gondolat

a manierizmus

A MANIERIZMUS

A BEVEZETŐ TANULMÁNYT ÍRTA,
A SZÖVEGEKET ÉS A KÉPEKET
VÁLOGATTA, SZERKESZTETTE

KLANICZAY TIBOR

GONDOLAT · BUDAPEST 1975

Lektorálta
BÁN IMRE

A szövegeket fordították
LONTAY LÁSZLÓ,
LÓRÁNTH ISTVÁN,
KLANICZAY TIBOR–
NEMÉNYI KÁZMÉR,
TANDORI DEZSŐ,
TIMÁR LAJOSNÉ

ISBN 963

A MANIERIZMUS ESZTÉTIKÁJA

„A XVI. század estéje! Lucien Febvre szokása volt az 1560 utáni szomorú emberekről beszélni. Igen, szomorú emberek ezek a minden csapásnak, minden meglepetésnek, a sors és a többi ember minden árulásának, minden keserűségnek, minden haszontalan lázadásnak kitett emberek ... Körülöttük és bennük mily sok az eldöntetlen háború ..." A nagy francia történész, Fernand Braudel emlékezett 1950-ben ezekkel a szavakkal ugyancsak nagy elődjére, aki az elsők között figyelt fel a reneszánsz kései szakaszának szomorú embereire, tragikus hőseire, korukat messze megelőző lázadóira. Az emberiség fejlődése egyik legnagyszerűbb pillanatának, a reneszánsz fénykorának a szülöttei ők: Erasmus, Luther, Machiavelli, Copernicus, Ariosto, Rabelais, Michelangelo hagyatékának örökösei. Nem is bizonyultak rá méltatlannak: Tasso, Bruno, Montaigne, Greco, Góngora, Shakespeare, Donne – nem kevésbé fényes névsor, de mennyire más világ már az övék! Az előbbiek jó része diadalok sorát könyvelhette el,

s lelkes hívek táborától körülvéve halhatott meg, ha pedig ez egyiküknek-másikuknak mégsem juthatott osztályrészül, legalább bízhattak eszméik győzelmében; a bukást egyikük sem élte meg. De Tasso, Greco, Góngora elborult elmével halt meg, Bruno sorsa a máglya lett, Montaigne a szkepszisbe menekült, Shakespeare is eldobni kényszerült Prospero varázspálcáját, s a világ értelmetlenségére rádöbbenő John Donne-t aligha nyugtatta meg az önmarcangoló kegyesség.

Életművük, életútjuk, sorsuk azt példázza, hogy a reneszánsz humanizmusának bealkonyult. A XVI. század második felének gazdasági, társadalmi, politikai, ideológiai válsága elsöpörte az emberi teljességnek, az emberi tudás és hatalom határtalanságának, ember és világ ideális harmóniájának reneszánsz utópiáját. A kor legnagyobbjai mégis folytatni, fenntartani, tovább fejleszteni, sőt túlszárnyalni próbálták a nagyreneszánsz eredményeit. Pedig eközben már egy új korszak érlelődött: a tekintélyelvet visszaállító, az egyházak ideológiai hatalmát restauráló, a földi helyett mennyei harmóniát kereső barokk korszak. A reneszánsz késői szakaszában elkerülhetetlen, törvényszerű volt a feudális rendszer újraerősödése, a reneszánsz vívmányait létrehozó polgárság átmeneti hanyatlása, a néptömegek fokozottabb alávetettsége, az állami és egyházi elnyomó apparátus minden korábbinál teljesebb kiépülése. Az emberi szellem, a haladó gondolat, a szabad alkotótevékenység a reneszánsz korban túlfutott a történelem által kínált való-

ságos lehetőségeken. A történeti szükségszerűség vastörvényei a fejlődést vargabetűkre, a társadalmi és szellemi haladás erőit átmeneti visszavonulásokra, az embert a humánum elérkezettnek hitt diadala helyett további szenvedésekre kényszerítették. A szellem forradalmasodott a reneszánsz korban, de a termelés nem, a reneszánsznak ezért válságba kellett torkollnia, s a szabad szárnyalás helyett a lassú és keserves erőgyűjtésnek kellett következnie. Ez utóbbinak felelt meg a reneszánszra következő barokk kultúra és művészet.

A reneszánsz végső szakasza a történelemnek azok közé a ritka pillanatai közé tartozik, amikor feloldhatatlan ellentmondásba került a fejlődés és a haladás elve. Az európai nemzetek fejlődése szempontjából elkerülhetetlen volt a feudális rend és nemesi uralom új változatának, s ezzel együtt a barokk kultúrának a létrejötte. A haladás eszménye viszont a reneszánsz és humanizmus vívmányainak fenntartását, sőt továbbfejlesztését igényelte. Nyilvánvaló, hogy az így előálló összeütközés a haladó, humanista tradíció híveire, védelmezőire nézve csak tragikus következménnyel járhatott. Tudatában voltak eszményeik magasabbrendűségének, igazságának, de látniok, tapasztalniok kellett, hogy a történelem nem ad nekik igazat, hogy céljaikat nem valósíthatják meg, hogy bukniok kell. Az egyenlőtlen küzdelemben azután az ő eszméik is gyakran eltorzultak, tarthatatlan és védhetetlen szélsőségekbe csapódtak. Akik pedig nem bírták tovább elviselni a feszültséget, azok

arra kényszerültek, hogy feladják eszményeiket és megalkudjanak. Ezért lettek szomorú emberek a XVI. század végének gondolkodói, írói, művészei.

Munkásságukban a reneszánsz válsága jutott kifejezésre. Ennek a válságnak az ideológiai, pszichológiai, irodalmi, művészeti szimptómáit, illetve e jelenségek összességét nevezi a tudomány újabban manierizmusnak. Az elnevezés eredetileg pejoratív értelmű volt, akárcsak a gótika vagy a barokk esetében. A XVIII. század klasszicista ízlésű kritikusai kezdték a XVI. század második felének egyes festészeti alkotásaira a manierizmus megjelölést alkalmazni, erőltetettséget, mesterkéltséget, modorosságot értve ezen. Csak a XX. század művészettörténete ismerte fel, hogy a korábban mesterkéltségnek hitt művészi megoldások számos esetben korukat megelőző zseniális felismerések inkább, olyan művészi vívmányok, melyeket igazában csak a legújabb kor szemlélete és ízlése tud értékelni és hasznosítani. Kiderült, hogy egy egész művészi módszerről és stílusról van szó, mely a művészetnek minden ágában, s az irodalomban is érvényesül, s amelynek megvan a gondolati, magatartásbeli megfelelője is. Így vált a manierizmus a tudományos vizsgálat során történeti fogalommá, a reneszánsz válságát kifejező jelenségek elnevezésévé.

A manierizmus elválaszthatatlan része tehát a reneszánsznak, annak utolsó fázisa, kései áramlata. Megjelenése mindenütt összefügg a reneszánsz válságjelenségeivel, gazdasági, társadalmi, politikai katasztrófáival,

a reneszánsz kultúra társadalmi bázisát alkotó erők megrendülésével. Itáliában első jelei már az 1520-as években megjelennek, kibontakozása pedig a század második felére esik. Európa többi országában a század utolsó évtizedeiben figyelhető meg kialakulása, 1600 körül pedig többnyire már végleg alulmarad a barokkal szemben. A reneszánsz Európa peremén, Angliában, Skandináviában és Kelet-Európában azonban még a XVII. század első évtizedeire is kiterjednek hullámverései.

A manierizmus mint összetett jelenség megtalálható és kimutatható a szellemi élet majd minden területén, legfőképpen a képzőművészetekben és az irodalomban. Kevés területen tanulmányozhatjuk azonban olyan eredményesen, mint az irodalom- és művészetelméletben. A manierista esztétika bemutatása ugyanis egyszerre ad kulcsot mind az ideológiai, mind a művészi problémák megértéséhez. Az alábbiakban ezért a manierista esztétika gondolatkörébe próbáljuk bevezetni az olvasót, beleágyazva természetesen a kérdést a reneszánsz és barokk közti korszakváltás szélesebb összefüggéseibe.

Az irodalom- és művészetelmélet történetében a XVI. század, s különösen annak második fele a legtermékenyebb időszakok egyike. A vezető szerep Itáliáé, ahol írók és művészek, filológusok és filozófusok, humanisták és egyházi harcosok tömegével írták a kritikai tanulmányokat, irodalmi és

művészeti vitairatokat, a gyakran hatalmas terjedelmű poétikai kézikönyveket. A kritikai irodalom e bőségének, virágzásának a hátterében az olasz reneszánsz nagy irodalmi és művészeti eredményei állanak. Soha azelőtt nem vált a művészi és irodalmi tevékenység az életnek annyira fontos részévé, mint a reneszánsz kori Itáliában. Amikor egy nagy alkotó új művének elkészültét szinte az egész ország várta feszült figyelemmel; amikor érdeklődők és élelmes kiadók lopva másoltatták le, és széltében vitatták, terjesztették a még készülő irodalmi művek részleteit; amikor egy-egy nagy freskókompozíció befejezése után valóságos népvándorlás indult meg – távoli városokból is – annak megtekintésére, akkor nem hiányozhattak az irodalomra és művészetre vonatkozó kritikai, elméleti reflexiók sem.

Ezekből lassan kifejlődött a reneszánsz irodalom- és művészetelmélete, mely a XVI. század derekára koncepcióvá, szintézissé érlelődött. A manierizmus esztétikája ennek a szintézisnek a felbomlásából, szétágazásából alakult ki a század második felében. Hogy jellegét, tartalmát meghatározhassuk, körülírhassuk, célszerű előbb vázolnunk azt a status quót, mely az olasz irodalom- és művészetelméletben 1550 körül fennállott.

A felújított klasszikus retorika, a platóni szépségeszmény és az arisztotelészi poétika alkotta az érett reneszánsz irodalomelmélet három fő összetevőjét. Kezdetben, a XV. században a retorika dominált; a költészettan, vagyis a poétika csak a verset a prózától

megkülönböztető prozódia vizsgálatára szorítkozott. A költő ekkor *poeta rhetor*, s egy nagyra értékelt költői mű éppúgy *opus rhetoricum*, mint egy szónoklat, humanista episztola, vagy történeti traktátus. Természetesen a retorika itt a közkeletűnél sokkal átfogóbb jelentésben értendő. Nem csak az ékesszólást jelenti, még csak nem is az írásművek szerkesztését, mint a középkorban, hanem a szóban és írásban való igényes kifejezés általános elméletét és gyakorlatát. Cesare Vasoli szerencsés megfogalmazása szerint a quattrocento retorikája „a kiegyensúlyozott és önmagához hű személyiség formáló módszere, mely képessé teszi őt arra, hogy tiszta és emelkedett nyelven fejezze ki magát, és eljusson a legmegfelelőbb kifejezőeszközök abszolút birtoklásához". Az így újjáértelmezett retorika gyökereztette meg az arányos szerkesztés, a szabatos kifejezés, a nyelvi tisztaság, az elegancia és emelkedettség, a logikus és világos érvelés, s mindezek érdekében a nagy antik példaképek követése, *imitáció*ja elvét. A szépség kritériuma ebben a retorika központú szemléletben önállóan még nem jut szóhoz. A polgárjogot a platonista filozófia újjászületése hozta meg számára.

Marsilio Ficino újplatonikus filozófiai rendszerének a szépség az egyik központi kategóriája. Nem más ez, mint a tökéletesség szimbóluma, a legfőbb jónak, vagyis az istenségnek az érzéki világban való tükröződése, az igazság látható aspektusa. A szépség isteni teremtő aktusnak köszönheti létét, az az ember tehát, aki képes szépséget

elővarázsolni, maga is isteni adottságokkal rendelkezik. Így válik a szépség a költői, s ugyanígy a képzőművészeti vagy zenei alkotás legfontosabb vonásává, lényegévé; a költő, a művész eszerint nem mesterséget űz, nem a középkori értelemben vett *ars*nak a gyakorlója, hanem metafizikus ihlet, isteni inspiráció – a kor kifejezésével élve *furor poeticus* – jóvoltából alkotja művét. Ő is, miként isten, az intellektusában megteremtett *ideá*kat varázsolja bele az anyagba, s minthogy az isten és a művész alkotta *ideák* azonos jellegűek, teremtményeik, a természet és művészet is harmonizálnak egymással.

A retorikus és a platonikus irodalomfelfogás bármennyire különbözik is egymástól, okot és módot adva komoly vitákra az 1500 körüli években, összeegyeztetésük nem ütközött nagyobb nehézségbe. Az eltérés ugyanis elsősorban az elméleti kiindulópont terén mutatkozik; az eredmények, a gyakorlati konzekvenciák már meglehetősen hasonlóak. Tartalmát, alkotóelemeit tekintve a firenzei újplatonizmus szépségeszménye hasonló igényeket támasztott, mint a retorika mindenhatóságát valló felfogás. A részek arányossága, a mennél tökéletesebb harmónia, a kifejezőeszközök (nyelv, vonal, szín stb.) tisztasága itt is, ott is alapvető követelmény. Sőt, az *imitáció*, az utánzás elve sem szorult háttérbe, csak mélyebb értelmet nyert. Hiszen ha a művész isteni ihlet alapján dolgozik, akkor műve az isten alkotta természetet reprodukálja. S ha a természet imitációjára egyes nagy klasszikusok már tökéletes példát, s a szépségre ideáltípusokat nyújtottak,

akkor az ő követésük elengedhetetlen a művész, a költő agyában megfogant *ideá*nak az érzéki világba való átültetésekor. Persze a platonikusoknál nem a részleteknek, a formai elemeknek, hanem az eszményinek és egyetemesnek az imitációjáról van szó. A humanista retorika által kifejlesztett formai fegyelem és művészi arányosság a metafizikus szépségfogalom jegyében kapott tehát mélyebb, filozófiai megokoltságot. Az ideális szépségnek a költészetre vonatkoztatott elmélete, melynek a XVI. század elején Pietro Bembo volt a legfőbb képviselője, egyúttal a retorikus-humanista hagyomány örököse is.

Az irodalmi és esztétikai eszmélkedések platonizáló irányú fejlődése, a filozófiai szempontok erőteljes érvényesítése által, lényegesen közelebb vitt a művészet sajátos problémáihoz. Míg a retorikus imitációfelfogás elsősorban a klasszikusok nyelvi, stilisztikai tanulmányozására, vagyis filológiai érdeklődésre ösztönzött, addig a költői alkotást valamely *idea* inkarnációjának tekintő platonikusok a művek filozófiai mondanivalójára irányították a figyelmet. A filológiai-retorikai exegézis helyett fokozott szerephez jutott a költői alkotás mélyebb értelmének, rejtett, allegorikus mondanivalójának a keresése. Nem elégedve meg a művek közvetlen értelmének, közérthető mondanivalójának ismeretével, igyekeztek azok mögül – a platonikus esztétikai nézetek kései képviselőjének, Rimay Jánosnak szavaival – „mind az theológiának ... fényes aranyát, s mind az philosophiának ... nectárját" is kihámozni.

A platonizmussal átitatott irodalmi gondolkodás számára egyre nyilvánvalóbbá vált az a lényeges különbség, amely az értekező és a költői írásművek között mutatkozik. Míg a korai humanisták egyforma érdeklődést tanúsítottak mindenfajta opus rhetoricum iránt, s azonos nyelvi, stilisztikai igényeket támasztottak velük szemben, addig a platonisták felismerték, hogy az igazi költői alkotásokra a retorika normái nem elégségesek, vagy egyáltalán nem is alkalmazhatók. Újra felfedezték tehát a költészet tudományát, a poétikát, a csökkent rangú retorika pedig visszaszorult az ékesszólás, illetve az értekező írásművek tudományává. A poétika iránti igény Horatiusnak az egész középkoron át ismert *Ars poeticá*ját hozta divatba. A számos Horatius-kommentár után (az elsőt Cristoforo Landino írta, 1482-ben) megszülettek az első önálló poétikai kézikönyvek is, amelyek közül Girolamo Vida latin *(De arte poetica libri III*, 1527 – Az ars poetica három könyve) és Bernardino Daniello olasz *(Della poetica*, 1536*)* nyelvű művei a legfontosabbak. E horatiusi ihletésű, de erősen iskolás jellegű poétikák azonban hamar háttérbe szorultak Arisztotelész *Poétiká*jának termékeny hatása jóvoltából.

Az ókori irodalomelmélet e legnagyobb teljesítménye 1498-ban, mikor Giorgio Valla latin fordításában első ízben jelent meg nyomtatásban, illetve 1508-ban, amikor Aldo Manuzio az eredeti görög szöveget is kiadta, még nem keltett feltűnést. Alessandro de' Pazzi 1536. évi kétnyelvű (görög-latin) kiadásából azonban már 1537-ben és 1538-ban is

utánnyomás jelent meg, 1541-ben pedig az arisztotelészi *Poétika* bevonult az egyetemi oktatásba: elsőnek Bartolomeo Lombardi kezdte meg rendszeres magyarázatát Padovában. Francesco Robortello 1548-ban megjelent latin nyelvű *Poétika*-kommentárja, illetve Bernardo Segni 1549-ben kiadott olasz *Poétika*-fordítása után pedig megindult az új kiadások, fordítások, kommentárok véget nem érő áradata. E sokáig érlelődő, de azután hirtelen kirobbanó siker magyarázata abban keresendő, hogy Arisztotelész műve zseniális választ adott a költészettel kapcsolatos több alapvető, s ekkor már feltétlenül tisztázást igénylő kérdésre. A nagy ókori filozófus műve végre megadta a költészetre vonatkozó ismeretek tudományos alapjait, lehetővé tette, hogy a poétika valóban tudománnyá váljék. Ennek egyik feltétele, hogy tárgya meg legyen határozva, hogy kompetenciája elvszerűen elhatárolódjék más területekétől. Arisztotelész e tekintetben szilárd s máig érvényes kritériumokat szolgáltatott, elhatárolva a költészetet (mai szóhasználatunk szerint „szépirodalmat") egyrészt a tudománytól, másrészt a történetírástól. Az előbbitől megkülönbözteti *mimézisz*-(imitáció) jellege, az utóbbitól pedig, hogy nem azt írja le, ami tényszerűen megtörtént, hanem ami a valóságban megtörténhet, vagyis ami valószerű. A verses forma ezzel megszűnik a költészet ismertető jegye lenni, hiszen tudományt és történelmet is lehet verses formában előadni. Annál nagyobb jelentősége lesz viszont a *mimézisz* különféle fajtáinak, vagyis a műfajoknak,

amelyeknek megkülönböztetéséhez, elméletéhez a *Poétika* szintén megadja a tudományos alapokat. Arisztotelész jóvoltából a szépségről szóló elvont spekulációk helyébe az irodalom valóságos problémáinak a vizsgálata léphetett, a költészet spiritualizált értelmezése után ismét annak emberi, evilági céljai kerültek előtérbe.

A *Poétika* gyorsan kibontakozó népszerűségének az is egyik fontos oka volt, hogy a mű – nem utolsósorban töredék volta s a bizonytalan szöveghagyomány miatt – számos döntő ponton különböző értelmezéseket tett lehetővé. A reneszánsznak retorikus tradíción és platóni tanításokon iskolázott teoretikusai nem mint az addigi törekvéseikkel szemben álló, a nézeteik revízióját kívánó művet fogadták a *Poétikát*, hanem mint olyan klasszikus művet, mely őket igazolja, sőt éppen a hiányzó láncszemeket kínálja számukra elméleti útkereséseik közben. Bár a klasszikus mintaképek, illetve az ideális szépség imitációjával szemben Arisztotelész *mimézisz*-értelmezése a természet s az emberi valóság utánzásában jelölte meg a költészet s általában a művészet lényegét, a hagyományos és az arisztotelészi imitációfelfogás nem tűnt ellentétesnek. Minthogy a *Poétika* nem a tényszerű, szolgai valóságmásolást kívánja a költőtől, hanem a valószerűnek, a valósággal nem ellentétesnek, a lehetségesnek az ábrázolását, azaz – a kor terminusa szerint – egy „ideális imitáció"-t, tanítása könnyen összeegyeztethető volt az ideális szépség és harmónia elméletével. Sőt, ez utóbbi éppen a valóságábrázolás igényével ellensúlyoz-

va válhatott csak a reneszánsz költői, művészi gyakorlatára maradéktalanul alkalmazható koncepcióvá. Hiszen a reneszánsz műalkotásait – irodalmiakat és képzőművészetieket egyaránt – éppen a valóságigény és a szépségeszmény kettőssége, egyidejű, egymást kiegészítő és egymást korlátozó érvényesülése jellemzi. Az eszményi szépség követelménye megszabta a valósághűség határait, a realitással való elválaszthatatlan kapcsolat pedig nem engedte a szépségkultuszt üres absztrakciók játékává fajulni.

A reneszánsz művészetnek ezt az alapelvét, illetve ennek törés nélkül, egyenletesen emelkedő és kiteljesedő fejlődését tanúsítja a Petrarcától Ariostóig, illetve Masacciótól Michelangelóig ívelő fejlődés. A reneszánsz e páratlan értékű művészi vonulatának a fényében, nagyságától lenyűgözve a retorikus tradíció formális igénye, az ideális szépség platonikus elmélete és az arisztotelészi valósághűség – ha némi ellentmondások és belső feszültségek árán is – a XVI. század 40-es éveiben szintézisbe juthatott. Ennek két legérettebb változatát Girolamo Fracastoro 1540 táján írt *Naugerius sive de poetica dialogus* (Navagero, avagy dialógus a poétikáról), illetve Francesco Robortello 1548-ban kiadott *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes* (Magyarázatok Arisztotelész *Poétikáról* szóló könyvéhez) című munkáiban tisztelhetjük. Az előbbi inkább platonikus, az utóbbi elsősorban arisztoteliánus hangsúllyal szerencsésen – és az utolsó pillanatban – egyesítette és rög-

zítette a reneszánsz kori esztétikai és poétikai eszmélkedés eredményeit.

Ehhez a nagy szintézishez fokozatosan felzárkózott a képzőművészettel, sőt a zenével foglalkozó elméleti irodalom is. A képzőművészetek közül a festészet problémái álltak a leginkább előtérben, teoretikusainak azonban komoly nehézségeket kellett leküzdeniük. A középkorban, s jórészt még a quattrocentóban is, a festészet és szobrászat mint mesterségek éltek a köztudatban, s a róluk szóló irodalomnak elsősorban a mesterség szabályainak kidolgozása, illetve a technikai tökéletesedés elősegítése volt a célja. A művész maga is mesterembernek, iparosnak számított, akinek nincs keresnivalója a szellemi elit világában. Mestersége ugyanis alsóbbrendű, nem tartozik az ún. hét szabad művészet közé. Ez utóbbiak közé az ókor óta azokat az *ars*okat – ma úgy mondanánk; tudományokat, pl. a grammatikát, logikát, retorikát stb. – sorolták, melyek ismerete nem képesített valamely kenyérkereső foglalkozásra – vagyis amelyek „szabadok" voltak az anyagi érdekektől. Nem tartozott a hét szabad művészet közé a költészet sem, de a retorikával fennálló szoros kapcsolata folytán idetartozását viszonylag könnyen sikerült elismertetniök a költőknek – bár az anyagi érdekektől ők korántsem voltak mentesek. Számos művet írtak ugyan a költészet védelmében, de ezekben többnyire a profán témák, a pogány antik költők vagy pedig a nemzeti nyelvű költészet jogaiért szálltak síkra, a költészetnek a magas szintű szellemi

tevékenységek közé való tartozását komolyan senki sem vonta kétségbe.

A festészetnek és a szobrászatnak azonban ki kellett küzdenie emancipációját, s el kellett ismertetnie a „szabad" mesterségek közé tartozását. A festészet rangját igazoló érveket nem kisebb ember, mint Leonardo da Vinci foglalta össze a legteljesebben. A legfőbb érvet természetesen a gyakorlat szolgáltatta: egyre inkább beigazolódott, hogy a festészet magas színvonalú intellektuális tevékenység. Hiszen a perspektíva, valamint a helyes arányok kidolgozása komoly matematikai és geometriai tudást igényelt, s a platonizmus tanításaival összhangban az is nyilvánvalóvá vált, hogy a művész nemcsak anyagot formál egy adott célnak megfelelően, hanem a dolgok valamely általános lényegét is kifejezi. A XVI. század első felében már közhellyé kezdett válni, hogy a festő is az intellektusában megfogant prekoncepció – platonista terminussal *idea* – jegyében alkot, hogy ő is az eszményi szépség létrehozására törekszik, s hogy a természetben látható dolgokat egy ideális szelekció útján reprodukálja művében. Előtérbe kerülvén így a festészet esztétikai oldala, megmutatkozott a költészettel való szoros rokonsága, az esztétikum révén vele azonos természete. Míg korábban az emberi tevékenység teljesen különböző szféráiba sorolták őket, addig most előszeretettel hangoztatják, hogy a festészet tulajdonképpen néma költészet, a költészet pedig beszélő festészet. Ez a felismerés lehetővé tette az arisztotelészi *Poétika* tételeinek az alkalmazását a festé-

szetre és szobrászatra is, s ezzel a művészetelmélet szilárdabb, tudományosabb alapra helyezését, amint erről Benedetto Varchi *Lezione della maggioranza delle arti* (1546 – Előadás a művészetek nagykorúságáról) című munkája tanúskodik. Hogy a poétikai művekhez hasonló színvonalú és filozófiai igényességű művészetelméleti írások a XVI. század derekáig mégsem jöttek létre, annak elsősorban az lehetett az oka, hogy e téren – az egyébként is különálló építészetet nem számítva – nem álltak rendelkezésre az antikvitásból fennmaradt elméleti rendszerezések. E nehezen behozható hátrányt a művészetelmélet csak a manierizmus jegyében tudta – a század végén – leküzdeni.

A zene és zeneelmélet helye és helyzete ebben az együttesben eléggé különleges. A zene rangját nem kellett elismertetni, a hét szabad művészet egyike volt, sőt azon belül sokan a legmagasabb polcra helyezték. Hiszen a zene a harmónia tudománya, a harmónia pedig az ideális szépség legfőbb titka, hordozója, biztosítéka. A harmónia ezért már a XV. századtól kezdve a művészet alapelvének, amolyan zenei alapelvének számított. Költészetre, festészetre, szobrászatra, de különösen az építészetre előszeretettel alkalmazták is a zenei analógiákat. A nagy reneszánsz építkezések terveit zeneteoretikusokkal vizsgáltatták felül, hogy a méretek és arányok megfeleljenek a zenei harmónia törvényeinek. A zene így az esztétikum egyik legfőbb szabályozó elve lett; a neoplatonikus spekulációk nyomán pedig a zenei harmónia eszménye egyenesen kozmikus mére-

teket öltött. A zenei harmónia tulajdonképpen a világmindenségben, illetve a teremtésben érvényesülő isteni harmónia visszacsengése – fejti ki Francesco Giorgio *De harmonia mundi totius* (1525 – Az egész világ harmóniája) című könyvében. Ha a művészet imitáció, akkor a zenében és az általa közvetített harmóniában eszerint a kozmosz és az istenség imitációja valósul meg.

A művészeteknek az összetalálkozása, közös vonásaik felismerése, az esztétikum alapján való együvé sorolása a reneszánsz egyik nagy vívmánya. A XVI. század derekán nem kell többé bizonygatni, hogy valamennyi művészi tevékenységet a hét szabad művészet rangja illeti meg, most már előkelőbb státusra tartanak igényt. A művészeteket immár a filozófiával érzik rokonnak, s míg korábban a szabad művészeteket megszemélyesítő hét keresztény matróna képében ábrázolták az emberi tudás felső szintjét, most a kilenc pogány múzsa lett az alkotó emberi szellem igazi szimbóluma.

A valósággal harmonizáló ideális szépség: ezt váltotta valóra a reneszánsz művészete, s ezt próbálta igazolni, értelmezni – több-kevesebb rendszerességgel – a reneszánsz irodalom- és művészetelmélete. De csak az első összegezéshez juthatott el, annak igazi – a reneszánsszal összhangban való – elmélyítésére nem jutott idő. Mikorra Fracastoro, Robortello, a korai Varchi, Francesco Giorgio művei elkészültek, a reneszánsz nagy utó-

piája: ember és világ, természet és művészet, valóság és szépség harmóniája Itáliában már szertefoszlóban volt. A század második negyedében fokozatosan megrendültek azok a gazdasági és társadalmi alapok, melyeken a reneszánsz művészet és irodalom felvirágzott, s válságba jutott az a humanista eszmerendszer, amely a kor intellektuális és művészi életét áthatotta. Elmúlt az a szerencsés történelmi pillanat, amikor valósághűség és szépségkultusz összeegyeztethető volt; amikor a földi, emberi célok és a platonista értelemben vett transzcendens aspirációk egybehangzónak tüntek; amikor a művész egyszerre lehetett vátesz, a szépség szuverén alkotója és nevelő, a közhaszon szolgálója. Az alapok megbomolván, a művészi gyakorlat is kezdett elhajlani a reneszánsz ideális normáitól. A kritikusoknak és teoretikusoknek pedig fel kellett ismerniük a reneszánsz poétika és művészetelmélet amúgy is csak nehezen elsimított belső ellentmondásait. Sőt, az elméleti gondolkodás elébe is vágott az irodalom és művészet fejlődésének – első ízben a kritika és esztétika történetében. Míg eddig az elméleti reflexiók a művészet eredményei nyomán érlelődtek rendszerré, a XVI. század második felében a kritika törekszik irányt szabni a művészi fejlődés számára.

Innen érthető, hogy a reneszánsz jegyében létrejött új irodalom- és művészetelmélet kivirágzása, differenciálódása, a mai értelemben vett kritika és esztétika megszületése a reneszánsz válságának évtizedeire esett. A humanista poétikai és művészeti elvekből

különböző módon elágazó törekvések nagy csatateréve vált a XVI. század második felének kritikai irodalma. A nézetek és elméletek dzsungelében meglehetősen nehéz eligazodni, mert az egyes koncepciók, vélemények ritkán jelentkeztek egyértelműen, a maguk tisztaságában. A fő erővonalak mégis kimutathatók. A reneszánsz irodalom- és művészetelmélet tételeit variáló és továbbfejlesztő művek sokaságából két fő tendencia bontakozik ki, szilárdul meg, hogy végül az 1580-as, 90-es években, immár világos frontvonalakat alkotva, egymással farkasszemet nézzen. Az egyikben a manierizmus esztétikáját ismerhetjük fel, amely torzítva és merészen újítva ugyan, a reneszánsz alapvető eszményeit védi és őrzi, a másikban pedig egy klasszicisztikus s az ellenreformáció által támogatott „hivatalos" esztétikát, mely végső fokon a barokk művészet és művészetelmélet útját egyengeti.

A katalizátor szerepét ebben a polarizálódásban Arisztotelész *Poétikája* töltötte be. Első elemzői és kommentátorai – mint említettük – egy humanista racionális irodalomelmélet számára találtak benne támpontokat, s főként arra figyeltek fel, amit a platonista szépségeszménnyel összeegyeztethettek. Egyre elmélyültebb tanulmányozása – melyben nem annyira a görög filozófus mondanivalójának mennél pontosabb megértése, mint inkább a műből levonható és a jelenre alkalmazható tanulságok levonása játszotta a fő szerepet – azonban odavezetett, hogy a *Poétika* sokak szemében kezdett az abszolút igazság, a megtámadhatatlan te-

kintély, a kötelező norma, s hovatovább az irodalomban egyedül üdvözítő dogma rangjára emelkedni. A kritika mindig hajlamos a kényelmességre; könnyebb egy kitűnően kidolgozott koncepcióra támaszkodva ítélni, mint az új jelenségeket elemezve alkotó módon, önállóan állást foglalni. Arisztotelész most készen kínálta a receptet az irodalmi és művészeti alkotások elbírálásához. S megvolt az az előnye is, hogy a *Poétika* egyetlen ponton sem állt szemben a magát megreformáló s a tridenti zsinat jóvoltából sorait rendező katolikus egyház tanításaival – ami korántsem mondható el a platonikus ihletésű művészetfilozófiai megfontolásokról. Az egyik legrészletesebb s terjedelmét tekintve is monumentális poétikai rendszerezés szerzője, Giulio Cesare Scaligero nem is habozik Arisztotelészről kijelenteni *Poetices libri septem* (1561 – A poétika hét könyve) című művében, hogy ő „imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus" (a mi császárunk, minden művészet örökös diktátora).

Veszélyes elv! Még akkor is, ha a XVI. század derekán valóban nem állt rendelkezésre átgondoltabb, tudományosabb irodalomelmélet, mint az Arisztotelészé. Tételeit alkotó módon, a kor viszonyaira ésszerűen alkalmazva is értékesíthették, de furkósbotként minden eredeti, új törekvéssel szemben is felhasználhatták. Sőt, e költészettani „örökös diktátor" kijelentéseit könnyen lehetett egyoldalúan is értelmezni, vagy pedig állításait önkényesen interpretálva, tőle idegen elveket is az ő „császári" tekintélyével fel-

ruházni. Mindezek a lehetőségek és veszélyek, Arisztotelész és a nagy antik klasszikusok tanításának és példájának különböző értelmezései világosan elénk tárulnak a század derekán hosszan hullámzó esztétikai vitákból. Az első, mely a dráma körül robbant ki, amolyan előjátéknak tekinthető; a két igazi nagy polémiának az epika és a festészet, pontosabban Ariosto és Michelangelo volt a tárgya. Éppen az olasz reneszánsz fejlődését betetőző két nagy mű, az *Őrjöngő Lóránd (Orlando furioso)* és az *Utolsó ítélet* vált vízválasztóvá, ezek megítélése hozta felszínre a reneszánsz poétika, illetve művészetelmélet ellentmondásait.

A drámavitát a tragédia új irányának a megjelenése váltotta ki az 1540-es évek elején. Giovambattista Giraldi–Cinzio 1541-ben mutatta be *Orbecche* című művét a ferrarai udvarban; Sperone Speroni pedig 1541- vagy 42-ben olvasta fel először *Canace* című tragédiáját a padovai Accademia degli Infiammati (Fellelkesültek Akadémiája) tagjai előtt. Mindkét mű arról nevezetes, hogy a borzalom túlhajtásával, illetve a bűn megdöbbentő ábrázolásával elhajlik a reneszánsz harmóniaeszményétől, s ezért joggal tekinthető a manierista és a barokk tragédia előfutárának. Különösen a Seneca tragédiáit példaképül választó Giraldi-Cinzio drámáinak a hatása bizonyult termékenynek: tőle indult ki az újkori tragédia ún. senecai iránya, mely az 1600 körüli évtizedekben uralkodó szerephez jutott a francia, spanyol és angol színpadon. Bár a ferrarai író az *Orbecche* dedikációja szerint Arisztotelész *Poétikájának* – szerinte

ugyan homályos – útmutatásait tartotta szem előtt, következő művét, a ferrarai herceg előtt 1543-ban felolvasott *Didone* (Dido) című tragédiáját határozott kritika érte Arisztotelész nevében. Az ismeretlen kritikus több észrevétele a *Poétika* szabályainak betű szerinti követését kérte számon Giraldi-Cinziótól. Így helytelenítette, hogy az író isteneket is felléptet darabjában, pedig azt Arisztotelész kárhoztatja, továbbá hogy felvonásokra és jelenetekre osztja tragédiáját, holott azt a görögök, akik alapján Arisztotelész szabályait megalkotta, sohasem tették; valamint hogy a *Didone* nem hasonlít az *Oidipusz király*hoz, noha a *Poétika* szerzője ezt tekintette a tökéletes tragédia mintaképének.

E vaskalapos érveléssel szemben Giraldi-Cinzio egy, a ferrarai hercegnek címzett értekező levélben válaszolt még ugyanebben az évben. Megfelelve az egyes pontokra, kifejti, hogy a *Poétika* tanulmányozásakor nem a görög irodalom nyomán alkotott konkrét előírásokat kell szem előtt tartani, hanem azt a célt, amelynek érdekében Arisztotelész az általános tanulságokat levonta. Másfajta művek esetében akkor járunk el szerinte az ő szellemében, ha nem az általa leírt megoldást választjuk. A *Didone* valóban eltér az *Oidipusz király*tól, de éppen Arisztotelész útmutatásait követve jött létre másfajta tragédia a másfajta témából. „Ha pedig – írja – egyes pontokon talán eltávolodtam az Arisztotelész által adott szabályoktól, hogy igazodjam a mi időnk szokásaihoz, ezt szintén antik példák nyomán tettem" – s hivatkozik itt arra, hogy másként alakította a cselek-

ményt Euripidész is, mint Szophoklész, s megint másként a rómaiak, mint a görögök. Figyelemre méltó itt „a mi időnk szokásaira" való hivatkozás, ami a klasszikus példaképek szolgai utánzásával szemben a korszerűség igényének megfogalmazását jelenti. Ugyanez az elv jut szóhoz akkor is, midőn a tragédiának felvonásokra és jelenetekre való osztását azzal magyarázza, hogy a görögökhöz képest megváltozott a színpad, és ez más szerkezeti megoldást követel. Giraldi-Cinzio éles elmével ismerte fel, hogy a vitában a régi normákhoz való ragaszkodás és a korszerűség ellentéte a fő probléma, s ezért *Altile* című, soron következő tragédiája elé írt prológusában – feltehetően még ugyanebben az 1543. évben – visszatért a kérdésre. Nem olyan zártak a tragédia törvényei – írja –, hogy „a kor, a nézők és a tárgy" szolgálatában ne lehetne az előírásokat áthágni. „És ha most itt lennének az antik költők – teszi hozzá –, ők is a mostani idők, a nézők és az új téma igényeinek törekednének eleget tenni." Ennek az érvelésnek a hatásosságát bizonyítja, hogy gondolatai más drámaírók műveinek az előbeszédeiben is visszatérnek. A Giraldi-Cinzióval kortárs Lasca például *Strega* (Boszorkány) című komédiájának prológusában egyértelműen kimondja: „Arisztotelész és Horatius az ő saját korukat látták, a mienk azonban más jellegű: mások a szokásaink, más a vallásunk, más az életmódunk, s ezért a komédiát is másképp kell írni; Firenzében nem úgy élnek, mint hajdan Athénben vagy Rómában."

A Giraldi-Cinzio *Didoné*ját ért bírálattal

egyidőben támadás érte a másik tragédiaszerzőt, Sperone Speronit is. A firenzei Bartolomeo Cavalcanti *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (1543 – Bírálat Canace és Macareo tragédiájáról) című írásában szintén Arisztotelész *Poétikája* alapján mérlegel, kifogásai azonban főleg morális és stilisztikai jellegűek. Szemére veti a padovai professzornak, hogy darabja nem kelti a kívánt erkölcsi hatást, pedig a tragédia elsősorban tanítani hivatott. Speroni két főszereplőjének, Canacénak és Macareónak a közönség szeme láttára lejátszódó vérfertőző testvérszerelme viszont nemkívánatos példát ad, amit nem korrigál kellőképpen az őket elérő végső büntetés. A *Canace* stílusát a bíráló különcködőnek, fecsegőnek és homályosnak tartja, ami által Speroni – szerinte – figyelmen kívül hagyta a tragédiában kötelező sajátos stílusminőséget.

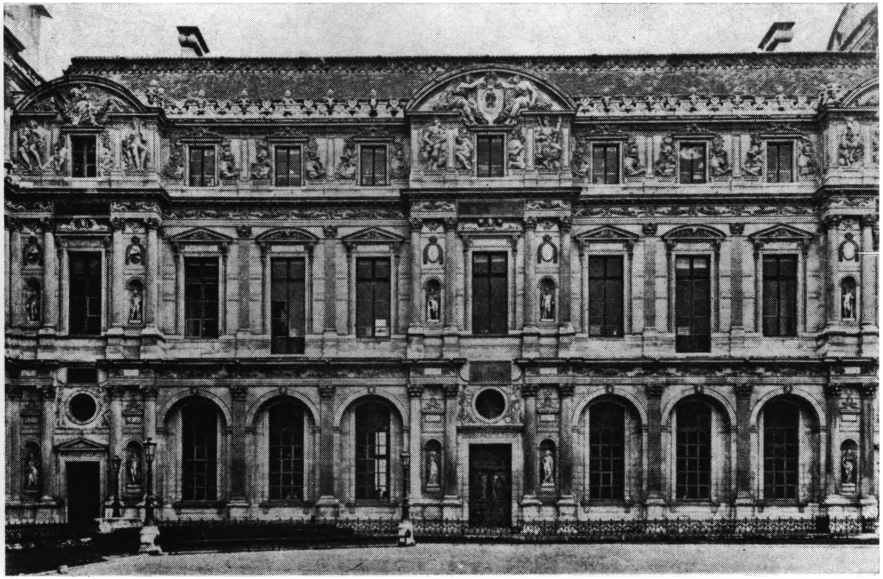
Mindkét vádban van igazság, de számunkra most nem a *Canace* értékelése az érdekes, hanem az Arisztotelész irodalomelméletével kapcsolatos álláspontok alakulása. E tekintetben igen tanulságos Speroni magyarázkodása, aki több mint egy évtizeddel később két munkában is védelmébe vette drámáját (*Apologia contra il Giudizio fatto sopra la Canace* (1554 – Apológia a *Canacéről* írt bírálattal szemben); és *Lezioni in difesa della Canace* (1558 – Előadások a *Canace* védelmében). Ezekben igyekszik művét a *Poétikával* összhangban levőnek feltüntetni, de végül azt a meglepő kijelentést teszi, hogy Arisztotelész szabályai a kezdő írók számára készültek, míg „azok, akik értik mesterségü-

ket, ítélőképességük jóvoltából eltávolodhatnak az előírásoktól, és olyasmit is írhatnak, amit a mesterség keretében nem tanítanak, éppen ezáltal bizonyítva kitűnőségüket". Megjelenik tehát a korszerűség eszménye mellett egy, az arisztotelészi klasszicizmus ellen szegezhető másik fontos érv: a magasabb írói kvalitásnak a normáktól való függetlensége – ami egyébként összhangban van a platonista felfogással.

Míg Giraldi-Cinzio és Speroni a kiteljesedett, érett reneszánszhoz képest új irányba kezdtek tapogatódzni tragédiáikkal, addig a jó negyedszázaddal korábbi *Őrjöngő Lóránd* (1516) az olasz irodalomnak a reneszánszt talán legtökéletesebben reprezentáló alkotása volt. Mégis, a kifejlődőben levő arisztotelészi dogmatizmus az 1540-es évek végén ezt a művet is kikezdte. Része lehetett ebben a *L'Italia liberata dai Goti* (1547–48 – Itália megszabadítása a gótoktól) megjelenésének, melyben Giangiorgio Trissino a Homérosz- és Vergilius-típusú antik hősköltményt próbálta az olasz irodalomban meghonosítani, szigorúan ragaszkodva az arisztotelészi *Poétika* szabályaihoz. A kritikusok és olvasók joggal láttak alapvető különbséget az *epopeia*, vagyis hősköltemény és az Ariosto, valamint elődei által művelt *romanzo*, azaz regényes eposz között. Egy percig sem lehetett kétséges, hogy a klasszikus modellnek csak az előbbi felel meg. Arra mégsem vállalkozott senki, hogy írásban megtámadja a „divino"-nak nevezett olasz költőóriást, egyetemi és akadémiai körökben azonban nem fukarkodtak az *Őrjöngő Lóránd* „hibáinak" emlegeté-

sével. Kétségbe vonták erkölcsi hasznosságát; kifogásolták, hogy nem az antik költőket követi, hogy nem egyetlen hős és egyetlen főcselekmény áll a mű tengelyében; illetlennek tartották a sok lírai kitérőt, szerelmi epekedést, és hogy alantas személyek előkelőekkel keverednek; vagyis „azt szeretnék bebizonyítani . . ., hogy teljesen eltért Arisztotelész *Poétikájá*tól". Giovambattista Pigna foglalta össze ezekkel a szavakkal az Ariostóról hallott kifogásokat Giraldi-Cinzióhoz írt levelében, kérve őt a méltó válasz megadására. A levél, a már jól ismert drámaíró és kritikus válaszával együtt, 1554-ben külön kis kötetben jelent meg, de egyidejűleg mindketten egy-egy önálló könyvben is igyekeztek a *romanzo* sajátságait megvilágítani. Pigna könyve, az *I romanzi* (1554 – A regényes eposzok) tárgyunk, a reneszánsz poétika differenciálódása szempontjából keveset nyújt, annál többet Giraldi-Cinzio említett válaszlevele és *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie* (1554 – Értekezések a regényes eposzok, a komédiák és a tragédiák szerzéséről) című nagyobb munkája.

Az Ariosto-vitában Giraldi-Cinzio tovább fejleszti és általánosítja a korszerűségnek a tragédiák kapcsán már megpendített elvét, és – az irodalmi kritikában első ízben – történeti érveléssel alapozza meg fejtegetését. Felismerve a nyelvi s a társadalmi-kulturális adottságok tradícióformáló szerepét, kijelenti, hogy miképpen a latin nyelv a görögből, s a rómaiak szokásai a görögökéből erednek, ugyanígy az olaszok nyelv, életmód, be-



Giuliø Mazzoni: A Palazzo Spadą. Róma

A Saint-Etienne du Mont. Párizs

szédmodor, fegyverforgatás, „lovaglás" stb. tekintetében a franciák, provanszálok, spanyolok követői. Természetes tehát, hogy míg a rómaiak – mint Vergilius – a görögök hősköltemény ét utánozták, addig az olaszok a hozzájuk közel álló népek hagyományának az örökösei a költészetben is. Más kor, más szokások, más nyelv a költészetben is más módszert („altri modi di poeteggiare") követel. Ezt igényli a közönség is, mely nem a klasszikus írói mintaképek világára, s nem is a költő által ábrázolt kornak az életmódjára kíváncsi, hanem saját szokásait, érzéseit akarja viszontlátni. Ariosto remekműve valóban ezt az igényt elégítette ki, az ő lovagjai hiába éltek Nagy Károly korában, úgy éreztek, gondolkodtak, szerettek és ábrándoztak, mint az író kortársai.

A nyelvek rokonságait ugyan tévesen határozta meg Giraldi-Cinzio, midőn a latint a görögből eredeztette, a neolatin nyelveket pedig elszakította a latintól, viszont helyesen ismerte fel a korszakok összetartozását és sajátosságát, vagyis hogy a klasszikus ókori kultúrákkal és irodalmakkal szemben a spanyolok, franciák, provanszálok és olaszok más civilizációt képviselnek. Míg az előbbinek a hősköltemény, az utóbbinak a *romanzo* a reprezentatív epikai műfaja. A kitűnő kritikus joggal jut ezért arra az eredményre, hogy saját korának és nemzetének *romanzo* műfaját ugyanaz a rang, autoritás illeti meg, mint a görögök és latinok *epopeiá*ját. A *romanzó*nak is megvannak a maga törvényei, hangsúlyozza, de ezek nem azonosak azokkal, amelyeket Arisztotelész és Horatius

leírt. Ők nem ismerhették sem az olasz nyelvet, sem az olaszok által írt regényes elbeszélő költeményeket, így szabályokat sem alkothattak rájuk. Arisztotelész szabályai változatlanul érvényesek azokra a művekre és irodalmakra, melyek alapján létrejöttek, de nem alkalmazhatók más nyelv, más kor más műfajaira.

Giraldo-Cinzio tehát nem utasítja el a normatív poétikát, csupán a normák abszolutizálása, az elavult normák és a klasszikus minták kötelező utánzása ellen tiltakozik. „A helyes ítélettel rendelkező és alkotni képes szerzők – írja – ne szorítsák annyira szabadságukat az íróelődök szabályai közé, hogy ki se merjenek lépni mások nyomdokaiból, mert ez nem csupán azt jelentené, hogy rosszul használják fel anyánktól, a természettől kapott ajándékokat, hanem azt is, hogy a költészet sohase mozdulna ki azokból a formákból, amelyeket valamely író rákényszerített." Az újítás jogának elismerése tehát az írói szabadságra, valamint a tehetségre, e természettől kapott ajándékra való apellálásra kényszeríti, s ezzel hasonló következtetésre jut, mint a már idézett Sperone Speroni: a költőt tehetsége, géniusza felülemeli a szabályokon, a példaképeken, az elődökön.

Erre az érvelésre, mely a reneszánsz irodalom eredményeit újítva megőrző irodalom, vagyis a manierista irány útját egyengette, az ellentábor – ha némi késéssel is – világos választ adott. Antonio Sebastiano Minturno *L'arte poetica* (1564) című munkájában így foglalt állást a *romanzo*-írókkal és igazolóikkal szemben: „Ezek, hogy fitog-

tassák tehetségüket és tudásukat, abban mesterkednek, hogy új ars poeticát vezessenek be a világba, pedig nincs annyi hitelük, hogy jobban kellene nekik hinni, mint Arisztotelésznek és Horatiusnak. Mert ha igaz az a művészet, melyet az utóbbiak a homéroszi költészet példájával tanítanak nekünk, akkor nem tudom, hogy egy attól különböző másik miként lehetne az. Mivelhogy az igazság egy, az, ami egyszer igaz, kell hogy mindig, minden időben az legyen." Ez határozott beszéd: az író tehetsége és tudása helyett érvényesüljön mindig és mindenkor az örök és megváltoztathatatlan törvény. Ami a Giraldi-Cinzio drámáját ért kritikában még csak irodalmi észrevétel volt, itt már metafizikus érvénnyel jelentkezik.

Kevés olyan művész van, akinek az életműve annyira összeférhetetlen az efféle normatív gondolkodással, mint a Michelangelóé, s ritka az oly mértékben provokatív remekmű, mint az *Utolsó ítélet*. Feszültség és szorongás, dac és kihívás, dinamikus nyugtalanság és művészi meg nem alkuvás: mindmegannyi viharos válasz a reneszánsz kezdődő válságára. A magabiztos reneszánsz ember típusa, a *Dávid* diadalmas optimizmusa, a római *Pietà* tökéletes harmóniája már a múlté. A minden ikonográfiai megkötöttséget elrúgó, gladiátor testű, karját ütésre emelő, szakálltalan, meztelen Krisztusban a bibliai istenfiú helyett Michelangelo mégis a győzhetetlen, bosszúálló Embert festette fel a pápák kápolnájának főhelyére. A kor, a mondanivaló, a művészi érzékenység és indulat eltávolodást követelt a reneszánsz ideális ká-

nonjától, illetve e kánonnak a művészi inspiráció által diktált szuverén továbbfejlesztését kívánta. A művészileg igényes közvélemény meg is értette, és a művészet csúcsaként ünnepelte „századunk bámulatos és lenyűgöző csodáját", amint Vasari nevezte. Michelangelóban ő azt a művészt magasztalja, aki mindenkit felülmúlt és legyőzött, aki ha bármit elképzelt, legyen az mégoly különös és nehéz is, „isteni tehetségének virtusával" meg is valósította.

A rajongás azonban korántsem volt egyöntetű. A velencei Lodovico Dolce, a klasszikus hagyományokat mindenek fölé helyező művészetkritikus monotonnak és szabadosnak nevezte Michelangelót egy 1544-ben írt levelében; egy év múlva pedig a kor egyik fenegyereke, a Velencében élő Pietro Aretino közvetlenül Michelangelóhoz címzett levelében fejtette ki ellenérzéseit. Az *Utolsó ítélet* formai önkényessége, szerinte, erkölcsi és teológiai szabadosságról árulkodik. Érdemes felfigyelni e nagy jövőjű gondolatra: a formai újítás gyanús, mögötte valami nemkívánatos tartalmi (eszmei) tendencia lapul. Különös persze, hogy éppen annak az Aretinónak vannak erkölcsi aggályai, aki fő műveit a prostitúcióra való nevelésnek szentelte. Ezt ő is érzi, s ezért Michelangelo illetlen ábrázolását támadva arra hivatkozik, hogy ő *Nanna* című kurva-dialógusának mégoly frivol tárgyát is úgy adta elő, hogy kizárólag illedelmes és szemérmetes kifejezéseket használt benne. Dolce és Aretino barátok voltak, s nyilván beszélgetéseik eredményei csapódtak le az előbbinek *Dialogo della pittura intitolato*

l'Aretino (1557 – Dialógus a festészetről, Aretinóról elnevezve) című munkájában, melyben az egyik beszélő éppen Aretino nevét viseli. A dialógus, amely elmélyíti és rendszerezi a Michelangelóval szembeni kifogásokat, bizonyos fokig válasz akar lenni Vasari műve 1550-ben megjelent első kiadására, s kifejezésre jut benne a világnézeti és esztétikai ellentéten túl a velenceieknek a firenzei művészekkel való vetélkedése is.

Dolce-Aretino szigorúan a reneszánsz klasszicisztikus elveit képviseli, ami a képzőművészet esetében az antik művészeteket utánzó, mennél tökéletesebb természethűséget jelenti. Ebből következik, hogy „annál jobb és kiválóbb egy festő, mennél nagyobb mértékben hasonlítanak festményei a természeti dolgokhoz; . . . ez a tökéletesség pedig sokkal inkább megtalálható Sanzio festményeiben, mint Buonarrotinál". Michelangelo művészi kvalitásait Dolce is elismeri, de sajnálatosnak tartja, hogy a művész ezeket nem a raffaellói klasszikus természethűség, ideális imitáció érdekében kamatoztatta. Fokozottan hangot kap a dialógusban az erkölcsi fenntartás is, különös tekintettel a nyilvánosságra és a hely szentségére. Zárt körben még megengedhető akár a priapikus költészet is – írja –, de hallatlan dolog, hogy Rómában, ahová az egész világ összefut, és pont a pápa kápolnájában „annyi csupasz ember legyen lefestve, amint tisztességtelenül mutogatják magukat elölről is, hátulról is". Ez a morális kárhoztatás hasonló ahhoz, amit Cavalcanti hangoztatott Speroni tragédiájával kapcsolatban; nála is azon volt a hangsúly, hogy a drámá-

ban a közönség szeme láttára, vagyis a nagy nyilvánosság előtt történnek a dolgok, ott pedig nem engedhető meg semmiféle szabadosság.

Mielőtt rátérnénk a Michelangelo-vita következő, minőségileg is új állomására, célszerű összegeznünk néhány tanulságot. Az eddig tárgyalt polémiákból egyértelműen kirajzolódik a nézetek összeütközésének két csomópontja: az egyik a klasszikus példaképekhez és a természethez való hűségnek, vagyis az imitációnak a kérdése; a másik a művészet céljának, erkölcsi tendenciájának a problémája. A manierizmus irányába mutató, szabadabb, újító törekvésekkel és az ezeket igazoló nézetekkel szemben – mint láttuk – egy klasszicisztikus, az arisztotelészi szabályok maradéktalan megtartását, az antik minták, illetve a természet pontos követését és az erkölcsi szempontok tiszteletben tartását igénylő konzervatív kritika vette fel a harcot. Ez utóbbinak a hadállásai az 1550-es években jelentékenyen megerősödtek, és elméletileg is radikalizálódtak.

Míg a humanisták eredetileg Horatius meghatározását idézve jelölték meg a költészet célját: „prodesse et delectare", addig az 50-es években a használni akarás és gyönyörködtetés egyenrangú kettősségének, horatiusi egyensúlyának a helyébe – Arisztotelész nyomán – a *prodesse* primátusa lépett. A *Poétika* kommentátorai egyre egyoldalúbban kezdték hangsúlyozni a filozófusnak azokat a megállapításait, amelyek a költészet pedagógiai-morális funkcióját húzzák alá. Erőteljesen jelen van már ez a szempont Vincenzo

Magginak a Robortellóéval egyidőben készült, de csak 1550-ben publikált *Poétika*-magyarázatában (*In Aristotelis librum De poetica communes explanationes* – Közönséges fejtegetés Arisztotelész *Poétika* című könyvéhez), s ettől kezdve valamennyi arisztoteliánus irodalomelméleti munkában. Még a korszerűség elvét az arisztotelészi szabályokkal szemben oly határozottan képviselő Giraldi-Cinzio is egyértelműen az erkölcsi hasznot jelöli meg a költészet céljaként a *romanzó*ról szóló *Discorsó*jában, s éppen ezért a Sperone Speroni *Canacé*je körül kialakult vitában nem tragédiaíró társa oldalán áll, hanem az őt erkölcsi alapon bírálók táborába lép, külön vitairatban cáfolva Speroninak a drámája védelmében felhozott érveit (*Iudicium de defensione tragoediae Speronis Speronii*, 1558 – Bírálat Sperone Speroninek tragédiája védelmében írt művéről). Az erkölcsi utilitarizmus tendenciájának erősödésével együtt járt, hogy azt az arisztotelészi tételt, amely szerint a költészet nem a tényszerű valóságot, hanem a valószerűt ábrázolja, kezdték arra a pedagógiai posztulátumra átfordítani, hogy a költő ábrázolja azt, aminek lennie kell. Most már csak az hiányzott, hogy az arisztotelészi poétikát összekapcsolják az arisztotelészi etikával – amit el is végzett az időközben papi ruhát öltő Benedetto Varchi, aki a 40-es években még platonista és arisztoteliánus elveket egyesített művészetelméleti írásaiban. 1553–1554-ben, *Lezioni della poetica* (Előadások a poétikáról) címen tartott firenzei előadásaiban így nyilatkozott: „a költő célja,

hogy az emberi lelket tökéletessé és boldoggá tegye, a feladata pedig imitálni, költeni és ábrázolni olyan dolgokat, melyek az embereket jókká, erényesekké s következésképpen boldogokká formálják." A laikus morál helyett itt már a valláserkölcsi szempont érvényesül, miként egy másik írónak, Scipione Ammiratónak a meghatározásában is: „a költészet célja a lélekbe erényt táplálni, kiűzve belőle a bűnt" *(Il Dedalione overo del poeta dialogo*, 1560 – Dedalione, avagy dialógus a költőről). Érthető ezek után, ha nemcsak a professzori pedantéria, hanem a szent teológia is érdekeltté vált az arisztotelészi vagy Arisztotelésszel igazolt elvek érvényesítésében. Sőt, ha Varchinak arra a mondatára gondolunk, amely szerint azokat a művészeteket, melyek „ahelyett, hogy az életnek hasznára volnának, ártalmára szolgálnak, az embereknek nemcsak mellőzniök és kerülniük kell, hanem a törvény által tiltani és büntetni is" –, akkor már felrémlik az inkvizíció árnyéka.

A Michelangelo-vita már ebben a légkörben folytatódott, az egyébként is fordulatot hozó 1563-as év után. Ekkor fejeződött be a tridenti zsinat, amelynek figyelmét nem kerülték el a művészetpolitika kérdései sem. A megújhodott egyház nem tűrhette tovább, hogy a vallásos tárgyú művészetben eretnek tendenciák, illetve teljesen profán szempontok érvényesüljenek. A zsinat csupán általános, elvi direktívákat adott, de az egyházi funkcionáriusok ezeket hamar konkretizálták, aprópénzre váltották, és egyes művekre alkalmazták. Olasz viszonylatban, protestáns művészet nem lévén, a reneszánsz világi

szemléletével s különösen a manieristák ún. szabadosságaival szemben kellett a teológiai kötöttségű művészetkritikának fellépnie. S minthogy a kezdeményezőt és leginkább felelőst – nem alaptalanul – Michelangelóban látta, a számonkérést is rajta kellett kezdeni. A zsinat bezárását követő évben, 1564-ben meg is jelent Giovanni Andrea Gilio *Due dialogi* (Két dialógus) című könyve, melyben a második dialógus ezt a sokatmondó címet viseli: *Degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'istorie, con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo* (A festőknek a történetek ábrázolása terén elkövetett hibáiról és visszaéléseiről, Michelangelo *Ítélet*ére tett sok megjegyzéssel).

Giliónak az *Utolsó ítélet*tel szemben felhozott kifogásai messze felülmulják mennyiség és szőrszálhasogatás tekintetében a klaszszicista bírálókét. Ott is, ahol egy véleményen van Aretinóval és Dolcéval, sokkal doktrinérebb módon és teológiai következetességgel fogalmaz. A klasszicisztikus elveket ő is képviseli, elítélve Michelangelo formai kilengéseit; a stilisztikai problémák azonban számára másodlagosak, fő figyelmét a tartalmi, „ideológiai" szempontokra fordítja. Bírálatának egyik alapelve az *igazság* (verità), amelyen az imitáció helyes, igaz voltát, a másik pedig a *kegyesség* (devozione), amelyen pedig a műalkotás célját érti. Michelangelo mindkét szempontból elmarasztalandó, minthogy önkényesen eltért a témának, vagyis az „utolsó ítélet"-nek a Bibliában olvasható igaz, hiteles leírásától, és mert nézőiben nem áhítatot ébreszteni igyekezett, hanem csodá-

latos tehetségével, művészetének kiválóságával akarta őket elkápráztatni.

Lássunk néhány olyan tartalmi kifogást, melyek Gilio szerint bizonyítják, hogy a festő „inkább az ecsetre figyelt, mint az igazságra". A halottak ítélet előtti feltámadása Pál apostol szerint „egyetlen pillanat alatt" fog végbemenni, Michelangelo képén viszont a feltámadók a művészi változatosság kedvéért különböző módon vannak ábrázolva: van, aki éppen kezd kibújni a földből, van aki tétován bámul ide-oda, van aki már teljesen magánál van, vagyis a legkülönbözőbb módon ténferegnek, „s így inkább úgy tűnnek, mintha álomszuszékok sokaságát ábrázolnák, nem pedig feltámadott embereket." Vagy: az angyalok a képen roppant erőlködést kifejtve, dagadó izmokkal tartják az oszlopokat, mint valami bohócok vagy bűvészek, pedig egy angyal az egész földgömböt könnyedén tartani tudná, nemhogy egy oszlopot. Az igazsággal ellenkezik az is, hogy Krisztusnak nincs szakálla. Ezt már Dolce is kifogásolta, de ő csak nevetségesnek minősítette, Gilio azonban kifejezetten hamisnak, mert Krisztus teste a sírban töltött negyven óra alatt semmiféle romlást nem szenvedett, így szakálla is megmaradt. De ráadásul Michelangelo ábrázolása még ostoba is, hiszen ha Krisztus szakálla kihullott volna, akkor haját is el kellett volna vesztenie. És így tovább, a legapróbb részletekig bebizonyíttatik Michelangelo eltérése az „igazság"-tól. E vétkek sokasága arról tanúskodik, hogy a festők a „költői szabadság" (poetica libertà) jegyében gyakran szabadjára engedik képze-

letüket, pedig ha valaki a hitnek egy olyan fontos cikkelyét ábrázolja, mint az Utolsó Itélet, akkor „nem a költőket, hanem a teológusokat kell követnie", s nem művészetét fitogtatnia, hanem mennél jobban elmélyednie a szent történet és az azt magyarázó doktorok „tanulmányozásában, olvasásában és újraolvasásában."

Az ellenreformációs kritika tehát mind az imitációnak, mind pedig a művészet pedagógiai szerepének egy merőben dogmatikus, az egyházi propagandát szolgáló értelmezését vezette be. E szélsőséges álláspont a művész cselekvési szabadságát szinte a minimálisra korlátozta, visszaszorította az előírt feladat technikai kivitelezőjének szerepébe, s érzéketlen maradt a művészi kvalitás iránt. Mindez a reneszánsz művészetelmélet vívmányainak teljes felszámolását jelentette. A manierista esztétikára várt a reneszánsz elvek védelme, fenntartása. De az erősödő polarizálódás sodrában ez is csak egyre végletesebben volt lehetséges, nem egy ponton eltávolodva a reneszánsz eredeti eszményeitől – ellenkező irányban.

A manierista esztétika egyes pozícióinak kialakulása már a századközép polémiáiban tetten érhető. Igy a normáktól, az arisztotelészi szabályoktól, az imitáció merev értelmezésétől való eltávolodás, illetve a korszerűségnek, az újításnak a művészi tehetségnek és invenciónak a védelme és igenlése. Ezek az elvek voltaképpen a reneszánsz alap-

vető eszményeiből és törekvéseiből következnek. Pontosabban: ezek az elvek vannak összhangban a reneszánsz irodalom- és művészetelmélet értelemszerű, a történetiséget figyelembe vevő értelmezésével, szemben annak formális, normatív, egyoldalúan arisztoteliánus továbbfejlesztésével. De ezzel egyidőben, s éppen a normáktól való függetlenség és a művészi szabadság jegyében, megkezdődött a manierizmus sajátos, önálló, s a reneszánsz klasszikus elméletével már alig összeegyeztethető művészi eszményeinek az elméleti megfogalmazása is. Gyökeresen újnak ezek sem mondhatók, mindegyik a reneszánsz gondolatvilágából veszi eredetét, de azáltal, hogy bizonyos tételek, gondolatok túlhangsúlyozódtak, eredeti összefüggéseikből kiemelve központi jelentőségre emelkedtek, lassan kifejlődött egy új esztétikai koncepció: a reneszánsz irodalom- és művészetelmélet módosított, korszerűsített változata. Lássuk ennek legfőbb alkotóelemeit, a manierizmus kulcsszaván, a *manierán* kezdve tárgyalásunkat.

A *maniera* szó eredeti jelentése *mód*, *stílus*, *modor* – annak kettős értelmében. Jelentette egyrészt a művészetben a technikai kivitelezés módját, stílusát akár egyénekre, akár csoportokra, vagy korszakra vonatkozóan, de jelentette másrészt – a francia udvari-lovagi szóhasználatban gyakori *manière* hatására – a finom, előkelő viselkedést, az úri jó modort. Az olasz reneszánsz irodalomban (Lorenzo de'Medicinél, Ariostónál, Bandellónál stb.) főként a társadalmi elithez tartozó hölgyek egyik ékességeként szerepelt a *maniera*, mint

az elegáns, rafinált, kissé stilizált viselkedés, életmód eszménye. A *maniera* szónak ez az udvari-arisztokratikus színezete belejátszott a szó stílusértelemben vett jelentésfejlődésébe is. Ez utóbbi technikai terminusból kezdett időközben esztétikai kategóriává válni. A reneszánsz művészet gazdagsága, sokfélesége tudatosította ugyanis a különböző művészek, iskolák, nemzedékek közötti különbségeket, vagyis felismerhetővé tette az eltérő művészi stílusokat. Külön, egyéni, mástól megkülönböztethető stílus, vagyis *maniera* megléte így a művészi színvonal fontos ismertetőjegyévé lett; a *maniera* semleges jelentése pedig – a társasági szóhasználathoz hasonlóan – egyértelműen pozitív értelművé alakult. Ezt az esztétikai értelmezést Vasari tette általánossá életrajzaival, melyekben igyekezett megmutatni, hogy valamennyi jelentős művésznek – elsősorban a XVI. századbelieknek – megvan a maga *manierá*ja, vagyis merőben individuális művészi karaktere. Lényege szerint tehát a *maniera* – Riccardo Scrivano találó megfogalmazása szerint – „nem más, mint a művésznek a művészetben kifejeződő egyéni hajlama, természete (ingegno)". Vasari *maniera*-fogalma egyszerre jelöl tehát művészi színvonalat, fejlett formakészséget, valamint egyéni karaktert, a tehetség s az individuális hajlamok szabad érvényesülését. Érthető ezért, hogy a kor művészi kézikönyvei nyomatékosan figyelmeztetnek arra, mennyire fontos a festőnek „bella manierá"-val rendelkeznie.

