságban bizonyosságokat nyerhessen. Szüksége van a tanácsra, tanításra és szüksége van a visszaigazolásra.

A humanisták és az udvar közössége közti leglényegesebb különbség éppen abban állt, hogy előbbiek egy folyamatos, véget nem érő disputát kívántak folytatni, ahol minden résztvevő hozzátehetette a maga tudását a közös kincshez, míg utóbbiban az udvart szervező és irányító hatalom tekintélyénél fogva diktált megoldásokat, melyeket a norma szintjére emelt. Ő mondta meg, mi a helyes, mi a jó (s ezek ellentétei). Pontosabban, ez egy körkörös folyamat, a tekintélyt használta véleménye, igazsága elfogadtatására, de azért, hogy a normaadó funkció betöltésével tovább építse és szilárdítsa kitüntetett helyzetét. Az elfoglalt pozíciót ez törvényesíti, s ez teremti a törvényt. A betöltött szerep, helyzet miatt az adott szituációban mint Isten és ember közti közvetítő léphetett fel, egy magasabb akarat itteni képviselőjeként.

Példázataival az általa preferált rendet igyekezett elfogadtatni alárendeltjeivel, s ehhez felhasználta a metafizikus garanciákat. A platóni állam- és társadalommodellt hasznosítva a tudás monopóliumát akarta megszerezni, hogy így tarthasson rendet. Hasonló ez ahhoz a szerephez, melyet az egyház igyekezett a korábbiakban játszani, a stratégia itt annyiban más, hogy már nem az emberen túli világról szóló tudás számít értékesnek, hanem a gyakorlati ismeretek, a mindennapi élet elrendezésére vonatkozók.

Az állam felismerte, hogy az emberek számára egy konkrét cél megjelölésével, az ennek eléréséhez szükségesnek nyilvánított út meghatározásával tud leghatékonyabban rendet tartani. E cél immár nem (nem csak) az üdvösség elérése a halál után, hanem a társadalmi karrier, a siker. Ha alattvalóival el tudja fogadtatni, hogy az általa megadott cél adhat értelmet az életnek, a mindennapi tevékenységeknek, akkor sikerül elfogadtatnia és fenn is tartania a hatalma stabilizálásához szükséges társadalmi békét, sikerül kanalizálnia a társadalmi rivalizálást, szabályoznia a konfliktusokat, s kezelhetővé, rendezhetővé tennie ezeket.

A keretként funkcionáló prológusban a külső szemlélő, a történeten (és a benne újraképzett, modellezett emberi világon) kívül – felül álló narrátor elsődleges feladata, hogy felvázolja azt a világrendet, melyben a história játszódik, s amely ott, benne állva nem lesz majd látható. Nem csak a szerkezetet, de a működési alapelveket is tisztázza:

„Il grande eterno Dio, sol per amore
che porta, sua bontá, a l’umana gente,
come pietoso, iusto e ver signore,
dimostra con effetti a sua mente,
ché sopra i boni e i rei dá il lume e ’l sole,
a quei benigno, a questi pazinete;
e con presagi e segni e con parole,
ciascuno invita al suo felice regno,
qual possiede nel fin qualunque vóle.
La vita deli mortal, piena di sdegno,
D’error, d’inuria e d’ogni mancamento,
Fa prova in terra chi é del ciel piú degno”¹⁹⁵

Az emberek közösségében ezen rendező elvek nem láthatók biztosan, előadásuk arra szolgál, hogy legyen viszonyítási pont, s hogy a majdan látott döntéseket és következményeket igazolja és magyarázza. A képződő erkölcsi normarendszert támogatja oly módon, hogy megmutatja azt a kontextust, melyben az értelmet nyer e világotvilágolás szerint.

Az eztán következő dráma hat felvonásban adja elő a teljes bibliai történetet, mindazt, ami abból József életéről megtudható. Kinyilvánítottan nem tartja magát az arisztotelészi hármas egységhez

„Quel che in molt’anni succedette
Tessuto é in modo, che in poc’ore arete

¹⁹⁵ „A nagy, örök Isten, tisztán szerelemből
mellyel viseltetik, jóságában, az emberi nem felé
milyen kegyes, igazságos és igazi úr,
Kimutatja gondolatának hatásaival,
hogy a jókra s a bűnösökre veti fényét s napját,
azokhoz nagylelkű, ezekkel türelmes;
Előjelekkel, jelekkel és szavakkal,
mindenkit boldog királyságába invitál,
melyen addig uralkodik, ameddig akarja.
A halandók élete, mely tele haraggal,
bűnnel, igazságtalansággal, s mindennek hiányával,
lesz próbája annak, ki méltó igazán az éghez”
Comedia di Iacob e Ioseph, cit, p. 145.

Sotto i vostr'occhi tutte cose elette¹⁹⁶

Dantéhoz hasonlóan az emlékezés könyvéből válogatja ki azokat az epizódokat, melyek a példázat kifejtéséhez szükségesek.¹⁹⁷ Nem teljes (pozitívista) biográfiát ad elő, hanem egy olyan (élet)történetet mesél el, melynek tanulságát hasznosnak véli, mondja az intencionált befogadó számára. Arra készíti a befogadót, hogy olyan pozíciót vegyen fel, melyben a tanítás hasznos, használható. Aztán a történet igazi nyitányában Jákob első szavai megismétlik az angyal tanítását, atyai tanácsok formájában kijelölik a követendő normákat, biztosítanak azok elfogadásáról, az azokhoz igazodásról, arról hogy a komédia világa valóban ezek szerint működik, illetve, hogy az itt élők számára mindez ismert és elfogadott.

„Dio teme sempre et a Lui grazie rende,
perché la vita nostra e nostra sorte
tutta da Lui, come suo autor, dipende.”¹⁹⁸

(Megint akár a *Dekameron*, ahol a tíz ifjú először Isten mindenhatóságáról értekeznek, s csak azután kezdenek „istentelen” történeteik elmondásába.)

A jól ismert históriában számunkra most az érdekes, hogyan épült a példázat, hogyan válhatott József élete az udvar számára követendő mintává, hogyan s milyen ismereteket szerezhetett e közösség saját világára vonatkozóan. Az ehhez szükséges elsődleges eljárás a közös nyelvi tér megteremtése, mely amellet, hogy közös tartományban hozza össze a színpadot és a nézőteret, mégis a különállást is meg tudja tartani: láttuk, a toszkán nyelvváltozat, a terzina-forma szolgálnak erre.

¹⁹⁶ „Az, mi sok év alatt esett meg
oly módon van összeszöve, hogy szemet előtt
pár óra alatt minden lezajlik majd;”

Comedia di Iacob e Ioesph, op. cit, p. 146.

¹⁹⁷ „In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali é il mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza. „Emlékezetem könyvének abban a részében, amelyet még nem nagyon előzhet túlságosan sok olvasnivaló, a következő fejezetcím ékeskedik: Incipit vita nova. E cím alatt leírva lelem azokat a szavakat, amelyeket összerendezni érdekesnek tartok, lényegre – és korántsem a teljességre törve.” (Baranyi Ferenc fordítása), in ALIGHIERI, Dante, Az új élet, Vita Nuova (kétnyelvű kötet), Budapest, 1996.

¹⁹⁸ „Istent féld mindig, s néki hálát adj,
mert életünk és sorsunk
teljesen tőle, megalkotónktól függ.”
Comedia di Iacob e Ioseph, cit, p. 147

Akár az *Amphitruion*-fordítás esetében, itt is él azzal az eljárással, hogy a szókinszbeli válogatás, a világ nyelvi megképzése során olyan elemeket használ, melyek nem a történeti távolságot tartják fenn (noha a prólógus jelzi, hogy egy rég megesett történetről van szó), de arra készítetnek, hogy a néző azonosítsa a színpadot saját világával. E műveletek célja egész pontosan, hogy egy olyan virtuális világmodell szülessen, melyet a befogadó magáénak érezhet, láthatja úgy, mint sajátjának tökéletes változatát. József jellemzésekor az udvar társadalmának alapértékei tűnnek fel pozitívumokként: a „cortese”, „gentile”, „accostumato”, és „onore”, „virtù”, „sanità”, „bellezza”. A társalgás módja, fordulatai is a civilizált érintkezés működő normái szerint alakulnak, igaz a terzina-oktáva szabályai, keretei közt, attól erősen meghatározva. A toszkán használata is minősülhet ilyen elemnek, talán nem is a szöveg emelését szolgálja, hanem a tökéletes nyelvi kommunikációt kívánja megmutatni, így kell, így illene beszélnie mindenkinek, aki e közösség tagjának szeretné tudni magát.

E nyelvi térben formálódik meg a főhős, József alakja, aki, mint Tanda elemzése¹⁹⁹ meggyőzően bizonyítja, a bölcs ember ideáljának megjelenítése itt. Ez az alak, illetve a történet szereplőjének ilyen értelmezése nem a bibliai szövegből származik, a dráma nyelvi megoldásai, választásai irányítják e felé: részint épp az imént látott jellemzés, azok a vélemények, melyeket pro- és kontra róla hallunk. Éppenséggel az ellenvélemény, a bírálat is jó szolgálatot tesz, íme a testvérek kifakadása öccsük ellen, akiknek tévedése a történetből, sorsukból egyértelmű lesz:

„... Deh, guarda gentilezza di
Iacob! Ancor noi siam soi figlioli
E lui solo Ioseph ama e accarezza,
Le fatiche portiamo pur noi soli,
Con le bestie in campagna a le pasture,
E Ioseph solo par che in alto voli!”²⁰⁰

¹⁹⁹ TANDA, Nicola, op. cit, pp. 91-118.

²⁰⁰ „...Ó, nézd csak Jákob
kedvességét! Mi is fiai vagyunk,
s ő csak Iosephet szereti és dédelgeti.
A fáradtság csak a mi vállunkon,
Az állatokkal a mezőn, hogy legeltessünk,
S csak Ioseph az, ki mintha a magasban repülne.”
Comedia di Iacob e Ioseph, cit, p. 151.

Az egyik testvér, Gad szavai ezek a darab elején. Így egyrészt megismerhetjük a testvérek közt fennálló (érzelmi, hatalmi) viszonyt. Nem biztos, hogy igazságos lenne ezen ítélet elmarasztalása, hogy tehát helytelen az atya megkülönböztető szeretete, helytelen, hogy a többi testvér alárendelt helyzetben van, de erre igazolást saját maguk adnak majd tetteikkel, bebizonyítják majd, hogy valóban kevésbé értékesek öccsükhöz képest. Ők nem tudnának élni a bölcs számára kínáló lehetőségekkel, leginkább azért mert nem képesek felülemelkedni kicsinyességükön, nem tudják saját életükben működtetni a szeretet isteni normáját, sőt életüket inkább az irigység hajtja.

Az udvar történetét felvázolva láttuk már, hogy irodalmi jelenlétének, az irodalomban élő tradicionális udvar-képnek fontos eleme az ott fellelhető legsúlyosabb bűn, az irigység. Már a középkor számára is ez volt a legkárhózasabb itt megjelenő jellemvonás, ami ezzel együtt a társadalom, a béke számára legfőbb akadályt jelentette. Az irodalmi topológiában e bűn megléte vagy meg nem léte fontos szempont egy udvar értékelésekor. Most Sopher, a szolgáló (ő viszi meg Jákobnak a tragikus hírt) foglalja ekként össze a testvérek által elkövetett szörnyű tett motivációit, indokait, mutatja meg bűnük mibenlétét:

„O invidia che nemica del ben fare
sempre mai fusti e causa di ruina
prima del mondo, a te mi vo' voltare!
Tu sola sei la madre e la regina
Di tutto il mal che in terra si sostiene,
Di vita, fama e d'ogni ben tapina.
Tu sola sempre affliggi l'altrui bene:
Se vedi in altri sanità e bellezza,
Di questo una ferita al cor ti viene.
Se virtù vedi in altri ovver ricchezza,
Questo t'è ancor ferita in mezzo al core;
Cosí se fedi nobiltá e fortezza,
Se grazia vedi, s'epotenza e onore,
Tutti son tagli e punte nel tuo petto:
Ogni altrui bene a te porta dolore.”²⁰¹

²⁰¹ „Ó, irigység, ki ellensége voltál a jó tetteknek
mindíg, s a világ romlásának
első oka, hozzád akarok most fordulni!
Te egyedül vagy anyja s királynője

Az emberi társadalom számára legkárosabb tulajdonsághoz szóló invektíva, a *genus demonstrativum* tartományában, a jelen hallgatóság előtt lejáratni igyekszik a nőként megszemélyesített bűnt. Formálisan őt szólítja meg, de az előadás hallgatóságához beszél, hogy megismertesse vele beszéde tárgyát. Az amplifikációban sorra veszi azokat a szituációkat, amelyekben az irigység működik, természetesen a beszéd irányultságának s az aktuális szituációnak megfelelően (József kontra testvérek) azokkal a tulajdonságokkal állítja szembe, azok ellenségeként mutatja, melyeket többször a darab során a főhős erényeiként s attribútumaiként alkalmaznak. E beszédben mindkét szembenállót jobban megismerjük, illetve tisztázódik, ki, mi is kerül most konfliktusba. Így válik láthatóvá a küzdelem tétje is: aki győzedelmeskedik, azé az igazság, a konklúzió szerint az az érvényes norma.

József nem csak egy erényes, pozitív tulajdonságokkal rendelkező hős, alakja Egyiptomban artikulálódik tovább. Igaz már korábban látjuk álomfejtő képességét, azonban csak életének ezen új szakaszában kap igazi jelentőséget. A fáraó álmának megfejtési kísérletei során, mint a középkorban szokás, felvonulnak több embertípus képviselői, pontosabban most az értelmiségi különböző lehetséges szerepei, a tudós, a filozófus, a doktor, akik képtelenek az álom értelmezésére. „Tudományuk” itt kudarcot vall, ami azt is jelenti, hogy kompetenciáik, lehetőségeik erősen behatároltak, csak az élet bizonyos területein hasznosíthatók, alkalmazhatók.

József viszont érti és tudja interpretálni az álmot, ami itt szimbolikus, képes beszédben kódolt üzenetként, isteni kommunikáció formájaként jelenik meg, olyan történetként, mely a világról szerezhető igazi tudást hordozza, melynek révén az ember túlláthat saját létezésének határain. Ez az a mód, ahogy a metafizikus erő, intelligencia az ember számára érthetővé teszi azt a tudást, melyet tökéletlenségénél fogva nem lenne képes egyébként befogadni. Collenuccio egyik apológiájában, az *Esopus tükrében* találkozunk a

minden bajnak, mi a földön van
az életben, hírnévben, ínségben.
Te egyedül függsz örökké más javán:
ha másban egészséget látsz és szépséget,
az megsebzi a te szíved.
Ha erényt látsz másban avagy gazdagságot,
ez is új seb szíved közepében;
ugyanígy, ha nemességet s erőt látsz,
ha kecsességet látsz, ha hatalmat és megbecsülést,
mind vágás és szúrás kebledbe:
mi másnak jó, neked szenvedést hoz.”

Comedia di Iacob e Ioseph, op. cit, pp. 168-69.

címszereplő alakjában egy hasonló (nagyon is ilyen) figurával: azzal a bölccsel, aki nem a tudományos (skolasztikus, filozófia) tudás alapján szemléli és értelmezi a világot, hanem a képes beszéd eljárásán keresztül.

Az arisztoteleliánus teóriával szembehelyezkedő humanisták kedvelt pozíciója ez, ez egyik legfőbb érvük a „filozófusok” ellen. Mint a közösség alapítója, e téren is Petrarca a mérvadó, akinek egész életműve érvelés ezen elgondolás mellett. A neoplatonikus iskola is támogatja e véleményt, amikor arról beszél, hogy a lélek útján lehet eljutni a metafizikus tartományba, nem pedig a tételes tudás, a rendszerezett tudomány a hozzá vezető út.

A szembeállító relációk mellett elfogadó kapcsolatokban is épül a bölcs modellje. Először, mint láttuk, az apa ad megerősítést, foglal állást fia magatartása mellett azzal, hogy erre inti, erre oktatja. Egyiptomban pedig először rabtársai, a hozzá hasonló sorsú, hasonló utat bejáró, az uralkodó környezetéhez tartozó (udvari) emberek, a pohárnok és a sütőmester – akiknek álmait megfejti – ismerik fel. Majd mikor közbenjárásukra József a fáraó elé kerül, a jó fejedelem is értékeli képességeit, tudását. Amikor az uralkodó szabadon engedi és magas pozícióba helyezi a sokat szenvedett embert, nem csupán annak értékességét ismeri el, de bizonyítékot ad saját maga kiválóságáról is.

Láttuk már, az a jó uralkodó, aki a megfelelő embereket tudja maga köré gyűjteni, aki megtalálja azokat, akik hatalmának, államának zavartalan fennállását és működését biztosítani képesek, tehetségének egyik jele éppen az, hogy magához illő közösséget alakít ki, amely reprezentálja fejének kiválóságát, élő bizonyítékul szolgál erre. A jó fejedelem a döntőbíró, a rend garanciája és fenntartója, akinek ítéletében a metafizikus értékrend nyilvánul meg. Érdekes fejlemény, hogy a történet Isten intencióinak megvalósítását nem teszi felekezettől függővé, a pogány fáraó is lehet jó uralkodó, hiába nem vall bizonyos hitelveket, teológiai tételeket, ha erkölcse, s általa cselekedetei összhangban vannak a világ rendjével, azokkal az értékkel, melyre az épül.

A középkorban az uralkodó legitimitásához a metafizikus garancia is mindenképpen szükséges volt, a sovranus isten akaratából, kegyéből, misztikus úton nyert felhatalmazást a kormányzásra, ezt demonstrálta a koronázási-felkenési rituálé. Az abszolutista államban, noha azonos a legitimizáló erő, más módon történik az érvényesítés: az uralkodónak, ha megtartja a morális rendelkezéseket, nincs szüksége spirituális-misztikus megerősítésre. A közösség irányítójának szerepe is profanizálódik, elszakad szakrális gyökereitől, ami arra teremt lehetőséget, hogy a vezető hatalmának igazolásakor ne szoruljon az egyház támogatására. A törekvés, a barokk, az ellenreformáció idejében, sajátos helyzetében háttérbe szorult (a spanyol uralkodó, a legkatolikusabb király hatalmát az egyházzal

igazoltatja), s csak a Napkirály választja majd le (Franciaországban) végérvényesen az egyházat az államról.

A fáraó itt úgy viselkedik, hogy megfeleljen a korábban megismert jó fejedelem – modellnek. A megfelelő alattvalókkal igyekszik körülvenni magát, a jókat (számára hasznosakat megjutalmazza), a bűnösöket megbünteti, ha pedig téved, mert ember ő is, ő sem birtokosa az igazságnak, de arra törekszik, hogy arra rátaláljon. József karrierje ugyanakkor az alattvaló számára abban is példa, hogyan jusson előre, mit tekintsen előmenetelnek, s mi legyen annak célja – jelen példázat szerint az Istennek tetsző élet mellett az állam vezetőjének elismerése is kitüntetett cél, illetve eredmény.

Tehát a bölcs ember modellje mellett (Tanda csak ezt figyelte, erre figyelt fel) alakul a teljes közösségé, az udvar teljes társadalmáé is. Él annak hierarchiája, megjelennek a benne forgolódnók, szolgálatot teljesítők, láthatóak lesznek erényei, s az a tényező, amely veszélybe sodorhatja, széttzilálhatja. A példázat nemcsak egy bizonyos kör számára követendő, követhető embermodell formál, de tanulságul szolgál mindenki másnak az intencionált befogadók közösségében, az udvarban - láthatóvá válik e csoport belső rendje, erőviszonyai, s tagjainak szerepei, feladatai.

Abban biztosan nem tévedünk, ha úgy gondoljuk, Collenuccio most saját szerepének tisztázására és elfogadtatására tesz kísérletet, illetve annak a csoportnak akar használni, amelyhez ő is tartozik, de látható, nem ez az egyedüli tét. S bár meglehet, saját tapasztalatai is nagy szerepet játszhattak véleménye formálásában, mégsem magát, saját karrierjét igazolja, védi itt, hanem az egész közösség számára kínál példázatot okulásul, amikor egy sikertörténetet állít színre.

Azt kell elfogadtatnia a közösséggel, hogy az itt eléjük álló életút követendő mintaként szolgáljon, hogy az itt sorravezetett értékek (értékesként beállított tulajdonságok és életvezetési stratégiák) helyesnek és sikeresnek minősüljenek. Arra ösztönöz, hogy kövessék, hogy átvegyék a történetből, és saját mindennapjaikban alkalmazzák, gyakorolják azok, akiknek meggyőzésére feladatot kapott.

AZ OLASZ NYELVŰ APOLÓGIÁK

I. Collenuccio apológiáinak születése

Pandolfo Coldenose da Pesaro _ így nevezi magát az egyik apológia, a *Filotimo* címében – 1491. őszén költözött Ferrarába, az Esték udvarába, ahol a fejedelem, I. Ercole tanácsosaként lépett a család szolgálatába. Negyvenhét éves, diplomataként, állami hivatalnokként már meglehetősen szép karrier állt mögötte, szolgált a Sforzákat, Pesaro urait, Firenzében a podestá tisztséget viselte egy szemeszterig. Viszont mint humanista, mint a betűk embere szerény életműre tekinthetett vissza: egy búcsúztató gyászbeszéd Battista Sforzára, Federico da Montefeltro feleségére, egy köszöntő szónoklat Costanzo Sforza és Camilla Marzani esküvőjére, Plautus *Amphitruon*jából készült fordítása Lucrezia d’Este és Annibale Bentivoglio esküvői ünnepségére, néhány szónoki beszéd firenzei tartózkodása idejéből valamint költemények (bár belépőnek ez is elégségs volt).

Apológia név alatt, mely megjelölés – a latin nyelvűeknél bizonyosan – magától a szerzőtől származik, összesen hat szöveget ismerünk Collenucciótól, közülük négy latin nyelvű, az *Agenoria*, *Alithia*, a *Bombarda* és a *Misopenes*. Ez utóbbi valamint a két olaszul íródott mű, a *Filotimo* és a *Specchio d’Esopo*, dialógus formájúak, míg a másik három elbeszélő jellegű.

A közös megjelölés mögött bizonyos műfaji sajátosságként értelmezett közös elemek megléte áll, ezeket a pontos azonosítás ki is emeli a szövegekből. Ilyen a történeten felülkerekedő, nyíltan előtérbe álló, de példázatszerűen kifejtett erkölcsi tanítás, a szimbolikus szereplők, illetve istenek, mitológiai alakok, antik személyiségek szerepeltetése; kortársat, a szöveg születésekor élőt nem találunk – bár a felbukkanó alakok, szimbolikus figurák azonosítása nem nehéz feladat. Ezen sajátosságoknak, illetve az egyes szövegeknek vizsgálatakor majd látni fogjuk, hogyan határozzák meg magukat, jellemzőiket, funkciójukat ők maguk.

A két olasz nyelvű apológia 1998-as kiadásához írt bevezető tanulmányában *Giorgio Masi*²⁰² feltételezi, hogy a ránk maradt darabok egy nagyobb lélegzetű félbemaradt vállalkozás elkészült darabjai lennének, egy a *Leon Battista Alberti* apológiagyűjteményéhez hasonló munka részei. Szerinte erre utalhat Collenuccio szövegében

Esopus, mikor száz apológiát ígér a királynak (ennyit tartalmaz Alberti műve is), valamint egy metaforájának felbukkanása a *Specchio d'Esopóban*. Ez utóbbi az imitáció követelményének engedelmeskedő, azt leplező, de minduntalan felfedő humanista szövegalkotó eljárás megmutatkozása: Alberti metaforáját használva az olvasót – már amennyiben annak sikerült felfednie az utalást – az előd szövegéhez utalja, arra hív, hogy azokat sajátjára vonatkoztassuk. A feltételezés szerint e szöveg lett volna a majdani gyűjtemény bevezetője, melynek feladata az elkövetkező mű meghatározása s egy értelmezői horizont kijelölése az olvasó számára. Viszont semmi egyéb olyan jelet, utalást nem találunk, amely az apológiák egységes gyűjteményben való összefogásáról, ennek szándékáról árulkodna. (Ez persze nem cáfolja a feltételezést, mert a bemutatott bizonyítékok – az Alberti utalás, illetve a *Specchio d'Esopo* maga – indokolhatnak egy efféle hipotézist.) A latin darabok *Apologi quattuor* címen 1511-ben jelentek meg nyomtatásban, a *Specchio d'Esopót* pedig Pandolfo fia, *Teodoro* fűzte ehhez 1513-ban X. *Leo* pápa számára.

A másik olasz nyelvű apológia, a *Filotimo* önálló kiadásban jelent meg, először 1517-ben Velencében. Sikerét bizonyítja a következő évi perugiai kiadás, majd a párizsi 1543-ban s a század végén egy újabb, Bergamóban 1594-ben. Ritkaság Collenuccio művei esetében, de a *Filotimónak* ismeretes két XIX. századi kiadása is, egy 1838-as velencei és egy 1864-es milánói. Nagyobb népszerűségét minden bizonnyal az indokolja, hogy a benne megfogalmazott morális tanítást nem csupán a közvetlen utókor tudja hasznosítani. A XVI. század első felében születő, az udvari morál szabályait lefektető mérvadó vélemények számára fontos alapot jelentett, s ekként a *cortegiano-teória* egyik alapszövegévé vált (illetve, remélem sikerül majd megindokolni egy ilyen irányú olvasatát), de az udvari kultúra fénykorától időben távolodva, a polgári világ számára is érdekes maradt, hiszen épp azokat a viselkedési normákat mutatja meg, melyek átöröklődtek a modern korba is.

Az apológiák készítését a kutatás az 1494 és 1499 közötti évekre teszi. *Saviotti*²⁰³ például a *Specchio d'Esopo* születését a Pliniusról folytatott vita első felvonása, azaz 1493. után feltételezi. *Stefano Pittaluga*²⁰⁴ viszont éppen fordítva, az apológiák születését helyezi korábbra, így 1491. (Collenuccio Ferrarába érkezése) és 1493. közötti időszakra datálja. Véleményem szerint korántsem biztos eredményekre vezető – különösképp egy humanista

²⁰²COLLENUCCIO, Pandolfo, *Apologhi in volgare*, Roma, 1998, 7-26.