A *maniera* fogalma arra is alkalmas, hogy Vasari értékbeli különbséget jelezzen vele a

quattrocento és a cinquecento művészei között. Az igazi *maniera* egyik szükséges feltétele ugyanis a művészi szabadság, ami a korábbi festőknél szerinte még nem volt meg. Ők túlságosan ragaszkodtak a szabályokhoz, méregették az alakokat, számítgatták a perspektívát, pedig „a studium kiszárítja a manierát". Hogy a művész a képességeinek, hajlamainak leginkább megfelelő, azokat maximálisan érvényesítő szép stílust, az „ottima manierá"-t megvalósítsa, ahhoz nem tanulmányokra van elsősorban szükség, hanem invencióra, művészi leleményre, platonista terminológiával *ideá*ra. Azt a tételt, hogy a költő, a művész az isteni inspiráció nyomán elméjében megfogant *idea* alapján teremti a szépséget, már a XV. század neoplatonikus fiilozófusai megfogalmazták, de ez akkor elsősorban a természetben tükröződő szépség művészi újraalkotására ösztönzött. A művész akkor a természettől nyert benyomások alapján alakította ki művének prekoncepcióját. A XVI. század második felében viszont az *ideá*ra hivatkozni a művészi intellektusnak a természettel való szembeállítását jelentette. Vasari számára az *idea* a műalkotásnak a művész agyában, a természettől függetlenül megalkotott előképe. A természet visszaadásának nincs más szerepe, mint biztosítani a szépség forrásául tekintett *idea* látható kifejezését, rajzban való megjelenését. Ezzel függ össze a manierista művészet rajzközpontúsága; ezért tekintik a rajzot – Vasari szavaival – „három művészetünk, az építészet, a szobrászat és a festészet atyjának".

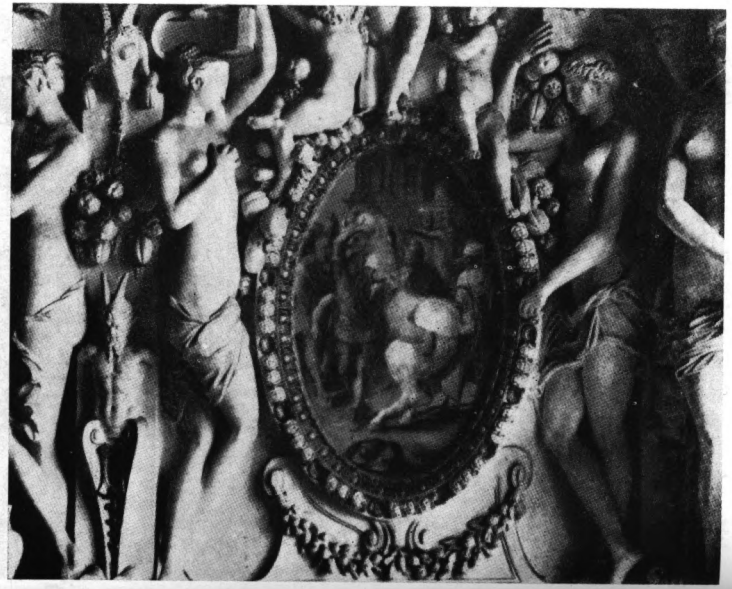
A természetutánzástól a belső vízió felé forduló attitűd illusztrálására érdemes idézni a Grecóról feljegyzett anekdotát, amely szerint a festő lehetőleg nem ment ki Toledo utcáira, és fényes nappal is elsötétített szobában ült, nehogy bármiféle látvány megzavarja a belső világosságot. Az egyéni arcélű teljesítményre, igazi manierára törekvő művészek tehát a fantázia nyomán dolgoztak, útmutatójuk a *fantastica idea* lett, megkülönböntetésül a természet nyomán alkotott *idea naturalé*tól. *Maniera* és *fantastica idea* így lassan összetartozó terminusokká váltak: *maniera* szerint, illetve *idea* nyomán festeni a természet utánzásától elforduló szuverén művészi teremtést kezdte jelenteni. A XVII. századi klasszicista művészetkritikus, Giovanni Pietro Bellori pontosan fogalmazott, mikor a manierizmussal szembeni ellenszenvét így fejezte ki: a Raffaello utáni festők „miután elhagyták a természet tanulmányozását, s a gyakorlatra támaszkodtak az imitáció helyett, megmételyezték a művészetet a *maniera*, vagy úgy is mondhatnók, *fantastica idea* által".

Maniera és *idea* tehát egy imitációellenes, a természettől elforduló esztétika kulcsterminusai. A természetet a művésznek nem utánoznia, követnie, újrateremtenie kell, hanem legyőznie; erre teszi őt képessé a *maniera* és az *idea*. A manierista esztétika egyik alaptétele lesz így a művészetnek a természet fölé emelése. Gyakran ismétli a tézist már Vasari is, aki Michelangelóban látta azt a művészt, aki teljesen urrá tudott válni a természeten. Michelangelo egy másik tiszte-

lője, Vincenzo Danti, szintén arra buzdítja a festőket, hogy ne csak utánozni, hanem felülmúlni is törekedjenek a természetet (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567 – Traktátus a tökéletes arányokról). Giovanni Battista Armenini pedig nevetségesnek minősíti azokat, akik jónak tartják azt, ami természethű (*De' veri precetti della pittura*, 1587 – A festészet igaz szabályai).

A természethűség elvetése vagy legalábbis korlátozása, illetve a természet legyőzése a manieristák számára egy új, a természetinél magasabb rendű szépségideál megvalósítását jelentette. Természetesen a reneszánsz klasszikus szépségeszménye – akárcsak a példaképül vett antik művészeté – sem jelentette a természeti szépség egyszerű másolását, hanem a valóság szép elemeinek ideális szelekció útján való szintézisét. Ezért is hivatkoztak előszeretettel Zeuxisz és a krotóni lányok esetére, amikor is a görög festő nem a legszebb lányt választotta modellként, hanem városa hat legszebb lányát szemelte ki, hogy azok legszebb testrészeit festményén egyesítve, létrehozzon egy hetediket, a tökéletest. Ez a szelektálva szintetizáló szépségeszmény a természetben, a valóságban ugyan nem található meg, elemei azonban egytől egyig a természetből származnak, nem tűrve semmi attól idegent. A manierizmus eltérése a természeti széptől ennél sokkal gyökeresebb, s nem csupán mennyiségi, hanem minőségi is. Válságba jutott a tökéletes (matematika, zenei) harmóniából levezetett szépségideál; elégtelenné vált a szépségnek a természetes arányokra épített racionális kon-

A római Cancelleria nagyterme Giorgio Vasari freskóival



Francesco Primaticcio:
Dekoráció a fontainebleau-i kastélyban

cepciója (pl. az emberi test ábrázolása esetében). Egy mélyebb, igazibbnak tartott, a valóság mögött rejtőző s azon csak áttetsző spirituális szépségeszmény tört magának utat, és fogalmazódott meg a *grazia* kategóriájában.

Ez a fogalom a helyes magatartással, s különösen a nők illő viselkedésével kapcsolatos értekezésekben vált gyakorivá, mint a finom, előkelő tartásban, mozgásban megnyilatkozó bájnak, kecsességnek a megjelölése. Kezdetben, így Pietro Bembo *Asolani*jában (1505), a platonista ideális szépség egyik alkotóelemeként jelentkezik, mint az erények harmóniájából adódó lelki szépség tükröződése. Baldassare Castiglione *Il cortegiano*jában (1516 – Az udvari ember) a *grazia* már az előkelő emberek magatartásának legfőbb jellemzője, a tökéletes elegancia titka, mesterségesen kialakított báj, amelyről azonban nem vehető észre, mennyi fáradság és tanulás kellett elsajátításához, kiműveléséhez. Agnolo Firenzuola, a női szépség nagy szakértője és teoretikusa szerint a *grazia* a léleknek a testi formákon való átragyogása, melyben a spirituális tökéletesség „titkos arányossága" jut kifejezésre.

Nem szorul bizonyításra a *grazia*-fogalom erős udvari-arisztokratikus kötöttsége, valamint a társasági értelemben vett *maniera*-fogalommal való rokonsága. Minthogy a reneszánsz felfogás az udvari életet és viselkedést a maga egészében esztétikumként értelmezte, a *grazia* ennek az udvari *manierá*nak (Balassi Bálint kifejezésével „udvari jó mód"-nak) az esztétikai aspektusát jelentette.

Mindez még nagyon jól összefért a reneszánsz szépségeszményével, sőt azt szerencsésen ki is egészítette. Benedetto Varchi egyik korai – még platonizáló – értekezésében (*Libro della beltà e grazia*, 1543 k. – Könyv a szépségről és graziáról) egymás mellé rendeli a kétfajta szépségtípust: az egyik a testi szépség, mely az arányosságban jut kifejezésre, a másik pedig „a lélek erényeiben és viselkedésében" megnyilvánuló spirituális szépség, mely a *graziával* azonos. Az utóbbi fokozatos rangemelkedése azonban megbontotta ezt az egyensúlyt, és kiindulópontjává vált egy olyan spekulációnak, mely a *graziát*, „a szépség virágát" (fior di bellezza) – mint többen nevezték –, a művészetre alkalmazva nemcsak fölébe emelte a racionális, természetes szépségnek, de el is különítette tőle, sőt szembe is állította vele.

A művészetelméletben ezt a lépést Vasari tette meg, aki szerint a szépség szabályoktól függő racionális jelenség, míg a *grazia* irracionális, meghatározhatatlan, s létrejötte kizárólag a művészi ítélőképesség és látás függvénye. Vasari követői gyakran hangoztatták, hogy a szépség teremtője nem a körző, hanem a szem, vagyis hogy nem a matematikai és geometriai arányok kidolgozása, a szabályok követése, hanem pusztán a művész intellektusa és látásmódja kell hogy megszabja az alakok formáját. Ami annyit jelent, hogy a dolgok tanulmányozása s imitációja csupán valami száraz szépséget eredményezhet, míg az igazi szépség, a *grazia* nincs alárendelve a látható valóság adottságainak. Az ideális arányokkal szemben polgárjogot

nyert így a formák torzítása, a természetes arányok tudatos megváltoztatása. Raffaele Borghini arra figyelmezteti a festőket *Il riposo* (1584 – A pihenő) című munkájában, hogy „az alakok graziája érdekében a méreteket egyes helyeken meg kell nyújtani, másutt pedig össze kell szűkíteni". A harmonikus szépségideál helyébe így egy komplikáltabb, rafináltabb szépség lép, melyben az esztétikai hatást éppen a természetes arányoktól való merész eltérések hordozzák. Tudatosan vagy öntudatlanul ez a szépségkoncepció érvényesül Parmigianino vagy a fontainebleau-i festők elnyújtott testű, elegáns kecsességű nőalakjain, Pontormo alakjainak természetellenes csavartságában, a Greco-figurák expresszív torzítottságában. Ebben az értelemben a *grazia*, a belső lelki szépség, hordozója lehet a tökéletlen, sőt rút alakú test is, amint azt Vincenzo Danti kifejti az arányokról írt már említett munkájában. Sőt, a *grazi*ának mintegy ellenpárjaként megjelenik a manierizmus egy másik esztétikai kategóriája, a *terribilità*, a rettenetesség, amely a borzalom esztétikumának felismerésén alapszik. Elsősorban Michelangelo *Utolsó ítélet*ének izomkolosszusemberein látták megvalósulni a szépségnek az ideálistól a rettenetes irányába elmozdított új minőségét. A borzalom éppúgy lehetett valamely rejtett, spirituális szépség kifejezése, mint a báj.

A manierista szépségeszmény tehát nem magától értetődő, érzékileg azonnal felfogható, hanem rejtett, enigmatikus, olykor a torz mögé bújtatott. Idegen tőle min-

den, ami naiv és mesterkéletlen, kedveli viszont a rafináltat, a bonyolultat. A *grazia*, mint a látható, természetes szépséggel szembeállított láthatatlan szépség, vagy mint Danti írja, „a testi szépség nem látható része", nem is lehet érthető az egyszerű néző számára, minthogy csak „intellektuális képességekkel fogható fel". Ennek az elvnek a jegyében a manierizmus művészete elindult az érzéki szépség teljes felszámolása felé, pusztán az intellektuális spekuláció képi realizálására törekedve. A képek prekoncepcióját sűrítő *idea* számos festő agyában egyre fantasztikusabb szellemi tornamutatvánnyá torzult. Elég, ha Giuseppe Arcimboldónak zöldségekből vagy állatokból összeszerkesztett allegorikus arcképeire gondolunk. Az efféle „műalkotásokban" a manierizmus teoretikusai nemcsak a tudós invenciót ünnepelték, de azokat szépnek is tartották, sőt bájosnak. Ha a *grazia* a szépség láthatatlan része, akkor Gregorio Comanini nyugodtan mondhatta *Il Figino overo del fine della pittura* (1591 – Figino, avagy a festészet célja) című munkájában Arcimboldo képeiről: „Nem emlékszem, hogy valaha is láttam volna ily bájos leleménnyel vagy ily tudós allegóriákkal megalkotott festményeket."

A platonizmus által erősen befolyásolt alkotók jóvoltából a bonyolult értelmű allegória a reneszánsz művészet és költészet egész fejlődését végigkísérte. A reneszánsz virágzó szakaszában az allegorikus képeknek és költeményeknek azonban azok számára is volt közölnivalója és esztétikai hatása, akik a

mű mélyebb, rejtettebb értelmét nem ismerték. Tizianónak az égi és földi szerelmet ábrázoló képe mindenki számára élvezhető nagyszerű kompozició, tekintet nélkül arra, hogy tudjuk-e, kiket ábrázol a két ragyogó szépségű nőalak. A XVI. század második felében azonban a közérthetőség és a tudós-allegorikus értelmezés egyensúlya, egyenrangúsága megbomlott. A közérthetőség rovására egy határozott értékrend alakult ki. Jól megvilágítja ezt a felfogást Scipione Ammirato egyik munkája, amelyben a költészetet az *impresák*hoz, a szimbolikus értelmű jelvényekhez hasonlítja *(Il Rota, overo delle imprese dialogo*, 1562 – Rota, avagy dialógus az impresákról). A szerző, akit fentebb mint a költészet valláserkölcsi célzatának egyik hirdetőjét idéztünk, ebben a művében egyetértően említi, hogy a régi bölcsek nem törekedtek felfedni „a szép tanításokat és tudományokat" mindenki előtt, nehogy a műveletlen tömeg (volgo) profanizálja azokat. A természet és a spekulatív tudományok titkait ezért mesékbe rejtették, amelyek így a tudatlan számára szórakozást nyújtanak, míg a bölcs olvasó a mű mélyére hatolva annak igazi gyümölcseit is ízlelheti. Hasonlóképpen, folytatja Ammirato, „a festészetben kezdtek sok mindent festeni, ami hajmeresztőnek tűnt, pedig ezek hátterében e képek sok szép titkot zártak magukba". A hangsúly tehát fokozottan eltolódott a műalkotás titkos, csak beavatottak számára érthető jelentésének irányába; a másik, a közvetlen mondanivaló pedig érdektelenné vált. A fentebb már idézett Comanini hatá-

rozott különbséget tesz a valóságban létező tárgyak ábrázolása és a valóságban ismeretlen, csupán a fantázia szabad szárnyalásából keletkező dolgok bemutatása között, s természetesen az utóbbinak ítéli a pálmát. Ugyanő minden műalkotásban az allegorikus mondanivalót keresi: ókori szobrok minden apró részletében titkos értelmet fedez fel hallatlan leleménnyel, Michelangelo *Utolsó ítélet*ének „illetlenségeit" pedig nagyon is vallásos gondolatok allegorikus ábrázolásaként értelmezi.

Minthogy a kor tudatában „a költészet és a festészet egyazon születésből származó nővérek" – mint Ammirato írja –, az irodalommal kapcsolatban is a fentiekhez hasonló elképzelések alakultak ki. A manierista poétika fejlődése eleinte mégis erősen elmaradt a művészetelméleté mögött, s egészen az 1580-as évekig a Vasariéhoz, Dantiéhoz hasonló érettségű, bár rendszeresen általuk sem kifejtett, manierista koncepció az irodalom terén nem is jött létre. Arisztotelész sokat tanulmányozott *Poétikájá*nak a vonzása, kategóriarendszerének világossága még a manierizmussal rokonszenvező irodalomkritikusok számára is nehézzé tette az arisztotelészitől eltérő elképzelések elméleti megfogalmazását. A klasszikus reneszánsz felfogástól elhajló irodalmi eszmélkedések nem is a poétika, hanem a megváltozott funkciójú retorika keretében jutottak leghamarabb felszínre.

A retorika, melyet a korai humanisták minden tudományos, irodalmi, sőt közéleti tevékenység foglalatának, módszertanának

tekintettek, a XVI. század derekára válságba jutott. Egyrészt erősen lecsökkent a hatásköre versenytársának, a humanista poétikának a kialakulása és felvirágzása következtében, másrészt pedig megszünt a közéleti haszna, funkciója. A retorikának mint eredetileg a meggyőzés művészetének ott és akkor volt jelentősége, ahol és amikor az érvek és ellenérvek szabad birkózásából születtek a lényeges döntések, elhatározások – vagyis egy demokratikus közéletben. Ezért fejlődött ki Athénben és a köztársasági Rómában, ezért lehetett újra időszerű a humanista Firenzében, s ezért szünt meg igazi létjogosultsága a XVI. század közepének politikai szabadságot immár nem ismerő Itáliájában. Az egykorú retorikaszerzők le is vonták ennek a ténynek a konzekvenciáit. Az 1530-ban végleg elbukott firenzei köztársaság kiváló politikai szónoka, emigrációba szorulva pedig a demokratikus köztársasági rendszer utolsó olasz védelmezője, Bartolomeo Cavalcanti, akit a Speronival folytatott irodalmi vitájából már ismerünk, 1559-ben megjelent retorikájában nyiltan kimonja, hogy a meggyőzést szolgáló beszédek a szabadság bástyái voltak, szabadság híján azonban elvesztették jelentőségüket. Ugyanezt a felismerést történetileg és szociológiailag is elmélyítette retorikájában (1562) az a Francesco Patrizi, akiről mint a manierizmus legnagyobb irodalomteoretikusáról még bőven lesz szó. Patrizi szerint a retorikának akkor van jelentősége, amikor az élet nincs még teljesen törvények, szabályok közé szorítva, amikor a rend még alakulóban van,

amikor a normák állandóan változnak, megújulnak – vagyis amikor a szónokoknak kell helyes irányba befolyásolniok a népet. A XVI. század második felének tekintélyelvű, rendezett olasz államaiban azonban a retorika szerepét átvette a jog, a politika, az etika, s számára csak a szép szavak maradtak.

Így vált, illetve szűkült a retorika a szép szavak tudományává, s ezért indult erőteljes fejlődésnek az a része, melyet *elocutió*nak, vagyis a szólás ékességének neveztek. Tulajdonképpen a mai stilisztika őséről van itt szó, legalábbis ami a stílus ékítményeit illeti. A klasszikus cicerói eszményt követő, világos, szabatos, racionális stílussal szemben ugyanis a mennél rafináltabban ékesített, a figurákban, trópusokban bővelkedő stílus elméletét és technikáját kezdték kidolgozni. Az egyik kezdeményező a lullista és kabalista spekulációiról s mnemotechnikai kisérleteiről ismert Giulio Camillo volt, a manierizmus egyik nevezetes előfutára. 1540 körül írta *La topica overo della elocuzione* (Topika, avagy az ékessszólás) című munkáját, amelyet éppen a retorikát elparentáló Patrizi adott ki 1560-ban, a már halott szerzőt magasztaló sorok kiséretében.

Minthogy Camillo műve jó ideig kéziratban, ismeretlenül hevert, az új stílusesztmény érdekében való zászlóbontás ódiuma és dicsősége a *Canace* szerzőjének, Sperone Speroninek jutott osztályrészül. *Dialogo della retorica* (Dialógus a retorikáról) című, 1542-ben kiadott munkája világosan mutatja a retorika koncepcióváltozását, a trópusok művészetévé való átalakulását. A metaforák

halmozását, az ellentétekkel való játékot, a rejtett szellemes csattanókat kedvelő, elmés és elegáns stílust népszerűsítette Speroni, igyekezve a mennél artisztikusabb próza technikáját kidolgozni. A prózával párhuzamosan a költészetben – különösen a petrarkista szerelmi lírában – szintén megkezdődött a retorikus díszítőelemek halmozása, a rafinált, keresett metaforák kultusza. Az ilyen irodalom élvezete ugyanolyan intellektuális erőfeszítést kívánt, mint a bonyolult manierista képallegóriáké, s a szépséget itt is a megértéssel járó szellemi élvezet pótolta. Az antiarisztoteliánus olasz természetfilozófia egyik úttörője, Girolamo Cardano meg is határozta ezt a szépségnél magasabb rendű esztétikai minőséget a *szubtilitás* fogalmában. *De subtilitate* (1550) című munkájában kifejti, hogy a dolgok annál szebbek, mennél világosabbak és érthetőbbek, de annál szubtilisabbak, mennél nehezebb észrevenni és megérteni őket. Ez a *szubtilitás*, mely „minden ékesség anyja", lényegében ugyanaz a láthatatlan, intellektuális szépség, mint amilyenné a *grazia* érlelődött a manierista művészetkritikusok tollán, legfeljebb az előbbiben még hangsúlyozottabb a spekulatív jelleg, s még végletesebb a szépség érzéki aspektusától való eltávolodás.

Miként a festészet *grazia*jával a manierista irodalmi stílus *szubtilitás*a, a művészetelmélet *idea*-fogalmával az irodalomkritikában a *concetto* állítható párhuzamba. Bár eredetét és filozófiai hovatartozását tekintve a két terminus gyökeresen különbözik, hiszen az első a platóni, az utóbbi pedig az

arisztotelészi terminológiából származik, és tartalmuk sem azonos, sok tekintetben mégis analóg funkciót töltenek be. Miként a művészekről azt állították, hogy azok egy *ideát* fordítanak át rajzra, addig a költőkről úgy vélték, hogy azok *concettó*ikat fejezik ki szavakkal. Akárcsak az *idea*, a *concetto poetico* is a mű létrejöttét megelőző, az alkotó intellektusában megformálódó alapgondolat, alapeszme. Egykorú jelentését két, viszonylag kései értekezés világítja meg a legjobban. A meglehetősen jelentéktelen Giulio Cortese írása szerint a *concetto* „az ész által végzett meditáció valamely megírásra kínálkozó tárgyról" (*Avvertimenti nel poetare*, 1591 – Útmutatások a költői alkotáshoz); az arisztoteliánus Camillo Pellegrino szavaival pedig „az intellektusnak a fantáziában megformált gondolatsora, való, illetve valószerű dolgok kép- és hasonmása" (*Del concetto poetico*, 1598 – A költői concetto). Az a tény, hogy Pellegrino összekapcsolta az imitációfelfogással, nem változtat azon, hogy a *concetto* a költői fantázia terméke, s amint Cortese mondja, a költemény lelke. Mindkét szerző szerint elsősorban a lírai versek hátterében mutatható ki a *concetto* jelenléte, míg a drámában és az epikában a cselekmény, bonyodalom felel meg neki. Ez annak a jele, hogy e fogalomnak az irodalomelméletbe való bevezetését a lírai költészet tette leginkább szükségessé, annál is inkább, mert ennek vizsgálata Arisztotelész *Poetikájá*ból hiányzott. Az a tény pedig, hogy a lírai költemény alapjának – az érzelmi vonatkozásokat mellőzve – a *concetto* merőben értelmi aktusát tekin-

tették, a manierista líra hangsúlyozottan intellektuális jellegéből következett. Giovanni della Casától John Donne-ig, Góngoráig és a magyar Rimay Jánosig a költők nem érzelmeik kifejezésére törekedtek, hanem meditációkat, megannyi kis esszét foglaltak versbe. A manierista *concetto* ezeknek a meditációknak a szervezett, sűrített, a homályosságig vagy akár érthetetlenségig tömörített, s költeménystruktúrába átváltható eredménye. Csak később, a barokk korban degradálódik a *concetto* a meglepetést kiváltó retorikai-stilisztikai díszítőeszközzé, s válik a metafora túlfuttatott változatának elnevezésévé – vagyis funkcionális tényezőből dekorációvá.

A szépség manierista felfogása, az intellektuális, spekulatív jelleg eluralkodása összeegyeztethetetlenné vált a költészet és művészet céljáról kialakított álláspontokkal. A tudós beavatottak számára készülő művek nemcsak a tanításra, hanem a gyönyörködtetésre, szórakoztatásra is alkalmatlanokká váltak, hiszen a megértés ez utóbbinak is elengedhetetlen feltétele. A manierista esztétika ezáltal éppúgy eltávolodott a „prodesse et delectare" elvét valló eredeti humanista felfogástól, mint ahogy szembekerült mind az oktató–nevelő célt, mind pedig a gyönyörködtető funkciót egyoldalúan hirdető nézetekkel. Ez utóbbiak ebben az időben szintén megjelentek az arisztoteliánus poétikai irodalomban: legnagyobb hatású hirdetőjük Lodovico Castelvetro volt *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta* (1570 – Arisztotelész *Poétikd*ja, olaszra fordítva és magyarázva) című munkájával. Az ő esetében a ba-

rokk hedonista irányának az elméleti megalapozásáról van szó, ugyanazzal a szigorú arisztotelészi dogmatizmussal, mellyel Varchi, Scaligero és mások a pedagógiai, morális célzatosság primátusát bizonygatták. Ismeretes, hogy e két szélsőség a barokkban egymást kiegészítve van jelen egy heroikus, militáns, propagandisztikus és egy esztétizáló, gyönyörködtető, élvezetet nyújtó irodalom ellentmondásos egységében. A manierista esztétikának mindkettőtől, s a kettő egységétől egyaránt eltérő megoldást kellett keresnie.

A költészet céljának új, s a manierista irodalommal összhangban álló megjelölését a *mirabile* vagy a *meraviglia*, latinul *admiratio* fogalmában vélték megtalálni. A műalkotás célja eszerint a *csodálatos*nak (mirabile) a létrehozása, a bámulat, a *csodálat* (meraviglia) kiváltása. A gondolat jelen van már Giulio Camillónak – szintén Patrizi által, 1560-ban publikált – egyik munkájában (*Discorso sopra l'idee di Hermogene* – Értekezés Hermogenész gondolatairól). Az 1544-ben meghalt szerző itt azt kívánja, hogy a költő a természetestől a csodálatoshoz emelkedve „lehetetlen és hihetetlen dolgokat mondjon el hajmeresztő módon és egyetemes érvénnyel". A tanítás és gyönyörködtetés mellett harmadik, ezekkel egyenrangú célként az *admiratió*nak a felvételét még az a mereven arisztoteliánus Minturno is szükségesnek tartotta, akinek konzervatív állásfoglalását már idéztük a *romanzo*-vitával kapcsolatban (*De poeta*, 1559 – A költő). Az egyes szerzők a *meraviglia* szerepét azonban többnyire csak

mint részkérdést érintették, a költészet céljának a csodálatkeltésben való meghatározását teljes következetességgel csak Patrizi végezte el poétikai szintézisében.

Megfigyelve a manierista esztétika sajátos elemeinek lassú kialakulását és felhalmozódását, rátérhetünk rendszerezőire, szintézisének megalkotóira: Francesco Patrizire, Giovanni Paolo Lomazzóra és Giordano Brunóra. Patrizinek a manierizmus poétikáját, Lomazzónak művészetelméletét köszönhetjük, Brunónak pedig a végső esztétikai konzekvenciák levonását. Irodalom- és művészetelméleti munkáikat kronológiai és ideológiai szempontból egyaránt szoros közelségbe hozzák egymáshoz: valamennyi az 1580-as években, a reneszánsz platonista tradiciójának szellemében, s Arisztotelészt következetesen elutasítva készült.

Francesco Patrizi, miután padovai tanulmányainak kezdetén (1547) csalódott az arisztoteliánus professzorokban, egész életére elkötelezte magát a platonista filozófiának. 1553-ban publikálta első filozófiai értekezéseit, melyek egyike, a *Discorso della diversità dei furori poetici* (Értekezés a költői megszállottságok különbözőségéről) azt az ezoterikus elképzelést fejtegeti, miszerint szoros kapcsolat áll fenn a planéták és a múzsák között: minden egyes múzsának az ég egyik szférája, illetve valamelyik bolygó (akkor még a Nap és a Hold is közéjük számított!) felel meg. Minthogy a platóni taní-

tás értelmében az égitestek befolyással vannak a lélekre, s így a költői képességre is, a furor poeticus különbözőségei abból erednek, hogy a költő vagy az egyik, vagy a másik planéta, illetve az ahhoz társított múzsa hatása alatt áll. Patrizi ezzel a felfogásával már pályája elején, s éppen az irodalmi arisztotelianizmus nagy fellendülésével egyidőben hitet tett az ihlet primátusa, valamint a különböző fajtájú költői alkotások egyenjogúsága mellett.

Sokoldalú filozófiai és tudományos munkássága közben csak jó harminc évvel később, az 1580-as években fogott hozzá poétikájának kidolgozásához. Az újra fellángolt Ariosto-vita sodrában azonban már munka közben a nyilvánosság elé tárta kiérlelt irodalomelméleti álláspontját. Az epikus költészet elméleti problémáját ekkor a kor legnagyobb olasz költőjének s egyben Patrizi jó barátjának, Tassónak a munkássága tette újra időszerűvé. Érdemes utalni rá, hogy Boiardo és Ariosto *romanzói*, továbbá Pignának és Giraldi-Cinziónak a *romanzo* védelmében írt elméleti munkái éppúgy Ferrarában készültek, mint Tasso nagy művei, és hogy 1577-től kezdve maga Patrizi is másfél évtizedre az itteni egyetemi tanára lett. A félig-meddig belső ferrarai üggyé vált epika kérdésével Tasso nemcsak gyakorlatilag, de elméletileg is foglalkozott: 1565 táján írta meg *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare del poema eroico* (Értekezések az ars poeticáról, s különösen a hősköltemény-ről) című, csak 1587-ben kiadott munkáját, melyben a hősi eposz korszerű elméletét

dolgozta ki Arisztotelészre támaszkodva. Zseniális műve, az 1581-ben megjelent *Megszabadított Jeruzsálem (Gerusalemme liberata)* az első pillanatban úgy tűnt, mint a *romanzo*-divattal szemben a homérosz-vergiliusi klasszikus hősi eposzhoz való maradéktalan visszatérés. Alkalmat szolgáltatott tehát a régi vita felelevenítésére, a *romanzo* diszkreditálására, s ezzel kapcsolatban az arisztotelészi epikai normák helyességének igazolására. Elsőnek a *concettó*ról is értekező Camillo Pellegrino élt az alkalommal, megírva *Il Carafa, overo della epica poesia* (Carafa, avagy az epikus költészetről) című, Ariostót elmarasztaló vitairatát. Az 1584 decemberében megjelent írásra Patrizi válaszolt *Parere in difesa dell'Ariosto* (Vélekedés Ariosto védelmében) címen, már 1585 januárjában. Feleleveníti ebben Giraldi-Cinzio egykori érveit, de míg elődje Arisztotelész *Poétikájának* csupán rugalmas, a korszerűséget és történetiséget szem előtt tartó értelmezését követelte, addig Patrizi álláspontja a nagy tekintéllyel szemben már kereken elutasító. Arra a végeredményre jut, hogy „Arisztotelész poétikai tanításai nem megfelelőek, nem igazak és nem elégségesek a tudományos ars poetica megalkotására, valakinek költővé formálására, és egy költő megítélésére". Érdemes mindjárt idézni Tassónak erre adott, diametrálisan ellentétes válaszát: „Arisztotelész elvei megfelelőek, igazak és elégségesek az ars poetica megtanítására, költemények formálására, és megítélésük módjának megmutatására, szemben Patrizi állításával" *(Discorso sopra il Parere*

fatto dal Sig. Francesco Patricio, in difesa di Lodovico Ariosto, 1585 – Értekezés Francesco Patricio úrnak Ariosto védelmében írt Vélekedéséről).

Eljutottunk ezzel a vita lényegéhez, s egyúttal a manierista és a kialakulóban levő barokk esztétika immár nyílt konfrontációjához. Patrizi nem támadja Tasso általa is igen nagyra értékelt művét, Tasso sem vonja kétségbe Ariosto nagyságát; a vita tárgya Arisztotelész *Poétikája*. Pellegrino, Tasso s annyian mások ezt védik minden erővel, Patrizi viszont a „dogma aristotelico" teljes szétzúzására tesz kísérletet *Della poetica* című nagyszabású munkájában.

Tíz kötetre tervezett művéből csak kettő jelent meg nyomtatásban 1586-ban: a *La deca historiale* (A történelem tíz könyve) és a *La deca disputata* (A disputa tíz könyve). Az első voltaképpen irodalomtörténet, minthogy Giraldi-Cinzio módszerét továbbfejlesztve, Patrizi a történeti anyagra építi elméleti következtetéseit. Sajnos, munkája csak görög és latin költőkre terjed ki, ezek számbavétele és ismertetése azonban teljesség és módszeresség tekintetében minden korábbi irodalomtörténeti kísérletet felülmúl. A költők kronológiai sorrendben történő, lexikális jellegű elősorolása után különböző módon osztályozza, elemzi is az anyagot, az antik költészet rendszerezését nyújtva tematikai és formai szempontból, valamint a költészet alkalmai, előadói szerint. Ennek során nemcsak figyelemre méltó történeti szintézist alkot, hanem egyúttal az irodalomszociológiának is úttörőjévé válik. Számára azonban

Taddeo Landini és Giovanni della Porta:
A teknősbékák kútja. Róma

Giovanni da Bologna: Appenninek. Pratolino

mindez csak eszköz, s csupán azt a célt szolgálja, hogy „mindezekből a dolgokból következtetni lehessen majd a költő lényegére, valódi hivatására, valóságos és sajátos céljaira, a költemények tényleges és lényeges formáira, és a tökéletességükre vezérlő eszközökre".

A második kötet élén Patrizi kijelenti, hogy a történeti áttekintés után immár a poétika megkomponálása volna napirenden, de mivel „az igazsággal ellentétes némely doktrínák nagyon mélyre eresztették már a gyökerüket", előbb meg kell tisztítani az igazsághoz vezető utat. A második kötetet ezért a vitának, Arisztotelész *Poétikáj*a és az erre épülő egész újabb poétikai irodalom módszeres cáfolatának szentelte – ezért lett a címe *La deca disputata*. Kritikájának legfőbb célpontja az imitációelmélet, de nem kíméli az antik filozófus többi időtálló tételét sem. „Antipoétiká"-jának végére *Trimerone* (Három nap) címmel még egy Tassónak szóló kemény viszontválaszt is csatolt, miután annak ő ellene írt *Discorsó*ját már csak műve írásának végén vette kézbe.

A legutóbbi időkig a kritikatörténet Patriziban csak az éles elméjű bírálót látta, aki – Benedetto Croce szavaival – „tud kétségeket ébreszteni, következetlenségeket észrevenni, romba dönteni, de nem tud építeni". Poétikájának további, konstruktív részei ugyanis ismeretlenek maradtak, s létezésükről csak azóta tudunk, mióta a fáradhatatlan Paul Oskar Kristeller 1949-ben öt további kötet 1587–88-ből származó kéziratát megtalálta. (A három utolsó, úgy látszik, sohasem készült el.) A kéziratok tartalmáról elő-

ször Bernard Weinberg adott pontos, de a szerző iránt kevés megértést tanúsító ismertetést (1961), majd pedig Danilo Aguzzi Barbagli modern kritikai kiadásban tette közzé a *Della Poetica* mind a hét fennmaradt kötetének a szövegét (1969–1971). Patrizi nagy műve így voltaképpen csak napjainkban vált hozzáférhetővé és tanulmányozhatóvá.

A manierizmusra jellemző vonásai közül Patrizi módszerének azt a sajátságát kell mindenekelőtt kiemelnünk, hogy az általános szokással ellentétben nem a meglevő elméletekből, azok feltételezett igazságából indul ki, hanem „a költők gyakorlatából'" (uso dei poeti), s az ebből merített tapasztalatból. Hasonlóképpen járt el a művészettörténetet író Vasari is, csak ő nem rendszerezte elméleti megállapításait, s nem kellett akkora tekintéllyel szembeszállnia, mint Patrizinek. Ez utóbbi azonban kénytelen volt az arisztoteliánus poétika minden lényeges tételét szembesíteni a történeti anyaggal, s ily módon bizonyítani, hogy „a költők gyakorlata" a tételt nem, vagy csak részben igazolja, illetve hogy a tétel csak bizonyos költők gyakorlatával van összhangban. Így szedi ízekre például a költészet tanító és szórakoztató céljára vonatkozó nézeteket. Azzal az arisztotelészi tétellel kapcsolatban, hogy a dolgokat olyannak kell ábrázolni, amilyennek lenniök kell, miként azt a „tudákos" Scaligero fejtegette, megkérdezi, hogy vajon Homérosz Akhillészt gáncs nélküli lovaggá formálta-e, Agamemnónt és a többi vezéreket pedig vajon „a jó király és a népek jó

pásztora eszméjének megfelelően" ábrázolta-e. Majd számba véve az ismert epikus művek hőseit egészen Tasso Goffredójáig, csak egyetlenegyet, a csaknem jelentéktelen Curzio Gonzaga lovagi eposzának (1583) a hősét, Fidamantét merné példaképül ajánlani lovagi erényei, erkölcsei s a szerelemben való hűsége jóvoltából. Ami pedig a gyönyörködtetést illeti, melyet különösen Castelvetro, Arisztotelésznek ez az „éles elméjű boncolgatója" tekint a költészet igazi funkciójának, arra hivatkozik, hogy a költészet kezdetben prófétikus, rituális jellegű volt, a szent helyeken virágzott és eleinte a filozófiát is pótolta, s csak jóval később alakultak ki a mulattatást is szolgáló műfajai. Patrizi érvelésének egyik fő ereje, hogy ő a teljes történeti anyagra támaszkodik, míg az arisztotelészi poétika és kommentátorai többnyire csak a hősi eposszal és a drámával számoltak. Bár az epikának Patrizi is komoly figyelmet szentel, imitációellenes esztétikája kialakításában mégis a nem cselekményes (nem elbeszélő és nem drámai) műfajok tekintetbe vétele játszotta a döntő szerepet.

A tapasztalatra és a rációra támaszkodó gondolkodásmód Patrizit nem egyik vagy másik tekintéllyel állítja csak szembe, hanem a tekintélyi elvvel általában. Szükség esetén még az általa mindenkinél jobban tisztelt Platón sem kivétel, mert „a filozófia az igazság szeretete, nem pedig (hogy úgy mondjuk) vagy platonizmus vagy arisztotelizmus". Bár elmélete mindvégig platonista alapozású marad, az „igazságnak" Platónt sem hajlandó elébe helyezni, kritikai magatartása

vele szemben is érvényesül; az ő tételeiben éppúgy talál ellentmondásokat és kétértelműségeket, mint az Arisztotelészéiben. Magatartására jellemző, amit egy alkalommal Szent Vazulnak Homéroszra tett megjegyzéséről mond: „Ámbár nagyobb dolgokban készek vagyunk hinni Vazulnak, ennek az ily nagy férfiúnak, ebben a profán dologban azonban, amelynek nincs köze sem a hithez, sem az üdvösséghez, . . . legyen szabad nekünk csak bizonyíték esetén adni neki hitelt." A bizonyíték a döntő tehát a számára, mikor szemügyre veszi a nagy elődök állításait. Míg a kor többi poétikaírója Arisztotelész vagy más tekintély tételeinek mennél helyesebb értelmezésére, magyarázatára törekedett, addig ő azt keresi, hogy mi bizonyítja igazukat. Mikor például a cselekmény nélküli költészet létjogosultságát védelmezi, és szemére veti Arisztotelésznek, hogy ő azt kárhoztatta, így kiált fel: „De milyen okokkal és érvekkel? Kétségkívül semmilyenekkel, csupán saját kijelentéseivel, anélkül, hogy valaha is bizonyította volna azokat."

A tekintélyekkel szembeni elutasító álláspontja szembeállította csaknem valamennyi kortársával, akik „sokkal inkább az autoritásoknak, mint a tényeknek és a rációnak hisznek"; Arisztotelészt vezérüknek (duce) tekintik; kijelentéseit mint orákulumot fogadják; s ennek alapján irodalmi kérdésekben nem mint igaz bírák, nem mint filozófusok, hanem mint tirannusok nyilatkoznak. Tassóval is azért nem tud szót érteni, írja, mert álláspontját Arisztotelész olyan tételeivel akarja bizonyítani, melyek maguk is bi-

zonyításra szorulnak. Nem szabad persze azt gondolnunk, hogy a Patrizi által bírált elméletírók csak az antik klasszikusok tételeit ismételgették volna. Egy Castelvetro, egy Tasso és mások bátor újító szellemek, de új meglátásaikat – miként a humanisták általában – a régi tekintélyek védelme alatt, rájuk hivatkozva fejtették ki. A reneszánsz válságának kiábrándító tapasztalatai a manierizmus számos képviselőjében megérlelték ezzel szemben azt a felismerést, hogy az antik bölcsek nem adnak kielégítő magyarázatot a világ dolgaira; önállóan, biztos támasz nélkül kell tehát bennük eligazodni. A soraikba tartozó Patrizi ennek teljes tudatában, büszkén hivatkozik tanításának újdonságára, poétikája alaptételeinek saját erejéből való megalkotására. Jellegzetes manierista képzettel „vak labirintus"-ból (cieco labirinto) szeretné kivezetni olvasóit, felderítve a költészetnek azokat a lényegi sajátságait, amelyek minden kor minden költői alkotásában megtalálhatók, és amelyek csak a költészetre érvényesek.

A Patrizi által meghatározott sajátságok ismertetését legcélszerűbb a szerzőnek a költészet okára, céljára és lényegére vonatkozó felfogásával kezdenünk. Ami az okokat, vagy helyesebben indítékokat illeti, nagyjából elfogadja azt az Arisztotelészen alapuló közfelfogást, amely szerint a költői alkotás születésében a *furor*, azaz isteni eredetű ihlet, megszállottság; a *natura*, vagyis az emberi természet, hajlam; és az *ars*, a mesterség ismerete játszik szerepet. A *furor*nak azonban a többinél lényegesen előkelőbb, az *ars*-

nak viszont sokkal jelentéktelenebb szerepet tulajdonít, sőt az utóbbit nem is tartja nélkülözhetetlennek, hiszen a legkorábbi ars poetica, ismeretei szerint, a görög költészet születése után 900, s Homérosz után is 600 évvel készült csak el. Márpedig számos költő a legnagyobbak közül ezalatt is kiválót alkotott anélkül, hogy ismerte volna a költői mesterség szabályait. Ezért egy negyedik, az *ars*nál fontosabb indítékot is számításba kell venni, s ez a *sapienza*, azaz a tudás, a bölcsesség, a tudományos ismeretek gazdagsága, ami világosan mutatja a manierista irodalom tudós eszményének jelenlétét.

A költészet célját, a korábbi manierista eszmélkedések folytatásaként, Patrizi a *csodálatos* (mirabile) létrehozásában jelöli meg. Nem tagadja, hogy igen sok költői alkotás tanít, mások pedig gyönyörködtetnek, ezek azonban csak járulékos, másodlagos célok, amelyek egyrészt nem költői alkotásokra is jellemzőek, másrészt nincsenek jelen minden költeményben. Ezért nyilvánítja a *csodálatos*t, illetve a *csodálat* (meraviglia) kiváltását a költészet egyedüli, kizárólagos és univerzális céljának. Ez a *csodálatos* pedig nem más, mint a *hihető* és a *hihetetlen* logikai szintjeinek a keveredése, összekapcsolódása, egymásba átjátszása. „Kettőjük közül – írja – elvileg a *hihetetlen*ben van a *csodálatos* fundamentuma; az őt megelőző, kisérő vagy követő *hihető* pedig nemzi, gerjeszti a *csodálatos*t, életet és formát ad neki." Míg a *csodálatos* így magán a művön belül van, s ezért belsődleges célnak tekinthető, addig a *csodálat*nak mint külsődleges célnak az ott-

hona a költeményt befogadó ember pszichéjében található. Figyelemreméltó lélektani fejtegetés során Patrizi megállapítja, hogy a *csodálat* vagy *csodálkozás* nem tartozik sem az értelmi, sem az érzelmi szférához, hanem a lelki képességeknek a kettő közötti sajátos mozgását alkotja. Vagy az értelem mozdulatainak a hordozója, melynek során ez lefegyverzi, engedelmességre kényszeríti az érzelmi szférát, vagy pedig az érzelmi effektusok összeesküvésének az eszköze az értelem trónfosztása céljából. Patrizi szerint tehát a *csodálkozás*, mint az értelmi és érzelmi erők között elhelyezkedő önálló képesség alkotja a léleknek azt a zónáját, amely a költői mű hatását befogadja, s egyik vagy másik, vagy mindkét irányba közvetíti. Függetlenül megállapításaink helyességétől, Patrizi elvitathatatlan érdeme, hogy első ízben tett kísérletet annak a lelki folyamatnak a meghatározására, amelyben az esztétikum sui generis hatása érvényesül.

Patrizinek a költészet céljáról kifejtett elmélete eleve kizárja a költészet lényegének az imitációban való megjelölését. Az utánzás – ma úgy mondhatnánk: tükrözés – helyett a költészet alkotásjellegét, a költő szuverén teremtő voltát hangoztatja, és a költeményt *készítmény*nek (facitura), a költőt pedig *készítő*nek (facitore) tekinti. A költő éppúgy teremti, alkotja, létrehozza, készíti teremtményét, alkotását, készítményét, akárcsak isten, a természet és a mesterember. Éppúgy képes semmiből teremteni, mint isten, a kis magból nagy művet kifejleszteni, mint a természet, és az anyag formáját meg-

változtatni, mint a mesterember. S minthogy mindhármójuk alkotásmódját egyesíti, ő a legtökéletesebb, a „legcsodálatosabb készítő" (meravigliosissimo facitore), akinek alkotásai, termékei, készítményei is csak csodálatosak lehetnek.

A költő és a költészet ilyen felfogása a költészet tárgyának, határainak is egészen más megvonását tette szükségessé, mint amely az Arisztotelész nyomán készült poétikákban szokásos volt. Patrizi szerint minden isteni, természeti és emberi téma egyaránt tárgya lehet a költészetnek, és e téren megengedhetetlen bármiféle korlátozás. Az imitációelmélettel szemben is éppen az az egyik legfőbb kifogása, hogy az korlátozza a költészet tematikáját. Minthogy utánozni csak akciót, szenvedélyt és karaktert lehet, éppen a legfenségesebb és legtudósabb tárgyak rekednének kívül az irodalom körén. Álláspontját jól megvilágítja a Homérosz és Empedoklész kérdésében folytatott vitája. Arisztotelész ugyanis a szicíliai természetfilozófus kozmogóniai tanköltemény verses formája ellenére kirekesztette a költészet köréből, mert ellentétben Homérosszal, nem valamely cselekmény imitációját tartalmazza. Patrizi szerint viszont a cselekmény, az akció, a mese egyáltalán nem tartozik a költemény nélkülözhetetlen sajátságai közé, sőt tárgya miatt éppen Empedoklész költői teljesítményét kell a Homéroszé fölé emelni. Ugyanis míg ez utóbbinak az egyik műve (az *Iliász)* „egy bárónak királya elleni haragjáról és egy barátja halála feletti fájdalmáról", a másik (az *Odüsszeia)* pedig „két

kis itakai uracskának, apának és fiának két utazásáról" szól csupán, addig az előbbinek a műve „a világ létrehozásának legfenségesebb történetét" tartalmazta. Ugyanígy megvédi az Arisztotelész-kommentátorokkal, mindenekelőtt Castelvetróval szemben Lucanus, Silius Italicus és mások eposzait, amelyeket azért bíráltak, mert költött mese helyett hiteles történeti eseményeket verseltek meg; valamint Dantét, akinek felróták, hogy tudományt, főként asztrológiát kevert a költészetbe. Kitűnik mindebből Patrizinek, s általában a manierizmusnak szépirodalom-ellenes felfogása. Arisztotelész éppen a mai értelemben vett, a művészet szférájába utalható irodalom elkülönítését tette lehetővé *mimézisz*-tanításával, amelynek alapigazságán mitsem változtatnak kommentátorainak egyoldalúságai, torzításai. Patrizinek a kérdés ilyenféle megközelítéséhez semmi érzéke nem volt, egy hősköltemény nem tartott a költészet lényegéhez közelebb állónak, mint egy tanköltemény; a prózában írt elbeszélést pedig, amelyről Arisztotelész helyesen ismerte fel, hogy lényegét tekintve egy táborba tartozik a verses epikával, száműzte a *poesia* birodalmából. Míg az egyik szélsőséggel szemben küzd Dante fenséges-tudós művének elismertetéséért, addig ő maga Héliodórosz, Apuleius regényeit, Boccaccio novelláit Hérodotosz történeti művével, Démoszthenész beszédeivel, vagyis a retorika hatáskörébe tartozó művekkel utalja egy sorba.

Ha azonban Patrizi idevágó fejtegetéseiből csak annyit olvasnánk ki, hogy az imitáció,

a költött tárgy szerinte nem szükséges a költészethez, a verses forma viszont nélkülözhetetlen, akkor teljesen leegyszerűsítenénk és félreértenénk álláspontját. Nem a verses formát tekinti ő a költészet kritériumának, hanem azt, hogy valamely tárgy, ami bármi lehet, „sajátos költői módszerekkel" adassék elő. Ennek az eljárásnak az összefoglaló megjelölésére a nehezen értelmezhető *finzione* (képzelet, költés) szót használja, melyen formaadást, átformálást, átlényegítést ért. Saját szavaival ez „nem más, mint valaminek az eredetitől eltérő formát, külsőt adni, vagyis egy új vagy megújított formát." Az eredetitől, közönségestől a csodálatoshoz való elmozdulás első lépésének tekinti Patrizi a képzelet által átformált beszédet (parlare finto), vagyis a kötött, verses formát, amivel együtt a szavak jelentését is át kell formálni, trópusokat, metaforákat hozva létre. A mondanivaló, a tartalom átformálása a költői leleménynek (poetica invenzione) köszönhető, melynek eredményeképpen létrejön a *concetto*. Ezért mondhatja Patrizi, hogy „a költő legyen concettókban és szavakban a *csodálatos* létrehozója".

A költői módszer tehát Patrizi szerint új, *csodálatos forma* megteremtését jelenti a beszédnek, a szavaknak és a tartalomnak verses formává, metaforákká és *concettó*vá való átformálása útján. A metaforákkal dúsított verses beszédben, vagyis a köznapitól eltávolodó, valósággal idegen nyelven, a szavak eredeti jelentésének világossága és a jelentésátvitelek homályossága mint a hihetőnek és hihetetlennek a keveréke *csodálat*ot vált

ki. Ugyanígy a *concettó*k is a *csodálatos*nak a hordozói annak következtében, hogy a költői lelemény egymástól távoli dolgokat hoz egymással összefüggésbe. A költők e tekintetben bőven meríthetnek a retorikai díszítőalakzatok kincsestárából, amelyek különösen Giulio Camillónak Patrizi által közreadott retorikai munkáiban vannak kidolgozva. Minthogy a *csodálatos* jelenségét mint két logikai szint keveredését határozta meg, a logikai és retorikai kategóriáknak a poétikába való bevitele természetszerűen adódott. Mindezek együtt elősegítik, hogy a költemény minden eleme enigmatikus legyen, vagyis hogy egy „világos és sötét, értett és nem értett" tónus érvényesüljön a nyelvben, a szavakban, a concettókban, az elbeszélésben egyaránt. A *csodálatos*, mint a költői képzelet, illetve átformálás lényege és célja, így hatja át a költemény minden részletét, s válik annak legsajátabb megnyilvánulásává.

Patrizi poétikájából végső fokon egy tudós, intellektuális, rafinált, talányos homályosságával meghökkentő és csak fokozatosan megvilágosodó, a mondanivaló lényegét mesterkélten elbújtató, a vájtfülűek számára készült költészet eszménye olvasható ki. Tanításait a kortársak nem olvashatták, s így hatással sem lehettek rájuk, számunkra azonban kulcsot adnak megértésükhöz. Mert Patrizi lényegében azt fogalmazta meg elméletileg, azt formálta poétikai rendszerré, amit a manierista költők a gyakorlatban igyekeztek megvalósítani. Bár az irodalom fejlődése a következő századokban nem igazolta Patrizi elképzeléseit, és sokkal inkább az

Arisztotelész-követő „tirannusok" útmutatásai nyomán fejlődött, mégis bámulatot érdemel az a következetesség, erudíció és gondolati eredetiség, amellyel ellenzéki irodalomelméletét megalkotta. A tárgy, a gondolat és a formaalkotás szabadságának hirdetésével, a költői alkotást korlátozó szabályok, tekintélyek elutasításával pedig nem egy ponton előfutára lett a romantika, s még inkább a modern irányzatok irodalomfelfogásának.

A manierista művészetelmélet reprezentatív alkotása, Giovanni Paolo Lomazzónak, a Leonardo-iskolához tartozó milánói festőnek a műve igényesség, átgondoltság és gondolati önállóság tekintetében nem versenyezhet Patrizi teljesítményével. Nem professzor, hanem művész lévén, nem rendelkezett olyan alapos elméleti felkészültséggel, mint poétikaszerző kortársa. Ráadásul munkája zavaros formában maradt az utókorra, s a mű eredeti kompozícióját máig sem sikerült helyreállítani. Lomazzo ugyanis, aki művészetelméleti szintézisét 1570 táján bekövetkezett megvakulása után alkotta meg, művének diktált szövegét nem ellenőrizhette, és a kiadást sem gondozhatta. Valószínű, hogy munkáját többször is átdolgozta, de munkatársai a kéziratokat minden jel szerint összezavarták. Így jelent meg 1584-ben *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* (Traktátus a festészet, szobrászat és építészet mesterségéről) című könyve, majd 1590-ben a kisebb terjedelmű *Idea del tempio della pittura* (A festészet templomának „ideá"-ja), amelyről azonban

valószínű, hogy eredetileg az előbbinek szerves részét vagy részeit alkotta.

Igazi manierista fantáziával Lomazzo egy nagyszabású *concettót* állít mondanivalója tengelyébe: a festészet templomának *ideáját*, képzeletben megrajzolt allegorikus képmását. Ezt a templomot hét pillér tartja, melyek mindegyike egy-egy planétának van alárendelve, s egyúttal a festészet valamelyik elemét, adottságát jelképezi. Lomazzo szerint minden ilyen festészeti ágazatot egy-egy nagy művész reprezentál, így Raffaello a rajzot, Tiziano a színeket stb., vagyis nemcsak a festészet legfőbb alkotóelemei, hanem maguk a festőegyéniségek is valamely bolygó hatalma alatt állnak. Ez az ezoterikus elképzelés közel áll Patrizi fiatalkori felfogásához, amely szerint a költői *furor* különbözőségeit a planéták és az azokhoz tartozó múzsák irányító hatása determinálja. Akárcsak Patrizinál, a bolygók kormányzó szerepével kapcsolatos asztrológiai hiedelem Lomazzónál is a művészi tökéletesség különböző lehetőségeinek, s ezek egyenrangúságának az elismerését jelenti. S minthogy a hét alapsajátságnak számos kombinációja, megannyi egyéni *manieráj*a képzelhető el, Lomazzo *ideáj*a a művészi érték nagyfokú pluralitása melletti s mindenfajta normatív elképzelés elleni állásfoglalást fejez ki.

Az asztrológiai s ezzel összefüggésben a mágikus spekuláció a szerző művészetkoncepcióját alapjaiban hatja át. Minthogy az égitestek elképzelt sugallatainak megértésére és befogadására csak a mágikus képességekkel rendelkező ember alkalmas, Lomazzo a

festészet egyes ágait jelképező, kiemelt nagy művészeket is mágusoknak tekinti, illetve a mágusok különböző fajtái közé osztja be. Így például Michelangelo az indiai gümnoszofistáknak, Dürer a gall druidáknak lesz a rokona, míg Mantegnát a „matematikusok", azaz a kaldeus és arab mágusok rendjébe sorolja, Raffaellót pedig „filozófus"-nak nevezi, a mágus görög megfelelőjét tisztelve a *filozófus* nevezettel. A művészt ezáltal az átlagos ember fölé emeli, isteni teremtőképességet tulajdonít neki, s nem a természet utánzását, hanem a természettel egyenrangúnak, sőt annál is nagyszerűbbnek a megalkotását jelöli ki feladatául. A mágus-festő természetesen csak a költőkéhez hasonló *furor* birtokában alkothat eredményesen; ez magyarázza izgatott és fantaszta viselkedését, amiben a köznép csak szeszélyességet vagy egyszerűen őrültséget lát. Ha a manierista művészek jól ismert excentrikusságára, különcködéseire, nemegyszer pszichopatologikus vonásaira gondolunk, akkor nagyon is érthető Lomazzónak az az igyekezete, hogy mindezt a művész állítólagos felsőbbrendűségével hozza összefüggésbe.

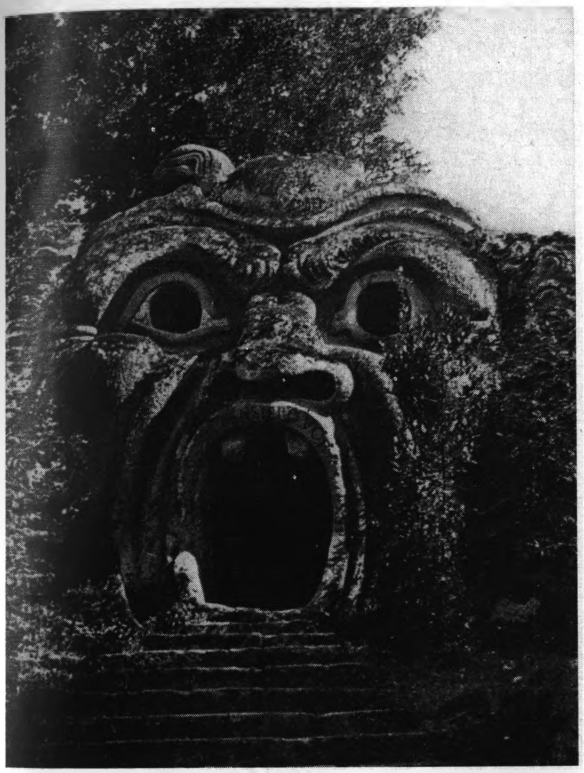
Bár Lomazzo a manierizmus tudós eszményének megfelelően a festő számára szükségesnek tartja minden tudomány elsajátítását, a legfontosabbnak mégis azt tekinti, hogy eleve festőnek szülessen. Hiába tanul és gyakorol akármennyit, ha nem hozza már a bölcsőből magával az *invenciót* és a művészet *graziáját*. Eredetit a festő csak az invenció, a lelemény készségének a birtokában alkothat, s hogy ez szabadon érvényesüljön,

magányra és csendre van szüksége. „Minden módon kerülnie kell a zajokat és különösen a látás alkalmait", mert csak így alakulhatnak ki elméjében a szeszélyes és fantasztikus *ideák*, valamint a *grazia* hordozására alkalmas formák. Ez utóbbiak között Lomazzo különösen az általa *figura serpentinatá*nak nevezett, csavart, kígyózó alakzatot dicséri, a manierista festészetnek ezt a kedvelt, rafinált formai megoldását.

Az elmondottakból kiderül, hogy Lomazzo többnyire ugyanazokat az elveket hirdette, mint a megelőző művészeti írók, elsősorban Vasari. Érdeme főként abban áll, hogy a korábbi eszmélkedéseket, elszórtan megjelenő sejtéseket és megfigyeléseket rendszerbe foglalta, és filozófiai összefüggésekbe helyezte. Vasari például már megállapította Michelangelóról, hogy képes volt legyőzni a természetet, s hogy még legmerészebb művészi elgondolásait is mindig meg tudta valósítani, magyarázatként azonban csak tehetségére, rendkívüli szellemére tudott utalni. Lomazzo viszont azáltal, hogy a művészetek kormányzóit a bolygókban jelölte meg, a festőt pedig képesnek tartotta az égitestekből kiáramló energiák befogadására, az egykorú gondolkodás számára „tudományos"-nak hitt okfejtéssel igazolta, hogy a festő „azt hozhat létre, amit akar". Ezoterikus művészetfilozófiája ugyanis szervesen illeszkedett a manierizmus egyik legjellemzőbb ideológiai orientációjához, a platonizmus mágikus-ezoterikus utóvirágzásához. Ennek fő forrása Lomazzónál éppúgy, mint másoknál az olasz neoplatonizmus atyjának, Mar-

silio Ficinónak, valamint a reneszánsz kori mágia korifeusának, Agrippa von Nettesheimnek a művei. Lomazzo a szépségre vonatkozó fejtegetéseknél Ficino *Symposion*-kommentárjára, a mágikus-asztrológiai spekulációknál pedig Agrippa *De occulta philosophiá*jára (Titkos filozófia) támaszkodott, bőven másolva ki mindkettőből hosszú szövegrészleteket. A templom-*concetto* ötletét pedig a Agrippa-követő, s a manierizmus előfutáraként már többször említett Giulio Camillo szolgáltatta – mint maga Lomazzo hivatkozik rá – *Idea del teatro* (A színház ideája) című munkájával. Ez utóbbi Camillo egy különös alkotmányának, egy amfiteátrum módjára kiképzett memóriatároló rendszernek a leírása, s talán ennek ismeretével magyarázható Lomazzónak az ars memoriae iránti érdeklődése. A festészetnek ugyanis a memória eszközeként, segítőtársaként is fontos szerepet tulajdonított.

Filozófiai és esztétikai koncepciója, s a művészet egész területét átfogó rendszeressége jóvoltából a vak Lomazzo műve a művészetelmélet nagykorúságának kezdetét jelzi. Azért a kezdetét csak, mert munkájában a gyakorló festő útmutatásai és a dilettáns filozófus megfontolásai nem elég szervesen forrnak össze, s nem mentesek az ellentmondásoktól. Talán ennek felismerése vezette a sajtó alá rendezőt – vagy talán magát a szerzőt? –, mikor az eredetileg egységes művet ügyetlenül kettéválasztotta, és a gyakorlatibb részeket inkább a *Trattato*ba, az elvontabbakat pedig elsősorban a *Tempio*ba csoportosította. Az ellentmondás főként abból adó-



Bartolomeo Ammanati (?): A Pokol kapuja
a bomarzói elvarázsolt ligetben

Michelangelo Buonarroti: A Rondanini-Pietà

dik, hogy elméletileg Lomazzo a mágikus erők által vezérelt művészi hajlam és a született tehetség szabad érvényesülését hirdeti, gyakorlatilag mégis megpróbálja szabályokba foglalni a művészi alkotótevékenység követendő technikáját. Ezzel elindítója lett egy manierista „akadémizmus"-nak, amely a klasszikus normákat merészen felbontó művészek vívmányait új kánonná merevítette. Lomazzo kortársának, Giovanni Battista Armenininek 1587-ben megjelent *De'veri precetti della pittura* (A festészet igaz szabályai) című munkája már címével is tanúskodik ennek a manierista akadémizmusnak a megerősödéséről. Akadémikus előírásokat egyébként Patrizi harcosan normaellenes poétikájából is le lehetne vezetni, bár ő maga erre nem tett kísérletet. Az akadémizmus veszélye ugyanis az alkotói szabadság jegyében kibontakozó művészi irányzatokat is fenyegeti, mihelyt kísérlet történik alapelveik rendszerezésére. Vagy pedig el kell jutni a teljes relativizmushoz, minden művészi eszmény tagadásához. Ezt az utat járta végig a kor óriása, Giordano Bruno.

A gondolkodás szabadságának ez a nagy mártírja, aki magát a „semmilyen akadémia akadémikusá"-nak (accademico di nulla accademia) nevezte, nem írt egyetlen művészetelméleti vagy poétikai munkát sem, hiszen ezeket jószerivel haszontalanoknak tartotta. Az ars poeticák ugyanis mindig valamely költő vagy költőcsoport munkásságának a tapasztalataira épülnek, ezért ha egy költő az így kialakított szabályokat követi – Bruno szerint –, elődeit utánozza csupán. Az után-

zás azonban a majomra tartozik; a költőnek az a hivatása, hogy saját invenciójából újat, addig nem létezőt teremtsen. Ebből a megfontolásból ered *Degli eroici furori* (1585 – Hősi megszállottságok) című dialógusában megfogalmazott híres tétele: „a költészet nem szabályokból születik, . . . hanem a szabályok erednek a költészetből, s ezért az igazi szabályoknak annyi neme és faja van, ahány neme és faja van az igazi költőknek." S minthogy annyi fajta költő létezhet, „ahányféle érzelem és emberi invenció", a helyes normák száma végtelen. Bruno álláspontjából egyértelműen az következik tehát, hogy a költészetnek nincsenek és nem lehetségesek semmiféle egyetemes szabályai, még akkor sem, ha azokat valamennyi költői mű figyelembevételével dolgozzák ki, mint Patrizi tette.

Nem csodálható ezek után mély megvetése minden rendű és rangú professzor, irodalomtudós, filológus, kritikus iránt. Nem válogat a kifejezésekben, amikor ezekről az „undok pedánsok"-ról (pedantacci) ír, akik azt hiszik, hogy „egyedül ők azok, akiknek Saturnus értelmet pisált a fejükbe". Leginkább természetesen azokat a „barmok"-at (bestie) ostorozza, akik Arisztotelész szabályait kérik számon a költőktől, és azt kívánják tőlük, hogy Homéroszhoz és Vergiliushoz hasonlóan írjanak. Az efféle „férgek" (vermi), akik mindenben találnak valami kifogásolnivalót, „semmi jóra nem képesek, és csak arra születtek, hogy szétrágják, bepiszkítsák és leszarják mások munkáját és fáradságát". Végül eljut, a történelemben talán elsőként,

annak a gyanúsításnak a megfogalmazásához, hogy a kritikusok csak azért vizsgálják „mások munkáját és fáradságát", azért élősködnek a költők művein, mert ők maguk tehetség és virtus híján nem képesek semmi kiválót alkotni. Giordano Bruno, akit – egyik szonettje szerint – méltóbban koronáznak meg saját gondolatai, mint királyok, császárok, pápák, egyedül az alkotó géniuszt méltatta megbecsülésre.

Bár saját költeményei emblematikus *concettó*ra épülő, rejtett értelmű, jellegzetesen manierista alkotások, a minden irodalmi eszményt tagadó Bruno gúnyolódásának nemcsak a hagyományos normákat követő „majmok" a céltáblái, hanem az azokkal szakító manierista írók is. *Il candelaio*, (1582 – A gyertyás) című vígjátékának „proprológus"-ában azokon az írásokon élcelődik, melyek olyanok, mint igazgyöngyök aranymezőn, mert minden lapjukon feltűnik egy finomkodó *concetto*, néhány klasszikus idézet és közmondásocska – vagyis ellepi őket a retorikus dekoráció. Szellemes öniróniával saját darabját sem kíméli, figyelmeztetve az olvasót, hogy bőven talál majd benne hiú gondolatokat, bizonytalan bölcsességeket, poétai *furor*okat, valamint elmebajt, a fantázia zavarait, az intellektus tévelygő bolyongását, az őrültség dicsőséges gyümölcseit stb. E műve dedikációjában pedig kifigurázza azt a Patrizinál és Lomazzónál egyaránt olvasható gondolatot is, amely szerint a művészi alkotás különbözőségeit a bolygók vagy az azokhoz kapcsolt múzsák determinálják. Az a Bruno, aki zseniális filozófiai intuícióval már

a napközpontú világképet is szétrobbantotta, hogyan is hihetett volna a csillagoknak a költészetet befolyásoló erejében? És a múzsák? Meg kell hogy elégedjenek „a Helikon kurvái"-nak (puttane d'Elicona) szerepével.

Következetesen lerombolt, elutasított tehát mindent, ami útjában állt egy szkeptikus-relativista-mágikus esztétikának. Módszeresen ez utóbbit sem fejtette ki, esztétikai nézetei metafizikájába és etikájába épültek bele, szoros összefüggésben a szerelem filozófiájával. Ennek a látens esztétikának a körvonalai, alaptételei *Degli eroici furori* című olasz nyelvű dialógusából és *De vinculis in genere* (1591 – A kötelékekről, általánosságban) című latin munkájából rajzolódnak ki. Az előbbiben Ficino platonizmusának, az utóbbiban Agrippa mágikus és szkeptikus filozófiájának ösztönzéseit ismerhetjük fel.

A *Degli eroici furori* tulajdonképpen egy szerelmi tárgyú, manierista szonettciklus magyarázata, ahol prózai dialógusok bontakoztatják ki az egyes költemények rejtett filozófiai mondanivalóját. A cím helyes értelmét az ajánlásból érthetjük meg, ahol Bruno felfedi, hogy műve tárgyát „nem a közönséges, hanem a hősi szerelemnek a furorai" alkotják, vagyis a fenséges, égi, isteni szerelem szenvedélyei és költői megszállottságai. Az első szonett, vagyis az első *furor*, a költő hivatásáról, státusáról szól, alkalmat szolgáltatva a pedánsok elleni – már idézett – kíméletlen kirohanásra, valamint saját költői célkitűzéseinek megfogalmazására. A versben – saját magyarázata szerint – a hegyet (a Parnasszust), az istennőket (a korábban lecse-

pült múzsákat) és a forrást (a helikonit) kéri: „változtassátok halálomat életté, [temetői] ciprusaimat borostyánná, poklomat mennyországgá, vagyis rendeljetek halhatatlanná, formáljatok költővé, tegyetek hírnevessé." A következő szonettből és értelmezéséből megtudjuk azután, hogy a hegy tulajdonképpen a szív, melyben lángra lobban az érzelem; a múzsák a költő tárgyának, vagyis az égi, „hősi" szerelemnek a szépségei, melyekben a *furor*, a költői megszállottság, ihlet megfogan; s végül a forrás azokat a könnyeket jelképezi, melyekben az ihletett érzelem (furioso affetto) kifejezésre jut. Az igazi, a legfenségesebb *furor*, a költői lángelme isteni szikrája tehát az isteni szerelem szépségében, magában az isteni szépségben fogantatik. Ennek felismeréséhez, felfogásához – a mű egy másik helye szerint – belső érzék segít hozzá. Ez teszi lehetővé, hogy a materiális szépségtől, mely az igazinak csak a lenyomata, árnyéka, felemelkedjünk az összehasonlíthatatlanul nagyobb istenihez.

Ez a neoplatonikus gyökerű szépségkoncepció Brunónál még elvontabbá és megfoghatatlanabbá vált, mint a reneszánsz klasszikus szakaszában. Akkor még összeforrt a részek arányosságának és harmóniájának elméletével, zenei és aritmetikai princípiumoknak engedelmeskedett, és elválaszthatatlan volt a természeti szépség kultuszától. Brunónál a szépség nem rendelkezik ilyen objektív kritériumokkal, éppen úgy, miként istenfogalma sem. Az „isteni szépségről" ezért csak annyi biztosat tudunk meg, hogy „pompázik és jelen van minden dologban, és ezért nem

hiba, ha minden dologban csodáljuk." A mindenütt és mindenben jelenlevő szépség ilyenformán egy titokzatos *kötelék*et (vinculum) alkot, és egyikévé válik azoknak a mágikus erőknek, melyek elméletét *De vinculis in genere* című értekezésében vázolta fel.

*Kötelékek*nek azokat az energiákat, erőket, erővonalakat nevezi, melyeket isten, démon, lélek, élőlény, természet, sors, szerencse, fátum egymás közt és a dolgok közt teremtenek. E dinamikus tényezők közé tartozik a szépség is, amelyet villámnak, sugárnak, aktusnak lehet mondani, s amely épp ezért mozgó, mindig változó. Miként a női nemben a testi szépségnek megszámlálhatatlan variációja van, maga a szépség is sok arcú, s számtalan rétegből tevődik össze. De nemcsak fajtái szerint különbözik, hanem a befogadó személye által is: a majom a majmot, a kanca a ményt tartja szépnek, semmi sem tetszhet egyformán mindenkinek. Bruno szépségkoncepciójában nem marad tehát semmi viszonyítási pont, minden relatívvá válik; a szépség „meghatározatlan és körülírhatatlan". Igaza van Robert Kleinnek: „ez a varázsnak a végsőkig kiélezett esztétikája, mely betű szerint véve, kizárná a művészetelméletnek még a lehetőségét is."

Íme, a manierista esztétika végpontja. A reneszánsz fénykorában ismeretlen volt az ellentmondás zseni és szabály, alkotás és imitáció, szépség és valóság között. E harmónia megbomolván, a manierizmus vállalta a művészi szabadság védelmét, és hadat üzent a tekintélyeknek, eltörölte a normákat, elfordult a valóságtól. A konzervativizmussal,

vaskalapossággal, doktrinérséggel vívott rokonszenves művészi és szellemi szabadságharca azonban zsákutcába vezetett. Kísérlete, hogy létrehozza a művészet szélsőségesen individualista, társadalmi szerepét tagadó és lenéző, minden beleszólást és törvényt visszautasító koncepcióját, odavezetett végül, hogy saját eszményeit és elméletét is felszámolta. Giordano Bruno következetes volt: a manierista esztétika, ha nem akart szikkadt akadémizmusba hanyatlani, csak szkepszisbe és relativizmusba torkolhatott. A szépség szétporlott a Bruno által felismert végtelen terű és végtelen idejű kozmoszban; ő maga is elhamvadt a máglyán; az irodalom- és művészetelmélet szolid továbbépítése a „pedáns barmok"-ra várt.

A manierista elit ellenfeleinek sommás elmarasztalása Patrizi, de különösen Bruno részéről korántsem volt igazságos. Mert igaz ugyan, hogy a reneszánsz kései szakaszában a manieristáknak köszönhetők a legnagyobb művészi, irodalmi és gondolati teljesítmények, hosszabb távon mégis a sokszor valóban korlátolt ellenfelek, a barokk szálláscsinálói egyengették a művészet folyamatosan gazdagodó, jövő fejlődésének az útját. A reneszánsz válságának érzésvilágát, a reneszánsz által felszabadított individuum talajvesztését, a szellem és a szépség jogainak görcsös védelmét, a humanista eszményekhez való ragaszkodást és a bennük való csalódottságot csak a manierizmus irodalma és művészete tudta

magas színvonalon kifejezni. A művészet szerepe azonban nem korlátozható amolyan szellemi múzeumba zárt, csak a kevés kiválasztott számára hozzáférhető remekművek teremtésére, melyek páratlan mélységeire és értékeire majd csak évszázadok múltán válik fogékonnyá az időközben nagyra nőtt emberiség. A művészet és irodalom része a mindennapos társadalmi tevékenységnek is, jelen van az élet minden területén, s nemcsak a lét rejtelmeit hivatott feltárni, hanem közvetlenül hatni, használni is, gyakorlati – művészeten kívüli – célokat szolgálni. Ez az, amit nem tévesztett szem elől a manierista művészet bírálóinak és a manierista elméletírók vitapartnereinek – egyébként távolról sem egységes – tábora.

Látszólag ugyan a szabályok és tekintélyek tisztelete, s különösen Arisztotelész tételeinek az elfogadása a közösen jellemző rájuk, leginkább mégis a művészet társadalmi jelentőségének tudomásulvételében és az ebből adódó konzekvenciák levonásában egyeznek. Akár nevelő- vagy propagandaszerepet juttatnak neki, akár pusztán szórakoztatásra, gyönyörködtetésre szánják, mindenképpen egy szélesebb közönségre hatást gyakorló tevékenységnek tartják az irodalmat. Egy ilyen, társadalmilag hasznosnak tekinthető irodalom és művészet kérdéseinek a megközelítéséhez pedig Arisztotelész kétségkívül megbízhatóbb kalauz volt, mint Platón, Ficino vagy Agrippa.

Míg a manierista művészet titkokat feszegetett a beavatottak számára, s teoretikusai ezt elméletileg is igyekeztek igazolni, addig

a barokk útegyengetői egyértelműen a közérthetőség elvét hirdették. A festészetet az ellenreformáció propagandájának szolgálatába állító, s Michelangelo *Utolsó ítélet*ével szemben oly fafejűen értetlen Andrea Gilio már az egyik legkorábbi bonyolult jelentésű festészeti alkotást, Vasarinak a római Cancelleria palotájában levő freskóit is megbírálta, mert „kellő megértésükhöz vagy a Szfinx kellene, vagy tolmács, vagy pedig kommentár". Arra az érvre pedig, hogy az ilyen művek az irodalmároknak és a nemesuraknak készülnek, nem pedig a tudatlan köznépnek, azt válaszolta: „ha olyan festményt látok, amelyről nem tudom, mit akar mondani, az számomra olyan, mintha egy barbárt hallanék beszélni, akinek nem értem a szavát, vagy olyan könyvet olvasnék, melynek nem fogom fel az értelmét . . . Minden annyira szép, amennyire világos és nyílt." Majd arra hivatkozik, hogy Szent Jeromos is félredobta Persius túlságosan bonyolultnak tartott verseit. Hasonló eredményre jutott a költészet gyönyörködtető célját valló fiatal Tasso is, midőn kifejtette, hogy a homályos és nehéz *concettó*k megértése fáradságot igényel, ami lehetetlenné teszi az élvezetet. „A költő nemcsak a tudósokhoz szól – írja –, hanem a néphez is, akárcsak a szónok; *concettó*i legyenek ezért népszerűek. Népszerűnek nem azt tartom, amit a nép közönségesen használ, hanem ami számára érthető". (*Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa*, 1565 – Előadás della Casa őeminenciája egyik szonettjéről.)

A költészet és művészet tartalmi kérdései-

ben már távolról sincs ekkora egyetértés a propagandisztikus, nevelő, illetve a gyönyörködtető célkitűzést hirdető teoretikusok között. Ugyanazon az arisztoteliánus koncepción belül kialakult egy szigorúbb és egy liberálisabb irányzat: az előbbi elutasított mindent, ami nem áll kifejezetten az egyházi és állami célok szolgálatában; az utóbbi viszont megtűrt minden olyan szórakozást és művészi élvezetet, ami nem sérti nyíltan az egyházi tanítást vagy a világi hatalmat.

A „kemény vonal" jellegzetes képviselője volt Gabriele Paleotti kardinális, aki 1582-ben jelentette meg *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Értekezés a szent és profán képekről) című hatalmas terjedelmű kézikönyvének első két kötetét. Mellőzve ebben minden sajátosan művészi szempontot, a vallásos festészet problémáit kizárólag ikonográfiai és kegyességi szemszögből tárgyalja. Figyelme középpontjában az áll, hogy a festő miképpen válthatja ki legjobban az egyház által megkívánt hatást. Krisztus szenvedéseit, a mártíriumokat például a maguk nyers valóságában kell ábrázolni, hogy azok láttán a nézők mélyen megrendüljenek, és könnyekre fakadjanak. A manierista művészet intellektualizmusával szemben érzelmeket felkeltő, emocionális és naturalisztikus művészetet követel tehát, megvetve a barokk vallásos festészet elvi alapjait. Paleotti azonban nemcsak előír, hanem tilt is: művének harmadik kötetében, melynek sajnos csak a tartalomjegyzéke maradt ránk, a tisztességtelen, buja festészetet ostorozta, idesorolva a meztelen test bármiféle ábrázolását. Még

intranzigensebb álláspontot képviselt Antonio Possevino, a lengyelországi, oroszországi és erdélyi misszióiról ismert jezsuita diplomata, akit – túl merevnek bizonyulván a politikában – irodalmat tanítani küldtek. *Tractatio de poesi et pictura etnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* – (1593 – Fejtegetés a pogány, világias és mesés költészetről s festészetről, szembeállítva az igazzal, tisztességessel és szenttel) című könyvében elfogadhatatlannak minősít minden olyan költészetet és művészetet, amely nem keresztény szellemű. Nemcsak a hiú történeteket és a szerelmi témát, valamint a meztelenség és a pogány istenek ábrázolását tiltja, hanem a pogány ókor klasszikus remekeit is sommásan elutasítja.

Mindez nem maradt jámbor óhaj: az egyházi hatóságok mindent megtettek, hogy érvényt szerezzenek az ellenreformációs művészetpolitika célkitűzéseinek. Érvényesült a cenzúra, és dolgozott az inkvizíció. Az egyházi műalkotások tervét hittani tartalom és bibliai hűség szempontjából előzetesen felülvizsgálták, ami a festőket már eleve bizonyos öncenzúrára késztette; nemegyszer pedig utólag vonták őket felelősségre. Paolo Veronesét azért idézte maga elé az inkvizíció, mert a *Lakoma Lévi házánál* című hatalmas festményére kutyákat, törpéket, bolondot, papagájt, vérző orrú szolgát festett, vagyis olyan részleteket, amelyek nem szerepelnek a Bibliában, s egyébként is méltatlanok a vallásos témához. Egy időben komolyan szó volt Michelangelo *Utolsó ítélet*ének a leveretéséről is, de azután szerencsére megeléged-

tek azzal, hogy lepleket pingáltak a sok szeméremtest fölé. A költőkre és művészekre nehezedő belső és külső nyomás többeket látványos önkritikára késztetett. A költőnek egyébként jelentéktelen Lorenzo Gambara például éppen Possevino rábeszélésére szakított a profán költészet művelésével, és írta meg önkritikáját *Tractatio de perfectae poeseos ratione* (1576 – Fejtegetés a tökéletes költészet értelméről) című könyvében. Ebben tűzre ítéli fiatalkori profán költeményeit, mert azok nem a költészet egyedül elfogadható célját: isten dicsőségét és az emberi lélek üdvösségét, hanem a földi hírnév iránti hiú kívánságát szolgálták. A kiváló manierista szobrász, Bartolomeo Ammanati is megtagadta művészi múltját a firenzei Accademia del Disegnóhoz (Rajzakadémia = Művészeti Akadémia) írt levelében, kinyilatkoztatva „folytonos, igen keserű fájdalmát és megbánását" amiatt, hogy annyi meztelen testet mintázott életében (*Lettera agli Accademici del Disegno*, 1582 – Levél a Művészeti Akadémia tagjaihoz).

Míg Possevino és társai az irodalmat az egyház, a velencei köztársaságban élő Giason Denores az állam szolgálatába igyekszik állítani. Ariostót bíráló megjegyzésével már első, fiatalkori művében (*In epistolam Q. Horatii Flacci de Arte Poetica interpretatio*, 1553 – Q. Horatius Flaccus *Ars poetica* című epistolájának értelmezése) is kitűnt dogmatikus hajlandóságaival, melyek azután félelmetes következetességgel teljesedtek ki az 1580-as években írt hírhedt munkájában: *Discorso intorno a que' principii, cause e accres-*

cimenti, che la comedia, la tragedia, e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile, e da' governatori delle republiche (1586 – Értekezés azokról az elvekről, indításokról és útmutatásokról, melyekben az erkölcsi és politikai filozófia, valamint a köztársaságok kormányzói a komédiát, a tragédiát és a hősköltményt részesítik). Mint a cím is elárulja, Denores az irodalmat közvetlenül az állami ideológiának és a köztársaság vezetőinek az irányítása alá rendeli; ugyanilyen szellemben írva meg azután *Poeticá*ját (1588), valamint a *Discorsó*t ért támadásra válaszoló *Apologiá*ját (1590) is. Az irodalom szerinte a politika függvénye, s célja az állam rendjével elégedett, jó állampolgárok nevelése. Ezért csak azoknak a műfajoknak van létjogosultságuk, amelyek ezt a célt segítik elő, ezek pedig Arisztotelész szerint a tragédia, a komédia és a hősköltemény. A tragédia ugyanis visszariasztja a nézőket a törvénytelenségektől, és megtisztítja őket a káros indulatoktól; a komédia nevetségessé teszi előttük mindazt, ami nyugalmukat és békéjüket zavarja, s ezzel a jól szabályozott köztársaság rendjének megőrzésére indítja őket; a hősköltemény pedig a hallgatókban segít „felgyújtani a vágyat és a kívánságot a nagy személyiségek, a jó és törvényes fejedelmek nemes és dicsőséges vállalkozásainak utánzására." Más irodalmi formák – beleértve a manieristák által oly nagyra becsült lírai költészetet is! – haszontalanok, vagy egyenesen ártalmasak, s ezért kerülendők.

Denores munkásságával teljessé vált a barokk militáns irányzatának tartalmi-ideoló-

giai alapvetése. Végletessége, az állami célokat közvetlenül nem szolgáló irodalmi művek egyszerű elutasítása és tilalmazása azonban Denores álláspontját már a barokk szempontjából is tarthatatlanná tette. Jellemző, hogy vitapartnere nem is egy manierista kritikus volt, hanem a barokk hedonista irányának nagy hatású irodalmi kezdeményezője, Battista Guarini, a *Pastor fido* (1585 – A hűséges pásztor) című tragikomikus pásztorjáték szerzője. Az Arisztotelész által nem szentesített új műfaj megjelenése, a polgári társadalmon kívül helyezett pásztorvilág azonnal kihívta maga ellen Denores haragját. Bírálatát már 1586-ban megjelent *Discorsó*jába belefoglalta, melyre Guarini hamarosan álnéven válaszolt *(Il Verrato overo difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra la tragicomedie, e le pastorali in un suo discorso di poesia*, 1588 – Verrato, avagy a tragikomédiák és a pásztorjátékok védelme azzal szemben, amit Giason Denores úr írt róluk a költészetről szóló értekezésében).

Guarini vitairata a kialakulóban levő barokk irodalomfelfogás liberális szárnyának egyik legfontosabb dokumentuma. Ennek az irányzatnak, amely az irodalom célját nem az egyházi és állami pedagógiában, hanem a szórakoztatásban és esztétikai gyönyörkeltésben jelölte meg, Lodovico Castelvetro 1570-ben megjelent, s Patrizi által oly hevesen támadott *Poétika*-kommentárja vetette meg az alapját. Arisztotelész mimézisz-tanításából Castelvetro az ún. szépirodalom, a belletrisztika igazolását olvasta ki, szembehelyezkedve így nemcsak a manierista elméletírókkal, ha-

nem az arisztotelészi poétika egyoldalúan morális interpretálóival is. Ezt az álláspontot fejlesztette tovább *Poétika*-parafrázisában Antonio Riccoboni, aki egyedül a „mesés szórakoztatás"-t (fabulosa delectatio) tekintette az irodalom céljának, s ezzel a költészetet az illúziók világába, egy megálmodott valóságba emelte, a barokk esztétika egyik alapvető tézisét dolgozva ki (*Poetica Aristotelis . . . latine conversa*, 1587 – Arisztotelész *Poétikáj*a . . . latinra fordítva). Ezen az úton jár Battista Guarini is Denoresszel folytatott vitájában, igyekezve megszabadítani a költészetet minden morális ballaszttól. Szintén Arisztotelésszel érvelő fejtegetése szerint nincs arra szükség, hogy az erkölcsi tanítást a művészet megrázó hatásától várjuk, hiszen „vallásunk legszentebb előírásai" ezt sokkal eredményesebben biztosítják. Pásztorjátékával és értekezésével Guarini végleg biztosította a polgárjogot az egyházzal és állammal nem perlekedő, autoritását elfogadó, de közvetlen szolgálatát nem vállaló, hedonista barokk szépirodalom számára.

A barokkot előkészítő, arisztoteliánus irodalom- és művészetelmélet fejlődésében különleges helyet foglal el a kor legnagyobb írójának, Tassónak a munkássága. Mint Patrizival folytatott vitájából láthattuk, fenntartás nélkül elfogadta Arisztotelész *Poétikáj*ának alaptételeit, s ezekre támaszkodva dolgozta ki a barokk hősi eposz elméletét (*Discorsi . . . del poema eroico* – Értekezések . . . a hősköltményről). Távol állt azonban tőle az Arisztotelész-magyarázók szokásos dogmatizmusa, kicsinyes merevsége. Bár a *romanzók* több

szálon futó cselekményével szemben annak egysége mellett tört lándzsát, és az antik hősi eposz tradíciójához való visszatérést sürgette, nem vonta kétségbe Ariosto művének kivételes nagyságát. Hirdette – mint fentebb láttuk – a költészet gyönyörködtető funkcióját, de nem tagadta a tanító célkitűzést sem, sőt helyet kapott nála a manieristák *meravigliá*ja is: az eposz nevelő hatása szerinte a csodálatkeltés útján érvényesül. Mindezzel együtt nem férhet kétség ahhoz, hogy Tasso eszménye az arisztotelészi normákhoz és a klasszikus eposzi hagyományhoz igazodó, az ellenreformáció eszmeiségétől áthatott, keresztény hősi eposz, mai terminológiánkkal élve: a barokk eposz. Élete főműve, az 1575-ben befejezett *Megszabadított Jeruzsálem (Gerusalemme liberata)* minden igyekezete ellenére mégsem sikerült ilyenné.

Szubjektív szempontból ez ugyan kudarc, de valójában a költő zsenialitásának a bizonyítéka – s egyúttal a manierizmus diadala is. Az 1570-es években Tasso nem volt képes igazi barokk eposzt írni. Ehhez a jezsuiták biztonságérzetével kellett volna rendelkeznie, az ő élete azonban merő kétség, csupa szorongás, megannyi feloldhatatlan ellentmondás. Barokk eposzt csak akkor írhatott volna, ha minden benső fenntartás nélkül elkötelezi magát az új barokk világot tilalmakkal, inkvizícióval és máglyával formáló erőkkel. Ő azonban eltéphetetlenül benne gyökerezett a reneszánsz kultúrájában, azt meg nem tagadhatta; az evilági érzéseket, a szépségre törekvést, a költői halhatatlanságot nem adhatta fel. Az 1570-es évek elején

még nem volt más alternatíva a költő számára, mint vagy átélni a reneszánsz társadalmi, intellektuális, művészi válságának minden gyötrelmét, vagy pedig leszámolni múlttal, művészettel, humanizmussal, a reneszánsz minden eszményével – miként azt egy Gambara vagy Ammanati tette. Szerencsére Tasso túlságosan nagy költő volt ahhoz, hogy ez utóbbiak útjára térjen, s ezért mint elméletíró be tudott ugyan állni a kibontakozó barokk sodrába, de mint költő nem. Így történhetett, hogy a manierista esztétika ellenfelének, az arisztoteliánus, barokk elméletírónak a tollán megszületett a manierizmus egyik legnagyobb költői alkotása.

A kritikusok ezt a különös ellentmondást hamar felismerték. Csak az első pillanatban gondolták egyesek, hogy megszületett a tévutat jelentő *romanzó*val szemben a klasszikus eszményeknek megfelelő hősi eposz. Az éles elméjű barát és vitapartner, Patrizi, nem csekély kajánsággal vette észre, hogy a *Megszabadított Jeruzsálem* nem a szerző poétikai nézeteit, hanem az övéit igazolja. A poétikája második kötetéhez csatolt, Tassóval vitatkozó *Trimeroné*ban be is bizonyítja, hogy Arisztotelészhez és Homéroszhoz a költeménynek semmi, vagy csak igen kevés köze van. Míg azonban ez Patrizi szemében Tasso dicsőségére szolgál, mások éppen emiatt kezdték kárhoztatni, egyre-másra írva az értetlen bírálatokat. Így vált a *Megszabadított Jeruzsálem* vízválasztóvá a manierista és barokk esztétikai felfogás között, minek során a szerencsétlen szerző, különös módon, művének támadóival került egy táborba. Mint

képzett irodalomteoretikus kénytelen volt végül is elismerni, hogy műve sem ideológiai, sem formai szempontból nem felel meg azoknak az eszményeknek, amelyeket követni akart. Ezért is határozta el művének keservekkel teli átdolgozását. A *Gerusalemme conquistata* (Meghódított Jeruzsálem) el is készült, klasszicizáló barokk jellege vitathatatlan, az eredetinek azonban csak az árnyéka – a szerző pedig belepusztult.

A pedáns akadémikusoknak a klasszikus normákat számonkérő bírálataira nem szükséges itt szót vesztegetnünk. A barokk oldaláról Tassónak csak egyetlen méltó és igazi kritikusa van: a minden kicsinyes szemponton felül álló Galilei. *Considerazioni al Tasso* (Észrevételek Tassóról) című, valószínűleg 1590 táján írt értekezése nemcsak Tasso, hanem általában a manierizmus talán legtalálóbb egykorú kritikája. Bár Tasso-megítélésével nem lehet egyetérteni, kétségtelen, hogy bámulatos érzékkel szedte össze a *Megszabadított Jeruzsálem*nek azokat az elemeit, sajátságait, melyeket ma mint a manierizmusra jellemző vonásokat tartunk számon. A manierista költészetre és festészetre, s egyúttal Galilei barokk ízlésére mennyire találó például az a megállapítása, hogy Tasso elbeszélése „inkább intarziás, mint olajjal színezett festmény, mert az intarzia egymás mellé helyezett, különböző színű fadarabkák együttese, melyek soha sem képesek a színekkel puhán kapcsolódni és egyesülni; körvonalaik élesen elkülönülnek, és . . . nem válnak kerek, plasztikus egésszé . . .". Szóvá teszi a homályosságot, az egzotikumok, ku-

riózumok gyakori szerepeltetését, az egyszerűség hiányát, s mindezzel szembeállítja Ariosto világosságát, színeinek pompáját, nyelvének, kifejezéseinek tisztaságát. Íme, az előítéletekből, a tekintélyek árnyékából, a kezdeti tartalmi és formai merevségekből kibontakozó érett barokk szemlélet visszatalál a nagyreneszánszhoz, s magáénak vallja annak értékeit. Galilei egyszerre tudott lelkesedni a reneszánsz Ariostóért és a legnagyobb olasz barokk költőért, a Guarini által vágott csapáson haladó és diadalmaskodó Marinóért. Két különböző korszakot, két különböző stílust képviselt Ariosto és Marino, de megegyeztek abban, hogy az idők teljében érkeztek, szabadon kibontakoztathatták tehetségüket, a világot a maga gazdagságában, pompájában, szépségében ábrázolhatták. A vívódó, poklokat járó zseniális Tasso mindkettőjüktől különbözött; művének mélyebb költői igazságot kifejező diszharmóniái és deformációi idegenek maradtak a győzelmesen kibontakozó barokk ízlés számára.

Pedig a barokk nemcsak ellenfele, s végül a nyeregben maradó, szerencsés vetélytársa volt a manierizmusnak, hanem számos vívmányának, technikai, formai újításának az értékesítője is. Mihelyt engedett merevségéből a barokk számára utat törő ellenreformációs művelődéspolitika, és mihelyt erőteljesebben érvényesülni kezdett az új barokk életérzést művészi eszközökkel kifejező hedonisztikus tendencia, a manierizmus számos eleme lassan felszívódott az uralkodó barokk stílusba. A manierizmus egyes sajátságainak a barokkhoz való asszimilálása, il-

letve manierista elképzeléseknek barokk tartalommal való feltöltése a művészetben és irodalomban éppen úgy végbement, mint az irodalom- és művészetelméletben. Ez utóbbi téren Iacopo Mazzoni és Federico Zuccari művei jelentik a döntő fordulatot.

Mazzoni és Zuccari elméleti munkáit az utóbbi évtizedek szakirodalma általában mint a manierista irodalom- és művészetelmélet legfontosabb alkotásait szokta emlegetni. Merőben tévesen, mert a manierista esztétika egyes tételeivel való találkozások egy új barokk elméleten belül, annak alárendelve, illetve abba beleillesztve jelentkeznek csak műveikben. Érdemük ezért elsősorban abban rejlik, hogy tágra nyitották a barokk esztétika kapuit, s az új koncepción belül legalizálták a manierista elméletekből mindazt, ami az új barokk világkép és társadalmi berendezkedés szempontjából elfogadható, megtűrhető volt. Megkönnyítette ezt számukra filozófiai eklekticizmusuk – mindketten egyaránt támaszkodtak platonista és arisztotelészi megfontolásokra –, valamint manierista kortársaikkal való személyes, baráti kapcsolataik, s Zuccari esetében saját korábbi manierista festői gyakorlata. Egyébként mindketten a megújhodott egyház ideológiájának és politikájának szilárd hívei. Mazzoniról Giuseppe Toffanin – talán némi túlzással – egyenesen azt állítja, hogy „a szélső jobb és az inkvizíció elszánt bajnoka", Zuccari művészetelmélete pedig Aquinói Szent Tamásra támaszkodó újskolasztikus spekuláció.

Mazzoni irodalomkritikai és esztétikai

munkássága a Dante értékelése felett kialakult vitához kapcsolódott. Az *Isteni színjáték (Divina Commedia)* a reneszánsz korában nem tartozott a legjobban elismert költői alkotások közé, Petrarcát nagyobb költőnek tartották, és Dantét inkább mint filozófust értékelték. Különösen a XVI. század derekán megerősödő irodalmi arisztotelianizmus szemszögéből tűnt kifogásolhatónak a nagy költő remekműve, hiszen az arisztotelészi normák pedáns számonkérése esetén nem volt nehéz elmarasztalni. Így akárcsak Ariosto, és a Dante *concettó*it és invencióit – Vasari szerint – oly nagyra becsülő Michelangelo, Dante is a klasszicisztikus kritika céltáblája lett. Bármennyire is az ellenreformációs irányzatot szolgálta azonban az arisztotelészi *Poétiká*ra alapozott irodalomelmélet, Dante esetében túllőtt a célon, ugyanis a halhatatlan teológus-költő műve és emléke igen jó szolgálatot tehetett az irodalmat vallásos célok szolgálatába állító törekvések számára. Az 1570-es és 80-as években kibontakozó Dante-vita ezért a barokkot előkészítő irányzaton belül folyt. Bár a manierista álláspontot képviselő Patrizi is – mint láthattuk – Dante mellett foglalt állást az arisztoteliánus kritikával szemben, az *Isteni színjáték* megvédése, mintaképpé emelése és Danténak szent költővé való minősítése a barokk előharcosainak állt leginkább érdekében.

Iacopo Mazzoni monumentális műve, a *Della difesa della Comedia di Dante* (1587 – Dante komédiájának védelme), amelynek második kötete ugyan egy évszázad múlva (1688) jelent csak meg, ennek a polémiának

a legmaradandóbb alkotása. A *Színjáték* védelme ugyanis a szerzőt a normatív poétikai álláspontok felülvizsgálatára és új elméleti megfontolásokra kötelezte. Ennek során nem mellőzhetett több, a manierista esztétika által kialakított tételt és kategóriát, így például a költészet céljaként a *csodálatos*nak a megjelölését. Természetesen ő ezt nem állítja mereven szembe a költészet tanító funkciójával, mint Patrizi tette, de helyesen ismeri fel, hogy Dante remekművét nem lehet csupán annak pedagógiai haszna alapján megközelíteni. Abban is eltér Patrizitől, hogy ő a *csodálatos*t csak a hihetőség határain belül tartja a költészetben elfogadhatónak, amiben az egyik döntő különbséget fedezhetjük fel a manierista és barokk felfogás között. A barokk művészet, mivel hatást akar gyakorolni, a hihetőség határait lehetőleg sohasem lépi át, illetve arra törekszik, hogy a hihetetlent illúziókeltés vagy allegorikus értelmezés segítségével tegye elfogadhatóvá. Dante igazolása érdekében Mazzoni az érett barokknak ezeket az alapelveit rendre meg is fogalmazza, ami szükségessé teszi, hogy meghatározza azt az erőt is, mely a *hihető csodálatos*t (credibile meraviglioso) létrehozza. A költői képzelőerőben, fantáziában jelöli meg ezt a képességet, s ezzel az imitációfelfogás merevségétől éppúgy eltávolodik, mint a költészetet intellektuális, spekulatív tevékenységből levezető manierista elméletektől. Más a tartalma ugyanis a Mazzoni által emlegetett *alta fantasia* – egyébként Dantétől vett – fogalmának mint a manieristák *fantastica idea* kategóriájának. Míg az utóbbi valamiféle tudós invenció

eredménye, addig Mazzoni *alta fantasiá*ja a barokk számára oly becses álom és vízió megfelelője.

A Mazzoniéhoz többé-kevésbé hasonló pozíciót foglalt el az ünnepelt manierista stílusú festő, Federico Zuccari, aki tartalmi szempontból mindig szorosan igazodott a tridenti zsinatot követő korszak hivatalos irányvonalához. Ennek köszönhette, hogy a Szentszék égisze alatt működő római művészeti akadémia, az Accademia di San Luca „fejedelme" (principe) lett. Ebben a minőségében elméletileg is igyekezett irányt szabni a festészet számára az akadémia ülésein elhangzott beszédek keretében. Az ülések jegyzőkönyveit az akadémia titkára, a manierizmussal rokonszenvező Romano Alberti publikálta *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori, e Architetti di Roma* (1594 – A Római Festők, Szobrászok és Építészek Művészeti Akadémiájának eredete és fejlődése) című gyűjteményében. Itt olvashatjuk Zuccari 1594. január 17-én elmondott híres beszédét, amely elméletének sarkpontjait tartalmazta, és Alberti szerint nagy csodálkozást váltott ki, sőt, az akadémikusok nem is értették meg. Tanításait később részletesen is kifejtette *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607 – A festők, szobrászok és építészek „ideá"ja) című könyvében, szerencsésen egyesítve a barokk ideológiát és a manierista művészi tradíciót.

Zuccari vitába szállt Vasari, Lomazzo és Armenini intellektualizmusával, de ugyanakkor elutasítja a művészetet a természet utánzására egyszerűsítő felfogást is. Vallja

ugyan az imitáció elvét, de szerinte a festő nemcsak a természeti, hanem a mesterséges dolgokat, valamint a képzelet játékait is utánozhatja. A képzelőerő és a fantázia szerepének elismerésével közel kerül Mazzoni álláspontjához, sőt elfogadhatónak tart mindenfajta művészi szeszélyt is, de csak szerényen, kiegészítő elemként, az érthetőség határain belül alkalmazva. Eszménye tehát a manierista formai vívmányoknak is helyet biztosító, s a tanító funkciót is betöltő, vizionárius barokk művészet volt. Ennek a számára igyekezett elméleti alapokat adni, koncepciójának középpontjába a *belső rajz*ról (disegno interno), a manieristák *ideá*jának újskolasztikus megfelelőjéről szóló tételét állítva. Zuccari is abból indul ki, hogy a műalkotás látható formáját, vázlatát, vagyis a *külső rajz*ot (disegno esterno) megelőzi a művész agyában kialakult előkép; ezt azonban nem a *furor* termékének, illetve az emberi intellektus szuverén kreációjának tekinti, mint a manieristák, de nem is a Biblia és a teológiai doktorok tanulmányozása nyomán megformált praktikus tervnek, mint az ellenreformáció teoretikusai, hanem egy isten által objektive adott képzetnek, „az istenség szikrájának" (scintilla della divinità). Ezt az apriorisztikus, metafizikus létezőt nevezi *disegno internó*nak; ennek vannak alárendelve az intellektus és az érzékek, amelyek együttesen közreműködnek azután a „belső rajz"-nak *disegno esternó*vá való átváltásában. Zuccari szigorúan ortodox vallási princípiumra vezeti vissza a művészetet, de oly módon, hogy tág lehetőséget nyit az alkotói kezdeményezésnek.

A XVI. század második felének kritikai és esztétikai vitáiból fokozatosan kibontakozott tehát az új, egyetemes művészetnek, a barokknak az elmélete. A manierizmus alulmaradt ugyan a küzdelemben, számos eredménye azonban átmentődött az új korszak irodalom- és művészetelméletébe – nem utolsósorban Mazzoni és Zuccari jóvoltából.

A manierizmus esztétikájának kialakulását, rendszerét és eredményei egy részének a barokk irodalom- és művészetelméletbe való felszívódását az olasz kritikai irodalom alapján mutattuk be. Bár a XVI. században, s annak is főként a második felében Európa többi országainak irodalma és művészete is felzárkózott az olasz mellé, s különösen a manierizmus vonatkozásában a spanyol, francia, angol teljesítmények semmivel sem maradtak el az olaszokéi mögött, az irodalom- és művészetkritika terén változatlan maradt az olasz kultúra hegemóniája. A manierista esztétika történetét ezért csak az olasz anyag alapján lehet megírni.

Poétikai, kritikai művek, irodalomelméleti kérdéseket feszegető előszavak és más írásokban elszórt esztétikai megjegyzések természetesen a többi nemzetnél sem hiányoztak. A XVI. század végén és a következő század elején a manierista esztétika egyes tételei is gyakran megjelennek az Itálián kívüli szerzők műveiben. Montaigne például a szépség irracionális voltát hangsúlyozza, és állást foglal a normatív szemlélettel szemben: a költésze-

tet – írja – „bizonyos alacsony szinten meg lehet ítélni a szabályok és az ars alapján, de a jó, a fenséges, az isteni a szabályok felett áll". Vagy említhetjük a lengyel Kazimierz Maciej Sarbiewski *De perfecta poesi* (1623 – A tökéletes költészet) című munkáját, amelyben a latinul verselő jezsuita költő az imitációval szemben az alkotói tevékenységet emeli ki, hangsúlyozva, hogy a poéta isten módjára semmiből újat teremt. De hivatkozhatunk a magyar Rimay Jánosra is, aki Balassi Bálint költeményei elé írt előszavában mestere költészetét történeti összefüggésben értékeli, Prágay András Guevara-fordításáról mondott kritikájában pedig az „ékes és mesterséges írás" szükségességét hangoztatja a dísztelenséggel szemben. Az ilyen és ezekhez hasonló állásfoglalások azonban, akár irodalmi átvételek, akár pedig az író önálló felismerései, többnyire olyan megállapításokat tartalmaznak, melyek részletesebb kifejtését a korábbi olasz kritikai írásokban rendre megtalálhatjuk.

Némileg más megítélés alá tartozik az Arisztotelész- és Cicero-ellenes Petrus Ramusnak az esete, aki a retorikának az *elocutio* tudományára, vagyis a stilisztika ősére való összpontosítását az itáliai retorikaszerzőknél következetesebben és teljesebben hajtotta végre. A francia humanista a retorika hagyományos öt része közül hármat (inventio, dispositio, memoria) a dialektika hatáskörébe utalt át, a szóbeli előadás módjával foglalkozó ötödik (pronuntiatio) pedig szerinte is elvesztette jelentőségét. Ő tehát elvszerűen is az *elocutió*val azonosította a reto-

rikát, s ezzel nagyban elősegítette a modern stilisztika kifejlődését és önállósulását. Ramus többször átdolgozott *Rhetorica*jának legérettebb változata (1567) voltaképpen a dolgok, a mondanivaló nyelvi megformálásának, felszerelésének, dekorálásának kézikönyve lett, mely a szóképek, valamint a stílusalakzatok alkalmazására oktatott.

Ramus hatása különösen az angol manierista irodalomban vált igen jelentőssé. Egyébként is az angol irodalomban fejlődött ki az európai manierizmus Itálián kívüli legerősebb hajtása, s egyedül az angoloknál jött létre a manierizmus olasz elméletéhez képest újat nyújtó kritikai-elméleti irodalom. Ebben persze része volt az olasz ösztönzéseknek is. Az angol volt az egyetlen nyelv, amelyre Lomazzo *Trattato*ját lefordították (1598), s ahol ennek nyomán önálló manierista művészetelméleti munka is készült: Nicholas Hilliard *The Art of Limning* (1598–1603 k. – Az ábrázolás művészete) című, a portréfestészetről szóló műve. Irodalmi vonatkozásban pedig nem kisebb ember, mint maga Giordano Bruno biztosította az olasz manierista esztétikával való közvetlen kapcsolatot 1583–1585 közötti angliai tartózkodása jóvoltából. A *Degli eroici furori*t is Angliában írta, s az angol reneszánsz költészet egyik legnagyobb alakjának, Philip Sidney-nek ajánlotta.

Sidney volt egyúttal az angol poétikai és kritikai irodalom nagy úttörője. Híres munkája, az *An Apology for Poetrie* (1583 k. – A költészet védelme) még a reneszánsz eredeti, klasszikus elveit képviselte, néhány évvel később George Puttenham *Arte of English*

Poesie (1589 – Angol ars poetica) című könyve azonban már a manierizmus szellemében íródott. A szerző nem az epikát és a tragédiát tartja szem előtt, mint az arisztoteliánus poétikai irodalom, hanem a kisebb költői műfajokat, ami összefügg műve merőben arisztokratikus indítékaival: kézikönyvével az udvaroncokat és az udvarokban élő nemesasszonyokat kívánja megtanítani az elegáns udvari élethez hozzátartozó műkedvelő költészet művelésére. Fő figyelmét a költemények felékesítésének szenteli, mert miként a hölgyeket is különösen széppé és bájossá teszi ékes öltözetük, „ekképpen poézisünk sem mutatkozhat előkelően és ékesen, ha akár egyetlen egy tagja is csupasz-meztelen marad". A költő feladata szerinte elbűvölni a hallgatókat „a kifejezésmód bizonyos újdonsága és különös módja által, s a köznapi és megszokott használattól igencsak eltérő jelmezével" – ami igen közel áll Patrizi álláspontjához, a beszéd csodálatossá formálásának követelményéhez. Puttenham azonban a költemény felékesítésének kérdésében Patrizinél is messzebbre tör, s népszerűsíteni igyekszik a mértani alakzatokba komponált verseket, a manierizmus e szélsőséges megnyilvánulásait. Számára ezek azért rokonszenvesek, mert nem tűrik a hosszú, unalmas leírásokat, és a költőt tömörségre kényszerítik. Úgy tudja – egyébként tévesen –, hogy a görög és latin költők a verscsinálásnak ezt a módját nem ismerték, figyelmeztet viszont arra, hogy a kínai és tatár udvarokban annál kedveltebbek az ilyen különös formák. Ezeknek az egzotikus mintáknak a bemutatása alkalmat ad szá-

mára arra, hogy a formai újítások természetes, normális volta mellett – az olasz teoretikusoknál is általánosabb igénnyel – foglaljon állást: az ilyen újszerű költemények, írja, „első hallásra nem sok gyönyörűséget nyújtanak az angol fülnek, de az idő és a megszokás nyilván éppoly elfogadhatóvá teszi majd őket, mint tett minden más új találmányt, legyen az ruha vagy bármi más".

Még radikálisabban szakított a klasszikus tradícióval, és meglepően modern elveket fogalmazott meg az Erzsébet-kori angol kritika legtehetségesebb képviselője, Samuel Daniel. Személyi kapcsolatok és ideológiai összefüggések egyaránt szorosan a manierizmushoz kötötték: oxfordi tanulmányai során hallgatta Bruno előadásait; legkedveltebb professzora Bruno barátja, a Montaigne-fordító John Florio volt; a nagy humanisták közül az ezoterikus újplatonizmus legnagyobb alakját, Pico della Mirandolát tisztelte legjobban; irodalmi munkáin Montaigne és Justus Lipsius hatása érvényesül; lírai költészete pedig erősen sztoikus szellemű. Leghíresebb műve, az 1603-ban kiadott *Defence of Ryme* (A rím védelme), válaszirat volt Thomas Campionnak az előző évben kiadott *Arte of English Poesie* (Angol ars poetica) című munkájára, melyben az a rímet barbár örökségnek minősítette, és az antik időmértékes versformát nyilvánította egyedül helyesnek. E merev klasszicisztikus álláspontt szemben a rím védelmének ürügyén Daniel minden nép költői gyakorlatának egyenrangúságát hirdette. Nem kell behódolnunk az antik példáknak, hangsúlyozta, mert „a természet

gyermekei vagyunk mi is, akárcsak ők;... s a tisztánlátásnak ugyanaz a napja süt ránk". Az angol rímes költői gyakorlat semmivel sem alábbvaló tehát a klasszikusnál; márcsak azért sem, mert a világ legkülönbözőbb népei – ezek között a magyart is felsorolja – szintén sikerrel alkalmazzák. Arrogáns tudatlanság szerinte barbárnak minősíteni valamely nemzetet, amiért az nem a görögök és latinok módjára versel, s felteszi a kérdést, hogy vajon a kínaiakat bárdolatlan nemzetnek lehet-e azért nevezni, mert sohasem hallottak az anapesztusról.

Míg az olasz manierista kritika egyik fő erőssége a történeti szempont bevezetése volt, addig az angolok egyik legfőbb érdeme az irodalmi látókör földrajzi kiszélesítése. Már Sidney felfigyel a kelet-európai népek költészetére, Puttenham és Daniel pedig már a mediterrán és európai kultúrszférától távol eső népek irodalmára is hivatkozik. Mikor Daniel minden nép irodalmának potenciális egyenrangúságát hirdeti, tulajdonképpen Bruno pluralisztikus poétikai felfogását követi, csak azt, amit Bruno az egyes nagy költőegyéniségekről állított – vagyis hogy mindegyik csupán a saját normáival mérhető –, ő a különböző nemzetekre alkalmazza. Angol földön a manierista esztétika elveinek legáltalánosabb megfogalmazását végül a manierizmus és barokk határán álló nagy filozófusnak, Francis Baconnek köszönhetjük. Giordano Brunóval egyezően, de ugyanakkor Montaigne-hez és Sarbiewskihez is hasonlóan vallja, hogy a költészet új és szép

dolgok létrehozására irányuló, szabályoktól független, szabad teremtő tevékenység.

A reneszánsz művészetének és irodalmának tapasztalatai nyomán, s különösen a reneszánsz kései változatának, a manierizmusnak az újításai, eredményei láttán a gondolkodók szerte Európában eljutottak tehát a művészet és költészet lényegének, szerepének a modern kort előlegező, merészen újszerű felfogásához. A kései reneszánsz korának viszonyai azonban még nem voltak érettek e gyakran zseniális felismerések elfogadására. Az irodalomnak és művészetnek még jó ideig a normatív, klasszicizáló eszményekre volt szüksége, s így a manierista esztétika – ha számos eredményét a barokk hasznosítani tudta is – a maga egészében feledésbe merült. Részletes feltárása, megismertetése az esztétika történetét izgalmas fejezettel, fényes lapokkal gazdagíthatja.

Francesco Maria Parmigianino: Hosszú nyakú Madonna

Jacopo da Pontormo: Mária és Erzsébet találkozása

SZEMELVÉNYEK A MANIERIZMUS ELMÉLETÍRÓINAK MŰVEIBŐL

Giovambattista Giraldi-Cinzio

ÉRTEKEZÉSEK A REGÉNYES EPOSZOK, A KOMÉDIÁK ÉS A TRAGÉDIÁK SZERZÉSÉRŐL

(1554)

... És hogy most általánosságban szóljunk, elmondom: a helyes ítélettel rendelkező és alkotni képes szerzők ne szorítsák annyira szabadságukat az íróelődök szabályai közé, hogy ki se merjenek lépni mások nyomdokaiból; mert ez nem csupán azt jelentené, hogy roszszul használják fel az anyánktól, a természettől kapott ajándékokat, hanem azt is, hogy a költészet sohase mozdulna ki azokból a formákból, amelyeket valamely író rákényszerített, és egyetlen lépéssel sem jutna tovább, mint ameddig az ősapák eljutottak. A nagy Vergilius – aki jól tudta, hogy az építészethez, a hadtudományhoz, a retorikához, a geometriához, a zenéhez és a szabad lélekhez méltó többi művészethez szabad hozzátenni és azokat gazdagítani, soványítani, módosítani – úgy vélekedett, hogy mindez méginkább illő a költőhöz, minthogy számára is megadatott ugyanaz a hatalom, amelyet a világ egyetértése a kiváló festőnek tulajdonít, akinek jogában áll úgy alakítania a képeket, ahogy szándékának legjobban megfelel. Ezért számtalan helyen kimutatta: a jó írók, még ha

ugyanazon a csapáson járnak is, amelyet a régebbiek törtek, képesek némileg letérni elődeik útjáról, és nyomdokaikat elhagyva a maguk útján jutni fel a Helikonra. Ez nemcsak a latinoknál látható, hanem még inkább a görögöknél és mindenekelőtt Homérosznál; különösképpen pedig a mi toszkán költőinknél. Az ő műveiket ezen a nyelven nem illeti meg kisebb megbecsülés, mint a görög és a latin poétákat a magukén, jóllehet a mieink nem azoknak az útján jártak. Igazat szólván, a mi nyelvünknek is megvannak a maga költészeti formái, amelyek olyannyira a sajátjai, hogy ismeretlenek a többi nyelven és a többi népnél, a régi görögöknél vagy latinoknál. A toszkán költőnek nem kell tehát azokhoz a határokhoz igazodnia, amelyek közé a görögök és a latinok szorultak, miként ezt más helyen már kellőképpen megmondottuk; hanem járjon azokon az utakon, amelyeket nyelvünk legjobb költői mutattak neki nem kevesebb tekintély birtokában, mint aminőt a görögök és a latinok élveztek a maguk nyelvén. Sokszor kinevettem azokat, akik a mi regényes eposzaink íróit mindenben Arisztotelész és Horatius ars poeticáinak törvényei alá akarták rendelni, figyelmen kívül hagyva, hogy az utóbbiak nem ismerték a mi nyelvünket, illetve a komponálásnak ezt az új módját. Ezeket a műveket nem szabad ezért mindenben az ilyen törvények és ilyen szabályok alá vonni, hanem meg kell őket hagyni ama keretek között, amelyeket a költészet eme fajtájának tekintélyt és hírnevet biztosító költőink megszabtak számukra. Miként a görögök és a latinok a maguk költőiből merítet-

ték a mesterség szabályait, melyeket követtek, éppen úgy nekünk is a mi költőinktől kell tanulnunk, ahhoz a formához tartva magunkat, amelyet a regényes eposzok legjobb költői teremtettek. Az elmés Ovidius is mellőzte *Átváltozásai*ban Vergilius és Homérosz példamutatásait és nem követte Arisztotelész *Poétikájának* előírásait sem, mégis sikerült kedves és bájos költővé lennie, a latin nyelv számára akkora haszonnal, hogy csoda. Bár nem követte a többiek nyomdokait, ezt nem vetik a szemére, hiszen olyasmiről írt, amire e szabályok és példaképek nem vonatkoznak, mint ahogy nem illenek a mi regényes eposzainkra sem . . .

Lontay László fordítása

Vincenzo Danti

TRAKTÁTUS A TÖKÉLETES ARÁNYOKRÓL

(1567)

Arról, hogy a báj (grazia) a belső testi szépség része

Azonfelül, hogy az ember tagjai szépek, s egész teste arányos és jó alakú, látható benne – éppúgy, mint sok más dologban is – bizonyos járulékos sajátosság, amelyben módfelett örömünket leljük. Ezt nevezzük bájnak, amely mindenben megtalálható, amibe belehelyeztetett, bár sohasem marad szilárdan

egy helyen. Ráadásul sokszor rút emberekben is látható, s ezért sokan azt hiszik, nem is tartozik a szépséghez, hanem olyan különlegesség, amely önmagában tetszik, és okoz gyönyörűséget, bárhol fordul is elő – akár szép az, akár rút.

Szóval ez a báj, amely sokszor felcsillan tökéletlen alkatú emberekben is, a testi szépség nem látható része, amely intellektuális képességekkel fogható fel. Ebből következik, hogy olykor csupán lelkének szépsége jóvoltából látunk valakit bájosnak, ahogy ez nyilvánvaló mindenki számára. És ez azért történhet meg, mert a lélek szépsége a bájos cselekvések és mozgások sok és különböző módján áradhat szerte, amelyek kedvessé teszik ennek vagy annak a személynek a látását még akkor is, ha testének alkatára nézve aránytalan és sokszor torz. Ennek ellenére tudni kell, hogy a lélek szépsége sohasem tűnhet szépnek, ha annak az agynak testi részei, amelyből születik, nem a legtökéletesebb rendben állanak össze; éppen ezért a lélek annyira szép, amennyire szépek a szervek, amelyeken keresztül kifejezésre jut, mivelhogy az agy részeinek tökéletes arányai – ezekben a részekben lakoznak az ész képességei – teszik lehetővé, hogy a lélek tökéletesen és arányosan működhessék azokban a cselekedeteiben, amelyektől a szépsége függ. Ezt nevezzük a lélek szépségének, amin általánosságban nem mást értek, mint a szép elmét és a szép ítélőképességet; és erről a szépségről mondom, hogy megfelel a test belső vagy külső részei szépségének, meg azután különösképpen attól marad szép, vagy válik rúttá, hogy mi-

lyenek azok az alkotások, amelyek a tökéletes alkotásra való készségtől függenek, amikor vagy az érzékelésnek, vagy az értelemnek tulajdonítja őket. De az a szépség, amelyről én beszélek, különösképpen az észben meglevő ama képesség, hogy alaposan meg tudja magyarázni vagy megismerni vagy megítélni a dolgokat, akármilyennek sikerültek is, jónak vagy rossznak. Következésképpen ha az agy belső részei váltják ki a lélek szépségeit, amikor kellőképpen arányosak, és ha minden arányos rész szép, akkor a belső részek szépségéből születik meg a lélek ragyogásának szépsége, amelytől a báj függ. Ez a báj az említett okok következtében a testi szépségből születik tehát, de a belső részekből.

Ha tehát a festészetben vagy szobrászatban kell ábrázolni az embert, kétségtelen, hogy a tökéletes arányosságon kívül megköveteljük, mint igen fontos dolgot, ezt a bájt, főleg a tartásban és a mozgásban. Tetszik nekünk, és örömünket leljük benne, ha valaki másoknál bájosabban gesztikulál és mozog, s éppen úgy nagy gyönyörűséget és kellemes érzést okoz nekünk, ha eme személy alakjaiban és képeiben néhány kecses és bájos tartást és mozdulatot ismerünk fel, mivel – mint fentebb már mondottam –, ez a báj a lélekből áradó szépség jele és ragyogása számunkra. És amikor néha olyasmiről mondjuk, hogy bájos, ami nem ember, nem is az ő képe vagy szobra, megállapíthatjuk, hogy az ily módon ábrázolt báj annak a bájnak a képmása, amely véleményem szerint valójában és szilárdan csak az ember sajátja. És meglehet, hogy a művészet sok alkotásában van báj, az

egyikben több, a másikban kevesebb, én mégis azt mondom, hogy ez különös adománya annak a képességnek vagy ítélőképességnek, amely egyes művészekben jobban, másokban kevésbé ragyog. E helyen azt sem hallgatom el, hogy a természet számos alkotásában élt az egyenlőség és az azonosság elvével, amiről elmondható, hogy hasznos, kényelmes, és növeli a szépséget. A szépségnek és egyenlőségnek ez az egysége gyarapítja és növeli annak a másiknak a tökéletességét, amely a test egyes részeiben van meg. De nagyon is igaz, hogy ez az egyenlőség csak akkor érheti el célját, ha megvan benne három rész vagy három egyenlőség: a helyzeté, az alaké és a mennyiségé. De erről majd a részek felhasználását tárgyaló könyvben szólunk részletesen.

Lontay László fordítása

Giorgio Vasari

A LEGKIVÁLÓBB FESTŐK, SZOBRÁSZOK ÉS ÉPÍTÉSZEK ÉLETE

(1568)

Mi is az a rajz

A rajz – három művészetünknek: az építészetnek, a szobrászatnak és a festészetnek az atyja –, minthogy az értelemből indul ki, sok mindenről egyetemes ítéletet fogalmaz meg,

hasonlót a természet valamennyi dolgának formájához vagy ideájához. A természet, ami a mértékeit illeti, tökéletes, s ennek következtében nem csupán az emberi és állati testekben, hanem a növényekben is, és az épületekben és a szobrokban és a festményekben is ismeri az egésznek a részekkel, a részeknek egymással és az egésszel való arányát. És mivel ebből a felismerésből bizonyos fogalom és vélemény születik, ez pedig a gondolatban kialakítja magának azt a dolgot, amelyet aztán a kéz által kifejezve, rajznak hívunk, levonható a következtetés: ez a rajz nem más, mint látható kifejezése és kinyilvánítása a lélekben meglevő, és a gondolatban elképzelt és eszmeileg megformált fogalomnak. És történetesen ebből született a görögöknél a közmondás: „Körméről az oroszlánt", amikor az a derék ember, látva, hogy egy tömbben csupán az oroszlán körmét vésték ki, ebből a méretből és formából értelmével felfogta az egész állat részeit, azután az egészet együtt, mintha ott látná maga előtt.

Előszó a harmadik részhez (cinquecento)

Azok a kiváló mesterek, akiket eme életrajzok második részében mind ez ideig leírtunk [a quattrocento művészei], az építészet, festészet és szobrászat művészetét igazán jelentősen gyarapították, hozzátéve az első részbeliek dolgaihoz *szabályt*, *rendet*, *méretet*, *rajzot* és *manierát*, ha nem is mindig tökéletesen, legalább a valóságot megközelí-

tően; így azután a harmadik részben foglaltak, akikről ezután lesz szó, e világosság segítségével útnak indulhattak, és eljuthattak a legnagyobb tökélyhez, amelyről a legértékesebb és leghíresebb modern dolgok tanúskodnak.

De annak érdekében, hogy még tisztábban lássuk, mekkora előrehaladást köszönhetünk a második részben tárgyalt mestereknek, nem lesz hiábavaló pár szóban kifejteni az öt imént említett újdonságot, és tömören elmondani, honnan származik az az igazi jó, amely felülmúlva a régi századot, oly dicsővé teszi a modernet.

A *szabály* tehát az építészetben az a mód volt, ahogy felmérték a régiségeket, szem előtt tartva a modern alkotásokban az antik épületek tervrajzát. A *rend* az volt, hogy a fajtákat különválasztották, annak érdekében, hogy minden test megkapja a maga tagjait, és többé ne keveredjen a dór, az ión, a korinthoszi és a toszkán; és a *méret* egyetemes volt az építészetben éppen úgy, mint a szobrászatban: az alakok teste helyes és egyenes tartásban álljon, és a tagok egyenlőképpen foglaljanak helyet, és ugyanígy a festészetben is. A *rajz* a természetben található legszebbnek az utánzása volt mind a faragott, mind a festett alakokban; annak köszönhetően, hogy a kéz és a szellem mindazt, amit a szem lát, a leghelyesebb és legpontosabb módon síkra (vagy rajzba, vagy lapokra, vagy táblára, vagy más síkra) képes átvinni; plasztikus módon ugyanez áll a szobrászatra. A *maniera* pedig azért lett szebb a korábbiaknál, mert szokásba jött a legszebb dolgokat gyakorta

ábrázolni, mégpedig oly módon, hogy a legszebb kezeket vagy fejeket, vagy testeket, vagy lábakat illesztették egymáshoz, és mindezekből az elképzelhető szépségekből formáltak alakot, amit azután megvalósítottak minden mű minden alakjában. Ezért nevezik ezt végül is szép manierának.

Giotto mindezt még nem művelte, sem azok az első mesterek, jóllehet felfedezték mindeme nehézségek kezdeteit, és felületesen érintették is őket, mint például a rajzban, amely náluk hűségesebb, mint elődeiknél, és jobban hasonlít a természethez; és ugyanígy a színek egységét, és a történeti kompozíciókban az alakok elhelyezését és annyi más dolgot, amelyről már sok szó esett. Ám jóllehet a második csoportba tartozók nagymértékben gazdagították ezeket a művészeteket mindazzal, amiről fentebb említést tettünk, ezek mégsem lettek annyira tökéletesek, hogy végül is elérték volna a tökély teljességét, mivel hiányzott még a szabályból némi szabadság, amely – mint nem szabályszerű – belekívánkoznék a szabályba anélkül, hogy zavart okozna, vagy felkavarná a rendet. Ez utóbbinak bőven szüksége volt még leleményre, bizonyos folyamatos szépség meglétére a legapróbb dolgokban is, hogy ezáltal ez az egész rend díszesebbnek mutatkozzék. A méretekből még hiányzott az a helyes ítélet, amely biztosíthatná, hogy a megfelelő nagyságban létrehozott alakok méregetés nélkül is a puszta méreten túllépő bájjal rendelkezzenek. A rajzban sem sikerült elérni a végső célt, mert – noha gömbölyű kart és egyenes lábat alkottak – az izmokat nem azzal

a bájos és lágy könnyedséggel ábrázolták, amely a hús és az élő dolgok sajátja; ezért mintha nyersek és megnyúzottak lettek volna, ami zavarta a szemet, és nehézkessé tette a manierát. Hiányzott még belőlük az a könnyedség, mely képes karcsúvá és bájossá tenni minden figurát, különösen a nőket és az emberhez illő természetes tagokkal ábrázolt puttókat; ezeket azonban háj és hús borította, de nem természetes esetlenséggel, hanem a rajz és az értelmezés adta mesterkélt formában. Hiányzott még a szép ruhák gazdagsága, a sok furcsaság változatossága, a színek meghatározatlansága, az épületek sokfélesége, valamint a tájak messzisége és változatossága. És ámbár sokan közülük – mint Andrea Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo és sokan mások az újabbak közül – igyekeztek választékosabbá tenni figuráikat, arra törekedve, hogy a természeti dolgok hűségesebb és pontosabb utánzása kiválóbb rajzot eredményezzen, ennek ellenére alakjaik mégsem formálódtak tökéletessé; még akkor sem, ha bizonyos, hogy jó irányba haladtak, és eljárásuk az antik művek fényében is helyeselhető. Ez látható például, amidőn Verrocchio a Mediciek firenzei palotájában újraalkotta Marszüász márványlábait és -karjait. Bár nála a tagok együttese összhangban van az antik szoborral, méreteik pedig helyesen viszonyulnak egymáshoz, a lábakból, a kezekből, a hajból, a szakállból mégis hiányzik valami finomság és végső tökéletesség. Ha rendelkeztek volna (ezek a korábbi művészek) a kidolgozásnak azokkal az apró fogásaival, amelyek a művészet tökélyét és virágát

alkotják, akkor műveikben élt volna még valami szándékolt szeszélyesség is, és ennek következményeképpen az a könnyedség, csinosság és mérhetetlen báj, amely fáradságos szorgalmuk ellenére sem volt sajátjuk, pedig ezek azok, amik a metszett vagy festett szép alakokban eljuttatnak a művészet csúcsáig. Ezt a gyakorlatot és ezt a biztonságot, amelynek még híjával voltak, nem tudták elég gyorsan elsajátítani, mivelhogy a studium kiszárítja a manierát, ha arra támaszkodva törekszik a művész célját elérni.

Erre a biztonságra szert tettek később a többiek, amikor látták a földből kikerülni a Plinius által idézett leghíresebb régiségeket, a *Laokoónt*, a *Héraklészt* vagy a vaskos belvederei torzót, éppen úgy a *Venust*, a *Kleopatrát*, az *Apollót* és számtalan mást. Ezeknek a szobroknak, amelyek lágyak és érdesek, húsosak, és magukba foglalják az élet legnagyobb szépségeit; amelyeknek sajátos a testtartásuk, mégsem csavarodnak ki teljesen, hanem csak bizonyos tagjaik lendülnek mozgásba, és a legkecsesebb bájjal jelennek meg – ezeknek köszönhető, hogy megszünt egyfajta száraz, nyers és darabos maniera, amelyet a túlzott stúdiumok eredményeképpen hagyott ránk ebben a művészetben Piero della Francesca, Lazzaro Vasari, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Pesello, Ercole Ferrarese, Giovanni Bellini, Cosimo Rosselli, San Clemente apátja [Bartolomeo della Gatta], Domenico del Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Filippo és Luca Signorelli. Ők nagy erőfeszítéssel és fáradozással a lehe-

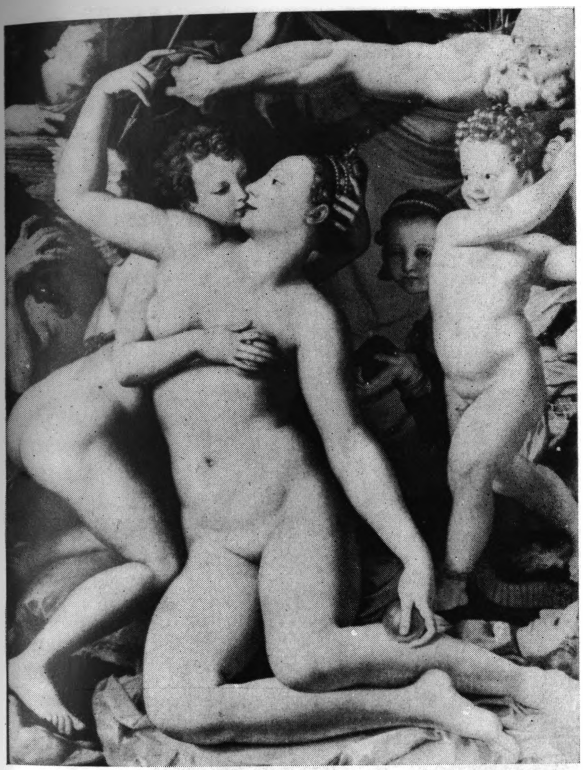
tetlent is meg akarták valósítani a művészetben, főleg a tetszetős vázlatokban és tájképekben, amelyeket mennél nehezebb megalkotni, annál fanyarabb szemlélni. És jóllehet a legtöbbnek helyes és hibátlan a rajza, nélkülözték a könnyedség szellemét, amely sohasem látható bennük, meg a szinek egységes lágyságát, amit Francia Bolognese és Pietro Perugino kezdett alkalmazni műveiben. Az emberek, ahogy megpillantották ez utóbbiakat, őrülten rohantak, hogy lássák ezt az új és életszerűbb szépséget, mivel szentül hitték, hogy jobban már meg sem valósítható.

De az ő hibáik később világosan megmutatkoztak Leonardo da Vinci munkáinak fényében, aki kezdeményezője lett annak a harmadik manierának, amelyet modernnek nevezhetünk. Túl a merész és helyes rajzon, és túl a természet minden apró részletének hajszálfinom visszaadásán, pontosan olyannak ábrázolva őket, amilyenek, jó szabállyal, még jobb rendben, helyes mérettel, tökéletes rajzzal és isteni bájjal, dúskálkodva a másolatokban és nagyon elmélyülve a művészetben, ő valóban megadta alakjainak a mozgást és a lelket. Utána (bár eléggé messze) következett Giorgione da Castelfranco, aki árnyalásokkal iszonyú mozgalmasságot vitt alkotásaiba, mert a jól alkalmazott árnyékokkal bizonyos homályt tudott előidézni. Nála nem kevesebb erőt, plasztícitást, kedvességet és bájt vitt festményeinek színeibe Fra Bartolomeo de San Marco; de valamennyi között leginkább az igen bájos Raffaello da Urbino, aki tanulmányozta a régi és az új

mesterek fáradozásait, mindenkitől azt vette át, ami a legjobb, és mindezt összegyűjtve a festészet művészetét azzal a teljes tökéllyel tette gazdagabbá, amely az antik világban Apellész és Zeuxisz alakjait jellemezte, sőt még többel is, ha szabad mondanunk, illetve ezek munkáit tette meg eme összehasonlítás alapjává. Így aztán az ő színei legyőzték a természetet; könnyed és eredetien sajátos leleményességét pedig megítélheti mindenki, aki látta az írás könnyedségével megalkotott történeti kompozicióit. Hiszen bennük a tájak és épületek éppúgy, mint a mi embereinkre és az idegenekre jellemző arcok és ruhák olyanok, amilyeneknek ő akarta. Az ifjak, vének, nők feje bájuknak sérelme nélkül meg tudta őrizni a szerények szerénységét, a kéjsóvárak kéjsóvárságát, a puttók esetében pedig hol a bűnöket a szemben, hol a játékosságot a viselkedésben. És így az ő vásznai nincsenek sem túl egyszerűen, sem túl bonyolultan megalkotva, hanem úgy, hogy igaznak tűnjenek.