²⁰³SAVIOTTI, Alfredo, *Pandolfo Collenuccio umanista pesarese del sec. XV*, Studi e ricerche, Pisa, 1888, 358.

²⁰⁴PITTALUGA, Stefano, *Note sul Misopenes di Pandolfo Collenuccio* in *Res publica litterarum*, VII 1984, 176.

életművet vizsgálva – bizonyos antik műveltségi elemek meglétéhez, vagy meg nem létehez, hasonlóságok felbukkanásához kötni az időmeghatározást, hiszen az antik szerzők, azokra történő utalások a humanista szövegformálási gyakorlat alapját képezik, feltételezik az antik szellemi örökség ismeretét, birtoklását. Tehát egy utalást Pliniusra (már amennyiben rá vonatkozik a Saviotti által megjelölt hely, hiszen Esopo ellenfeleiként görög orvosokat említ, kikkel nem egyeznek nézetei a természet dolgait illetően) nem feltétlenül kell egy aktuális Plinius-szöveghez kötni, nincs feltétlenül valóságreferencia-értéke. Az viszont bizonyosnak látszik, hogy az említett darab 1492. után keletkezett, mert Ercole herceg ezévből meginduló városrendező építészeti tevékenységére látszik utalni a következő részlet: „Vengo da una città nova, la qual mi edificano, ove molti templi hanno costrutti”²⁰⁵ mondja egy helyütt Herkules.

A latin nyelvűekről annyi ismeretes, hogy kéziratos formában 1497-ben már közkézben forogtak, amint az Collenucciónak egy Cesare Nappihoz, bolognai tudós barátjához írt, 1497. június 29-én kelt leveléből tudjuk²⁰⁶. Sőt, ugyanebben az évben közülük az egyik, az *Agenoria* című nyomtatásban is megjelent. Egyedül a *Filotimo* című apológiát datálhatjuk pontosan, hiszen ennek születéséről maga Collenuccio ad hírt Ercole hercegnek egy 1497. január 18-án, Németföldön kelt levelében: „Ho composto a nome dell’Ecc. Vostra, all’usato, uno apologo quale in summa taxa d’ambizione, vizio meritamente exoso a V.S., e lauda la virtù e dichiara quali sono li veri honori.”²⁰⁷ Ezt követően pedig nincs tudomásunk újabb apológiájáról.

²⁰⁵ COLLENUCCIO, Apologhi, 42.

²⁰⁶ Responsio et declaratio nonnorum locorum in Apologis nostris. Ad meum Cesarem Napeum in Collenuccio: Operette morali II, Roma, 1929, 346-50. Collenuccio ezen levele magánlevél, noha tudós barátja a címzett, mégsem tekinthető a humanista diskurzushoz megszólalásnak, nem célja az apológiák nyilvános magyarázata, védelme, nem itt ad kulcsot hozzájuk. A levélben tett megállapításai az apológiákról, értelmezésük módjáról megegyeznek a szövegekben megmutatható intenciókkal és jellegzetességekkel, ezért az elemzés során azokat vettem figyelembe, a levél egyéb vonatkozó megállapításait, a szerző magánjellegű megszólalását, mikint az irodalmi diskurzushoz nem tartozót, nem.

II. A modellek

A műfaj meghatározását – tehát annak feltérképezését, mit tekintett apológiának a pesarói humanista, miben látta sajátosságait - s ezzel együtt az olvasó kezébe adott értelmezési kulcs rekonstruálását, az értelmezés egy lehetséges szempontrendszerének felvázolását Collenuccio jelen szövegeinek vizsgálatához nagyban megkönnyíti maga a szerző, hiszen a *Specchio d'Esopo* tárgya elsősorban az apológia apológiája, s természetesen minden alkotás egyben önmeghatározás is. Mielőtt azonban megvizsgálánánk, hogyan határozhatjuk meg a műfajt a szóban forgó mű, illetve művek nyomán, érdemes visszapillantnunk az előtörténetre, rekonstruálni, mit értett apológián az a közösség, melynek Pandolfo is tagja volt, hogy láthassuk, mennyire követi, imitálja a humanisták számára oly fontos hagyományt, s miben újítja meg, értelmezi azt át.

Közvetlen elődként *Leon Battista Alberti* apológiái²⁰⁸ álltak, állhattak Collenuccio előtt, s mint azt Pittaluga, Nicola Tanda valamint Giorgio Masi²⁰⁹ kutatásai mutatják, a humanista kulturális és irodalmi hagyomány adja az anyagot szövegei megalkotásakor. Afelől semmi kétség tehát, hogy ízig-vérig humanista szövegekről van szó, s mint ilyeneknek, felkutathatók antik és kortárs előzményei. Mivel az *imitatio* elvét követik, felfejtésük ennek megfelelően történhet, az utalásrendszerből, az intertextuális kapcsolatokból indulva. Ám nem csupán e szálak alkotják Pandolfo apológiáinak szövetét - amint azt az eddig készült, fent idézett elemzésekből gondolhatnánk.

A kutatók sajnos éppen csak említik a középkori *exemplum*okkal való hasonlóságot, rokonságot, a reneszánsz-kutatás hagyományainak megfelelően a kitüntetett irány a humanista erudíció elemeinek vizsgálata, a középkorhoz vezető szál ehhez képest csak másodlagos – hasonlóság, rokonság. Véleményem szerint lehetséges a humanista apológia születésének egy másfajta történetét is felvázolni: eszerint vehetjük egy lehetséges kiindulópontnak az *exemplumot* is. Ez nem zárja ki a másik létét, inkább mellette megmutat egy további ugyancsak aktív viszonyítási pontot.

²⁰⁸ Leon Battista ALBERTI apológiáinak modern kiadása: Apologhi, Milano, 1989, valamint: Intercenali inediti, szerk. Eugenio GARIN, Firenze, 1965.

²⁰⁹PITTALUGA, Stefano, Note sul Misopenes; TANDA, Nicola, Pandolfo Collenuccio. Il drama della „saviezza”, Róma, 1988; MASI, Giorgio, Előszó az apológiákhoz, in Pandolfo Collenuccio, Apologhi in volgare, Róma, 1998.

Nem ritka eljárás ugyanis a kor szerzőitől, hogy nem csupán egy antik műfajt, típust keltenek újra életre, hanem egy, a középkorban ismertet, alkalmazottat átértelmezve, az antik elődök alapján átformálva, az antik műveltség elemit felhasználva s a középkori gondolkodási, érvelési, vagy akár történetmesélési struktúrákat megbontva, átalakítva alkotják meg műveiket.

Csak a ferrarai udvarban maradva, elegendő emlékeztetni a lovagregény, lovageposz hagyományának reneszánsz újragondolására, újraírására *Boiardo* és *Ariosto* műveiben. Ez azért is lehetett működőképes – és szükséges - eljárás, mert a korabeli észak-itáliai udvari olvasóközönség – főleg a kevésbé művelt, tájékozott szélesebb publikum – számára a középkori szöveghagyomány élőbb, ismertebb, mint a főként latinul és görögül elérhető antik, s amennyiben éppen őket célozza, hozzájuk kíván szólni, igazodnia kellett műveltségükhöz, szokásaikhoz.

Nem cselekszik másként Collenuccio sem: jelen esetben célja a morális, erkölcsi tanítás, viselkedési minták nyújtása a ferrarai udvar tagjai, s kitüntetetten a fejedelem számára; e cél legismertebb eszköze a középkorban - az inkább középkorias, a középkori lovagi-udvari kultúrában élő, illetve abból éppen kilépő, a Firenzéből érkező új felé éppen nyitó XV. század végi észak-itáliai fejedelmi udvarban - az *exemplum*.

A középkori irodalom számára kulcsfontosságú szövegtípus részletes feltérképezése nem jelen dolgozat célja és feladata, ám legfontosabb sajátosságainak ismeretében többet megtudhatunk Pandolfo apológiáiról is.

Bár, ha meg kívánjuk mondani, mi is az *exemplum*, nincs könnyű dolgunk, hiszen, amint azt *Carlo Delcorno* megállapítja, „A középkori kultúrában... az írást szolgálatként fogják fel... Az elbeszélés minden formája, többé vagy kevésbé explicit módon, exemplumok létrehozására törekszik.”²¹⁰

A humanista dialógushoz hasonló helyzettel van itt is dolgunk - az *exemplum* nem csupán egy műfaj, példázat, hanem a középkori irodalom, írásosság egyik fontos szervező elve, episztemologikus alapfogalma²¹¹. A fenti idézetből láttuk, a középkorban az írás

²¹⁰ „Nella cultura medievale ... la scrittura é intesa come servizio Ogni forma di racconto tende in modo piú o meno esplicito a costruire exempla” DELCORNIO, Carlo: Modelli agiografici e modelli narrativi. Tra Cavalca e Boccaccio, in: La novella italiana I, Roma 1989, 337.

²¹¹ Az *exemplum* európai történetéről lásd: BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, L'exemplum, Brepols Turhout (Belgium), 1982. A témával kapcsolatos magyar kutatásokról (melyek elsősorban a prédikációhoz tartozó elemként s retorikai fogalomként értik, vizsgálják: Toposzok és *exemplumok* régi irodalmunkban, *Studia Litteraria*, tom. XXXII (1994), Debrecen. Mint az itt szereplő tanulmányok, s a témát vizsgálók (pl. DÖMÖTÖR Ákos, GYŐRI L. János, TÜSKÉS Gábor) egyéb kutatásai a XVI-XVIII. századra koncentrálnak, a magyar nyelvű prédikáció-irodalom történetére. A középkorról: BENEDEK Katalin, A

szerepe a szolgálat; a *docere et delectare* elvéből a *docere* mindig erősebb. A példázatoság, a történettel tanítás a biblikus keresztény kultúra szimbolikus gondolkodásmódjának mélyén gyökerezik, hiszen mind az Ószövetségben, mind az Újszövetségben a tanítás egyik legfontosabb formája a példázatos beszéd. (A tudásnak történetekben, képes beszédben történő átadása az európai civilizáció meghatározója az ókortól a reneszánszsal bezárólag, mert a reneszánsz végét s az újkor kezdetét, mint azt *Ernesto Grassi*²¹² megállapítja, a descartes-i új – egzakt fogalmakra építő - tudományos gondolkodásmód s ezzel együtt a világ egy gyökeresen új értelmezése, illetve a világról való gyökeresen más beszéd jelenti.)

Ezt a jellegzetességet rögzítik a klasszikus görög-római retorikák is a *dispositio* és ezen belül a *narratio* retorikai egységeinek tárgyalásakor. A keresztény *exemplum* a bírósági beszéd *narratio* eleméből fejlődik ki, azt a szerepet tölti be a szentbeszédben, mint a bíróságiban a *narratio*. De nemcsak funkcióját tölti be, hanem megőrzi karakterét is, tartja magát az érthetőség és a rövidség követelményéhez. A világos beszédmód a használt fogalmak tisztaságában valamint az elbeszélés megszervezésében áll, ez általában a kronologikus, az időmúlás mentén sorrendben haladó elbeszélést jelenti. A rövidség a haszontalan, érdektelen részek elhagyásával, az előzmények, s mindazon körülmény mellőzésével valósul meg, melyek szorosan nem tartoznak az esethez.

Az *exemplum* legfontosabb ismertetőjegyének *Battaglia Ricci*²¹³ is a *brevitast* tartja, amely szerinte azt igényli, hogy a "realisztikus" elemek elmaradjanak. Ez pedig azért is lehetséges, mert az ókori retorikákból örökölték szerint e rövid történetek helye a *verisimile* tartományában van, tehát a cél nem a valóság rekonstruálása, megjelenítése a szövegben, hanem valamely igazság feltárása, megmutatása minél hatásosabban. A meggyőzés, illetve a megértés e hagyomány szerint hatékonyabb a valószerű példa, mint egy valóságos eset, történet megmutatásával, amely nem biztos, hogy eléri a kívánt hatást,

középkori exemplum műfaj Magyarországon, Közelítések, Debrecen, 1992, 37-63. PAPP Andrea dolgozata: „PÉDÁKBŰL FARAGOTT TŰKRÖK” (Utak és lehetőségek az exemplumkutatásban), *Studia Litteraria*, 1994, 91-97, a műfaj történeti helyének meghatározásakor hatástörténetét az ókortól a barokkig vezeti. Írásából s a hazai szakirodalomból is kimutatható, a magyar példa s annak nemzetközi vonatkozásai (az így diskurzusba lépő külföldi kutatások, eredmények) révén, az exemplum kulcsszerepe a régiség irodalmában.

²¹² GRASSI, Ernesto, A humanista tradíció. A `res` és a `verba` egysége, in *Atheneum*, 1992, I. kötet, 2. Füzet, 53-96.

²¹³ BATTAGLIA RICCI, Lucia, Bevezetés, in *Novelle italiane. Il Duecento, Il Trecento V-XLIX*, Garzanti, 1982, továbbá: AUERBACH, Eric, *La tecnica di composizione di novella*, Roma-Napoli, 1984; DELCORNO számos tanulmányában foglalkozik a középkori itáliai exemplum-irodalommal (pl.: *Nuovi stusi sull`exemplum*, in: *Lettere italiane*, XXXVI (1984),46-68; *Studi sugli exempla e il Dekameron*, in *Studi sul Boccaccio*, XV (1985-86) 189-214); JAUB, Hans, Robert, *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, Torino, 1989.

célt, ha nem tartalmazza az érveléshez szükségesnek tartott összes elemet, amelyek viszont egy valószínű történet esetében összegyűjthetők, összeállíthatók.

A biblikus valamint görög-latin elbeszélő hagyomány és a klasszikus retorika mellett a középkori rövid narratív szövegek harmadik forrását a keleti elbeszélés-gyűjtemények jelentik, ezek - mint a *Hét bölcs könyve*, *Barlaam és Jozafát története*, *Calila és Dimna könyve*, melyeknek számos nyugati fordítása, átdolgozása, kompilációja ismeretes - két jellemvonásuk miatt is közel állnak a nyugati rövid elbeszélő szövegekhez

Az egyik, hogy a történetekből szinte teljesen hiányzik a szereplők jellemrajza, a történelmi körülmények, az idő és a hely meghatározása, leírása, a másik pedig a moralizáló funkció, tehát a tanítás, mint a szöveg szervező elve – az elbeszélő történet a benne foglalt tanulság bizonyítására szolgál. Az *exemplummal* való erős hasonlóság okán hamar részévé válik annak a *corpusnak*, melyből a középkori példázatos irodalom majd az ebből kifejlődő egyéb rövid narratív műfajok, mint a novella merít.

Először egy keresztény hitre tért hispániai zsidó orvos *Petrus Alfonsi* (1062-1110) készít kontinensünkön a keleti hagyományra építő művet *Disciplina clericalis* címen. A mű egy apa és fia feltételezett párbeszéde, az atya oktatja fiát, mégpedig szentenciák és híres szerzőktől vett idézetek segítségével, melyeket elbeszélésekkel illusztrál. A cím világos utalás, megfejtési kulcs arra nézve, hogyan értelmezzük a két szereplőt. Alfonsi célja a klérus nevelése az *ars vivendi* tanításainak megfelelően. A fiú, a tanuló és az atya, a tanító figurája a papság és a tudást kinyilatkoztató felsőbb hatalom, vagy annak egy képviselője, szószólója allegóriájaként értelmezhető. Az allegorikus beszéd természetesen igen közeli, hiszen különösen a keresztény műveltség számára az allegória is a tanítás, a világról való beszéd, az ezzel kapcsolatos ismeretek átadásának egyik módja.

A novella fejlődésének, az *exemplumtól* különválásának egyik fontos momentuma, amikor a XIII. század végén és a XIV. század elején toszkán földön megjelennek a latin gyűjtemények, így éppen a *Disciplina clericalis* olyan népnyelvű átdolgozásai, kompilációi, melyekből már elmarad a tanító rész, s csupán az érdekes, immár inkább a delectare mint a docere elvárásai szerinti történetek kerülnek lejegyzésre. Bizonyára ugyanezért mind nagyobb teret kapnak leíró, sőt bizonyos helyi, toszkán jellegzetességeket megmutató részek. Ekként átértelmeződnek, átrendeződnek a narráció során használt retorikai figurák is.

A kijelentés, az *enunciáció* alakzatai eltűnnek, illetve háttérbe szorulnak s inkább az argumentáció figurái, kiváltképp a *descriptio* kerül előtérbe, hiszen a cél immár nemcsak az, hogy a történet minél hihetőbb legyen, hanem az is, hogy minél érzékletesebben álljon az olvasó elé. A *verisimile* kívánalma immár nem az *enunciáció* valóságreferenciát teremtő alakzatain, vagy *allegóriák* megfejtésén át valósul meg, nem így képezi le a világot, nem így jeleníti meg a szövegben, hanem a jelenségek közvetlen – „realisztikusabb” - leírása útján. Igaz, a magasabb irodalmi mű rangjára pályázó középkori novella soha nem kíván elszakadni teljesen a tanító jellegtől.

Ezt a sajátosságot eleveníti fel a *Dekameron* is, melynek történetei éppígy morális tanítások igazolásai. Boccacciónál a bölcsességek talán áttételesebben, rejtettebben, az allegorikusan értelmezhető cselekedetekben (kiköltözés a pestises Firenze káoszából a földi paradicsomként megélt villába, ahol a rend uralkodik, vagy éppen a rituális fürdő a legamorálisabb történetek előtt), esetleg az elbeszélők rövid, és ma talán nem elég figyelemmel olvasott kommentárjaiban kerülnek kimondásra (ehhez kapcsolódnak, ezt szolgálják az *enunciáció* sűrűn használt alakzatai is).

Boccaccio a pusztá szórakoztató irodalom pozíciójába süllyedt novellát a „köztes irodalom” megalkotására tett kísérlettel igyekezett ismét a magas irodalomhoz közelíteni, melynek fogalma Petrarca hatására ekkor – Boccaccio számára is – mindinkább az antik műveltséget imitáló beszédmódot s kinyilvánítottan nem a középkorias formák továbbvitelét jelentette. Oly módon tette ezt, hogy a mindinkább törvényerőre emelkedő humanista szövegszervező eljárások mellett újra alkalmazta az *exemplum*-gyűjtemények középkori technikáját, implicit módon azt állítva ezzel, hogy az irodalomban lehetséges az igazság kifejtésének, a világ megmutatásának és megértésének, a kulturális hagyományhoz és a nyelvhez való viszonynak nem csupán egy, petrarcai módja, modellje illetve, hogy érvényes lehet egy – korábbi, leginkább Dantéhoz köthető – másik modell is.

Az egyházi beszédetől a különböző gyűjteményeken át mind függetlenebbé váló *exemplum*, mely immár nem a *narratio* funkcióját tölti be, inkább önállóul, azt az örökséget továbbviszi, hogy egy kontextusba ágyazódva kerül elbeszélésre, melynek értelmezésére szolgál, illetve amely segíti az *exemplum* megértését; pontosabban kölcsönösen megadják, hogyan is kell értelmezni a másikat. Ez pedig azzal jár, hogy minden történetnek egy lehetséges megoldása és konklúziója van (a történet tehát illusztrál egy korábban megadott tézist, s ez az elbeszélést egy megadott irányba viszi). Amennyiben pedig az elbeszélés célja egy meghatározott cél elérése, egy meghatározott effektus

kiváltása, az hogy az olvasó rátaláljon az egyetlen lehetséges megoldásra, azzal jár, hogy a kitüntetett rész a konklúzió lesz, ekként, ebben igazolja vissza a kiinduló tézist. Az elbeszélés a megoldás felé fut, kerül minden kitérőt, s a statikus, leíró elemeket.

Az *exemplum* tehát önálló műfajjá nem vált, a novellával ellentétben létmódjánál fogva – melynek alapja a tanítás illetve a *modus vivendi* modelljének felmutatása - nem tudott teljesen elszakadni az egyre inkább keretté szűkülő, de a tanítás szempontjából döntő jelentőségű, a kontextust megteremtő, szituáló szövegrészekről (így érthető, miért mindig gyűjteményekbe szerkesztve találkozunk velük.).

A Collenuccio-féle apológiáknak a középkorból örökölt fontos szövegszervező eljárásáról, műfaji sajátosságairól azért volt érdemes szólni, mert ezek eddig, noha nem kerültek el a kutatók figyelmét, mégis inkább csak érintőlegesen szerepeltek a szóban forgó szövegek faggatása során. Ez nem jelenti azt, hogy a kritika eddigi kérdezői irányai, felvetései ne lennének helytállóak, természetesen a humanista erudíció, a humanista „előírások” működnek esetünkben is, ám most – mint annyiszor a korszak irodalmi alkotásainál – rendelkezésre áll emellett egy másik követett modell, a középkori kultúrából eredő. Ennek rövid feltérképezése után kívánatos összefoglalni a humanista műveltség körébe tartozó modelleket is.

A témával foglalkozó kutatások két nevet említenek, egy ókori szerzőt, *Lukianoszt*, s egy idősebb kortársat, *Leon Battista Albertit*, mint akiknek művei modellként álltak az imitáció szabályát követő Pandolfo előtt²¹⁴. Lukianosz, a II. századi görög nyelven író, de szíriai származású *rhetor* elsősorban mint a platonai dialógus szatirikus változatának megteremtője és mestere örvendett nagy megbecsülésnek a XV. században. Kultuszát Itáliában éppen Leon Battista Alberti vezeti be, kiemeli őt az iskolai tananyagok köréből (előtte mint a platonai dialógus-hagyomány kiváló folytatóját, s így az újjászülető görög-oktatás egyik fontos, példaként szolgáló szerzőjét ismerték), az imitációra méltó mesterek közé helyezi. Azonban – ezt esetünkben is látni fogjuk – a lukianoszi szatíra fontos pontokon átértelmeződik, átformálódik a humanisták használatában (ebben pedig éppen a középkori hagyományok hatását mutathatjuk majd ki) - a legteljesebben megfelelő a Petrarca által a híres méh-hasonlatban s annak magyarázata során kifejtett imitáció-elvnek.

²¹⁴ Természetesen a két előd mellett a humanista irodalom produktumai illetve az imitált hagyomány darabjai, illetve mindezek közül elsősorban az allegóriában megformált morális tanítást tárgyaló szövegek fonnak hálót Pandolfo művei köré, illetve a corpus azon antik, középkori és nepoplatonikus humanista tagjai, melyek az allegorikus beszédet használhatóvá teszik, mint pl. Ovidius *Metamorphose*s és annak értelmezési hagyománya,

Az ókori bölcselőknek mintegy nyolcvan művét tartja számon a hagyomány, ezek közül a későbbi korok irodalmaira a dialógusok gyakorolták a legjelentősebb hatást. Az irodalomtörténeti, kritikai hagyomány²¹⁵ e művek egyik legfontosabb érdemének, újításának azt tartja, hogy Lukianosz – az adódó hasonlóságokat kihasználva – a platonai dialógust a komédia műfajával ötvözte. A felléptetett figurák, a háttérrel adó történet, a szatíra eszköze mind drámai szövegekből, a komédiából vagy talán inkább a szatírájátékból vett elemek, eljárások.

Tárgyuk szerint három csoportra oszlanak e szövegek: az első csoportba tartozók az istenek világáról szólnak, a másodikba tartozók a méltatlanul becsült bölcselőket igyekeznek nevetségessé tenni, a harmadik típus szövegeinek pedig konkrét személyek a céltáblái.

Közös sajátosságuk e dialógusoknak, hogy kifejezett céljuk – a szatíra eszközének segítségével – az emberi gyarlóságok (melyektől az istenek sem mentesek), kiváltképp a hiúság, a kapzsiság, a léhaság, valamint babona, a vakbuzgóság ostorozása. Mint említettük, a szatíra kritikája kiterjed az istenek világára is, mégis áll az ítéleteket megfogalmazó szerző mögött egy morális (érték)rend, melynek nézőpontjából értékeli a világot. Ezen rendnek nem az istenek a garanciái, nem egy metafizikus világ gondoskodik a dolgokról, ők is alá vannak vetve, illetve rájuk is érvényesek más, náluk is magasabb erők, elvek. Ezt fejti ki Lukianosz, midőn azt a logikai abszurditást fejtegeti, hogy egyszerre léteznek a mindent uraló végzet és vele párhuzamosan szabad akaratú istenségek.

Ilyen erő a szatíra, a kérlelhetetlen kritika. Lukianosz világában szereplőként is színre lép, ő Zeusz tanácsadója, s egyedüli kritikusa, *Momus*, akit kérlelhetetlen s örökös bírálataiért lehet ugyan rosszindulatúnak is értékelni, de ő az, aki mindig visszautasítja a tekintélyt, az abszolút igazságokat. A figura a görög mitológia szülötte, felbukkan *Hésziodosznál*, *Kallimakhosznál*, ám először Lukianosznál válik igazi irodalmi alakká (*Szophoklésznek* volt egy *Momus* című szatírájátéka, ám ez nem maradt fenn), innen lép majd át a későbbi irodalom szövegeibe, így Alberti és Collenuccio műveibe is²¹⁶. A második századi görög szerző számára tehát fontosabb alak, mint elődeinek (ahol mint az

Ficino allegorikus fabulái, vagy a Cristoforo Buondelmonti által 1419-ben Androsz szigetén megtalált, s az embléma-irodalmat megalapozó II. századi Hieroglyphica.

²¹⁵ Lukianosz szerepéről az olasz reneszánsz irodalomban: MATTIOLI, Luciano e l'umanesimo, Napoli, 1981.

irigység mozgatta rosszindulatú kritikus jelent meg), olvashatjuk, érthetjük akár magának a lukianoszi szatírának metaforájaként, hiszen a szövegek is azt a szerepet hivatottak betölteni, amit Zeusz mellett Momus. Sőt értelmezhetjük allegóriaként, a kritikának, mint pozitív emberi attitűdnek és mint egyfajta világhoz való viszonyulásnak a megszemélyesítőjeként.