Ezt a manierát folytatta (de színei lágyabbak, és ő maga nem annyira merész) Andrea del Sarto, akiről elmondható, hogy párját ritkítja, mert alkotásai hibátlanok. Elmondani is nehéz, mily könnyed elevenség él Antonio da Correggio műveiben; a hajat nem elődeinek aprólékos technikájú manieráját alkalmazva, nehézkesen, metszően és szárazon vázolta fel, hanem lágyan-selymesen, hogy szinte látni, mily könnyedén húzza az ecsetet; ez a haj mintha aranyból volna, és az élőnél is szebb, mert a festő koloritja legyőzte az eleven haj szépségét. Hasonló-

képpen járt el a pármai Francesco Mazzola [Parmigianino], aki báj és ékítés és szép maniera dolgában sok tekintetben felülmúlta őt; jól látható ez sok festményén, amelyeken nevet az arc, és mint ahogy a szem tekintete módfelett élénk, éppen úgy észrevenni érverését, már ahogy éppen ecsetjének tetszett. De aki Polidoro és Maturino épülethomlokzatokra szánt műveit veszi figyelembe, látni fogja, hogy az alakok olyan mozdulatokat tesznek, amit még elképzelni is lehetetlen; és e művészek lehető legjobban elámítanak majd bennünket, hogy nem a nyelvükkel társalognak, ami könnyű, hanem ecsetjükkel fejezik ki az iszonyú leleményeket, amelyeket annyi gyakorlati érzékkel és ügyességgel mozgósítottak a rómaiak tetteinek valósághű ábrázolására. És hányan voltak a halottak közül is, akik a színekkel életet vittek figuráikba? Mint Rosso, Fra Sebastiano, Perin del Vaga, mert az élőkről, akik munkájuk alapján is nagyon ismertek, nem szükséges itt szót ejteni. E művészet egésze szempontjából azonban az a legfontosabb, hogy [ezek az alkotók] ma már oly tökéletessé és könnyűvé tették a mesterséget annak a számára, aki birtokában van a rajz készségének, a leleménynek és a koloritnak, hogy mestereink, akik régebben hat évig készítettek egy táblaképet, ma egy év alatt hatot is festenek. Én ebben kételkedés nélkül hiszek, mert láttam, és magam is így dolgoztam, s ezért ma már sokkal több a befejezett és tökéletes mű, mint amennyit korábban készítettek a számottevő mesterek.



Angelo Bronzino: A Szerelem és az Idő allegóriája

Giulio
Romano:
Szeretők

De az, aki holtak és elevenek között elviszi a pálmát, és mindenkit túlszárnyal és maga mögött hagy, az az isteni Michelangelo Buonarroti, aki nem csupán eme művészetek egyikében első, hanem mind a háromban. Nem csupán mindazokat múlja felül és győzi le, akik már csaknem diadalmaskodtak a természeten, hanem azokat a nagyon híres antik művészeket is, akik a természetet oly dicséretes módon, minden kétséget kizáróan felülmúlták. Egyedül diadalmaskodik tehát azokon is, ezeken is, meg a természeten is; nem tudván olyasmit elképzelni, legyen az mégoly furcsa és nehéz, amit isteni tehetségének virtusával, a szorgalom, a rajz, a mesterségbeli tudás, az ítélőképesség és a báj adottságaival nyomban meg ne valósítana – méghozzá nem csupán a festészetben és a színekben (idetartozik minden forma és minden test, akár egyenes, akár nem, akár kitapintható, akár nem, akár látható, akár nem), hanem a testek végső gömbölydedségében is. És ennek az oly szép és gyümölcshozó fának a fáradalmai által, vésője hegye nyomán már annyi és oly nagyra becsült ág terjedt szét, hogy nem csupán a világ telik meg ily szokatlan módon a legízesebb gyümölcsökkel, hanem e három módfelett nemes művészetnek még a végső formája is megadatik, méghozzá oly csodálatos tökéllyel, hogy bízvást elmondhatjuk: szobrai egésze vagy azok bármely része sokkal szebb, mint az antik szobrok. Ha összehasonlítjuk az ő és az antik mesterek által alkotott fejeket, kezeket, karokat és lábakat, felismerhetjük, hogy az ő alkotásaiban szi-

lárdabb alap, bensőségesebb és teljesebb báj és sokkal nagyobb tökély található; mindezt manierájának oly könnyed erőfeszítésével hozta létre, hogy lehetetlenség nála jobbat találni. Ha történetesen mód nyílna összehasonlítani az ő műveit azokkal a híres görög és római alkotásokkal, még nagyobb becsben és megtiszteltetésben részesülnének, mert kiderülne, hogy az ő szobrai felette állanak minden antik alkotásnak.

De annyira csodáljuk azokat a mérhetetlenül híres művészeket [az antikokat], akik oly túlzott jutalmak ösztönzésére és oly szerencsésen adtak életet műveiknek, akkor mennyivel inkább kell dicsérnünk és az egekig magasztalnunk ezeket a ritka lángelméket, akik nem csupán jutalom nélkül, hanem nyomorúságos szegénységben hoznak ily drága gyümölcsöket! Higgyük el tehát, és fennen hangoztassuk: ha a mi korunkban méltó díjazás volna érvényben, kétségtelenül nagyobb és sokkal jobb alkotások születnének, mint aminőket az antik világ valaha is létrehozott. De az a tény, hogy inkább az éhinséggel kell megküzdeniük, mint a hírnévvel, eltemeti a nyomorult lángelméket, és nem engedi, hogy hírnévre tegyenek szert – amiben az a bűnös, és annak kellene szégyenkeznie, aki felemelhetné őket, de nem teszi.

E témáról ennyi elegendő is, hisz ideje már, hogy visszatérjünk az életrajzokhoz, és külön-külön tárgyaljuk mindazokat, akik híres műveket alkottak ebben a harmadik stílusban, amelynek kezdete Leonardo da Vinci volt: vele is kezdjük.

Lontay László fordítása

Giovanni Paolo Lomazzo

TRAKTÁTUS A FESTÉSZET, SZOBRÁSZAT ÉS ÉPÍTÉSZET MESTERSÉGÉRŐL

(1584)

A mű elöljáró beszéde, melyben a festészet kiválóságáról, eredetéről és fejlődéséről esik szó

Isten jósága bőkezűen szórt az emberi nemre értékes és nagyszerű adományokat. Ezek közül a legértékesebb és legkiválóbb kétségtelenül lelkünknek azon képességgel való megajándékozása volt, amelyet értelemnek nevezünk. Végső soron ugyanis ez az az eszköz és műszer, amellyel fenntartjuk és megőrizzük életünket, és az emberek megértik és következetesen áhítják végső céljukat. Ez napnál világosabban bebizonyítható, mert tagadhatatlan, hogy az emberek, noha megvolt ez az értelmi képességük, kezdetben nem értették meg, és nem vették vizsgálóra az emberi természet minden szükségletét, sem azt, hogy miben rejlik romlásának oka és teljes pusztulása, hanem csak később gondoskodtak azokról az eszközökről, amelyek szükségesek fenntartásához és megőrzéséhez. Ebből láthatjuk: értelmünk felfogta, hogy ha nem óvja meg azt az alapvető nedvet, amelyet a természetes hő szüntelenül fogyaszt és rombol, minden bizonnyal az ember romlása és pusztulása következik be, és

ezért mindenekelőtt kitalálta a földművelés hasznos mesterségét, és a földet úgyszólván a szolgájává tette, aminek következtében a korábban meddő és terméketlen föld termővé lett, és nagy mennyiségben létrehozta mindazon dolgokat, amelyekkel e gyenge emberi természetet fenn lehet tartani.

És ugyanígy – mivel a természettől teljesen meztelenül megteremtett testet sokféleképpen bántották a levegő ártalmai – leleményesen rájött a szövés és a ruhakészítés tudományára, nem csupán azért, hogy a testet megvédje és megóvja az időjárás viszontagságaitól, hanem azért is, hogy azt felékesítse és feldíszítse. És tulajdonképpen ugyanezen cél érdekében találta fel a mechanikai mesterségeket, s velük együtt a hajózás merész tudományát.

Ily módon – látva, hogy az emberi természet törékeny, és számtalan gyengeségnek van alávetve – kitapasztalta a füvek és más természeti dolgok erejét, és így feltalálta az orvoslás mesterségét. És mivel felfogta, hogy az ember természettől fogva társas lény, nagy művészettel megkezdte összetömörítésüket, és hogy minél jobban megmaradjanak ebben az életmódban, létrehozta a gazdasági és politikai tudományt, aztán rávette őket, hogy egyformán osszák fel egymás közt a földeket, felismerve, hogy ekképpen szorgalmasabban művelik majd meg azokat.

És végezetül: tudva, hogy minden megalkotott dolognak van alkotója, igazgatója, aki az egész világ kormányzója, és az embernek

végső célja, felajzotta akaratunkat, hogy szeressük őt, és vágyódjunk utána.

Mivel tehát ezen értelmi képességnek köszönhető, hogy feltaláltak annyi szép mesterséget és tudományt, és mivel ez az az eszköz, amelynek segítségével lelkünk ebben az életben egyesül végső céljával a kegyelem által és a másikban a dicsőség által, napnál világosabb, miként az elején mondottam, hogy Isten valamennyi más adománya között ez a legnemesebb és a legjelesebb. Ám bármennyire kiváló, és az emberi nem számára hasznos is, mindamellett szüksége van segítőkre és szolgálókra, hogy támogassák, és többek között szüksége van lelkünknek ama másik képességére, amelyet memóriának nevezünk. Mint a filozófusok is tanítják: aki érteni akar, az forduljon az emlékezetben levő fantáziaképekhez; ezért elmondható, hogy a memória úgy szolgál az értelemnek, mint kincsesláda a kincseknek. Ugyanígy az értelem mindazt, amit felfog, az emlékezetben raktározza el és őrzi, és onnan veszi elő, amikor újból meg akarja érteni.

És jóllehet az intellektuális memória egyazon dolog az értelemmel, mégis ugyanennek az értelemnek szüksége van egy másik és másfajta képességre is, azaz a testi emlékezetre, hogy elvégezhesse a megértés műveletét. De mivel ez a testi memória sem tudna befogadni mindent, hisz olyan, mint az edény, amely megtelik, és ami fölöset ezután beleöntenek, azt már kicsordítja, ezért szüksége van más dolgokra is, és főleg a festészet igen nemes művészetére, amelyet ugyanaz az értelem a saját segítőtársául talált fel. Mert

(mint már mondottuk) azért van szüksége a memóriára, hogy újból és újból megérthesse azt, amit már felfogott; az emlékezetnek pedig, mivel nem emlékezhet mindenre, szüksége van segítőre és ébresztőre, és ennek az elvégzésére a legalkalmasabb és legmegfelelőbb eszközök egyike a festészet. Ez a napnál világosabban bebizonyítható. Mert ha igaz – és nagyon is igaz –, hogy az írás használatát azért vezették be, hogy a mesterségek és tudományok, amelyeket az elmés emberek annyi szorgalommal és fáradozással fedeztek fel, veszendőbe ne menjenek; úgy a testi emlékezet sem fogadhatta magába a világon meglevő valamennyi dolog árnyképét, hisz végtelenül sokféle tételt és állítást tartalmaz róluk minden művészet és tudomány; kiötlötték hát a legmesterségesebb találmányt: a betűket és az írásjeleket, amelyeken ezentúl megnyilatkozik elménk minden fogalma, és amelyek a könyvekben az utókor javára örökkévalónak és halhatatlannak őriznek meg minden tudományt.

Vagyis ha igaz, hogy a tintát és az írást a tudományok megőrzésére találták fel, ebből világosan következik, hogy a festészet olyan eszköz, amelybe be van zárva a memória kincse, mivel mindenféle írásmód csupán clair-obscur festészet. Ebből láthatjuk, hogy az egyiptomiak az állatok és más dolgok lefestésével kinyilvánították minden tudományukat és minden titkukat, a szent dolgokat éppúgy, mint a profánokat; így azután a festészet őnáluk egyfajta kincstár volt, amelybe örök emlékezésül belehelyezték nagy tudományuk gazdagságát, amiből mi igen nagy

hasznot húztunk a filozófia és az asztrológia dolgaiban egyaránt Platónon, Püthagóraszon és más filozófusokon keresztül, akik mindezeknek a megtanulása érdekében elhajóztak egész Egyiptomig, s aztán egész Európa tanítómesterei lettek.

A formák megkomponálása az ideában

Ama első régvolt emberek agyának legmélyebb rejtekéből már kipattantak a megkomponálás ritka és egyedülálló formái, amelyeket a világ csodálattal és ámulattal őrzött meg egész addig a boldog aranykorig, amellyel soha más nem ért fel, és amely olyan isteni és halhatatlan festőket és szobrászokat szült, mint Apellész, Thimantész, Protogenész, Lüszipposz, Pheidiász és Praxitelész, akiknek magasztosságát és kiválóságát soha, egyetlen más korban sem közelíthette meg senki, sem Görögországban, sem a rómaiaknál, akiknél a barbárok beözönlései és pusztításai következtében ez a két művészet nem büszkélkedhet akkora eredményel; később aztán, Cimabue idejében, ismét magasabbra kezdtek emelkedni, majd Buonarroti idején feljutottak a tökéletesség csúcsára, úgy, hogy semmi kétség: ama korábbi korhoz képest semmiképpen nem jelentenek hanyatlást. És ez csak azért következhetett be, mert a professzorok megismertették velük a művészi elképzelésnek a régiek által gyakorolt módját, nevezetesen hogy elméjükben és idea formájában fogalmazzák meg – úgy is mondhatnók: komponálják meg – azt, amit al-

kotni akarnak, és csak azután ragadjanak ecsetet és vésőt, és lássanak munkához. Ezt elsősorban is magányban és csendben kell végezni, mert az ember csakis így tünődhet jól, miként azt e művészet leghíresebb és legnevezetesebb munkásai cselekedték, akiket már említettünk az első könyv utolsó előtti fejezetében és másutt, midőn a gyakorlat szükségességéről szóló fejezetben összehasonlítást tettünk a költőkkel. Rajtuk kívül Perino del Vaga, Antonio da Correggio, Rosso, Mazzolino, Sarto, Luini és a németek közül az egyedülálló Albrecht Dürer és a hollandiai Lucas [van Leiden] szokta mindenekelőtt az ideában megfogalmazni mindazt, amit meg akart alkotni; mielőtt nekiláttak a megrajzolásnak, mindent világosan látni kívántak képzeletükben. Éppen ezért őket utánozva – akár elolvassuk vagy átgondoljuk előbb a történetet, akár csak szeszélyes képünk van arról, amit meg akarunk festeni – oly megformáltan és tisztán kell elménkben meglennie a műalkotásnak, mintha valóban a két szemünkkel látnók; aztán a gondolkodás vegye szemügyre azt a teret, amelyben az olvasott vagy elképzelt dolgot ábrázolni akarjuk, és akkor a számba jöhető dolgok mindennemű károsodása nélkül sikerülni fog a cselekvés. És figyelembe kell vennünk, hogy ebben rejlik a mű teljes tökélye. Ám a tökéletes kezdet nem nélkülözheti az eszköz és a cél ismeretét. Ez az ideában való megfogalmazás bárki számára elérhető, és az illető bizonyos lehet, hogy nem kerül az oktalanok közé, akik mások által elképzelt formákat akarnak megvalósítani,

vagy ahogy mondani szokás, azokat akarják mozgásba hozni. De még ha elképzelték is ezeket a formákat, ha nem alkották meg az ideában, akkor csak rosszul tudnák kifejezni őket, hiszen sújtaná őket az az átok, amely összezavarja és elapasztja a szellem erőit. Arról a számos, papírra rajzolt majd kinyomtatott „leleményről" beszélek, amelyet legújabban fedezett fel Németországban Israel Metro, Itáliában pedig Andrea Mantegna; ezek ugyanis a lelkek zavaráról tanúskodnak, és a lelkek, ha nem állnának rendelkezésükre ezek a példák, kétségtelenül alaposabb kutatómunkát végeznének, és fáradságot nem kímélve mindig létrehoznának önmagukból néhány szép leleményt, természetüknek és szellemüknek megfelelőt. Egyébként nem hiszem, hogy az antik művészek munkái annyira csodálatosak és kiválóak volnának, ahogy (a festészettől eltekintve) szobraik maradványaiban látjuk. A derék festő tehát, miután megismerte az ábrázolandó történetek lényegét, és miután azt megalkotta elméjében, már könnyen és mások találmányaitól függetlenül tudja azt a dolgok természetének megfelelő méretekkel és mozgásokkal kifejezni. Éppen ezért én mindig azt fogom dicsérni, aki mielőtt nekikezdene a munkának, előbb igyekezik az ideában elképzelni azt, amit meg akar alkotni. A helyes megítélést ugyanis kevésbé sérti az elmében végbemenő, láthatatlan megkomponálás, mint a gyakorlatban történő és látható, amely megszakítja a szemmel, a látás eszközével történő megismerést. És bizonyos, hogy azoknak, akik kényes és ér-

zékeny dolgokat képzelnek el, a dolgok nemlátása és nem-hallása segítség, hiszen zavarnák őket azok a kellemetlenségek, amelyeket a szem a tárgyakkal és a fül a hangokkal közvetít. Következésképpen, mint kezdetben mondottam, minden valamit is érő festő előbb az ideában alkotta meg azt, amit meg akart valósítani, ezért a könnyebb alkotás érdekében minden módon kerülni kell a zajokat, és különösen a látás alkalmait, mert semmi sem zökkenti ki jobban az embert, akadályozva őt az elmélyedésben, mint a sok tárgy látása. Tapasztalhatjuk, hogy azok, akik zaj és zsibongás közepette viharosan írkálnak írovesszővel és tollal a papíron, végül is semmiféle leleményt nem agyalnak ki arról, amit meg akarnak alkotni, s még kevésbé tudnak – mint mondani szokás – életet vinni az elképzelt alakokba. Ezzel kapcsolatban olvasható, hogy Homérosz, Démokritosz és Platón önakaratukból megfosztották magukat szemük világától, hogy jobban és finomabban megvizsgálhassák azoknak a dolgoknak a természetét, amelyeket agyukban megfogalmaztak és elképzeltek.

Most pedig, visszatérve első célkitűzésünkhöz, még azt említem meg, hogy – miután az ideában megfogalmazódott az a valami, amit aztán láthatóvá akarnak tenni – nem tanácsos túl kényes anyagra rajzolni, mint amilyen a hófehér papír, és túlzottan éles szerszámmal, mint a tintás toll, hanem különösen finom tollat kell használni, amelyet csupán belemártottak akkvarellfestékbe, vagy német és vörös kővel ajánlatos rajzolni és színes papírra; úgy, hogy ne legyen

nagy különbség a rajz színe és a papír között, de azért a tárgy minden zavarosság nélkül idézze fel mindazt, ami az elmében megfogalmazódott; ezután már minden szellemi fáradozás nélkül rá lehet térni a gyakorlati munkára, és színes vagy fehér papírra, vagy bármi másra át lehet tenni mindent, hogy élénk és világos legyen.

Ilyesmit láttam sok rajzon, amelyet Leonardo a maga leleményéből színes és fehér papírra készített, de aztán halványan kihúzta őket vörös vagy fekete ceruzával, nehogy zavar keletkezzék annak az agyában, aki egymással versengő két ellentétes szint lát, mint aminő a fekete tinta a fehér papíron, amelyre olyan finoman és megfontoltan rajzolt az elmélyült Buonarroti, aki azután még sötétebb tintával mélyítette el azokat a részeket, amelyek az ő nagyszerű elképzelése alapján megkívánták azt. És ebben valamennyi kiváló festő nagyon buzgólkodott, ki egyik módon, ki a másikon, mindegyik hosszan és mélyen elmélkedett a dolgon, olyannyira, hogy egyesek – mint Raffaello, Polidoro, Gaudenzio és mások, akiket hosszú volna mind felsorolni – leleményeiket színes papíron rögzítve, a csúcsra értek fel mind a rajzban, mind a leleményben. Mégsem mondható el, hogy a leleményességet is meg a rajzot is tökéletesen birtokolják: bármily ötletes és jól megrajzolt is valamely dolog (ami minden mesterségben lehetséges), még jobban meg lehet csinálni, ha alaposan megfontolják és az idea látható tükrévé alakítják, hiszen az ész és a tapasztalat az ítélet szülőanyja. Ezért, aki jó ítélőképességgel akar

előrehaladni munkáiban, az előbb formálja meg agyában a kompozíciót, mert az értelem gyorsaságával azon nyomban pótolható, ami hiányzik, eldobható, ami fölösleges, és minden szaporán elrendezhető; majd mindezt fejezze ki gyakorlati munkával a tanácsolt módon, lévén a gyakorlat a tudománynak és az ideának a szolgálója. Aki viszont ezt nem veszi figyelembe, hanem csak a gyakorlatot követi, mely pedig tudomány nélkül mit sem ér, az végső soron ésszerűtlenül cselekszik, és nem méltó a dicséretre. A józan észnek megfelelően végezetül kijelentem: ha valaki a színek nagy mestere, és szorgalmas ugyan, de nincs benne invenció, és mások papírjairól és műveiből veszi át az alakokat, az nem festő, hanem csak utánzó, vagy még inkább a művészet rombolója, aki csupán mások ötleteivel él, és irtózik a fáradságos tanulmányoktól. Márpedig ezeket mindenkinek bele kell fektetnie a művészetbe, ha a kiválóság valamely fokára fel akar jutni, amivel kapcsolatban már annyiszor és annyi helyen elmondottam ezekben a könyvekben, hogy igen fontos dolog. Így aztán mindenkinek mindenképpen követnie kell leleményei szeszélyét, az arányos és természetes rendnek megfelelően elhelyezve őket, és figyelmen kívül kell hagynia mások leleményeit és bizarr gondolatait; de ha mégis utánozza ezeket, akkor változtassa meg őket, hadd tűnjenek úgy, mintha a sajátjai volnának; ez válik becsületére és hírnevére a festészetnek, amely – mint a természet bölcs utánzója – az egészet látja és szemléli.

Eme megjegyzésekhez – amelyeket ez idá-

ig összegyűjtöttem, és amelyek legtöbbje a mi szakmánkban páratlan férfiaktól származik – néhány más, ugyancsak nagyon fontos észrevétel kívánkozik, amelyekre más helyen elvétve talán utaltam, de soha nem lehet eléggé emlékeztetni rájuk. Többek között úgy vélem, hogy a festő csakis akkor ragadjon ecsetet, amikor úgy érzi, hogy természetes alkotó szenvedély (furor) izgatja fel, amely a festőkben minden kétséget kizáróan éppen úgy lobog, mint a költőkben. Soha ne alkosson mások parancsára, mert nem lehet dicséretes munkát végezni a múzsák ellenére, akik nagyon is méltatlankodnak, ha kocsiba fogják őket. És azért még azt is tanácsolnám: a festő legfeljebb kényszer esetén fessen mások szeszélye és előírása szerint, egyébként mindig a maga leleményeit fesse meg. Semmi kétség: ha a mi modern festőink ehhez tartják magukat, ennek a kornak is meglehetnek a maga Parrhaszioszai és Apellészei, főleg akkor, ha – mint máshol már mondottam, és ezt ezerszer is meg kell ismételnem – az arányérzék úgyszólván a szemükben van, és tökéletesen járatosak a perspektívában, mert enélkül – mint valahol fentebb már idéztem valakinek a mondását – a festő olyan, mint az a professzor, aki nem ismeri a grammatikát. Fontos figyelmeztetés még: ha olyan alakot vagy más valamit kell csinálni, amelyet egyszer már megcsináltak, mindig meg kell változtatni a formát és az arányt, mert ugyanazzal az aránynyal és körvonallal soha nem lehet az előzőhöz hasonló értékűt alkotni. A mozgásban az éles szögek és az egyenes vonalak

mindig kerülendők, mert ezek nem követik a kígyózó formát (figura serpentinata), amelyet a tűz lángjának körvonalai és csavarodó teste valósít meg. Dicséretesnek tartom azt is, ha soha nem raknak kart vagy valami mást az arc elé, hacsak nem kényszer esetén, és akkor is a magasban, ahol az arcnak lefelé kell fordulnia, mivel szemünk elsősorban és a legnagyobb gyönyörűséggel mindig az arcot szemléli.

És visszatérve a leleményekhez – mivel eszembe jut egy másik nagyon káros dolog, azaz a mások által javasolt invenciók megfestése, valamint a mások által már megfestett dolgok ismétlése – azt tanácsolnám: soha senki ne cselekedjék így, mert nemcsak kockáztatja ezzel, hogy tolvajnak nézik, hanem még nagy kárt is szenved, és csak nagyobb fáradozással végezheti el a munkáját. Könnyebben fejezi ki, és gyorsabban valósítja meg ugyanis egy hozzá nem értő és gyakorlatlan festő a saját elgondolását, mint egy járatos és gyakorlott művész a más ötletét. De azért mindig és mindenképpen méltóbb az elismerésre az, aki gondolatban, bár hosszadalmasabban alkotja meg a maga dolgait, mint az, aki gyorsan és rosszul dolgozik, hiszen sok olyasmit kell maga elé tűznie, amit az utóbbi elhanyagol. Ezért mondják Apellészről, hogy amikor valaki azzal dicsekedett neki, hogy rövid idő alatt elkészített egy nagy festményt, azt válaszolta neki: meg is látszik; és ugyanígy gúnyolta ki egyszer Michelangelo az ő Vasariját. E tekintetben főleg Raffaellót, Polidorót, Parmigianinót, Gaudenziót magasztalták és

egyik-másik velenceit, akik közül azonban néhányan természetes színezéssel és utánzással használták fel a leleményeket, mellőzve a rajzot és az anatómiát, amely pedig a lelemények tulajdonképpeni alapja és támasza; aminthogy sokan mások is megelégednek azzal, hogy így külsődlegesen valósítják meg leleményeiket, és annyit rajzolnak belőlük, hogy manapság már a fűszeresek használják őket csomagolópapírnak. Végül tehát kevesen vannak, akik egészen belehatolnak ebbe a művészetbe, pedig ha alaposan megértenék, rájönnének, hogy a lelemények által ez a művészet mennyire felülmúlja nem csupán a szobrászatot, hanem még a természetet is, perspektívákkal és alulnézetekkel olyannyira kiemelve a dolgokat, hogy minden irányban elfordulnak szemünknek rájuk eső sugarainak megfelelően. Ezek az alulnézetek apró terekbe vannak bezárva és beszorítva, amelyek aztán látásunk számára a természetesnek megfelelően igen nagynak tűnnek, annál inkább, mennél jobban rendelkeznek a valónak megfelelő fényekkel és árnyékokkal. Sok példát találhatunk erre szerte a világban, én csak egyetlen aprót idézek közülük: halott Krisztus az anyja előtt, Szent János és Magdaléna kétoldalt térdel, az ülő helyzetben levő Krisztus lába oly művészettel van megfestve alulnézetben, mintha egyenesen felénk nyújtaná, bárhonnan is szemléljük. A természet ezt nem teheti meg a hosszúság, a magasság és a szélesség miatt, mert a két láb természetesen változik és módosul mozgásunkat követve, ezért szemből másképpen látjuk a két lábat, ha

pedig megfordulunk, és a szemünk oldalról látja őket, csupán a lábszár hosszúsága látszik, a lábfejek másfelé fordulnak, nem szembe, minek következtében logikusan megállapítható, hogy a festészet több emberi művészetnél. És ez a példa Milánóban látható a szent sír kapuja felett, alkotója pediglen a mi Bramantinónk.

Lontay László fordítása

Giordano Bruno

HŐSI MEGSZÁLLOTTSÁGOK (DEGLI EROICI FURORI)

(1585)

Első rész. Első dialógus

Tansillo: Ezek tehát azok a [költői] megszállottságok, amelyek alkalmasak arra, hogy itt előtérbe helyezzem és megvizsgáljam őket, és a számomra legmegfelelőbb rendben eléd tárjam.

Cicada: Kezdd hát el a felolvasást!
Tansillo:

Múzsák, kiket oly sokszor visszautasítottam,
Ne akármilyen írt hozzatok fájdalmamra,
Vigasztaljatok bajaimban csupán
Olyan versekkel, rímekkel és megszállottságokkal,
Amilyenekkel sohasem szolgálnátok a többieknek,

Kik mirtusszal és babérral dicsekednek;
Legyen nálatok az én szellőm, horgonyom és kikötőm,
Ha nem szabad másutt felüdülnöm.
Ó hegy, ó istennők, ó forrás,
Ahol lakom, társalkodom és táplálkozom;
Ahol megnyugszom, okosodom és megszépülök;
Felemelem, felvidítom, feldíszítem szívem, lelkem, homlokom,
Halál, ciprusok, poklok,
Változzatok élettté, babérrá, örök csillagokká.

Azt kell hinnünk, hogy [költőnk] több alkalommal, különböző okok miatt *visszautasította a Múzsákat;* ezek az okok a következők lehetnek. Először is, mert nem henyélhetett, mint ahogyan a múzsák papjának kellene; ugyanis nem lehet ott henyélés, ahol a gyűlölködés, tudatlanság és rosszindulat szószólói és szolgálói ellen folyik a küzdelem. Másodsorban, mert nem nyújtották neki, mint méltó pártfogók és védelmezők, azt a támogatást, melyről biztosították; ehhez hasonlóan:

Ó, Flaccus,* nem fognak hiányozni a Marók,**
Ha nem lesz inség Maecenasokban.

Azután, mert szemlélődésre és filozófiai tanulmányokra kényszerítették, ezek pedig – ha

* Horatius
** Vergiliusok

nem is érettebbek – a múzsák szülei lévén, a múzsák előtt kellett hogy járjanak. Meg azután, mivel egyrészt a tragikus Melpoméné több matériával, mint vénával töltötte el, másrészt a komikus Thália több vénával, mint matériával, az történt, hogy egyik a másikét elrabolva, ő a kettő között maradt inkább tétlenül és semlegesen, mint munkálkodva. Végül a cenzorok tekintélye miatt, akik visszatartva őt a méltóbb és magasztosabb dolgoktól, amelyekre pedig természetes hajlandósága volt, úgy elrontották a tehetségét, hogy a virtus által vezetett szabad emberből hitvány és balga képmutatásba sülylyedt gonosszá tették. Így azután, a gondok tetőpontján, nem lévén más, aki *vigasztalja*, elfogadta azoknak a hívását, akik ígérték, hogy *olyan megszállottságokkal*, *versekkel és rímekkel* részegítik meg, *amilyenekkel a többieknek nem szolgáltak*. E műben ezért inkább az invenció, mint az imitáció tündöklik.

Cicada: Mondd, kiket ért azokon, *akik mirtusszal és babérral dicsekednek?*

Tansillo: Mirtusszal dicsekednek és dicsekedhetnek azok, akik a szerelemről énekelnek; ha nemesen viselkednek, őket illeti a megszállottságot eláruló koszorú ebből a Vénusznak szentelt növényből. Babérokkal azok büszkélkedhetnek, akik méltóképpen énekelve hősi tetteket, a hősi lelkeket a spekulatív és morális filozófia felé fordítják, vagy pedig őket dicsőítik, illetve a politikai és polgári cselekedetekben példaképül állítják.

Cicada: A költőknek és koszorúknak eszerint több fajtája létezik?

Tansillo: Nemcsak annyi, ahány múzsa

van, de annál sokkal több: mert bármennyi lángelme legyen is, az emberi alkotóképesség bizonyos fajtái és módjai nem határozhatók meg.

Cicada: A költészet szabályhajhászói nehezen fogadják be a költők közé Homéroszt; Vergiliust, Ovidiust, Martialist, Hésziodoszt, Lucretiust és még sokakat pedig a versfaragók közé sorolják, az arisztotelészi *Poétika* szerint vizsgálva őket.

Tansillo: Hát tudd meg testvérem, hogy ezek igazi barmok, mert nem veszik figyelembe, hogy azok a szabályok a homéroszi és más hasonló költészet jellemzésére szolgálnak, meg arra, hogy időnkint bemutassanak velük egy-egy olyan hősi költőt, amilyen Homérosz volt, nem pedig arra, hogy másokat fegyelmezzenek, akik noha más hajlammal, művészi gyakorlattal és megszállottsággal rendelkeznek, egyenlők, hasonlók és nagyobbak lehetnének nem egy géniusznál.

Cicada: Hát igen, miként a maga nemében Homérosz sem az a költő volt, aki függött a szabályoktól, hanem ő lett azoknak a forrása. A szabályok csak azoknak valók, akik jobban tudnak utánozni, mint kitalálni; össze pedig az gyűjtötte őket [ti. Arisztotelész], aki egyáltalán nem volt költő, és aki csak ennek az egyfajta, azaz a homéroszi költészetnek a szabályait tudta egybegyűjteni olyasvalakinek a számára, aki nem más költővé, hanem másik Homérosszá akart lenni, akit nem saját múzsája inspirált, hanem aki mások múzsáját majmolta.

Tansillo: Értsd meg végül jól, hogy a költészet nem szabályokból születik, hacsak

nem kivételes véletlenként, hanem a szabályok erednek a költészetből, s ezért az igazi szabályoknak annyi neme és faja van, ahány neme és faja van az igazi költőknek.

Cicada: Nos, akkor miből lehet megismerni az igazi költőket?

Tansillo: Abból, ahogyan énekelnek; hogy énekelve vagy gyönyörködtetnek, vagy tanítanak; vagy pedig tanítanak is és gyönyörködtetnek is egyszerre.

Cicada: Akkor hát kinek hasznosak Arisztotelész szabályai?

Tansillo: Annak, aki nem tud Arisztotelész szabályai nélkül úgy költeni, mint Homérosz, Orpheusz, Hésziodosz és mások; és annak, akinek nem lévén saját múzsája, a Homéroszéval akar szeretkezni.

Cicada: Tévednek tehát korunknak azok az undok pedánsai, akik azért zárnak ki némelyeket a költők közül, mert vagy nem olyan meséket és metaforákat alkalmaznak, vagy nem úgy kezdik könyveiket és énekeiket, mint ahogy azt Homérosz és Vergilius tették, vagy mert nem szoktak invokációt írni, vagy az egyik történetet vagy mesét összeszövik a másikkal, vagy pedig az énekek végén összefoglalják a mondottakat, jelezvén az elmondandókat; és még ezer más szőrszálhasogató vizsgálódásnak vetik alá a szóban forgó szöveget. Mintha csak oda akarnának kilyukadni, hogy az adott tárgykörben (ha kedvük tartaná) ők lennének az igazi költők, és könnyen eljutnának oda, ahová az utóbbiak fáradságosan törekszenek. Pedig a valóságban ezek csak férgek, akik semmi jóra nem képesek és csak arra szület-

tek, hogy szétrágják, bepiszkítsák és leszarják mások munkáját és fáradságát. Mivel saját virtusuk és tehetségük nem teszi lehetővé, hogy hírnévre tegyenek szert, mások valóságos vagy vélt hibái és tévedései útján próbálnak előrejutni.

Tansillo: Most, hogy visszatérjek oda, ahonnan a szenvedély valamelyest eltérített, elmondom, hogy annyi fajta költő létezik és létezhet, ahányféle emberi érzelem és invenció pályázhat koszorúra – készüljön bár az nemcsak a legkülönfélébb növényekből, hanem bármilyen más anyagból. Költői koszorút ugyanis nemcsak mirtuszból és babérból fonnak, hanem szőlőlevélből a sikamlós versekért, borostyánból a bacchanáliákért, olajágból az áldozati és törvényekkel kapcsolatos versekért, nyárfából, szilfagallyból és kalászból a földmívelésért, ciprusból a temetésre és számtalan más anyagból megannyi egyéb alkalomra. Ha úgy tetszik, abból az anyagból is, amelyről egy bizonyos úriember [Pietro Aretino] imigyen szólt:

Ó, Hagyma testvér, bunyózó költő,
Ki Milánóban koszorúdat fűzöd
Szalonnából, pacalból s hurkából.

Cicada: Költőnk tehát különböző hajlandóságai miatt, amelyek más és más állításokban és jelentésekben nyilvánulnak meg, különböző növények ágaival díszítheti magát, és méltóképpen beszélhet a Múzsákkal, minthogy őnáluk van az *ő szellője*, mely tovalendíti, a *horgonya*, mellyel megkapaszkodik, és a *kikötője*, ahol meghúzódik

fáradságok, izgalmak és viharok után. Ezért mondja: Ó, Parnasszus *hegye*, ahol *lakom*, *Múzsák*, akikkel *társalkodom*, helikoni *forrás*, amelyből *táplálkozom;* hegy, aki csendes otthont nyújtasz, Múzsák, kiktől mély bölcsességet nyerek, forrás, aki megtisztítasz; hegy, amelyre felhágva *felemelem a szívem*, Múzsák, akikkel társalogva *felvidítom a lelkem*, forrás, amelynek fái alatt megpihenve *feldíszítem homlokom: változtassátok halálomat életté*, *ciprusaimat babérrá*, *poklaimat* mennyországgá, vagyis rendeljetek halhatatlanná, formáljatok költővé, tegyetek hírnevessé – miközben énekelek *halálról*, *ciprusokról és poklokról*.

Tansillo: Jól van. Azoknak a bajai, akik az égiek kegyeit bírják, nagy javakká változnak, mert a szükség szüli a fáradságot és a tanulást, amelyből legtöbbször a halhatatlan ragyogás dicsősége származik.

Cicada: És egy évszázad halálát életté változtatja az összes többiben. Folytasd.

Tansillo: A következőket mondja:

Szívem a Parnasszus hegytömbje,
Ahová mint menedékhelyre húzódtam;
Gondolataim a múzsáim, akik minden órán
Elém hozzák az elbeszélt szépségeket;
Ahonnan pedig szemeim hullatják
Bőséges könnyeiket, az az én helikoni forrásom:
Ilyen hegyek, ilyen nimfák és vizek érdeme,
Hogy az ég kegyéből költő született.
Így hát sem a királyok bármelyike,
Sem a császár kegyosztó keze,

Sem a legfőbb pap, a nagy pásztor
Ily kegyet, tisztességet és jogot ne adjon;
Díszítsen babérral inkább
Szívem, gondolataim és könnyeim patakja.

Itt először megmagyarázza, hogy mi az ő *hegye*, mondván, hogy az *szívének* nemes érzelme; majd hogy kik is az ő *múzsái*, mondván, hogy ezek az ő tárgyának [ti. az égi, „hősi" szerelemnek] a *szépségei*, kiváltságai; végül hogy mik azok a *források*, amelyek – mint ő mondja – nem mások, mint a *könnyek*. Ebben a hegyben gyullad lángra az érzelem, ebben a szépségben sarjad a megszállottság, és ezekben a könnyekben jut kifejezésre az ihletett érzelem. Ezért úgy véli, hogy ő *szíve, gondolatai és könnyei* jóvoltából semmivel sem kap kevésbé ékes koronát, mint más *királyok, császárok és pápák* kezéből . . .

Második rész. Első dialógus

. . . *Maricondo:* Ezzel kapcsolatban mondtam azt neked, hogy ha valaki a testi szépséghez és annak kultuszához ragaszkodik, tisztességgel, méltósággal megteheti. Feltéve, ha az anyagi szépségtől, a szellemi forma és aktus e sugarától és ragyogásától, amely amazoknak mégis csupán a lenyomata és árnyéka, felemelkedik az isteni szépség, fény és méltóság felismeréséhez, kultuszához, oly módon, hogy ezektől a látható dolgoktól szívét azok felé magasztosítja, amelyek a megtisz-

tult lélek számára annál kiválóbbak és kedvesebbek, mennél inkább eltávolodtak az anyagtól és az érzékektől. Jaj nekem, így fog szólani, ha egy homályos, sötét, a testi anyag felületére festett tűnő szépség annyira tetszik nekem, és annyira hat érzelmeimre, és lelkemben valamiféle fenséges tiszteletet ébreszt, lealacsonyít magához, és olyan édesen magához vonz és láncol, hogy akármi kerüljön érzékeim elé, semmi nem hat rájuk jobban. Mi lesz annak a sorsa, ami eredetileg, lényegileg, primitíven szép? Mi lesz a lelkemmel, az isteni értelemmel, a természet rendjével? Helyes tehát, hogy a fény e lenyomatának a szemlélése elvezessen lelkem megtisztulása útján az utánzáshoz, ahhoz a fenségesebb és magasztosabb azonosuláshoz és részesedéshez, amelyben átalakulok, és vele egyesülök. Bizonyos vagyok abban, hogy a természet, amely szemeim elé helyezte ezt a szépséget, és olyan belső érzékkel áldott meg, amellyel összehasonlíthatatlanul nagyobb és mélységesebb szépségre tudok következtetni, azt akarja, hogy innen lentről még pompásabb magaslatra, kiválóságra emelkedjek. És nem hiszem, hogy az én igazi istenségem, midőn lenyomatban és képben mutatkozik előttem, megharagudna, amiért képben és lenyomatban tisztelem és áldozok neki szívemmel és érzelmeimmel, amelyek mindig készek arra, hogy magasabbra törekedjenek; – várva, hogy valaki őt lényegében és saját valójában legyen képes tisztelni, ha ilyen módon nem tudja megérteni.

Cesarino: Nagyon helyesen bizonyítod be, hogy a hősi szellemű emberek mindent

jóra fordítanak, és hogy még a fogságot is felhasználják a nagyobb szabadság elnyerésére, s hajdani legyőzetésük még nagyobb győzelem forrásává válik. Jól tudod, hogy a jóindulatú embereket a testi szépség szeretete a magasztosabb célok elérésében nemcsak hogy nem késlelteti, hanem inkább szárnyakat kölcsönöz nekik. Akkor, amikor a szerelem szükségszerűsége derék igyekezetté változik, és a szerető a szeretett dologhoz méltó célra törekszik, vagy még annál is nagyobbra, jobbra és szebbre, akkor vagy megelégedett lesz, hogy elnyerte, amire vágyott, vagy saját szépségével elégedetten kellőképpen meg tudja vetni mások legyőzött vagy felülmúlt szépségét. Ennek következtében vagy megnyugszik, vagy még kiválóbb, magasztosabb dolgokra törekszik. Ily módon lesz kísértésnek kitéve a hősi szellem mindaddig, amíg nem képes az önmagában való és hasonlóságot, alakot, képet, fajt nem ismerő isteni szépség vágyához eljutni – ha ez egyáltalán lehetséges; vagy még tovább, ha fel tud odáig emelkedni.

Maricondo: Látod, Cesarino, mennyire igaza van ennek a megszállottnak [ti. a dialógusok alapjául szolgáló versek szerzőjének], amikor haragszik azokra, akik szemére vetik, hogy a földi szépség iránti kívánságot hinti szét, és annak képét tárja elénk. Ő ugyanis nem hallgat azokra a hangokra, amelyek őt fennköltebb tettekre szólítják, jól tudva, hogy az alsóbbrendű dolgok a felsőbbrendűektől származnak és függenek, és így rajtuk mint átmeneti fokozaton keresztül az utóbbiak megközelíthetők. A földi szépségek, ha

nem is azonosak istennel, isteni dolgok, az ő élő képmásai, s ezért nem sértődik meg, ha ezek tükrében imádják őt; hiszen parancsunk is van erre a legfelsőbb szellemtől: „Adorate scabellum pedum eius" (Imádjátok lábának saruját). Máshol pedig azt mondta egy isteni küldött: „Adorabimus ubi steterunt pedes eius" (Imádni fogjuk a helyet, ahol lába állt).

Cesarino: Az isten, az isteni szépség és ragyogás pompázik és jelen van minden dologban, ezért nem hiba, ha minden dologban csodáljuk, aszerint, hogy miként nyilatkozik meg általuk. Tévedés tehát másoknak juttatni azt a megbecsülést, amely csupán őt illeti...

Timár Lajosné fordítása

Francesco Patrizi

POÉTIKA. A TÖRTÉNET TÍZ KÖNYVE

(1586)

A költői mesterségnek, vagyis a poétikának, mely dicséretre méltó költemények formálására tanít bennünket, a régi időkben és napjainkban is, sok jeles mestere volt. Ezt a tárgy nemessége és nehézsége magyarázza. Az első, aki e tárgyról írt, Démokritosz volt, a legnagyobb filozófusok egyike. Majd őutána Szókratész rendezett erről sok disputát, okot adva arra, hogy több tanítványa (Kritón

és Szimón és Szimmiász és Antiszthenész és Arisztipposz) nem kevés művet alkosson e tárgykörben. Több megjegyzést tett ezzel kapcsolatban az isteni Platón is *Dialógus*aiban, Arisztotelész pedig számos tanulmányt írt a poétikáról. Leghíresebb tanítványai közül többen (Theophrasztosz és Phaniász és Hérakleidész és Dikaiarkhosz és Démétriosz Phaléreusz) sok erre vonatkozó írást hagytak hátra. Ugyanezt tette később Zénón, a sztoikus iskola megalapítója, valamint utóda, Kléanthész is. Mindezek alapján joggal mondhatjuk, hogy a legjelesebb filozófusok tehetségük nem csekély részét fordították a költészet körüli vizsgálatokra, ha nem is említjük azt a nagyszámú többi írót – számuk az antik időkben ötvennél is több –, akik értekeztek róla, s akiknek a neve, valamint az általuk kialakított egyes tételek éppen e munkán keresztül válnak majd ismertté. De tudomásunk szerint több mint ötven más híresség is fáradozott [újabban] a poétika művelésén – vagy Horatius episztoláját, illetve az Arisztotelésztől ránk maradt kevés írást kommentálva, vagy pedig ezeknek az emlékeknek a szellemében írva poétikákat versben vagy prózában.

Mi most ugyanerről a tudományról szándékozunk írni, részben mert a régi görögök írásai elkallódván, lehetetlen őket számunkra lefordítani, részben pedig mert Arisztotelész és Horatius magyarázói, valamint a poétikák szerkesztői egyre csak kevés, nem elégséges és gyakran hamis, illetve nem igaz vagy felesleges szabály körül keringenek tántorgó lépteikkel. Ennek következtében írásaikból na-

gyon kevés, vagy éppenséggel semmi hasznot sem lehet húzni. Ez az oka, hogy mi az 1555-ben elkezdett és az utána következő huszonnégy év munkái miatt nemcsak megszakított, hanem teljesen félretett vállalkozásnak végül újra nekikezdtünk. Tettük ezt annak reményében, hogy hasznára legyünk, ha nem is kortársainknak, akik sokkal inkább az autoritásoknak, mint a tényeknek és a rációnak hisznek, de legalább a jövő századok emberének, aki érzékenyebb lesz maguknak a tényeknek az igazságára, mint mások szavaira. Ezért nem veszítjük el reményünket, hogy jelenlegi fáradozásunk valamikor ismertté válik, és talán némi elismerésben is részesül majd. Hosszas bevezetés nélkül tehát hozzá is fogunk.

Véleményünk szerint célunk eléréséhez a legjobb út, ha a költőket és költői műveket vesszük alapul valamely híres vagy kevésbé híres, bálványozott szellem mondásai helyett. Ily módon a költészet történetét fogjuk az olvasó elé tárni megszületésétől kezdve, növekedésén, fejlődésén keresztül, részletesen bemutatva kiemelkedő alkotásait és finomságait, rendszerezve mind a régi, mind az újabb költők műveit, úgy, amiképpen kezünkbe akadtak, valamint azokét is, akik hosszú ideig ismeretlenek voltak, és csak valamely dokumentum őrizte meg emlékük. Mindezt a következő céllal szándékozzuk tenni: a történelmet véve alapul és a tényeket, valamint a régi költészet gyakorlatát feltárva, a gyakorlatból következtetünk majd a valódi célra, a célból a sajátos formákra, mindezekből a variációkra és az anyag

csoportosítására, ebből az ötletekre, az ötletekből a kidolgozásra, a valószerűségre, az alakzatokra és az összes díszítőelemre. A régi nagy költői művek tájékoztatnak bennünket koruknak ezekről a dolgairól, segítve ezzel hasonló művek alkotását a jövőben; mi ezekre építjük ars poeticánkat, hogy azt mások jól és alaposan megérthessék, és hogy új költeményeket dicsérendő módon tudjanak alkotni...

Klaniczay Tibor—Neményi Kázmér fordítása

Francesco Patrizi

POÉTIKA. A DISPUTA TÍZ KÖNYVE

(1586)

Befejezve a költőkre, műveikre és a poétikára vonatkozó, az előző tíz könyvben (decasban) összegyűjtött és rendszerezett tudnivalók hosszú és fáradságos szemléjét, amelyet azért foglaltunk össze, hogy a művészet felosztásában segítséget nyújtson, helyesnek tartjuk most az ars poetica kidolgozásába fogni. De mivel mindjárt az elején, majd a követendő úton, az igazsággal ellentétes némely doktrínák nagyon mélyre eresztették már gyökerüket, és valamennyi literátor véleményét megszabják, a magunk és olvasóink félrevezetése nélkül továbbhaladni nem tudnánk. Ennek a könyvnek ezért elsősorban az a feladata, hogy megnyissa szá-

munkra az utat, és azt megtisztítsa minden tüskétől, szúrós ágtól és tövises gallyaktól, amelyekkel az telis-tele van, hogy aztán szabadon haladhassunk rajta, mehessünk a igazság mezején, sétálhassunk a poétika és a költészet gyönyörű kertjeiben, és gyors úton át eljussunk Helikonba. A fenti okok miatt jelen decasunkat teljes egészében annak szánjuk, hogy kimutassuk azoknak az általános meghatározásoknak a hibáit, melyeket Platón és Arisztotelész, valamint könyvének, a *Poétikán*ak több magyarázója követett el régebben. Mert többen, többször is – legalábbis mi így látjuk – tévelyegve letértek az egyenes ösvényről, gyakran melléfogva azokban a legfőbb dolgokban, melyeket ők a költészet alapjainak hittek, és amelyre egész ars poeticájukat építették.

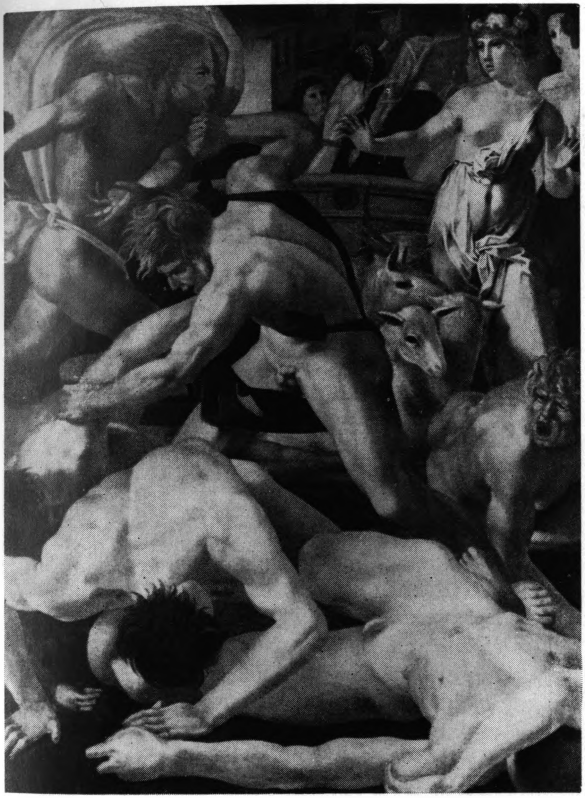
Ennyit ezekről, a többi kérdéseket hagyjuk a következő fejezetekre, ahol vitába szállunk velük, mert ha cáfolatlanul maradnak mindjárt a kezdetekkor, nem lehet ennek a tudománynak törvényeit sem meglátni, sem meghatározni . . .

Lehet-e a históriából költészetet formálni?

Nemcsak azt tagadta a fent említett Arisztotelész-magyarázó [Castelvetro], hogy a tudományok és a mesterségek a költészet anyagai lehetnek, hanem azt is, hogy a históriából költészetet lehetne formálni. Ezt a határozott és szilárd véleményt mind ő, mind a többi értelmezők Arisztotelész következő

mondására alapították: „A historikus és a poéta nem azért különböznek egymástól, mert az egyik versben, a másik prózában ír, hiszen Hérodotosz históriáját versbe lehetne tenni, de attól még história maradna: hanem abban, hogy míg az első a megtörtént dolgokat adja elő, addig a másik olyanokat, amelyek megtörténhettek." Erre a meghatározásra először is azt válaszoljuk: csak azért fogadták el és használják, mert tekintélytől származik, pedig egyetlen érv sem támasztja alá. Az ilyetén filozófálást ő maga is [ti. Arisztotelész] többször megrótta a régebbieknél, ha tehát híveinek őbenne az ilyesmi tetszik, akkor éppen a mesterük által is megvetésre méltó dolog tetszik nekik. Azonban erre majd a későbbiekben visszatérünk, megvizsgálva, miképpen állunk is vele. A magyarázók szerint az idézett tételt az a mondás bizonyítja, mely nem sokkal előtte olvasható, ekképpen: „Nyilvánvaló az elmondottakból, hogy a költőnek nem a megtörtént eseményeket kell elmesélnie, hanem azt, ahogyan történniök kellene, valamint olyan eseményeket, melyek a valószerűség folytán megeshetnek." De melyek azok az előadott bizonyítékok, amelyekből ez a következtetés levonható? Ezt megelőzően azt állította, hogy a műben csak egyetlen mesének kell lennie, szemben néhány költő gyakorlatával, akik Héraklészről és Thészeuszról szóló költői alkotásaikban hőseik összes tettét elmesélik. Homérosz másképpen járt el *Odüsszeidjában*, ő elhallgatta a hős megsebesülését a Parnaszszuson, valamint a görögök összegyülekezése közben színlelt őrültségét is. Miután az

elsőt elmondta a két esemény közül, szükségtelen és valószerűtlen lett volna a másodikat is elmondani. Ebből Arisztotelész arra a következtetésre jutott, hogy mivel más utánzásokban az utánzás csak egy dologra vonatkozhat, így a mese, miután cselekedetet másol le, csak egyetlen és egy egész cselekvésnek legyen az utánzása. A cselekmény részeinek pedig úgy kell összekapcsolva lenniök, hogy ha az egyik megváltozik, vagy kimarad, az egész teljességgel megváltozzék, és kimozduljon az eredeti formából. Ezért tehát azok az események, melyek – akár megvoltak, akár nem – semmit sem elevenítenek meg, nem is részei a mű egészének. Arisztotelész egész megelőző okfejtésének ez a lényege. Képezzünk ebből az érvelésből szillogizmust, és meg fogjuk látni, hogy milyen végeredmény következik belőle. Ebben a vitában láthatólag két szillogizmust is találunk. Az egyik véleményünk szerint ez lehetne: az a költemény, ahol a sok részlet nem alkot egységes cselekményt, nem jó költemény. A *Hérakleiász* és a *Thészéisz* sok részlete nem alkot egységes cselekményt. Tehát a *Hérakleiász* és a *Thészéisz* nem jó költemények. Ebből az első szillogizmusból a második így következik: az a költemény, ahol a részek nem követik egymást a valószerűség vagy a szükségszerűség alapján, nem jó költemény. A több cselekményű költeményben a részletek nem követik egymást valószerűen és szükségszerűen. Ebből következik, hogy a több cselekményű költemény nem jó költemény. Ebből eredően felállíthatunk egy harmadikat is, mely közelebb áll a lényeghez, és amely a kö-



Rosso Fiorentino: Mózes megvédi Jetro lányait

Jacopo Tintoretto: A Tejút keletkezése

vetkezőképpen hangzik: egy dolog utánzása utánzatot hoz létre. A költészet utánzás. Tehát ha valami költőivé lesz, az utánzás. Következésképpen mese, minthogy egyetlen cselekvésnek az utánzása, egy költeményben csak egy lehet. Mindezekben a megfontolásokban sehol sem történik említés egyetlen-egy megtörtént eseményre, sem históriára. Ezért nem tudom, hogyan lehet ezt a következtetést levonni belőlük: „Nyilvánvaló az elmondottakból, hogy a költőnek nem a megtörtént eseményeket kell elmesélnie, hanem azt, ahogyan az eseményeknek történniök kellene, valamint azokat, melyek a valószerűség és szükségszerűség folytán lehetségesek.'' A mester és iskolája azt tanította, hogy ami a konklúzióban benne van, azt már a premisszákban előre kellett bocsátani. Márpedig az itteniekben szó sem esik a lehetségesről, hanem csak a valószerűről és szükségszerűről, melyek a költemény részeit elrendezni hivatottak. Tekintve, hogy e most ismertetett arisztotelészi disputában sok abszurdum és meg nem felelés található, ezeket megfelelőbb időre hagyván, folytassuk most a história kérdésének és a költő feladatának vizsgálatát.

És mondjuk ki elsőként, hogy a valószerűség és a szükségszerűség, melyek a költemény részeinek elrendezését szabályozzák, egyaránt megtalálhatók és közösek a historikusra tartozó megtörtént eseményekben, valamint azokban, melyeket aszerint formáltak, hogy miképpen kellett volna vagy lehetett volna történniök. Ez utóbbiakat, melyeket Maggio kiemelt ebből a textusból, mi hagyjuk meg

ott, ahol vannak, minthogy úgysem zavarnak, és más magyarázók is elfogadták őket. Ha tehát a valószerűnek és a szükségszerűnek a feltételei ennyire közösek mind a történetírót illető, mind pedig a költő által megformált eseményekben, valamint a jövőben lehetségesekben, a magyarázóknak (tekintve, hogy mesterük ezt nem tette) meg kell okolniok, hogy miért szűkítik a költő feladatát arra, hogy mellőzve a megtörtént eseményeket, elégedjen meg a lehetségesekkel. De minthogy ilyen megokolás az eddigi vitában nyiltan még nem hangzott el, ezért először is azt mondjuk, hogy Arisztotelész nem volt jó logikus, amikor a fenti következtetést levonta. És így folytathatjuk: milyen alapra épül, még ha kimondatlanul is, ez a szabály? Talán a költők gyakorlatára? Azokéra a költőkére, akik Arisztotelész előtt históriából költészetet csináltak? Palamédész, Korinnosz, Dárész, Szüagrosz, Arktinosz, Leszkhész kétségtelenül a trójai háborúról énekeltek. Ugyanígy Lükéász, és Asziosz és Künaithosz és Eumélosz és számosan mások, akikre mi emlékezünk, költeményeikbe történelmi anyagot szőttek. És őket az egész antik világ költőként tisztelte. Annak ellenére, hogy a költő, midőn a történelmet dolgozza fel költeményében, nem utánzó. Vajon nem alakítja elbeszélés közben a megtörtént eseményeket? Ki ne tudná, hogy a história kifejezési anyaga a szó?, és hogy a történész ugyanazt teszi, amit a költő?; vagy amit a festő tesz a színekkel?, és hogy ő is hasonlóképpen elevenít meg, ugyanazon a módon, ahogyan a költő? És ha a históriában úgy rendezi el az

eseményeket, hogy abból kompozíció, egy megformált mese jöjjön létre, mint a költőnél? És ha a történet részeit úgy szerkeszti össze, hogy az egyiket megváltoztatva vagy kihagyva, megváltozik az egész, vagyis ha Arisztotelész költői szabályai szerint bontja ki a történetet?, és különösképpen akkor, ha a megtörtént eseményt írva le, a lehetségest és a valószerűt ábrázolja, sőt talán még a szükségszerűt is? Milyen különbség van tehát ezekben az arisztotelészi tételekben a költő és a történész között? Nyilvánvalóan semmi. És ha semmi, akkor e poétikai elvek szerint miért nem azonos a történész és a költő? És ha nincs abban különbség, hogy az író a megtörtént vagy a lehetséges eseményekről szól-e, akkor miféle bizonyító ereje lehet még annak, hogy ha előrángatjuk a három szóba hozott eljárás közül a középsőt, nevezetesen hogy a költő hivatása a dolgokat úgy elmondani, ahogy azoknak lenniök kell? Hiszen azt, hogy ez utóbbi elégséges volna, semmi sem bizonyítja. És ezért semmiféle erő sem teheti ezt elfogadhatóvá. Homérosz talán olyanná költötte Akhilleuszt, amilyennek lennie kellett volna; gáncs nélküli, tündöklő lovagnak? És Agamemnónt, valamint a görög tábor többi királyát és vezérét vajon a jó király és a népek jó pásztora eszméjének megfelelően formálta-e meg, amilyen címmel ő gyakran felruházza őket? És Odüsszeuszt sem alkotta a ravasz és okos ember eszményére, hiszen semmit sem aggat rá, mely őt olyan ravasznak mutatná, amilyennek a költő az elején a Politroposz névvel sejtette. És fölösleges azt mondani, amit a mi vitatkozó ba-

rátunk [Tasso] állít, Dión Khrüszosztomosz kijelentése nyomán, hogy Homérosz Odüszszeusz bolyongásainak csak egy részét mondja el, a többit hagyja, hogy az olvasók maguk képzeljék el. Mert ezt nemcsak valamennyi költő tudná felhozni a maga mentségére, hanem minden tudatlan filozofálgató, félbemaradt történetíró és szószátyár szónok is, akik nem tudván megoldani feladatukat vagy az eléjük tűzött célt, azt mondanák: egy részét elmondtam, a többit az olvasók képzeletére bízom. De feltéve, hogy ezt Dión mondta, és feltéve, hogy Homérosz ily módon járt el, vajon érdemel-e ezért dicséretet és csodálatot? Mert ha az el nem mondottak Odüszszeusz okosságát erősítették volna, Homérosznak nem lett volna szabad azokat elhallgatnia, hogy mások, azon okulva, okosságot tanulhassanak. Ha viszont a fenti célt nem szolgálták, akkor miért vette be bevezetésébe? És aztán mit kezd ő azzal kapcsolatban, amit barátunk mondott, hogy tudniillik Odüszszeusz látta a kikónokat és a többieket, akik nem is nagyon törődtek vele? És miképpen lehetséges az, hogy az Odüsszeusz által látott városok és népek között a mi barátunk Szküllákat és Kharübdiszeket említ? Aki ezeket vagy az ezekhez hasonlókat védeni akarja, vagy esetleg dicsérni, pont egy barátja ellen írva, kizárólag kitalálás alapján, annak, ha kárhoztatni szándékolt tárgyakban járatos, és kellő értelemmel bír, tudnia kellene hivatkozni az elszenvedett sértésre, illetve arra, hogy a barátja miben vétett őellene vagy az igazság ellen. Amit, ha a nekünk való ellentmondás során nem így történt, hacsak nem

álmában, örömest megbocsátunk neki, azzal a fenntartással, hogy a vitatott dolgok igazsága megmaradjon, vagy még inkább előtűnjön ragyogása. Éppen ezért térjünk vissza arra a megállapításra, hogy Homérosz sem Akhilleuszt, sem Odüsszeuszt, sem az általa szerepeltetett többi hőst nem tette az ideális király vagy hős eszményéhez, sem bármely más hősi eszményhez hasonlóvá. És ha az a Homérosz sem képes ilyen tökéletesség létrehozására, aki Arisztotelész szerint minden költők fejedelme volt, elképzelhetetlen, hogy bárki az Arisztotelésznél régebbi költők közül ilyen eszményt megformálhatott volna. De ne beszéljünk ezekről, akiket nem ismerünk, hanem azokról, akiket olvasni lehet, művekről, melyek Arisztotelész tanítása után íródtak, és egyet sem fogunk találni sem a görögök, sem a latinok között, akik az annyira dicséretes eszményt megvalósították volna főszereplőikben. Nem lett ilyenné az Argonauták Jászonja, sem Orpheusznál, sem Apollóniosznál, sem Valerius Flaccusnál. Nem ilyen Vergilius Aeneasa, sem Akhilleusz, sem Statiusnál a Théba ellen induló hetek bármelyike. A vulgáris nyelven írók közül nem ilyen Boiardo Orlandója, vagy Ariostóé, sem Ruggiero, sem Tasso apjának Amadigije, sem Goffredo, vagy a fiú műveinek többi szereplője. Csak egyetlenegy büszkélkedhet ezzel a dicsőséggel: Fidamante, akit Gonzaga formált meg, felruházva őt nemcsak az összes lovagi erényekkel, hanem erkölcsiekkel is, aki mintája a nemesen és hűségesen szerelmes embernek, és aki ettől az ideáltól soha semennyire sem tér el. Mivel tehát ezt a té-

telt nem sikerült eddig egyetlen költő gyakorlata alapján sem igazolni, arra gondolunk, hogy talán Arisztotelész ezt a költői szabályt, mármint azt, hogy a költőnek az eseményeket úgy kell megformálnia, ahogy azoknak történniök kellene, nem a költők gyakorlatából vette. De ha az ő görög szavai azt jelentenék: „amilyenek lehetnének", miként bizonyos magyarázók értették, szavaink ugyanazt mondanák a lehetségessel kapcsolatban. A lehetségest, ezt a harmadik conditiót, a költők egyáltalán nem vették figyelembe, nem tartva magukat jobban a lehetségeshez, mint ellentétéhez, a lehetetlenhez. Bizonyítja ezt maga az *Iliász* és az *Odüsszeia*, melyeknek kalandjaiban sokkal több a lehetetlen, mint a lehetséges: a sok isten égből való leszállása, az istenek viszályai, megsebesülésük, égő folyók, beszélő lovak, emberek állattá változása, leszállás a pokolba, tömlőkbe zárt szelek, szirének éneke, kővé dermedt hajó és annyi más, melyek mind jelen vannak bennük. A költők által kitalált mesék közül sokban semmi valószerűség és szükségszerűség nincsen; ha valaki vállalkozna megszámlálásukra, higyje el nekem, több lehetetlenséget találna az antik költeményekben, mint lehetségest. Nem itt van a helye annak, amit egy magyarázó mondott, hogy a költők azért írnak lehetetlenségeket költeményeikben, mert annak a kornak fiai annyira meg voltak győződve az istenek létezéséről. Mert azonkívül, hogy sok olyan lehetetlenséget megénekeltek, melyekhez az isteneknek semmi közük sem volt, Pauszániász tanúsítja, hogy Homérosz a pokolbeli folyók leleményét és nevét a Theszprótiában

levő valóságos folyóktól vette; és hogy a kígyóhajat szintén találták valahol. Tehát nem a költők a néptől, hanem a nép a költőktől vette a fura hiedelmeket. Ez egy kicsivel később, nem pedig előbb volt annál, hogy a költők a költészetet trónra emelve, dallal, ékesszólással és más, a költészet által mindenkor felhasznált eszközök segítségével szinte erőszakkal elhitették ezeket a néppel. Erről azonban később hosszasabban fogunk elmélkedni. És most ezt a részt be is fejezzük, azzal a megjegyzéssel, hogy Arisztotelész a költő feladatának három követelménye közül egyiket sem bizonyította valamilyen érvvel vagy magyarázattal. És ha mégis megkísérelte volna bebizonyítani azt, magyarázata nem lett volna igaz, hanem csak felületes, tekintve, hogy a költői gyakorlat neki mindenben ellentmondott. A költőknek ezt a gyakorlatát velünk szemben álló barátunknak jobban figyelembe kellett volna vennie, tekintve, hogy az arisztotelészi szabályok mind mondásokra alapulnak, és nem támaszkodnak sem a megelőző, sem az alkotói gyakorlatra. Pedig a gyakorlat sokkal inkább alkalmas költői művének [a *Megszabadított Jeruzsálemnek*] az igazolására, mint néhány arisztotelészi szabály, melyeket egyébként sem valósít meg bennük.

Az a kijelentés sincsen bizonyítva, mely szerint a történetíró és a költő különbözőségéből – míg ugyanis az a megtörtént dolgokat írja meg, addig ez azt mondja el, ahogyan a dolgoknak történnie kellett volna – az következnék, hogy Hérodotosz históriája, ha versbe átírnák, nem válna költészetté. Mert hogy

ez nem változtatna azon, hogy továbbra is história maradna. Ezt nem is tagadjuk, hanem azt állítjuk, hogy a história költői módon tárgyalva és versbe átültetve megmaradna azért históriának, de ugyanakkor költészetté is válna. Hogy az egész érthetőbbé váljék, tessék arra gondolni, hogy Arisztotelész előtt és után nagyon sok költő, nem tisztelve ezt a tilalmat, melyet napjainkban annyira csodálnak, históriát komponált költészetté...

Az a kérdés, hogy mennyire érdemel dicséretet a költő, midőn fáradozása nem az anyag kitalálására irányul, az más lapra tartozik, nem arra, hogy egyszerűen költő-e, hanem arra, hogy jó vagy rossz költő-e. Ez ugyanis nem abból következik, hogy milyen anyagot dolgoz fel, hogy felfedezi-e a témát vagy sem, hanem annak a függvénye, hogy anyagát milyen sajátos költői módszerekkel és leleményekkel tárgyalja, melyekről megfelelő helyen majd világos magyarázatot fogunk adni. Fejezzük be most vitánkat e kommentátor [Castelvetro] doktrínái és érvei ellen azzal, s egyezően az ő saját, későbbi nyilatkozataival, hogy a história megfelelő tárgy lehet a költészet számára. Ez nem mond ellent annak a definíciónak, melyet Arisztotelész adott a meséről, mondván, hogy a mese nem más, mint események megszerkesztése. Ez nemcsak költött dologra vonatkozhat, ahogy közönségesen gondolják, hanem teljesen valóságos dologra, vagyis a történelemre is. Hasonlóképpen érvényes olyanra is, amely valódi és kitalált események keveréke. Éppen ezért a história nem kevésbé igényli az események megkomponálását és olyan elren-

dezését, hogy ami valóságos, az ne tűnhessék kitaláltnak a rossz kompozíció és eseményszövés miatt. És így a részei úgy rendeződnek el, hogy bármelyiknek a megváltozása vagy elhagyása megváltoztatja az egész történetet. Ez pedig éppen az a jellemvonás, melyet Arisztotelész a mesének tulajdonított. És ha valaki azt hinné, hogy Arisztotelész ebbe a definícióba csak a kitalált, illetve a költöttet valósággal keverő mesét értette volna bele, a valódi dolgok elbeszélését pedig nem, mely teljes egészében különbözik az előző kettőtől, akkor kívánatos volna, hogy az ő meghatározása védelmében a költött mesének egy olyan definícióját találják meg, mely eltérően az Arisztotelészétől, nem érvényes egyúttal a történeti kompozícióra is. Ha megtalálják, az kizárólag a költött meséé lesz, de ebben a definícióban Arisztotelésznek már nem lesz része; az övé megmarad hibásnak. És ez a definíció szemben áll majd az Arisztotelészt védelmező Tasso véleményével, akinek poétikai elvei nem igazak, nem megfelelőek, és nem elégségesek.

Tekintve, hogy egyik megelőző könyvünkben feleltünk már Plutarkhosznak arra a mondására, hogy a költészet mese, és hazugság nélkül nem létezhet, eszmélkedésünket a poétikának erről a kérdéséről fejezzük be ezzel az egyetemes és igaz konklúzióval: a tudományból, a mesterségekből vagy a történelemből vett anyag alkalmas tárgy lehet a költészet és a költemények számára, feltéve, hogy költőien tárgyalják azokat; vagyis azon a módon, amely a továbbiakból majd kiviláglik.

Trimerone, felelet Torquato Tasso úrnak, mely része ennek a könyvnek

Tekintve, hogy túl gyorsan és elhamarkodva, még mielőtt érveinket átláthatta volna, barátunk, Torquato Tasso úr megtámadott bennünket, és megpróbálta vitatni néhány megállapításunkat, melyeket Ariosto védelmében írtunk, úgy érezzük, helyes lesz, ha barátilag bebizonyítjuk neki, mennyire kár volt megsértenie egy barátot abban a hiszemben, hogy ő van megsértve azok által, amikkel mi állítólag Arisztotelészt és Homéroszt sértegettük – jóllehet az ő költeményének semmi, vagy csak igen kevés köze van hozzájuk. Ebben a kérdésben minden gondolkodó ember bocsásson meg nekünk, tekintve, hogy hajunknál fogva rángattak bele a vitába.

Az említett kérdéssel kapcsolatosan mi azt a megállapítást tettük: „Arisztotelész poétikai tanításai nem megfelelőek, nem igazak és nem elégségesek a tudományos ars poetica megalkotására, valakinek költővé formálására és egy költő megítélésére, minthogy azokat nem a költők gyakorlatából vonta le, sem a görögökéből, sem a latinokéból, miként azt Pellegrino *Dialogó*jában állította." Mindezt én a leghatározottabban vallottam. „Mert sohasem dicsértem egyetlen filozófust sem, aki semmibe vette az igazságot, az igazság elé még Arisztotelészt vagy Platónt sem helyezem." És hogy e kettőt összeegyeztessem, akár lehetséges, akár nem, helyesnek tartottam kijelenteni, hogy a filozófia az igazság szeretete, nem pedig (hogy úgy mondjuk) vagy platonizmus, vagy arisztotelianizmus.

Ebből a régi felfogásomból kiindulva vetettem vizsgálat alá az arisztotelészi költői szabályokat, úgy, ahogyan az ennek a decasnak tíz könyvében felosztva megtalálható. Éppen ez a munka adja számomra azt a bátorságot, mely Tasso úr számára különösnek tűnt, és amely miatt megtámadott engem. Ezért azonban mi megbocsátunk neki, mint olyannak, aki előbb vétkezett, mintsem az igazságot megismerte volna. Pedig illett volna azt megvárnia, és csak azon háborognia, amit a poétikáról írtunk, illetve több ízben mondottunk az általa vitatott vélemény szellemében. Ezért azt a fáradságot, amit most őneki szentelünk, csupán az ő túlságos sietségének a számlájára írjuk...

Megállapítottuk, hogy az említett szabályok nem voltak elégségesek sem az ars poetica kialakítására, sem költemények létrehozására, sem azok megítélésére. Tasso így válaszol: „Ezek elégségesek ars poetica létrehozására, legyen az tudományos vagy sem; más ars poeticára ugyanis nincs szükség". Nézzük meg ezt az állítást. Mondja meg nekünk mindenekelőtt, hogy vajon ő olyan nagy költő-e, hogy még canzonéit, szonettjeit, madrigáljait is a hősköltemények szerint írja? De ne mondja nekünk, hogy ő ki tudja mutatni rokonságukat, mert ez a kimutatás az övé lesz, nem pedig Arisztotelészé. És midőn így új megállapításokat fog tenni, önmagával kerül majd ellentmondásba, hiszen azt állította, hogy más tételekre nincs szükség. És mondja meg nekünk azt is, hogy vajon [Giovanni della] Casa a *Questa vita mortal* (Ez a halandó élet) kezdetű szonettjét, melyet ő a

ferrarai akadémián tartott egyik előadásában már elemzett, Arisztotelész költői szabályai szerint csinálta-e? Úgy látszik, ő becsapott bennünket, mert akkor ő a verset Démetriosz Phaléreusz és Cicero retorikai előírásai, valamint Arisztotelész és Hermogenész *Rhetorikái* alapján magyarázta. Ha ő akkor az igazat mondta, hazudik most, midőn a költészet számára nem tart szükségesnek az arisztotelészi poétikán kívül más szabályt, holott bevallotta, hogy egy költői mű a retorikusoktól vett kölcsön szabályokat. Ha pedig most mondja Tasso az igazat azzal, hogy nincs szükség más szabályra, akkor korábban állított hazugságot. Akár így, akár úgy van, elárulta, hogy vagy kevéssé barátja az igazságnak, vagy pedig nem nagyon érti azt, amit tanít. Továbbá mondja meg azt is, hogy kis költeményeit és nagy hősi, tragikus műveit vajon azonos vagy különböző szabályok szerint írta-e! Ha azonosakkal, az isten szerelméért, mutassa meg nekünk a szonett vagy a sestina szabályai szerint komponált tragikus és hősi verseit, vagy esetleg tragédiáját, avagy a *Jeruzsálem*et! Ha különbözőkkel, olyanokkal, amelyeket Arisztotelész nem tanított, akkor most miért alakoskodik, azt állítva, hogy más költői szabályokra nincs szükség? De ha az arisztotelészi szabályok valóban alkalmazhatók valamennyi költeményre, akkor azt kell mondanom: tehát a komédiák, a pasztorálok, a szonettek, a sestinák és a strambottók és ugyanígy Ovidius *Epistolái* és *Pontusi levelei*, *Keservei*, valamint az *Átváltozások* és a *Szúnyog*, a *Moretum* és a ditirambus és a nómosz ugyanazon szabályok szerint

készültek, mint az *Iliász* és az *Odüsszeia*, Szophoklész *Oidipusza* és Euripidész *Kükloszpsza*. Ha pedig ezek nevetséges állítások, akkor nevetséges a forrás is, ahonnan erednek, vagyis hogy nincs szükség más szabályra, csak Arisztotelészére. És ha igaz az, amit ehhez hozzáfűz: „A jó költeménynek nincs olyan fajtája, amelyben ne lehetne felismerni az Arisztotelész által megállapított megkülönböztető jegyeket", akkor én erre ezt válaszolom: Tasso úr, Ön bevallja, hogy *Amintá*ja, valamint többi szonettje és canzonéja nem jó költemények, tekintve hogy azok nem Arisztotelész szabályai szerint készültek. És itt nem az az eset forog fenn, melyet Ön állít: „Helyes ítéletet úgy lehet alkotni, amint ő [Arisztotelész] tanítja, bebizonyítván Homérosz tökéletességét és azoknak tökéletlenségét, akik Héraklész és Thészeusz életét írták meg", mert ez már a részletekre, nem pedig a költészet fajtáira tartozik. Ön szerint Vergilius *Moretum*jának helyes megítéléséhez Homérosz tökéletességét kell alapul venni?

Azzal, amit később ehhez hozzáfűz: „Minél fogva, annyival értékesebbek, amennyivel jobban hasonlítanak Homéroszhoz", hamis ítéletet mond saját eposzáról is, kárhoztatva azokét, akik csodálják azt. Minthogy az ő költeményei és Homéroszé között csak egyetlen hasonló vonást lehet nagy kínnal felfedezni, azt tudniillik, hogy mindkettő egy nagy háborúnak csak egy részét dolgozza fel, más kiválóságról Tasso műve esetében nem is beszélhetnénk. De ebben az egyetlen kiválóságban is, lévén hogy más dol-

gokban nagyon is távol áll Homérosztól, szintén sok tökéletlenség kell hogy legyen. Ilyen szakadékhoz vezette őt Homérosz iránti szerelme és az igazság iránti gyűlölete.

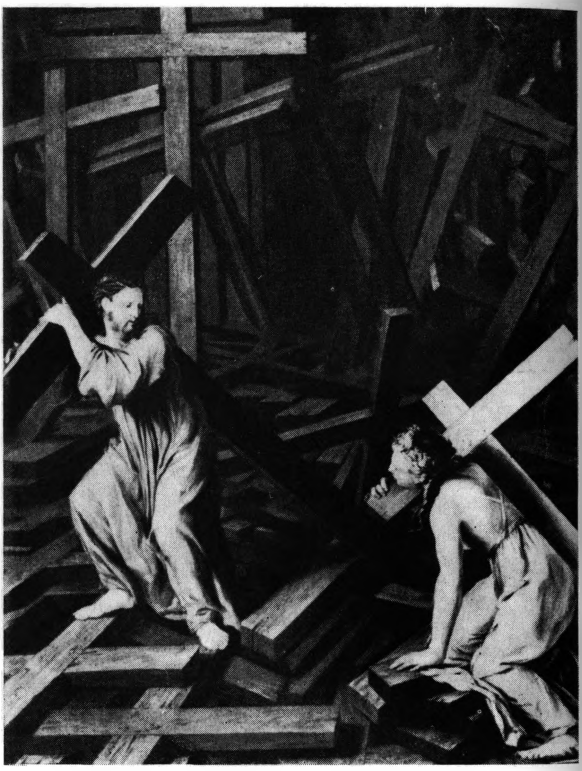
Azt is mondtuk [korábbi írásunkban], hogy Arisztotelész a szabályokat „nem a költők gyakorlatából vonta le, sem a görögökéből, sem a latinokéból, miként azt a *Dialogo* állítja". Tasso ezzel szemben így nyilatkozik: „Az ars mesterének nem illik a gyakorlat alapján formálni meg szabályait, mint ahogyan ezt Patrizio elvárná tőle." Ebben a mondatban több a hiba, mint ahány szó van benne, mivel nem én állítottam ezt Arisztotelészről [ti. hogy szabályait a költők gyakorlatából merítette], hanem éppen az ő magasztalója [Pellegrino] mondta ezt a *Dialogó*ban. Ezt pedig nem kárhoztatja az ő barátja [Tasso], aki hogy őt [Arisztotelészt] mindenekfölött dicsérhesse, inkább saját reputációját teszi kockára. Aztán ha nem illik a mesterhez, hogy az ars poeticát a gyakorlatra építve formálja meg, akkor roszszul cselekedett az ő szeretett Arisztotelésze, aki két műfajnak: a tragédiának és az eposznak a szabályait Szophoklész és Homérosz gyakorlata nyomán alkotta meg. „És tette ezt anélkül, hogy valami módon meghatározta volna az okokat, melyek alapján a gyakorlat dolgaiban egyeseket elmarasztalás, másokat dicséret illet." Arisztotelész példájából az következik tehát, hogy az ars poetica megalkotásánál a mesternek lehet a gyakorlatra támaszkodnia, ha nem is több költőére és folyamatosan, de legalábbis egyetlen példára, méghozzá anélkül, hogy meghatároz-

ná, mi érdemel a gyakorlatból elmarasztalást és mi dicséretet. Hermogenész is Démosztenészt alapul véve formálta meg *Retorikáját*. Hamis tehát az az állítás, hogy a mesterség szabályait helytelen a gyakorlatra építve kidolgozni. És ha igaz az, hogy az orvoslás tudományában, valamint az általa említett másokban már sikerült elérni a tökéletességet, ennek alapjául a gyakorlat szolgált. És ő maga is ugyanezt bizonyítja a két szóval: a gyakorlat dolgai. Mert ha sohasem lett volna költészet, és sohasem lett volna orvoslás és hajózás, ars poeticát éppúgy nem lehetett volna kialakítani, mint ahogy az orvoslás és hajózás tudománya sem jött volna létre, sem bármely más. De a jó vagy rossz gyakorlatot tapasztalva, a helyes ítélőképesség elválasztotta egymástól a gyakorlatban levő üdvös és kárhozatos dolgokat. Az ő Arisztotelésze több helyen is kijelenti, hogy a tudományok és művészetek szabályai a tapasztalat révén megismert tények megfigyeléséből, valamint a felhalmozódott emlékekből születtek. A tapasztalat gyakorlat nélkül pedig egyszerűen nem létezhet. Tehát nem is olyan rosszul beszélt az ő [Tasso] barátja [Pellegrino] a költők gyakorlatáról, ha azután alaposan be is csapott mindenkit azzal a mondásával, hogy az arisztotelészi szabályok a gyakorlat alapján születtek . . .

Arról vitatkozunk ugyebár, hogy a költészet utánzás-e, vagy sem? Én azt mondom: nem. Ő azt mondja: igen. És állítását azzal igyekszik bizonyítani, hogy Arisztotelész szerint az *Iliász* és *Odüsszeia* utánzások voltak. Nevetséges érv, azok közül való, ame-

lyeket mestere nyomán *petitio principii*nek hívnak. Mert én már elutasítottam Arisztotelész tekintélyét, hiszen ő csak állította, de nem bizonyította, hogy a költészet utánzás. És most Tasso az általam tagadott tekintélylyel bizonyítja állítását. Azt fűzném még hozzá, hogy maga Arisztotelész sem tekinti teljes egészében utánzásnak sem az *Iliászt*, sem az *Odüsszeiát*, szóval bizonyítékaim alapján is és az arisztotelészi tekintély alapján is az igazság az én oldalamon áll. Még azért sem vált utánzássá Homérosz költészete, amiért – amint ő mondja – „Démétriosz Phaléreusz a színházba bevitte Homérosz költeményeinek szavalóit". Tekintve, hogy azok csak szavalták, és nem előadták: hiszen a versmondás és az előadás között nagy különbség van. És ha ő ezt nem veszi észre, most megmutatjuk neki, mint ahogyan megmagyarázzuk neki azt is, hogy az antikvitás tudományában is tévedett. Mert Phaléreusz Theophrasztosz tanítványa volt, és ő Arisztotelészé, aki viszont Platóné, míg az Szókratészé. Szókratész idejében pedig a khioszi Ión – amint azt Platónnak róla elnevezett dialógusa bizonyítja – homéroszi verseket recitált a színházban és társaságban, s pont amikor Szókratésszel összefutott, örvendezve újságolta, hogy győzött Epidauroszban egy versenyen, remélve, hogy majd az athéni Panathénaián is győzni tud. És ott fel vannak sorolva mások is, akik hasonló gyakorlatot folytattak. Tehát nem Phaléreusz volt az első, aki a színházba bevitte a szavalókat. És hogy Homérosz *Margitészéből* ered-e a komédia, annak ellentétét már ezekben a

El Greco: Laokoon



Lelio Orsi: Krisztus agóniája

könyvekben láthattuk. Az tény, hogy Orpheusz *Argonautikája* régebbi [Homérosznál]. És rá akarja fogni, hogy utánzás volt. Mi viszont azt állítjuk, hogy nem volt az, ugyanazon okokból, amiknek alapján az *Iliászt* és az *Odüsszeiát* sem tartottuk annak. És ugyanígy: a Leandroszról szóló költemény Muszaioszé, de melyik Muszaioszé a négy ily nevű költő közül? Az sem igaz, ahogyan folytatja: „Arisztotelész szerint a mű tökéletes terjedelmét az *Iliász* és *Odüsszeia* szabja meg", hiszen ha mindkettőnek a terjedelme tökéletes, akkor egyik sem lehetne az, mert ha tökéletesnek az *Iliászt* vesszük, akkor a nálánál rövidebb *Odüsszeia* tökéletlen lenne. Ha viszont ez lenne tökéletes, akkor a másik nem volna az, hiszen a tökéletesség állandó marad, azon nem lép túl sem a természet, sem a művészet. De ha tényleg ez a két költemény képviselné a tökéletes terjedelmet, mi lenne akkor a szánalmas *Aeneis*ből és a szegényke *Jeruzsálem*ből? Ez esetben Tasso tévedett ítéletében, midőn oly sokat átvett az *Aeneis*ből, egy szintén annyira tökéletlen alkotásból. Következésképpen nem igaz, amit Arisztotelész a tökéletes terjedelem formája gyanánt javasol nekünk. Ráadásul javaslatát az eposzon kívül a tragédiára, a komédiára, a fuvola- és citerajátékra is érti, melyek terjedelemben igencsak különböznek egymástól, és még inkább az *Odüsszeiá*tól és az *Iliász*tól. És az általa annyira csodált *Oidipusz király* eszerint tökéletlen lenne. Ebben az esetben sem tud meggyőzni bennünket az általa megvont összehasonlítás: „És mint a festők között a

Pheidiász által készített Athéné-szobor vagy az olümpiai Zeusz." Először is, mert a festők, amennyiben festők, nem készítenek szobrokat; másodszor, mert Pheidiász nem volt festő, hanem szobrász és építész, és ha ezt nem hiszi el nekem, olvassa el Plutarkhosz *Periklészét*; nem is szólva arról, hogy Raffaello D'Urbino egyforma dicsőséggel festett kicsi és nagy képeket.

A közvetlenül azután felvetett kérdéssel – azzal, hogy a költészetnek az utánzás vagy a zeneiség a fontosabb jellemzője-e – nem foglalkozom. De azt mondhatom, hogy az utánzás, miként már annyiszor és annyi helyen bizonyítottuk, nem sajátja a költészetnek. A zenével kapcsolatban pedig Platón, valamint Plutarkhosz tanítására kell hivatkoznom, meg néhány régi zenetudósra, akik szerint a zenében költészet, harmónia és ritmus van, és emlékeztetek arra is, amit Diotimosz tanított Szókratésznek: hogy tudniillik a költészet az, ami a zenében is és a versben is új elemeket hoz létre. Ha most Tasso úr régibbnek kiáltja ki magát a legrégibbeknél, a maga ásta verembe esik.

Ugyanilyen téves ez a következtetése is: „az utánzások különböző fajtái szerint lehet a költészet különböző műfajait meghatározni, mint ahogyan ezt Arisztotelész kifejtette." Ez nem más, mint egy másik *petitio principii*, tekintve hogy nem fogadható el a nem bizonyított arisztotelészi tekintélyérv. Próbálja meg erős és bizonyítható érvekkel alátámasztani azt, amit nem fogad el megállapításaink közül, és aminek ellentétét mi már bizonyítottuk. De megdöbbentő, hogy

Tasso úr mennyire kevésre becsüli önmagát Arisztotelésszel kapcsolatban, amikor azt mondja: „És nem a verselés különbözőségei szerint [kell a műfajokat elhatárolni egymástól], miként a régiek és a mostaniak közül számos canzone-, szonett-, madrigál- és stanzaköltő akarta, figyelmen kívül hagyva a költészet legkiválóbb és legmesterségesebb elemét, az utánzást." Meglepő dolog, mondhatom, hogy Tasso ahelyett hogy kimondaná, hogy Arisztotelész hazudott, inkább önmagától is elvitatja a költő nevet, tekintve hogy a fentiek szerint a canzonék és a szonettek és a madrigálok szerzői nem is költők, minthogy nem utánoznak. Kérjük, mondja meg nekünk, amikor ő annyi isteni canzonét és szonettet és madrigált komponált, akkor minek hitte magát? Történésznek, filozófusnak, szofistának vagy szónoknak? Sokáig becsapta ezek szerint a világot, hiszen az őt ezidáig kiváló költőnek tartotta. Ő viszont ezeket a verseit hitványnak és alantasnak tartva, tagadja, hogy költő. De még rosszabb az, hogy azt is tagadja, hogy költő lett volna a *Rinaldó*ban és a *Jeruzsálem*ben és tagadja azt, hogy apja az *Amadigi*ben és Ariosto az *Őrjöngő Lóránd*ban költők voltak, mivel stanzákban írtak, egy sorban madrigálokkal, szonettekkel és canzonékkal. Ariostót mégis a költő névvel tisztelte meg, amikor egy levélben ezt írta: „Tiszteljétek a legnagyobb költőt!", és apjáról is büszkén hangoztatja, hogy az költő; és mégis velünk szemben mondja, hogy az ő költeménye adott alkalmat erre a perpatvarra! Végül is tehát az *Őrjöngő Lóránd* az *Amadigi* és az ő két műve költe-

mények; de mégsem azok, mert stanzákban vannak írva...

Ha ő megengedte magának azt, hogy egy semmiségért barátjára támadt, engem nem érhet vád, amiért megvédem magam, és ráébresztem őt és híveit a hibákra, próbálva a következő könyvekben, a megfelelő helyen megmutatni, mennyire tévedett, midőn azt hitte, hogy költeménye írása közben Arisztotelész tanításait és Homérosz lábanyomát követte. És ez talán nagyobb dicsőségére és hasznára lesz, mintha a világ abban a hitben maradna, hogy azok nyomában járt.

Klaniczay Tibor – Neményi Kázmér fordítása

Francesco Patrizi

POÉTIKA. A „CSODÁLATOS" TÍZ KÖNYVE

(1587)

Miután túl vagyunk az arisztotelészi poétika alapjainak hosszú és unalmas cáfolatán, valamint a magyarázói és követői által koholt téves vélemények megrostálásán, itt az ideje immár, hogy felfedjük a költők mesterségével, valamint a költeményekkel kapcsolatos igazabb tanainkat, amelyek segítségével nemcsak az ars poeticát lehet teljesen megismerni, de a költők is biztosabban elérik költeményeikben óhajtott céljukat. Ezért általánosságban, okosan és rendben meg kell mutatnunk, hogy mely dolgokban külön-

bözik a költő más íróktól, nevezetesen a történészektől, filozófusoktól, szofistáktól, szónokoktól, mitológusoktól vagy a meseíróktól, törvénymagyarázóktól vagy technikai íróktól és az írók egyéb fajtáitól. Ezt azzal a céllal tesszük, hogy ne essünk abba a hibába, amibe a poétikának azok a mesterei estek, akik poétikai tanításokat gondolván megfogalmazni, végül is retorikaiakat nyújtottak; valamint hogy megismertessük a költő lényegének, céljának és feladatainak sajátosságát, megkülönböztetve azt a fent említett többi íróétól...

Mi a csodálatos lényege

Miután előző fejtegetésünkben arra a következtetésre jutottunk, hogy a költő a *csodálatos*nak a *készítő*je, és egyúttal *csodálatos készítő*, szükséges, hogy megmagyarázzuk, mi is az a *csodálatos*. Szubtilis vizsgálat alá vesszük lényegét, természetét meg azt, hogy milyen tulajdonságokkal bír, és főként hogy honnan ered, miből származik. Mert amilyen világos, hogy ő váltja ki a *csodálat*ot, éppen olyan homályos, hogy vajon a *hihető*ből származik-e. Úgy tűnik ugyanis, hogy a *hihető* feltételezi előzetes ismeretét annak, amit elhiszünk, és amit el kell hinnünk, míg a *csodálat*, ha igaza van a régi tekintélynek, a dolgok nem ismeretéből származik, és vele van összefüggésben. Nos tehát, hogy teljesen érthető legyen az, amit olyan nagy fáradozással kutatunk, vessük bele magunkat a lehető legnagyobb szorgalommal ebbe a szub-

tilis vizsgálatba. Feltételezve, ami az elnevezéseket illeti, annak ismeretét, hogy a *csodálatos* azonos azzal, amit a görögök *thaumaszton*- és *thaumaszion*nak mondanak, mi meg a latinokkal *ammirabile*- és *ammirando*-nak, többször pedig *meraviglioso*-nak nevezünk, mint olyasmit, amely szülője a *csodálat*nak, rátérünk okára és lényegének, sajátosságainak és hatásainak kutatására. Bár jól látjuk, hogy csak igen fáradságosan érhetünk célt, minthogy a régiek csak keveset és homályosan, a modernek pedig keveset és kevés hozzáértéssel szóltak ezekről, mindazonáltal a dolgok igazságát kereső kortársaink és utódaink érdekében nem rettenünk vissza attól, hogy bátor szívvel belevágjunk ebbe a vállalkozásba.

Térjünk vissza most a modern tudósoknak azokra a megállapításaira, melyek vizsgálatát korábban elhalasztottuk. Az egyik közülük [Castelvetro] ezt mondta: „Aki csodálatot akar kiváltani, az hihető dolgokkal operáljon, mert a hihetetlenek nem szülnek csodálatot". Egy másik [Tasso?] pedig ezt: „Ha a valószerű és a lehetséges hiányzik, nincs csodálatos." Ezekből a mondásokból kiderül, hogy a költészetben szükségesnek tartják a csodálatost, és ebben velük egyet is értünk. De hogy ne lenne más forrása, mint a valószerű, a lehetséges meg a hihető, és hogy a hihetetlen semmiképpen sem váltana ki csodálatot, abban nem értünk egyet. Ugyanígy nem osztjuk Mazzoni álláspontját sem, aki szerint a költőnek mindig a hihetőre kell ügyelnie, mert ha ettől eltávolodik, súlyosan vétkezik mesterségével szemben, nem

érdemelve semmiféle bocsánatot. Amiből aztán azt a határozott következtetést vonta le, hogy a költészet tárgya a *hihető csodálatos*. Ha ezek a dolgok és szavak igazak, akkor a hihetetlennek nem lenne többé helye sem a csodálatos létrehozásában, sem magában a költészetben. Ezért feltétlenül fontos, hogy ebben a dologban új módon foglaljunk állást, mégpedig magának az igazságnak a szeretetéért, amelynek kinyilatkoztatása és erősítése valamennyi filozófusnak mindennél fontosabb feladata, valamint mert Mazzoni nagy tekintélyével és csodálatos tudományával összezavarhatja a világosságát mind az igazságnak, mind pedig annak, amit meggyőződésünk szerint az igazság szellemében írtunk és írnunk kell.

Ezért négy dolog tárul szemünk elé, amelyeket behatóan meg kell vizsgálnunk: szerepelhet-e a *hihetetlen* a költészetben; a *hihetetlen* lehet-e a *csodálatos* forrása; helyes-e az a megállapítás, hogy a költészet tárgya a *hihető csodálatos;* és vajon a költő oda van-e láncolva a *hihető*höz, miként azt Mazzoni állítja. Ami az elsőt illeti, hogy szerepelhet-e a hihetetlen a költészetben, arra azt feleljük, hogy tapasztalt, nagyra becsült szerzők, akiket Mazzoni sokszor idézett, azt állítják, hogy igen, sőt hogy kell, és hogy ez a költő sajátosságai közé tartozik. E szerzők egyike, Dión Khrüszosztomosz, aki új szerzők tragédiáiról szólva és nemtetszését nyilvánítva, ezeket a – Mazzoni által is idézett – szavakat mondta: „szükség volt valami régi és nem nagyon hihető példára". De Palaiphatosz eme szavai még világosabbak:

„Néhány megtörtént dolgot a költők a leghihetetlenebbé és legcsodálatosabbá változtattak, hogy az emberekben csodálatot váltsanak ki." Vagyis a költők a hihetetlent hajszolták. És Hermogenész, a jó stílus nagy és igen megbecsült mestere, miután elősorolt sok költői jellegzetességet, mint a meseszerű *concetto*kat, meg hogy az isteneknek emberi szenvedélyeik vannak, meg azokat a paradoxonokat, amiket az emberekről és állatokról a költők elmesélnek (pl. hogy Kadmosz sárkánnyá lett, nők férfiakká, férfiak nőkké változtak, meg hogy bizonyos embereknek szárnyuk van, egyes állatok pedig több fajból tevődnek össze; továbbá – ami egészen furcsa – az emberi természettől idegen dolgokat, melyeket mint megtörténteket és hitelt érdemlőeket mesélnek el; meg bizonyos lélek nélküli dolgokat, amelyek által az istenek megjelentették magukat), ezt a következtetést vonta le: „lehetetlen és hihetetlen dolgokat költeni miként valami szörnyeket: az ilyesmi költői és szórakoztató." Ezekből a példákból egészen világosan kitűnik, hogy a lehetetlen és hihetetlen dolgok költőiek, következésképpen ezeket kitalálni a költő feladata és mestersége. Az első kérdést tehát azzal zárhatjuk le, hogy a hihetetlen igenis helyet kaphat a költészetben; erre tanítanak Hermogenész példái, valamint az a sok többi, melyet a leghíresebb költők gyakorlata alapján elbeszélhetnénk, s végül az idézett három kiváló író tekintélye. Tehát e régi felfogás és a legjobb költők igen régi gyakorlata merőben ellentétes a moderneknek a hihetővel kapcsolatos doktrínájával, amely

szerint a költő köteles mindig a hihetőhöz ragaszkodni, s attól el nem távolodhat, hacsak nem akar kárhoztatást kiváltó és bocsánatot nem érdemlő súlyos hibát elkövetni. Mivel ez Arisztotelésznek ezeken a szavain alapult: „a költészet válassza alapjául inkább a hihető lehetetlent, mint a hihetetlen lehetségest", mi azt mondjuk, hogy e szavak egyáltalán nem a fenti tézist erősítik, mert csupán egy összehasonlítást fejeznek ki, amely szerint előnyben kell részesíteni a lehetetlent, amely természeténél fogva hihetetlen (de a költő hihetővé tette) a lehetségessel szemben, amely természeténél fogva hihető (de akár véletlenül, akár a költő közreműködésével hihetetlen lett), rámutatva ezáltal az olyan költő kiválóságára, aki a hihetetlent hihetővé képes tenni, illetve az olyannak a tökéletlenségére, aki nem tudta hihetőnek megtartani azt, ami természeténél fogva ilyen volt, sőt azt egyenesen hihetetlenné tette. Ez sokkal hitelesebb értelmezése azoknak a szavaknak, mint amelyet bármelyik kommentátor adott, de ha nincs is igazam, az bizonyos, hogy nem tartalmaznak semmi olyasfélét, hogy a költő köteles mindig a hihetőhöz ragaszkodni, hanem csak azt hangsúlyozzák, hogy a két említett ellentétes dolog közül a költő inkább válassza a lehetetlen hihetőt, mint a lehetséges hihetetlent. És ha Arisztotelész mégis azt mondaná, vagy azt a következtetést vonná le, hogy a költő számára kötelező a hihető, túl azon, hogy ez tévedés lenne mind Hermogenész, mind pedig a kiváló költők gyakorlata fényében, Mazzoninak nem lett volna szabad

egyéb súlyos vagy gyönge megfontolás hozzáadása nélkül ilyen gyorsan erre a konklúzióra jutni: „mondjuk ki tehát határozottan, hogy a költészet tárgya a hihető", hiszen ez teljesen kizárja a hihetetlent, amely pedig oly nagy hatalommal bírt és bír a legnemesebb költeményekben.

Most azt kell megnéznünk, vajon a csodálatos a hihetőből vagy a hihetetlenből származik-e, ha pedig mindkettőből, akkor melyikből jobban, és hogy oka-e vagy kísérője. Először nézzük meg, mit mondanak róla a régiek, azaz mi mindenből keletkezik szerintük a csodálatos, hogy azokat majd azután megfelelő vizsgálatoknak vethessük alá...

Összegyűjtöttük tehát a csodálatosnak valamennyi forrását, amelyeket igen tekintélyes írók a fenti módon számunkra megjelöltek. Ezek – számban tizenkettő – a következők: nem ismerés, mese, újdonság, paradoxon, nagyítás, a szokásostól eltérő, a természet határait túllépő, az isteni, a nagyon hasznos, a nagyon pontos, a váratlan és a hirtelen. Közülük egyeseket Hermogenész is érintett a költői sajátságok sorában, bár a csodálatosról nem tett említést. Ha valaki jól szemügyre veszi a csodálatos tizenkét forrását, tisztán láthatja, hogy azok hihetetlenek, és semmilyen feltétel alatt sem hihetőek. Ami az elsőt, a nem ismerést illeti, a dolog nyilvánvaló, minthogy amit nem ismerünk, nem is hihetjük el semmi szín alatt, s ezért hihetetlen. A mesét pedig Dión, Palaiphatosz és Hermogenész – mint láttuk – így jellemezte: „nem nagyon hihető,

inkább hihetetlen." Ezért Cato is azt mondja: „Mert a költők azt éneklik, amit csodálni, nem pedig amit hinni kell." Az újdonsággal hasonlóképpen vagyunk, mert ki mondhatja el, hogy hihető az, ami eddig még nem volt? A paradoxon már a nevével is jelzi, hogy nincs róla véleményünk, és nem hiszszük el. És vajon nem tartozik-e a hihetetlenek közé a dolgok felnagyítása, miután az, ha nem is ellentétes, legalábbis eltérő a valóságostól, amilyennek természeténél fogva hinné az ember? És a dolgoknak a szokásostól való eltérítése? Miután amit megszoktunk, az hihető, az ellenkezője – a szokatlan – hihetetlen. Hihető dolog, ha egy ló nyerít, de hogy a természetét túllépje, és beszéljen, az hihetetlen, s még inkább az, ha prófétává lesz, vagy repül a levegőben. Hasonlóképpen az isteni, felülmúlva minden tudásunkat és tehetségünket, túlhaladja értelmünk minden képességét, amit pedig nem fogunk fel, azt nem is hihetjük, az természeténél fogva hihetetlen marad. A nagyon hasznos szintén eltúlzása a mesterségek rendes menetének, ha pedig ez utóbbi természeténél fogva hihető, a rendkívülinek is természeténél fogva hihetetlennek kell lennie. Ugyanúgy állunk a nagyon pontossal, amely eltér a megszokottól, és ezért olyan hihetetlen, mint amilyen hihető emez. Ilyen a váratlan is, éppen azért, mert nem várjuk, nincs róla sem hírünk, sem hiedelmünk. Ez tehát hihetetlen. Hasonló ehhez Danténál a hirtelen, mert megtörténte előtt se ismerni, se hinni nem lehetett; megismerését

viszont elhivése követte, de csak úgy féligmeddig, ahogy maga a szerző mondja:

„Ő az... nem ő az..." – váltogatva hajtja,
Egyszerre hivén s nem hivén a dolgot."

Mind a tizenkét hihetetlen-forrás létrehozója a csodálatnak, ezért a csodálat atyjának és szülőjének a hihetetlent kell tekintenünk. Ugyanezt a hihetőről már nem mondhatjuk el. Hiszen ha tudom és hiszem, hogy ma reggel felkelt a nap keleten, mi ebben a csodálatos számomra? És mivel tudom és hiszem, mint régóta ismeretes dolgot, hogy a felhők vízzé változnak, miféle csoda ez? Ha az a véleményem, és elhiszem, hogy terhes nő gyereket szülhet, ez nem kelt semmilyen csodálatot; és ha elmesélnek nekem egy mindennapi dolgot anélkül, hogy azt a valóság fölé emelnék, vagy pedig a természetestől eltérítenék, azt elfogadom és elhiszem minden csodálkozás nélkül. És ha a festő vagy cipész műve a megszokott módon tűnik elém, a szokásosnál nem pontosabban kidolgozva, már nem csodálkozom rajta. És ha egy dolgot várok, mikor bekövetkezik, nem ébreszt csodálatot, mert hittem benne. És ugyanígy nincs abban csodálatos, ami hirtelen jön, ha előre láttam.

Tehát ellentétes és az igazsághoz közelebb álló következtetést vonhatunk le a tanítottak alátámasztására, és azt mondhatjuk, hogy aki hihetetlen dolgokkal foglalkozik, az ébreszt csodálatot, mert a hihető nem kelt csodálkozást. Mazzonival ellentétben, a köl-

tő legyen kénytelen mindig a hihetetlenre tekinteni, és attól egy cseppet se távolodjon el, hacsak nem úgy, ahogy hamarosan elmondjuk. És szögezzük le határozottan, hogy a költészet tárgya a hihetetlen, mert ez a csodálatosnak az igazi alapja, s ezért ez a sarkköve minden költeménynek, s amelyik költő ezt nem veszi tekintetbe, nem él vele, igen nagyot vétkezik művészetével szemben, és egyáltalán nem méltó bocsánatra. Tehát nem kellett volna a költészet tárgyának két feltétele egyikéül a hihetőt megtenni, se a csodálatost hozzá társítani. Ami a csodálatost illeti, ha úgy áll, hogy a költői mű tárgyának második feltétele, akkor nem kevésbé ingatag a Mazzoni által vetett alapja, mint ami a hihetőnél mint első feltételnél mutatkozott. Ezt így vizsgáljuk meg. Az ő szavai: „A költészet mindig csodálatos tárgyra törekszik, amint azt Arisztotelész *Poétikáj*a több helyén tanúsította." Mi pedig azt mondjuk, hogy Arisztotelész ezt sohasem tanúsította a tárgyról. Bár hat helyen említette a csodálatost *Poétikáj*ában, soha sehol nem tett említést a költészet tárgyáról. Azt mondja egyik helyen: „a tragédiákban csodálatost kell véghezvinni." De nem határozza meg, hogy az egész tragédiában vagy annak csak egy részében kívánja-e ezt megvalósítani. Egy másik helyen: „mikor az események egymásból következve, de előre nem sejthetően történnek, akkor a csodálatos jobban fog hatni, mintha véletlenül történnének." Attól, hogy valami váratlanul történik, még nem tárgya a tragédiának. Két másik helyen a drámai fordulatban és a fel-

ismerésben jelöli meg a csodálatost, de mindenki tudja, hogy azok részei, nem pedig tárgyai a tragédiának. És midőn a hősköltményről azt mondja, hogy benne „a csodálatos a legnagyobb mértékben előfordul, mivel a cselekvő személyt nem látjuk" – ki mondaná, hogy az eposz tárgyáról szól? És ugyanígy, mikor a mű befejezéséről beszél: „A befejezésről mondták, hogy vajon ez tesz-e inkább csodálatossá vagy más rész." Senki sem mondhatja, hogy a költemény befejezése azonos a tárgyával. És még annyi más helyen is, ahol Arisztotelész állítólag azt tanúsítja, hogy a költészet mindig a csodálatost választja tárgyául, ilyesminek nyomát sem lehet találni. De ha valamennyi említett hely a tárgyról beszélne is, akkor is csak két műfaj tárgyáról, a tragédiáéról és a hősköltményéről lenne szó. Éppen ezért senki sem lehet képes az egész költészetre érvényes egyetemes konklúzióra jutni, ha az arisztotelészi tanúbizonyságokra támaszkodik. Más tekintetben azonban úgy véljük, sőt határozottan valljuk, hogy bár a költészet tárgya nem lehet mindig csodálatos, s nem is kell hogy az legyen, néha mégis azzá lesz, az egész ráépülő leleménynek pedig mindenestül csodálatosnak kell lennie. De most már visszatérve a hihető és hihetetlen lényegére, kijelentjük, hogy a dolgoknak egymást követő kettős rendje van, az egyik teljesen hihető, a másik teljesen hihetetlen. Az elsőhöz, a hihetőhöz tartozik a szükségszerű, a lehetséges, a megtörtént, a valóságos, a valószerű. Valamennyinek természetéből folyik az, hogy hihető. Ezért az a

szükségszerűség, hogy holnap felkel a nap és nappal lesz, hihető. Az a lehetőség, hogy néhány nappal ezelőtt esett Lombardiában, hihető. És ha megtörtént, hogy esett, az hasonlóképpen hihető. És ha valami valóságos, el is hisszük, és ha valószerű, akkor is hihető. Az ellenkezőjét, melyre nincs elnevezésünk, és amely véletlenül éppen az, amit Dante mondott: „mint olyan dolog, mely sohasem volt", viszont semmiképpen se lehet elhinni, és ha kimondjuk, hihetetlen. Ugyanígy hihetetlen az is, ami önmagában van, vagy amit lehetetlennek tartanak vagy ellentétes módon lehetetlennek. És a meg nem történt, a megtörtént ellentéte szintén hihetetlen; és a kitaláltat, a valóságosnak az ellentétét sem lehet elhinni. És az, ami kitaláltnak látszik, a valószerű ellentéte, szintén hihetetlen. Ha ebből a két rendből valaki csupán az első szerint ír költeményt, az olyan lesz, mint Vergilius *Moretum*a: teljesen valószerűre komponálva, hideg és szellem nélküli, nincsen benne semmi csodálatos vagy csodálat. És ugyanilyen Catullus és számos más latin költő költeményeinek nagy része. Az pedig, aki csak a másik oldalt, a hihetetlenek második rendjét venné alapul, olyan műveket írna, mint Lukianosz *Igaz történet*ének eseményei és mint Homérosz *Békaegérharc*a, és mint egy fantasztikus francia poéta *Pantagruel*je, amelyek csodálat helyett nevetést vagy megvetést váltanak ki. És az első rend sajátosságát nem értette meg az, aki azt mondta, hogy ha hiányzik a valószerű, akkor hiányzik a csodálatos. Ugyanis pusztán a hihető rendből semmiféle csodálat

nem keletkezhet. Az a másik valaki sem értette ezt meg, aki újfajta módon a mesék négy fajtáját különböztette meg, amelyek a következők:

valóságosak és valószerűek;
valóságosak, de nem valószerűek;
nem valóságosak, de valószerűek;
nem valóságosak és nem valószerűek.

Ez ötletesnek tűnik ugyan, de nem illik sem a meséhez, sem a költészethez. A mesére azért nem áll, mert nem mondhatjuk azt, hogy valóságos [nem költött] mese. Így az első két tag máris elesik. Ugyanígy a harmadik tag is, mert a valószerű nem egészen illik a komédiákhoz és tragédiákhoz, ahogy Arisztotelész mondja, hiszen ott a Dión szerinti „nem túlságosan hihetőre" van szükség. Azután meg nem egyezik sem a titánok harcáról, sem a gigászok harcáról szóló mesével, sem a *Békaegérharc*cal, sem a többi hasonlóval, amelyek természetüknél fogva nem valóságosak és nem valószerűek, s így a felosztás negyedik tagja is elesik. Ez a felosztás a költészet egészére se illik, mivel csak a mesét veszi alapul, pedig a költészetnek sok olyan fajtája is van, amelynek a tágya nem mese. Ha tehát nem igaz a hihető csodálatossal kapcsolatban megvizsgált egyik doktrína sem, és ha a csodálkozás inkább a hihetetlenből születik, mint a hihetőből, akkor – tekintetbe véve a számukra felállított két rendet – kijelenthetjük, hogy a csodálatos természeténél fogva nem származhat csak a hihetők vagy csak a hihetetlenek rendjéből, hanem akkor keletkezik,

amikor az egyik rend a másikkal keveredik, és ha egy hihető a hihetetlen színében jelenik meg, vagy egy hihetetlen a hihető képét ölti magára. Tehát e kettőnek, a hihetőnek és a hihetetlennek keveredése szüli a csodálatot, és a csodálatos nem más, mint az az összekapcsolódás, amely által a hihetetlen dolgok hihetővé, a hihetők hihetetlenekké válnak.

A csodálatos mint a költészet formája és célja

De vajon ez a csodálatos, amelyet akkora fáradsággal és igyekezettel vizsgáltunk, mivé lesz a költészetben, és milyen értéket jelent számára? A költészet tárgya lesz, vagy formája, vagy a kettő együttese, vagy része, vagy egyszerű dísze, vagy mi más? És hol lesz benne a helye? Az a határozott benyomásunk, hogy a csodálatosnak olyannak kell lennie a költeményben, mint amilyen az ész vagy az értelem az emberben. És ha ez az értelem az ő, vagyis az ember formájának nevezhető, akkor a csodálatos viszont a költészet formája. És miként az értelem nem ezé vagy azé az emberé, hanem valamennyié együttesen, úgy a csodálatos sem egyik vagy másik költeménye, hanem az egész költészeté. Ennek a csodálatosnak a jóvoltából a költő éppen úgy fölébe emelkedik minden más írónak, mint ahogy az ember az értelem által felette áll valamennyi állatnak. Akár kinek-kinek saját lelke, akár az egyetemes természet, akár pedig a világlélek volt az,

ami valamennyiünk testét mesterséggel és csodálatos értelemmel megformálta, művét úgy vitte véghez, hogy a test valamennyi része a legmagasabb rendű értelem alkotásának tűnjék, és hogy az értelem minden egyes testrészen, főbbeken és kevésbé lényegeseken egyaránt, átragyogjon mindazok bámulatára, akik azt felfogni képesek. Ugyanígy a csodálatosnak a maga sugarait szintén nem a költemény egyik vagy másik részéből kell kibocsátania, hanem valamennyin keresztül kell azokat szétterjesztenie, függetlenül attól, hogy a költemény szerzője mint teremtő vagy mint az életet sarjasztó természet, vagy pedig mint mesterember, készítő alkotta-e. Bármelyik említett módon vagy mindegyiken egyszerre dolgozzék is a költő, műve valamennyi részén át kell tükröztetnie a csodálatost. És ha azt kell hinnünk, hogy az értelem legfőbb székhelye testünk legfőbb részében, a fejben található, akkor a csodálatosnak is ott kell a tanyáját felütnie, a költeménynek abban a részében, amely a fejhez hasonlít; ez pedig az a dolog vagy személy, akinek vagy amelynek az okait, a lényegét, hatalmát, megismerését, akaratát, cselekedetét, szenvedélyét vagy hatását ábrázolja a költemény. És amint az értelem a fejből árasztja szét szellemsugarait és mozdulatait az összes többi nagy és kis, fontos és kevésbé fontos testrészre, úgy a csodálatosnak is a [költemény] fejéből, azaz a főtémából vagy főhősből kell az ő hihető hihetetlenjeinek a szellemsugarait és csodáinak a mozdulatait a költemény összes többi, kis és nagy, kevésbé fontos és fontos tárgyához és

hőséhez eljuttatnia. Tehát mivel az emberi testnek nincs egyetlen olyan részecskéje sem, amely ne az értelem művének látszana, és amelyet ne az értelem szelleme mozgatna, úgy a költeményben se legyen egyetlen olyan rész se, amelyet ne a csodálatos és ennek említett szellemsugarai tartanának mozgásban. És itt mindig arra az akár kis, akár nagy költeményre gondolunk, amely a költői kiválóság legfelsőbb fokának csúcsára pályázik. Meggyőződésünk, hogy a költői kiválóság most felfedett titkát a poétika egyetlen tanítómestere, illetve a különböző költők egyetlen méltatója sem ismerte vagy fedezte eddig még fel.

Értse meg tehát mielőbb mindenki, aki verset írva magas dicsőséget szeretne elérni, hogy a költői tökéletesség legfelsőbb grádusának záloga a csodálatos fent említett elrendezésében található. A hihetetlen hihetőből származó s a költemény minden részét átható *csodálatos* az, ami a költemény legvéglegesebb formáját alkotja, ami egyetemes és közös a költészet egészében, éppen úgy, miként az értelem közös formája minden embernek . . .

A csodálatos tehát úgy jelenti a formát valamennyi költeményben, mint ahogyan minden emberben a forma az értelem. És aszerint, hogy ez nem egyforma minden emberben, azok miatt a különböző akadályok miatt, amelyeket az anyag a test alkotórészeiben magával hordoz, úgy a csodálatos sincs meg minden költeményben egyformán, akár a költő természetéből, akár az értelméből, akár mesterségbeli készségéből fakadó hi-

bák miatt. És mint ahogyan az értelmet, bár nem egyforma mindenkiben, annak a formának mondják, melyet a filozofálók létadónak neveznek, éppen úgy állítjuk, hogy a költeményekben, ha nem is egyformán, a *csodálatos* az a forma, amely létezésüket adja, és amely őket költészetté teszi. És mint ahogyan értelem nélkül senki sem hívhatná magát joggal embernek, úgy a csodálatos nélkül egyetlen költeményt sem hívhatunk, vagy kellene hívnunk költeménynek. És ha közülük valamelyik híjával van a csodálatosnak, az forma nélküli költemény, vagyis nem is költemény, s ilyennek semmiképpen sem nevezhető. Továbbá miként a természet, kifejlesztve az embert, emberi formát igyekszik adni neki, és ez az ő fő rendeltetése és célja, ugyanúgy minden költőnek az kell hogy legyen a célja, hogy valamennyi elébe kerülő tárgyban kifejlessze a csodálatost, az átlagnál dicséretesebb formát teremtve. És mint ahogy az értelem az ember legfőbb formája és egyúttal célja is, hiszen az embert kifejlesztő természet ezt tűzte ki célul, úgy a csodálatos, vagyis a költészet elsődleges formája egyúttal annak célja is, amit a költőnek el kell érnie, legyen a költészetnek akár teremtője, akár kifejlesztője, akár mesterkedője.

A csodálatos tehát nem csupán formája, de értelme és célja is a költészetnek a költő számára. Ha az értelem egyaránt lehet az ember formája és célja, hasonlóképpen kell hogy a költészet formája és célja viszont a *csodálatos* legyen. A *csodálkozás* pedig, amely a csodálatosból származik, és a hallgatókba behatol, mind a költő, mind a költészet kül-

ődleges célja kell hogy legyen. Szükség van erre a különbségtételre, hogy a zavart elkerüljük. Mindazonáltal a költészet céljának kérdésében sok nehézség mutatkozik, mind a régiek, mind az újak álláspontját tekintve, s ezért feladatunk eloszlatni a félreértéseket és tisztázni a problémát. Először is, csaknem mindazok, akik eddig erről értekeztek, lebecsülték vagy nem ismerték a csodálatost; s a költészetnek más célokat jelöltek ki. Ismerjük ezt a mondást: „et docere volunt et delectare poetae" (a költők tanítani és gyönyörködtetni akarnak); és a másikat: „omne tulit punctum qui miscuit utile dulci" (osztatlan tetszést arat, aki hasznosat édessel elegyít) [Horatius]. Mások ehhez a két célhoz hozzácsatolnak egy harmadikat: az érzelmek felkeltését lelkünkben; mások ismét azt állítják, hogy a költészet célja csupán a szórakozás; megint mások szerint a szenvedélyek megtisztulása; van azután olyan újfajta felfogás, mely szerint a költészet célja, hogy az étvágyat ésszerűvé tegye, és előmozdítsa a szenvedélyek megtisztulását; de akadt olyan is, aki szerint felesleges a költészet céljának efajta keresése, mivel utánzó művészet lévén, egyetlen célja mintakép kiválasztása és annak ábrázolása, mindenfajta hasznos vagy szórakoztató szempont figyelembevétele nélkül. E vélemények közül azonban egyik sem tekinthető nyílt vita eredményének, pedig már sokat vitáztak, és még sokat fognak vitázni rajtuk. Mindegyik véleménynek vannak védelmező bajnokai és támadói . . .

Ez a többféle, részben egynemű, részben a

fent említett módon összetett cél azonban nem sajátja minden költőnek és költeménynek, amiképpen nem közös az írók más fajtái számára sem. A gyönyör csak a szofisták célja volt, a haszon csupán a filozófusoké meg a történetíróké, bár közülük Hérodotosz és Platón és még néhányan a gyönyörre is törekedtek, amiben a szónokok is követték őket, a tanításhoz és gyönyörködtetéshez még az érzelmek felkeltését is hozzáadva. Ez a három cél néhány prózai elbeszélőnél is megtalálható. De a károkozás is jelen van mint cél bizonyos ártó hatású novellistáknál, így például az *Ötven novella* és a *Hetven novella* íróinál, valamint a punci-kommentárok, a priaposzi és más mocskos írások szerzőinél.

Ezek a célok és hatások a fent említett költemények sajátjai lehettek, mielőtt a prózaírás divatba jött volna, de minthogy a később fellépő prózaírók részben a költők közül kerültek ki, s így költők és prózaírók immár közös vonásokkal bírnak, nem tekinthetők többé sajátosan költőinek. De ha neadjisten ezeket mégis költőinek tekintenénk mind a költők, mind a prózaírók esetében, feltétlenül keresni kellene egy, csak a költőre jellemző más célt, amellyel egyetlen prózaíró sem tudna mit kezdeni, és amely – átfogó volta révén – érvényes volna a költészet ama fajtáira is, melyek nem egyedül a tetszés, nem is a nevetés vagy a hasznosság, vagy a károkozás érdekében születtek, sem csupán azért, hogy érzelmeket gerjesszenek, vagy hogy e célok közül többet egyszerre szolgáljanak. Márpedig a költészetnek nem

kevés olyan fajtája van, melyre a fenti célok egyike sem érvényes. Ilyenek az orákulumok, a Szibillák hosszú próféciái, az isteni jövendölések, az allegorikus versek, azok, amelyek szörnyűeknek tűnnek, Kleobulina talányai, Lükophrón *Kasszandrá*ja és más hasonlók. A jelek szerint ezek nem voltak tekintettel egyik fenti célra sem: nem akartak se gyönyörködtetni, se nevettetni, se elragadtatni másokat, sem pedig használni vagy ártani nekik. Minthogy ez mind így igaz, nyilvánvalóan téves a költő és a költészet céljának csak a gyönyörködtetést vagy csak a hasznosságot, avagy a kettő együttesét tekinteni, vagy esetleg a lélek megindítását, vagy az ártalmat, vagy csupán a nevettetést. Ezek a célok sem önmagukban, sem egymással társulva nem lehetnek az egész költészet általános céljai, hanem amint mondottuk, közös célja azoknak az íróknak, akik nem költők. Mi viszont a költészet sajátos célját keressük, azt, amely rá egyetemesen érvényes, és majd azután kell minden egyes fajtának [műfajnak] a különleges céljait kikutatnunk. De az az új felfedezés, mely szerint a költészet egyetemes célja az étvágy ésszerűvé tétele és a lélek megtisztítása, egyenesen nevetséges. Mert ha a szerző étvágyon lényünk vegetatív ösztönére gondol, amellyel megkívánja a táplálékot, alvást, pihenést, akkor nevetségessé teszi magát, minthogy lelkünknek ez a része valamennyi filozófus véleménye szerint semmilyen sugalmazást sem kap az értelemtől, és nem képes értelmesen cselekedni. Ha viszont az érzéki étvágyat és a tettre ösztönzőt érti rajta,

akkor elismerjük ugyan, hogy az olykor az értelemre hallgat, mégis sok olyan költeményt találhatunk, amelyek ellentétes hatást váltanak ki az érzelmekben. Ilyenek a szerelmesek, a szomorúak, a vidámak és még inkább a káromlók, a buja és disznó versek, a rossz példát nyújtó mimusoknak és társaiknak az alkotásai, a buzi-versek, az ithüfallikusok és hasonlók. Ki ne látná, hogy az ilyen költemények, miután felcsigázták és táplálták a kivánságot, végül inkább jóllakatják azt, és – az értelem minden parancsától függetlenül – nem megtisztulást, hanem ellenhatást váltanak ki lelkünkben és étvágyunkban.

A megvizsgált célok közül egyik sem általános tehát az egész költészetre. Keresnünk kell ezért egyet, amely mindenekelőtt megfelel a következő két feltételnek: az egyik, hogy csak a költészetre legyen jellemző, és ne legyen érvényes más írásokra; a másik, hogy általános legyen a költészet egészére, vagyis hogy ne legyen ez utóbbinak egyetlen olyan fajtája sem, amely ne ezt a mindent felölelő célt szolgálná; de különbözzék a költemények előadásából származó egyetemes élvezettől. Az így felállított cél, úgy hisszük, nem lehet más, mint amelyről az előbb beszéltünk, és amely a költő és a költemény lényegi definíciójából származik. Ez pedig egyrészt a *csodálatos*, amely belsődleges, amelyet formának is hívunk, másrészt a *csodálat* vagy *csodálkozás*, amely a külsődleges cél. Mivel pedig a költő a csodálatosnak és a csodálatnak a készítője, a csodálatos és a csodálat a költő készítményének a célja lesz, következésképpen a csodálat a költőnek és a költő

készítményének, a költészetnek egyaránt célja. Ez tehát minden költészet két egyetemes és sajátos célja. Valamennyi költő, bármilyen fajtájú legyen is, költeményeiben a *csodálatost* igyekezett belevinni, mások szívében felébresztve a *csodálat*ot, a másik hasonló sajátos célt; a többi író viszont, hacsak nem volt a költők majmolója, sohasem próbált ilyesmit írásaiban. Mert ha némelyik filozófiai írás olvasásakor csodálatot érzünk, ez az elmélkedés tárgyának természetéből adódik, anélkül, hogy a filozófus-író erre törekedett, vagy írásába ilyesmit tudatosan beleszőtt volna. Így van ez a történelemben is, ahol az esetleges csodálkozás azokból a nem várt, rendkívüli eseményekből adódik, amelyek a valóságban megtörténtek, és nem csupán az írói tevékenység helyezte őket oda, hogy meghasson bennünket. Így van ez a szónokkal is, aki saját három céljára, és nem erre törekszik. Ugyanígy a szofistának is megvan a költőitől különböző saját kedvtelése. A költők azonban, akik szemüket az előbb mondott közös célokra függesztették, ha szórakoztatni vagy tanítani akartak, a csodálatos és a csodálat útján akarták azt megvalósítani. Ha nevettetni akartak, szintén a csodálatossal és a csodálattal munkálkodtak. Ha pedig másfajta hatást, a célba vett lélek másfajta felzaklatását akarták előmozdítani, azt a csodálatossal és a csodálattal próbálták elérni. Hasonlóképpen, ha kárt okoztak az erkölcsökben, ezt ugyanazokkal az eszközökkel tették. Ha isteni dolgokról zengedeztek, ha próféciákat, allegóriákat és enigmákat írtak, vagy ha másfajta homályos-

ságot vittek a költeménybe, a csodálatossal és a csodálattal igyekezték azt kifejezni. Ha szerelmi szenvedélyről vagy vidámságról énekeltek, káromlásokat vagy pajzánságokat írtak, mindezt a csodálatos és a csodálat útján valósították meg. S mivel a költészet más fajai és egyedei a maguk különlegesebb céljait, szintén a csodálatos és a csodálat említett ösvényén járva igyekeztek megközelíteni, bátran leszögezhetjük, hogy ez a kettő, a csodálatos és a csodálat – az egyik a költeményen belül, a másik azon kívül – nem csupán egyetemes és általános céljai a költészetnek, de minden egyes költeménynek külön céljai is. Ilyen módon sajátos céljai is, amelyekben az írás semmilyen más módja sem tud a költészettel közösködni. Sőt, ezek egyúttal közvetlen célok is, és eszközei azoknak, amiket közös céloknak mondtunk, és még sok más jellegzetességük is elképzelhető a költészet egyes fajtái alapján, a fentieken kívül.

Szögezzük le tehát kétségtelen tényként, hogy a költészet egyetemes, sajátos és közvetlen céljai azok, amelyeket említettünk: a csodálatos és a csodálat. Az első mint belsődleges és lényegi forma, a második pedig ennek külsődleges hatása. Ehhez a hatáshoz járul szükségképpen az az élvezet, amelyről Arisztotelész nemegyszer azt mondta: „a csodálatos vidám dolog", de nem ily szükségszerűen következik akár a hasznossága, akár a szenvedélyek vagy a nevetés felkeltése, akár bármi más közös vagy egyedi cél. És ha mégis bekövetkezik, akkor a két előző dolog

közvetítésével történik. Ezeket tehát a költészet önmagáért való céljainak lehet és kell mondanunk, míg a többit csupán járulékos céloknak.

Mi a csodálat?

De ez a csodálat, amelyről világosan kimutattuk, hogy önmagában való, egyetemes, sajátos, közvetlen és első célja a költészetnek, mi is hát lényegében? Láttuk, milyen forrásokból keletkezik, és milyen hatásai vannak, de a lényegét is meg kell ismernünk, ha mindent tudni akarunk a természetéről, hasonlóan a csodálatoshoz... Ezen a porondon valamennyi antik és modern szerző előtt elsőként futunk, s bár sok nehézséget látunk magunk előtt és tudatában vagyunk értelmünk frivolságának, nem leszünk restek – hacsak az isteni segítség nem csökken – ennek a feladatnak nekigyürkőzni lelkünknek azzal a hevével, amellyel már annyi új és őszintén szólva kényelmetlen vállalkozásba belevágtunk. Fogjunk tehát hozzá elölről, és vizsgáljuk meg, mi is ez a csodálat? Mindenki előtt nyilvánvaló, hogy a csodálat nem lehet valamely rajtunk kívül létező dolog, hiszen bensőnkben érezzük mozogni. De a bennünk levő csodálatot nem a test alkotja, nem is annak valamely része, és nem is a lélek egésze, hanem, s ezt biztosra vehetjük, a lélek valamelyik képessége, valamely mozdulata vagy más működése...

A csodálat nem azonos a megismerőképességek velamelyikével, annak ténykedésével

vagy mozgásával, és szálláshelye sem bennük van; de az érzelmi képességek közé sem tartozik, az ő ténykedésüknek vgy mozgásuknak sem tekinthető, s nem is bennük lakozik. Mi több, a csodálat mind a megismerő, mind az érzelmi képességeknek közös eleme, s együtt nyilvánul meg ezekkel is, amazokkal is. Tehát közbülső képesség a kettő között, és mozgása egy harmadik mozgás, mely a másik kettő között középen helyezkedik el, és középről felfelé is, lefelé is közvetít. Minthogy ezt a mozgást csodálkozásnak hívják, képességét csodálkozónak kell neveznünk, miként a másik kettő is a megismerésről és az érzelemről kapta a nevét. Nos, ha a tapasztalat és a bizonyítható dolgok hitelt érdemlő megoldást adnak a kétes kérdésekre, akkor biztosan állíthatjuk, hogy az imént említett csodálkozóképesség nem megismerő és nem is érzelmi, hanem mind a kettőtől elkülönül, s ugyanakkor mind a kettővel érintkezik is. És mivel a kettő határán van, mozgását azonnal ki tudja sugározni a megismerőkhöz felfelé, és az érzelmiekhez lefelé. Mivel azonban a megismerő zóna bizonyos fokig ellentétes az érzelmivel, nem mondhatjuk, hogy az ész mozdulatai (amelyből a más alsóbbrendű megismerések sarjadzanak) leereszkedhetnek az ellentétes szférájába, sem pedig, hogy az érzelmiek felhatolhatnak az értelembe. De amennyiben az észnek vagy értelemnek az a feladata, hogy a mértéktelen érzelmeket tompítsa, vagy közepesre redukálja, vagy mérsékelje, vagy teljesen kiirtsa, amit csak úgy tehet meg, ha parancsának ereje leszáll hozzájuk, akkor egy olyan képességnek is kell lé-

teznie közöttük, amelyik az értelmi szféra erejét magába szívja, és átömleszti az érzelmibe. Erre a feladatra alkalmas a két ellentétes zóna közé helyezett csodálkozóképesség, mozgása és ténykedése: a csodálkozás által. Ez a dolog még világosabbá válik, ha rámutatunk arra, hogy mindazok, akik érzéki, mohó és érzelmi életet élnek, ezt azért teszik, mert egyrészt csodálják a test számára szükséges, hasznos, tetszetős vagy gyönyörűséges dolgokat, amelyeket az élvezet szóban lehet összefoglalni, és mert másrészt jobban csodálják a rangot, a fölényt, a hatalmat, amit viszont a nagyratörés szóval illethetünk. Ezek pedig éppen azonosak az érzelmi képességek két tárgyával: az érzéki vággyal és a merész indulattal. Akik viszont ezzel ellentétben inkább az értelem mint az érzelem szerint élnek, azokat a dolgokat részesítik előnyben, amelyek elővigyázatosságra és bölcsességre vezetnek. Ebből nyilvánvaló, hogy a csodálkozás közvetítő eszköz az egyik vagy a másik élet választásánál. Egyetlen ember sincs, aki az egyik életből a másikba ne a csodálkozás közvetítésével ment volna vagy menne át; s ennek során jobban magával ragadja az, amelyikbe átmegy, mint amelyiket elhagyja. Ezért azt kell mondanunk; a csodálkozás, mint mozgás az értelemnek ama mozdulatait hordozza, amelyek az alsó szférák erejét eltompítják, meggyengítik, megtörik olyannyira, hogy az értelem parancsainak többé ne tudjanak ellenállni, vagy pedig ezt oly gyengén tegyék, hogy végül is engedelmeskedni kényszerüljenek. Hasonlóképpen a csodálkozás az érzelmi mozdulatokat is köz-

vetíti az értelem felé, midőn ezek mintegy összeesküdve az értelmet gyakran annyira püfölik és elkábítják, hogy vagy megsemmisítik, vagy minden hatalmától megfosztják, míg végül is már nem érez semmit. Kimondhatjuk ezért, hogy a csodálkozóképesség e két másik között amolyan Euriposz*, amelyen át [a lélek mozgása] mint a tengerár, az értelemtől az érzelemig előre és visszazúdulva folytonosan hullámzik mindaddig, míg az egyik rész, összegyűjtve minden erejét, az árt egészen átzúdítja a másik részbe, miáltal a hullámzásban, mérlegelésben megnyilvánuló csodálkozóképesség, a két másikat érintve és súrolva, leszáll, megbújik és szétömlik bennük, és szószólója vagy hordozója lesz az egyik parancsának a másiknál. Nagy érdeme tehát, hogy mozgásait és saját magát elterjeszti az egész lélekben, miként a testben a tapintás érzete terjed szét, ugyanis az egész testben úgy szétoszlik, hogy annak egyetlen része sincs – kivéve a csontok egy részét –, ahová be ne hatolna, és ahol ne lakoznék, nem kerülve el azokat a részeket sem, amelyek a többi érzelem sajátos műszerei . . .

Klaniczay Tibor—Neményi Kázmér fordítása

* Szűk tengerszoros Görögország és Euboia szigete között.