Lukianosz láthatóan jelentések egész hálóját fonja szövegével a figura köré, egyszerismind jó lehetőséget teremtve a későbbi termékeny újraértelmezéshez, más szövegekbe állításhoz. Később természetesen azon korok és közösségek fedezték föl újra és hasznosították e műveket, melyek számára a kritikai szellem, mely a lukianoszi szatírának legfontosabb jellemzője, szövegformáló ereje és episztemologikus hátterének kulcsfogalma, hasonló jelentőséggel, funkcióval rendelkezett.

A XV. században Itáliában egy olyan kulturális kontextus jött létre, amely ismét kedvezett Lukianosznak, műveinek illetve a bennük megmutatott értelmezésnek a világról. Helyesebben annak a világhoz, a társadalomhoz való viszonyulásnak, mely e szatirikus dialógusok első számú meghatározója, s amely e szövegek révén, bennük közvetítve vált ismertté a humanisták számára.

A szövegek nemcsak tanítottak, tapasztalatot, ismeretet közvetítettek, hanem éppen szöveg voltuknál fogva – azáltal hogy részei voltak az imitálás területét kijelölő corpusnak – lehetővé tették azok működésbe hozását azáltal, hogy alkalmazhatók voltak így új szövegekben, és ugyanez adott lehetőséget, hogy újraértelmezzék, illetve új összefüggések szerint használják, új tereket teremtve köré. Mindennek következményeként az így megformált horizontról feltett kérdések (a tematizált problémák) viszont megváltoztak.

Mint már arról szó esett, *Leon Battista Alberti* volt az, aki a humanisták közösségébe bevezette Lukianoszt. A bolognai egyetemi évek alatt ismerkedett meg vele, amikor *Giovanni Aurispa* megjelentette az ókori szerző műveit, elsősorban még a görög nyelv és a dialógus műfajának elsajátítását segítő. Alberti meghatározó ifjúkori élménye volt e találkozás, ezidőben készült szövegei, az ezekben megformálódó világ és világlátás, s az ezek szerint fölített kérdések mögött ott áll az ókori modell. Körülbelül húsz éves, amikor megírja *Philodoxeos* című allegorikus művét, egy fabulát - ahogyan anonim életrajzírója

²¹⁶ Momusról a reneszánszban: SIMONCINI, L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno, in *Rinascimento XXXI*, 1991; GARIN, Eugenio, *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, 1998, 91.

definiálja - azaz morális, erkölcsi kérdéseket metaforikus beszédben tárgyaló szöveget. Ebben az emberi világ és azt befolyásoló erők kapcsolata a kérdés fő iránya, a kirajzolódó válasz szerint pedig Cronos, az idő mutatkozik a világot befolyásoló legfontosabb tényezőnek.

Ezzel rokon a Carlo testvérének dedikált, a nemrég véget ért bolognai diákevek tapasztalatait összefoglaló *De commodis litterarum atque incommodis* című munka. A bölcsész tudományok, az irodalom hasznáról vagy fölöslegességéről, esetleg egyenesen káros voltáról vitázni, pozíciót foglalva véleményt nyilvánítani a Trecentóba visszanyúló hagyomány Alberti idejében. A legnagyobb elődök, *Petrarca*, *Boccaccio* is állást foglaltak, az előbbi *Contro medicum* című traktátusában, míg utóbbi a *Genealogia* egyes fejezeteiben tér ki a kérdésre, s alapozza meg, legitimizálja az *litteratura* és a *litterae* tekintélyét, kulcspozícióját a humanista kultúrában.

Érvelésük szerint az irodalom lehetőség arra, hogy egyrészt bepillantást nyerjen az ember az istenek világába, azaz a múlandó, földi világnál hatalmasabb, örök világba, másrészt lehetőség arra is, hogy sajátját, annak működését, rendjét, törvényeit megismerje. Noha konkrét, anyagilag megfogható produktuma ezen mesterségeknek (ars) nincs, azáltal válnak fontossá, sőt kulcsfontosságúvá az ember számára, hogy az alkotás és a megértés aktusában az ember az istenekhez válik hasonlatossá, hiszen kívülállóként teremt egy világot, melynek megértése vezet (azzal a különbséggel persze, hogy az Isten által alkotott - a természet - valóságosan létező, míg az emberé csak hasonlít rá - verisimile).

Ez a pozíció tette lehetővé a *studia humanitatis* felértékelődését, ez szolgált igazolásul elfogadtatására, Alberti viszont megkérdőjelezi azzal, hogy *fortuna*, a sors erejének kitettként mutatja meg a bölcseletet és a bölcsességet, s bár ez csak egyike a tudományokkal kapcsolatban e szövegben tematizálódó fejtegetéseknek, mint hamarosan látható, a bejárt logikai út után, végkövetkeztetésként ide érkezik. Igazi humanista eljárással több véleményt vonultat föl: a fikció szerint Bolognában egy napon egy polgárt hall, amint jogból diplomázó fiáról beszél, kiről saját maga, illetve saját családja jut eszébe, ez a szituáció kínál tehát alkalmat arra, hogy saját helyzetét elemezze. A polgár a tanulmányok káros volta mellett érvel, hiszen tönkreteszi az egészséget, nincs anyagi haszna, az üzletben nem alkalmazható, a vele járó költségek, valamint a reménytelen próbálkozások, hogy a világ számára elveszett ifjút visszatérítsék a hétköznapi életbe, tovább terhelik a lajstromot. A tudománynak, a bölcseletnek élő ember elveszett a társadalom számára - ez ellen, az akkor minden bizonnyal közkeletű vélekedés ellen szállt harcba a humanisták közössége. Alberti új pozícióba helyezkedik, amikor viszont a

tanulmányok helytelen céljait mutatja meg, legkárosabbnak az tűnik, ha valaki önös érdekből, a saját kiválóságának bizonyítása s karrierje érdekében foglalkozik vele.

Ám hiába a tudományok nemesítő szerepe, hiába oly hasznos az ember számára a tudás, lehet bármilyen tanult az ember, a sors szeszélyeit kivédeni mégsem képes, a világot, életét végső soron irányítani nem tudja. Itt egy újfajta világértelmezéssel találkozunk; számukra a világ és annak igazságai mind a megfejtésre váró isteni titkok közé tartoztak, de igyekezetük ezek megismerésén túl az ember evilági lehetőségeinek tágítására is irányult, ennek alapjaként pedig arra, hogy rendet teremtsen maga körül – az értelem, a tudás, az erkölcs, a törvények segítségével. Alberti e szövegének novuma éppen az, hogy kétségbe vonja, lehetséges-e ez, képes-e erre az ember.

Ezen a ponton a metafizikus rend, s annak garanciája, Isten még képes lehet megnyugtató magyarázatot adni – ha az ember nem is, Isten képes biztosítani, fenntartani a rendet a világban, még ha ez az ember számára nem is érzékelhető, át nem látható. Ez lenne a középkori világolvasat szerinti megoldás, magyarázat. Albertinél viszont e metafizikus garancia sem tűnik föl, léteznek az embernél hatalmasabb erők, melyek teljesen átláthatatlanok - ha működik is magasabb cél, akarat, elv, nem megismerhető.

E pozíció magyarázható társadalmi, politikai tényezőkkel, Itáliában, Firenzében a változások okozta egzisztenciális elbizonytalanodással, nyilvánvaló lehetett, hogy a republikánus városállami modell egyre kevésbé működik, viszont a kiformalódó új paradigmában, a fejedelmi udvarban testet öltő autokrata kormányzati, társadalmi modellben a humanisták és a tudás pozíciója kérdésessé vált, majdani szerepük, funkciójuk még nem volt tisztán látható. Nem vethetjük el, hogy e folyamatok befolyásolták volna Alberti írásait, kérdésfelvetései viszont nem egyértelműen ilyen háttérrel rajzolódnak meg, az ő „gondja” a világgal sokkal inkább filozófiai jellegű, mintsem politikai, szociológiai - amint azt későbbi szövegei mutatják.

A fentiekben vázolt probléma áll következő fontos írásának, az *Intercoenales* című gyűjteménynek középpontjában is. Egyetlen cím alatt összefoglalt, de több év alatt, több kötetben összegyűjtött írások ezek, együtt a szerző életében meg sem jelentek, több kéziratot könyvből, az író által rosszul gondozott szövegekből állították össze nyomtatott kiadások számára. Az írásmű nem felelt meg a humanista szövegkritériumoknak, a szerző mégis akként bánt vele, hiszen közös cím alatt fogta össze a különböző darabokat: *Intercoenales*, azaz étkezések közt olvasható, tehát könnyed, mondhatni szórakoztató textusok, melyek nehéz tartalmukkal nem ülik meg a gyomrot, olvasásuk mégsem haszon nélküli.

A címnek lehetséges egy másik szerepe is, más üzenete: az olvasó számára értelmezési horizontot jelöl ki, elhelyezi a szöveget az irodalom rendszerében, megmondja, hogyan, miként kell olvasni. „Lakoma közti” szövegekről van szó, azaz olyan darabokról, melyek nem kerülhetnének (ez szándékukban sem áll, erre nem is törekszenek – épp ezt nyilvánítja ki a cím) feltálatásra egy tudós, bölcs emberekből álló társaságban, egy platonai vagy dantei lakomán, belőle nem lehetne a tudással megtöltekezni. De ugyanakkor növelheti a távolságot a szerző és a szöveg világa közt, relativizálhatja igazságait, interpretációit, hiszen kimondottan az irodalom terébe helyezi, az irodalmi diskurzus és nem (nem csupán) a világról való beszéd terébe - mint ahogy az imitáció technikája is teszi; arra hív fel, hogy ez csak egy lehetséges igazság, interpretáció.

Annak pedig, hogy a száz darab nem szerveződik rendezett egységgé, ugyancsak van jelentése, jelentősége. A *Dekameron* száz novellájának kaotikus, átláthatatlan világát a szerkezet fogja össze, ez teremt rendet, mintegy modellezve a világ struktúráját. (Az ember által káosz-ként megélt világot beláthatatlan isteni rend szervezi.) Itt viszont - összhangban az irónia uralta, szkeptikus értelmezéssel - a szövegben sem találunk magasabb szerkesztő elvet, szervező, irányító akaratot, a benne megképződő világgal egyetemben nem áll össze egységgé, fragmentumok csoportja marad.

Ebben a térben életre tud kelni Lukianosz és a lukianoszi irónia, mint a kételkedés legfőbb eszköze, illetve egy világhoz-viszonyulás legfontosabb jellemzője, tipikus attitűdje. Az imitált klasszikus szerző, s szövegkorpusza itt valóban újra születik a holt iskolai tankönyvből; megint üzeni, tanítani képes, tud érvényes álláspontot megjeleníteni – azáltal, hogy az imitáció bevonja a humanista irodalom körébe, a „lakoma közti” szövegek mégis a lakoma részévé válnak. A cím s az általa kijelölt pozíció talán a védekezés miatt szükséges, a megmutatott világot kiválthatna ellenérzéseket az olvasóban, ezt elkerülendő igyekszik csökkenteni az igazság-feltáró hatást, a reveláció-effektust, inkább relativizálni akar, az „egyedül érvényes” helyett az „egy lehetséges” felé irányít, így a szkepszis koherenciáját is megőrzi a szöveg egészén.

Az *Intercoenales* darabjai – igazodván Lukianosz imitációjához – tovább építik a fent bemutatott korábban született szövegek világotvilágolvasatát. A *Pupillus* címűben rövid foglatatát találjuk egy fejlődéstörténetnek, amely az erényekbe vetett hit megkérdőjeleződésének históriája.

Ez magával hozza az erényeket - azaz az emberi világot elrendező morális és erkölcsi szabályokat - garantálni hivatott metafizikai erő hitelének elvesztését, hiszen az erényeket

leromboló, megsemmisítő rossz is ezen erőből ered. A világot az ember számára összetartó, biztonságossá tevő rend összeomlásával a kaotikus, kiismerhetetlenné, befolyásolhatatlanná váló világban, melyben a metafizikai fogódzóról is le kell az embernek mondania, hiszen jelenléte vagy nem érzékelhető, vagy a kiismerhetetlen sors, szerencse formájában irányítja a világot. Az egyedüli bizonyosság, biztos pont a halál, amely véget tud vetni e kiszolgáltatott állapotnak.

A *szatíra*, a szatirikus beszédmód az *Intercoenales*ban túllép szokásos illetékességi körén, nem csupán a bűnöket, hibákat, az erénytelen életet ostromozza, rámutatva az evilág és az isteni világ tökéletlenségeire (ami nem jelent elutasítást), hanem a törekvést értelmetlennek minősítve – a rossz az ember által nem legyőzhető – azt a horizontot számolja föl, melyhez igazodna, igazodnia kellene kritikája kifejtésekor. Lukianosz szövegei is nevetségessé teszik az isteneket, megkérdőjelezzik tökéletességüket, de nem vésznek el az ember számára, jelen esetben viszont az emberi életben belül nem létezik megoldás, feloldás; a halál kínálja azt.

Alberti választása, hogy ezen elmélet kifejtésekor abban a nyelvi térben maradjon, s annak a retorikának az eszközeit használja, mely a humanisták közössége számára olvasatuk legfőbb garanciáját jelentette, e teret, a *humanae litterae* területét is új összefüggésbe helyezi. Azzal, hogy e szövegekben az ember ontológiai státuszára kérdez rá, ezt jelöli ki viszonyítási pontul, ehhez képest kell a helyét, funkcióját megtalálni, meghatározni.

A gyűjtemény egyik darabja, a kor dialógus-irodalmának csúcsteljesítménye, a *Fatum et fortuna* című szöveg elvégzi e feladatot, amikor leszámol az ember, az emberi tudás mindenhatóságával; hiszen a halandók tudása csak véges lehet, csak annyit láthatnak a mindenségből, amennyit érzékeik rövid életük számára megengednek, s csak távolról csodálhatják a mindentudó isteneket. Ahogy véges és tökéletlen a tudás, ugyanígy végesek és tökéletlenek az emberi kéz alkotásai: Bios folyójának szikláin összeroppannak az ember építette hajók. Múlandó minden dolog az emberi világban, legyen az bármennyire hasznos és időtálló; nem elsősorban a rosszakarat miatt, hanem a világ rendjéből fakadóan.

A megállapítás jelentőségét nem csupán az adja, hogy felelet ad a szöveg felvetette problémára: az imént megfogalmazott felismerés túllép a szöveg keretein, ama horizont fontos elemévé válik, melyhez nemcsak Alberti, de a humanisták mindegyikének életműve igazodik. Világolvasatuk meghatározó pontját mind az antik, mind a keresztény hagyomány igazolta; olyan tételről van szó, melyben nem történt átértelmezés a középkorhoz képest, ám a kifejtés módja jelentős különbséget jelez a XV. századi

gondolkodás és közvetlen elődei (vagy akár számos európai kortárs képviselte nézetek) között. A tételeket kifejtő beszéd nem az igazság (*veritas*) kifejtésének szabályait követi, hanem a *verisimile*, a lehetséges, de nem valós melletti érvelés módszerét.

Ez pedig arra int, hogy hangsúlyozottan irodalmi szöveggént, azaz az irodalmi szövegek virtuális univerzumának egy darabjaként, pontosabban az itt folyó dialógus egy megszólalásaként tekintsük. A dialógus, mint már láttuk, a *verisimile*, a lehetséges igazság területén tartja a szöveget, ez jelöli ki azt a szabályrendszert, melyben mozog, ezt kell tiszteletben tartania és alkalmaznia véleményének kifejtésekor, amennyiben érvényes, elfogadható módon kíván megszólalni a disputában. Az *Intercoenales* tehát végigjár egy utat, melyet a kiindulási pont jelölt ki számára, következtetéseit, érveléseit, gondolatmenetét igyekszik a legtökéletesebben, legteljesebben kifejteni, ezzel járulva hozzá a játék sikeréhez.

Alberti *Momus* című allegorikus regényében, e világot olvasatot követi, emellett érvel; pontosabban folytatja, tovább viszi a korábbi gondolatmenetet, de máshogyan megszólalva. A műfaj kiválasztásakor ismét antik modellt vesz elő, ám ezúttal egy alacsonyabb irodalmi regiszterbe, inkább a *delectare* tartományába tartozót – ami sokkal inkább a tudós humanistáknak szóló jelzés egy bizonyos értelmezői pozíció felvételére, mint a szélesebb közönséghez fordulás, a kevésbé művelt olvasó megcélzása. A választás szükségszerű: a tárgyalni kívánt téma határozza meg. A regény a közösség irodalmi hierarchiájában az alsó regiszterhez tartozik, olyan szövegtípus, melyben nem lehet komoly, a bölcsék, a filozófusok számára méltó témáról beszélni. Boccaccio ugyan a *Dekameron*nal kísérletet tesz a narratív próza rangjának emelésére, mely egy köztes szintet jelölne ki a tudós és a szórakoztató irodalom határán.

Elgondolása csak a XVI. században válik valóra, a fejedelmi udvarban ekkor merül fel komoly igény rá, bár ekkor sem a regény, hanem a novella vagy a hosszabb epikus költemény lesz a kedvelt, a regény továbbra is megmarad az alacsonyabb, kevésbé értékesnek gondolt tartományban. Antik előzményei ellenére a regény nem tudott tekintélyt szerezni magának, talán mert az udvar köreiből a regény középkori gyökerű változata, a lovagregény igen népszerű volt, s talán azért is, mert az irodalmi mű felé támasztott egyik legfontosabb korabeli szabálynak, a „művés munká” elvárásának (azaz, hogy a szöveg fáradságos munka gyümölcse legyen – amit persze leplezni kell), míg a novella és az epikus költemény (melyek közül e második volt a tekintélyesebb antik előzményei illetve épp e második szempont miatt) ezt is kielégíthette. Alberti

környezetében viszont még ennyire sem értékelték, ezért választása egyszersmind kísérlet a szabályrendszer átalakítására. Csak így lehet kellő tekintélyt adni a témának, az *Intercoenales* után, az ott felvázolt világban élő és tevékenykedő humanista modelljének, amely különbözőnek mutatkozik a magas irodalomban elfogadott képtől, hiszen a komoly filozófus, tanítómester helyett a világ igazi arcát könnyeden, nevetve feltáró író alakja *Momusé*. Aki meséiben nem leírja, hanem megteremti a világot, s a fantázia szabadsága révén tud elmondani olyan történeteket, melyeket a valóság tényeihez ragaszkodva nem tudna, de amelyek jobban segítik az igazság felmutatását. A modell hitelességét Lukianosz garantálja, de a választást nem igazolja teljesen a modellkövetés igénye, inkább ez ad alkalmat, lehetőséget, ez teremt alapot egy vélemény megfogalmazásához.

Momus figurája része a kor mitológiai panteonjának, ikontárának, „krisztianizált”, a keresztény világba illesztett alakja kedvelt figurájává vált a XV. század kultúrájának, csakúgy mint az ellenfelévé, ellenképévé vált hérosz, *Herkules*. Így jelennek meg 1450-ben, a szentév idején az *V. Miklós* által rendezett ünnepi események allegorikus figurái közt. *Herkules* az ember védelmezője, *Krisztus* megjelenítése, *Momus* pedig az emberiség ellensége, az isteni rend ellen lázadó, s az embert is erre kísértő *Antikrisztus*. A következő évszázadban figurájának e moralizáló értelmezése leginkább az Alpokon túl terjed el, Itáliában, köszönhetően *Alberti* tekintélyének, a satírával, a satirikus beszédmóddal azonosítják - hamarosan láthatjuk, hogyan használja fel *Collenuccio* is.

III. Miért Ferrara?

Mint láttuk, Pandolfo 1491-ben érkezett Firenzéből az Este család udvarába, haláláig szolgálatukban is maradt diplomataként és íróként. Udvari ember, minden tevékenységének célja az uralkodó szolgálata, a hasznos munka révén pedig a társadalom, az állam felvirágoztatása. Ezzel nézeteit a Mediciek udvarában többször ki is fejtette. Az őt személyesen is régóta ismerő I. Ercole minden bizonnyal ezért választotta udvari tanácsosául, ezért bízott rá később fontos követjárásokat. A fejedelem államának építésében, hatalmának megszilárdításában nagy szerepet szánt az őt körülvevő személyeknek, éppen ezért gondosan megválogatta a városába invitáltakat, azért is, hogy mások számára azt még vonzóbbá tegye.

Leonello egyik legjobb döntése az volt, hogy Ferrarába hívta fia nevelőjéül *Guarino da Veronát*, aki padovai, konstantinápolyi, firenzei tartózkodása után itt telepedett le, alapított iskolát, melynek hatása nem csak Itália, de egész Európa művelődése szempontjából meghatározó volt²¹⁷. Ez az első hely, ahol a humanista műveltség szélesebb körben megismerhetővé, megismertté válik, feladatának nem elméleti kérdésekkel foglalkozó tudósokat, hanem tudását praktikusán alkalmazó, a társadalom érdekében – akár számos területen – hasznos, munkát végző ember képzését tekinti. E nézetek szerint történik a fejedelem – kiemelt fontosságú – nevelése is. A korábbi generációk humanistái az iskolai, intézményi kereteken belül még nem, vagy csak kis részben tudták elsajátítani az új gondolkodásmódot, még ha a műveltségi alapokat – más olvasatban, értelmezésben – meg is kapták.

A padovai egyetem a XV. század második felében az averroesi alapú arisztotelianus filozófia fellekvára volt, míg a firenzei iskolák célja elsősorban a nem túl magas szintű, a polgár számára alkalmazható, praktikus tudás átadása. Guarino, a korábbi gyakorlattól eltérően, nem kommentárokat, hanem eredeti antik szövegeket tanulmányoztatott diákjaival, célja a *corpus* darabjaiban fellelhető tudásanyag – legyen az filozófiai, morális, történeti, természettudományi, irodalmi, retorikai – elemzése, megértése, elsajátítása volt. A tanár és a diák gyakran együtt végzte e munkát, az oktató rangját nem tekintélye, hatalma, hanem tudása, bölcsessége adta, csakúgy, mint a fejedelemét a társadalomban. A

²¹⁷ Guarino ferrarai tevékenységéről Giovanni BERTONI, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, Torino, 1903; Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara, Genf, 1921, Eugenio GARIN, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, 1961, 402-431.

veronai mester, görög tanítóit követve, a neoplatonizmus híve volt, ez formálta társadalommal, erkölccsel, nyelvvel kapcsolatos nézeteit is, ezt adta át diákjainak.

Collenuccio, aki firenzei kapcsolatai révén már magáévá tette az új szemléletet, a platoni tanok követőjeként nem ellenséges, de baráti szellemi közegbe került, kevés helyen érezhette volna ilyen otthonosan magát, illetve, ha otthon kívánta érezni magát mindenképp igazodnia kellett új környezetéhez. Irodalmi tevékenységével a közösség aktív tagjának bizonyult, tevékenyen részt vett az új ferrarai morális értékrend, embereszmény kimunkálásában. Korántsem a fejedelem politikája melletti propagandáról van szó, az a meggyőződés vezette, hogy közösen dolgoznak a társadalom megjobbításán, hogy minden, amit e célért tesz, fontos része a nagy vállalkozásnak.

Ugyanakkor írásaiban nyomon követhetjük e reformok útját, a vállalkozás alakulását: a legjobb példát erre épp az apológiák sora szolgáltatja. Noha a fogalom alatt hat darabot tartunk számon, a szövegeket sorra véve fontos változások sorát figyelhetjük meg. Az elmozdulások átértelmezik a hagyományhoz való viszonyt, átformálódik a – mindig – morális tárgyú üzenet. Vizsgálatukkal betekintést nyerünk a fejedelmi udvar világának változáiba. is.

IV. A latin nyelvű apológiák

Latin nyelven négy apológiát ismerünk Collenucciótól, ezeket az 1497 óta közkézen forgó kéziratokban, valamint nyomtatásban együtt, az olasz nyelvűek nélkül adták Összetartozásuknak fontos tényezője tehát a választott nyelv; a választás jelentőségét és jelentését már korábban láthattuk. Ezzel szorosan összefügg az erősen allegorikus beszédmód, a tanítás allegorikus alakokba és történetekbe kódolása.

A két tényező elhelyezi a szövegeket a hagyomány és a jelenkor írásos megnyilatkozásainak hálózatában. Kapcsolatot teremt a középkori *exemplum*mal, a neoplatonikus – és a mágia területére is lépő – elődökkel és kortársakkal. Választása megfelel a tudós közösség elvárásainak, az értelmezés sikeréhez a szimbólumok és allegóriák megfejtése szükséges, ehhez pedig megfelelő műveltség. Igaz, az olvasótól elvárt jártasság szintje alacsonyabbra kerül a jól felismerhető, azonosítható elemek alkalmazáskor. (Mattioli²¹⁸ szerint az itt megszólaló képes beszéd oly áttetsző, hogy inkább a díszítést, semmint az elrejtést szolgálják.)

Bár a feltételezett, megcélzott befogadói közösség számára valószínűleg ezen áttetsző képek értelmezése olyan feladatot jelentett, mint a jobban elrejtettek felfedése a tudós olvasó számára, a megfejtésben pedig épp a mozgósított *exemplum*, a közösség által elfogadottan hozzá társított jelentésképző és interpretációs eljárások segíthették. A szerző törekvését tekinthetjük a befogadói mentalitás, stratégia alakításának is, mely során igyekszik úgy formálni a befogadói közösséget, hogy a birtokolt hagyományra épít, azt nem törli el, nem érvényteleníti, hanem felülírja egy más elgondolás, ez esetben a neoplatonikus világot olvasat szerint. Ugyanakkor végbemegy egy másik folyamat is: a platoni gondolatok átértelmezése oly módon, hogy a példázatos történettől az élet praktikus dolgaiban eligazító tanácsot váró befogadói közösség számára is képes legyen megszólalni, érdekesnek, hasznosnak mutatkozni.

A gyűjteményekben első helyen szereplő s leghosszabb az *Agenoria*. Nyomtatásban 1497-ben jelent meg Bredában *Pandolphi Collenutii Agenoria sive apologus de pigris et industriosis hominibus* címen. (A megjelenés helye mutatja, hogy noha születési környezete a ferrarai udvar, az Alpokon túl is érdekesnek tartották, befogadhatónak, az imént említett sajátosságok miatt, ez pedig hasznos információ a kulturális javak forgalmazódására – ennek feltárására nem része a dolgozat vállalásainak)

A cím, az ismert eljárás szerint, tartalmazza az olvasáshoz szükséges legfontosabb információkat: a henye és a tevékeny élet szembeállításáról következik egy tanító célzatú történet. Nem spekulatív, metafizikai tárgyú, sokkal inkább a földi élet egy problémájára koncentrááló mű következik. Az allegorikus történetben a bölcs leány, *Agenoria*, *Usus* leánya feleségül megy *Laborhoz*, aki, miután felbomlik jegyessége a rossz tanácsadóira (*Ipocrisia*, *Frode*, *Infingardaggine*) hallgató *Inerziával*, *Minerva* szolgálatában áll. Frigyükből hét gyermek születik: *Vita*, *Valentia*, *Virtus*, *Victoria*, *Ubertas*, *Veritas*, *Voluptas*. Jupiter akaratából a hét közül kettő, *Veritas* és *Voluptas* a földön lepelbe burkolva kell járjon, s csak az égben mutatkozhatnak meg igazi valójukban, hogy csak az arra érdemes, hasznos életet élő ember ismerhesse meg őket.

Az *exemplum* eljárását alkalmazó, a *brevitas* követelményének eleget tevő szöveg mind nyelvi megformálásában, mind a mozgósítandó műveltséganyagban, mind a megképződő világot olvasatban és a feltáruló tanulságban a humanizmus előtti elváráshorizonthoz igazodik – a neoplatonizmus (illetve annak a praktikus alkalmazásra, a gyakorlati kérdések elemzésére törekvő guarinói értelmezése) felől is olvashatóan. E szimultán játéknak alapja a műveltségkincs, az imitált szövegek területe: az allegorikus alakok, noha az antikvitásból valók, jól ismertek a középkori kultúrában is – maga a megszemélyesített, testet öltő fogalom, tulajdonság is inkább e réteghez tartozik. (Az apológiák más szereplői kapcsán látni fogjuk, a humanista teóriában más veszi át helyét.) Ugyanakkor a szálak, melyek segítségével az elbeszélést szövi, a reminiszenciák és idézetek útján klasszikus elődökhöz, szövegekhez vezetnek. Tateo²¹⁹ a középkori színi reprezentációkkal rokonítja az allegorikus figurák okán, ám egyéb (nyelvi, szövegszerkesztési, narrációs technikai) jellemzői miatt nem mondhatjuk a humanista *theatrum* fogalomba illeszthetőnek. Esetünkben, a hasonló eljárás ellenére, inkább az *exemplum* mint a moralitás, a dramatizált előadás tűnik meghatározó modellnek.

Az ismert képekbe kódolt tanítás könnyen megfejthető: a dolgos, hasznos élet értékeinek szembeállítása a tétlenséggel, lanyhasággal. A kérdés, valamint a szöveg által felvett, támogatott pozíció a XV. század második végén hosszú hagyományra tekint vissza. Petrarca nyomán a humanisták a bölcs, a filozófus kétféle magatartásának összehasonlítására, összevetésére, mérlegelésére alkalmazták: a skolasztikus, metafizikus spekulációval foglalkozó „életvezetési modellt” a tétlenség egyik formájának minősítve, az

²¹⁸ MATTIOLI, op. cit, 113-26.

²¹⁹ TATEO, Francesco, La tradizione classica e le forme del dialogo umanistico, in Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano, Bari, 1967, p. 229.

emberi világ problémáira kérdező, az istenhez közelítő tökéletesedés útját cselekvésként értelmező új, követendőnek kijelölt modellel szemben.

Az *Agenoriában* e modell, mint az *ars vivendi* „polgári” értelmezése jelenik meg, a jó „mesteremberé” és nem a filozófusé vagy, mint később, a jó állampolgáré – *Saverio Orlando*²²⁰ a művet a gazdaság és nem a morál apológiájának nevezi. A társadalom, mint mindennek célt és funkciót adó közeg, illetve az állam és a fejedelem, mint elrendező erő és garancia még nincsenek jelen, noha igazat kell adnunk *Varesének*²²¹ is, aki a tudás közös hasznának apológiájaként olvassa, azaz, ha implicit formában is, de a közösség, mint viszonyítási pont itt is jelen van. Most azonban talán fontosabb, hogy mind a keresztény, mind a neoplatoikus elgondolásoknak megfelelően, a földi világ elrendezése mögött megtartja a metafizikus horizontot: a végső cél az ember tökéletesedése, közelebb kerülése Istenhez.

A kötetben következő, *Alithia* című rövid apológia tanítása viszont az állam, a társadalom elrendezésével, értékrendjének meghatározásával és a fejedelemmel, mint viszonyítási ponttal foglalkozik. Noha az allegória (hagyományosan a metafizikai és fizikai világot összekötő) eszközt alkalmazza ismét, megmarad az emberi társadalom regiszterében, a megszemélyesített alakok feladata a jó kormányzathoz szükséges morális rend megjelenítése, amely viszont nem Istentől nyeri értelmét, igazolását, hanem a közösség haszna lesz a legitimizáló tényező.

A *Veritá* és *Vanitá* közötti - embert, államot romlásba döntő – vizályban *Herkules* a döntőbíró, pártfogása természetesen az Igazságé lesz, aki *Alithia*, a bölcs tanács, a bölcs tanácsadó képében jelenik meg előtte, emblémája a Nap, kíséretében tisztviselők, jogászok, kiváló kapitányok és katonák, fizikusok, orvosok, kézművesek, pásztorok és földművesek vonulnak fel, míg ellenfele mögött az asztrológusok, alkimisták, a szofisták, költők, csalók és a Babona szellemlényei sorakoznak. Kíséretében feltűnik egy Lukianosztól és Albertitől már ismert alak, Momus is, akinek az antik mitológiai hagyományban betöltött kétes szerepe után, a humanista környezetben átértelmezett figurája áll előttünk. *Ercole*, a döntőbíró nem az előző szövegben látott, a rendet a metafizika hatalmánál fogva garantáló isten, hanem a fejedelem, a jó fejedelem allegóriája, aki a zsarnoksághoz vezető hízelgő,

²²⁰ ORLANDO, Saverio, L'ideologia umanistica negli „Apologhi” di P. Collenuccio, in *Civiltà dell'Umanesimo*, Firenze, 1972, pp 226-240.

²²¹ VARESE, Claudio, Pandolfo Collenuccio umanista, in *Studia Oliveriana*, IV-V (1956-57), pp 7-143.

hiúságot tápláló alattvalók helyett, az igazságot mindig megmutató, hasznos tanáccsal munkájában részt vállalókat választja.

Ebben az esetben tehát nem az isteni tökéletesség felé törekvő, hanem az államának, közösségének valódi hasznot hozó ember modelljét tanítja a szöveg. Az üzenet egyaránt szól a fejedelemhez és alattvalójához – a jó fejedelem őszinte, az igazat nem takargató emberekkel veszi körbe magát, s a környezetében lévőknek az igazság feltárása, így uralkodójuk leghatékonyabb segítése a feladata. A bölcs segítők csoportja hagyományosan az itt felsorakozó tevékenységeket végzőkből áll, ám a humanista, neoplatonista kontextus átértelmezi ezt a hierarchiát, amikor az elkülönítés érvrendszerében az emberi tevékenységek fent említett értékelését követi.

A szöveg ikonológiája és dramaturgiája az udvarban közkedvelt élőképekre, a reprezentáció, az ünnep fontos elemeire emlékeztet. Véleményem szerint - a szöveg egyéb jellemzői okán: latin nyelv, a *brevitas* szabályának alkalmazása, a szöveg kontextusa (hangsúlyozottan az apológia műfajába rendelt) – a színpadi megjelenés itt inkább modellként működik, stratégia az üzenet eljuttatására, hiszen az allegorikus figurák, képrendszer megjelenésének fontos területe az élőkép, az olvasó a szövegben alkalmazni tudja itt megszerzett tudását, egy „virtuális élőképpel” találkozik.

A legrövidebb latin nyelvű (a kötetben utolsóként szereplő), és az előzőekhez hasonlóan monologikus elbeszélő szöveg, a *Bombarda* látszólag a fejedelem tüzérségét dicsérő, hasznossága mellett érvelő apológia. Ha az értelmezésnek eme szálát követjük, a tanító célzatú műfaj újabb átértékelése áll előttünk: egy tisztán praktikus, minden metafizikai referenciát nélkülöző, sőt még csak nem is az emberek közti viszonyokat szabályozni kívánó, inkább technikai kérdésben foglal állást, ami azonban igen fontos az állam, így a közösség élete szempontjából. Meglehet, jelen esetben is allegorikus-mitológikus világban maradunk, a fellépő alakok mind a fizikai világ elemeinek megszemélyesítői, megjelenítői, allegorikus képekben elbeszélte magyarázatot kapunk például a robbanás jelenségére is. A történet szerint *Phronimus*, a jó fejedelem, miután várost alapított és épített, törvényeket hozott, államának védelméről is gondoskodni kíván.

Heraklitosz és Diogenész, a filozófusok megfejthetetlen mitológiai mesét adnak elő, mely tanulsága szándékuk szerint, a tűzfegyver elvetése. Az uralkodó *Ercolét* is megkérdezi, a valóság jó ismerőjét, aki, noha az allegorikus beszédet használja, mégis a természet tudományos megközelítésére tesz kísérletet válaszában, mellyel sikerül meggyőznie a fejedelmet a tűzfegyver hasznosságáról. Az első válaszadók a már ismert

értelmezést követve, a valóságot elfedő, meséikkel homályba burkoló spekuláló tudós megjelenítői, míg Ercolében a hasznosan cselekvő, a valóságot feltáró humanistára (udvari ember) ismerhetünk. A sajátos kontextus, a környezet különös értelmezést kínál a figurának, a szöveg közvetlen környezetéből fakadó tekintélye Phronimus fölé helyezi. Az udvari ember kötelező tisztelgése urának hadserege előtt (illetve ezen katonai potenciál propagandisztikus erősítése), határozott, és hangsúlyosan szem előtt tartott értékhorizonthoz igazodik. Mintegy *exemplumot* ad a másik két szöveg tanításáról – a hasznos munkáról az államáért tevékenykedő uralkodó és a valóság megismerésére és megmutatására, illetve e tudás alkalmazására törekvő tudós, bölcs alakjában.

A latin nyelvű apológiák közt egyetlen dialógust találunk, a *Misopenes* címet viselőt. A nyomtatott kiadásokban a harmadik helyet foglalta el, a szerkesztők (maga a szerző is) nem e darab különösségét hangsúlyozták, tartották fontosnak, megformáltsága másodlagos volt a latin nyelvhez képest - ez volt a rendező, meghatározó szempont. Az olvasó ugyanakkor nem hagyhatja figyelmen kívül e tényt (melynek kontextusát, jelentését és jelentőségét korábban már ismertettük). Ezesetben a szöveget alakító retorikai eljárások (a kérdés-felelet típusú középkori hagyományokra visszatekintő kifejtési módszer) a skolasztikus tanítás stratégiáit látszanak követni.

Ám a megjelenő két lehetséges igazság közti választás problémája elmozdítja a szöveget a dogmatikus tételkifejtéstől a humanista alapokon nyugvó metódus felé, ami pedig arra hív fel, ne csupán a szövegben működőként figyeljünk rá, hanem vonatkoztassuk a mű és környezete, a zajló disputa viszonyára is: olvassuk egy megszólalásként, egy lehetséges igazságként. Eredménye pedig az, hogy a *Nicola Tanda* által rajzoltnál árnyaltabb képet kapunk a szövegről.

A kutató szerint²²² e darab Collenuccio apológiái közül a legtöbb életrajzi utalást, vonatkozást tartalmazó, személyes nézeteit leginkább tükröző, vívódásait megjelenítő. Érvelése során megmutatja a szöveg és a szerző életrajzának kapcsolatait, ennek segítségével támasztja alá, illetve magyarázza a dialógus válaszát a megfogalmazott kérdésre. Az igazolható párhuzamokból viszont nem lehet abszolút érvényre emelni a mű tanulságát, nem lehet teljes mértékben azonosítani Collenuccio nézeteivel, azok a lehetséges területén jelennek meg – ami viszont nem biztos, hogy a szkepszis jele, választásával a játék szabályainak betartására törekszik.

²²²TANDA, op. cit, 82.

Misopenest, a történet szerint egy rabszolgapiacon találjuk, ahol nem tud dönteni két szolga, *Crisio* és *Sophia* között. A címszereplő, a filozófus (kinek neve szükségtől félőt jelent) a gazdagság és a bölcsesség között választ: meghallgatja mindkettejük érvelését, *Crisio* jóllétet, bőséget, nyugodt életet ígér, *Sophia* pedig nélkülözést, szegénységet, mindezért pedig nem materiális jutalmakat. *Misopenes* az előbbi mellett dönt.

A szöveg elemzői a megoldást Collenuccio életrajzi körülményei, személyes tapasztalatai alapján magyarázzák, kísérik meg elfogadhatóvá tenni, összeilleszteni a többi darabbal. *Saviotti*²²³ nyilatkozik legkevésbé kedvezően a megfogalmazott döntésről; az íróban a praktikus embert látja, aki felismeri helyzetét, lehetőségeit, személyes boldogulásának forrását Ercole hercegen látja, illetve művével ezt kívánja sugallni, üzeni. *Varese*²²⁴ a sokat szenvedett ember megfáradtságát, a kiállt szenvedések után a biztonság óhaját fedezi fel benne. Legutóbbi elemzője, Nicola *Tanda*²²⁵ szerint viszont bizonyíték Pandolfo kiábrándultágára, az ő ideálja a szabad szellemi munkához szükséges anyagi biztonság szabadságát garantáló jó fejedelem és jó állam, a realitás viszont más stratégia követésére kényszeríti, vagy ha nem, megvetés, kiszolgáltatottság, igazságtalanság lesz osztályrésze.

Ha viszont a szövegen kívüli viszonyítási pont nem az életrajz, hanem a *kontextus*, az apológiák alkotta környezet, újabb lehetséges olvasatot találunk. *Misopenes* (gondoljunk nevének jelentésére, amely sokkal inkább egyfajta mentalitást, viselkedési formát jelenít meg) így nem Collenuccio allegóriája, hanem a filozófusé, akit az imént a Hiúság kíséretében láttunk. Mint ilyen, szemben állt a szövegben kibontakozó tanítással, az ellenpéldákat gyarapította, elkerülendő magatartást mutatott. Nem a valóságot és nem a valós értékeket tartotta szem előtt, hanem társadalmi pozícióját, megbecsültségét féltette, amikor a hatalom feltétlen kiszolgálója kívánt lenni, akár hazugság árán is.

A *Misopenes* a fejedelemhez fordul, hozzá intézi a legfontosabb tanítást: irányítsa jól az államot, bánják érdemüknek-érdemtelenységüknek megfelelően a környezetében munkálkodókkal; a szöveg a szükséges értékhorizont kimunkálását segíti. E magyarázat arra is felel, miért szükséges a dialógus-forma választása. A többi eddig látott esetben a szöveg tanítása az egyetlen elbeszélő hang autoritásával, világos állításokban fogalmazódott meg, most viszont, hogy relativizálódjon az üzenet, a párbeszéd volt a megfelelő forma.

²²³ SAVIOTTI, op. cit., 172-73.

²²⁴ VARESE, op. cit., 201.

²²⁵ TANDA, op. cit., 82-86.

V. Az olasz nyelvű apológiák

Az imént látott négy szöveg – a humanista műveltség számára – legfontosabb jellemvonásaiban megegyezik: a nyelv, a tanítás kifejtésének alapját jelentő allegória értelmezése, kezelése, a kifejtett üzenet, s az ebből rekonstruálható világolvasat, a mindezekhez képződő ideális olvasó; ezeket (különbségeiket is figyelembe véve) összefoglalhatjuk az apológia fogalmával.

A következő két szöveg úgy tartja meg kapcsolatát e csoporttal, hogy átalakítja a fogalom jelentését. Ennek első jelzése a nyelv megválasztása, korábban már bemutatottuk, milyen fontos minden erre irányuló döntés. Esetünkben utal arra, hogy a korábbi szövegekhez képest méginkább praktikus, gyakorlati, a mindennapi életben, az emberek közti kapcsolatokban hasznosítható üzenetet kíván közvetíteni. Jelentősen átalakítja az ideális olvasót is, illetve azt a pozíciót, melyre az olvasónak helyezkednie kell az intenciók szerint.

A dialógus és a vulgáris nyelv együtt mindenképpen a szöveg nyelvi, kommunikációs modell funkciójára hívja fel a figyelmet (nemsokára látunk példákat ennek működésére), másrészt megmutatja, hogy nem a hagyományos tudós disputa része kíván lenni. Más közösség szabályaihoz alkalmazkodik, az udvarhoz, melynek tagjai nem valószínű, hogy olyan szinten bírták a latin nyelvet, hogy részesei lehessenek a humanista diskurzusnak.

Beleértve magát a fejedelmet, a kitüntetett pozícióban lévő olvasót, akiről tudjuk, hogy nem volt igazán alapos ismerője a klasszikus nyelveknek - s akinek befolyása még a szövegekben is érvényesül. Jól mutatja ezt Ercole jelenléte szereplőként, a hozzá intézett ajánlások, melyek a korábban látottakban is megvannak, ám a nyelvválasztás ténye is talán jelentős részt neki köszönhető, a megcélzott és megképzett olvasó(közösség) legfontosabb tagja ő, akihez igazodni kell. Hogy az olasz nyelven írt apológia az uralkodó érdeklődésére számot tartott, elárulja az a tény, hogy a *Filotimo* születéséről maga Collenuccio számol be fontos diplomáciai híradások közt fejedelmének Miksa udvarából küldött egyik levelében.

A későbbiekben *Della Casa* e módszert követi, amikor a bembói nyelvi modellhez képest alacsonyabb szintű nyelvi regiszterben fogalmazza meg a *Galateót*, ezzel jelezve, hogy gyakorlati, hétköznapi dolgokról kíván beszélni, amelyek méltatlanok egy magasabb nyelvi szinthez. A választás mindkét szerző esetében arra is szolgált, hogy kivédjék a magas irodalom felől érkező vádak a téma és a nyelvi megfogalmazás közti különbségre, távolságra vonatkozóan. (Az pedig a *Galateo* rossz szerencséje, hogy a *Della Casa* halála utáni nyomtatott kiadások a normaképzés igényétől vezetve, illetve befolyásolva, az

értekezést erősen normaképző intencióval fellépő szövegeként olvasva, a bembói nyelvi modell szerint jelentősen átalakították, ezzel pedig kitörölték egy nagyon fontos jellemvonását.)

A megváltozott nyelvi közegben megváltozik az *allegorikus beszéd* is, mivel jelentősen módosulnak lehetőségei. A korábban megismert módszer alkalmazásához (allegóriák képzése, alakok megformálása, az azonosításuk a megjelenített fogalmakkal) a latin nyelv volt szükséges a hagyományban rögzült jelentései, értelmezései miatt. A vulgáris nyelvvel, mely nem hordja magában mindezt, nem lehetséges ezt megtenni, így működtetni (az érvényes, elfogadott koncepció szerint), hiszen a paradigmát működtető utalásrendszer (az *imitatio*) áttételesebbé válik, ám ezáltal nem a tanítás méltatlanok előli elzárását szolgálja (sőt ellenkezőleg), a jelentést hordozó elemek saját közegükön kívül profanizálódnak, így elvesztik tartalmukat.

Olaszra fordítva *Alithia*, *Sophia* mögül eltűnik a tradíció, kiüresednek, semmitmondóvá válnak (arról nem is beszélve, hogy e jelentések felfedése a tanulatlan tömeg előtt a humanista közösség számára az árulással ér fel). Ám éppen ezért más lehetőségeknek nyílik tér; a cél itt is ugyanaz, a nyelvi eszközök, a tanítás tartalma és az olvasóval szembeni szövegbeli elvárások (hogyan olvassa, értse) módosulása. Nem mondhatjuk, hogy ez vagy az a változás volt egy másik feltétele, kölcsönösen igénylik, egészítik ki egymást. A két olasz nyelvű apológia, már nem azt a mitológiai, jelképekből felépülő világot képi meg, mint a latin szövegek, a kutatás megállapítja, hogy egy „realistább”, tehát a szöveg keletkezési környezetéhez hasonlóbb, abból több elemet alkalmazó, beemelő eljárással épül univerzumuk.

Ez elsősorban annak köszönhető, hogy a szereplők itt már könnyebben azonosíthatók jellemtípusokkal és viselkedéstípusokkal, inkább az embert modellezik, mint tulajdonságot, fogalmat. A másodikként vizsgálandó *Specchio d'Esopóban* már nem megszemélyesített alakok, hanem valós történelmi személyiségek bukkannak csak föl. Ennek alapján viszont hibás (a szöveg intencióit figyelembe nem vevő) elgondolás a hitelesség számonkérése. Noha valaha léteztek e személyek, de most nem valós személyként, hanem inkább allegóriaként állnak előttünk, gondolkodási formák, világlátások megjelenítőiként. Mást nem engedne a műfaji kötöttség (az allegória latin szövegekben és a hagyományban megfogalmazódó karaktere), de magának az irodalmi játéknak a szabályai sem.

Mint láttuk, a humanista dialógus, dialogizált irodalmi beszéd egyik legfontosabb tézise, hogy az kinyilvánítottan egy külön, a valóságtól különböző tér és idő, ahol a szellemi és nem a fizikai közösség és jelenlét a fontos. Még *Castiglione* is (az itt megmutatott alakulástörténet egyik fontos későbbi fejezetében) a *Cortegianóban*, noha a fikció kidolgozása során nagy hangsúlyt kapott a szereplők, események valóságosnak tételezése, felléptetett figuráit inkább nézetek reprezentánsaiként, nem pedig önálló személyiségekként használja.

A szöveg-univerzum és a valós környezet mellett azonban egy harmadik viszonyítási ponthoz is utalnak e darabok, mely épp e kettő találkozásánál jön létre, ám egy autonóm szempontrendszer eredményez: az udvari színházhoz. A fellépő, olasz nyelvet beszélő figurák az ünnepi reprezentációból is ismerősek, ismertek. De ez csak a számos ide utaló jellemző egyike. A szöveg számára állított feladat, a nyelvi kompetencia, a szatíra, mint az igazság kimondásának eszköze, a szituáció (tér, idő, történet) mind olvashatók e horizonthoz igazodva.

Nem tudunk az apológiák bármelyikének bemutatásáról, megjelenítéséről, ám ennél fontosabbak a követett, alkalmazott eljárások, inkább ezek teremtenek rokonságot, ezek helyezik el a szöveget, és ezek segítik a befogadót eligazodni. Nem a színház-élmény a fontos, hanem – a *verisimile* itt is él – a szabályok működése a szövegben, mely a megértést nagyban segíti. Egy már máshonnan jól ismert mintát kell követni, a szöveg dolga, hogy a kulcsokat kínálja, s a bejárando utat mutassa.

Meglehet, egy jeles humanista által szerzett dialógusokról van szó, ám ezek nem a műfaj magasabb regiszteréhez tartozó elődökkel vállalnak közösséget, működési területük inkább a színi reprezentáció dialogizált szövegeivel rokon. Viszont egy momentum erőteljesen meg is különbözteti ezektől: az írásos, írott létezés hangsúlyozása. Ez inkább a szöveg-univerzum, mint a színpad felé mozdítja, hiszen az ott bemutatott jeleneteknek egyik fontos vonása, hogy csak ott élnek, ritkán lépnek át a humanista irodalom, írásosság darabjainak közösségébe, nemigen vesznek részt e diskurzusban.

Középkori hagyomány, hogy a drámai szöveg és a színpadon folyó reprezentáció két külön tartományban marad a befogadói közösség számára, az egyik az ünnep a másik az irodalom területéhez tartozik. Épp Collenuccio korának humanistái (először a római Pomponius-kör) írják át e szabályrendszert, színpadra állítva antik drámai szövegeket, komédiákat és tragédiákat. E tudós literátor diskurzus részesének tekintve az itt látott apológiákat, az elfoglalt pozíció értelmet és magyarázatot nyer: drámai jellegű, de

olvasásra és nem előadásra szánt textusok, korabeli értelemben vett dramatikus szövegek, melyek dráma-létét nem előadása, megjelenítése adja, hanem a szöveg formai kidolgozása. Ezáltal legitimizálható lett a humanista beszélgetés számára, beilleszthető annak rendszerébe. A szöveg ekként pozicionálására a megcélzott, megképzett olvasóközönség miatt is szükséges volt: így tudott olyan értelmezési stratégiát kínálni, melynek az birtokában volt.

Az udvar tagjainak nevelődésének fontos terepe volt a színi előadás, ott kaptak követendő mintát, tanácsokat a helyes, morálisnak tekintett viselkedésre, receptet a társadalmi sikerességre, magyarázatot annak működető elveire. Mindehhez egy értelmezési stratégiát is, amit a színpad lehetőségei, adottságai alakítottak. Most, olvasás közben, használni tudták már megszerzett ismereteiket, eljárásaikat, ami a szöveg, s így a közvetíteni szándékozott tanítás elfogadtatásának alapvető segítője - a játékszabály betartása, amely érvényessé teszi a játékos jelenlétét. A dráma-szövegtípusban (ami egy közösség számára textus, más számára színjáték) elhelyezkedő apológiák több környezetben, több helyzetben is sikeresek tudtak lenni: mind a művelt, mind az átlagos befogadó előtt állva.

VI. A *Filotimo*

A *Filotimo* születéséről 1497-ben kapunk hírt, ez tehát Collenuccio utolsó ismert apológiája. Mégis, a kronológiai rendet megbontva előbb ezzel foglakozunk, mert néhány ponton közelebb áll a latin darabokhoz, mint a *Specchio d'Esopo*, ami viszont lényeges módosulásai miatt egyedül áll, s jellegénél fogva alkalmas lesz az apológiák vizsgálatának összegzésére is.