Francesco Patrizi

POÉTIKA. A FORMÁLÁS TÍZ KÖNYVE

(1587)

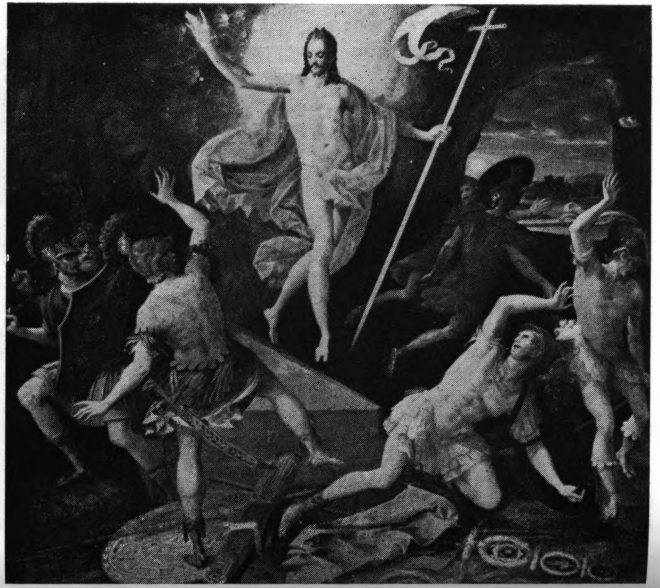
A költői képzeletről (finzione)

A tudományok, a mesterségek, a história és a polgári élet igazi felfedezéseiből és valós tényeiből akkor lehet költészetet alkotni, ha azokat költői módon tárgyalják, vagyis a képzelet műveként és csodálatosan. De ha kijelentjük, hogy a valóságot el lehet képzelni, és róla a képzelet műveként énekelni, ez ellentmondásnak tűnik, hiszen a képzelet mindig kitalálással jár együtt, és nem lehet képzelet az, ami valóság. Hogyan lehet tehát a valóságot képzeletben megalkotni, vagyis hogyan válhat az kitalálttá? És hogyan képes egy tudomány, mely a valóságon alapul, és a valót ígéri s tanítja, kitalálásra épülni, és nem valóságos dolgot hozni tudomásunkra? És egy mesterség, mely reális megfontolások nyomán hozza létre alkotásait, és alkotói kezéből valódi dolgok kerülnek ki, miképpen válhat a költői képzelet tárgyává, hogyan lehet azt kitalálttá tenni, és költött megfontolások jegyében úzni? És ha Püthagorasznak, Phoküleidésznek és Théognisznak a helyes életmódról adott tanításai igazak, hogyan nevezhetjük azokat elképzeltnek és kitaláltnak? De különösen a történelem, melynek a valóságos tények elbeszélése a hivatása, hogyan lehet elképzelt és kitalált, megmaradva történe-

lemnek is? És hogyan lehet kitalált történetnek és valóságosnak nevezni egyszersmind? Vagy valódi történetnek és ugyanakkor kitaláltnak? Hogyan lehet egyszerre mese is, história is?

Ezek a látszólag annyira nyilvánvaló nehézségek könnyen tisztázhatók, ha megértjük, hogy más a mese, és más a képzelet, és hogy más a képzelet, és más a kitalálás, számításba véve azt is, amit az előző okfejtésünk végén abban foglaltunk össze, hogy a mese lehet valóságos is és kitalált is, vagy akár mind a kettő egyszerre. Amivel nem azt mondjuk, hogy a költött dolog valóságos lehet, hanem csak azt, hogy egy elbeszélés valamelyik része vagy való, vagy kitalált, egy másik részében pedig a valóságoshoz hozzájárulhat a kitalált, vagy a kitalálthoz a valóságos, anélkül azonban, hogy összekeverednének és egyetlen egésszé összevegyülnének. A képzelet ezzel szemben összekapcsolódik, összevegyül és összekeveredik mind a valósággal, mind a kitalált dologgal, sőt az is igaz, hogy minden mese a képzelet műve, de a képzelet nem minden műve mese. S hogy megvilágítsuk e látszólagos paradoxonokat, kijelentjük (s erre különös gondot fordítunk), hogy képzeletünk tárgya lehet a valóság, s lehet képzelődni a valóságról, a valóságban, a valóság előtt, a valóság között, a valóság fölött és a valósággal szemben. És ugyanezek a módozatok ugyanilyen rendben a kitalált dologra is állnak. Ugyanis képzeletünk tárgya lehet a kitalált dolog, s lehet képzelődni róla, benne, előtte, közötte, fölötte és vele szemben.

Pietre Brueghel:
A ládák és kofferek harca



Antoine Caron: Feltámadás

Ez a tizenhat enigma azonnal megvilágosodik, mihelyt megértjük, hogy mi is az, hogy képzelődni, képzelet, képzelt és a többi származékuk. Ennek érdekében leszögezzük, hogy ezt a *képzelni* (fingere) igét úgy értelmezzük, ahogy a görögök a *πλαττω* (kialakít, megformál, elképzel) tövet használták, amikor is *πλαττειν* azt jelenti, hogy *képzelni* és *πνασιρ* pedig azt, hogy *képzelet* és *plaszma*, *képzelmény* és *képzelt dolog*. Ezt a *plaszisz*t a latinok *fictió*nak, *formatió*nak, formakészítésnek nevezték; a *fingere* (képzelés) mesterét pedig a görögök *plasztész*nek, a latinok viszont *fictor*nak (alakítónak), *creator*nak (teremtőnek), *conditor*nak (szerzőnek) hívták. Értelmezésük szerint e szavakkal azt a személyt jelölték, aki viaszból, agyagból, gipszből vagy más alakítható anyagból ilyen vagy olyan figurát formált. Erre a tevékenységre Horatius így utalt: „Argilla quidvis imitabitur uda" (a nedves agyaggal bármi utánozható). Plinius az így keletkező művészetet görög szóval *plastica*nak nevezte. És míg ennek a mesterségnek ezt a nevet adták, addig az ehhez tartozó ténykedést – vagyis viaszból, gipszből, agyagból, azaz formátlan masszából ilyen-amolyan figura, forma mesterséges készítését – a *fingere* (képzelni), a *πλαττειν*, a *formálni*, az *alakítani* szavakkal s az ehhez hasonló származékokkal jelölték, hiszen arról van szó, hogy egy előzőleg adott alak mássá változik át, tehát átformálódik, átlényegül. Így például agyagból el lehet képzelni és meg lehet formálni egy valóságos tárgyat, melyet használni is lehet mint tányért, bortartó edényt, téglát, csövet

és hasonlókat; de másrészt ugyanabból az anyagból lehet elképzelni és alakítani egy valóságos képet vagy képmást, amelynek lényegét, nem lévén semmi, vagy csak igen kevés gyakorlati haszna, pusztán a modellhez való hasonlóság alkotja. Aki helyesen értelmezi ezt a képzeletet *(finzione)* ezt a formakészítést, ezt az átformálást és átlényegítést, az látni fogja, hogy ez nem más, mint valaminek az eredetitől eltérő formát, külsőt adni, vagyis egy új vagy megújított formát. És ha képzelni annyi, mint formálni vagy átformálni, ez pedig nem más, mint valamit készíteni, akkor ami így készül, az készítmény; és akkor a képzelő, formáló, újraformáló vagy átformáló sem nevezhető másnak, mint készítőnek. És ezzel összhangban a költő, akit készítőnek neveztünk, midőn a képzelete szárnyal a költeményeiben, anyagát eredeti formájából valami mássá formálja át. És minthogy ő, miként azt bizonyítottuk, a csodálatosnak a készítője, egyúttal minden költeményében a csodálatos forma elképzelője, formálója és átformálója is lesz. És a költészet egy ily módon létrejött képzelet [átlényegülés], a költemény pedig képzelt, formált vagy átformált dolog lesz új vagy látszólag új formában; a poétika pedig az ilyesmi csinálásának a tudománya. Tekintve, hogy a költészetnek – miként mondottuk – két alapfajtája van, a valódi és a kitalált dolgon alapuló, most ehhez hozzátehetjük, hogy – lévén a költészet képzelet – a képzelet vagy képzelődés, vagy képzelmény az egész költészet legáltalánosabb sajátsága, melynek két fajtája van: a valódinak, illetve a kitaláltnak

az elképzelése. Mivel az előzőkben azt állítottuk, hogy a költő a csodálatosnak a készítője, nem kerülünk önmagunkkal ellentétbe, ha most őt a csodálatos elképzelőjének mondjuk, rajta mindig a csodálatosnak szavakban való készítőjét és elképzelőjét értve; a költészetben pedig az így létrejött csodálatosnak a készítményét, képzelményét vagy megformáltságát látjuk. És minthogy a költői képzeletnek két fajtája van, a valóságon és a kitalált dolgon alapuló, most ehhez hozzátehetjük, hogy a költészet végső fokon a valóságos csodálatosnak és a kitalált csodálatosnak a képzeleteire osztható fel.

De ez a képzelés hogyan jön létre? És miképpen lehet a valódit képzelni? Ez az első megválaszolandó kérdés, melynek megoldásához most hozzáfogunk. Mikor ezt a szót használjuk: valódi, az jelentheti azt, ami a valóságban az, és azt, amit egy költő, a bölcs vagy a köznép igaznak hisz. Később kitérünk majd arra, hogy valóságon alapuló költészetnek az olyat tekintjük, amikor egy költő vagy egy egész tudományt, vagy annak egy részét teszi költeménye tárgyává, mint azt a thébai Linosz, az első tudományos költő tette, a világ keletkezéséről szóló – mi így nevezzük – *Kozmogóniá*jában. Erről ő azt képzelte, hogy vagy Apolló, vagy a Múzsák diktálták azt neki; költeménye tehát a valóságnak a képzelete volt, vagyis valaminek az eredetitől eltérő látszatot adott. Az ilyenféle látszatról, illetve képzelt formáról tanúságot tesz Orpheusz is, midőn az *Argonautika* elején felsorolt költeményeiről azt állítja, hogy azokhoz Apollótól és Bacchustól kapott indítást,

magához az *Argonautikához* és más költeményekhez pedig a múzsákat hívta segítségül. Az ilyesmikben láthatjuk a legkorábbi és leggyakoribb költői elképzelést, amit azután a legtöbb költő alkalmazott mind a valóságban gyökerező, mind pedig kitalált költeményeiben. Egy másik, pontosabban két másik képzeletet alkalmaz Orpheusz a *Gemmák*ban: az elsőt az előhangban, előadva, hogy Jupiter elküldte hozzá Mercuriust, megparancsolva neki, hogy énekelje meg a barlangjában elrejtett dolgok tulajdonságát, a másikat pedig a második előhangban, azt képzelve, hogy miközben az évi napáldozat bemutatására indult, szembetalálkozott a kövek tulajdonságáról, erejéről mesélő Theodamentésszel. És ismét más látszatot kelt, midőn *Szent beszéd*ben papnak és isten küldöttének öltözik, ebben az álruhában magyarázva meg, hogyan alkotta meg Jupiter a világot. De különösen csodálatos az a képzelet és látszatkeltés, melyet Hésziodosz alkalmaz *Theogónia*jában, mikor azt képzelte, hogy a Helikon lábainál juhokat és bárányokat legeltetve, vagy – mint mások gondolják – álmot látva, vagy éppen éjjel álomból felriadva, a múzsákat kórusban a hegyen táncolni látja és énekelni hallja, valamint hogy megszólítják őt, babérral ékesítik, és szellemüket belé lehelve költővé teszik őt, hogy énekeljen róluk, és énekelje el nekik az istenek eredetét. Amikor tehát ilyen elképzelt dolgokkal a valóságot más, a sajátjától különböző formába öltöztetjük, az nem más, mint a valóságnak a képzelete, bármilyen furcsának hangzik is ez. Ez a képzelet a költő kizárólagos sajátja, amit

a prózaíró-filozófus nem tud elsajátítani, hacsak előtte egy költő el nem képzelte már, mint ahogyan Szókratész a *Phaidrosz*ban ditirambus-költőnek képzeli magát, és ezért a múzsákhoz fohászkodik. De az ilyenfajta képzelet azonos annak a költőnek a képzeletével is, aki kitalált dolgokat ad elő. A valódinak a képzeletéről beszélhetünk viszont akkor, amikor nem a keret, mint az előzőekben, hanem maga a valóság jelenik meg a képzelet által megváltoztatott és kitalált dologgal színezett formában. Ilyen módon készült Orpheusz több költeménye, köztük *Szent beszéde*. is. Ebben valóságnak gondolva énekelte azt, hogy Phanesztől, az ősistentől és az Éjszakától, az első istennőtől született az Ég, majd ettől Saturnus, tőle pedig Jupiter és a titánok; valamint hogy a világ ezek teremtménye minden nemesebb és nemtelenebb részével együtt – mindezt a mesés képzelet jegyében. És a *Kis serleg*ben, melyet Macrobius és Johannes Diaconus idéz, szintén misztikusan beszélt az istenekről mint a világmindenség részeiről. És az *Aromatá*ban, mely szintén az ő költeménye, de melyet ugyanaz a Diaconus Hésziodoszhoz kapcsolt, ugyanilyen módon működtette képzeletét, néhány verssorral bizonyítva, hogy való dologról van szó. Orpheusz versei nagy részében a világ valóságos dolgai tehát képzelt módon, az istenek látszatát, formáját és személyét kölcsönvéve jelennek meg, miként ez kiderül azokból a töredékekből, melyeket Próklosznak a *Timaiosz*hoz és Platón más könyveihez írt kommentárjaiból, valamint más szent és profán szerzőktől összegyűjtöttünk. A valót

is lehet képzelni tehát, és az eredetitől eltérő formára átalakítani. Orpheusszal kapcsolatban felismerhető, hogy Hésziodosz őt követi mind a *Theogóniá*ban, mind a Pandóra meséjében és a *Pajzs* leírásainak jó részében is; Homérosz pedig, mint láttuk, Philosztratosz tanúsága szerint az istenekről szóló egyes mesékben Orpheusz módjára, képzelmények útján filozofált. És ugyanígy a képzelet műve Pronapidésznek, Homérosz mesterének a *Protokozmosz*a is a Demogorgontól származó istenekről, mint arról Boccacciónak *Az istenek genealógiája* című munkája tudósít Teodontius nyomán, aki viszont Pronapidésztől merített. És ilyenek lehettek – az általunk összegyűjtött töredékek alapján – Parmenidész és Empedoklész költeményei is, melyek mind istenségek képzelt nevei mögé rejtették a világ dolgait. Hasonló, bár vallásosabb és igazabb képzelet szülötte Dante költeménye. A valóságról képzelődni [költeni] lehet úgy is, hogy a megtörtént dolgok látszólag más formát kapjanak; így cselekedtek azok az elbeszélők, akiknek meséiről Palaiphatosz számolt be, kimutatva, hogy milyen – általa valóságosnak ítélt – eredet alapján költötték azokat. Hésziodosz viszont a valóságon belül képzelte el a vadászsólyom és a fülemüle esetét, ahol a ragadozó madár olyan, mint a bírák, akik vele szemben fivérének, Perszésznek adtak igazat, míg az énekes madár olyan, mint a költők és mint ő maga is, aki amazok erőszakának esett igazságtalanul áldozatul. Homérosz a valóság elé képzelte Akhilleusz haragját, henyélésének okát, amely azután a görögök és trójaiak közti csaták elindítója

lett, ha igaz Arisztotelésznek az az állítása, hogy a költő ennek a háborúnak egy részét akarta csak elbeszélni: ez esetben a csaták valódi események, a harag viszont csak képzelt dolog. És Hésziodosz is a *Theogóniá*ban a valóságos dolgok elé képzelte álmát, valamint a múzsák táncát és énekét Helikonban, s a többi dolgot, amit azok vele tettek, és neki mondtak. Homérosz az általa elbeszélt csaták valósága közé képzelte az istenek egymás és az emberek elleni háborúskodását és sok más ott tárgyalt dolgot. A misztikus *Theogóniá*ban Hésziodosz a való dolgok utánra képzelte – költeménye harmadik részében – az isteni és emberi személyek keveredését és különféle származásukat. Dante a mi teológiánk valósága fölé képzelte el utazását és mindazt, amit ott látott; részben a teológusok tanítása szerint, részben pedig saját képzelete nyomán, de mindig a valóság fölött működtetve. A valósággal szemben képzelte viszont Homérosz, hogy Akhilleusz Briszéisz elvétele miatt gyulladt haragra Agamemnón és a többi görög ellen, ami nem volt igaz, hiszen felháborodásának oka a királynak és Odüsszeusznak Palamédesz ellen szőtt árulása, illetve ennek az oly vitéz és ártatlan embernek, oly kedves barátjának a halála volt. Hasonlóképpen a valósággal szemben képzelte el Patroklosz halálát a háború utolsó évében, pedig az az első évben történt, a legelső összecsapásnál. És Vergilius is a valósággal szemben képzelte [költötte], hogy Dido befogadta Aeneast, beleszeretett és miatta megölte magát, tekintve, hogy Dido valóságos története egészen más módon zajlott le.

Bebizonyítottuk tehát a képzelet (finzione) valamennyi felsorolt módja esetében, hogy a képzeletnek helye van a valóságban, és hogy a valót is lehet képzelni [költőileg átformálni]. És ez az ennyire változatos s a költészetre oly sajátos képzelet, amellyel nem él sem a filozófus, sem a történetíró, sem a szofista, sem a szónok, sem más író, hacsak a költőtől nem veszi azt kölcsön, ez a képzelet a valóságra rádolgozza azt a hihető hihetetlent, amit a csodálatossal azonosítottunk. A valónak az énekléséből ugyanis a dolog hihetővé válik, a képzelet éneke viszont, a kitaláltság látszatát adva neki, azt hihetetlennek mutatja: így születik meg a csodálatos, e kettő összekapcsolásából. Ezt véghez lehet vinni mind a nyolc korábban megállapított módon, az egyikkel jobban, a másikkal kevésbé jól, de alapjában véve hasonlóan. És ha lehet képzelődni a valóságról, ami lehetetlennek látszott, méghozzá ennyiféle módon, akkor nem kell különös fáradság ahhoz, hogy ugyanezt a kitalált dologra vonatkozóan is elhitessük. Ezt egyébként eddig is mindenki ismerte és elfogadta, éppúgy, miként ennek ellentétét mindenki hihetetlennek tartotta, azt gondolván, hogy mindaz, ami képzelt, az egyúttal kitalált is. És mi mégis ennek ellenkezőjét bizonyítottuk, azt, hogy a valóságot is lehet elképzelni. Hasonlóképpen az a közhit, hogy mindaz, ami kitalált, az egyúttal elképzelt is, ez azonban egyáltalán nem igaz. Kitalált, nem valóságos dolog ugyanis az, hogy én most repülök, és miközben ezeket írom, kitalálás azt mondani, hogy én most al-

szom, mégis ezek a kitalálások nem tartoznak a képzelethez.

Szükséges ezt a kérdést aprólékosan és megkülönböztetetten megvizsgálnunk, nemcsak azért, mert gyűlöljük a zavarosságot, hanem hogy világossá tegyük azokat a dolgokat, melyek ars poeticánkban ezután következnek. Mindenekelőtt kijelenthetjük, hogy e három terminus: *valódi* (vero), *képzelt* (finto), *kitalált* (falso) között a *képzelt* helyezkedik el középen, s ennélfogva mindkét másikhoz, a *valódi*hoz és a *kitalált*hoz egyaránt csatlakozhat – miként azt már bebizonyíttottuk –, és szinte az őket magába foglaló kategóriává válik; ezért helyes így fogalmazni: képzelt valódi, képzelt kitalált. De – miként a logikusok tanítják – a nem és a faj nem válthatók fel egymással, mert ha minden ember állat is, nem minden állat ember, s ezért nem minden, ami képzelt, valódi, és nem minden, ami valódi, képzelt is egyúttal; s hasonlóképpen nem minden, ami képzelt dolog, az kitalált is, és nem minden kitalálás tekinthető képzeltnek. Erre építve kijelenthetjük, hogy a képzelt, a képzelet, a képzelmény és a képzelés az egész költészet legáltalánosabb jellemzői. S minthogy a költészetnek két fő fajtája van, a valóságon alapuló és a kitalált, így a képzelet mint legfőbb általános ugyanerre a két fajra osztható, nevezetesen a valóság költői képzeletére és a kitalálás költői képzeletére. És ha e két képzelet költői akar lenni, szükséges, hogy a csodálatosból legyenek megalkotva, oly módon, ahogy azt az előbb kifejtettük. De mi vezette vajon a legrégibb költőket arra, hogy mind

a valóságról, mind a kitalált dolgokról a képzelet útján énekeljenek, és más alakok jelmezét öltsék magukra a sajátjuk helyett? Az a törekvés, hogy másokban csodálatot keltsenek, mégpedig a csodálatos dolgok által. Felismerték, hogy költeményeik hallgatóinak vagy olvasóinak öt rétege képes a csodálatost megérteni, mégpedig: a gyermekek és a hozzájuk hasonló elmeállapotúak, a tudatlan köznép, a tudás és nem tudás közt félúton álló személyek, a némi tapasztalattal és tudománnyal színezett emberek és végül a filozofálók. Az volt a benyomásuk, hogy az igazságot mind az öt csoporthoz könnyebben lehet eljuttatni a képzelet termékei segítségével, mint egyenes és nyílt úton. Plutarkhosz így adja meg ennek az okát: „ha enigmák és mesés beszéd útján fejezi ki a költő gondolatait, azt nem szabad paradoxonnak tekinteni. Ez ugyanis a költészet forrása és a régiek szokása, hogy így a tanulni vágyók, élvezetet merítve a zene bájából, könnyebben keressék és találják meg az igazságot. A tudatlanok pedig ne vessék meg azokat a dolgokat, melyeket nem tudnak megérteni. Mert bizonyos fokig érvényes az, hogy amit átvitt értelemben kell felfognunk, az szeretetre méltó és csodálatos, míg az, amit nyíltan mondanak, lealacsonyít." Ez minden bizonnyal így igaz, tekintve, hogy a gyerekek és a köznép nem képes felfogni a nyílt valóságát azoknak a dolgoknak, melyekhez nincsen köze, és azt unalmasnak fogja érezni, de ha a képzelet játékán keresztül részesítik benne, akkor abban örömét leli, az csodálattal tölti el, és nem fogja megvetni. A tudásra vágyók másik három ré-

tegének pedig kétszeres csodálatban és élvezetben lesz osztályrésze, mikor megérti a félig érthető dolgokat és a költőnek azt a tehetségét, hogy látszólag kitalált elképzelésekkel a dolgok valamely más valóságát fedje fel. Miközben tehát ennek a beleértett igazságnak a megértésére a gyerek és a köznép nem képes – Platónnal mondva: „mivel a gyerek képtelen megkülönböztetni, mi allegória és mi nem" –, az emberek másik három rétege számára ez bájos lesz. A költészet befogadóinak ezen csoportjai szerint osztotta fel Platón a különböző költői alkotások által felkeltett élvezetek fokozatait is, midőn a *Törvények* második könyvében vetélkedést képzelt el a különböző szórakoztató műfajok között, megemlítve közöttük a rapszódiát vagy hősköltményt, a citaródiát vagy gitárral kísért költeményt, valamint a tragédiát és a komédiát. Végül is arra a megállapításra jutott, hogy a komédia elsősorban a gyerekeknek tetszik, a tragédia a tanult nőknek, az ifjaknak és a köznépnek, míg a rapszódia a tudós öregeknek. Az élvezetnek ez a különbözősége nyilván csak azzal magyarázható, hogy a költeményekben levő dolgokat különböző módon értik meg a bennük levő képzelet fajtái és megjelenési formái miatt. Mert a gyerekek, akik a komédiában olyan elképzelt személyekkel találkoznak, akik hasonlítanak az általuk ismert emberekhez, önfeledten tudnak rajtuk nevetni, és szívesen töltik meg a nézőteret, hiszen úgy érzik, környezetüket látják a színpadon, és azt gondolják, hogy amit látnak, az valóban meg is történik. De azok, akik ennél többet tudnak, a művelt nők, az

ifjak és a köznép, jobban kedvelik a tragédiát, mely ritkábban előforduló, a megszokottaktól távolibb, de értelmükhöz közel eső eseményeket ábrázol, és ezért több csodálatot kelt fel bennük a képzeletnek ezzel a módjával. A tudósabbak, a bölcsek, a vének azonban a hősi és isteni dolgokhoz vonzódnak, melyek számukra jobban érthetőek, és mint magasabb rendű képzelet megnyilvánulásai változatosabb és enigmatikusabb formában kerülnek eléjük. Egyszóval a költészet, anyagának fokai szerint, több vagy kevesebb képzelet segítségével jön létre, de képzelet nélkül soha; az őt kísérő csodálatos, valamint az őt követő csodálat pedig két-háromszorosára fokozódik. És amely költeményben kevesebb képzelet munkál, abban kevesebb a csodálat is, s így az kevésbé is éri el a célját. A képzelet tehát sajátos meghatározója az egész költészetnek, ez minden költemény közös tulajdonsága, nem pedig a hasonlóság vagy az imitáció, bár ezt állítani a képzelet játéka lenne.

A költői képzelet kisebb egységeiről

Vajon a képzelet, melyet a költészet legfőbb jellemzőjének mondottunk, jelen van-e a költemény minden részében, akár valóságosan, akár kitaláláson alapuló műről legyen szó, vagy pedig csak egyes részekben található, míg a többiből hiányzik? Minden költeményben vannak főbb részek, és vannak más kisebbek, melyeket részleteknek, kitéréseknek, részecskéknek, szakaszoknak nevez-

hetünk. Helyes lesz tehát megvizsgálnunk, hogy ezek közül melyekben lehet szerepe a képzeletnek. Lássunk hát a munkához.

Minden költemény, legyen az kicsi, közepes vagy nagy terjedelmű, versben van írva; a verssorok pedig bizonyos szabályozott rendben egymáshoz illesztett szavak együttesei. És a szavaknak, mint ez közismert, teste és lelke van, amennyiben a hangok alkotják a testet, a jelentés pedig a lelket. Minthogy ezt nyilvánvalónak és bizonyítottnak vesszük, azt kezdjük el vizsgálni, hogy miképpen van jelen a képzelet a versben. Nos, a verset képzelt [költött] beszédnek mondjuk, vagyis a más emberek – nemesek vagy nemtelenek – közönséges beszédéből átformált beszédnek, az átformálásról pedig tudjuk, hogy az a képzelet [költés] műve. Mivel tehát a vers átalakított beszéd, s ennélfogva képzelt beszéd, ezért költői beszéddé válik; és ha egy vers teljes egészében átformált és képzelt beszéd, akkor átformáltak és képzeltek [költöttek] lesznek az egyes részei is, mint – görögül mondva – a *trithémimerészek*, a *penthémimerészek*, a *hephthémimerészek** és mások, vagy – hogy érthetőbb legyen, a mi nyelvünkön nevezve – a *tripartienté*k vagy *tripartiendé*k és a hozzájuk hasonlók. Hasonlóképpen képzeltek [költöttek] azok a verslábak is, melyekből e részek állnak, akár egy teljes, akár egy töredék szó alkotja őket. Ezek a verslábak, akár a súlyos, éles vagy közepes nyomatékú hangok, akár a szótagok

* A hexameternek a sormetszet eltéréseiből adódó részei.

hosszúsága és rövidsége, akár pedig a hangok vagy a szótagok száma szerint rendeződnek, a költői előadás lényegéhez tartoznak, a fenti négy eljárás valamelyike által különbözve a közönséges beszédtől. Mind a négy verselési mód a közönséges beszéd átformálását eredményezi, akár a tömeg, akár az összes más író, köztük a természettudományi írók beszéderől legyen is szó, s ezért a képzelet terméke.

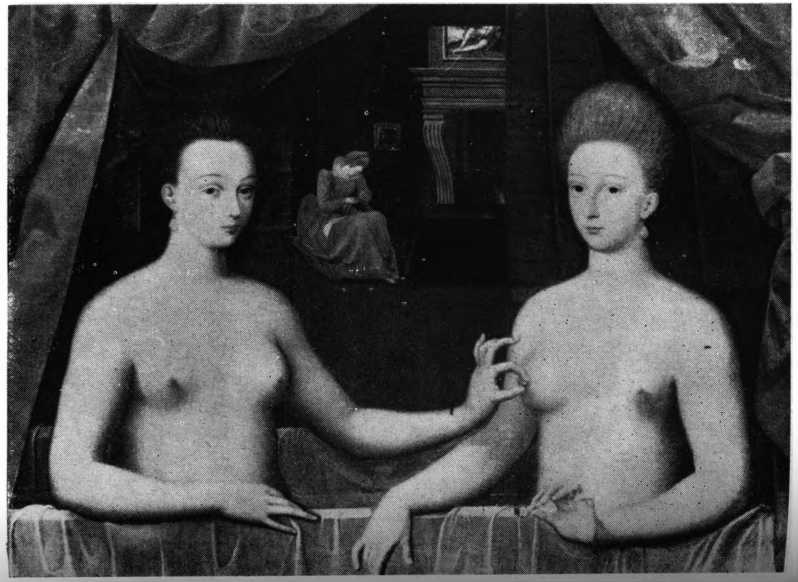
Nem kevésbé átformált beszédnek tekinthetjük az éneket, ezt a vershez tartozó jelenséget, mely távol van a mindenki más által használt beszédnyelvtől, s ezért képzelt és költői. És a képzelet még nagyobb volt akkor, midőn az antikok és később a francia, a provanszál és az olasz költészet első megújítói hangszeres zene harmóniájával kísérték a verset, ami később kiment a szokásból. És hasonlóképpen nagyobb volt a képzelet szerepe akkor, amidőn az énekhez és a zenéhez még tánc és megkomponált mozgás is járult, amely együtt haladt az előbb említett harmóniával. Bebizonyítottnak tekinthetjük tehát elsőnek, hogy a költői előadás (ami a vers), egészében és minden részletében, egymagában vagy hangoktól és mozdulatoktól kísérve, egyaránt átformált és képzelt beszéd. És mivel a verslábak részei szótagok és szavak, melyek testüket illetően gyakran, lelküket illetően ritkán közönségesek, a szavak maguk is képzeltek [költőileg átformáltak] lesznek, ha a beszéd közönséges használatától eltérő formát öltenek magukra mind testükben, mind lelkükben. Ami a szavak testét illeti, mindazok a hangok, melyek akár a test egé-

szében, akár annak egy részében újak vagy újonnan vannak átlényegítve, képzelt [átformált] hangok lesznek, és az egész testet átformálják. Ez többféleképpen történhet: idegen nyelvből való átvétel útján, több részből egyetlen szótest alkotásával, egy másik szóból való leválasztás által. Az új hangok átalakítják a test részeit is a szótagok megváltoztatásával vagy megnyújtásával, illetve megrövidítésével, akár az elején, akár a közepén, akár a végén. Mindezek az eljárások a szót és a nyelvet annyira különbözővé teszik a közönségesen használt beszédtől, hogy a beszédnek ezt a formáját bátran nevezhetjük átlényegítettnek, képzeltnek, átformáltnak. Arisztotelész az ilyet „idegen nyelv"-nek nevezte, és már csak azért is ajánlotta, csodálatosnak nevezve azt, mert a szavaknak a lelke is csodálatossá válhat azon módok által, melyeket a görög és latin mesterek görög szóval trópusoknak neveztek. Ezek idegen, tulajdon jelentésüktől eltérő értelmet adnak a szavaknak, vagyis egy alakított, képzelt [költött] jelentést. Ezek a jelentésátvitelek ugyanazokból a topikus forrásokból származnak, melyekről fentebb kimutattuk, hogy a csodálatosnak, a költői tárgyaknak és minden költői leleménynek is a forrásai. Most ehhez hozzátesszük, hogy forrásai mindazoknak a jelentéseknek is, melyeket egyik szóról a másikra viszünk át. Ezeket a leghelyesebben egyetlen szóval jelölhetjük, azzal, hogy metafora, illetve átvitel, miként a maga helyén ez majd nyilvánvalóvá válik. Ezek az átvitelek bizonyos újdonságok és új alakzatok; továbbá olyan jelentések elképzelései, melyek

idegenek azoktól a szavaktól, melyekre átviszik őket, s melyek éppen ezért azokat csodálatossá teszik. Ezért mondhatta joggal Arisztotelész: „a csodálatos mindenek fölött áll." Nem kevésbé átvittek, átlényegítettek, képzeltek, újak és idegenszerűek azok a kísérő szavak, melyeket megkülönböztetve a közönséges beszéd formájától, az antikok és a modernek szólásnak, képletes kifejezésnek neveztek. Ha ezek képletesek, akkor képzeltek [költöttek] is, ha pedig újszerűen képzelt kifejezések, ha újszerűen idegenek, ha idegenszerűek, akkor csodálatosak is; vagyis ugyanaz érvényes rájuk, ami a szavak testére és lelkére. Annak, hogy mindezek költőivé váljanak, három feltétele van: az egyik a csodálatos, melyet magukban foglalnak; a másik, hogy – Arisztotelész mondása szerint – „édes, ami csodálatos"; a harmadik pedig, hogy a hihető hihetetlenből vannak megalkotva. Oly mértékben a hihetőből, amennyi bennük a tiszta érzés, és annyira a hihetetlenből, amennyi a képletességből származó ellentétes homály. A világos jelentés ugyanis a hihetőhöz, a homályos pedig a hihetetlenhez kapcsolódik. Homályosak pedig akkor lesznek, ha idegenszerűek.

Ezektől a dolgoktól függ az első általános költői tulajdonság, az idegenszerű beszéd; de ugyanezekből születik a második is, melyet (egy korábbi fejezetben) édességnek hívtunk. Mert ha a nyelv idegenszerű, akkor csodálatos is, és ha csodálatos, akkor egyúttal lágy és gyönyörűséges. Része van ebben a vers saját harmóniájának, ami énekelve még fokozódik is, és azután az egész költői

François Clouet (?):
Diana fürdője



Fontainebleau-i iskola:
Gabrielle d'Estrée
és de Villars hercegnő

beszédet édessé teszi. Az édesség fölé helyeztük már korábban a harmadik tulajdonságot, a felnagyítást, melynek ott kell lennie minden költemény minden részében, így a fennkölt stílusúakban éppúgy, mint a közepes vagy alacsony stílusúakban. Az elsővel kapcsolatban nem hiszem, hogy bármi kétség lenne, hiszen már nevéből is következik; a közepesnél, minthogy az egyik részről az alantast felülhaladja, hasonlóképpen nem kétséges a felnagyítás megléte; jelen van ez azonban az alacsony stílusban is, pedig látszólag ott semmi helye sincs. A költő azonban, még akkor is, ha alantas stílusban énekel, mindig fölébe emelkedik nemcsak minden közönséges beszédnek, hanem bármi másnak, így a történetíró, a filozófus vagy a szónok beszédének is, mert ők is alacsony stílusban írnak vagy érvelnek, de anélkül, hogy többet fejeznének ki, mint az előadott dolgok természete. Tytirus azt akarta mondani Vergiliusnál [az I. eklogában], hogy élvezi a csendes életet, nyájait legeltetve, s ezt olyan concettóval fejezte ki, mely emelkedettebb, mint ami az ő természetéhez illik, és amelyhez foghatót még egyetlen más író sem mondott; és mégis, ami a költőt illeti, ő ezt alacsony, sőt a legalacsonyabb stílusban tolmácsolta:

Ó, Meliboeus, egy isten adott nekem ily nyugodalmat,
Mert bizony istenem ő s az lesz mindig, kinek aklunk
Kis barit áldozatul küld oltárára gyakorta.

Ha ő valamelyik istenre gondolt, olyan magasra emelte gondolatában, amilyenre csak tudta, meg is mondva, hogy ezt akarja, oltárokat építve és áldozatokat bemutatva neki; ha viszont Augustust értette, istennek nevezvén őt, akkor felnagyította őt, és e felnagyítás árnyékában utalt a nyugodalomra, melyet neki teremtett, valamint a többi érintett dologra. Világos tehát, hogy a költő, még ha alacsony szinten akar is szólni, fölébe emelkedik a többi beszélőnek, valamint a természetnek és a személynek, amelyről ír. A megszokott fölé való ilyenfajta felnagyítás és felemelés egyike a stílusalakzatoknak, s mint ilyen a képzelet műve, s mint a képzelet műve, újdonság, s mint újdonság idegenszerűség, és ezért egyszersmind világos és sötét, hihető és hihetetlen, csodálatos, édes és költői. A felnagyításnak ez a sajátsága a képzelet által alakított szavakból és képletes kifejezésekből születik. A képletességet hordozó alakzatokat pedig, melyeket a felnagyítás végett képzelünk el, néhány általános típusra lehet redukálni, kiemelve abból a rendkívül zavaros sokaságból, amelybe a grammatikusok és retorikusok helyezték őket. Az alakzatok hét csoportját állapíthatjuk így meg, aszerint, hogy ugyanazt a dolgot, a vele megegyezőt, nála nagyobbat, nála kisebbet, hozzá hasonlót, tőle különbözőt vagy vele ellentéteset mondanak-e. Ezeket elég itt csak megemlíteni, mert a maga helyén, amikor a költői stílusokról lesz szó, részletesen fogjuk őket vizsgálni. Akkor majd azt is kimutatjuk, hogy mely alakzatoknak van nagy költői értékük, és

melyek segítik elő a változatosságot, a hatásosságot, a nyilvánvalóságot és a többi, már előbb részletezett költői tulajdonságot. Közülük a változatosság kétségkívül a költő egyik legfőbb erénye, mely a fenti alakzatok különbözőségéből születik, valamint a trópusokból és a szavak hangjaiból. És ezek az alakzatok, minthogy képletesek, tehát képzeltek [költöttek], újak, idegenszerűek, világos-sötétek, hihetők, hihetetlenek és ezért csodálatosak, édesek és költőiek.

Az újszerűség, melynél semmi sem kedvesebb a lelkünknek, látszólag nem tartozik a költői sajátságok közé, miként azt többen vélték. Az újszerűség ugyanis – akárcsak az édesség – elszórva, szétterjedve található meg a verselésben, az egyszerű hangokban, ami a szavak testét illeti, ami pedig a lelküket illeti, megtalálható a trópusokban, a képes kifejezésekben, a felnagyításban, a változatosságban. És szétszóródik a költészet három különlegességében, nevezetesen a hatásosságban, a nyilvánvalóságban és a részletezésben, melyek nincsenek meg minden költeményben, sem a költemények minden részében, viszont annál inkább jelen vannak az enigmában.

A hatásosság ugyanaz, amit a görögök *energeia* néven neveztek, ami egy bizonyos erő, mely képes arra, hogy az olvasók lelkét magával ragadja és megfogja, teljesen lenyűgözve azt. Ez, ha helyesen állítottuk, a csodálat következtében jön létre, de nem kevésbé eredménye a hatásosságnak is, amikor ez jelen van. Különösen akkor van szerepe, amikor a költő meghatódást, megvetést vagy

hasonló hatásokat akar felkelteni. Sok helyen megtalálhatjuk ezt Vergiliusnál, de különösen az öngyilkosságra készülő Didónak ezekben a szavaiban: „dulces exuviae" (édes emlékeim) és az utána következő ismert versszorokban. Ezeket az érzelmeket nem találjuk meg minden költeményben, sem pedig azok minden részében. De ha valahol előfordulnak, a közönségestől távoli, képes beszéd segítségével valósulnak meg, és ennélfogva képzelt [költött], új, idegenszerű, világos-sötét, hihető, hihetetlen és csodálatos előadásban. Az *energeiá*hoz hangzásban közel áll az *enargeia* (nyilvánvalóvá tétel) szó, valójában azonban nagyon különböző tőle. Mert míg az előbbi megindítja a lelket, azt magával ragadja és formálja, addig az utóbbi, egy kissé úgy, mint ahogy a festő teszi színei segítségével, a szem elé helyezi a dolgokat, és tekintetünk elé valamely alakot állít, ami nem más, mint a megjeleníteni kívánt dolognak szavakkal való alakítása, megformálása és elképzelése. És ha ez a képzelet műve, akkor új is, és a közönséges szokástól eltérő is, vagyis idegen, világos-sötét, hihető-hihetetlen, s ennélfogva csodálatos. Ennek a jelenségnek mi és mások is a nyilvánvalóság (evidenza) nevet adtuk. Megítélésünk szerint ennek áll a szolgálatában – kisegítőként – a részletezés, melyről Hermogenész ezt mondta: „részenként haladni." Ez tehát kiszolgálója a nyilvánvalóságnak, s éppen ezért soha semmi sem jelenik meg jól a szemünk előtt addig, amíg jól meg nem mutatkoznak apró részletei, melyek lehetővé teszik, hogy az egészet lássuk. És ez kétségkívül képalkotás,

s ebből következően a képzelet műve, vagyis egy új és a közönségestől eltérő dolog, s ezért mintegy idegen, világos-sötét, hihetetlen a szokásostól való eltérés és az újszerűség miatt, hihető, mert látjuk, s így végeredményben csodálatos.

Valamennyi említett költői sajátságnak felette áll az enigma, melyről Platónra hivatkozva azt mondottuk, hogy megtalálható minden költői alkotásban. Erről most kissé részletesebben kell beszélnünk, már csak azért is, hogy megtudjuk, mennyire igaz Platón állítása, mely szerint a költészet mindig enigmatikus, és a költők enigmában beszélnek. Úgy tűnik, hogy ezzel Arisztotelész is egyetért, amikor a *Meteorologikában* az esőről s az ezt előidéző felszálló gőzökről értekezve azt mondja, hogy a gőzök az esőben olyan köralakban ereszkednek azután le, ahogyan az óceán körülveszi a szárazföldet. Ehhez ugyanis hozzáteszi, hogy a régiek, azaz a költők azt mondták: „mintha csak az ősök enigmatizálták volna az óceánokat." Quintilianus viszont azt mondta, hogy az enigma homályos és érthetetlen, hacsak nincs megvilágítva: „és az enigmák olyanok, hogy ha azokat valaki meg nem magyarázza, akkor nem érted"; miután előzőleg azt mondta: „Dionysius Corinthusban van", ezt fűzi hozzá: „ezt az allegóriát, amely homályosabb, enigmának mondják; ha világosan szólni erény, akkor véleményem szerint ez hiba; a költők mégis élnek vele:

És mondd, mely földön leszel nekem,
nagy Apolló,
Három rőfnyi csak az ég távolsága és
nem több.

Ilyen módon sok teljes költemény jött létre, mint az összes orákulumok, a Szibillák jóslatai, Lükophron *Alexandrid*ja, Kleobulosz és lánya, Kleobulina talányai, a második Hérakleidész Pontikósz szapphikus versekben írt beszélgetései, Petrarcának „Soha úgy mint idáig énekeltem" [CV.] kezdetű canzonéja, valamint hasonlóképpen a „Felejtéssel rakott hajóm . . ." [CLXXXIX.], a „Nincs békém és erőm . . ." [CXXXIV.] és más szonettek. Mégis, Quintilianus úgy véli, hogy az enigmának nem kell a költemények valamennyi, vagy csaknem valamennyi részében jelen lennie. De fogalmazzuk meg előbb, hogy mi is az enigma lényege. Ez tulajdonképpen az allegória egy fajtája Quintilianus szerint, vagyis olyan beszéd, mely mást mond, mint amit megértetni akar. A poétika egyik modern mestere [Scaligero] szerint pedig: „Homályos beszéd, mely kerülő úton jut el ahhoz az ismert dologhoz, amit jelent"; az éles elméjű kommentátor [Castelvetro] pedig ezt mondja: „Az enigma a mesélés szándéktalan homályossága." Arisztotelész szerint metaforákból keletkezik: „mert az enigmának is az a sajátsága, hogy lehetetlen dolgokat kapcsol egybe." E meghatározás egyik része sem látszik teljesen elfogadhatónak; sem az, hogy metaforákból tevődik össze, sem az, hogy az enigma lehetetlen dolgokat kapcsol össze, sem pedig az,

hogy nem létező és létező lehetetlenségek vannak benne egybekapcsolva, amit az általa [Arisztotelész által] idézett példa volna hivatva bizonyítani: „láttam egy férfit tűzzel rezet [rézbélyegzőt] férfira forrasztani." Itt ugyanis semmiféle lehetetlenség sem forog fenn sem az embert, sem a tüzet, sem a rezet, sem a forrasztást illetően; sőt teljesen nyilvánvaló dolog, hogy tűzzel vagy megtüzesített forrasztóval forraszt az ember, és réz, más fém, fa, kő vagy bármely más nem nedves dolog segítségével forraszt. És semmi szükség sincs arra, hogy az éles elméjű magyarázó az enigma eszméjében felsőbb és alsóbb szintet különböztessen meg, minthogy Arisztotelész sem beszél ilyesmiről. Igaz az, hogy enigmát lehet metaforikus szavakkal létrehozni, de lehetetlenséget tartalmazókkal semmiképpen sem – miként az idézett példa is mutatta. Lehet ugyanakkor metafora nélkül is: „Ott száll már a rigó túl a patakon", „Nehéz teher, rossz fizetség megtartani őt" és így tovább. Minden esetben fennáll azonban, hogy az enigma a lehető és a lehetetlen két szintjének az összekapcsolódásából születik. Ez teszi a beszédet homályossá és nehezen felfoghatóvá, olyannyira, hogy teljesen érthetetlenné válik, mint a fentiekben, vagy pedig alig és csak nehézséggel érthetővé, amikor a megértésben a könnyű és a nehéz együtt jár. Erre gondolt Platón, mikor azt mondta, hogy a költészet mindenestül enigmatikus, de nem azonos az enigmával, vagyis az enigmának nem kell a költemény egészét átfognia, hanem annak csak egy részét. Előfordul, miként már mond-

tuk, hogy egyes költemények teljes egészükben enigmák, így amikor isteni válaszokat, próféciákat, a bölcsesség titkait, szerelmi titkokat vagy a hatalmasok kárhoztatását tartalmazzák, s valószínűleg az efféle tárgyak szolgáltatták az okot az enigmatikus költésre.

Az enigmatikus jelleg azonban általános, és kell hogy általános legyen minden más költészetben is és annak minden részében; vagyis legyen mind a szavakat, mind az érzelmeket tekintve világos-sötét, s ennélfogva idegenszerű és új és képzelt és képletes és mindig egyik névről a másikra átvitt jelentésekből álló. Mert ha ilyenek lesznek, akkor képzeltek, képletesek, újak, a közönséges használattól távoliak, idegenszerűek, hihetetlen-hihetőek, s végső fokon csodálatosak...

Klaniczay Tibor–Neményi Kázmér fordítása

George Puttenham

ANGOL ARS POETICA

(1589)

Az idomokhoz igazodó arányosságról

Végül az *arányosság* (proportion) idomokhoz igazodó fajtája következik; azért beszélünk idomról, mert a megjelenítés itt a szemnek is szól, a sorok ugyanis a szimmetria törvényeit követve bizonyos mértani idomokká redukálódnak, s ezért készítőjük

kénytelen e korlátok közt megmaradni; az ilyen arányosság egyébként nemcsak több mesterségbeli készségről tanúskodik, hanem jobban fel is használható, mert igen alkalmas ügyes kis amorettekre*, melyekkel azután elszórakoznak az udvaroncok, elmulatják az időt, s érzékeny szellemüket üdvös gyakorlatokkal lekötve, megóvják a tétlenségtől. Az ilyen arányosságnak a nyomát egyetlen görög vagy latin költőnél és egyetlen vulgáris nyelvű írónál sem lelem, kivéve az Anakreón tojásának nevezett egyetlenegy formát. Beszélgettem azonban Itáliában egy bizonyos úriemberrel, aki sokat utazgatott világunk keleti fertályán, s láthatta a nagy kínai császárok és tatár hercegek udvartartásait, s akit én beszélgetésünk során kifaggatni igyekeztem ezen országok sajátos szokásai felől, különösen ami a tudományok és a vulgáris költészet dolgait illeti, s megtudtam tőle, hogy arrafelé igen bölcsek az elmék minden leleményükben, valamint hogy a költészetet vagy rímmesterséget is ismerik, csak éppen nem lelik gyönyörűségüket olyan hosszú és unalmas leírásokban, mint mi, ezért aztán ha bármi csinos gondolatuk (conceit) van, verslábakba szedik, s ezeket aztán ferde négyszög, vagy négyszög formába vagy hasonló idomokba foglalják; ezeket azután aranyba, ezüstbe vagy elefántcsontba vésve, méghozzá nemegyszer ametiszt, rubin, smaragd vagy topáz betűkkel, melyeket a legnagyobb műgonddal illesztenek s kötnek össze, láncokban, karperecekben,

* amorett – rövid udvarló költemény

nyakékeken vagy öveken elküldik szeretőjüknek, hogy emlékezetükre viselje azt. Ez az úriember adott is nekem néhány ily módon komponált verset, amelyeket azután szóról szóra lefordítottam, követvén, amilyen pontosan csak tudtam, tartalmat és idomot egyaránt, ami igen sokszor nem könnyű mesterség, lévén hogy az idom korlátokat szab, melyeket áthágni nem lehet. Első hallásra nem sok gyönyörűséget nyújtanak az angol fülnek, de az idő és a megszokás nyilván éppoly elfogadhatóvá teszi majd őket, mint minden más új találmányt, legyen az ruha vagy bármi más. A következőkben közlöm ezeket a geometrikus idomokat.

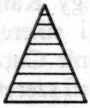
A rombuszról

A rombusz a legszebb idom, efféle célokra igen alkalmas, lévén hogy egyfajta átformált négyzetként, felfelé mutató hegyével ólomüvegablak-keretre emlékeztet. Rombusz: ez az elnevezés a görögöktől és rómaiaktól ered; gondolom, ugyanezen okból nyerhette nevét a közkeletűen lapos halként ismert nagy rombuszhal is, amely szakasztott e formát mutatja. Nem tartalmazhat tizenhárom, tizenöt vagy huszonegy sornál többet, és a leghosszabb sor a középtengely, a többi sor felfelé, illetve lefelé rövidül, mindannyiszor egy-két szótaggal, míg végül a végponthoz érnek. A romboid hasonló idom, csak éppen hegyesebb és karcsúbb. Olasz barátomtól kapott darabjaimból közlök itt mutatóba egyet-kettőt; amennyire

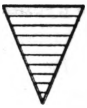
A négyszög vagy kvadrát

Az oszlop vagy henger

A csúcs vagy kúp, nevezik piramisnak is

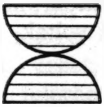


A fordított kúp

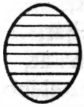


A rondel vagy kör

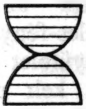
A tükrözött rondel



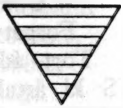
A tojás vagy oválalak



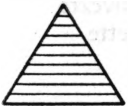
A tükrözött ovál



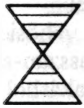
A fordított háromszög



A háromszög vagy tricquet

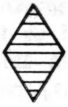


A tükrözött háromszög

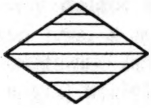


A ferde négyszög, nevezik rombusznak is

A tengely vagy orsó, neve romboid is lehet



A döntött rombusz



A hornyolt rombusz

csak lehetett, igyekeztem híven visszaadni az eredeti idomot, szóról szóra ragaszkodván mindvégig a keleties beszédfordulatokhoz.

Egy Kánnak címzett nagy tatár császár hadi sikereiért és sok jeles hódításáért a Temír Cutzclewe [Timur] nevet kapta. Ez a férfi szeretett egy Kermesine nevű hölgyet, aki, mikor a hadvezér visszatért khorasszánbeli (egy szomszédos nagy királyság) hódító hadjáratáról, a következő rombusszal kedveskedett neki (a betűk rubinból és gyémántból voltak, ilyen elrendezésben):

Hárfa
Fenn zengd
Temirt, a büszke
Lovast, ki küzdve
Űzte-irtotta az ellent,
Forgatva éles-fényes acélját,
Tört ádáz gyűlölet sűrűjén át,
S ki ártalmára kelt még az elébb,
Rettegni tanulta jó karja erejét,
Szemig kettészelt koponyákat
Hágy hadjelül, amerre vágtat
Dicsőségekkel övezte
Sok-sok hősi tette
Khorasszán-szerte
S akárhol a
Világon
Járva.

Amire is Temir romboiddal válaszolt, művészi esen metszett és összeillesztgetett smaragd és ametiszt betűkből:

Kemény
Öt csatát
Vítt férfimód
Temir a véres síkon
Fényes szablyával győzve,
Hódoltatván sok magabízón
Erős hadvezért, sok uralkodót,
Kik elébe tették a koronát,
Hódító lába lépett bármi földre,
De oly diadal már nem érhet,
Mely ama gyönyörrel felérhet,
Mit mindenem reszketve élt meg,
Először hódítva meg Téged,
Ó, K e r m e s i n e, elleneim
Legádázabbja, s kínjaim
Legkényesebbje, édesebbje,
Hódításim legfényesebbje,
Hadisarcom ékessége.
Ó, szemed végre
Fordítsd felém:
Nekem e fény
Az éltető
Remény.

A költői díszítésről

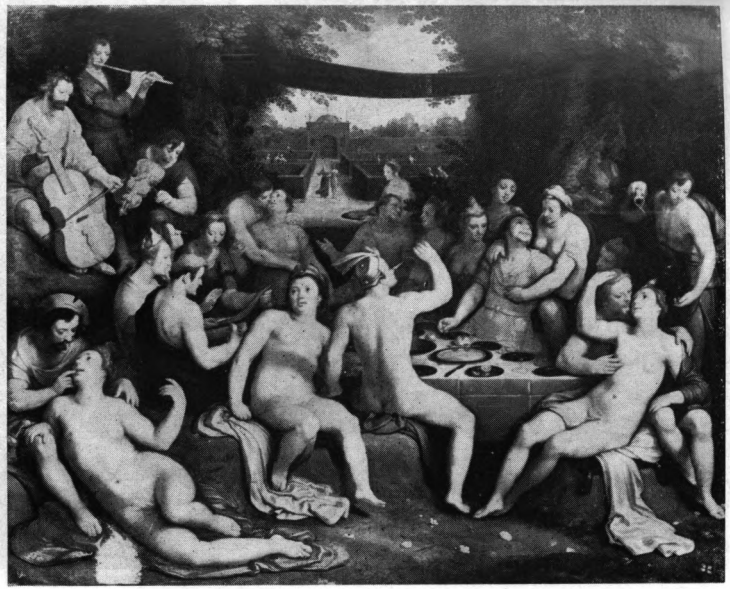
Amiképpen – semmi kétség – az illő arányosság bármely dolgot nagymértékben ékesít és becsessé tesz, s a korábbiakban említett arányosságfajták épp ezt mívelik vulgáris [vagyis angol] nyelvű költészetünk-

kel, szükséges kelléke e művészetnek még egy másfajta ékesség is, amely verskészítőink nyelvének és stílusának oly célokra figyelmező formálásában áll, miszerint a hallgatóság elméjének és fülének egyképp gyönyörűséget és kellemet nyújtsanak a kifejezésmód bizonyos újdonsága és különös módja által, s a köznapi és megszokott használattól igencsak eltérő jelmezével; aminek során szó sincs arról, hogy az ily kifejezésmód bármit nehezebben felfoghatóvá vagy kevésbé szemléletessé változtatna, ellenkezőleg: még kecsesebbé és befogadhatóbbá válik bármely pallérozott fülnek s elmének. Mert nézzük meg csak főrangú hölgyeinket, akiket személyük vagy egyéb tulajdonságaik még nem tennének olyannyira bájossá és szépségessé, de ha udvari díszt vagy más hasonló köntöst öltenek, amelyet a szokás és civilizáció rendelt mezítelen testükre, egyszeriben féloly szégyenlősek lesznek csak, tartásuk-viselkedésük nyomban kétoly magabiztos, s hogy megjelenésük ily mód ékesült – talán úgy vélik –, bármely férfiszemnek is sokkal vonzóbbak így, legdíszesebb köntösükben – selymekben bizonyára, áttört csipkével s himzésekkel –, mintha netán durva vászonból vagy más egyszerű szövetből lenne ruhájuk; ekképpen poézisünk sem mutatkozhat előkelően és ékesen, ha akár egyetlen egy tagja is csupasz-meztelen marad, és nem öltözik szépséges ruháiba és színeibe, melyek valamiképpen elrejtik a durva hétköznapi beszédet és a közönséges átlagszemléletet, és ily mesterségesen alakítva szükségszerűen több szépséget és bájt vil-

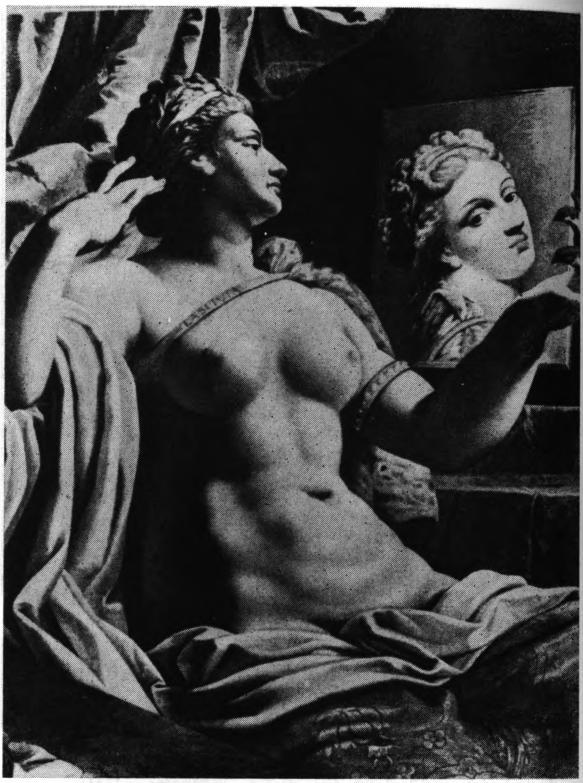
lantanak elő. Ezt a díszítésmódot, amelyről most beszélünk, az alakzatok és metaforák szolgáltatják; ezek azok a virágok, ezek azok a színek, amelyekkel a költő művészi nyelvét ékesítheti, miként a hímző ékíti kövekkel, gyöngyökkel vagy csipkeszegéllyel a fenséges ruházat anyagát, vagy miként a jeles festő gazdag orientális színeket rak fel arcképtáblájára; mindazonáltal persze ugyane színek poétai művészetünkben (akárcsak a képzőművészetekben) kellő összehangolás nélkül, alkalmatlanul felrakva, eltúlozva, avagy a legkisebb mértékben is rendetlenül vagy rosszul illesztve, nemhogy bájjal nem ékítik tárgyukat, ellenkezőleg, eltorzítják anyagát, s elrontják az egész alkotást, megfosztják minden szépségétől s kellemétől, hasonlóképpen, mint a kármin, melyet ha egy hölgy nem ajkaira vagy orcája közepére, hanem valamely tévedés vagy ügyetlenség folytán homlokára vagy állára fest fel, igencsak furcsa szépséget eredményezne (bizonyosra vehetjük); minélfogva költőnk legfőbb érdeme s ügyessége álljon alakzatainak illőképpeni felhasználásában, miképp a jó festőé színeinek s árnyaló ecsetének alkalmas kezelésében, gyönyörködtető gazdagságot, kellő mértéket s helyes arányosságot eredményezvén, méghozzá mindig ott, ahol az a leginkább kívánatos.

Az alakzatok felosztása és a nyelv ékesítésében játszott szerepük

S mivel legfőbb célunk e tárgyban, hogy tanítsuk azokat az ifjú hölgyeket és nemesasszonyokat, valamint a tétlen udvaroncokat, akik arra vágynak, hogy saját anyanyelvükkel ügyesebben bánhassanak ezentúl, önnön kedvtelésükre verseket faragván olykor-olykor, úgy gondoltuk, a legalkalmasabb tudomány számukra és e helyt a *beau semblant*-é (szép látszat) lehet, amely udvarláshoz és poézishez egyképp felhasználható, lévén hogy az elme ez irányú tevékenysége során semmi nem oly visszás, mint az unalmas doktrinák és a fegyelmezés iskolás módszerei, így hát saját elgondolásainkat követve kidolgoztuk e művészet új és sajátos modelljét, amely alkalmasabb az udvarlás, mint az iskolázás céljaira, mindazonáltal nem haszontalan azoknak számára sem, akik arra törekszenek, hogy a köznyelven jó verskészítők, avagy mások ebbéli készítményeinek avatott ítészei legyenek: amiért is, eddigiekben jelzett irányunkat tovább követvén, azt mondhatjuk, legyen bármennyire is tiszta és makulátlan valamely költőnk vagy verskészítőnk nyelve, s bárha nem rútítják is afféle szeplők, mint amelyekről a nyelvvel kapcsolatos fejezetünkben a korábbiakban már szólottunk, s ekképp igen tetszetős és a köznapi használatra igen megfelelő lehet, mindazonáltal messze nem oly alkalmas a kiváló költő megannyi céljára, mint ha gálánsan tündököl mindazon színekben, melyeket a [stilisztikai] alakzatok (figures) nyújthat-



Cornelis Cornelisz van Haarlem: Az aranykor



Abraham Janssens: A Bujaság allegóriája

nak számára; ezért hát a továbbiakban az a dolgunk, hogy meghatározzuk ezen alakzatok s egyáltalán a figuratív beszéd mibenlétét. A figuratív beszéd olyan újdonsága a nyelvnek, amely evidens módon (de korántsem abszurd módon) különbözik köznapi nyelvhasználatunk szóbeli és írásbeli szokásaitól, formáitól; az alakzat pedig eleven és üdvös áldás, mely a szavakra, a mondatokra, beszédünk egészére háramlik, nem hiábavalóan, hanem meghatározott céllal, díszit és hatást fokoz a forma, a hangzás és igen sokszor az értelem változtatásának sokféle útján-módján, olykor bővítéssel, néha elhagyással, máskor inverzióval, mutációval, valamint azzal, hogy kifejezéseinkbe több energiát, tartalmat, szubtilitást, frisseséget, hatékonyságot vagy visszafogottságot visz, így vagy úgy hangolva, temperálva, erősítve, kurtítva, kitárva vagy zárva, kihegyezve vagy tompítva, vagy más módon formálva őket a kívánt célnak legmegfelelőbben: aminek alapján a tanult írástudók, akik módszeresen műrelték e műfajt a mintául szolgáló két nagy nyelven, görögül és latinul tehát, mindezen alakzatokat három nagy csoportra osztották, amelyek közül is hagyományozták az elsőt egyes-egyedül a költőkre, a másodikat költőkre és szónokokra egyképp, míg a harmadikat kizárólag a szónokokra . . .

Tandori Dezső fordítása

Giovanni Paolo Lomazzo

A FESTÉSZET TEMPLOMÁNAK „IDEÁ"-JA

(1590)

A festő számára szükséges ismeretekről

Két úton-módon kell tevékenykedni a festészetben: gyakorlatilag és elméletileg. Gyakorlati a tevékenysége annak, aki nem ismeri az alapját és az okát annak, amit tesz, csupán bizonyos készséggel rendelkezik, amelyet hosszas gyakorlattal szerzett meg, vagy csupán valami példát követ. Elméleti alapon viszont az dolgozik, aki arányos hatásokkal indokolni tudja a testek eltűntetését és beburkolását, és mindazt, amit ecsettel el lehet végezni, aztán mindezt szóval és annak rendje-módja szerint, világosan és könnyen érthetően meg tudja magyarázni másoknak. Így aztán azok a festők, akik nem így dolgoznak, hiába fektettek annyi iparkodást és erőfeszítést a műveikbe, mégsem sorolhatók a magasztalt művészemberek közé. Azok viszont, akik csupán elmélettel dolgoznak – jóllehet inkább világos szavakkal és érthető bizonyításokkal élnek, mint díszítésekkel és tetszetősséggel, amelyek a gyakorlat következményei –, mégis mintha nagyobb tökélyről tennének tanúbizonyságot, és nagyobb csodálatra adnának okot a világ számára. De megtörténik, hogy egyesek mindkettővel rendelkeznek, és mint akik biztosak a dol-

gukban, nagy léptekkel sietnek a dicsőség pálmája felé, amit hamarosan meg is szereznek, messze maguk mögött hagyva azokat, akik csak a gyakorlat vagy csak az elmélet emberei. Ezért aztán bármi jut is eszükbe, sikeresen megvalósítják, és sohasem tétováznak munkájukban, hibát meg egyáltalán nem követnek el. Eme erényeknek mindenki birtokába kerülhet, de ennek érdekében szükséges, hogy e művészet mestere mindkét dologban járatossá váljon, legyen megfelelő tehetsége arra, hogy elsajátítsa mindazokat a tudományokat, amelyek e két dolog eléréséhez szükségesek. Mivelhogy sem a tehetség önmagában, tudomány nélkül nem szerezhet a festőnek hírnevet, de a tudást sem lehet tehetség nélkül, csupán mesterséggel és buzgalommal elsajátítani. És kívánatos még, hogy legyenek ismeretei, ha nem is tökéletesek, legalább közepesek, főleg a néhány legszükségesebb területen, mert ha itt nem tud sikert elérni, akkor jobb, ha nem ezzel foglalkozik – ahogy ezt Vitruvius mondja mással kapcsolatban. Bolond tehát az, aki festő akar lenni, de nem tud írni-olvasni, hisz ez minden tudás alapja, mivel így tudjuk meg mindazt, amit mások tettek és mondtak.

Nem lehet járatlan a szent történetekben és a teológiával kapcsolatos dolgokban sem, legalább azáltal sajátítva el őket, hogy gyakorta eltársalog a teológusokkal; így ugyanis megtanulja, miképpen kell ábrázolni a lehető legméltóbban és legkiválóbban Istent, az angyalokat, a lelkeket, a démonokat, azok lakóhelyét, a ruháikat, a rangjuknak megfelelő külsőségeket, és általában minden szent

és jámbor történetet. De az általános és a különleges gyakorlat szempontjából mindenekfelett az szükséges, hogy jó matematikus legyen, ami csupán annyit jelent, hogy megfelelő tanultsággal és fegyelemmel rendelkezzék, hogy az asztrológia segítségével eljuthasson az egek, a jelek, a felemelkedő csillagképek és jelentésük megismeréséhez. Mert ha az égi képeken és befolyásaikon keresztül megismerte az égitestek természetét, meg fogja érteni, hogy Marsot harciasnak, Venust gyönyörűségesnek kell ábrázolnia, és sorra a többieket is természetüknek megfelelően, ugyanezen okok miatt. Ha ez nincs meg, méltán mondhatjuk, hogy a festészet mit sem ér, és nincs benne szellem. A geometria jóvoltából meg fogja ismerni a tökéletes és szabályos testeket, és azok arányait és méreteit, amelyek az áttételeknek, az egész művészet lényegének alapjai; valamint a perspektivát – ez a geometria szíve –, az árnyakat, a fényeket, a sugarakat, a nézeteket, és végezetül mindama részleteket, amelyek megtévesztik szemünket, és azt is láttatják velünk, ami nincs.

Az aritmetika révén pedig megismeri a testek arányait, harmóniáját és összeillését számra és mennyiségre nézvést, mivelhogy megfelelő és szép festmények a legkisebb részeknek a legnagyobbakkal való összeméréséből alakulnak ki, nem pedig csak úgy odavetve, mint azoknak a művei, akik nem rendelkeznek eme szükséges ismeretekkel. Az sem elegendő, ha a festő csupán ezekben a tudományokban otthonos, hanem még szükségesebb, hogy járatos legyen az építészet-

ben – mivel ez a művészetünk nagyrészt ugyanilyen tudományokból tevődik össze – és a zenében is, amely ugyancsak olyannyira szükséges, hogy nélküle nem lehet tökéletes a festő. De mivel minden más tudomány felett az építészet az, amelyet a festőnek teljességgel kell ismernie, és mivel sokféle különbözőség van benne, amelyek a gyakorlati megvalósítás során világosan észrevehetők, amint ezt tudják azok a festők, szobrászok, aranymívesek és mások, akik munkájukban mind egyformán követik, feltétlenül meg kell ismernünk gyakorlati megvalósításának igazi szabályait. Ez pedig végső soron legjobban a régi kiváló épületek formájának megfigyeléséből szűrhető le. Mérhetetlen sok ilyen van, például a római Colosseum és a Pantheon és számos modern alkotás is, mint Bramante, Buonarroti, Petrucci, Raffaello, Zenale, Bassi művei, meg a festő Giuseppe Medáé – aki nagyszerű építésznek is bizonyult Prospero Visconti úr milánói palotájával, amelyet azok a leghíresebb költők dicsérnek, akiket irodalmi munkásságuk nem kevésbé avat lovaggá, mint előkelő születésük –, és más derék építészek alkotásai. Ezekben a modern és antik épületekben a tiszta és igaz architekturát figyelhetjük meg a levéldíszeknek és kvadraturáknak a művészi szépet elrontó zavarossága nélkül. Az ilyesmi akkor valósul meg, amikor az építész a művészet szabályai szerint jár el, amelyek sokfélék és különbözők, mint ahogy sokfélék és különbözők az építészet rendjei: toszkán vagy dór, vagy ión, vagy korinthoszi, vagy kompozita. Ezt a rómaiak találták

fel, és ezért nevezik így, mert merít valamenynyi többi rendből. Tegyük még hozzá a hatodikat, amelyet legújabban talált ki Giacomo Soldati, a savoiai herceg őfenségének építésze, harmonikusnak nevezve azt, mert a hangzás törvényeivel könnyen megmagyarázható a fülnek, míg a szem csak nagy nehezen fogja azt fel, amivel a régieket akarja utánozni, akik a hangzással nem kevésbé tárták a világ elé öt rendjük harmóniáját, mint a rajzzal és építészettel. És mivel ez sikerült nekik, nagy dicsőséget hoztak a mi Itáliánknak.

Most pedig, mivel akárhogyan is, de hírt kell adnunk annyiféle és oly nehéz tudományról, hogy eljuthassunk az igazi dicséret mércéjéhez ebben a művészetben, látható módon nincs sok vesztegetni való időnk, hanem állandó erőfeszítéseket kell tennünk, mert minél többet tudunk meg e tudományokról, a kiválóság annál magasabb fokára jutunk el. A matematikát, amely annyi tudományt magába foglal, nem csupán feltalálóik, a kaldeusok és az arabok tartották nagy becsben, hanem minden más nép professzorai igényelték, ha más néven is. A kaldeusok és az arabok – mint Vitruvius a kilencedik könyvben említi – matematikusoknak, horoszkópkészítőknek mondották őket; a perzsák mágusoknak, a görögök filozófusoknak, a latinok bölcseknek, a gallok druidáknak, az egyiptomiak prófétáknak, az indiaiak gümnoszofistáknak, az asszírok és egyéb népek pedig más néven nevezték őket. És mindazok, akik a matematikával foglalkoztak, éppoly módfelett értették a festészetet

is, ahogy ezt életük történetéből is láthatjuk, hisz ők maguk alkották meg isteneik képét, meg minden másét, amit alakban akartak kifejezni, és a szobrokat is, amelyek a szél hatására keréken mozogtak, mint ahogy Mercurius egyiptomi szobráról meg van írva. De minthogy a festmény – amiképpen már Michelangelo megállapította – annál plasztikusabb, minél inkább közelít és hozzáidomul az élő valósághoz, helyes rendben újraalkotva azt, ezért annak érdekében, hogy minél könnyebben és megfelelően elsajátítható legyen az alkotásnak ez a módja, ismerni kell a gyakorlatot, legalább annyira, hogy megalkotva az anyag- vagy viaszmodelleket, könnyebben fel lehessen ismerni a testekben a kellő helyen létrehozott árnyakat és fényeket, úgy ahogy ezt ennek a művészetnek a legkiválóbbjai megalkották. Közülük Albrecht Dürer keresztülvágta a fejet és a test minden izületét, láthatóvá téve a tagok kiindulásait, hogy könnyebben megértesse a testek szimmetriáját, mint ahogy maga is bevallja. Jóllehet mindez másképpen és tökéletesebben megvalósítható pusztán a geometria és a perspektíva segítségével, amint ez látható az ő munkáiban meg azokban, amelyeket Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna, Bernardo Zenale és sokan mások alkottak.

Ahhoz, hogy nagyobb legyen a lelemények gazdagsága és változatossága, szüntelenül tanulmányozni kell minden kor és minden nemzet történelmét. Mert ezek emlékezetünkbe idézik, mily különböző módokon zajlottak le az események, és milyen körül-

mények között; és a festő minél aprólékosabban megfigyeli, megérti, és műveiben kifejezi mindezt, alkotása annál valószerűbb. Következésképpen a festmény megtelik azzal a fenséggel és nagysággal, amely alkalmasint meglehetett magában az eseményben. A történelemnél nem kevésbé üdvös a mi festőnk számára a költészet, sőt ez úgy összekapcsolódik vele, hogy elmondhatjuk: szinte egy a festészettel, hisz végtelen sok dologban egyeznek, különösen a költés és a kitalálás szabadságában. És ezért a festő, ha a költészet elkiséri őt munkájában, concettóit és ötleteit nem kevésbé kedvesen és elevenen tudja majd ecsetjével és a színekkel a szem elé tárni, mint ahogy azt a költők teszik tollal és tintával. Ám van egy tudomány, amely valamennyi között a legfontosabb és a legszükségesebb a rajz szempontjából, ez pedig az anatómia, amely arra tanít meg, hogyan kell egymáshoz kötni a tagokat, az ereket és a csontokat, és a testekben összefűzni az idegeket és a lehető legmegfelelőbben megalkotni az izmokat, amihez a holt és az élő testekből vesznek példát. És hogy igaz, amit mondunk, az abból is látható, hogy akik nem ismerik az anatómiát, hiába járatosak és gyakorlottak más egyébben, soha nem képesek közeledni a természeteshez, vagy azt követni, de valószínűleg még utánozni se nagyon, hiszen nem ismerik, miképpen helyezkednek el és illeszkednek össze a bőr alatt az izmok meg a többi elrejtett részek, amelyekből a mozgás születik, meg a többi oly sokféle hatás.

Emellett szükséges az érzelem és az általa

kiváltott és a testen külsőleg látható különböző hatások ismerete, amelynek alapja az elemek és az alkatok különbözősége. A festő igyekezzék jól érteni és kitapasztalni ezeket a hatásokat, és mindig erre legyen figyelemmel, ha azt akarja, hogy művei azt fejezzék ki, ami valóságos és természetes. Eme ismeretek birtokában lehet az emberek arckifejezéseit a nekik tulajdonított cselekvésekkel és a velük ábrázolt hatásokkal egybehangzóan ábrázolni, és a lélek szenvedélyei alapján gyönyörűen kifejezésre juttatni minden résznek egyetlen testben való egyesülését és a köztük levő különbözőségeket. És ha tekintettel vagyunk a felső testekre [a bolygókra], amelyeknek az országok alá vannak rendelve, valamint azok mozgásának változatosságára és befolyásukra, akkor alaposan megismerhetők minden egyes vidék lakosai. Ennek következtében nincs, aki ne tudná megkülönböztetni a franciát a spanyoltól, ezt a némettől, azt az olasztól, amazt pedig ugyancsak a többiektől. Ez pedig hozzásegít bennünket a lelkek és az alkatok mineműségének megismeréséhez, amelyből aztán megtanulható, miképpen kell helyesen értelmezni minden egyes alakot, melyek a helyes arányok, körvonalak, színek, meg a többi részlet, amely a valóságnak megfelelően valóban illik hozzá.

Végezetül az igazi festőnek teljes mértékben filozófusnak kellene lennie ahhoz, hogy mélyen belehatolhasson a dolgok természetébe, és mindegyiknek kellőképpen megadhassa a szükséges világosságmennyiséget. Mert ily módon minden ábrázolás valóságnak

tűnnék, nem pedig ábrázoltnak vagy képzeltnek, és a készítő, ha olyan, amilyennek szeretném, meg tudná mindegyiknek adni a maga értelmét. Ebben nyilvánul meg a művészet magasabbrendűsége a festő esetében, aki ettől eltekintve szerény, emberi és körültekintő lesz minden ténykedésében. Ezt is a filozófiából lehet megtanulni, mint ahogy ilyen volt a bölcs Leonardo, a gümnoszofista Buonarroti, a matematikus Mantegna, a két filozófus Raffaello és Gaudenzio, meg Dürer, a nagy druida. Akiket nem is annyira művészetük kiválósága tett magasztalttá és hírnevessé, mint inkább emberségük és szíves modoruk, amelynek a révén annyira szeretetre méltóvá lettek, hogy akivel csak szóba elegyedtek, kereste társaságukat. És ez annál is szükségesebb és fontosabb a festő számára, mivel a tömeg, amely többnyire találomra mond véleményt, minden megfontolás nélkül szeszélyesnek, majdnem bolondnak tartja, látva, hogy a legtöbb festő fantasztikus és zaklatott módon viselkedik társalgás közben. Azt most nem fürkészem, vajon ez a természetükből fakad-e, vagy a művészet bonyodalmaiból, amelyekbe szüntelenül belegabalyodnak, miközben a művészet titkait és óriási nehézségeit kutatják.

Ám mindezekhez a dolgokhoz, amelyeket mind ez idáig mint szükségeseket említettem, utoljára még hozzá kell tennem valamit, ami mindennél szükségesebb, mégpedig azt, hogy az illető született festő legyen, mint ahogy a költőről is ezt mondjuk, mert főleg ebben egyezik a festészet és a költészet. Hiá-

ba a szüntelen fáradozás, a hosszas tanulás, az éles elme, az irodalmi megalapozottság, a teológia tanulmányozása, az asztrológia segítsége, a geometria figurái, a perspektíva sugara, a zene egyezései, az aritmetikus arányok, az építészet felfedezései, a szobrászat mintaképei, a történelmi emlékek, a költői képzelet, az anatómiai példák, az érzelemkifejezések és végül a filozófiai ismeretek és bizonyítások – sohasem érhetik el, hogy e művészetben valaha is eljusson a kiválóság valamely fokára az, aki nem született festőnek, azaz ha a bölcsőből és a pólyából nem hozta magával a leleményt (invenzione) és a művészet báját (grazia). Ezt a bájt pedig akkor éri el, ha a fentebb mondott dolgokat csodálatos könnyedséggel kapcsolja össze és egyesíti abban, ami a művészetben megszületik. Viszont éppen így: akiben születésétől fogva nincs meg mindez, azt hiába méltatják a szakmájában művészetéért és szorgalmáért, soha nem érheti el, hogy az általa ábrázolt dolgokban ne legyen esetlenség, amely gyülöletessé teszi azokat minden szemlélő számára. Ennek mindkét típusra érvényes igazsága határozottan látható azokban, akik – mivel nem születtek festőnek – szorgalommal és fáradozással követik és utánozzák mások manieráját, de soha nem tudják elérni, még csak meg sem közelíteni őket. A többiek viszont, a született festők, akik erre vannak teremtve, a velük született bájt és tehetséget egybekapcsolva mérsékelt szorgalommal és az előbb említett tudományok ismeretével, sikeresen valósítják meg mindazt, amit akar-

nak, bár – mint fentebb már kellőképpen megbeszéltük – szellemük különbözőségétől függően más-más manierával.

Lontay László fordítása

Gregorio Comanini

FIGINO, AVAGY A FESTÉSZET CÉLJA

(1591)

.....

Figino: Kérem, hallgasson meg, ó Guazzo, és lássa, vajon tévedek-e. Ön azt mondja, fantasztikus utánzást művel az a festő, aki szeszélyből és saját leleményéből fest meg egy olyan dolgot, ami másutt, mint a festő elméjén kívül nem is létezik. Nem így van?

Guazzo: Pontosan így van, ahogy Ön elismételte.

Figino: Nos, hallgasson meg. Giuseppe Arcimboldo uraság, városunk [Milano] nemesura és Ő Császári Felsége [Rudolf] festője, igazi manierával úgy formált meg egy Florát és egy Vertumnust, hogy az előbbinek minden tagja virág, az utóbbinak gyümölcs. Vajon mondhatjuk-e, hogy e két alkotásban fantasztikus utánzást művelt?

Guazzo: Ugyan miért nem? Sőt, igen leleményes és fantasztikus festő, akit teljes mértékben dicsérhetünk. Mert jóllehet mind Flora, mind Vertumnus meséjét kívülről

kapta – költőktől, akik versben imitálták, és más festőktől, akik már megfestették –, mégis az ő szeszélye és leleménye volt, hogy olyan nőt formáljon meg, aki csupa virág, és olyan férfit, aki csupa gyümölcs; ez még senkinek az agyában sem fordult meg...

Figino: Ne feledje, hogy nincs képén gyümölcs vagy virág, amelyet ne a természetből venne, és ne a lehető legnagyobb gondossággal utánozna. Ám a mondott gyümölcsöknek a testrészekként való alkalmazása annyira leleményes tett, hogy a csodálkozás méltán csap át ámulatba. És ha látta volna, ugyan mit szólna ahhoz a fejhez, amelyet több, igen különböző állat fejéből állított össze Németországban, és amelyet a császár évekkel ezelőtt elküldött a spanyol katolikus felségnek? A homlok a következő állatokból áll: indiai gazella, nőstény dámvad, párduc, kutya, dámszarvasbika, hím szarvas és a nagy vadállat. A Tirol hegyeiben honos vadkecske a nyakszirtben foglal helyet az orrszarvúval, az öszvérrel, a majommal, a medvével és a vaddisznóval egyetemben. A homlok felett van a teve, az oroszlán és a ló. És az a szép, hogy azok az állatok, amelyeknek szarvuk van, ágaikkal a homlok köré szinte királyi koronát fonnak, ami igen kedves lelemény, és nagy ékessége a fejnek. Az arc hátsó része (mivelhogy a fej profilból van ábrázolva) egy elefánt, amelynek a füle arányos az egész fej fülével. Az elefánt alatt egy szamár: ez alkotja az állkapcsot. A mondott orca elülső része egy farkas, amely kinyitja a száját, és egy egeret kap be, és a nyitott száj a szem, és az egér a szembogár; és az egér farka és comb-

ja egy soványka szakáll, avagy az ajak felett a bajusz. A homlokban, az említett állatok alatt van a róka, amelynek megtekert farka a szemöldök. A róka hátán ül egy nyúl, ez alkotja az orrot, egy macskafej pedig a felső ajkat. Az elefánt a nyak alatt ormányával átfog egy tigrist, ez van az áll helyén, a körültekergőző ormány vége pedig az alsó ajak. A száj nyílásában egy zöld gyík látható. Fekvő ökör formázza az egész nyak kerekségét, és egy őz egészíti ki. Ezután két állatbőr ereszkedik alá a mellre, egy oroszláné és egy kosé, és ezzel befejeződik a mű. Mit szólnak hozzá, uraim? Elhiszik, hogy ezen a táblaképen, túl a kedvességen, megtalálható a mesteri tudás is? Tegyük fel, hogy nincs olyan fej, amelyet Arcimboldo ne a természetből vett volna, hisz a császár lehetővé tette számára, hogy elevenen láthassa mindezeket a felsorolt állatokat. Nézzék csak az ember mesterséges összeállítását, és bámuljanak. Az emberi homlok ábrázolásához – amellyel, noha vidámak vagyunk, néha fájdalmat színlelünk, és gyűlölködve gyakran szeretetet mutatunk – elővette a rókát, ezt a módfelett ravasz állatot, és a többi közé helyezte. Az orcában honol a szégyenkezés: megalkotásához az elefántot vette igénybe, amelyről Plinius azt írja a *Historia naturalis*ban, hogy csodálatosan szégyenlős, mivel ha vereséget szenved, elmenekül a győztes hangja elől, és sohasem párosodik nyilvánosan, csak ott, ahol nem látják. A farkasról az olvasható, hogy farka egynémely szőrében szerelmi méreg van, és a farkasok közé sorolják a hiúzoknak mondott állatokat is, amelyeknek igen éles a sze-

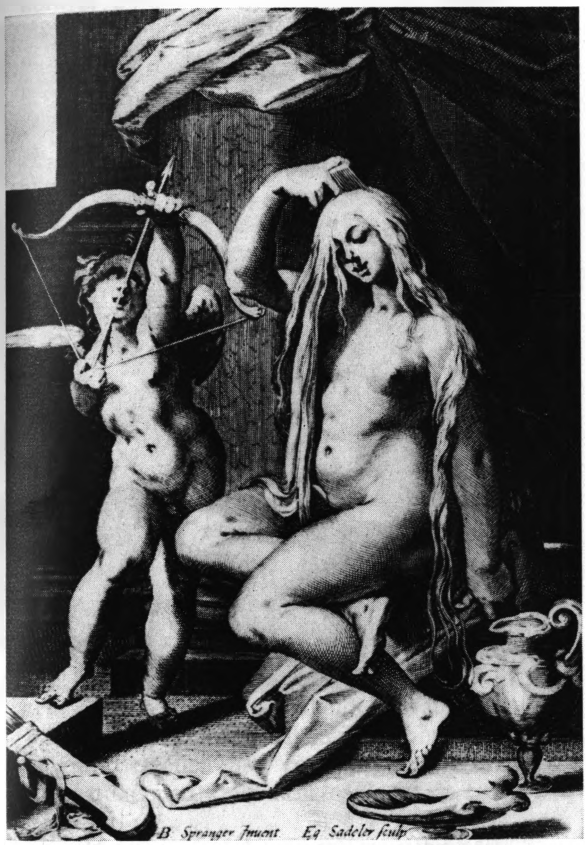
me. Ezért a művész farkastól vette a szemet, amely szerelemmel tudja megmérgezni a szívet, és amely a látás eszköze. Plinius tanúbizonysága szerint Theophrasztosz azt írja, hogy az egerek még a vasat is szétrágták az Égei-tenger egyik szigetén, ezért ővelük ábrázolta a festő a szembogarat, amely a szerelmi szenvedélyekkel szétrágja, és leigázza a legmakacsabb elmét is. Az orr elképzeltetésére a nyulat választotta ki, nem mintha annak jobb szaglása volna, mint a többi állatnak, hanem mert elővigyázatlansága és az a tény, hogy a futás az egyetlen menekvése, lehetővé teszi, hogy egy filozófiai titkot tárjon elénk, mégpedig azt, hogy a kiváló szaglással rendelkező emberek oktalanok, mint azok, akiknek elméje nem hajlamos az elővigyázatosságra. Azt mondanom sem kell, miért a macskával ábrázolta a szájat, hisz eme állat falánksága világos magyarázat erre. Ám az ökörről, amely a torok helyén áll, el akarok mondani egy erkölcsi tanulságot, amely nagyon megszívlelendő, és ez a méltó festő nagyon nemesen utal rá. Valamennyi létező állat közül (legalábbis a garamantusoknál [ókori afrikai nép]) csupán az ökör mozog hátrafelé legelés közben, mint Plinius írja *Historiá*ja nyolcadik könyvében. Szóval ez az ökör, amelyet Arcimboldo a torok helyére tesz, azt jelenti, hogy aki mohón fal és vedel, az nem emberi módon él, nem az erény felé halad, hanem visszafelé, hátat fordít céljának, és a baromhoz hasonlatos. Héraklész oroszlánjának és a Gyapjú rendjének [aranygyapjas rend] bőre pedig, amely a mellet alkotja, azt mutatja, hogy erővel és

fáradozással szerezhető meg a tisztelet és a dicsőség.

Guazzo: Nem emlékezem, hogy valaha is láttam volna ily bájos leleménnyel vagy ily tudós allegóriákkal megalkotott festményeket. Tudom, mennyire igaz, hogy a jó festőnek és a jó költőnek egyaránt szüksége van valami egyetemes irodalomra, amellyel Próteusz módjára különböző alakokat vehet fel, és mások küllemét öltheti magára, már ahogy az utánzóhoz illik.

Martinengo: Én is egyetértek az önök véleményével, jóllehet egyesek makacsul az ellenkezőjét állítják, és azt hangoztatják, hogy még a költőnek sem szabad utánoznia tudományos vagy mesterségbeli dolgokat. Ebből kiindulva, nem csupán Pontanót merészelik korholni, mivel egyik költeményében megénekelte az ég dolgait, hanem még Vergiliust is, aki a *Georgicá*ban a mezőgazdaságról szólott; és Arisztotelész tekintélyére hivatkoznak, aki azt mondja Empedoklészről, hogy inkább filozófus volt, mint költő . . .

Figino: A jó festő nem csupán ebben, hanem minden másban is megőrzi műveiben a valószerűséget . . . A józan ész nem dicsérheti Albrecht Dürert, aki németes bajusszal és a germán nációéhoz hasonló fizimiskával ábrázolta a zsidókat, hisz ez nem valószerű, és távol áll attól, amit nap mint nap láthatunk. És hasonlóképpen mint tévedést róták fel Michelangelónak, hogy az *Utolsó ítélet* ábrázolásában Krisztust szinte teljesen szakáll nélkül festette meg, hisz a teológia azt tanítja, hogy az embereknek szakállasan kell feltámadniok, és az Üdvözítő



Bartholomäus Spranger: A fésülködő Vénusz

Hans von Aachen: A Halál allegóriája

korával pontosan egyezően kell új életre kelniük. Ebből azt az állítást vonhatjuk le, hogy ebben a dologban Buonarroti eltért a valószerűségtől. Mert ha – a teológusokkal szólva – Krisztus feltámadása az emberek feltámadásának oka-példája, akkor eléggé nyilvánvaló, hogy Michelangelónak nem kellett volna csaknem csupasz állal festenie Megváltónkat. És az is, ahogy ugyane festő ábrázolása szerint egyes szentek az égben csókolóznak, szintén bosszantja a festészet rideg cenzorait, akik azt mondják: Michelangelo ebben minden kétséget kizáróan illetlenséget követett el, mivel nem valószerű, hogy a boldogok, miután visszanyerték testüket, így csókolják majd egymást, bármennyire nagy is közöttük a szeretet, és bármennyire örülnek egymás dicsőségének.

Martinengo: Volna-e mód arra, hogy Michelangelót tisztázzuk az illetlenség eme rágalma alól? Én ugyanis oly nagy embernek tartom őt, hogy úgy vélem: a csóknak a boldogok seregletében lezajló aktusát nagyon is meggondoltan és megfontoltan ábrázolta.

Figino: Szívesen meghallgatom ily isteni festő védelmére mondandó szavait, hisz az ő műveit az átlagosnál sokkal jobban szeretem. Beszéljen hát, és mutasson valami utat, miképpen szabadíthatnánk fel őt eme vád alól!

Martinengo: Arisztotelész elmondja, miképpen védekezhetnek a költők az illetlenség vádjával szemben: azt gondoltam, a festők ugyanígy járhatnának el, amidőn nekik is szemükre vetik, hogy kevéssé tartják magukat a valóhoz. Hallgassák meg, ho-

gyan. A költeményekben nemritkán olvashatók olyan mesék, amelyek a hangzás és a szöveg alapján hihetetlenek, és a valóság minden látszatától távol állanak. Ám ha allegóriával élünk, nyomban eltűnnek és szertefoszlanak a korábban szembeötlő illetlenségek, mint ahogy pirkadatkor útnak indulnak és eltűnnek a kisértetek és szertefoszlik a homály. Homérosznál Jupiter aranylánccal megkötözi Júnó kezét, a felhők közé felakasztja az égre, és mindkét lábára üllőt függeszt, amelyek súlyukkal lehúzzák. Hát így bánik a férj az istennőként tisztelt Júnóval, isteni feleségével? Hát ebben a mesében mennyi a valószerűség? De ha allegorizálni kezdünk, és azt mondjuk: Homérosznál Júnó a levegőt jelenti, az aranylánc a csillagokat, amelyek oly közel vannak hozzá, a két üllő pedig a vizet és a földet, amelyek alá vannak neki rendelve, akkor az, amit korábban mérhetetlenül illetlennek tartottak, egyszerre ildomossá lesz. És ugyanezt mondhatjuk el sok más dologról is, ami a Szentírásban olvasható, különösképpen egyről, amely mindegyiknél megfelelőbb a mi céljainkra. „Csókoljon meg (mondja az *Énekek éneké*ben az ara az ő jegyesének) szája csókjával." És vajon illik-e, hogy az egyház csókot kérjen jegyesétől, aki nem más, mint Isten? Hogyan kerülnek az emberek szerelmi tettei az isteni szeretetbe? De lám, az allegória segítségével eloszlatható az illetlenség minden köde, hisz az ara által annyira áhított csókot az Ige megtestesüléseként kell értelmezni, amelyben a két természet – az isteni és az emberi – egybekapcsolódik, a két

idióma közösségre jut, mint ahogy a csókban két száj egyesül, és a csókolózók lehelete egybeolvad. Mondom tehát: amiképpen a költészetben az allegóriák megszüntetik a szöveg ildomtalanságát és lehetetlenségét, éppen úgy gyakran a festészetben a misztériumok, melyeket a jó festő munka közben beleértett, eltűntetik mindazt, ami képeikben és cselekvéseikben hihetetlen vagy lehetetlen. Ha azt mondjuk, Michelangelo nem azért festette meg az égben csókolózó boldogokat, mert valóban csókolóznak, hanem mert forrón szeretik egymást Istenben (és ezt a szeretetet legjobban a csókkal fejezhette ki, mert azok tesznek így, akik szeretik egymást), ezzel talán pajzsot tartunk ellenfelei nyilai elé, és bebizonyítjuk, hogy ez a nagyszerű festő egyáltalán nem tért el az illemtől, ahogy ezt a szemére hányták...

Figino: Örülök, hogy fegyvert nyújtott e nagy festő védelméhez, köszönöm önnek.

Guazzo: De mit mondjunk, ó Figino, azokról a festőkről, akik úgy formálják meg Szent Györgyöt, hogy jobb kézzel döfi a lándzsát a sárkány mellébe? Vajon ők megfigyelték-e a valóságot? Mert a lovagi művészet mesterei szerint a lovag nagyon kényelmetlenül tud csak szúrni a jobbjával, így képtelen lendületet adni a lándzsának; és aki azt akarja, hogy a lándzsa célba találjon, az a ló nyaka fölött bal felé döfjön.

Figino: Ebben az esetben sem hiszem, hogy illetlenséget követtek volna el; jól tudják ugyanis, hogy a költők az olvasók nagyobb gyönyörködtetése érdekében nem akármilyen elhihetőt tesznek költeményük

tárgyává, témájává, hanem a csodálatos elhihetőt (különben kevés gyönyörűséget nyújtanának), s ezért ők is olyan cselekményt képzelnek el, amelyben megvan a csodálatos, feltételezve, hogy festményük ily módon jobban fog tetszeni, és nagyobb gyönyörűséget okoz majd a szemnek. Bal kézzel lándzsát törni nem nagy dolog, de jobbról keresztben hasítani több erőt kívánó lovagi tett, és ama szentet ilyennek akarják láttatni. Mindazonáltal ajánlatosabb volna bal kezes csapást ábrázolni, vagy pedig – ha már jobb kezesnek ábrázolták – úgy megfesteni, mintha pikával végezné . . .

A festőnek, akárcsak a költőnek, megvan az ereje és a tudása ahhoz, hogy véleményt alkosson, és azt nem kevesebb nemességgel fejezze ki, mintha mást művelne . . . És mennyi mindent lehet egyetlen szempillantással megcsodálni egy apró festményen is: ha mindezt versben olvasnók, hosszú idő kellene áttekintéséhez, és hosszú ideig lefoglalná az olvasót. Albrecht Dürer egyik festménye, amelyet a szász herceg adományozott az egykori Granvella kardinálisnak, ábrázolja és elképzelteti mindazt a mártíromságot, melyet az Antikrisztus eljövendő üldözései fognak okozni; Albrecht önmagát festette meg a kép középpontjában, és mindezt oly ügyesen, akkora rendben, hogy a szemet nem bántja az alakok sokasága, hanem gyönyörűségét leli benne. És a költőnek ugyan hány szót kellene felhasználnia eme gyötrelmek leírására, és másnak mennyit kellene fáradoznia, hogy mindezt elolvassa és megértse! . . .

És semmiképpen sem akarok hallgatni arról a nagy márványról, amely Rómában található, és amelyben mély filozófiával van megmintázva a kiváló földművelő feladata. Egy ifjú paraszt áll a középpontban, jobb térdével ránehezedik a földön elterülő bikára, baljával megszorítja az állat felső ajkát, jobbjával meg kést döf a szügyébe. A sebből vér csorog. Egy kutya feláll a hátsó lábára, a bikának támaszkodik, és olyan, mintha a gazdának hizelegne. A bika hasa mentén nagy kigyó tekergőzik, mellette fekszik az oroszlán, amelyből árad a büszkeség. A bika nemzőszervét egy rák csápjai markolják meg, hímvesszeje csúcsát egy skorpió csípi. A paraszt jobb feléből gyümölcstől roskadozó fa nő ki, rajta egy skorpió meg egy lefelé forduló fáklya. Bal feléből egy másik fa, de azon nincs gyümölcs, itt a fáklya az égnek fordul, a törzshöz pedig egy ökörfej tapad. Az említett munkásember vállán egy holló van bevésve, a szikla tetején pedig két ifjú, az egyik lángoló fáklyát tart felfelé, a másik ugyancsak égő fáklyát, de lefelé. Fent, a kő szélén van a Nap, szekerét négy paripa húzza, és a nap mögött egy nő, derekán több csomóra kötött hosszú kigyó, és a nő mögött három láng és a lángok mögött egy lándzsát tartó szárnyas fiú, akit egy kígyócska fon át; és a fiú mögött megint négy láng, és a lángok mögött a Hold szekéren, amelyet két roskatag ló von.

Guazzo: Furcsa szeszély ez, mégis úgy érzem, tele van mélyebb értelemmel. Ön, aki mesélt róla, magyarázza is meg.

Figino: Ha önök ketten segítenek, nem

utasítom vissza a feladatot. Ám, ha erőim csődöt mondanak, siessenek segítségemre, és legyenek részesei fáradozásomnak.

Martinengo: Óriások nem hívnak segítségül törpéket.

Figino: Ám a magamfajta törpék igenis kérik az óriások segítségét. De még ha óriás volnék is, hát nem tudják, hogy az óriások vállán álló törpe messzebb lát, mint az, aki hordozza? De félre a tréfával, hüvelyezzük ki eme szobor értelmét. Azt hiszem, a paraszt által legyűrt és megsebesített bika a földet jelenti, akörül fáradozik és verejtékezik a földművelő, ahogy ekevassal és kapával felhasítja az oldalát, és összetöri, felforgatja a hantjait. A sebből vér csorog, mert a talaj megműveléséből kapjuk a termést. A kutya, a hűség és a szeretet jelképe, talán azt példázza, hogy a jó paraszt legyen hű a mezőhöz, és szeretetteljesen adjon meg neki mindent, ami ahhoz szükséges, hogy a föld puhává és termővé legyen. Ami azonban a bika hasa mentén kinyúló és elterülő kígyót illeti, azt hiszem, az elővigyázatosságot jelenti, a hely, az idő, a magvak, a természet, a fák megfigyelését, hogy kellő módon lehessen trágyázni, gyomlálni, vetni, aratni, metszeni, ojtani, öntözni, és elvégezni minden egyéb paraszti munkát, amelyhez ugyancsak megkívántatik az erős hát, a szilárd izom és a meg nem szűnő kitartás, ezért mintázta meg a szobrász az oroszlánt, amely a legmerészebb valamennyi merésznek mondott állat között. A heréken csüngő rák egyesek szerint azt a nemzőtevékenységet jelképezi, amelyet a paraszt által a magokkal termővé tett föld

végez. De vajon mi okból higgyük azt, hogy ez a vélemény helytálló?

Guazzo: Azt hiszem, azért van ez, mert a rák, ez a rézsút hátrafelé araszoló állat, a Napot jelenti, hiszen ez a nagy égitest mindig rézsut teszi meg az útját, és amikor a Rák házában áll, lefelé indul, a legalacsonyabb jelek felé, és hátrafelé távolodik tőlünk, mint ahogy Macrobius is megmondotta a *Saturnaliák* első könyvében ezen szavakkal: „A Rák a hátráló járással mi mást mutat, mint a Nap útját? A Nap soha nem az egyenes utat járja, hanem mindig rézsut halad, amerre a jelek rendje igazodik, és különösen ama jelben a Nap a magas útról kezd már letérni az alacsonyabbak felé." És a Nap, lángjával felmelegítve a Földet, megadja neki azt a nemző- és teremtőerőt, amellyel megsokszorozza a befogadott magot.

Figino: Továbbá azt mondják, hogy a skorpió, amely a csápjaival a bika hímvesszejének végét csípi, a teremtést ábrázolja. Mi a véleményük erről a felfogásról?

Martinengo: Ésszerűnek tartom. Mert a skorpió olyan állat, amely télen tetszhalott, de tavasszal kiélesíti farka hegyét, és bizonyságot tesz arról, hogy a hideg nem ártott meg neki, amiként a Föld is, amikor a Nap a Skorpió jegyébe lép, elveszíti természetes ékességeit, lehullanak a fák levelei, elfonnyadnak a virágok és a fű, éppen az imént említett csillag erejénél fogva, amely csillag úgyszólván megmérgezi a levegőt; Plinius ezért írhatta a *Historia Naturalis* tizenhatodik könyvében: „Folia decidere Timaeus mathematicus Sole Scorpionem transeunte

sideris vi (et) quodam veneno aeris putat" (Timaeus matematikus a lombok lehullását annak tulajdonítja, hogy midőn a nap elhalad a Skorpió előtt, a csillag ereje megmérgezi a levegőt); de tavasszal aztán újra felölti korábbi szépségeit, és visszaszerzi mindazt, amit a jeges évszakban elveszített. Még egy érvet sorolhatnánk ehhez, ha igaz, amit Macrobius ír, azaz hogy a Kos a Marsnak a háza, a Bika meg a Venusé, de a Skorpió közös otthona mindkettőnek: a hátulsó rész a tűvel és a méreggel Marsé, a viszályok dölyfös égitestéé, az elülső rész pedig, amellyel ez az állat átkarol és csábítgat, Venusé, ezé a jóságos planétáé, amely létrehozza a házasságokat, barátságokat teremt és összebékít. Nos, mivel Empedoklész tanítása szerint a világ viszályból és barátságból születik, ennek értelmében a skorpiót tekinthetnők a teremtés jelképének, mert jelképezi az egyetértést és a széthúzást. De mivel az asztrológusok nem akarják, hogy a Skorpió közös otthona legyen a Venusnak és a Marsnak, figyelmen kívül hagytam ezt a felfogást. Tegyük azonban hozzá, ó Guazzo, hogy efféle okoskodással lehetne megtoldani azt a másikat, amelyet a Rák értelmezésében használt, amikor azt mondta, hogy az asztrológusok a Rákot a Hold házának jelölték ki. És mivel a Hold testeket növeszt, és ha erősödik a fénye, sok test nő, ha viszont nincs Hold, testek sem keletkeznek, ezért a nemzést nagyon jól kifejezi az az ábrázolás, amelyen a rák belekapaszkodik a bika nemzőszervébe, ami azt bizonyítja, hogy a nemzés a nedvek által jön létre.

Figino: Sőt, egyre inkább meggyőződésem, hogy a szobrász, ugyancsak a nedvesség jelentéséből kiindulva (amely nedvesség a fákat táplálja, és éjszaka hull a mezőre) szándékosan véste ki a gyümölcsök növényévé a skorpiót, amely nedvességből él, és a lefelé fordított kis fáklyát, amely az éjszaka idejét jelenti. Mindezekkel azokat a fákat akarta ábrázolni számunkra, amelyeket a föld önmagától hoz létre, és amelyek művelés nélkül teremnek gyümölcsöt, ahogy viszont azzal a növénnyel, amely már nem ád gyümölcsöt, azokat a fákat ábrázolta, amelyek csak akkor nőnek, ha a paraszt elülteti őket, vagy csak akkor teremnek gyümölcsöt, ha a gazda megműveli őket, vagy megmaradnak vadnak, ha ojtással meg nem nemesítik. Ezért tette melléje a fejét az ökörnek, amely megmunkálja a földet, és a felfelé állított fáklyát, amely a nappalt jelképezi, azt az időszakot, amelyet a földművelők falusi munkálkodással és tevékenykedéssel töltenek. De az a holló, amely a magasban látható az ifjú háta mögött, azt jelenti, mennyi figyelem és szorgalom szükséges a paraszt részéről a föld megmunkálásában, ha kellő hasznot kíván húzni belőle, ha meg akarja tölteni a csűröket takarmánnyal és a pincéket jó szürettel. És tudjuk, a holló igen serény állat az élelem megszerzésében, Arisztotelész ezért írja az *Állatok történeté*nek kilencedik könyvében, hogy szűk helyen, és ahol nincs bőven élelem, csak ketten férnek meg, és mivel kicsinyeik tollasak, hogy tudjanak repülni, előbb kidobják őket a fészekből, majd elűzik őket az egész vidékről. Nyilvánvaló, hogy a két ifjú

a két fáklyával, a felfelé és a lefelé fordítottal, a nappalt és az éjszakát jelenti, aminthogy Apollón a szekéren a születő napot jelképezi, a kígyó által átfont nő pedig a természet jelképe. De a következő három lángról mit higgyünk, mit jelentenek?

Martinengo: A három szakaszt jelentik, amelyre a nap feloszlik, mégpedig a reggelt, a delet és az estét.

Figino: Én is pontosan így vélekedem. De mit mondjunk arról a szárnyas kisfiúról, akit hosszú kígyó övez?

Martinengo: Lehet, hogy azért került oda, hogy jelezze a Holdat követő természet ügyességét és fürgeségét. És ezt nemcsak a kisfiú vállán látható szárny miatt gondolom, hanem a négy láng miatt, amelyet a szobrász az oldalához rakott, ezeknek szerintem csak az lehet az értelmük, hogy a Hold négy arculatát ábrázolják, azaz az újholdat, a félholdat, a teliholdat és ismét a félholdat.

Figino: Azonkívül úgy vélem, hogy a Hold, amely a két térdre rogyó ló által húzott és a kőlap legvégére vésett szekér felett látható, a nyugati Holdat ábrázolja. Nos, mennyi minden is van ábrázolva finoman és jól elrendezve e márvány szűkös helyén! Nem igaz tehát, hogy a festő is ne tudna kis képen sok cselekvést megjeleníteni úgy, hogy ne zsúfolja teli kellemetlenül a képeket, ahogy ön mondta, ó Guazzo, ez tehát nem lehet ok arra, hogy a festészet utánzása ne legyen egyenlő a költészetével, és ne álljon helyt önmagáért, következésképpen ne gyönyörködtessen ahhoz hasonlatosan. És ámbár a költői ábrázolás a lelkek szépségét tárja

elénk, az sem mondható, hogy a festészet képei alábbvalóak, hisz bebizonyítottam már, hogy a festő tökéletesen utánozza a szokásokat, és hogy nincs lelki szenvedély, amelyet az ecset ne fejezne ki éppoly elevenen, mint a toll.

Lontay László fordítása

Giordano Bruno

A KÖTELÉKEKRŐL ÁLTALÁNOSSÁGBAN

(1591)

A kötelékteremtőről általánosságban

I. A kötelékteremtő fajtái

A kötelékteremtők általánosságban: az Isten, az Ördög, a Lélek, az Állat, a Természet, a Sors és a Szerencse, végül pedig a Fátum. Ez az általában vett kötelékteremtő, amelyet nem lehet egyetlen névvel illetni, szemmel nem látható módon és testi érzékeléssel fel nem foghatóan teremt köteléket: a test ugyanis nem önmagában hat az érzékelésre, hanem egy bizonyos — a testben létező és a testből kiáradó — erő által. Tehát metaforikusan kéznek nevezhetjük a kötelékteremtőt, amely sokrétű előkészület után fordul és hajlik a megkötendő felé.

II. A kötelékteremtő hatása

Ez a hatás az, amelyről a platonikusok azt mondják, hogy a kötelékteremtés révén az értelmet az ideák rendszerével ékesíti; a lelket a törvényszerűségek sorozatával és ritmikus változásaival telíti meg; a természetet különböző magvakkal teszi termékennyé; az anyagot megszámlálhatatlanul sok viszonylatban formálja meg; ez az, ami mindent éltet, lecsendesít, felüdít, felkavar; ez az, ami mindent elrendez, életre hív, irányít, magához édesget, lángra gyújt; ez a hatás az, ami mindent mozgat, láthatóvá tesz, megvilágít, megtisztít, kellemessé tesz, beteljesít.

III. Miként teremt köteléket mesterséggel

A mester mesterségbeli tudásával teremt köteléket, minthogy a mesterségbeli tudás mesterséges szépség. Nem csoda, hogy a mesterséges és a természetes dolgoknak a szépségét értetlenül és érzéketlenül szemléli az olyan ember, aki egyáltalán nem képes ugyanakkor a mindeneket teremtő szellemet is meglátni és csodálni. Az ilyen embernek „a csillagok nem hírdetik Isten dicsőségét", s következőleg nem annyira Istent, mint – tompa lévén a lelke – Isten teremtményeit fogja csókolgatni stb.

IV. Miként létesül több kötelék az emberrel

A kötelékteremtők nyilvánvalóan több köteléket létesítenek az emberekkel, mint az állatokkal, az emberek között pedig többet az élénk szelleműekkel, mint a tompa agyúakkal; akik ugyanis többféle tehetségnek és

képességnek vannak bővében, azok több irányba tekintenek, több körülményt és célt mérlegelnek, őket tehát állandóan többféle vágy űzi.

V. Hogy az érzékelés kerítőként szolgálja a kötelékteremtőt

Az érzéketlen embert csak ritkán és csak a természet által szinte támadásszerűen felkeltett vágy kötözi meg, tápláléka is kevésfajta és közönséges eledelre korlátozódik. Az ilyen embert nem gyönyörködteti az ékesszólás, nem csábítják a szerelmek, nem mulattatja sem a zene, sem a festészet, sem a természet többi csábszere.

VI. Miért nem elégít ki egyetlen kötelék

Azért kötöz magához több dolog, azért érzékelek több kötelékteremtőt, mert a szépségnek különböző, sőt egymással kapcsolatban nem álló fokozatai vannak. Ezért egy bizonyos tekintetben egyfajta, más viszonylatban más dolgok hevítenek és kötöznek meg. Mert ha minden szempont egybehalmozódnék, akkor talán az összes helyett és az összesből csupán egyet fognánk fel. Azt azonban eddig alig tűrte el a természet, hogy a szépségnek, kellemességnek, jóságnak és az ezekkel ellentétes és ezektől különböző hajlamoknak különféle kötelékei ránk zúduljanak, és ezért az anyagrészek számának megfelelően elkülönítve, sőt szétválasztva adagolta őket. Mégis megtörténik, hogy valakit néha egyetlen tárgy köt le, akár azért, mert érzékei olyan tompák, hogy más dolgok iránt vak, illetve nem fogékony, akár

annak az egy köteléknek a hevessége miatt, amely így egyedül keríti hatalmába és gyötri, hogy ennélfogva a más dolgok iránti érzékelése elzsibbad, elhomályosul, sőt megsemmisül. Ez azonban csak ritkán és csak kevés emberrel történik meg, és csodaszámba megy, mint például azoknak az esetében, akik az örök életben reménykedve, hitük vagy hiszékenységük elevensége által annyira elragadtatott lelkűeknek tűnnek, és testileg is szinte kilépnek önmagukból (és az a dolog is, amely képzeletük és hiedelmük ereje által lenyűgözte őket, egyre hevesebben hat rájuk), hogy – úgy látszik – még a legszörnyűbb kínzásokat sem érzik, ahogy ez bebizonyosodott Anaxarkhosz filozófus esetében és galileai Andrásában, Lőrinc presbiterében és a mi korunkban is több vallási elfogultságtól vezetett fejedelem- és királygyilkos esetében; hihető viszont a cinikus Diogenész és Epikurosz esete, akik ebben a tekintetben – miután lelkükön a dolgok megvetése és a természet alapelveivel, valamint rendjével megegyező gondolkodásmód lett úrrá – minden gyönyörűség és minden fájdalom érzékelésétől megszabadultak, és úgy vélték, hogy az emberi faj lehetőségeihez képest elérték az életben elérhető legfőbb jót, midőn lelküket a fájdalom, a félelem, a harag és más kellemetlen érzések hatályán kívül helyezve valamilyen heroikus gyönyörűség állapotában őrizhették meg, és azt állították, hogy az emberi élet alacsonyrendű, és nyilvánvalóan csak múlékony jelenségeit semmibe véve már halandó testi mivoltukban is odáig jutottak, hogy életük az istene-

kéhez legyen hasonló, így tehát véleményük szerint egyrészt másoknak mutattak példát a legfőbb jó és a kiváló erény tekintetében, másrészt ők maguk el is érték ezeket.

VII. Milyen módon járul hozzá a szellem a kötelékteremtéshez

Vannak, akik azt állítják, hogy a kötelékteremtő a szellem fensőbbsége által kötöz magához egy másik dolgot, és ugyanezért nem tudja egy másik dolog őt magát megkötni, ám az egyenrangú lelkületek között létezik kölcsönös kötelék, és ez valamilyen minőségi rendszeren alapszik. Márpedig az következik ezeknek a véleményéből, hogy a szellem állandóan változik és módosul, miként az alakok, összekapcsolódások és jelenségek is módosulnak, mert akit egy gyerek magához kötöz, azt ifjúként nem ugyanúgy kötözi magához; akit egy leány magához kötözött annak idején, azt matrónaként nem fogja megkötözni. Tehát nem lehet egyetlen egyszerű elvre visszavezetni azt, ami valamiképpen összetett és természetében változó, sőt, éppen mint ellenkező elemekből összetevődő dolog kerül a kötelékteremtő hatása alá.

VIII. Kivel teremt könnyebben köteléket

Azzal az emberrel teremt leginkább köteléket, aki igazán ember, a legtekintélyesebbek fajtája szerint, aki – úgy tetszik – sokkal inkább óhajtozik a legtekintélyesebb dolgok után, mintsem hogy értéktelen hitványságokat birtokoljon; mert hiszen ezek

birtoklása könnyen bosszúságot okoz; ha viszont nem könnyen jutunk hozzájuk, annál hevesebben szenvedünk.

IX. Miként kapcsol valamit a vele ellentétes dolgokhoz

A kötelékteremtő ugyanazon faja is zavarodottnak és valamiképpen ellentétesnek látszhat, amikor az ugyanazon kötelékek által keltett ellenséges hatásokat és szenvedélyeket tapasztaljuk. Ugyanis akin például Cupido kötelékei vettek erőt, az – úgy tűnik – ugyanattól a tűztől égve és ugyanattól a huroktól szoríttatva egyszer kiáltozik, másszor egy szót sem szól, örvendezik vagy szomorkodik, remél vagy kétségbeesik, retteg vagy vakmerően cselekszik, haragszik vagy szeliden nyájaskodik, sír vagy nevet...

X. A kötelékteremtő nem egyetlen kötelékkel kötöz meg különböző dolgokat

Semmi sem abszolút szép, ami kedvesként megkötöz, semmi sem abszolút jó, ami mint hasznos vonz magához, semmi sem abszolút nagy, ha egyszer véges. A szépséggel kapcsolatban ugyanis vedd figyelembe, hogy a nőstény majomnak a hím majom, a kancának a mén tetszik, és még Venus is csak az emberektől elütő héroszoknak. A jó tekintetében vedd figyelembe, hogy minden dolog ellentétes elemekből áll, hogy az élőlények közül egyeseknek a vízben jó, másoknak a szárazon; ezeknek a hegyekben, azoknak a réten; némelyeknek a mélységben, másoknak fenn a magasban.

Joachim Wtewael:
Lót a lányaival

Nicholas Hilliard: Dandy

XI. Ki teremt köteléket

Tehát az teremt köteléket, aki ismeri a mindenség törvényét, vagy legalább annak a sajátos dolognak a természetét, rendszerét, vonzalmát, állapotát, bánásmódját, határát, amellyel köteléket akar teremteni.

XII. Nincs olyan egyedi dolog, amely mindennel köteléket teremthet

Az, ami abszolút szép és jó és nagy és igaz, tökéletesen megkötözi az érzelmet, az értelmet és mindent. Továbbá semmit sem veszít el, mindent megtart, mindent kíván, őt magát is többen kívánják, és többen törekednek utána, mert uralkodik a kötelékek különböző fajtáiban; ezért szeretünk különböző mesterségekben bővelkedni, még ha nincs is, ami avval kérkedhetne, hogy egyetemes és közönséges módon is létezik, hanem ez ilyen módon, amaz pedig amúgy. Minthogy tehát nincs olyan egyedi és abszolút szép, jó, igaz stb. nemcsak a nemen kívül, de a nemen és fajon belül sem, mely ugyanazokon a fokozatokon köteléket teremthet, mindazonáltal mégis mindenben megvan a szépre, a jóra stb. törekvés; ugyanis minden tökéletesen és minden részében szép kíván lenni, legalább megközelítve fajának és nemének sajátos lehetőségeit. Hiszen más a szépsége és a jósága az egyik fajnak, és más a másiknak; az egyikben az ellentétes vonások egyike, a másikban a másika az uralkodó. Egy faj teljes szépségét és jóságát nem lehet másként megkövetelni, csak az egész fajjal kapcsolatban, és az egész örökkévalóságot, minden egyedet tekintve

csak egy-egy esetben. Ezt bizonyította az emberi szépség tekintetében Zeuxisz, aki több krotóni leány után festette meg Helénát. Bizony, ha végül is akadna egy minden részében, sőt teljes egészében szép leány, hogyan lenne lehetséges, hogy mindenképpen és minden mérték szerint szépnek mutatkozzék, minthogy megszámlálhatatlanok a női nem testi szépségének változatai, amelyek közül csak egyesek mutatkozhatnak meg egy személyben. Akár valami szimmetrián, akár valami máson alapul az, ami az önmagában testetlen szépséget testi mivoltában megjeleníti, a szépség mindenképpen sokrétű, és megszámlálhatatlan rétegből tevődik össze; ezért ahogyan a kő érdessége sem vág egybe, nem találkozik össze, nem kapcsolható akármilyen más kő érdességével, hanem csak ott, ahol a kidomborodó és bemélyedő részek minél jobban megfelelnek egymásnak, éppen úgy nem tapad meg akármelyik fajta akármelyik lélekben. A különböző egyedekkel tehát különböző objektumok teremtenek köteléket; mert hiszen még ha ugyanaz a dolog köti is Szókratészt meg Platónt, mégis másképp köti az egyiket, és másképpen a másikat; más dolgok mozgatják a sokaságot, mások a keveseket; más dolgok hatnak a hímekre és a férfiakra, mások a nőstényekre és a nőkre.

XIII. A kötelékteremtő különböző eszközei

A természet szétszórva, elválasztva és valamiképpen szertehintve hozta létre a szépségnek, jóságnak, igazságnak és méltóság-

nak a megjelenési formáit; ezért többen többféle okból és különböző célból képesek kötelékeket teremteni. Más módon teremt köteléket és válik szeretetre méltóvá a jó földmíves, és másképpen a szakács, másképpen a katona, másképpen a zenész, másképpen a festő, a filozófus, a fiú, az egyik lány avval, hogy szép a járása, a másik, mert ügyesen beszél. Ezek közül egy sincs, aki egymaga mindennek és minden mérték szerint birtokában lenne; hanem aki a fajtákkal és lehetőségekkel összhangban a legtöbb dologra alkalmas, és a legtöbb téren mutatkozik sikeresnek, az fog többekkel köteléket teremteni, többeken uralkodni, és fajának több egyedén diadalt aratni.

XIV. A kötelékteremtő számára megfelelő feltételek

Amiként különböznek az idők, különbözzőek az alkalmak, és különböző hajlamok támadnak, a mérték sem egy és ugyanaz; ily módon nincs semmi olyan egyszerű és ugyanazon mennyiségű és minőségű dolog, amely mindenki tetszését egyaránt megnyerhetné, egyaránt kielégíthetne mindenkit, de még egyeseket sem, vagy egy valakit sem különböző időpontokban, például ugyanaz az étel sem, az ugyanolyan mennyiségű és minőségű eledel sem. Ugyanez a megállapítás érvényes mindenre, ami megkötözi a vágyakat.

XV. A kötelékteremtők különbségei

Vannak, amelyek saját mivoltukkal kötnek meg, és vannak, amelyek lényegük valamelyik oldalával: egyik részükkel vagy a

mennyiségükkel, és vannak, amelyek más elv alapján teremtenek köteléket aszerint, hogy mit támogatnak, mire szolgálnak, vagy mire használhatók, ahogy például a szép alakú épület is alaktalan elemekből emelkedik.

XVI. A kötelékteremtő különböző képességei

Sok olyan van, ami – jóllehet szép – mégis mintegy jósága révén teremt velünk köteléket, miként a ló, a hajó, a ház, a szobor, a kutya és a madár. A szép ember azonban nem köt úgy magához, hogy jónak is tartanánk, a jó ember sem úgy, hogy szépnek is vélnénk, ugyanis alkalmanként előfordul, hogy a szépséggel gonoszság és eltévelyedés jár együtt. Hiszen gondoljunk csak egy szép és szegény nőre: hamar elcsábítható, ajándékokkal könnyebben megnyerhető. Különböző dolgokra különböző, ellentétes dolgokra ellentétes, hasonlókra pedig hasonló elv érvényes.

XVII. A kötelékteremtő székhelye

Sokan – miként a platonikusok – felszínesen vizsgálódva úgy vélik, hogy az, ami köteléket teremt, nem más, mint a dolog képe, amely a dologtól indul a lélek felé, de a szóban forgó dologtól mégsem szakad el, miként a láng, amelynek képe tovaterjedés közben sem gyengül, miként a képmás, amely először magában a dologban, azután a tükörben, a térben és a szemekben is jelen van. Pedig hát alaposabban megfontolva arra jövünk rá, hogy a kötelék a testben és vala-

miféle érzékelhetőben létezik, ámde – a lélekhez hasonlóan, melynek adottságaiból következnek a lélek erényei – nincs a test meghatározott részéhez kötve. Mert hiszen ha a szerelem által ütött seb a szemektől vagy a szájtól, vagy az arcszíntől ered is, mégsem lehet megállapítani, hogy egyszerűen csak ezekben létezne, vagy csak ezek által keletkezne, minthogy a szemek látványa önmagában és elkülönítve nem rendelkezik ugyanavval az erővel, mint mikor az arc többi részével együtt jelenik meg. Hasonló megállapítás vonatkozik a szájra, az orra, hasonló az arcszínre: ugyanaz a szín a festő tégelyében nem fog tetszeni. Teljességgel meghatározatlan és körülírhatatlan tehát a szépség oka, akárcsak a kellemesé és a jóé. Éppen ezért a kötelék okát nem kizárólag az alanyban kell keresni, hanem – nem kevésbé jelentős mértékben – abban a tárgyban is, amellyel köteléket teremt; ha ugyanis az étel minősége és állapota semmit sem változik, jóllakottan mégis félretolják azt, ami után nem sokkal előbb olyan mohón nyúltak. A szerelmi vágy kötelékei, amelyek a közösülés előtt megfeszültek, a magvak kibocsátása után meglazulnak, és a lobogás mérséklődik, noha a szerelem szép tárgya nem kevésbé azonos önmagával. Nem szabad tehát a kötelék minden okát magára a kötelékteremtőre visszavezetni.

XVIII. A kötelékteremtő előkészítői

Általános vélemény szerint a kötelékteremtőt három dolog készíti elő a kötözésre: a rend, a mérték és a megjelenés. A részek

rendje eltéréseket hoz létre, a mérték meghatározza a mennyiséget, a megjelenést az alakok, körvonalak és színek jelentik. Mint például a hang által létrehozott kötelékben a rend a mély, magas és középfekvésű hangok által adódó emelkedésben és ereszkedésben jelentkezik, a mérték a megfelelő harmad-, negyed-, ötöd-, hatod- stb. hangoknak és félhangoknak az egymás után következésében; a megjelenés a hangzás zengésében, kellemességében, tisztaságában. Ha e három feltétel mindegyikében együttesen is és külön-külön is megvannak az arányok, akkor a kötelékteremtés előkészítése megtörtént.

XIX. Az előkészítők különbségei

A kötelékek előkészítésének egyik fajtája csak a lélek hajlandóságát eláruló jelzésekből és nyomokból adódik, és ez a lelket csupán állati élvezetre ösztökéli, hogy csatlakozzék és egyesüljön, a báj ellenben a test és hasonlóképpen a testrészek alakja, vagy akár a testet burkoló ruházat által készít elő, a lelket a testi élvezet elnyeréséhez kötözve; amikor azonban az előkészítés mindkét vonatkozásban megtörténik, akkor mindkétfajta élvezetre hevesebben ösztönöz, vagy mindkét oldal vonzani fog. Másrészt vannak, akiket a lélek annyira magához köt, hogy megkívánják azt a testet is, amely az illető lélek hordozója. Továbbá néhányan annyira csak a lélekkel törődnek, hogy a lelki előkészülettől hajtva nem vesznek tekintetbe semmiféle testi megjelenést, mint Szókratészről is az a hír járja, hogy egy csinos

fiúcskától először azt kívánta, hogy szólaljon meg, mielőtt a fiúcska iránti szeretetéről nyilatkozott volna.

XX. A kötelékteremtő feltétele

A hizelgők a csekély erényeket is az égig magasztalják, a hibákat kisebbítik, mentséget találnak a fogyatékosságokra, a gaztetteket erényként tüntetik fel, és mindezt olyan ravaszul teszik, hogy hizelgésük jellegzetes fogásai napvilágra ne kerüljenek. Éppen ezért a cselszövőket nem nagyon kötik magukhoz, minthogy mindenkinek az okozza a legnagyobb tetszést és örömet, hogy szeretik és tisztelik, az viszont nem valami kimagasló erény, ha valaki bárkit magához tud kötni.

XXI. Miként lesz a kötelékteremtő maga is kötelék tárgya

A kötelékteremtőnek van bizonyos öröme és dicsősége, és ez annál nagyobb és annál hevesebb, minél nemesebb, hírnevesebb és kiválóbb az, amit magához köt; ebben az örömben és ebben a dicsőségben rejlik a kötelék ereje, amelynek révén magát a kötelékteremtőt is hasonlóképpen magához köti a kötelék tárgya. A győztesek az általuk legyőzötteket dicsérve nagyobbítják győzelmüket, és eközben olykor nemcsak másokat, de még saját magukat is félrevezetik, a szerelmi vágy tekintetében éppúgy, mint a kötelékek más emberi megnyilvánulásaiban. Mérhetetlenül hitvány az a lelkület, amely a dicsért és kiváló szeretőnek vagy annak, kit lelkével más okból magának lebilincselt, hálátlanul nem nyújt viszonzást.

XXII. A kötelékteremtő különbségei

A kötelékteremtő egyik fajtája az, amely által érdemessé, széppé, jóvá szeretnénk válni, a másik fajtája az, amely által a jónak, szépnek és érdemesnek a birtokába kívánunk jutni. A kötelékteremtő első fajtája attól a tárgytól ered, amelynek híján vagyunk, a második attól, amelyet birtokolunk. Ezek közül nemcsak a jó köt magához, hanem a vélt jó is; a kötelék mégis mindenütt és mindig egy bizonyos arányviszonnyal és alkalommal jár együtt. Több embert köt magához a fantázia és a hiedelem, mint az értelem, sőt az előbbiek szorosabban, mint az utóbbi. Mindenesetre sokan, mivel meggondolás nélkül szeretnek, jóllehet szeretetüknek van valami kiváltó oka, kötelékbe kerülnek ugyan, de hogy honnan ered a kötelék, azt nem tudják.

XXIII. A kötelékteremtő vaksága

A kötelékek törvényszerűségei legnagyobbrészt még a bölcsek előtt is rejtve vannak; mert hát miért számláljuk elő az egyformaság, a hasonlóság, a közös származás elveit és az érzékelhetetlen hangok fajtáját, midőn azt látjuk, hogy az ember semmit sem gyűlöl jobban, mint a másik embert, mégpedig sorstársát és a hozzá leghasonlóbbat, néha viszont semmit sem szeret jobban, és ez utóbbit is ismeretlen okból? Egyáltalán nincs ugyanis semmiféle olyan általános törvényszerűség, amely megmagyarázná, miként alakul ki valamilyen feloldódás, illetve érzéketlenség olyan dolgok között, amelyek ugyanolyan neműek és fajúak, mint

például a nő és nő, a férfi és nő között; ezekhez hozzávehetjük a férfi, az öreg, a fiatal fiú állapotát. Mit mondjunk a csupán hallomásból ismertek iránti szerelemről, amelyet közönségesen a „megigézés" névvel illetnek? Vajon nem az égi és anyagtalan, sőt a képzelt és fel sem lelhető dolgok kötik magukhoz az embert a legnagyobb erővel? Mellőzöm a kötelékek erejének fajtákra bontott felsorolását, kivált pedig azt, amely varázslás révén jön létre. Az sem áll, ha valaki azt mondja, hogy a kötelék ereje inkább származik a jótól, mintsem hogy a vélt jó köthetne magához; sőt ennek inkább nyilvánvalóak, semmint rejtettek az okai. És föntebb is elmondtuk, hogy mennyiben különböznek, és miképpen térnek el a jó dolgok fajtái.

XXIV. A kötelékteremtő igyekezete

Éppen úgy, ahogy tudatlanságunkban könnyebben magához köt bennünket egy ravasz hízelgő, mint az igaz barát, ugyanígy ravaszul alakulnak és erősödnek a kötelékek és a kötelékteremtő hatásai, ha a félénk embert távol tartja a katonáskodástól, az őrjöngő szentségtörőt az istenek tiszteletétől, a gorombát a nyájasság gyakorlásától, és még inkább arra ösztökéli őket, amerre maguktól is hajlanak; miként ha valaki egy hengert akar tovagörgetni, nem a végénél vagy a szögleteinél, hanem kerek felületénél fog hozzá.

XXV. A kötelékteremtő fegyverei

A kötelékteremtő fegyverei háromfélék. Az első magában a kötelékteremtőben van,

és ez kétféle: egyrészt lényegi vagy természetes, mindenesetre olyan, amely a faj természetéből adódik, másrészt járulékos és alkalomszerűen kapcsolódó, mindenesetre olyan, amely megegyezik a faj természetével; ilyenfélék az éleslátás, a bölcsesség és a mesterségbeli tudás. Némelyik fegyver körülveszi a kötelékteremtőt, miként a sors, a szerencse, a véletlen, a találkozást és a támadást lehetővé tevő dolgok; némely fegyver pedig a kötelékteremtő felett áll, miként a végzet, a természet és az istenek kegye.

XXVI. A kötelékteremtő váltakozásai

A kötelékteremtés minden esetében bizonyos arányosság áll fenn, amelyet az étkezés és a közösülés tekintetében szüntelenül tapasztalunk. A sóvárgás és a vágy ezek iránt vonz, és magához köt bennünket, de nem mindig ugyanazok iránt, nem ugyanúgy, nem ugyanolyan mértékben, és az időpontra nézve is hasonló váltakozásokkal; idővel ugyanis meggyengül és megsemmisül a kötelék és mindaz, ami a kötelék következménye. Ezért előrelátóan és idejekorán kell a kötelékteremtés idejét felismerni, az adott alanynak az adódó tárgyat a lehető leggyorsabban kell megragadnia, hogy a kötelékteremtésre képes erő mielőbb magához kössön és magához láncoljon.

XXVII. A kötelékteremtő szemei

Ahogy a kötelékek elfátyolozottak, ahogy csaknem érzékelhetetlen az, amire a kötelékteremtő hat, és a mélyben rejtőzik, mert csak éppen hogy a felületét lehet érzékelni, ami

azután különböző indítékok által átalakítható, ugyanúgy a kötelékteremtő leendő tárgyának – mint ahogy például Thétisz a Péleusszal való együtthálás elkerülésére tette – tekintetbe kell vennie a változás sorrendjét és a következő alakzat lehetőségeit még előző alakjában. Jóllehet ugyanis az anyag a forma szempontjából meghatározatlan és számtalan formát felvehet, egy bizonyos már meglevő forma tekintetében már nem áll egyforma távolságra az összes elképzelhető alakzattól, hanem ezek közül a meglevőre közvetlenül csak egy következik, a többiek csak több-kevesebb közvetítő forma közbeiktatásával; némely forma kevés, valamely másik viszont minden másnál több átmenetet feltételez. Ezért tehát, ahogy a nedv alakját közvetlenül követi a vér alakja, ugyanúgy a méltatlankodás kapcsolatai után a haragéi következnek, a harag kapcsolatait sebesen követik a bánat kapcsolatai, miként a halvány epe is hamar sötétté változik. Miután az említett Thétisz tisztán látta a változás sorrendjét és az adott minőség hatását az alanyra, még mielőtt végső alakjához ért volna, Péleusz is előre elképzelte és előkészítette a kötelékeket, jól tudva, hogy másképpen kell magához kapcsolnia a kígyót, másképpen az oroszlánt, másképpen a vadkant.

XXVIII. A kötelékteremtő csábszerei

A kötelékteremtő nem fűzi magához könnyen a megköthető dolgot, miként a jól megerősített várat sem veszi be egykönnyen a hadvezér, hanem csak akkor, ha a várbeliek közül akad egy áruló vagy más módon össze-

játszó, vagy olyan, aki elcsüggedt, vagy valahogyan kapható az együttműködésre, és az ő révén megnyílik a kapu; miként például Venus sem köt magához, és nem veszi be könnyen a várat akkor, ha hitvány a férfitest, zavaros a szellem, heves a szorongás, de meghódol Venusnak a duzzadó férfitest, a zavartalan lélek, a nyugodt értelem, a henyélő életmód; ezeknek az őröknek és vigyázóknak a változásait megfigyelve rögtön merészen bele kell vágni, erőszakkal előretörni, minden erővel cselekedni, semmit sem késlekedni. Pontosan ezekre kell figyelni a kötelékteremtés egyéb eseteiben is.

XXIX. A kötelékteremtő fokozatai

A kötelékteremtő csak akkor egyesül a lélekkel, ha rabul ejtette; nem ejti rabul, csak ha magához kötötte; nem köti magához, csak ha összekapcsolódott vele; nem kapcsolódik össze vele, csak ha célhoz ért; nem ér célhoz, csak mozgás által; nem mozog, csak valamilyen irányba; nem irányul, csak miután odafordult vagy útjából eltért a lélek felé; nem fordul oda, csak ha vágyakozott rá és megkívánta; nem kívánja meg, csak miután megismerte; nem ismeri meg, csak ha szemei, fülei vagy belső érzékelése számára hozzáférhetővé vált a tárgy valóságos képe vagy képmása. A kötelékek megvalósulását tehát a megismerés hozza létre általában, a kötelékek résztvevőit a hajlam fűzi össze általában: megismerést mondok általában, mert olykor nem lehet tudni, hogy melyik érzék révén ragadják

meg a tárgyat; hajlamot mondok általában, mert néha ezt sem lehet olyan egyszerűen meghatározni.

XXX. A kapuk, amelyeken keresztül a kötelékteremtő támad

Három kapu van, amelyeken keresztül a lelkek vadásza zsákmányát képes magához fűzni: a látás, a hallás és az ész, illetve képzelet. Ha megtörténik, hogy mindegyik kapun át bejut valami, akkor lesz leghathatósabb, és nyűgöz le legszorosabban a kötelék. A hallás kapuján hatol be az, aminek fegyvere a hang és a hang gyermeke: a beszéd; a látás kapuján hatol be az, aminek fegyvere az alak, a tartás, a mozdulat és a megfelelő külső; a képzelet, az ész, az értelem kapuján a tulajdonságok és a művészi készségek révén lehet behatolni. Ezen az úton megy végbe először is a behatolás, azután az összekapcsolódás, harmadszor az összekötözés, negyedszer az egybeolvadás. A kötelék tárgya minden érzéken át hozzáférhetővé válik a kötelékteremtő számára, és olyannyira teljes lekötöttség jön létre, hogy a kötelékteremtő a kötelék tárgyába teljesen benyomul vagy benyomulni kíván: ekkor a megkívánás kötelékéről van szó; magától értetődőn vannak kellemetlen kötelékek is, amelyekről a természetes kötelék kapcsán fogunk megemlékezni, amilyen kötelékekkel példának okáért a varangyos béka magához vonzza a menyétet leheletének valamiféle rejtett ereje által, vagy ahogyan a kakas kukorékolásával felzavarja az oroszlánt, a tengeri remorahal puszta érintésével meg-

állítja a hajót, az ördög által megszállt fantázia kiszívja a démont, a búbánatra hajlamos és állhatatlan kedély mágnesként vonzza a lidércnyomást.