A két szöveg pozíciójának különbségét már a címek is jelzik, hiszen a *Filotimo* névválasztása a korábban látott művekhez közelíti, rokonítja. Fontos eltérés viszont, hogy jelen esetben nem az egyik szereplő viseli, illetve a legutolsó mondatban kapja a Fej a Kalpagtól, amellyel egy jellemtípusba sorolja beszélgetőtársát. A név megfejtését és e csoport leírását korábban kapjuk meg Herkulestől:

„Quelli adunque che senza elezione alcuna ad ogni omo per ogni vil causa il capo scopreno, di ignorante e servile animo fan segno e una nobile istituzione adulterano; e quelli che tal segno in sé cercano e usurpano, se di persone non sono a chi il pubblico governo sia commesso, Filotimi e ambiziosi si chiamano.”²²⁶

A szöveg feltárja az allegória működését, leleplezi saját magát e megjegyzéssel s az utolsó mondattal; a tanítás nemcsak a morális üzenetből áll, a megértést, az értelmezést is tanítja, saját maga kínálva exemplumot. A cím jelentését tárja fel a szöveg, a cím pedig a szöveg allegóriája, segít meghatározásában – azzal is, hogy a fent látott apológiák közé sorolja, erre talán annál inkább szükség van, mert a vulgáris nyelv, de mint mindjárt látjuk, a szereplők miatt másnak mutatkozik. Ez viszont másodlagos a címben is megadott tanítás hasonlóságához (magához a tanító célzathoz), s így a megképződő közös világot olvasathoz képest. A cél az udvari ember modelljének formálása, a helyes viselkedés szabályrendszerének, elméletének és gyakorlati megnyilvánulásainak bemutatása, meghatározása – bár a normatív, előíró jelleget talán gyengíteni látszik a dialógus-forma.

Az elénk álló két beszélgetőpartner, a Fej és a Kalpag két különböző típus megszemélyesítői, a két pólus, két vélemény, melyek szembehelyezkednek egymással, két alternatíváját adva a társas érintkezés módjának, illetve a mögötte álló személyiségnek. A latin apológiák megszemélyesített fogalmaival összevetve, még áttetszőbbek, hiányzik a klasszikus nyelv, hagyomány kínálta mélység, olyan hétköznapiak, hogy az általuk jelölt

²²⁶„Azok tehát, akik válogatás nélkül, minden alantas okból bárki előtt fejüket kitakarják, tudatlan és szolgai lélekről tesznek bizonyságot, s egy nemes szokást árulnak el; s azok, kik e jelet magukban keresik és bitorolják, ha nem azok közül valók, kiket a köz kormányzata erre feljogosított, Filotimóknak, vagy törtetőknak neveztetnek.” (az apológiák itt következő részleteinek fordításai tőlem) Apologhi in volgare, p. 101.

pozícióhoz nem is fűzi őket kialakult jelentéstársításokban, összefüggésekben rögzült viszony, nem működnek emblémaként (e később oly népszerű és fontos fogalom használata itt egyáltalán nem korai, mint nemsokára meglátjuk). Jelenlétüket az alaptémának – a kalappal történő tiszteletadás – köszönhetik; e szituáció ad értelmet nekik. Az itt még alkalmi kapcsolat viszont pont a szövegnek köszönhetően rögzül, imitációjakor, modelljének követésekor már a tradíció, a szövegemlékezet része, ez pedig legitimizálja, rögzíti a jelölt és a jelölő közti viszonyt.

A két álláspont közti viszonyt, az értékhierarchiát beszélgetésükben csak a kép sugallja – a Kalpag a Fejen (fölötte) van. A döntés a harmadik szereplő, *Herkules* fellépése, illetve az ő álláspontjának – helyzetéből adódó – tekintélye révén születik. De még az álláspontok meghatározása is; az imént láttuk az egyiket, a műben a rögtön utána következő mondat pedig a másikat is megadja. A dialógus nem kétségeket kíván megmutatni, ébreszteni, inkább minél hatásosabban kíván kiállni az egyik mellett. Az autoritást nem az elbeszélő mindent uraló hangja adja, hanem a döntőbíró személye – ami pedig a közösség tagjai közti konfliktusok megoldásának modelljévé, példájává is teszi.

A vita nagyobb jelentőségű két vélemény összecsapásánál, hiszen a beszélők mögött – szavaikban, érveikben – az általuk képviselt (érték)közösségek állnak. A döntés nem két elgondolás, hanem két viselkedési modell, illetve két csoport közti. A beszélők, de különösen a „gyengébb” pozícióban lévő Fej, álláspontja melletti érvként gyakran hivatkozik arra, hogy az ő álláspontja a többségével azonos, ő igazodik a többség véleményéhez – ő az udvar társadalmában elfogadott és gyakorolt magatartásformákat követi, azokat végig sem gondolja, helyesnek tartja, mert a többség szerint az. Stratégiájának másik fontos eleme, az „elméleti megalapozottság” teljes hiánya; nem filozófiai, metafizikai gyökerű morális elvekhez igazodik, mindez ismeretlen előtte, csupán a *praxis*, a látott és ezért követett gyakorlat számít, ez a modell és a legfőbb legitimizáló tényező is.

A Kalpag ezzel szemben – úgy tűnik a szövegből – inkább egy ideális, de a valóságban még nem működő – vagy legalább is még nem domináns - elgondolást követ, mely a társas érintkezés gyakorlatát egy határozott értékhorizonthoz igazítja. Az érveiben megjelent képviselők közös tulajdonsága a műveltség - mely az erény mibenlétének megismeréséhez és elsajátításához vezet, illetve megadja a kulturált viselkedéshez szükséges elméleti alapot. Az apológia így nemcsak e nézeteknek, de nekik közeget adó fejedelmi udvarnak is egyfajta értelmezését adja: a palota társadalmá eszerint nem valós értékek, hanem látszatok, áligazságok alapján szerveződik és működik. Viszont a szöveg elsődleges érdeke

e világ ilyennek tételezése, értelmezése: tanító - hatni, változtatni kívánó – szándéka így lesz erőteljesebb. A vállalkozás – a leküzdendő akadály nagysága miatt – így válik még fontosabbá, szükségesebbé. Az udvar így jelenhet meg ebben az esetben, hisz a valós és ideális ellentétpárjára épül fel a beszélgetés; ez adja dinamikáját, ez jelöli ki kereteit, témáit, érveit. Másrészt, annak folyamatos hangoztatása, hogy egy „valós világban” járunk, a folyamatos reflexiók és a szöveg születési környezetére tett utalások csökkentik a távolságot e tér és a szöveg tere között, nem egy mitológiai, a képzelet építette világot mutat, hanem a reálisra erőteljesen referálót, ezzel hív fel az aktualizálásra, a fennállóra vonatkoztatásra – valamint a tanítás konkrét helyzetre alkalmazására.

A mű világának felépítése teljesen a beszélgetőkre hárul, a *brevitas* követelményének engedelmességgel – melyet mind az *exemplum*, mind a *dialógus-hagyomány* igazol – nem találunk az elbeszélő által előadott leíró részeket, melyek erősítenék referenciáit, viszont pont ezáltal hangsúlyozza, hogy az irodalom terében járunk, ami nem azonos a valósággal. Igaz ugyan, hogy zajlik egy egyszerű cselekmény is – a két szereplő sétálni indul, végcéljuk a fejedelem palotája, útközben több személlyel is találkoznak, e találkozások adnak alkalmat nézeteik kifejtésére. Hiányzik viszont mindennemű didaszkália, utasítás vagy utalás e történet körülményeire és részleteire, csak annyit tudunk meg, amennyi a beszélgetésből kiderül. A történet felett álló elbeszélő nem jelenik meg, nem magyaráz, nem értelmez, nem egészít ki. A szöveget, a befogadó figyelmét az üzenetre irányítja, nem hagyja, hogy bármi is elterelje, bármi miatt elsikkadjon, háttérbe kerüljön, a legfontosabb intenció a tanítás minél hatékonyabb kifejtése.

A nyitó jelenetben a Fejet és a Kalpagot az otthoni készülődés közepette találjuk, a beszélgetés elindítója az a tény, hogy a fej - szándékaitól, illetve a szándékolt hatástól függően - másként viseli a kalapját egyes alkalmakkor. A kalap valamilyen módon viselése fontos jelzés a társadalmi kommunikációban – megmutatja tulajdonosa rangját, vagyoni állását, jellemét, illetve segíthet egy szándékolt hatás elérésében, ezáltal pedig megmutatkozik a társadalom és kommunikációs rendszerének egyik fontos alaptörvénye a látszat, ami az e világban boldogulás, sikeres manőverezés legfontosabb eszköze:

„Non debb'io fare tutto quello ch'io posso per aver reputazione et essere estimata da li omini?... O bello o terribile si deve sforzare l'omo di parere: la prima, per piacere a li

amici; la seconda, per indurre paura e terrore a li nimici. Questi modi vari, ne li quali ti uso, operano l'una e l'altra cosa.”²²⁷

A későbbiekben a Fej érvei, exemplumai e tétel bizonyítására és megvédésére irányulnak, a Kalpag pedig megdöntésére, megcáfolására tör. Ez egyrészt viselkedési, kommunikációs stratégiákra vonatkozó eltérő elképzeléseket mutat, de mögötte az emberi közösségeket elrendező és működtető mechanizmusok különböző értelmezése is áll. Hogy a vita tétje nagyobb, mint ízlés vagy divatbeli kérdések megvitatása, egyértelműen megnyilatkozik, amikor a téma körülményeit két fontos alapfogalom: a szép és az elborzasztó értelmezésével kezdi.

A modern, s méginkább a posztmodern kori olvasó elvárásai szerint e két terminus különböző – szubjektív ízlésen, meggyőződésen alapuló – meghatározásainak kellene következni, azonban a különbség nem abból adódik, hogy mik a kritériumaik, hanem alkalmazásuk különféle területeiből: a Fej mind a szépnek, mind a csúfnak csak konkrét megnyilvánulásait, manifesztációit képes megragadni, felismerni:

„Bellezza é l'avere una bella zazzara, con la berretta in foggia sopra un ciglio, la calza tirata, la scarpa stretta, con l'andar vago de la personaTerribilitá é la spada cinta, la voce grossa, la berretta su li occhi, col sguardo traverso e la cappa ad armacollo.”²²⁸

(Ez vezethetne a viselkedések és viseletek divat-jellegének, azaz az örök változásnak a felismeréséhez, ami lehetne fontos ellenérv, viszont a temporalitás, az időbeni változások felismerése a kor világlátásának ismeretében nem kérhető számon.)

A „*parere*”, látszat-fogalom jelentése is tovább épül: megkapjuk azokat a tényezőket, melyekből a látszat fogalma áll: a látvány és a kiváltott hatás. A Fej legerősebb érvként a többség, sőt a legnagyobb tekintélyű csoport vélekedését hozza, ez a legfőbb legitimizáló tényező: „Io vedo pure questi del palazzo regale chiamare questo la terribilitá.”²²⁹

A kérdésben a Kalpag sem megy sokkal messzebbre:

²²⁷ „Nem kell-e mindent elkövetnem, amit csak tudok, hogy tekintélyem legyen, s hogy az emberek becsüljenek?... Az embernek arra kell törekednie, hogy megjelenése vagy szép vagy borzasztó legyen: az első, hogy tetszen barátainak, a második, hogy ellenségeiben félelmet és rettegést keltsen. A különböző módok, ahogyan téged visellek, az egyik vagy a másik dologra alkalmasak.” *ibid.* pp. 63-4.

²²⁸ „A szépség az, ha van az embernek hajkoronája, rajta, a szemöldök felett, kalpag, szép a szoros harisnya, a szűk csipő, a személy hetyke járása. ... Borzasztó a felcsatolt kard, a vaskos hang, a szembe húzott kalpag, a metsző tekintet s a vállra vetett köpönyeg.” *ibid.* pp. 64-5.

²²⁹ „Azt látom, a irályi palotában is ezt nevezik borzasztónak.” *ibid.* p. 65.

„Bellezza é un'atta e iusta proporzione di tutte le membra, insieme con grande aspetto. ... la terribilità é una opinione concetta ne la mente de li omini de la vera gagliardia, animositá, potenza e severitá di colui che é tanto terribile.”²³⁰

Nem is mehet, hiszen a szöveg jellege nem engedi, hogy az emberi világon túlról hozzon érveket, nem tud metafizikai alapozást kapni – ezért a Kalpag a beszélgetőtárs és nem egy tudós. Viszont érzékelhető a különbség: az egyik a látszat, a másik (a sok esetben mögötte megbújó, és más képet mutató) valóság szintjén, ezekre vonatkozóan fogalmazza meg állítását.

Ugyanígy hasonlóak a legitimizáló érvek, csupán más csoportok nyújtják: a tömeg (a többség) és a műveltek és erényesek két közössége – e beállítással a szöveg értékkülönbséget is sugall a két csoport között, ki nem mondva már itt állást foglal az egyik oldal mellett. Ezt erősíti egy másik eljárás: a Kalpag gyakorta kritizálja, támadja a másik álláspontot, minősítéseivel azon igyekszik, hogy dehonesztálja, értéktelenítse, gyakran szarkasztikus, a vulgáris nyelvváltozat alsóbb regiszterébe tartozó alakzatokkal, hasonlatokkal „lejárassa”; a másik védekezése, ellentámadása, kritikai megjegyzései viszont mindig sokkal gyengébbek. Ekként nem csak a Fejet magát támadja, hanem a mögötte álló közösséget is, egyszerre gyengítve mindkettő pozícióját:

„...né ragione, né intelletto né iudizio in te ritieni, andandone col vulgo, il quale di ogni veritá pessimo interprete fu sempre iudicato.”²³¹

Ugyanakkor, míg a Fej csak a közösség kölcsönözte autoritással védekezik, addig Kalpag másik érvet is hoz, az ellenvéleményt példákkal cáfolja: a ruha és a külső megjelenés, valamint a valós személyiség nem feltétlenül fedik egymást, teológus vagy jogász nem a kalpagja miatt lesz valaki. Mint ahogy szentté, uralkodóvá, főpappá sem a glória vagy a korona tesz, noha elengedhetetlen attributumok, jelzéssel, jelentéssel rendelkező kellékek, a viszony köztük és viselőjük közt mégis fordított: a korona azé kell legyen, aki arra érdemes, attól nem lesz senki jó uralkodó, hogy fején korona ül.

Ugyanezen pozíciókhoz igazodva zajlik a következő fontos fogalom, a *galanteria* értelmezése. Miután az előző vitában megismerhettük a két álláspontot, egy, az udvari kultúra számára alapvető, meghatározó kérdést vitatnak meg – eddigi ismereteink szerint a

²³⁰ „A szépség nem más, mint a testrészek megfelleő és helyes aránya, nagyszerű megjelenéssel... a borzalmasság azok elméjében élő fogalom, akik valóban udvariasak, nagylelkűek, hatalmasak és szigorúak, mindazok elnevezésére, akik borzalmasak.” *ibid.* pp. 65-6.

²³¹ „...nincsen benned sem értelem, sem intellektus sem helyes ítélet, ha a tömeggel tartasz, mely mindig is minden igazságot a lehető legrosszabb módon ítelt meg.” *ibid.* p. 68.

legkorábban. (A Cortelazzo–Zolli-féle Etimológiai szótár első előfordulásként Collenuccio szövegét adja meg.) Hasonlóképp a „*cortegianesco*” kifejezés is úgy tűnik, itt jelenik meg a későbbi konnotációjában először, nem pedig a *Cortigianóban*, illetve *Aretinónál*, mint a szótár megadja – e tény a kutatók már felismerték, de jelentőségét még nem²³². Hiszen az udvari kultúrában zajló diskurzus legfontosabb témáját (témáit: nemsokára az *onore* és a *sprezzatura* fogalma is megjelenik) elsőként a *Filotimo* veti fel és vitatja meg - későbbi hozzászólások vizsgálatakor tehát egy újabb viszonyítási pontot is szem előtt kell tartanunk.

A szót magát a Fej veti fel, azt magyarázva, miért díszíti kalpagját ékszerekkel, tollakkal: „Questo faccio io per una certa cosa chiamata galanteria, la qual non si disdica; anzi pare che colui che cosí ti porta abbia anima cortegianesco, leggadro e amoroso.”²³³

Az értelmezést persze nem kapjuk meg, de az az ember előttünk áll, aki számára követendő szabály, s aki három kulestulajdonságával felruházva jelenik meg. A figyelem viszont nem feléjük, hanem az alapot adó *galanteria* felé fordul. A Fej, noha használja, pontos jelentését nem tudja:

„Io non te ne sapria dire una propria definizione, per non averne mai trovato scrittura; ma credo che sia un portamento ovvero impresa di qualche cosa rara, che fa l’omo esser mirato da altri et stimato piú atto e piú bello.”²³⁴

A mondat első része utalhat tudatlanságra, erősítve ezzel a komikus hatást, de talán valóban az írásság által eddig nem taglalt, viszont az udvarban talán már ismert és használt kifejezésről van szó. Így az apológia, és benne a *galanteria* fogalma, átértelmezi az irodalom rendszerét is, hiszen egy eddig nem tárgyalt (nem tárgyalható, arra nem méltó és érdekes) témát vesz elő, fontos lépést téve az udvari irodalom és kultúra alakulástörténetében.

A humanista irodalomfogalmat gondolja újra ezzel, új szerepbe, funkcióba állítja, hiszen módosítja a tematikát. A mondat második része a már korábbiaknak megfelelően egy felületes, csak a látványt megragadó, érzékelő (de még ezt értelmezni sem képes) megállapítás, partnere ki is gúnyolja érte. A komikum stratégiája egyértelmű: az egyik véleményt ellehetetleníti azzal, hogy képviselőjét nevetségessé teszi, általa pedig a

²³² Pl. az apológiákkal utoljára foglalkozó MASI is csak említi Előszavában e filológiai tény (tőle való az Etimológiai szótárral kapcsolatos adat közlése is), de tovább nem lép. (op. cit, p. 25).

²³³ „Én ezt egy bizonyos dolog miatt teszem, amit gálánsságnak hívnak, ami, úgy tűnik, nem ellentmondás; sőt, , úgy tűnik, aki téged ekként hord, lelkében udvari ember, könnyed és szerelmes.” Apologhi in volgare, p 69

²³⁴ „Én nem tudnám neked megadni definícióját, mivel soha írást nem találtam még róla; de azt hiszem, olyan viselkedés ez, egy olyan ritka dolog jele, mely az embert mások számára tisztelendőbbé teszi, s alkalmasabbnak, szebbnek tartják miatta.” ibid, p. 69.

csoportot, melyet megjelenít. A lejárata szándékát még egyértelműbbé teszi a Kalpag provokatív definíciója:

„Galanteria altro non é che una occupazione in cose superflue e di niun momento, causata di vanità di mente e levità di cervello.”²³⁵

A teljes elutasítással és az elmarasztaló ítélettel szemben viszont nem nagy a társ ellenállása, talán mert nem képes hatékonyan ellenérvelni. A művelt ember teljesen elutasít egyfajta magatartást (alapja a képmutatás) ami viszont bemutatása során nem azonosul az udvarral (még ha társadalmának nagy részére vonatkozik is) tehát nem veti el, csupán benne egy jellem- és viselkedéstípust. A meghatározásban körvonalazódik az „ellenségkép”, amivel a szöveg felveszi a harcot, a pozíció tisztázásához, a tanítás hatékonyságához szükséges pontosan tudni, ki, illetve mi ellen beszél, ha sikeres kíván lenni – a dialógusban és a befogadóban kiváltani szándékozott hatásban.

Fokozott figyelmet fordít a konstituálódó befogadói közösség azon csoportjára, mely a tanítással ellentétes állásponton van, az ő meggyőzésük a cél: ha a szövegben sikerül, talán sikerül befogadása során is. A szöveg folytatja e kettős játékot akkor is, amikor a Fej figyelmezteti partnerét, ha az udvarban élő ifjak meghallják véleményét, bajba kerülhet. A Kalpag elfogadja: csak előtte fedti fel nézeteit. E hely a vitában a konfrontáció élezését szolgálja, de ítéletet is mond, folytatja a szemben álló fél elleni aknamunkát mind magában a beszélgetésben, mind az olvasóban. (De lehet kiszólás is, utalás a mű születése körüli szituációra, s az udvari társadalom és a humanista ellentétére, viszont ez legfeljebb sejtés vagy lehetőség, nem bizonyítható.)

A következőkben az *onore* fogalmát határozzák meg: ki-ki a tőle elvárható módon. A Fej számára nem más, mint „una cavata di berretta.”²³⁶ A Kalpag pedig ezt mondja: „Onore é una esibizione di reverenza, in segno di eccelente virtù de l'onorato.”²³⁷

Az ő véleményét ismétli később Ercule/Herkules, most is tekintélyével szolgálva érvként az álláspont mellett. Ezesetben a különbség a látszat/felszín és a mögötte rejlő értelem között, illetve a jelölt-jelölő szemantikai mezein mutatkozik: az egyik nem vesz tudomást a jelölt dolgról, csupán a jelölőt észleli, azt meg sem kívánja fejteni. Egyértelmű alárendeltségi viszony teremődik: a tisztelet megadása az udvar civilizációjának és kommunikációjának alapvető eleme, a hierarchia teremtette rend és a rend elfogadásának kinyilvánítása. A kritika azt illeti, aki nincs tudatában, mit miért cselekszik, nem ismeri fel

²³⁵ A gálánsság nem más, mint felületes és jelentéktelen dolgokkal foglalkozás, melyet az elme hiúsága és az agy üressége okoz.” *ibid*, p. 69.

²³⁶ „kalapemelés” *ibid*, p. 75.

²³⁷ „A Tiszteletadás nem más, mint a tisztelet kifejezése, a megtisztelt kiváló erényeinek jelzésére.” *ibid*, p. 76.

az összefüggéseket. Egy ilyen személy pedig nem lehet hasznos tagja annak a közösségnek, melynek célja az uralkodóért és az államért tevékenykedni, amint azt exepulumok sora mutatja.

A Kalpag és a Fej sétálni indulnak a városban, megfordulnak a piactéren, céljuk a fejedelmi palota, az udvar. Útjuk során több alakkal találkoznak, akiket a Fej nagy tisztelettel köszönt. Ezek viszont hús-vér emberek, nem allegóriák, s noha típusokat képviselnek, mégis egyénekként állnak elénk, akiknek megvan a maguk személyes története: a gazdag ember, a hivatalnok-tudós, a lovag, a közvéleményt formáló rosszindulatú. Bár közülük egyedül az utóbbinál látható egyértelműen, hogy a tisztas látszat nem takar valódi erényeket, a találkozások alkalmat adnak arra, hogy a két nézet a gyakorlatban demonstrálja, bizonyítsa működését, illetve hogy e személyek kapcsán néhány fontos kérdést megvitassanak, mint az igazi nemesség, vagy a törtető magatartás. A Fej a látszatnak, a külső jegyeknek intézi tiszteletadását, nem pedig a valós erényeknek - amire a Kalpag tanította az imént s tanítaná folyamatosan - és maga is a társ tanácsai ellenére ezen elváráshoz igazítja viselkedését:

„Lo faccio per mostrarmi pensoso e di non curare e di affettare ornamento, e per mille altri gentili rispetti. Che credi tu? Sono premure neapolitane per aver grazia, con l~andare a la sprezzata.”²³⁸

A fent látottak után itt találkozunk két, később igen fontossá, meghatározóvá váló, paradigmaépítő-fogalommal, az *affettare*-val és a *sprezzata*-val. Még nem irányul rájuk nagy figyelem, de későbbi jelentésükben állnak már most is, bár a Fejhez méltóan, viselkedési módot, divatot jelölve – ami pedig a kifejezések történetéhez lehet lényeges információ - hiszen kiegészítéssel, további magyarázattal nem szolgál a Kalpag. Az apológia születése idején még nemigen terjesztették ki hatósugarukat a ruhaviseleti divaton túlra, a külső, fizikai megjelenésre vonatkozhatott – ezért nem kapnak több figyelmet, még nem meghatározóak, mint a már vitatott s később tárgyalandó fogalmak, bár a látszatok teóriájának erősítésére remekül alkalmasak. Valószínűleg épp a *Filotimo* nyitja meg számukra is az utat új jelentésben, új konnotációban alkalmazásukhoz. (A megjegyzés ugyanakkor kapcsolatba lép Collenuccio Nápoly-történetével is: annak olvasásához konstituál egy szempontot, annak szem előtt tartását, hogy írja le, értelmezi a történeti

²³⁸ „Azért csinálom, hogy úgy tűnjön, gondolkodom valamin, mintha nem érdekelne, mintha nem foglalkoznék a fényes megjelenéssel, s még ezer egyéb udvari emberhez illő okból. Mit gondolsz? A nápolyiak buzgólkodnak azon, hogy a kecsesség eléréséhez nemtörődöm módon járjanak.” *ibid* p. 77.

munka a nápolyi udvart, működik-e viszonyítási pontként a ferrarai, vagy egy retorikusan felállított udvar modellje.)

A találkozások különböző személyekkel a pozíciók leleplezése, bemutatása és ezzel egy morális értékrend sugalmazása mellett alkalmat adnak arra is, hogy egy konkrét szituációra vonatkoztatható példatárat adjanak, kit és hogyan köszöntsünk, magunkat hogyan pozícionáljuk közben. Így a Fej által képviselt magatartás korrekciójává válik a verbálisan teljesen elutasító szöveg, nem „likvidálni” kívánja ellenfelét, hanem nevelni. A meggyőzés sikeres lesz, hála Herkules tekintélyének, a Filotimo nevet mégis megkapja a Fej, azonban most övé a feladat, hogy megcáfolja, levethesse, ehhez pedig a beszélgetésben megadott szabályokhoz kell igazodnia. Nem elég megértenie, ismernie, alkalmaznia is kell. A zárlat a jövőbe helyezi ennek megtörténtét, megelőlegezi az intencionált hatást, és saját szerepét a változás folyamatában.

A viselkedésre vonatkozó tanítás egyúttal az apológia fogalmának átértelmezésében is aktív szerepet játszik, a praktikus kérdések tárgyalása irányába mozdítja e tényező is, de nem csak erre redukálva a tematikát. Inkább a gyakorlati eljárások elméleti hátterét kívánja megvilágítani, bízva a lehetőségben, hogy a praxis ily módon átformálható.

Herkules megjelenése és bekapcsolódása a vitába – mint láttuk - eldönti annak kimenetelét. A Kalpag által korábban felsorakoztatott érvek újra számbavételével kinyilvánítja melyik oldalon áll, elősorolásuk tőle megkérdőjelezhetetlen hatalma által nyer igazolást, amit ő mond, annak törvényereje van; a Fejnek nincs is más választása, mint elfogadni, igazodni ehhez.

Herkules nem a latin apológiákból ismert allegorikus alak, a szöveg világa – „Ferrara” – megfosztja e lehetőségtől, nem a jó uralkodót jeleníti meg, annak attribútumait magában, magán hordozva, hanem maga az uralkodó jelenik meg személyesen. A beszélgetésbe egyenrangú partnerként kapcsolódik be, hatalmát retorikájában nem érzékelteti, nincs is rá szükség, ez nyilvánvaló, még ha el is játssza a humanista játékszabályok szerint az irodalom terének demokratikusságát, egyenrangúságon alapuló viszony és kapcsolatrendszerét, ezen alapvető külső érv mégis hat és hatékony.

Fakadhat ez az apológia egyértelmű tanításra törekvő hagyományos szerepéből – nem lehetőségeket, hanem egyértelmű modellt várnak tőle, szolgálhat a szövegben ellenségesnek konstituálódó befogadó közeg elleni védelmi pozíciók kidolgozására is már a szövegen belül, érveket szolgáltatva későbbi vitákhoz. Mindenesetre az irodalom, a szöveg, a dialógus humanista felfogásának lényeges módosítása zajlik előttünk: a hatalmi

pozíció, a hatalmi szó, vélemény e közeg belső kapcsolataiban nem működött (még ha kifelé igencsak elitistának, kirekesztőnek, lekezelőnek mutatkoztak is); egyik legfontosabb élményük, ami diskurzusukat működtette az éppen a demokratikus párbeszéd volt. Az udvar viszont alapvetően autokratív szerveződés, noha az abszolutizmus későbbi történelmi formáció, a kialakulásához szükséges szituáció itt már létezik, magához igazítja a humanizmus paradigmáját. (Talán a szabad akarat kinyilvánítása folyamatos kommunikációja retorikai fogás lenne a valós helyzet, folyamatok elfedésére?)

Igaz, a Kalpagra nem kényszeríti rá, az viszont kérdés marad, a Kalpag szolgáltatta a fejedelemnek a tudást, vagy a fejedelem álláspontját képviselve bocsátkozott vitába a Fejvel. Érvei közt a fejedelmi szó hatalmát, az erre hivatkozást nem találjuk, így inkább az első lehetőség tűnik igazoltnak, ez pedig mégis jelentősen csökkenti az uralkodó autokratikus potenciálját, ezt inkább megosztja a bölcs és a herceg között. A szereposztás világos: a fejedelem, a tudóstól magáévá tett horizonthoz igazodva jogforrásként megfogalmazza a törvényeket, szavatolja és garantálja működésüket a tekintély erejénél fogva, alkalmazása, az ítélet kimondása viszont a bölcs feladata, ő felügyi betartását.

„Tutto da una fonte deriva. Veramente beata chiamare quella città, quella provincia e quella nazione deve, che di bon principe é dotata; e non immeritamente il bon principe dono di Dio chiamato, perché non é dubbio (secondo la sentenza de` savi) che quando Dio vóle bene ad una patria, non d'altro la provvede che di bono e innocente signore, del quale il populo, queatamente posando puó dire: - Io dormo e il mio core, cioè mio principe, il mio signore per me veglia.”²³⁹

Így adja elő törvényei legfőbb érveként az irodalmi hagyomány által szentesített és legitimizált jó uralkodó-, illetve állam-modellt. Hatalmához az alapot a tudós műveltség szállítja, a későbbiekben röviden ismerteti a *Plutarkhosztól* és *John of Salisburytól* is jól ismert állam-test metaforát²⁴⁰, a Fej ilyen tekintélyek együttes megjelenésekor csak az elfogadásra képes, nincs ellenérv. A tiszteletadás, *onore* ebben a szituációban könnyen lehetne eszköz a fejedelmi hatalom további növelésére azzal, ha úgy jelenne meg, mint az alattvalók hálájának megnyilvánulása uralkodójuk irányába.

Herkules viszont nem csak ilyen példákat hoz a helyes tiszteletadásra, amely a felsorakozó exemplumok szerint nem a pozíciónak, hanem a valós erényeknek szólnak. E

²³⁹ „Minden egy forrásból ered. Igazán boldognak kell nevezni azt a várost, azt a tartományt és az a nemzetet, mely jó fejedelemmel van megáldva; nem érdemtelenül hívják a jó herceget Isten ajándékának, mert semmi kétség (a bölcsék ítélete szerint), mikor Isten szeret egy országot, nem másról gondoskodik számára, mint egy jó és tiszta uralkodóról, akiről a nép, mközben nyugodtan pihen, elmondhatja: - Én alszom, mert az én szívem, az én fejedelem, az én uram értem virraszt.” Ibid p. 104.

példákkal tehát saját hatalmát korlátozza, illetve rendeli alá egy nála is magasabb szempontnak, az erények metafizikai, emberi világ fölötti hatalmának. A *virtú* mibenlétének, ontológiai státuszának tisztázása viszont már túlnyúlna a szöveg kompetenciáján, ezért a herceg is csak a fogalom magyarázatát adja meg, mélyebb összefüggéseit itt nem tárja fel: csak megjelenési formáit sorolja:

„Pure devi sapere che sono di due specie e di due maniere di virtú. Alcune sono chiamate intellettive, come arte, scienza, prudenza, intelletto e pazienza... per queste le sublimi artefici, li studiosi filosofi, li prudenti governatori de le città, li dotti omini savi e contemplativi sempre onorati sono stati. Un'altra specie di virtú son nominate morali, e queste, ove notabilmente sian poste, meritamente li soi possessorifan degni d'onore; per queste li omini forti, mansueti, li temperati, li iusti, li veridici, li magnifici e simili sopra tutto li magnanimi e liberali, sono onorati.”²⁴¹

A fogalom itt kialakuló magyarázata a *virtú* funkcióba állításának, jelen szövegbeli pozicionálásának következménye: itt a feladat az *onore*, egy kommunikációs aktus elméleti megalapozása. Az viszont, hogy a herceg gondolatmenetének végső pontján helyezkedik el, az egész eddigi beszélgetés episztemologikus, mindent meghatározó szempontjává teszi – az igazi erényekhez kell mindenkinek alkalmazkodni, erre kell törekedni, ha a közösség sikeres kíván lenni. Az uralkodó jól végzi dolgát, mint Arthur király a Grál keresésének feladatával, megadja a csoport tagjait közösséggé kovácsoló elérendő célt, munkát, értelmet és igazolást ad a közösségnek. Ugyanakkor a felsorolás, melyben az erény manifesztálódik a befogadó előtt, igazodik a folytonosan ostorozott udvari közeghez, elfogadható kompromisszumot kínálva, olyan törvényeket, olyan értékrendet, mely a meglévőből tanulás, nevelődés útján elérhető.

E folyamat részese kíván lenni a *Filotimo*. Viszont nem tankönyv, a „valóságot” elemző, bemutató szöveg (mai értelemben tudományos mű), nem ebben a pozícióban áll, valós környezetére vonatkoztatás közvetlenül nem történhet meg; a kor megkerülhetetlen elgondolása, az irodalmi produktum hangsúlyozottan szöveg-léte, itt is jelen van, a befogadó elé álló világkonstrukció, szabályrendszer csupán a nyelv terében létezik. A valóságreferenciák nemcsak a *brevitas* követelménye miatt nincsenek jelen, inkább azért,

²⁴⁰ Ibid, p. 105. SALISBURY értekezésében Plutarkhosz metaforáját veszi át, magyarázza.

²⁴¹ „Mert tudnod kell, hogy kétféle, két módozatú erény létezik. Egyeseket intellektuálisnak hívnak, mint s művészet, a tudomány, a körültekintés, az értelem, a tudás: bárki, aki ezek közül egyet is kitűnően birtokol, méltán nevezhető minden erényre méltónak; ezért illetve tisztelet mindig is a nagy művészeket, a tudós filozófusokat, a városok körültekintő kormányzóit, a tanult bölcseket, az elmélkedőket. Az erények másik típusát morálisaknak szokás nevezni, ahol nemes módon megtalálhatók, birtokosaikat megbecsülésre méltóvá teszik;

mert ez nem releváns szempont, még az érvelés során sem találunk a ferrarai udvar környezetéből vett példákat, mely könnyen applikálhatóvá tehetne egy tételt (mint azt Boccaccio sikerrel alkalmazta is), az érvelés során a közös kulturális és irodalmi emlékezetből merít.

A szereplők mindig e területen belül maradnak, nem is tudnak kilépni belőle, hisz minden hasonlóságuk ellenére ők csak a szövegben léteznek. (Egyetlen alkalommal hoznak mégis e másik világból példát, az Este-család címerét említi egy helyütt a Kalpag, de egy hagyományból merített igen tekintélyes sor végén, Iulius Caesar után. Ezzel inkább segíti a család mitologizálódását, a mitikus emlékezetbe emelését – Ercule alakjához hasonlóan, semmint kapcsolatot keresne a „valósággal”). A tradíció nemcsak mint jelentést, értelmet konstruáló autoritás van jelen – a nyelvi tér maga; olyan horizont is, melytől a szöveg el kíván különbözni (s mint láttuk, fontos pontokon, így épp e terület határainak megállapításakor).

A nyelvi tér egyik meghatározó szabályrendszerével, a retorikus beszéd és az erre vonatkozó tanítások tradíciója által hordozott és megjelenített rendszerrel eddig még csak mint a humanista világot azonosító legteljesebben, leghatékonyabban megjelenítő nyelvi, gondolkodási formával foglalkoztunk. A tárgyalt szöveg és ezen előírások viszonyával még nem, noha a világot azonosító és a nyelvi megjelenés egymásra vonatkoztatása, mindenkor aktualizálása épp e szabályok segítségével, általuk történik meg; igaz a különböző *genusok* tudatos használatára utalást nem találunk, mégis az alkalmazott különféle nyelvi, retorikai stratégiák megfigyeléséhez alkalmazhatjuk őket, mint a korban is elfogadott, élő normarendszert (horizontot, viszonyítási pontot).

Jelen apológiát funkciója, az elérendő cél a *genus deliberativum* körébe sorolja, hiszen egy, a közösség javát szolgáló törvényrendszer megalkotása, működésbe hozása érdekében emel szót. Az ehhez szükséges stratégia kialakításakor viszont felhasználja a másik két beszéd típus eszközeit, lehetőségeit is; hiszen az uralkodó figurájának nyelvi felépítéséhez, s ezáltal az ideálisként megjelölt állapot jelen idejűvé tételéhez, elő-állításához *genus demonstrativum* segít, az igazság, a helyes álláspont körüli vitában pedig a *genus iudiziale* tartománya. Ezeket a szöveg világán belülről vonatkoztatva használja, a szereplők megszólalásaiban lépnek az olvasó elé - de mint a bennük megfogalmazódó állásfoglalások, a szöveg döntése az egyik mellett – magát az apológiát, annak nyelvi

ezért van hogy, az erős, biztos kezű, megfontolt, igazságos, őszinte, nagylelkű személyek, s egyéb hasonlóak, de mindenek előtt a nagylelkűek és adakozók, tiszteletnek örvendenek. Apologhi in volgare, pp. 110-1.

megformáltságát, mindennek interpretációját, s az így formálódó jelentést - értelmezést is nagyban befolyásolják.

Az uralkodó *encomiuma*, dicsérete, mely leginkább saját megszólalásaiban ölt alakot (nincs szükség másik méltatóra, a figura magáért beszél), ez egyszerre az önigazolás, a hitelesség, a tekintély felépítése, a racionális és érzelmi meggyőzés igazsága felől mind szövegbéli mind azon túli hallgatóságához fordulva; ekként válik a *Filotimo* az Este-fejedelem apológiájává is, újból megjelenítve a törvény és az uralkodó egységét. A bírósági beszéd nyújtotta lehetőségek a saját álláspont kidolgozásakor és megvédésekor, illetve a szembenálló fél támadásakor alkalmazhatók, ennek hatékonyságától függ a játék végén elfoglalt pozíció: aki jártasabb e területen, meggyőzőbb lesz, a nyelvi kompetencia a siker kulcsa, legfőbb eszköze, így ez szabja meg a köztük fennálló hierarchiát is. A nyelv rendet tesz a társadalomban, illetve garantálja a rend fennállását, mindez az alkalmazott eljárások segítségével a befogadó által applikálható saját világára is, még ha erre az elbeszélőtől kimondott felhívás nem is érkezik.

A dialógus keretei közt nincs mód és lehetőség (nem is szükséges) teljes, felépített szónoklatokra, ám az előzőekből adódóan – mint a korábbi példák, mint a definíciók, mutatják - a Fej megszólalásai a legegyszerűbbek, legkevesebb nyelvi eszközt megmozgatók. A Kalpag már egy strukturáltabb használatot valósít meg: a kettejük közti viszony kijelölésére és a másik hatásos cáfolatára gyakran alkalmazza a *rejectio* és az *elavatio* alakzatait (ezek a szövegben a humor legfőbb forrásai, lehetőséget teremtenek a szatirikus hang megjelenésére), érvelésében pedig leggyakrabban *közmondásokkal* és *exemplumokkal*, példákkal él. Ezeket a látott okokból a hagyományból s nem a jelenkorból veszi – e választásokkal ugyanakkor igazodik az alsóbb nyelvi regiszterhez is, tudna másként beszélni más szituációban, itt ez mutatkozik a legalkalmasabbnak.

Herkules megszólalásai a legkidolgozottabbak, ő már kerüli a nyelv alsóbb rétegét, a nyelv igazi művészeként (*artista*) jelenik meg, aki tökéletesre faragja mondatait, bár a szöveg kompetenciáját ő sem lépi túl. Illetve két rövid utalás erejéig mégis: egyszer egy egyiptomi papról mond példát a kalap levételének szabályait taglalván, más alkalommal pedig, a már látott állam-test metafora kifejtésekor egy másik, okkult megfejtését is megadja, melyek viszont nem kerülnek központi helyzetbe²⁴². Exemplumok maradnak - ám ezt is csak ő, Herkules teheti meg.

Jó mesterember a Kalpag is, csak itt, most nincs lehetősége tudásának nagyobb presztizst hozó oldalát megmutatni, ezt át kell engednie urának, hogy maga fölé állíthassa.

A nyelv rendet tesz és tart a szöveg világában, ez pedig a felvonultatott eljárások segítségével a szöveg intenciói szerinti befogadó, befogadói pozíció és értelmezési horizont (a ferrarai udvar közössége) számára saját világára is alkalmazható lesz – a hitelességet, és a kötelező érvényt pedig a mindkét világban kormányzó fejedelem adja.

A *Filotimo* most megismert eljárásaival olyan nyelvi modellt hoz létre, mely sikeresnek mutatkozik két szinten is. Az irodalomban elfogadottá válik azáltal, hogy támogatóan vagy elutasítóan, de reagálnak rá, viszonyulnak hozzá, s az élő nyelvi kommunikációra is tud hatást gyakorolni. Noha az apológia műfaja nem fut be jelentős karriert, a benne, segítségével itt megjelenő (nyelvi, és ezzel szoros összefüggésben morális) szabályrendszer elfogadottá, alkalmazottá válik, alapját adja más teóriáknak, amelyek persze tovább alakítják az imitáció során, csakúgy mint Collenuccio; erre legjobb példát a fent kiemelt, később kulcsfontosságúvá váló, az udvari kultúra diskurzusának középpontjában álló fogalmak kínálhatnak.

²⁴² A kalap levételéről p. 103; az állam-test metafora magyarázatáról p. 105.

VII. *A Specchio d'Esopo*

Amint már utaltunk rá, a másik olasz nyelvű apológia, a *Specchio d'Esopo* a korábban látott művekhez képest több tekintetben eltérő pozíciót, ebből eredő jellegzetességeket mutat. A teljes cím most is az apológiát adja meg műfajként, viszonyítási pontként, de a tanítás az előzőekhez képest más tárgyra, az apológiára magára, definíciójának, funkciójának kidolgozására vonatkozik. Különállását sorsa is mutatja; Collenuccio életében nem bocsátotta nyilvánosság elé, kéziratost hagyatékának megsemmisítendő darabjai közül fia, *Teodoro* emelte ki, és másolta atyja többi apológiái után a pápa, *X. Leó* számára. Szerzője nem tekintette befejezettnek szövegét, talán éppen azért, mert nem készült el (vagy csak részben) a hozzá tervezett, száz darabos gyűjtemény, hiszen mint már említettük, s nemsokára újra meg is vizsgáljuk, a *Specchio* alkalmas a funkció betöltésére, sőt ez tűnik a hozzá leginkább illőnek.

A cím – Esopus tükre – így érthető önreflexív meghatározásként (az apológia apológiája), igaz (csakúgy mint a *Filotimo* esetében), a fejedelemtől megkapjuk a tükör allegóriájának megfejtését, magyarázatát a mű végén, mely a lélek tükröként értelmezi a mesemondó tanulságos történeteit, olyan példáknek, melyekhez az ember magát mérheti, s így hibáit javíthatja. Ugyanakkor a dialógust meghatározni hivatott cím a tükör középkori műfajával is kapcsolatot teremt. Az apológiához hasonlóan a *speculum* is tanító célzatú, a modellállítás igényével fellépő szövegtípus. Egyfajta exemplum ez is, a tanító célzatú történet ókor óta gyakran használt metaforája a tükör, élete szorosán összefonódik az exemplumával.

A tükör-műfaj középpontjában egy személy áll, élettörténetének, cselekedeteinek elmondása kínál követendő mintát, így a *vítával* s a *legendával* is rokon. Jelen esetben viszont a szöveg megformáltsága, szituáltsága inkább távolítja e csoporttól; igaz, hogy *Esopo* életének egy epizódját olvassuk (nem teljes biográfiát), de nem csupán ő a központi figura, a tanítás forrása, nem csak ő áll modellként az olvasó elé. A dialógus-forma, mely lehetlenné teszi az egy hangon előadott, harmadik személyű narrációt, ugyancsak más tartományba utalja. Pontosabban az irodalomnak más koncepciója alá rendeli; a *speculum* illetve a *vita*, de az *exemplum* is, szorosabb - vagy inkább teljesen más - kapcsolatot tartanak fenn a szövegüniverzumukat környező „valósággal”, valóságreferenciáik közvetlenebbek, arról kívánnak beszélni. Inkább a történetíráshoz közelítenek (intencióikban, önértelmezésükben), míg a humanista elgondolás szerint, a szöveg, a nyelv

realitásából nem lehet (nem szabad és lehetetlen) kilépni az irodalom játékszabályai szerint.

Így ismét találunk magyarázatot azon megróvó megjegyzésre, mely az apológiában fellépő szereplők, megjelenő műveltséganyag, a hagyomány elének kerülő elemeinek súlyos anakronizmusát kéri számon (mint Masi a már idézett bevezetésben). Csakúgy mint a *Filotimo* esetében, s minden humanista szövegműben, a valós tények pontos imitálása, rögzítése helyett a hagyomány újrateemtése zajlik, mely a retorika kívánalmának engedelmessé, a lehető leghatékonyabb érvelést várja el, ez generálja a szöveg világát, így a benne megjelenő alakokat is. Így a pontatlanul idézett helyeket írhatjuk a szerző (szerzők, mert nem tudhatjuk, Teodoro milyen mértékben avatkozott atyja munkájába) számlájára, rovásukra, ám a szereplők, a mű világának időbeni tévedései (arról a kritikusoknál például nem esik szó, hogy az antikvitásba helyezett történetben miért jelennek meg tűzfegyverek) akkor kiküszöbölődnek, érdektelenné válnak, ha nem a realiztikus pontosságot kérjük számon az apológián.

Mint minden korabeli műalkotás, ez is a nyelv virtuális terében mozog, ahol az idő másként „múlik”, másként értelmeződik (a reneszánsz festményeken sem kérjük számon a korhű, rekonstruáló ruházatot, környezetet, személyek egymás mellé állítását – pl. az adományozó megjelenése egy bibliai tárgyú jelenetben).

De irreleváns lenne a szereplők és valóságos életrajzuk összefüggéseit is kutatni, hiszen nem az adott nevet viselő - mai értelemben vett - autonóm személyiségként, hiteles individuumként állnak elének, inkább jelzésértékkel rendelkeznek, csoportokat, típusokat jelenítenek meg, nevük a jellemzésnek szinte egyedüli forrása, mind szövegbeli, mind az olvasás során megformálódó alakjuk ebben ölt testet.

Már nem mondhatók allegóriának, viszont megképzésük ehhez hasonló módszerrel és célból történik, szerepük is hasonló. Hogy éppen velük és ily módon találkozunk, azt, mint a *Filotimo* esetében is láthattuk, nagyban függ a nyelvi regiszter nyújtotta lehetőségektől, bár sok hasonlóság ellenére, mégis egy másfajta világban járunk ebben az esetben, melynek szöveg létéből eredő tulajdonságai hangsúlyosabbak – hiszen saját magáról beszél, az önreflexió a legfontosabb téma. (Ezért nincs a szereplőknek kidolgozott, vagy csak legalább jelzésszerűen felépített jellemük.)

Az előző apológiához hasonló – nyelvi – szituáltság ellenére Esopusra és társaira más feladat hárul, másfélének mutatkoznak mint a Fej és társai, ami pedig a rájuk háruló feladat másságából ered. Hárman közülük, *Esopus*, *Plautus* és *Lukianosz* az író, a korabeli értelmiségit állítják elének, *Herkules* és a *Király* pedig a jó uralkodót jelenítik meg, még ha

a görög hérosz most nem is mint uralkodó, inkább az uralkodói erények megtestesítője, az ember számára el nem érhető, de követendő modell jelenik meg, így ő áll legközelebb a korábbi, allegóriát képző eljárás figurájához. Ő és Esopus érkeznek a mítosz világából, Plautus és Lukianosz a történeti hagyomány tagjai, a Király pedig a középkori allegorikus tradícióból származik, mint társadalmi csoportjának (rendjének) megjelenítője. Gyökereik tehát a latin apológiáknál megismert hagyományhoz vezetnek, mindannyian szereplői lehetnek e szövegnek.

Hagyományhoz kötődésük, kötöttségük mellett a kialakuló környezet is inkább távolít a valóságtól, semmint közelít hozzá. Biztosan, kimondottan, nem Ferrarában vagyunk (Ercule a történet elején épp egy kedves városának meglátogatásából tér vissza, ahol tiszteletére sok épületet emeltek, az a város lehetne Ferrara).

A fejedelem épp fegyvereinek mustrájából tér vissza, ahol többek közt ágyúit vette szemügyre – ez lehetne utalás az Esték híres arzenáljára, bár inkább a fejlett, gazdaságilag erős, hatékonyan működő (minta)állam és (minta)fejedelem tevékenységének bizonyítékai, attributumok. Az ideális város modellje épül a szövegben.

Az apológia világot lakó társadalmat már ismerjük a *Filotimó*ból, láttuk az értelmiségit, az uralkodót (kettejük – a nyelvben is ismét megjelenő – viszonya a természetesen ugyanazon rendhez igazodik). A tömeg, a tudatlanok csoportja most épp hogy megjelenik egy kapuőr személyében (aki nem ismeri fel Esopus kiváló jellemét, a külső alapján ítél, nem engedi be a palotába), illetve néhány megjegyzésben, a fentebb már látott jellemzőkkel; ám a tanítás most nem is rájuk/ellenük irányul. Nem átnevelésük a cél, a társas érintkezés (a társadalom) tökéletlensége, tökéletesítése most nem problematizálódik, a figyelem az értelmiségi, annak tevékenysége felé fordul.

A nyitójelentben Esopus találkozik Herkulesselel, ahol kölcsönös tiszteletadás során tisztázzák egymás pozícióit. Most nem uralkodó áll előttünk az antik hős képében, hanem maga a hérosz, az embernél hatalmasabb, annak mértékül, követendő például szolgál – mindenki számára:

„... di tutti li déi io ho te solo in precipua venerazione, come solo per virtù liberatore de l'innocenza e donator di monstri”²⁴³

Esopus szavaiban a civilizátor, az ember világban az isteni rendet érvényre juttató (személyes sorsával, példájával is megmutató), közösségért hasznosan tevékenykedő ideál

²⁴³ „... minden isten közül én leginkább téged tisztellek, hisz te vagy az egyedüli, akinek erénye, hogy megszabadítja az ártatlanságot és megszelidíti a szörnyeket.” Apologhi in volgare, p 35.

képződik meg. A fejedelemmel egyenrangú, de az udvaron, a társadalmon kívül/felül álló. Ő garantálja ugyanakkor a mesemondó hitelét is, allegorikus megjelenése lesz annak a tevékenységnek, amelyet annak könyve hivatott végezni: civilizálni a közösséget.

Ercule viszont az írókat mutatja meg, amikor így dicséri az első előadott történet után:

„Tu mi fai ridere, Esopo. Sempre con qualche novo motto tu salti il palo in frasca e ancor che adirato pari, materia di riso doni ad altrui.”²⁴⁴

Ismét a *szatíra* eszközeivel az igazságot feltáró, s azt alakítani kívánó értelmiségi alakja ez. A későbbi udvari ember ideálja Herkulesben van jelen, Esopus kevéssé vonzó külsejével nem tudja megjeleníteni, csak szavaival. De pont ez ad neki helyet, feladatot az udvarban. Az isteneket folyton kinevető *Momushoz* nagyon hasonló mind megjelenése, mind feladata, csak most gúnyának tárgya a tökéletlen ember - ám csak az átlagember, az uralkodó személye sérthetetlen - jelen városban, ahol a jó király uralkodik.

De hasonlít a középkori udvari bolondra is, aki mentességet élvezvén, szabadon megmondhatta az igazságot, mintegy az uralkodó lelkiismeretét jelenítve meg. „Tanácsadói” tevékenységét történetek elmondásával végzi, ezek csattanói mindig valamilyen jellembéli hibát ostromoznak, készítenek azok kerülésére, egyben megmutatják a követendő formát is. A mese kiváltotta nevetés nemcsak a humornak szól, felismerő gesztus, a tanítás megtalálásának, applikálásának közlése, a kettős sikert (a szövegét és a befogadót) élteti, az elismerés jele.

Az Esopus megjelenítette bölcsnek (amint azt már Petrarca is megmondta) ezért az uralkodó környezetében a helye, írásainak feladata egyszersmind az is (amint azt társa kifejti), hogy az ideális állam épülését bemutatván a fejedelem hatalmát, hasznos uralkodását propagálják, emlékművet emeljenek neki:

„... tu vedi sempre li omini dotati di eccellenti virtù dilettarsi di avere appresso omini dotti, li quali possino le lor laudabili opere a la eternità de le lettere conservare.”²⁴⁵

Miután bejutnak a palotába, a fejedelmet Plautus és Lukianosz társaságában találják, bemutatásuk az értelmiségi laudációja:

„Sono omini di ogni mano, dotti, acuti, umani, faceti, pronti, eleganti, destri et esperti, che con tanta dolcezza dimostrano le condizioni de la vita umana e insegnano costumi e virtù, che chi con loro pratica, pare a pena che mal omo possa essere.”²⁴⁶

²⁴⁴ „Megnevettetsz, Esopus! Valami új mondással mindig egyik tárgyról a másikra szökelsz, s még ha dühösnek tűnsz is, másoknak mindig adsz okot a nevetésre.” *ibid*, p. 36.

²⁴⁵ „...Látod, a kiváló erényekkel bírók mindig tudós emberekkel szeretik körbevenni magukat, akik írásban megőrizhetik dicséretre méltó tetteiket az öröklétnék.” *ibid*, p. 42.

Nem véletlenül épp ők időznek itt; Esopusnak, s az apológiának épp rájuk van szüksége - mint a hétköznapi történetekkel, fabulákkal tanítás mestereire. Műveik az esopusi szövegekhez hasonló módon olvasottak, egy tartományba soroltak a humanista közösség, illetve annak Collenuccio-féle interpretációja, s jelen céljai szerint. Ismét arra látunk példát, hogy a mai elgondolásokhoz képest másként látja az a kor a drámai szöveg és a dialógus közti hasonlóságokat és különbségeket.

Az antik mesélők feladata egyrészt növelni Esopus hitelét azáltal, hogy mesterüknek, követendő példának definiálják, ők azok, akik már okultak tanításaiból, követik az általa mutatott modellt; az ideális udvari ember (definíciója) áll előttünk; így bármennyire a „legvalóságosabb” figurák is, az allegória felé „húzza” őket (szöveg)környezetük. Azzal viszont, hogy a hagyomány világába szituálják mesterüket, inkább szöveg-létét erősítik, ő nem más, mint szövegeinek *corpusa*, így nem csak saját magának, de a vele hasonlóságot, rokonságot tartó, hozzá csatlakozó szövegeknek is allegorikus megtestesítőjévé válik. Másik feladatuk az ellenpontozás: nem mindig értik nagy elődük tanítását, a fejedelem magyarázza el nekik – vagy úgy tesznek, mintha nem értenék, hogy ezzel engedjék maguk felé a királyt.

Az uralkodóhoz fordulva Esopus bemutatja ajándékát, s vele saját magát:

„Le api, non solo da viole, meliloto e timo, ma ancora da spine e da cepolle e cardi la piú suave e miglior parte coglieno e servano, la qual poi da li omini per cibo e medicina si adopera. E tu, o re, questi mei novi frutti per un saggio di essi piglia, e con quello li adopera a che meglio ti sevino, e loro e me nel contubernio prego che accetti.”²⁴⁷

A mézgyűjtő méhek jól ismert allegóriáját ügyesen applikálja saját szövegeire: azt a tartományt adja meg, amelyben azok mozognak, a kompetenciát és - egyszerre - a nyelvi regiszttert határozza meg: nem a tudás, a bölcsesség nemes virágaival foglalkozik (ehhez igazodik a nyelv is). Hasznuk nyilvánvaló: a *docere et delectare* elvének felelnek meg. Ismert már az a tartomány, melyben a szövegek és Esopus tevékenysége zajlik. A szituálás után következik a definíció:

²⁴⁶ „Mindenre alkalmas emberek ezek, tanultak, éles elméjük, humánusak, tettekések, talpraesettek, elegánsak, képzetek és tapasztaltak, akik sok édességgel mutatják meg az emberi élet feltételeit, tanítják az erkölcsöt és az erényeket, hogy, aki velük együtt gyakorolja ezeket, nehezen mondható rossz embernek.” *ibid*, p. 49.

²⁴⁷ „A méhek nem csupán ibolyából, somból, kakukkfűből, de tüskéből, hagymából, magokból is kigyűjtik és feldolgozzák a leglágyabb, legjobb részeket, ezt aztán az emberek élelemként és orvossággként használják. Te, oh király, eme gyümölcsöimet, mint hozzáértő ragadd meg, s isteni ítéletteddel, melyet bárki megerősíthet, használd abban, miben leginkább hasznodra vannak; őket s engem lakodba, kérlek, fogadj be.” *ibid*, p. 50.

„Si chiamano apologi. Nascono ne l'orto mio: io li semino e coltivando li conduco a questo frutto che vedi.”²⁴⁸

A kertészt tevékenysége, s nem elnevezése teszi azzá, ami, így ő sem magát mutatja be, hanem műveit, magát nem személyként, individuumpként állítja elő, hanem szöveggként. Bemutatkozása ugyanakkor tevékenységét is megjeleníti, névjegy. Plautus és Lukianosz - az olvasó, az értelmező pozíciójában – magyarázzák szavait, értelmezik és jellemzik. Ezután néhány ügyes válasszal, mottóval kell bizonyítania szellemi felkészültségét és alkalmasságát a rá váró feladatra. Az eddigi eljárás mind Esopus hitelét volt hivatott megszilárdítani, vizsga, melynek eredménye a közösségbe fogadás a király szavára, döntésére. Nem beavatási folyamat, ceremónia, nem tárulnak fel előtte titkok, rejtett tudás, sőt inkább ő hoz új szellemi energiákat a palota társadalmába, az uralkodó hasznára.

Beavatás viszont a hierarchiában lentebb álló udvaroncok (Plautus és Lukianosz) számára: nem értik Esopus enigmáját, hiába ismerik a keleti és nyugati okkult hagyományt, itt az sem segít (rövid megjegyzéseik érdemi közlés híján nem lépik túl a kompetenciát); a király fedi fel előttük az értelmét, így azok is szorosabban tartoznak majd a csoporthoz.

A feladat meghatározása, s ezzel együtt magának az apológiának definiálása, amelyben (szöveg)testet ölt, csak ezek után következhet. Itt ér el a dialógus a címhez, hiszen egy újabb szó-képpel műveit olyan hasznos eszközként mutatja be, melynek feladata és haszna az udvaroncok lelki tükrének²⁴⁹ ápolása és tisztán tartása, hogy felragyogjon bennük a két V, *Verità* és *Virtú*, az *Igazság* és az *Erény*.

„... con umili modi esser gustati invitano, e poi teneramente inducono chi lor gusta a purgare e polire li lor specchi e al primo suo splendore ridurli; acció che purificati quelli le vere immagini referendo, quelle due antichissime sorelle Virtú e Verità, le quali esso per li dui „V V” designar volle, ne l'anima si prsentino e cosí al suo principio felicemente la rendino.”²⁵⁰

Határozott vállalás, a kompetencia világos kijelölése, amely az irodalomnak az udvari civilizáción belül betöltött szerepét rögzíti: a közösség tagjainak nevelése (hiányzik viszont az államra, az uralkodóra vonatkozó magyarázat, ami a szöveg kínálta lehetőségek alapján ide állítható lenne).

²⁴⁸ „Apológiáknak hívják őket. Az én kertemben nőnek: én vetem el őket, s addig nevegetem, míg e gyümölcsöket nem hozzák, miket magad előtt látsz.” *ibid*, p. 51.

²⁴⁹ A metafora antik (Platon, Plotinosz), bibliai (Pál apostol) és középkori előtörténetéről TANDA, *op. cit.*, p. 73.

²⁵⁰ „... az igazi példázatok közönséges módján megízlelésre hívnak, aztán azt, ki beljükből kóstol, finoman arra készítetik, hogy tükrüket helyrehozzák s megtisztítják, s korábbi fényüket visszaállítsák; azért, hogy azok, immár tisztán tudják visszaadni a két vénséges vén nővér képét, az Erényét és az Igazságét, kiket a két „V V” jel takar, hogy a lélekben megjelenjenek, lényegükkel azt boldoggá tegyék.” *Apologhi in volgare*, p. 58.

A zárlat (mely befejezetlensége mellett is elvégzetté teszi a szöveg feladatát), a király utolsó szavai pedig az apológiáiró helyét is kijelölik:

„Et io, Esopo mio, voglio che da qui inanzi meco domesticamente conversi e a le festive mie cene, le quali ne' piú secreti lochi solitariamente apparecchio, ancora tu insieme con l'altra ornata compagna ti ritrovi...”²⁵¹

A történetmondó befogadást nyer a közösségbe, amely feletti uralmát a király most is kifejezésre juttatja; az „Esopo mio” nem csak kedveskedő megszólítás, de a hatalmi viszony megjelenítése is, így a „voglio” is erősebb akaratot fejez ki az egyszerű kérésnél („szeretném”), akarata kötelező érvényű is.

A zárómondat a gyümölcs-apológia allegóriát ugyancsak kiteljesíti, a kertész-költőt vacsorára invitálja, *convivióra*, a bölcsek összejövételére, amely az antik dialógusok óta a tudás megosztásának szimbolikus tere és ideje. A titkos helyen rendezett alkalom az elitista humanista-közösség mintáját követő modellt fogalmaz meg, a neoplatonikus beavatott társaságot akarja az uralkodó köré megszervezni, a fejedelmet segítő kiválasztottat. Pontosabban e közösséget már meglévőnek, működőnek látjuk. Az invitálás után el kell hallgatnia, itt valóban véget érnek jelen szöveg lehetőségei, a vacsoráról, az ott tárgyalt témákról most nem lehet, és nem is kell beszélni, a kívül maradók számára ezek legfeljebb tettekben mutatkoznak majd meg.

Mindezt nem csupán a definíciókban adja meg a *Specchio*; úgy tudja a leghitelesebben megmutatni, mellette az a leghatásosabb érv, hogy saját magát jelöli ki exemplumul, amit az eddig látott önreflexív eljárásokkal, a szövegnek és a benne található megállapításoknak az egymásra vonatkoztatásával kíván elérni. A tanító szándék mellett az önreferencialitás, a saját hitelesség megteremtésére irányuló tevékenység vezeti. Az érvelés legfontosabb eszközeiként ismét felvonultatott példa-történetek és közmondások valamint megfigyeléseik iránya egyrészt az apológia megismertetése másrészt az elfogadtatása. A morális rendre nevelés elmarad, bár a szöveghez (és szerzőjéhez) való viszonyulás tanítása is ennek része. A művet vállalásai, funkciója a *genus demonstrativum* tartományába utalják, a jelenlévő igazságot kell elő-állítania, illetve működőnek, meglévőnek mutatnia: az irodalom hasznát, fontosságát a társadalom életében, s erre saját maga által példát is adnia. A hitelességnek viszont legalább ilyen jelentős tényezője a garanciát nyújtó hatalom, nem metafizikus, de azzal kapcsolatot tartó, átlagon felüli személyek képében, a szöveg az ő *encomiumuk* is egyben, példa áldásos, követendőnek ítélt tevékenységükre.

²⁵¹ „És én, Esopusom, azt akarom, hogy mostantól velem társalogj, akárha otthon lennél, s ünnepi vacsoráimon, melyeket szokásom a legtitkosabb helyeken tartani, a díszes társasággal együtt részt vegyél...” *ibid*, p. 59.

A tradíciótól elmozdulás lehetséges magyarázata az Előszó-szerep, mert ez a védőbeszéd feladatait is rá hárítja. Amennyiben prológusként helyezkedne el, arra is hivatott lenne, hogy az utána következő darabok felé irányuló támadásokat elhárítsa, megelőzze, s mint láttuk, védművek emelésével, a garanciák kidolgozásával aktívan tevékenykedik egy apológia-fogalom, egy lehetséges textus-koncepció megvédésén. Ugyanakkor tovább erősíti a szöveg-univerzumra reflektáltságot, megindokolja (és meg is valósítja) az elszakadást a szöveg valós szociális környezetétől, minden bizonyosságot, egyedül érvényes igazságot, kötelező egyetlen szabályt adó kijelentése ellenére, a *verisimile*, a lehetséges terében tartva a művet.

KONKLÚZIÓK

A dolgozatban először az udvar jelenségét igyekeztem leírni, majd példákon keresztül bemutatni néhány variációját. Értelmezésem szerint az udvar olyan folyamatosan működő (nem alkalmi) közösség volt, melynek feladata az államigazgatási funkciók ellátása. Intézményesült hatalmi központ, mely különböző szituációkban más és más módon szerveződhetett és működhetett. Feladatai között nem csupán a hivatali apparátus, a bürokrácia működtetése szerepelt, de az oktatási rendszerben és a kultúra különböző területein is irányító szerepre törekedett, ezeket a társadalom alakítására, a hatalom gyakorlására valamint külpolitikai célok érdekében használta.

Az értekezésben kiindulási pontként hasznosított szakirodalmi eredmények ennél szűkebb értelemben, egy adott szituációban, a reneszánsz és a barokk idején látják érvényesnek a fogalmat, én kiterjesztem azt bizonyos középkori formációkra is. Célom ezzel az alakulástörténet megragadása, s annak bizonyítása, hogy itt nem egy egyszer kifejlődő, s onnan bizonyos ideig statikusan működő rendszerről van szó, hanem egy állandóan változó, a különféle szituációk kívánalmainak és kihívásainak válaszokat adni igyekvő jelenségről.

A XV. század második felének Itáliája, s ezen belül a ferrarai állam csak egy fejezete ennek a történetnek. Az Este-család hatalmi, államigazgatási központjának arculatát nagyban befolyásolták egyrészt a helyi tradíciók másrészt a környezetben látható, hasznosítható példák (Firenze, Róma, Nápoly). Ahány speciális szituáció, annyiféle variáns létezett. A ferrarai például, amellett, hogy a quattrocento második felében mind több területen épített az új, humanista műveltségre, az ezzel rendelkező személyekre, megőrizte a lovagi kultúrából, társadalomból örökölt tradíció sok elemét is. Az udvar átformálódáskor az egyes részek korábbi feladataihoz, pozícióihoz képest változások, átértelmeződések is bekövetkeztek.

A folyamatok megvilágítására az ünnep s azon belül a színház jelenségeinek bemutatása jó példa lehet (s a dolgozatot is közelebb viszi Collenuccio szövegeinek olvasásához). Az ünnepet a dolgozatban játék-szituációként értelmezem, melynek célja a szórakozás mellett a tanulás, a tapasztaltszerzés arról a világról, melyben a résztvevő él. A játék folyamán megértheti annak rendjét, működését, s mintákat is elsajátíthat a helyesnek ítélt viselkedésre. A résztvevő kívül kerül világán, de azért hogy a külső pozícióból átláthassa,

megérthesse azt. A színház e helyzetben még nem különálló intézmény, de az ünnepi programok integráns része volt.

Az ünnepi színi előadás olyan alkalom volt, amikor a palota kapui kinyíltak, s az udvar beeresztette terébe az egyébként onnan kizártakat, a város lakosságát. A cél ezzel az volt, hogy megmutassa magát, a társadalomban elfoglalt pozícióját, de azt is bizonyította, példázta, hogy a közösség ideális, rendezett állapota elérhető és fenntartható. Ezzel együtt viselkedési modellt, sőt életstratégiát is kínált a nézőközönségben helyet foglaló egyes szereplőknek; javaslatot az udvari ember, s a literátor-humanista helyzetének és feladatának tisztázására is.

A tanítás további célja volt az udvarban használható nyelvi modell kidolgozása: ez a sikeres, akadálymentes kommunikáció egyik alapfeltétele. Ugyanakkor a színi előadások, illetve a bemutatott drámák egy másik közösség diskurzusának is részei kívántak maradni, a humanisták folytatta, a virtuális szöveg univerzumban zajló beszélgetésnek. A Collenuccio szövegeiben kimutatott (nyelvi, formai) választások mindkét rendszer átalakítását eredményezték, vagy legalábbis ezt kezdeményezték.

A szövegek olvasásakor arra az eredményre jutottam, hogy Collenuccio szövegeinek nyelvi modell-kísérlete a dialektális felett áll, de nem a klasszikus, irodalmi toszkánt követi, az adott közösségben jól használható, de kellően választékos, a kor műveltségisményének megfelelő változatot kíván kialakítani. (Leginkább *Castiglione* későbbi javaslatával rokonítható, előzményének is tekinthető).

A bemutatott szövegek a humanista kontextusban fontos változtatási javaslatokat tettek: a *Plautus-komédia* olasz fordítása a latin komédia felső regiszterbe helyezett műfaját átpozicionálta, a köztes rétegbe helyezte, a művelt szórakoztatásába. A *Comedia di Jacob et Joseph* pedig a *sacra rappresentazione* műfaját kívánta integrálni a humanista rendszerbe, a komédia státusát adva neki; e komédia-értelmezés inkább a középkori hagyományokat követte. Míg az első kísérlet sikeresnek bizonyult (a fordítások színre vitelével nyílttér a kortárs szerzők által írt darabok bemutatására később), a második nem tudott modell értékűvé válni, ennek oka az lehet, hogy a XVI. század elején elfogadottá vált a komédiának az antik jellemzők szerinti besorolása, amellet, hogy érvényessége immár csak a drámára korlátozódott (nem jó véget érő történetet jelölt, mint a középkori felfogás szerint).

Hasonló kísérletekként érthetők az értekezésben szemügyre vett apológiák is. Collenuccio a középkori és humanista hagyomány meghatározta műfajt is megkísérelte adoptálni az udvar kontextusába, nyelvét ismét ahhoz közelállóra igazította. Négy latin

nyelvű szöveg után készült kettő olaszul is, átléptek a magas irodalmi regiszterből a korábban köztesnek ítélt szintre. Presztizsük miatt elkezdtek átformálni azt, hozzájárultak ahhoz, hogy az észak-itáliai udvar a latin helyett egy új, saját magas irodalmi regisztert alkosson, melynek alapja a vulgáris nyelv. (Ennek kimunkálása, a nézetek ütköztetése, majd a bembói teória győzelme, a következő évtizedekben meghatározó témája lesz az irodalmi diskurzusnak.) A nyelvválasztás egyik oldalról igazodott az intencionált befogadói közösség felől érkezett elvárásokhoz, másik oldalról pedig igyekezett kimunkálni az ideális olvasó pozícióját. A szövegek további funkciója volt egy, a gyakorlatban használható nyelvi kommunikációs modell létrehozása. E törekvések miatt Collenuccio apológiáit az udvar közösségéről disputáló (értekező) irodalom alakulástörténete szempontjából jelentős, modellértékű műveknek tekinthetjük.

De modellértékűek az értekezésben bemutatott Collenuccio-szövegek a kifejtett tanítások tekintetében is. Az *Amphitruion-fordítás* amellett, hogy a művelt, igényes szórakoztatás új formájának meghonosításában játszott főszerepet, s ezzel a közösség ízlését, műveltségét formálta, mitológiai témájával (Heraklész születése) az Este-ház imázsát építette, az Ercole/Heraklész-kultuszt erősítette. A XV. századi humanisták számára is kaotikusnak, kiismerhetetlennek mutatkozott a világ, akárcsak a középkori ember számára, a *humanae litterae* tevékenységének, s általában a kreatív emberi munkának a célja szerintük éppen az volt, hogy ezáltal lehet rendet teremteni a káoszban, a renden keresztül pedig isten kiismerhetetlen szándékaiból lehet valamit mégis megérteni. A komédia világmagyarázata a későbbi barokk teóriát előlegezi, melyben az ember a sors, a kiszámíthatatlan, gyakran ellenséges metafizikus erőknek kiszolgáltatottnak mutatkozik. (Bár a textuális univezumban elfoglalt hely nem is teszi lehetővé más magyarázat megjelenítését.)

A *József-komédia* tanítása az ószövetségi példázat segítségével az udvari ember modelljét vázolja fel. Fontos jellemzője a keresztény vallásosság, e horizontot jelöli ki (etikai) igazodási pontul. A tökéletes udvari ember mellett, a jó fejedelem is színre lép. A középkori mintától eltérően itt az uralkodó nem isten kegyelméből, annak földi helytartójaként kormányoz, egy szekularizált állam, bürokrácia feje. A keresztény vallás nem ontológiai megalapozóként, hanem etikai normaként van jelen.

A vizsgált apológiák, a drámai szöveg stratégiáit, eljárásait hasznosítva, hasonló tanítást fejtenek ki. A *Filotimo* című szöveg a elsősorban az udvaronc számára kínál a társadalmi sikeresség eléréséhez útmutatót, mit szabad, mit nem szabad tenni e cél eléréséhez. A dialógusban az udvari kultúra története során először kerülnek megtárgyalásra

kulcsfontosságúvá váló fogalmak, mint a szépség, az erény, a „sprezzatura” (hanyagság, nemtörődömség), de a „cortegiano”, „cortegianesco” (udvaronc, udvari emberre jellemző). Az utóbbi három, melyek episztemologikus fogalmai lesznek e kultúrának e szövegekben jelennek meg először a később is érvényes jelentésükben. Színre lép a fejdelem is, mint a rend garanciája. (A követett, imitált műveltségi terület, minták miatt is, a tradíció általi determináltság okán, nem kerül sor a teória keresztény alapú metafizikai magyarázatára, legitimizálására.)

Hasonlóképp a másik olvasott darab, a *Specchio d'Esopo* című sem lép e területre. Ennek legfontosabb témája a humanista elhelyezése az udvarban, érvelés amellett, hogy a literátornak is helye, sőt igen fontos helye és szerep van (kellene, hogy legyen) a közösségben. A figura itt a középkori értelemben vett, skolasztikus, arisztotelianus filozófus, tudós alakjával szembeállítva kerül meghatározásra: ő inkább mesélő, aki történeteivel tanítja olvasóit-hallgatóit, a világról megszerzett tapasztalatokat a képes beszéd segítségével, példázatos történetekbe kódolva közvetíti.

A szöveg nem csak a személy, de az általa létrehozott, létrehozandó produktumok helyzetét és funkcióját is tisztázta (így a saját magáét is), továbbá interpretációs kulcsot is kínált befogadásukhoz. Ennek az apológiának erősek a metatextuális vonatkozásai, azaz olvasható egyes Collenuccio-szövegek „használati utasításaként” is.

A dolgozat az életrajzi fejezetben megkísérli tisztázni Collenuccio és Magyarország kapcsolatát is, hiszen Kardos Tibor szerint (s nyomában a magyar színház- és drámatörténeti szakirodalomban) a pesarói humanista többször is járt hazánkban, ennek lenne köszönhető néhány szövege és a magyar földön született első humanista drámai szövegek, *Bartholomeus* budai iskolamester latin nyelvű munkái, között rokonság, kapcsolat. Azonban az Olaszországban született életrajzi monográfiák, melyek a lehető legaprólékosabban feltérképezték Collenuccio biográfiáját, nem tudnak magyarországi utazásról.

A humanista közösségben a szövegek dialógusához egyáltalán nem szükségeltetett a szerzők személyes érintkezése, a korban igen élénk olasz-magyar kapcsolatok tették a Collenuccio-művek hazai ismertségét, noha erre sincs konkrét bizonyítékunk. A szövegek mutatnak bizonyos hasonlóságot, mégsem gondoltam relevánsnak együtt olvasásukat, mert közvetlen szövegszerű vagy tematikai rokonság nem fedezhető fel.

Az eset alkalmat adhat arra, hogy a két kontextust összehasonlítsuk. A budai fejedelmi központ is az udvar szerveződésének egy módja, sajátos szituáció, melynek fontos jellegzetessége, hogy közössége különböző (magyar, szláv, német, neolatin) nyelveket

használt. E közegekben valószínűleg azért nem indult meg a művelt vulgáris köznyelv kimunkálása, azért maradt a latin a leginkább használt, mert ez tudta a *koiné* szerepét betölteni. Nem egy korábbi modellhez ragaszkodtak tehát továbbra is Budán, a látszólagos korszerűtlenség oka épp az, ami Ferrarában az igényes köznyelvet életre hívta: a zavartalan napi kommunikáció igénye.

Collenuccio szövegei példázatul szolgálnak az udvar, az ünnep, a színház vizsgálatokhoz kapott eredményekhez, de segíthetnek jobban megérteni a humanista diskurzust, annak működését is. A XV. század második felének ferrarai fejedelmi udvarában még létezett a tudós literátorok szabad beszélgetésről alkotott eszménye, elgondolása, bár már egy jelentős korlátozással: a kifejtendő témákat a hatalom, a fejedelem szabta meg. A következő század első évtizedeinek folyamatai - a politikai, társadalmi változásokkal összefüggésben - a tekintélyelvűbb, fentről mind erősebben szabályozott formák felé vezetnek majd, a humanisták elképzelése egy olyan államról, melyben a fejedelem és a tudós partnerként irányítanak, hamarosan elveszti aktualitását.

BIBLIOGRÁFIA

Pandolfo Collenuccio művei, s a róla szóló szakirodalom

(A szövegeket, Collenuccio – recepció történetének jobb áttekinthetősége miatt, nem betűrendben, hanem kronológiai rendben, megjelenésük időpontja szerint, közlöm.)

COLLENUCCIO, Pandolfo, Dell'educazione usata dagli antichi in allevare i loro figliuoli, Pesaro, 1838

COLLENUCCIO, Pandolfo, Anfitrione, Milano, 1864

COLLENUCCIO, Pandolfo, Operette morali, I-II, Bari, 1929

COLLENUCCIO, Pandolfo, Compendio de le istorie del Regno di Napoli, Bari, 1929

COLLENUCCIO, Pandolfo, Apologhi in volgare, Roma, 1998

GIOVIO, Paolo, Elogia virorum literis illustrium, Basilea, 1577

PERTICARI, Giulio, Intronò alla morte di Pandolfo Collenuccio, in Biblioteca italiana, I (1816)

TARTT, William, Memoirs connected with the life and writings of Pandolfo Collenuccio da Pesaro, London, 1868

BURCKHARDT, Jacob, La civiltà de Rinascimento in Italia, (1869) Firenze, 1968

CINELLI, Carlo, Pandolfo Collenuccio e Pesaro a' suoi tempi, Pesaro, 1880

SAVIOTTI, Alfredo, Pandolfo Collenuccio umanista pesarese del sec. XV, in Annali della Reale Scuola normale di Pisa, IX (1888)

D'ANCONA, Alessandro, Origini del teatro italiano, vol II, Torino, 1891

PERCOPO, Enrico, Una tenzone su Amore e Fortuna fra Lorenzo de' Medici, Pandolfo Collenuccio, il Poliziano e Gerolamo Benivieni, in Rassegna critica della letteratura italiana I, 1896

MORICI, Mauro, Per un decennio della vita di Pandolfo Collenuccio (1477-1487), Fano, 1901

SCIPIONI, Giovanni, La „Canzone alla Morte” di Pandolfo Collenuccio, in Le Marche, IV, 1904

- CRESCIMANNO, Giovanni, Sui dialoghi di Pandolfo Collenuccio, Torino, 1907
- NEGRI, Paolo, Le missioni di Pandolfo Collenuccio a papa Alessandro VI, in Archivio della Reale Società romana di storia patria, XXXIII (1910)
- POMPEATI, Armando, Un poeta della morte nel Quattrocento, in Saggi critici, Milano, 1916
- BERTONI, Giovanni, Di Antonio Tebaldeo attore a Ferrara e di altri letterati nel circolo di Ercole I, in Archivium Romanicum, IV (1920)
- CROCE, Benedetto, Storia del Regno di Napoli, Bari, 1925
- GARIN, Eugenio, L'umanesimo italiano, Bari, 1952
- SANTORO, Michele, La polemica pliniana fra Leoniceo e Pandolfo Collenuccio, in Filologia romanza, III (1956)
- VARESE, Claudio, Pandolfo Collenuccio umanista, in Studia Oliveriana, IV-V (1956-57), Pesaro
- MONTI, Michele, Collenuccio umanista, in La Rassegna, XXVII (1958)
- GARIN, Eugenio, Pandolfo Collenuccio umanista, in Rivista della letteratura Italiana, LXIII (1959)
- ZICARI, Italo, Un orazione inedita di Pandolfo Collenuccio (az eredeti szöveg közlése), in Studia Oliveriana, VII (1959)
- Régi magyar drámai emlékek, I-II, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, 1960
- GARIN, Eugenio, La letteratura degli umanisti, in Storia della letteratura italiana, szerk. Emilio CECCHI, Natalino SAPEGNO, vol III, Milano, 1966
- FLORA, Francesco, Il Quattrocento e il primo Cinquecento, in Storia della letteratura italiana, Milano 1966
- ORLANDO, Saverio, L'ideologia umanistica negli „Apologhi” di Pandolfo Collenuccio, in Civiltà dell'Umanesimo, Atti del VI, VII, VII Convegno del Centro di Studi umanistici (Montepulciano, 1969, 1970, 1971), Firenze, 1972
- GARIN, Eugenio, Medioevo e Rinascimento, Bari, 1973
- ELVERT, Theodor W., Pandolfo Collenuccio und seine Kanzone an der Tod, in Renatae Litterae – Studien zum nachleben der Antike und zur europaischen Renaissance, Frankfurt, 1973
- PIROTTA, Nino, Li due Orfei, Torino, 1975
- BERTINI, Francesco, Anfitrione e il suo doppio: da Plauto a Ghilherme Figuriendo, in La semiotica e il doppio teatrale (szerk. FERRONI, Gianni), Napoli, 1981

PITTALUGA, Stefano, Pandolfo Collenuccio e la sua traduzione dell'„Amphirtuo” di Plauto, in *Res publica Litterarum*, VII (1983)
u.ő, Note sul „Misopenes” di Pandolfo Collenuccio, in *Res Publica Litterarum*, VII (1984)
TANDA, Nicola, Pandolfo Collenuccio. Il dramma della „saviezza”, Roma, 1988
Magyar színháztörténet, I-II, szerk. SZÉKELY György, KERÉNYI Ferenc, GAJDÓ Tamás, Budapest, 1990-2001

A reneszánsz irodalom, az udvari kultúra és a színház vizsgálatában használt művek

ADAMIK Tamás, Római irodalom az archaikus korban, Budapest, 2001
ADY, Cecilia M, Lorenzo dei Medici and Renaissance Italy, New York, 1962
ALBERTI, Leon Battista. Opere volgari, Bari, 1960-73
ALIGHIERI, Dante, Az új élet, Vita Nuova, Budapest, 1996
u.ő, Comedia di Dante degli Allagherii col Commento di Jacopo della Lana, Bolognese, Bologna, 1866
u.ő, Tutte le opere, Roma, 1993
u.ő, Isteni Színháték, Budapest, 1987
APOLLONIO, Mario, Storia del teatro italiano, I-IV, Firenze, 1951
ASOR ROSA, Alberto, La fondazione del laico, in *Letteratura italiana, Le questioni*, Torino, 1986
ATTOLINI, Giovanni, Teatro e spettacolo nel Rinascimento, Bari, 1988
AUERBACH, Erik, La tecnica di composizione di novella, Roma – Napoli, 1984
BAGOSSI Edit, „Igen elegáns, nemes és szellemes vígjáték”. Bernardo Dovizi da Bibbiena: Calandria, in *Italianistica Debreceniensis IV* (1998)
BÁN Imre (szerk. és a bevezető tanulmány), A barokk, 1962
U.ő, Az imitatio mint a reneszánsz arisztotelizmus esztétikai kategóriája, in *Filológiai Közöny XXI* (1975), a tanulmány megtalálható még: *Költők, eszmék, korszakok* (BÁN Imre válogatott tanulmányai, szerk. BITSKEY István), Debrecen, 1997
BATKIN, Leonyid, Az itáliai reneszánsz, Budapest, 1986
BATTAGLIA RICCI, Lucia, Bevezető a *Novelle italiane*. Duecento, Trecento című kötethez, Garzanti kiadó, 1982
BATTISTI, Eugenio, Rinascimento e Barocco, Torino, 1960

- BENE Sándor, *Theatrum politicum*, Debrecen, 1999
- BENEDEK Katalin, *A középkori exemplum műfaj Magyarországon*, Debrecen, 1992
- BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell'architettura nel Rinascimento*, Bari, 1973
- BERTELLI, Sergio – CRIFÓ, Guliano szerkesztésében, *Ritule, cerimoniale, etichetta*, Milano, 1985
- BERTONI, Giovanni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino, 1903
- uő, *Il Cieco di Ferrara e altri improvvisatori alla Corte d'Este*, in *Giornale storico della Letteratura Italiana*, XLIV (1929)
- BJURSTROM, Pär, *Espace scénique et durée de l'action dans le théâtre italien du XVI siècle*, in *Le lieu théâtral á la Renaissance*, Paris, 1964
- BOCCACCIO, Giovanni, *Opere latine minori*, Bari, 1928
- u.ő, *Decameron*, Garzanti Kiadó, 1974
- BONORA, Eleonora, *La teoria del teatro negli scrittori del Cinquecento*, in *Retorica e invenzione*, Milano, 1970
- BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Calude: *L'exemplum*, Brepols Turnhout, 1982
- BORLENGHI, Aldo, *Introduzione a Commedie del Cinquecento I-II*, Milano, 1959
- BRUNI, Leonardo, *Humanistisch-philosopistische Schriften*, Leipzig – Berlin, 1928
- BRUSCHI, Arnaldo, *Il teatro capitolino del 1513*, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVI (1974)
- CALENDOLI, Giovanni, *L'attore. Storia di un'arte*, Roma, 1959
- CAMEN, Henry, *Lo statista*, in *L'uomo barocco* (szerk. VILLARI Rosario), Roma-Bari, 1998
- CARANDENTE, Giovanni, *I trionfi del primo Rinascimento*, Torino, 1963
- CARLSON, *Theories of theatre. AA Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Ithaca – London, 1986
- CARRA, Enrico, *La poesia pastorale*, Milano, 1909
- CATALANO, Michele, *Lucrezia Borgia Duchessa di Ferrara*, Ferrara, 1921
- CESARINI, Martinelli Lucia, *Metafore teatrali in Leon Battista Alberti*, in *Rinascimento* XXIX (1989)
- CHAMBERS, David S. – DEAN, Trevor: *Clean hands and Rough Justice*, Chicago, 1997
- CHASTEL, André, *Le lieu de la fete*, in *Les fetes de la Renaissance*, Paris, 1956 (lásd még a kötetben szereplő többi tanulmányt)

- u.ő, *Arte e umanesimo a Firenze*, Torino, 1964
- u.ő, *Cortile et theatre*, in *Le lieu theatral á la Renaissance*, Paris, 1964 (lásd még a kötetben szereplő többi tanulmányt)
- u.ő, *Les „vues urbanes” peintes et le theatre*, in *Bollettino del centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVI (1974)
- u.ő magyarul, *Fabulák, formák, figurák*, Budapest 1984, (lásd első sorban az *Építészet és szimbolika* című fejezet tanulmányait)
- CIONI, Alfredo, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze, 1961
- CLEMENTI, Filippo, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee dalle origini al sec. XVII con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo I-II*, Città di Castello, 1939
- CORNIFICIUS, *A szónoki mesterség, a C. Herenniusnak ajánlott retorika*, Budapest, 2001
- CRUCIANI, Fabrizio, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, 1969
- u.ő, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in *Biblioteca teatrale*, V (1972)
- u.ő, *Materiali del teatro, teatro materiale: la scena, gli attori*, in *Quaderni di Teatro*, X (1980)
- u.ő, *Il teatro dei ciceroniani: Tommaso Ferdrá Inghirami*, in *Forum Italicum*, XIV (1980)
- u.ő *Gli attori e l'attore a Ferrara: premessa per un catalogo*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, szerk. PAPAGNO, Giovanni és QUONDAM, Amadeo, Roma, 1982
- u.ő, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450 – 1550*, Roma, 1983
- u.ő (szerkesztő SERAGNOLI, Danielével), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, 1987
- CSAPODI Csaba és CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára, *Bibliotheca Corviniana*, Budapest, 1976
- CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára, *Die Bibliothek des Johannes Vitez*, Budapest, 1984
- CSEHY Zoltán, *A szöveg hermaphrodituszi teste*, Pozsony, 2002
- D'AMICO, Stefano, *Storia del teatro drammatico*, Roma, 1982
- DANESI, Silvia és SQUARZINA, Luigi, *Lettura „antiquaria” e centralità dell'immagine di Roma nel modello di luogo teatrale dell'Umanesimo*, in *Il teatro italiano del Rinascimento, a Columbia University-n tartott 1978-as nemzetközi konferencia közleményei*, Milano, 1980
- DAVICO BONINO, Guido, *Introduzione, Il teatro italiano, vol. II, La commedia del Cinquecento*, Torino, 1977

- DE AMICIS, Vincenzo, L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo, Firenze, 1979 (1897-es 1. kiadás reprintje)
- DE BARTHOLOMAEIS, Vincenzo (szerk.), Laudi drammatiche e rappresentazioni sacre I-III, Firenze, 1943
- u.ő, Origini della poesia drammatica italiana, Torino, 1952
- DE CAPRIO, Vincenzo, I cenacoli umanistici, in Letteratura italiana, Il letterato e le istituzioni, Torino, 1982
- DE FREDE, Carlo, Il concetto umanistico di nobiltà: Pomponio Leto e la sua famiglia, in Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'università di Napoli, II (1952)
- DELCORNO, Carlo, Modelli agiografici e modelli narrativi. Tra cavalca e Boccaccio, in La novella italiana vol I, az 1988-as caprarolai konferencia közleményei (I-II. kötet), Roma, 1989
- u.ő, Nuovi studi sull'exemplum, in Lettere italiane XXXVI (1984)
- u.ő, Studi sugli exempla e il Dekameron, in Studi sul Boccaccio, XV (1985-86)
- DIETRICH, Margret, Pomponius Laethus Wiederweckung des antiken Theaters, in Maske und Kothurn, III (1957)
- DI GIROLAMO, Costanzo (szerk.), La letteratura romanza medievale, Bologna, 1994
- DIONISOTTI, Carlo, Gli umanisti e il volgare tra il Quattro- e Cinquecento, Firenze, 1968
- DOGLIO, Federcio, Il teatro latino nel Cinquecento, in Il teatro classico italiano nel '500, az Accademia dei Lincei 1969-es konferenciájának közleményei, Roma, 1971 (lásd a többi tanulmányt is)
- DOGLIO, Michele, Mito, metamorfosi, emblema dalla „Favola di Orfeo” del Poliziano alla „Festa di lauro”, in Lettere italiane, XXX (1977)
- ELIAS, Norbert, A civilizáció folyamata, Budapest, 1987
- FALLETTI, Celia, Feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473), in Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del 400, az 1982-es viterbói konferencia közleményei, Viterbo, 1983
- FANTONI, Marcello (szerk.), Il „Perfetto Capitano”. Immagini e realtà (secoli XV-XVII), Roma, 2001
- FERRONI, Gulio, „Mutazione” e „riscontro” nel teatro di Macchiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento, Roma, 1972
- u.ő, Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro, Napoli, 1977
- u.ő, Appunti sulla politica festiva di Pietro Riario, in Umanesimo a Roma nel '400, Roma – New York, 1984

- FERRUCCI, Franco: Il mito, in Letteratura italiana, Le questioni, Torino, 1986
- FIORANI, Luigi, MANTOVANO, Giuseppe, PECCHIAI, Pio, MARTINI, Antonio, ORIOLI, Giovanni, Riti cerimonie feste e vita di popolo nella Roma dei papi, Bologna, 1970
- FIRPO, Luigi, La città ideale del Rinascimento. Urbanistica e società (bevezető az antológiához), Torino, 1975
- FISHER-LICHTE, Erika, A dráma története, Pécs, 2001
- FLORIANI, Pietro, Bembo e Castiglione, Roma, 1976
- FONTANA, Alessandro – FURNEL, Jean Louis, Piazza és Corte című fejezetek, in Letteratura italiana, Le Questioni, Torino, 1986
- FÖLDI András – HAMZA Gábor, A római jog története és intézményei, Budapest, 1996
- FRANCASTEL, Pierre, Guardare il teatro, Bologna, 1987
- FRANCESCHINI, Ezio, La „Poetica” di Aristotele nel secolo XII, in Atti del reale istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia, 1935
- GAETA, Franco, Dal comune alla corte rinascimentale, in Letteratura italiana, Il letterato e le istituzioni, Torino, 1982
- GARFAGNINI, Gian Carlo, Lorenzo de' Medici, Firenze, 1992
- GARIN, Eugenio, La cultura filosofica del Rinascimento Italiano, Firenze, 1961
- uő (szerk.), Lorenzo il magnifico e il suo mondo, Firenze, 1994
- GERGELY Jenő, A pápaság története, Budapest, 1999
- GIOVINARDI, Claudio, La teoria gortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento, Roma, 1998
- GRASSI, Ernesto, A 'res' és a 'verba' egysége, in Athenenum, 1992, I. kötet, I. füzet
- GRECO, Aulo, L'istituzione del teatro comico, Napoli, 1976
- HAIGHT, Anne, Lyon, Hroswitha of Gandersheim: Her life, Times and Works, and a Comprehensive Bibliography, New York, 1965
- HAJNÓCZI Gábor, Az ideális város a reneszánszban, Budapest, 1994
- u.ő Vitruvius öröksége: tanulmányok a „De architectura” utóéletéről a XV. és a XVI. században, Budapest, 2002
- HUIZINGA, Johann, A középkor alkonya, Budapest, 1979
- u.ő, Homo Ludens, Szeged, 1990 (reprint – Athenenum, 1944)
- JAUB, Hans Joseph, Alterità e modernità nella letteratura medievale, Torino, 1989
- KLANICZAY Tibor, A magyarországi akadémiai mozgalom előtörténete, Budapest, 1993
- LECLERC, Héléne, Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne, Paris, 1946

MADARÁSZ Imre, Az olasz irodalom története, VI. kiadás, Budapest, 2003
u.ő, Vittorio Alfieri életműve felvilágosodás és Risorgimento, klasszicizmus és romantika között, Budapest, 2004

MAGAGNATO, Licisco, Teatri italiani del Cinquecento, Venezia, 1954

MANGO, Achille, La commedia in lingua nel Cinquecento, bibliografia critica, Firenze, 1966

MARROTTI, Ferruccio, Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica, Milano, 1974

MARSH, David, The Quattrocento Dialogue. Classical tradition and Humanistic Innovation, Boston, 1980

MATTIOLI, Emilio, Luciano e l'umanesimo, Napoli, 1980

MAZZACURATI, Giancarlo, Misure del classicismo rinascimentale, Napoli, 1967
u.ő, Letteratura cortigiana e imitazione umanistica nel primo 500, Napoli, 1966

MOLINARI, Cesare, Scenografia e spettacolo nelle poetiche del '500, in Il Veltro, VIII (1964)
u.ő, Il teatro nella tradizione vitruviana da Leon Battista Alberti e Daniele Barbaro, in Biblioteca teatrale, I (1971)
u.ő, Delle nozze medicee e dei loro cronisti, in Quaderni di Teatro, VII (1980)

MONCALLERO, Giuseppe, Lorenzo, Il cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico, Firenze, 1953

MORONI, Brunella, L'imperatore come allievo e come maestro in alcuni autori tardoantichi, in Acme, L (2002)

NERI, Ferdinando, La tragedia italiana del Cinquecento, Firenze, 1961 (az 1904-es 1. kiadás reprintje)

NYERGES László: A velencei komédia színháza, Nyíregyháza, 1999
u.ő, Az olasz reneszánsz komédia, Budapest, 2003

OLIVI, Luigi, Delle nozze di Ercole I. d'Este con Eleonora d'Aragona, Modena, 1887

OSSOLA, Carlo (szerk.): La Corte e il „Cortigiano”, Roma, 1980

OSTHOFF, Wolfgang, Theatergesang und darstellende Musik in der italienischer Renaissance, Tutzing, 1969

OY-MARRA, Elisabeth, Aspetti della rappresentazione del „perfetto capitano” nell'arte italiana del Quattro-Cinquecento, in „Il perfetto capitano”. Immagini e realtà (secoli XV-XVII), Roma, 2001

PADOAN, Giorgio, La „Calandria” di Bibbiena, Bibbiena, 1970

u.ő, Momenti del Rinascimento veneto, Padova, 1978

u.ő, La commedia rinascimentale veneta, Vicenza, 1982

PAPP Andrea, „Példákból faragott tükrök”, in *Studia Litteraria*, 1994

PARATORE, Ettore, L'influsso dei classici, e particolarmente di Seneca, sul teatro tragico latino del Tre e Quattrocento, in *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, a IV.viterbói tudományos konferencia anyaga, Agnesotti, 1983

PASTRO, Ludwig von, Storia dei papi dalla fine del medioevo I-XVI, konzultált olasz kiadás: I-V. vol, Róma, 1958-64 (német 1. kiadás: 1886-1932, olasz 1. kiadás: 1910-34)

PAYNE, Robert, *The Roman Triumph*, New York – Toronto, 1962

PELLATI, Francesco, Vitruvio nel Medioevo e nel Rinascimento, in *Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia d'Arte*, V (1932)

PETRARCA, Francesco, *Prose*, Milano – Napoli, 1955

PETRINI, Armando, *La „Signoria della madonna Finzione”. Teatro attori e poetiche nel Rinascimento italiano*, Torino, 1996

PIERI, Marzia, *La scena boschereccia nel Rinascimento*, Padova, 1983

PIETRINI, Sandra, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, 2001

PINTOR, Fortunato, *Rappresentazioni romane di Seneca e Plauto nel Rinascimento*, Perugia, 1906

PIPERNO, Franco, *L'immagine del duca*, Firenze, 2001

PIROMALLI, Antonio, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, Firenze, 1953

POGÁNY Frigyes, Róma, Budapest, 1967

POLIZIANO, Angelo, *Stanzák, Orfeusz története*, Budapest, 2003

POVOLEDO, Elena, *La sala teatrale a Ferrara: da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVI (1974)

PRODI, Paolo, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, 1982

QUESTA, Cesare, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo és Dalla rappresentazione alla lettura*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol III, *La ricezione del testo*, Roma, 1990

QUONDAM, Amadeo, *Da teatro della corte al teatro del mondo*, in *op.cit. Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, 1980

u.ő és Papagno szerkesztésében, *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma, 1982

RAVA, Arnaldo, *I teatri di Roma*, Roma, 1953

REBHORN, Wayne, *Courtly Performances: Masking and Festivity in Castiglione's „Book of the Courtier”*, Detroit, 1978

RODINI, Robert, *The „Festa” and the Theatre: A Decade of Research*, in *Forum Italicum*, XIV (1980)

RUFINI, Franco, *Cultura della tradizione e cultura colta a Firenze*, in *Quaderni di Teatro*, VII (1980) ill. in op. cit. *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, 1987

u.ő, *Teatri prima del Teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, 1983 e kötetből magyarul is megjelent: *A színház feltalálása (L'invenzione del teatro) című tanulmány*, in *Ikonológia és műértelmezés* 8, Szeged, 1998 (lásd ugyanitt a többi olasz tárgyú tanulmányt is)

SALISBURY, John of, *Policraticus*, Budapest, 1999

SALUTATI, Colluccio, *De laboribus Herculis*, in *Opera* vol II, Zürich, 1951

SEZNEC, Jean, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, 1990 (francia 1 kiadás, Párizs, 1980)

SIMONCINI, Giorgio, *Cittá e societá nel Rinascimento I-II*, Torino, 1974

u.ő, *L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno*, in *Rinascimento*, XXXI (1991)

STÄUBLE, Antonio, *La commedia umanesitica del Quattrocento*, Firenze, 1968

u.ő, *Scenografia e architettura teatrale nel Rinascimento*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno I-II*, Roma, 1975

u.ő, *L'idea della tragedia nell'Umanesimo*, in op. cit. *La rinascita della tragedia*, Agnesotti, 1983

SUTTINA, Luigi, *Commedie, feste e giuochi a Roma e a Ferrara presso il cardinale Ippolito d'Este nel carnevale degli anni 1540 e 1547*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XCIX (1932)

TAFURI, Manfredo; *L'architettura dell'Umanesimo*, Bari, 1969

TATEO, Franco, *Tradizione e realtà nell'umanesimo italiano*, Bari, 1967

TAVIANI, Ferdinando, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, 1982

TESTI, Fulvio, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Busto Arsizio, 1969

THOENES, Christoph, *Vignola e il teatro Farnese a Piacenza*, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVI (1974)

TISSONI-BENVENUTI, Antonia, *Il teatro delle corti padane*, Torino, 1983

u.ő, *L'Orfeo di Poliziano*, Padova, 1986

TORRACA, Francesco, *Il teatro italiano dei secoli XII, XIV e XV*, Firenze, 1885

- TÓTH János, Játékelmélet és társadalom, Szeged, 1997
- TENCSENYI-WALDAPFEL Imre, Mitológia, Budapest, 1963
- UGOLINI, Filippo, Storia dei conti e dei duchi d'Urbino I-II, Firenze, 1859
- VATTASSO, Marco, Per la storia del dramma sacro in Italia, Roma, 1903
- VENTRONE, Paola, Aspetti della società fiorentina nella Sacra Rappresentazione dei secoli XV e XVI, in Quaderni di teatro, 1982
- u.ő, Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento, Pisa, 1993
- VENTURI, Adolfo, L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este, in Rivista storica italiana II (1885)
- VENTURI, Lionello, Le Compagnie della Calza, in Archivio Veneto, XVII (1909)
- u.ő, L'arte ferrarese nel periodo di Ercole d'Este, in Atti e memorie della Romagna, III-IV, 1887-89
- VÍGH Éva, Éthos és Kratos között. Udvar és udvari ember a 16-17. századi Itáliában, Budapest, 1999
- u.ő, Az udvari élet művészete Itáliában (szöveggyűjtemény, szerkesztő és a bevezető tanulmány szerzője, QUONDAM, Amadeo ajánlásával), Budapest, 2004
- WEINBERG, Bernard A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, Chicago, 1961
- ZAMBOTTI, Bernardino, Diario ferrarese, in Rerum italicarum scriptores, vol XXIV, Bologna, 1933, és ugyanitt az ismeretlen ferrarai krónikás naplója
- ZEMPLÉNYI, Ferenc, Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom, Budapest, 1998
- ZEVI, Bruno, Biagio Rossetti architetto ferarese, il primo urbanista moderno europeo, Torino, 1960
- u.ő, Saper vedere l'urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea, Torino, 1985
- ZORZI, Alvise, La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano, Milano, 1990
- ZORZI, GAMBERO, Elvira, Színházi ünnep. Ábrázolások és leírások, in op. cit. Ikonológia és Műértelmezés 8,
- ZORZI, Ludovico, Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana, Torino, 1977
- u.ő, Figurazione pittorica e figurazione teatrale, in Storia dell'arte italiana, I. Questioni e metodi, Milano, 1979
- u.ő magyarul, Ferrara. A hercegi vasfüggöny, in op. cit. Ikonológia és műértelmezés 8