Lóránth István fordítása

Samuel Daniel

A RÍM VÉDELME

(1603)

William Herbertnek, Pembroke earljének

Az a tény, Nemes Lord, hogy a rím mint bevett szokás és általános gyakorlat (mintegy a természet rendeléseként) oly hosszú időn át minden kérdésen felül állott e királyságban, feljogosítani látszott engem azon elképzelésre, hogy létjogosultsága kétségbe nem vonható, valamint hogy tökéletesen természetes jelenség, hiszen soha eszünkbe sem jutott volna gánccsal illetni, avagy azt gondolni, miszerint nyelvünket károsítjarontja. Most azonban látom már, hogy ha a világ minden dolgainak szavak általi *oppositiója* vagyon, készen kell állnunk arra is, hogy maguknak a szavaknak ügyében viaskodjunk, rákérdezvén helyes vagy helytelen mivoltukra. Hiszen azt kell hallanunk, hogy versmértékeink megromlottak, rímelésünk teljes egészében otromba, vulgáris, barbár; s ami engem magamat illet, csak szemre-

hányással gondolhatok az idők szellemére és saját géniuszomra, hogy ilyen tévutakon járnom engedtek, sodortatván a szokások s igazolást mindeddig nem nyert minták árján... S az [Thomas Campion], aki ily módon kegyetlen ellenfelünk lett, meg kell hogy bocsássa nékünk, miszerint féltjük a magunk jó hírét s nevét, valamiképpen ő is féltve őrzi újdonat-ó művészetének hitelét, s be kell látnia, hogy egy ilyen kérdésben, mely enynyire közelről érint bennünket, mindenképpen a rosszul végzett munka érzésével telünk el, ahol is ezen egész Sziget valamennyi rímes verselője, beleértve jómagamat is, érdekelt...

Érvényesnek ismerhetnénk el persze az ő ütemeit, ha rímünket olyannyira meg nem szégyenítette volna, a rímet, amelyet a szokás és a természet egykép igaz erővel védelmez: a szokás, lévén mindenekelőtt – törvény, a természet pedig mindenekfelett – művészet. Minden nyelvben megvannak a használatra és gyönyörűségre alkalmas ütemek és mértékek, amelyeket a szokás, a hallás kedvére szentesítvén, elfogad, és természetessé tesz. A vers soha nem más, mint egy bizonyos mértékbe foglalt szavak kerete; különbözik a köznapi beszédtől, és az emberi mondandó jobb kifejezése érdekében mind a gyönyörködtetést, mind az emlékezetet szolgálja... És ami rímünket illeti (mely a mérték mindeme művének többlettökélye még, olyan boldog harmónia, ami felülmúl bármely más, az antikvitásban lelhető arányosságot), a rím több keccsel jár, és több gyönyörűséget nyújt, mint bármely

puszta ütem, akármennyire alkalmatosan kényszeríthetők is rá ez utóbbiak a mi lassú nyelvünkre. Egyebekben a rím, származtassék akár a ritmusból, akár a románcokból, mely utóbbiak a bárdok és druidák rímes énekei voltak, ezért is nevezték őket *remensi*nek, mint némely olaszok, vagy legyen bárhogy is, egyképp oly szavak üteme és harmóniája, melyek a sorok végén, utolsó szótagjaiban összecsengő hangzást mutatnak, gyönyörködtetvén a fület felhangzó Echóval, mélyebb benyomást keltvén a memóriában a tartalmat illetően. Mert amiként a görög és latin vers szótagok ütemezésére és számára épül, akképpen áll az angol vers mértékből és hangsúlyból. S bár ez utóbbi nem különböztet meg élesen hosszú és rövid szótagokat, áhítatos tiszteletben tartja a hangsúlyt; s miként a hosszú és a rövid szótag ütemet alkot, akképpen nyújt harmóniát az *acute* (éles) és a *grave* (súlyos) is. És a harmónia: ütem; úgyhogy az angol vers is ismeri az ütemet, a metrumot és a harmóniát, a zene legjelesebb arányosságának megfelelően. És biztosabb és zengőbb lévén, a mozgékonyság boldog kifejletét legalább ugyanennyire biztosítja, mint a görög vagy a latin vers. S annyira természetes dallam ez, oly univerzális, hogy úgy tűnik fel: a világ valamennyi népének veleszületett adománya, bármely nyelvet beszélő emberek ékesszólásának örökölt java. Univerzalitása bizonyítja éppen a belőle áradó mindenekfeletti erőt: hiszen ha barbárok élnek vele, uralkodik a barbár érzelmeken, ha pedig civilizált népek használják, bizonysága ez annak, hogy a civilizált

Giuseppe Arcimboldo: A víz

Giovanni Stradano: Szent Agáta vértanúsága

népek szívét megejteni képes; s ha mindez így van, ereje az egész természetben általános. Georgievics *De Turcarum moribus* (A törökök szokásairól) a török rím esetében mutat hasonpéldát a mi hétszótagos, nőrímes versszorunkhoz; anélkül azonban, miként arról meg vagyok győződve, hogy európai példa sarkallta volna, nem: kétségkívül Szkítia szülötte mindez, onnét került a Kaukázuson és a Taurus-hegységen túlra. A szláv és az arab nyelv Ázsia és Afrika nagy részét ismerteti meg vele; a moszkovita, a lengyel, a magyar, a német, az olasz, a francia és a spanyol nem használja a szavak semmiféle más harmóniáját ekívül. Az írek, bretonok, skótok, dánok, szászok, angolok s e sziget összes többi lakói vagy magukkal hozták ide, vagy itt lelték, már használatban. És olyan ereje van a természeten vagy természettől fogva, hogy a latin mértékek minden kiválóságuk ellenére sem bizonyulhattak elegendőnek az így szoktatott fül számára e nélkül a harmóniai kádencia nélkül: ami a nemzetek legműveltebbjeit is arra késztette, hogy fáradságot nem ismerő igyekezettel alakítsák ezen ütemeket ugyanily mód: s tették ezt sokan oly sikerrel, hogy sem nyelvük tisztasága, sem tartalmi vonatkozásai csorbát semmiképp nem szenvedtek, sőt, inkább a hálás utódok legmélyebb hálája kell hogy illesse őket ezért, igaz értékükhöz méltó tiszteletadás . . .

És csakugyan, kívántam már azt is: bár ne hemzsegnének akképp e rímek, mint jó egynémely szonettben; pedig olykor pompásan sikerülnek, s távol áll tőlük, hogy aka-

dályozzák a leleményt (invention), inkább várakozáson felül megtermékenyítik a képzeletet (conceit); e világ leleményeinek legjelesebbjeivel vethetők össze ekképp: mert – semmi kétség – az oly kiváló elme számára, melyet a természet e rejtelmekben járatossá alkotott, a rím nem gátja a képzeletnek, sőt, inkább szárnyakat kölcsönöz neki, s magasba lendíti, miközben pályájáról nemhogy eltérítené, de röpteti boldogan, miképp önerejéből szállni nem lenne képes. Nincs oly jeles érdem, amit ne kemény munka árán kellene megszereznünk, következik ebből, hogy ahol a legtöbbet áldozunk, sikerünk is ott lesz a legnagyobb: és a rím, mivel messze több munkát kíván meg, mint a puszta metrumok (bármi ellenvetés következzék is erre), szükségképpen több szellemet és szorgalmat igényelvén, nyelvünkben nagyobb és gazdagabb hatást eredményez. Eképpen felszabadulván munkánk igyekezete által, szabadon mozogván mindeme megkötöttségek közt is, nem leszünk rabszolgái a rímnek, ellenkezőleg: a legjelesebb eszközzé alakítjuk szolgálatunkra. A szonettekben nem a gondolat valamiféle tirannusi megkötöttségét jelentik a rendszerbe foglalt határok, hanem inkább annak *in girum* [?] redukcióját, olyan alkalmatos formát, amely sem a legrövidebb gondolathoz nem túl hosszú, sem a leghosszabbhoz nem túl rövid, hanem nagyon is alkalmas kerete valamely szenvedély megnyilvánulásának. Hiszen képzeletünk formátlanul kavargó, napja-nincs káosz csupán, ha a szellem isteni ereje földi renddé és formává nem alakítja-

gyúrja, s valóban: nem kedvesebb-e vajon a természetnek, mely bizonyosságra vágyik, és nem szívesen viseli el a befejezetlenséget, nem kedvesebb-e hát számára e határok megléte, mintsem a végpont nélküli bolyongás, tudván azt, mily mértéktelenek is olykor szenvedélyeink? S lám, a legjobb latinokat is gyakran kaphatjuk azon, hogy vagy befejezetlenül maradnak, vagy másképp végzik, mint amiképpen kezdték. Továbbá nem gyönyörűséges látvány-e sok dolgot kicsiny térben rendezve-sűrítve látni együtt, vagy éppen apró-kevéskét akképpeni gáláns elrendezésben, hogy nagyobb méretű teret kitöltsön, méghozzá mindkettőt úgy, hogy az előbbi nem tetszhetne ilyen szépnek egy tágabb, az utóbbi pedig egy szűkebb keretben, amire gyakran van példa a természetnek a mesterekben rejlő hatalma jóvoltából. És a korlátok közé igazított stanzák, állván hat, hét vagy nyolc sorból mindegyik, arányaikkal mind a tartalom biztos kezű irányítását, mind a csattanó leghatásosabb elhelyezését lehetővé teszik, zárt formák gyönyörűségébe ágyazván így is a kellőképp kiteljesített tartalmi egységet – olyasmi ez, amit sem a görögök, sem a latinok el nem érhettek. Mert az ő féktelen rohanásuk gyakran úgy összezavarja az olvasót, hogy – elveszítvén a fonalat – vagy kielégítetlenül marad, vagy tétován kénytelen visszabotorkálni a mondatban elbizonytalanodása helyéhez, megkísérelvén mégis eligazodni valamiképp a matériában.

Úgy vélem, talán nem kellene olyan gyorsan meghódolnunk az antikvitás tekintélyének, ha ennél jobbat is tehetünk; szemléle-

tünket nem kellene Görögországéhoz és Itáliáéhoz igazítanunk. A természet gyermekei vagyunk mi is, akárcsak ők; s nemhogy meg lennénk fosztva a helyes ítélőkészség lehetőségétől, ellenkezőleg, a tisztánlátásnak ugyanaz a napja süt ránk, rendelkezünk ugyanazon erényekkel, bűnökkel nemkülönben: „Catilinát bármely népnél, bármely égtáj alatt megtalálod." A kor és a dolgok változásai e képességeket a jelen kötelmeinek megfelelően alakítják: és „A dolgoknak kell a kort szolgálniok, nem pedig a kornak a dolgokat". Soha nem kell lázadnunk tehát a szokás ellen: „Mely legfőbb mérték, törvény, bíró a beszédben" [Horatius]. Nem a trocheusaik, nem a jambusaik merev betartása teszi majd – jottányival is – bölcsebbé írásainkat. Egész költészetük, minden filozófiájuk semmiségnek bizonyul, ha nem a képzelet biztos fénye vezérli felhasználásukat. Mert a helyes emberi ítélőkészséget nem a könyvek tanítják, hanem egyes-egyedül a világ nagy könyve és az ég mindnyájunkon eláradó kegyelme. És pimasz tudatlanság csupán, semmi egyéb, amely egyik vagy másik nemzetet barbárnak nevezi, ezt vagy azt a kort bárdolatlannak, ha meggondoljuk, hogy az ember, e nagyon-nagyon sokarcú teremtmény, bárhol légyen is a világban, mindig rendelkezik bizonyos értékekkel, kialakítja a társadalom valamely rendjét, eleven érzelemvilágot táplál, és kiválót alkot ebben vagy abban, már ami alkatához és a korhoz illik. A görögök önmagukon kívül minden más nemzetet barbárnak tartottak; de amikor Pürrosz a rómaiak rendezetten felvonuló so-

rait meglátta, belátta a görögök addigi önámító tévedését is, s elmondhatta: nem holmi barbár módszerekkel áll szemben. A gótok, a vandálok, a longobárdok, akik, mint mondják róluk, pusztító áradatként söpörték el az addigi művelt Európa dicsőségét, ránk hagyták mindazonáltal a törvényeiket s szokásaikat a legtöbb keresztény ország alkotmányának mintájaként; s e tény – helyesen értelmezve – más kormányzásbeli hagyományaikkal együtt igencsak hozzájárulhatna ahhoz, hogy a tudatlanság vádja alól tisztázza őket. S bár a legyőzőttek mindeddig soha jót nem mondtak még a hódítókról, mégis: még a rosszindulatú beállítások torzító közegén át is figyelemre méltóan kiviláglanak ezek az igaz tények, bizonyítván, hogy e népek nem voltak éppen minden ítélőkészség híján, még ha görögségnek és latinságnak híján voltak is.

Nem hazudtol-e meg minket a tapasztalás, ha azt állítjuk netán, hogy Kína, mely sose hallott az anapesztusról, a trocheusról, meg egyáltalán: a három szótagból álló verslábakról, ezért bárdolatlan, barbár, civilizálatlan lenne. S nem a legkiáltóbb tudatlanság jele-e, mind az európai kultúra fejlődését, mind magát az életet illetően, ha valaki kijelenti, miszerint „minden sajnálatra méltóan deformálódott a Római Birodalom hanyatlását követő sivár kultúrájú időszak során, mindaddig, míg a latin nyelv fényét Reuchlin, Erasmus és Morus fel nem élesztette újra"?...

Tandori Dezső fordítása

Rimay János

ELŐSZÓ BALASSI BÁLINT VERSEIHEZ

(1610 k.)

Az Magyar Nemzetbeli Főrendő személyek és írás éretlen ajándékjával ékeskedő Barátimnak közbe vetetett szószólásommal tudósítom ezekről közönségessen az egész Magyarságnak minden rendit is.

Ez elmúlt s haladott fölső seculumot Krisztus Urunk születésének ezernégyszáz elmúlt esztendők után az teljes ötödik század esztendőnek fordulatját minden mesterségnek és tudományoknak kellemetessen elől való haladással, ékessen való virágoztatással s gyönyörűségessen való gyümölcseztetéssel is megékesítetett lött legyen csudálatos kegyességébül még az Ur Isten, aki csak rövideden való okoskodó itíletibül, vagy elmélkedésébül, kelletiképpen nem értheti, nem alítom, hogy bévséges elmélkedésével rövideden is érthesse az, s hogy az külső kézi mesterséges sok munkáknak, külömb-külömb új találmányó ékes formáirul itt bár semmit ne szólljonk neki is, és az régi időkbeli munkákkal azokot pállyára ne vegyük is. Az elme éli írástudó mesterségekben is elég álmélkodó ajándékát tapasztalhatjuk az Ur Istennek, mellyel ezt az időt igéjének tökéletes értelemre való juttatásával, Szent Fiának igaz ismeretire való igazítássával, akaratjának homály nélkül való kinyilatkoztatássával felruházá s ékesíté és minden rozsdáját, mo-

hát, dohát, porát, penyészét sürő pókhálóját is elvonyogatván és tisztítván, az mennyei bölcsesség fényének, az emberi zsírhoz ragaszkodott, setét, bizonytalan és tévelygő vélekedeteknek s balgatak értelmeknek mértéklésével mennyei lámpássa világa által az bizonyos dolgok látássára és forgatássára nyitá az elméknek is fel szemeket, megvidámítván s gyengítvén ostobasággal, gorombult temérdekségét, kiből következött, hogy nemcsak a Deáki nyelvnek álla természeti és keleti szerint való tudománya és állapatja helére, de kinek-kinek (az tudományoknak kiáradásábul) honjabeli nyelve szólással is úgy ékesedék meg, hogy távoly való hertelen tekintéssel is az tudomány szép kamokáinak felemelt virágai veressen látathatnak az tudós szemektül rajta.

Dicsírtessék az Istennek neve, ebben való szép ajándékátul az magyari nyelvnek sem lött csalatkoztatása és fogyatkoztatása. Ha ki csak ezeket az jó emlékezető Néhai Nagyságos Gyarmathy Balassa Bálint uram (tőlem egybeszedegetett s renddel helyheztetett) tudományos elméjébűl írt tudós énekit itílettel megolvassa és kelletiképpen való rostálással hányja is meg minden részeiben őket, nem tagadhatni, hogy mint az sas az több apró madarak előtt, úgy ő minden magyar elméjek előtt az magyari nyelvnek dicsősége fondamentomába való állásával felette előhaladott s célt tött az pállyafutásra, ezben az pállyafutásban való serénkedőknek fel. Nemde az Oroszlánynak is körmét az közönséges példabeszéd szerint nem hadta-é az írássiba, kiből az féle dologban Orosz-

lánnak is mondhatják s esmertethetik is lenni és itíletet tehetni mind tudományáról s mind elméje bővelkedésséről, melybe mind az Theológiának felséges bányája ércéből olvasztatott tündöklő fényes aranyát s mind az Philosophiának tekintetes örvénye mélységébül merített nectárját bágyadt szemgyönyörködtetéssel, szomjú nyelv szájelevenítéssel igen benne hadta s elvegyítette is, szényezte is ezekkel igen írássát, úgy hogy az históriáknak széles elterült mezein való szép gabonavetéssi, az poeták írássinak külömb-külömb színnyel ékeskedő örvendetes kertei virágjának illati között is sétáltathatja ez énekek olvasásában ember az elméjét. Így levén azért az dolog, hogy az vitéz Urnak s vitézlő rend nevelő Atyjának az derék tudomány kincsével is így rakodott s gazdagodott volt meg az elméje, ha már nem láthatjuk is, nézzük elméjének képét és szépségét írássiba, melyet sokan egyebek is, tudós bölcs emberek álmélkodással néztenek benne, és halálán való szánakodásokból írt szép deák versek között az Muzsákot ő magokot is holtán való siránkozásra serkengetvén ily szép érdemével való ajánlást is tesznek előttök felőle:

[Rimay itt egy Balassiról megemlékező latin verset közöl.]

Azok, akik deáki nyelven értnek, alkalmasint eszekbe vehetik ezekbül, elméjébe ki volt s minemő lehetett ez a mi Balassa Bálintunk, kit én az maga Magyar nyelven írt szép írásiból akarok az magyarokkal ösmertetnem. Ez dologban való munkálkodásomra penig, hogy ez énekeket én így egybe szedném, és

sok helyben való bontakozási miatt megigazításommal ép rendben írnám is őköt, vezérlett ez két ok: kiváltképpen első, hogy része vagyok annyiból ez énekeknek én is, hogy tíz, tizenkétt esztendős korombeli itiletemmel is munkálkodott ezeknek némelikébe, én igazgatásomnak bocsátotta meg efféle ép írásit és örömest, kikbe semmi igazgatás sem látatott szükségesnek lenni. Tartoztam hát vele, hogy holta után is suffragalnék annak s gyámolítást adnék munkájának, aki életiben sem idegenítette censurámtul annyiban munkáját, amennyiben az én magyarságomnak hozzájok huzalkodható értékét tapasztalhatta elmémben. Második ok, hogy méltó szűbeli fájdalommal való szánakozásom volt ez énekeknek mód nélkül való marcongásin s vékony sugár ágainak természetiből való tekergetésével hozott fonyadásin, midőn kiki az ő maga elméje csonkaságához, tompaságához csonkítaná s tompítaná hajlásokot az egész magyar Nemzetség, Magyar nyelv ékessége tükörinek ferteztetésével, és pazarlásával. Kiről még éltiben nemcsak szavával jelengetett neheztelési de írás által való panaszolkodási is voltanak magának előttem, mint az többi között Prusz országi Pranspergából írott egy levelében is.:

„Kegyelmednek új esztendőbeli kedveskedő ajándékom emlékezetire küldtem két könyvet is. Elolvasván mindvégig Kegyelmed, kérem Kegyelmedet, írja meg felőlük való tetszését és opinióját. Igazán írhatom Kegyelmednek, hogy semmi írás-olvasásból efféle politikai tiszteknek igazgatása módjában annyit én nem okoskodtam, mint ez egymással ellenkező két autornak irásából.

Küldtem Kegyelmednek magam elméje faradékiból vágatott rövid három énekecskémet is, de magának Kegyelmednek, tudván, hogy természetekben való neveléssel ékesgettessék s tudja őket magánál tartani s igazgatni is Kegyelmed. S nevetem azokot s busulás nélkül sem szenvedhetem, akik akármi írásimot is elméjeknek csomós pórázára kötvén sok igéknek változtatásával (obruálván sensusit is) vesztegetik, fesletik, ízetlenítik és az mellett engem való rágalmazásokkal, nyelveknek hegyeit is fenik. Mit irjak azért, hanem hogy énnekem elég az, hogy Kegyelmed és egyebek is, ollyak mint Kegyelmed, azaz quorum nativa virtus aliis quoque virtutibus est cumulata (akikkel velük született az erény és más erényekkel el vannak halmozva) szerettek, és ha Kegyelmetek elméjébül ki nem kopik az emlékezetem, megmaradván kedve is hozzám, instar omnium vos mihi tres quatuorve estis (minddel felértek ti hárman-négyen)."

Igy annak okáért, amint maga bánta éltiben írási természetinek pazarlását s tővel heggyel visszájára való forgatását, úgy képébe holta után neheztelhetem én is s nem szenvedhetem is sok embereknek velek való ízetlenkedését, kik a Magyar nyelv ékessége példájának közöttünk való terjedéséért s erősödéséért irtogatni is erőlködtek reájok ragadott bojtorjánjoktul és színekhez nem illendő halványoktul, hogy így természetjek szerint való ábrázatjokban is tekintelgetnők őket s tökéletes magyarság ajánló formát és példát is vehetnénk követésükre belőlök. Mert ha meggondolom és vizsgálom ezelőtt

s két-háromszász esztendőkkel fő dolgok állapatjában való munkákban is mint írtanak magyar nyelven az magyarok, ennek az szép magyarság eleven langjának az sem füsti, sem árnyéka nem lehetne, holott semmi tudomány részének gyenge fékét sem arányozhatni, hogy nyújthatna és mutathatna valamelike magában. Mutathatnék Mária király és királné Asszony kezibe forgott oly Imádságos Magyar Könyvecskét is, aki minden magyarságával és tudományával savanyú fekete kökénye sem lehetne ennek az szép pirossággal gyönyörködtető tudomány ékességivel elvegyített teljes magyarságú megért édes cseresznyének; az szerint való résziben mondom, melyben Theológiának természetit és állapatját viseli és foglalja magában.

Ha ki az szerelem argumentomában való énekének munkáját nem javalja penig, sőt kárhoztatná, inkábban kárhoztassa az egyéb minden Nemzetségek nyelvén írt hasonló munkákot is, hát az tegye semmivé őket, csak arányozhassa, hogy bizonyos részekbül épített valami dolognak épületi és épsége nagyobbik részének tőle való elszakasztásával még maradékát is teheti-e épségében. Az deáki nyelvnek kincses tárháza is felette megüresülne, bizony meghalványodnék igen ábrázatjának a képe is, ha az ábrázatját igen ékesítő egyéb színe közül ezt az tekintetit felette szépítő Miniumját letörlenők róla s elszakasztanók melőle; ki noha nem az Theológiához, de az teljes és derekas deákság állapotjához s akarmi Nemzetség nyelve vakarításához oly szükséges, hogy sem az első, sem az középső, sem az utolsó időbeli elmék nem

tartóztatják ez argumentomon való munkálkodásuktul magokat, hacsak Ausoniusról, Dantesről, Petrarcháról, Bocatiusról, Eneas Silviusról szállítjuk ennek ez munkának successióját és származtatját is Sanazariusra, Auratusra, Macrinusra, Vezeliusra, Corderiusra, Moneriusra, Sammarthanusra, Passeratiusra, Bellaiusra, Johanes Secundusra, Petrus Lothihiusra, Vulteiusra s az több velek egy időben élő és utánok következött szántalan fő tudós emberekre, kik az deák nyelv ékesítése mellett ezen Minimummal az közönséges honjokbeli nyelveket is mind színezték s mind ékesítették, kiknek írásihoz Plautusnak, Terentiusnak, Ovidiusnak, Catullusnak, Tibullusnak, Propertiusnak, Cornelius Galusnak, Horatiusnak, Martialisnak is tökéletes deákságó írásit ragasztván, könnyen megarányozhatjuk, hogy ha az deáki tudománynak ezek munkáival hosszú magosra huzalkodott tornya nem apadna s nem alacsonyodnék-e valamit, ha rajta való épületiből ezeknek munkáit kihadnók és rekesztenők.

Igy annak okáért ez az mi elmés tudós Balassa Bálintunk is ezeknek nyomdokát hasonlatos nemű írásával jó móddal követvén az mi szükséges, fogyatkozott, Parnassus Hegyére ez előtt nem érkezhetett magyari nyelvünket, ha arra az értékre, arra az bátorságra, becsületre, s értelemre is emelt, hogy az Helicon erdejének kies árnyékában éneklő s beszélő Múzsák szavát is értheti s tudhat is már velek beszélgetni: nem általjuk ez dologban való fáradságát neki most is megkö-

szönni s érdemlett neve becsületivel kezünkben is munkáját forgatni és viselni.

Mely munkáját három részre való osztásomban foglaltam ez jelen való írásomban: Az első részben Istenhez tött keresztyén buzgó könyörgéssi vadnak helyheztetve, de avval az elveszett éneke híjával, kinek kezdeti: *Pokolbeli kisértetek fagatnak* etc. Ez énekének eleiben penig mindeniknek deák summácskát jegyzettem, az három első Himnusát ő maga is deák argumentomocskával ékesítvén, kiből arányozám, hogy bizonyos emberek kedvéért nem alkolmatlanul helyheztetek az többi eleiben is deák nyelven való rövid argumentomocskákot. Az másik részében egyeledett állapatrul való elvegyült énekeinek engedtem helyt, Magyar argumentomocskát írva mindenike eleihez, de hármat ezen énekeinek is nem kaphatám: Egyikeknek kezdeti: *Szít Zsuzsánna tüzet szívembűl magára.* Másiknak: *Egy nagy követséggel, Vénus sietséggel, küldé hozzám Cupidót.* Harmadiknak: *Eger vitézeknek ékes oskolája jó katonaságnak nevelő dajkája.* Juliáról szerzett énekei foglalták penig az harmadik részét magoknak, úgy hogy mindenik eleiben deák argumentomocskákot jegyezgettem, minthogy ő maga is kettei eleiben a végre csinált volt deák summácskát, hogy az többnek olyan rekedési lehettek volna.

Te neked azért, Magyar Nemzet, ki eleitül fogva mindenféle tulajdon honyodbeli jódot, szép bódogságodot, Nemzetségbeli emberek által mutatott gyarapodó állapatodot, állapatodban való huzalkodásodot, szerencsédben való hosszabbodásodot nehezen tud-

tad mind ismerni s mind becsülni, malozát is kívántál fáradsággal, törődéssel egészségednek epedésére, vérednek temérkedésére, elmédnek szelédkedésére, értékednek kevesedésére honyodban onnan hozatni, ahol maloza gyanánt isszák, vagy inkább innya kívánják az te Tarcali, Mádi, Szánthai, Zombori boraidot. Neked úgy ajánlom újobban ez könyvet, hogy ítélettel olvasván minden részét, holta után is megbecsüld azt, aki életiben való kis becsületivel ily virágzó éles és tudós elmét viselt előtted s ki nagy hasznodra is tudott volna lenni, ha elméjével te tudhattál volna élni.

Rimay János

LEVÉL RÁKÓCZI GYÖRGYHÖZ PRÁGAY ANDRÁS GUEVARA-FORDÍTÁSÁRÓL

(1629)

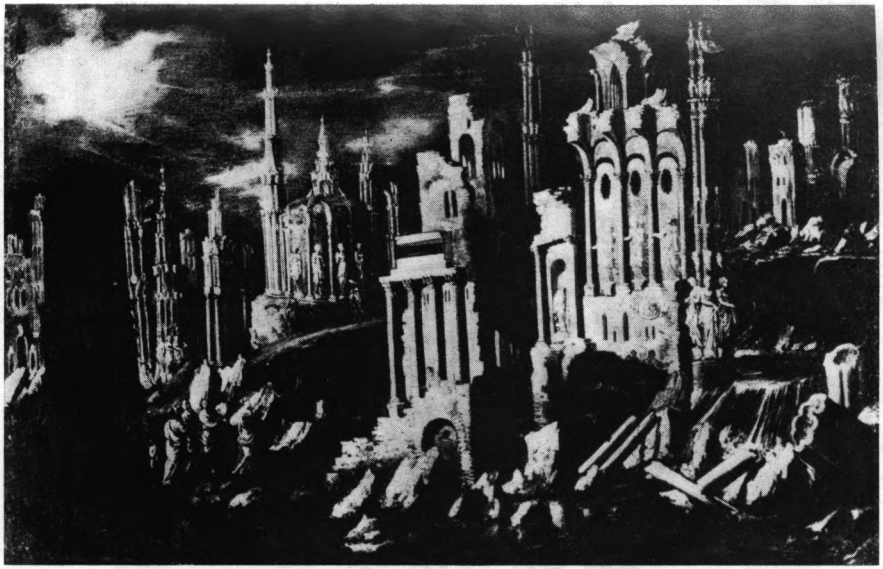
Az Nagyságod levelével együtt a Nagyságod énnékem küldötte, láthatnom régen kívánta *Fejedelmi óra* nevezendő böcsületes könyve ajándékát minemő szívbéli örvendezéssem indulatjával vettem és fogadtam legyen Nagyságodtól, rövid írásommal be nem foglalhatom. Fundamentomából való okoskodása volt Nagyságodnak ennek a Fejedelmi órának megtolmácsoltatása, s kinyomtatása által való nyomós hírnevének terjegetésére, kivel a jövendő embereknél is a Nagyságod

neve emlékezetinek terjedtebb kezd sokkal is ágazadni dicsőssége, hogynem ágazhatnék táboros nagy hadi ellenségén való diadalmas szép győzödelméből, vagy valami derekas tartománynak, városnak, városoknak vívatással való megvételéből is. Tudjuk, hiszen, s emlékezhetünk jól reá, sokat sokféle vitézlő dolgokat mint forgattak igazgattak, minémő merészség bizonyításával való harcollásokat próbáltak, s minémő gondokban munkákban fogyatták elméjeket, ontották véreket, pazorlották értékjeket, tékozlották sok kéncseket, s emésztették életjeket halálokkal is. De ritkán hallatik csak immár is sok érdemekkel keresett hírek nevek is azoknak, és csak mintegy szempillantásbéli enésző vizi buborék, múló árnyékképpen veti magát elő emlékezetjek, s úgy is csak kevés számónyi emberek között, s néha néha csak.

Ennihány esztendőktül fogva akadozván szemeim tekénteti deák nyelven nyomtatott pöcsögdögése ennek a böcsülhetetlen Fejedelmi szép órának, akinek harangja hangját a castellána nyelv után olasz, francuz, s deák nyelven való harangszókat is harangjai zengedeztették széllyel Európában. Kívántam bizony érhetnem életemben magunk nemzete között is olly merész bátorsággal és tudós elmével ékesedett, s olly költséget nem kéméllő hasznos kereskedésre szorgalmatoskodó embereket, akik ennek az ékes Órának magyar nyelven zengedező haragja hangjával is gyönyörködtethetnék életek ékeskedésére való igyekeztetésekkel is minden magyari rendeknek magyarsággal töltekezhető fülöknek hallomásit.

Amely gyönyörűséges órának magyarsággal szivárkozó patakja folytatásával forgó kerekeinek megindítására való munkájában, hogy ösztönzője, ébregető szorgalmaztatója volt Prágay András uramnak is, s erszénye szája kitágíttatásával kinyomtatására való költségének hogy kéméllője nem lehetett Nagyságod maga magának is, nem alítom, hogy ebben a munkájában érdemével keresett neve dicsőségét Nagyságodnak sem az időnek ósága sem az embereknek feledkező háladatlansága elnyomhassa, s megfojthassa, fenn kelletik tündöklésének maradni, kikkel is fénylenek terjedten, a még a magyari nemzetnek maradéki fenn maradnak, s ágazati fiúról fiúra terjedhetnek, származhatnak.

Ezen Fejedelmi órának megböcsülhetetlen méltóságát, kerekeinek mesterségessen való formálását s forgását, aki jól mértékelheti fontolhatja elméjével, meg tudhatja ítélhetni minden egyéb magyar nyelven kiterjedett politicus könyveken felől való haladásával mennyire vitte, s nyújtakoztatta légyen ez a könyv elől előttök pállyáját. Mint annakokáért az önnön maga böcsi, hogy böcsössebb a több efféle némű könyveknél, e világi életünk kerekei s minutái kellemetessen s kivánatossan való forogdogáltatására, s jó nyomba való jártatására, úgy előző böcsben tarthatnak irígység nélkül azok is, akik elméjekbéli fáradságokkal is, kezekbéli munkálkodásokkal is, költségbéli fogyatkoztatlanságokkal is érkeztették, és juttatták a mi magyari nyelvünkön való tolmácsoltatására s kinyomtatássára.



Monsù Desiderio: Város romokban

Jacob de Gheyn:
Magányos aggastyán

Amelly gyönyörűséges könyv és drágakövekkel ékesedett Óra csak az én elmémnek való kedveskedésével s magát szívemmel s elmémmel való kedveltetéssével is örvendezésemmel serkenget, ébreget, mint most is ébreget környülötte való pöpöcsölésemre, s kerekded tekergetésemre. Mennyivel serkentheti s ébretheti hát inkább azokat, akik én nálamnál huzalkodottabban rázogathatják kebelekben a belőle rázogatható igaz élet rengető szépszínű s jó űzű gyümölcsét.

Illette bizonyára Nagyságos uram ennek a szép hasznú s gyümölcsöző örökség elfoglalássának hátra semmiképpen nem hagyható szorgalmatossága s gondja Nagyságodat, kívánta is igen Nagyságodtul elméje éli bizonyító próbája köve is, hogy magára vállalván Nagyságod e szép könyvnek kifordétatássát s kinyomtatássát is, másnak ne engedje s hagyja elragadni azt a hírnévbéli hervadhatatlansággal ékeskedő dicsősségét, aki ebből a munkájából, jó gondja viseléséből, s költségének nem kémélléséből terjedett, s ágazott csak immár is Nagyságodra, koronázván és tetézvén ebbéli költségével azt az úri értékéhez illendő dicséretes és felette magasztalandó költséget is, amellyel a Krisztus bücsületi s méltósága gyarapító anyaszentegyházabéli tudománnyal ékeskedő keresztyén tanítóknak száma seregét is toldozgatja s foldozgatja, szaprétja mostan is szüksége szerint Nagyságod országunkban.

Így immár érthetvén Nagyságod, minémű kedvvel is, s mely örvendező hálaadásra gyúladott elmével szívvel is fogadtam légyen

Nagyságodtól ezt a Nagyságod énnekem küldötte mocsok nélkül való tisztaságabeli aranyas táblák közé érdeme szerint köttetett és foglaltatott úri könyve ajándékát. Értheti Nagyságod emellett azt is, hogy kívántam érhetnem életemben nyelvünkre fordétását s kinyomtatását is (azt a színyezett, hímezett részét magam mértékében hagyván, amely színezésnek ragadó gyantájára e világi vélekedeteknek löleményeiből szivárkoztatja csak iszaposkodó mételyes folyását) kívántam peniglen módos állapatját, rendét és formáját, s mikoraságát is úgy láthatnom, hogy quantitássa, qualitássa, mivolta, mineműsége is ne ütköztesse, se ne idegenítse magától elmémet, kiváltképpen, hogy a marginális sententiák is mint annyi arany boglárokkal teljesek, az írásnak derekas textusához lévén ragasztattak, elegedendő spátiumába tágasságába hagyhassák az írásnak derekát is, s a külső margókat se obruálják, borétsák s fojtsák el, semmi fejéren maradó szélei nem mutatásokkal, kit minden részében úgy vitt véghez illendő és kívánandó circumspectioval Prágay András uram, amint kívántam, és kívánhattam követvén ő Kegyelme Vanceliusnak utolsó editioját, aki szintén illyen egész árkosó quantitásban prodeált Drezdában. Betegeskedő ügyében, lankadt erejében, szegetett kedvében, siető lévén munkája is, ő Kegyelmének sokat procedált, effectuált, s az közönséges ebbeli haszonnak dicséretesen szolgált bizony ő Kegyelme magyarsága felől való vékonyabb szerbéli vélekedésemet s intéssemet is, annyira vévén ő Kegyelme ez munkájabéli szép érdemét, hogy: Esztelen-

nek, szemtelennek itilhessék méltán, aki az ő Kegyelme neve dicséretivel kereste érdemes munkájából fejéhez ragadott illyen nagy áru, s illyen ékes koronáját le merészlené fejéről fejérül rántani és ragadni. Mindazonáltal ha ő Kegyelméhez közellétemmel némely némely részeiben két vagy három igebéli suggerálásommal foveálhattam volna elméjét tulajdon maga ítéletivel is, nem lehetett volna megvethető abbéli jelenlételem ő Kegyelme előtt. Szabadságot adván tolmácsolásunkban Cicero, maga is több szóval s igével azt megmagyaráznunk, akit egy szóval elegendőképpen ki nem mondhatunk és magyarázhatunk, kit maga cselekedetivel is bizonyít, így írván felőle: Én, úgymond, a tolmácsolásba vagy magyarázatba, akit a görögök egy igível, szóval írnak vagy mondanak, nem lehetvén egyéb mód benne, s nem mondhatván is én egy deák szóval azt, több igível szoktam ugyanazont kimondanom és tolmácsolnom. Amely tolmácsolásában való Cicero szabadságot adott példájábul követhetjük mi is az írásmagyarázó rendi folyásának felette kívánandó ékességével is, s az hézagos szófogyatkoztató csorba írás csonkaságának teljesedésével: suppleálással is, ki nélkül a méltóságos díszes böcsös írás természeti dísztelenséget szokott magára tekeréteni, azoknak elméjek sértésével, fülöknek csalatkoztatásával, akik ennek nagy szükségét, módját sőt mesterségét is méltán kívánhatják írásunkban tekinthetni, noha nem sokan lehetnek afféle írás tudományban elől haladott emberek közöttünk, akik csak gondolkodni tudhassanak is efféle mesterséges

írásoknak keletiről és természetiről, s ugyan nagy szükségéről is, nemhogy követhetni tudnák, akiknek elég bővelkedő szók és igék folyása szivárkozik is szóllásokban a nyelvekre, elégségesnek alítván a szerint írhatniok, a mint a mindennapi közönséges szókkal való beszélgetéseknek a szokássa vezérli elméjeket, nem gondolkodván Cicerónak amaz mondásiról, hogy Más dolog, úgymond, néminémű nembéli fődolognak, avagy mesterségnek mesterének lenni, s más közönséges hivatalban, s közönséges emberek beszélgetéssének szokásában nem tompának, tudatlannak. Azt tartom penig én (mint tartja s állétja Cicero is), hogy ha valamit e világi egy fődolog kíván bizonyai mesterséget bizonyítani magában, bizony az írásbéli munka kívánja. Akitől a mesterséget valaki el akarja vonni s távoztatni, nem ítélvén, hogy mesterség kívántassék hozzá, vékonyon bizonyíthatja elméjebéli okosságát, s külömb külömbféle dolgok értelmének tudományát abban az ítéletiben, holott az okos elmének, s próbára vethető sok dolgok értelmével ékesült főmódon írható mesterembernek soha semmiből sem tetszhetik meg úgy valósága, mint a mesterséges írásnak, szóllásnak előhaladott voltábul, úgy hogy legfőbb cégére is a mesterséges írás csak az igen jeles, okos és éles elmének bizonyítja Isocrates imez mondásában: A böcsületre kihaladott ékes és mesterséges szóllásnak, írásnak tompa, bahó, goromba elméjű emberekkel nem közöltetett értéke kiváltképpen való tulajdon tiszti s hivatalja s okossága bizonyító főjele ajándékja is az okos elmének. Így hát bizonnyal mes-

tersége vagyon az írás épületének falai, ablakai, és szegeletei, oldalai, ajtai, grádicsai, héjazati felállatásának és minden egyéb részeinek, s abban való ékességi megadássának is, s nem nyúlnak jól az íráshoz azok, akik a mesterséget idegenétik, hidegétik, lopogatják s fosztogatják is tőle, azt vélvén s ítélvén felőle, hogy ne kívántassék semmi mesterséges dolog hozzá. De hallák mit mond, s mit beszélget Cicero is nékik: A nagy fődolognak semmi mesterségét mondani, s vallani, holott a kicsiny dolgoknak sincsen egyike is magához illendő, s kívánandó mesterség nélkül, jó gondolattal szóllóké, s az nagy gondos dolgokban tévölygőké. Állapatjának s természetinek mivoltával, s illendőségével is érteti s érezteti penig az írásnak főfolyássa velünk, hogy sok dolgok értelméből buzogdogálló mesterség kívántatik természeti állapatjának bizonyíttásához, s vérével s levével bővelkedő egészségének mutogatásához. Amely egészsége és épsége tapasztaltatására s ösmertetésére illyen jeleket adogat s mutogat az ékesírásnak főmestere, s valóságos apja, Cicero előkbe: Az a javallandó és magasztalandó, ép és egész írásfolyás, akiben semmi hiálló, hézagos üresség, semmi ízetlen dísztelenség, semmi farka vágott kurtaság, semmi sugorodott lábú sántaság, semmi szükségtelen partjai kívől folyamodott csacsogó csalcsapság sincsen, úgymond. Tanít emellett arra is, hogy írásunkat igen száraz ösztövérségétől és nedvességétől levétől s vérétől fogyatkozott betegeskedő lankadozássától is oltalmazzuk intvén, hogy: Ha szinte igen bővelkedő nem lehet is írásunknak tagja s állapatja, de

szükséges, hogy némünemű nedvességgel, s leve legyen, úgy hogy ha ama derekas vastag erőbeli nem lehet is, hogy így szóljak, épséges egészségő legyen.

Érthetvén annakokáért jó részént, csak szintén ezekből is alétom, Nagyságod minémő állapattal való készülettel kellessék az írássoknak forgattásában s gyarapításában való munkának mesterségét viseldegélni s bizonyítani azoknak, akik az írásoknak veteményi földeit irtogatják s egyengetik, szántogatják, ugarolják, kevergetik s vetegetik, hintegetik is gyümölcsöző magjaival. Jól cselekedte Nagyságod, hogy oly irtogató, szántogató, ugaroló, kevergető értelmes szemes személyt keresett s választott ennek a szép könyvnek tolmácsolásához s kifordétásához is Nagyságod, aki dicséretessen vihette s vitte ebbéli hivatalában való terhes fáradságát véghez.

Akarom, hogy illyen munkássa és órásmestere találkozott kerekei megindítására ennek a Fejedelmi Orának, kívántam is igen, hogy találkozhassék, noha kételkedem, találkozik-e, kinek táplálkozásából tapasztalom helyesnek s valóságosnak lenni Justus Lipsiusnak ím ez ékes darab íráskáját: Nincsen olly boldog szerencsés ország, aki minden szerencsés tudós elméket magába rekesszen, vagy rekkentsen, vagyon minden országnak és tartománynak olly tündöklő drágakövecskéje, aki villago fénlésével tündököltesse s ragyakoztassa is honjabéli tudományát, s országát magával. Így az ő részérül ebbéli hivataljának eleget téve Prágay András uram, kívántatnék, hogy azok is felelhetnének hiva-

taljoknak meg e szép Ora harangja hangjához való életek egyengetésével, akik szemek tekéntetit s fülöknek hallomásit éregeti, s ébregetheti csengése és pöcsögése. Fölötte vak, igen siket, nyelve megköttetett néma is lehet az, aki nem láthatja s hallhatja és vallhatja, hogy minden részében rubinos gyemántos élet ékesgető tanúságokat s tanácsokat nyujtogat, mutogat az elméknek. Olvassák is, dicsérik is sokan, de kevesen formálják s igazgatják ennek a Fejedelmi Orának serkengetésséhez életjeket; nem is öltözködnek azokban a lélek szépető ruházatokban, kiket ez a könyv szabogat reájok; avagy annak a szép illatú balsamumnak kenetével sem kenyegethetik testeket, akit ezen könyvnek szivárkoztatássából kenyegethetnének illatoztatásokkal magokra. Ugyanis: Ez könyvbeli olvasáshoz oly haszonhozó munkálkodás kívántatnék, hogy ez innen gyüjtegethető ambra, pézsma, balsamum kenetnek gyönyörűséges illatját s mindennémő fűszerszámoknak velős gyomorerősétő használatját szagát a közöttök sétikáló s járdogáló személy, maga is szagolhatná s másokkal is szagoltathatná mindenkor magában. De héjában, aki szerecsen, ugyan szerecsen az, annyi szappant nem vesztegethetnek mosogathatnak reája, hogy feketesége fejérséggé változzák bőrinek, s csak úgy is ragadnak s akadnak ez könyv intési, tanítási, oktatási szívébe, elméjébe, mint a tövis, a bojtorján és a csipke ragadhat, akadhat az igen megaszott száraz tökben. Ahol a csacsogó szajkó, terecselő szarka, szökdöcsölő cinege, ugrácoló buja veréb természetű vicgapurdi asszonyok szájába zabolát vete-

gető s életek dorgáló feddő íráshelyek fordulhatnak ez könyvnek rendiben elő, leginkább mindenek csak azokot tudják az helyeket, s asszonyok természetiben való fakadékokot, szemölcsöket, nyelvek esporja hegyével feszegetni, mintha a feszegetőknek is nem volna elégséges sóbálványok eleikbe ott gördítve, akik nyelveknek megveszett ízi helyére hozással nyalogathatnának, s hintegethetnének is természet viszketegét, s rihedt erkölcsöknek terjedező fenéjét a porával mind császárok, királyok, zászlós urak, papi rendek, hadakozó állapatbéli vezérek hadnagyok, kereskedő emberek, nagy asszonyok, nemes és közrendbéli asszonyállatok, özvegyek, attyák, anyák, fiak, leányok, szolgák és szolgálók, dajkák, orvosok, tanító mesterek, vének, ifjak, serdülő inasok és egyebek érthetik s vehetik eszekben, hogy ez a szép Fejedelmi Ora kocogdogál nékik minden illetlenségeknek távoztatásával hivataljokban igazán és kelletiképpen való eljárásokra. Csakhogy akadályt nagyot látok ennek a drága Orának sok szép hasznai gátolására s fojtogatására, a sok trágár, borbolond, csapza, nyalka, rusnyabeszédű ocsmán dolgok cselekedő fajtalanoknak, bordélyoskodóknak eláradásából, szaporodásából, országunkban torlódnia, kikkel mind fejedelmi s mind úri paloták, udvarok igen megrakodtak. Kívántatnék bizony, hogy Marcus Aurelius császár feltámadna, s mint Rómát, hogy császárságának idejében repurgálta, megsöprötte, s kitisztította volt életébe, efféle szemet embereknek elsokasodott gazzábul, s szaporodásábul tisztítaná, söprené ez mi romlott hazánk darab

részecskéjét is, melyből relegáltatná, számkivettetné, oszlatná a tengeri szigetekre onnan való soha meg nem térésekkel efféle csintalan, keresztyénség undokító, emberi emberséget zavarító, tisztesség s böcsület ocsmányító, Isten parancsolatjait rontó s ő szent felségének tűrő szenvedő szent természetit bosszontó, minden virtusokat, s jámbor erkölcsöket talpokkal tapodó, disznolkodásban merült heveredett embereket, akik országunknak visszafordult állapatjával olly böcsben tartatnak, olly előző állapattal vadnak, mind urak asztalához való telepedésekkel tanácskozásokban, mulatkozásokban, társolkodásokban, nyájaskodásokban való részessedésekkel, hogy ha fontolásra a jámborságnak s az latorságnak s az illendőségnek az illetlenségnek vetődni akárki is megarányozhatná, hogy a latorság, csapzaság, s az illetlenség is nyomja mindenütt el a jámborságot, s az illendőséget, úgy hogy a jámborság egy fontnyi sem lehetett, ahol sok mázsányinak lölletik a latorság. Ahol így vagyon penig a dolog, ott bizony ennek a Fejedelmi Orának avval a haszonnal való tekénteti s böcsületi igen hibáltatik, fojtogattatik, amely böcsületinek és tekéntetinek jó szavú harangja csörögdögeléséből származható sok hasznokért, minden rendek között áradazni s nevekedni kívántatnék. De kit tegyünk itt vétkessé, ki ád a férges erkölcsű moslék emberek szeretetiből, s böcsületiből okot ennek az órának böcstelenségre s mindnyájunk kárával való haszontalanságára is? Nemde nem azok-é, akik udvarokat, palotájokat, ebédelő vacsoráló házakat, tanácskozó kamarájokat is nyi-

togatják nékik, akik nevelik, hízlalják, csókolgatják, nyallák, kenik, fenik, skárlátozzák, gránátozzák, ajándékozzák, minden kedves javokkal őket, sőt formálják, igazgatják, mérik, szabják, egyengetik bordélyoskodó rossz magokviseléséhez, semmire köllő avass erkölcsökhöz is magok viselések s természetjek görcsösségét. Gondolhatjuk-é efféléknek viselését, házokot asztalokat érdemes böcsületivel ékesítheti-é ez a fejedelmi drágakövekkel, gyöngyökkel ékesített Ora? Nem gyöngy hanem árpaszem köll a kakasnak. Bikk és töllymak (hogy valami dögösbet ne mondjak) a disznónak. Most irogatok, raggatok Nagyságos Uram egy Satyrás dorgáló feddő írást a nem udvari udvariság ellen, amely nem udvari udvariság a virtusnak háta megé vettetett gyaláztatásából, tövéből, gyökeréből való kifordétásából gyarapodik Országunkban, intvén abban az írásomban az előljáróinkat, hogy a dögösült erkölcsű, csapza, gözöngúz, cselefendi természetű, nadályforma és termető, keskeny hajokat orrok tövére nyújtakoztató, deli, hegyke, dicsegető, rusnya beszédő, trágár, szemtelen, nyelves embereket gyomlálhassák, irtogassák udvarokból hátok megé, házokat üresítsék tűlök, a jámborságot, keresztyénséget, virtusokat, jó erkölcsöket plántálgatván, nevelvén, gyarapítván, magok böcsületivel helyettek. Abban az írásomban magyarázom im ez Verseket, akik méltók, hogy minden házakban felszegeztessenek, minden emberek előtt is tartassanak úgy, hogy kinek kinek szívében elméjében is plántáltassanak: A rossz gonosz erkölcsöknek pestises lehelete, ha széllyel fulalhatja is ma-

gát, dögöt hoz magával beléd, ha ölelve szorít is magához, mirígyesit. Viselj gondot azért ellenek, hogy valami módon magokhoz való édesgetésekkel kecsegdegeltető viszketést, tőlök való sértegetésedet ne hozzanak beléd. Amely tőlök való fertelmezésedet úgy távoztathatod magadtól el, ha távol kerülöd nem kedveléseddel őket. Ugyanis peniglen ha a gonosz erkölcsöket nem gyűlöljük, nem szeretjük, sem szerethetjük a jókat . . .

SZEMELVÉNYEK A MANIERIZMUS BÍRÁLÓINAK MŰVEIBŐL

Giovanni Andrea Gilio

DIALÓGUS A FESTŐKNEK A TÖRTÉNETEK ÁBRÁZOLÁSA TERÉN ELKÖVETETT HIBÁIRÓL ÉS VISSZAÉLÉSEIRŐL

(1564)

...„Helyesen beszél – felelte Silvio uraság –, mert a rend tesz széppé és bájossá mindent; és ha különbözőképpen dicséri is az Urat, ezért még nem szabad összekeverni sem a korokat, sem a misztériumokat, sem a személyeket azzal az ürüggyel, hogy minden Isten dicsőségére történik, és hogy a festőnek mindent szabad. Én inkább azt dicsérném, ha minden hibát kiküszöbölnénk és a művészet visszanyerné eredeti tisztaságát, és a hozzáértők olyan szabályokat és meghatározásokat hoznának, hogy senki ne úgy alkosson, ahogy szeszélye diktálja, hanem ahogyan kell... mivelhogy a történeti képek festője csupán fordító, aki a történetet egyik nyelvről átülteti a másikra, éspedig a tolléról az ecsetére, írásból festészetre. És ha a fordítói munkában nem hűségesen jár el, korholnivaló, és gúnykacajt érdemel, vagy azt, hogy elaludjunk mellette, mint Horatius mondta. Szerintem sokkal elmésebb az a művészember, aki a művészetet a téma valóságához igazítja, mint az, aki a téma tisztaságát a művészet édességéhez csavarja ki; mert sokan

tesznek így azzal a szándékkal, hogy ettől tökéletesebbnek és elmésebbnek ítéljék őket, és azt hiszik, hogy alkotásaik ily módon kedvesebbek, könnyedebbek és kiválóbbak lesznek..."

Troilo uraság hozzátette: „Még egy másik hibát tapasztalok a mi Üdvözítőnk személye körül, mert úgy tűnik, képtelenek Őt kellőképpen megfogalmazni, ez pedig az, hogy nem tudják, vagy nem akarják ábrázolni, miképpen torzult el a kínszenvedés idején, amikor megkorbácsolták, amikor Pilátus megmutatta a népnek, mondván: »Íme, az ember!«, amikor oly szorosan rászegezték a keresztre, hogy Ézsaiás szerint már nem volt emberi formája. Sokkal nagyobb megrendülést okozna, ha ömlő vérét, eltorzult testét ábrázolnák, nem pedig oly szépnek és finomnak".

Pulidoro uraság ezt mondta: „Azt hiszem, azért teszik ezt, hogy megmutassák a művészet erejét, hisz mindig is az volt a művészember célja, hogy jól tudja ábrázolni minden izmát és minden tagját egy olyan tökéletes testnek, amelynél szebbet, úgy vélem, soha senki sem látott. Ezért dicsérik annyira Fra Bastiano *Megkorbácsolás*át a San Pietro Montorióban."

Troilo uraság imigyen felelt: „A festő sokkal jobban megmutatná a művészet erejét, ha megtörtnek, vérrel és köpéssel borítottnak, tépett hajúnak, csupa sebnek, eltorzultnak, holtsápadtnak és rútnak ábrázolná Őt, oly módon, hogy már emberi formája sincs. Ez volna a tehetség, ez a művészet ereje és erénye, ez a művész érdeme és tökéletessége,

Luca Cambiaso: Alakok csoportja

Lorenz Stoer:
Geometrikus
tájképek

mivel Fra Bastiano *Megkorbácsolásán* úgy tűnik, mintha az ostorozást és megcsapást játékostorral végeznék és csak tréfából, nem pedig vastag és csomós kötéllel vagy még rosszabbal. És ezekből a könnyed ábrázolásokból soha senki sem fogja megtudni, mily kegyetlen volt a fájdalom, a gúny, a bántás, a kín és a többi nagy nyomorúság . . ."

Pulidoro uraság hozzátette: „Még valamin csodálkozom."

„Ugyan min?" – kérdezte Troilo uraság.

Pulidoro uraság pedig így folytatta: „Azon, hogy sok festő akkora erőfeszítést fejez ki alakjaiban, és ezekben az erőlködésekben annyi az oda nem illő aránytalan és a természet minden rendjével ellenkező lényegtelenség, hogy ámulnom kell; hisz az ilyesmire a festőnek nagy gondot kellene fordítania."

„Helyesen beszél – fűzte tovább a szót Francesco uraság –, mert ezek az erőlködések annyira rányomják bélyegüket az alakra, hogy bármily szépnek akarja is a festő ábrázolni, ha ezt a hibát elköveti, az alak elveszíti kiválóságát és kedvességét; az alakok erőfeszítéseinek mindig egyezniök kell a tárggyal, a személlyel, a hellyel, a méltósággal, az idővel és minden mással, ami hozzátartozhat a megfestett személyhez. Éppen ezért nekem nem tetszik az, hogy Michelangelo *Utolsó ítélet*ében erőlködnek az angyalok, már azokat értem, akik a keresztet, az oszlopokat és a többi szent misztériumot tartják, mert inkább bohócok vagy bűvészek, mint angyalok, hiszen az angyal minden nehézség nélkül tartaná az egész földgömböt, hát még

egy keresztet vagy oszlopot, vagy más ilyesmit...

Még egy másik hibát is látok a festőknél, mégpedig azt, hogy amikor nőket ábrázolnak, a ruhát annyira kidomborítják a mellnél, a farnál és a lábikránál, hogy úgy látszik, mintha oda volna ragadva, vagy olyan, mint amikor viharos szél fúj, és rájuk tekeri és ezzel kidomborítja a ruhát, de azért mégsem annyira. Én sokszor megfigyeltem ezt a dolgot, és tudom, hogy a nő akármilyen vékony szövetből vagy bármi másból készült ruhát visel, lehetetlen, hogy oly nagy mértékben kidomborodjon; legfeljebb ha hajszálvékony fátyolból valót vagy pókhálót hordana, de ezeket nem szokták öltözködésre használni. Ez áll még néha bizonyos fátylakra és kalapokra, amelyek mindig olyanok, mintha a szél emelné fel és libegtetné őket; *Utolsó ítélete* bizonyos részein ezt alkalmazta Michelangelo, mert nem ügyelt arra, hogy azon a napon már megszűnik minden szél és vihar, és az ég is, a föld is elveszti minden tulajdonságát. Ezért én azt tartanám dicséretesnek, ha mindent nagy körültekintéssel végeznének, és ha a művészember a természetet utánozná, nem pedig a szeszélyének engedelmeskedne..."

Silvio uraság ezt mondotta még: „Fejezzük be a történeti képek festőjéről való eszmecserénket; hogy végigszánthassuk a létező legnagyobb és legmélyebb tengert."

„Melyik az?" – kérdezte Francesco uraság.

Silvio uraság így felelt: „Beszélnünk kell az *Ítélet*ről, amelyet Michelangelo alkotott

a Kápolnában, bebizonyítván, mit tud, és mire képes a művészet, olyannyira, hogy nemcsak abban kelt ámulatot, aki megcsodálja, hanem abban is, aki hall róla, szerte az egész világon... És mivel ez egyházi és teológiai téma, Ruggiero uraság úgy is, mint kanonok és doktor, aki otthonosan mozog a szent írásokban, és szorgalmasan tanulmányozza őket, megmagyarázhatná nekünk mindezt."

„Helyesen beszél – felelte Vincenso uraság –, éppen ezért, Ruggiero uraság, immáron minden mentegetődzés nélkül tegyen eleget feladatának, és vizsgálja meg némiképpen, vajon Michelangelo ez esetben követte-e a szent doktorok nézeteit, és megőrizte-e a történelem igazságát."

Ruggiero uraság imigyen felelt: „Ezzel túlságosan nagy terhet róttak rám, mégis engedelmeskedem parancsuknak. Ám ha meg akarjuk vizsgálni a történelmi tisztaságot, úgy vélem, több szeszélyre bukkanunk benne, mint igazságra, mert ő inkább művészetével akart tetszeni, megmutatva milyen és mekkora az, mintsem a tartalom igazságával, és úgy cselekedett, mint a szerelmes, aki hogy kielégítse kedvesét, mindent megengedettnek és szépnek talál. Azt hiszem, olyasmi ez, mint amikor valaki a lehető legtágabb területet akarja felölelni, részletek sokaságát akarja bemutatni, s mindezt nagy erőfeszítéssel és mindenfajta elrendezésben az emberi testen, nem akarván elszalasztani az alkalmat, hogy az utókor számára hátrahagyja csodálatos tehetsége emlékét. A csoda pedig az, hogy az ezen a képen látható alakok kö-

zött nincs kettő, aki ugyanazt csinálná, vagy egymásra hasonlítana; és ennek érdekében sutba dobta az áhítatot, a tiszteletet, a történelmi igazságot és megbecsülést, amellyel e módfelett fontos és nagy misztériumnak tartozunk, amelyet nemhogy tekintettel, de még gondolatban is csak a legnagyobb rémülettel illik illetni...

Azon a napon a mi Urunk, ott állva fenségesen az angyalok körében, ezerszer fényesebben fog ragyogni a napnál. És miután a fentebb említett völgyben összegyűjtötték a hamvakat és az élőket, Mihály arkangyal (egyesek szerint) vagy maga a mi Urunk (mint ahogy Lázárt hívta) hangos szóval hívni fogja a halottakat, hogy támadjanak fel. Ekkor megy végbe a feltámadás nagy misztériuma, egyetlen pillanat alatt, szempillantás alatt, oszthatatlan idő alatt, ahogyan Pál mondotta. És itt Michelangelo újabb szeszélyét teszem szóvá, amikor is inkább az ecsetre figyelt, mint az igazságra; azaz a feltámadás pillanatában a feltámadók, mint látható, különböző hatások érdekében különböző cselekvéseket hajtanak végre: az egyik már teljesen magára öltötte testét, a másik útnak indul, a harmadik éppen belebújik testébe, van, aki meztelen, van, aki abban a ruhában vagy lepelben áll, amelyben eltemették, az egyik zavartan igyekezik kibontakozni belőle, a másikon látni, hogy még nincs teljesen magánál, a harmadik kételkedve várja, hová is szólítja az isteni igazságszolgáltatás; van, aki egy barlangból jön ki, van, aki ül, van, aki térdel; az egyik ezt csinálja, a másik azt: ami mind hamis, s így inkább úgy

tűnnek, mintha álomszuszékok sokaságát ábrázolnák, nem pedig feltámadott embereket...

Még egy szeszélyt látok: Krisztusnak nincs szakálla, és hogy ez helyes-e, vagy sem, még a vargák is meg tudják állapítani. Hiszen Krisztus ama negyven óra alatt, amelyet holtan töltött a sírban, semmit sem vesztett el; a próféta megmondotta, hogy testét nem kezdte ki rothadás. De ha már el kellett veszítenie szőrzetét, éppen úgy el kellett volna veszítenie a haját, mint a szakállát, mert úgy vélem, e tekintetben egyiknek sem nagyobb a kiváltsága. Ám sem ezt, sem azt nem veszíthette el, mivel a szentséges test nem válhatott porrá és hamuvá...

Tehát ha a festők, mint kezdetben mondottuk, kellőképpen tájékozódnának a történelem igazságáról és tárgyáról, és nem csupán egyszer, hanem tízszer tanulmányoznák, újra és újra elolvasnák, érdeklődnének, és azt tennék, amit az igaz tolmácsolónak tennie kell, és ami a jó történész feladata, akkor dicséretreméltó alkotásokat hoznának létre, mert aki csak tapogatózik, és vakon-ostobán cselekszik, és semmire sincs tekintettel, az végtelenül sok baklövést követ el, és ezért megérdemli, hogy falra firkálónak és kontárnak nevezzék."

Vincenso uraság ezt mondotta: „Mi a véleménye, Pulidoro uraság, azokról az alakokról, amelyeket a Farnese bíboros készíttetett a kancellária termében? Látta őket?"

Pulidoro uraság így felelt: „Láttam őket és olvastam róluk Doni *Kobak*jában (*Zucca* c. művében), ahol kommentálja mindezt a

keverék históriát. Az a véleményem, hogy szép rendben vannak, helyes a szellemük és jó alkotások. De vannak olyanok is, amelyekről messziről bűzlik, hogy a fikció elnyomja az igazat, és kellő megértésükhöz vagy a Szfinx kellene, vagy a tolmács, vagy pedig kommentár. Hogy ez így van, figyeljék csak meg: ha tíz személy áll oda bámulni őket, tízféle kommentár hangzik el, és mind különböző."

Vincenso uraság ezt mondotta: „Csak a tudatlanoktól, mert ha minden alakot kommentálni kellene, túl nagy fáradság lenne, márpedig dőreség túlságosan nagy tudatlanságot feltételezni, hisz az ilyesmi irodalmároknak és nemesuraknak készül, nem pedig tudatlanoknak és plebejusoknak, hisz ezek nem szent figurák."

Pulidoro uraság imigyen felelt: „Vincenso uraság, én egy dolgot veszek figyelembe: Isten csak azért adta az embernek a nyelvet, hogy a szavakkal ki tudja fejezni gondolatait, hogy megértsék... Cicerót és Vergiliust nem másért dicsérik, mint könnyedségükért és tudásukért. És ha olyan festményt látok, amelyről nem tudom, mit akar mondani, az számomra olyan, mintha egy barbárt hallanék, akinek nem értem a szavát, vagy olyan könyvet olvasnék, amelynek nem fogom fel az értelmét. Amit nem értünk, azt nem tudjuk értékelni, és ha nem értékeljük, nem tudunk ítéletet mondani róla. Szóval hasonlók leszünk a tudatlanokhoz, akik, mivel nem tudnak olvasni, az illusztrált könyvnek csak a képeit nézegetik. Minden annyira szép, amennyire világos és nyílt. Vajon ha önök

zavaros, sötét és bonyolult históriát olvasnának, nem arra kényszerülnének-e, amit Szent Jeromos tett Persiusszal? A költött dolgokból elég a kevés is, és az élvezet kedvéért az is legyen összehangolva, mármint a történetekben: ha az ilyesféle művek csak a szemlélés számára készülnek, ennyi elég, de ha azt akarjuk, hogy megértsék őket, akkor úgy rendezendők el, hogy valóban meg is értsék...

Sok festő azt hiszi, mit sem számít, miképpen kell megfesteni a szent képeket, lényeg az, hogy megfessék, akárhogyan is, aztán az emberek lássák őket; ám ez súlyos tévedés, mert az alakok szabadon választhatók ugyan, de az már nincs megengedve, hogy mindenki a maga szája íze szerint fessen, ami tévedés volna, és én azt hiszem, a festőket kötötte valamiféle szabály vagy alkotási mód, csakhogy ez veszendőbe ment, mint ahogy oly temérdek könyv is erre a sorsra jutott. De elegendő számunkra az a megszokás is, amelyről már mondottam önöknek, hogy törvénnyel ér fel, hisz annyi esztendőn keresztül elfogadták, aztán a modern festők szeszélyei megváltoztatták és megrontották, sőt azzal is tetézték a bajt, hogy meséket kevertek az evangéliumba, így aztán legtöbben mint megbokrosodott lovak rohangálnak ezen a szent területen, és semmire sincsenek tekintettel, semmit sem tisztelnek."

„És mi volna ez az ősi szokás?" – kérdezte Troilo uraság.

Ruggiero uraság erre ezt mondotta: „Tisztességes módon és áhítattal festeni a szent képeket, azokkal a jegyekkel, amelyekkel a régiek azokat a szentség kiváltságaként fel-

ruházták, de amelyeket a modernek ocsmánynak, ostobának, póriasnak, alacsonynak tekintenek, mint amiben nincs lelemény és művészet. Következésképpen a művészetet a tisztesség elé helyezték, lemondtak a felöltöztetett alakok szerepeltetéséről, csak ruhátlanokat festettek és festenek: elhagyták belőlük az áhítatot, erőltetetté tették őket, nagy eredménynek tartották, hogy kicsavarják a fejet, a karokat, a lábakat, mintha inkább személyeket ábrázolnának, akik táncokat lejtenek és színészkednek, mint akik elmélyülten tűnődnek. És ezzel az új leleménynyel annyira lealacsonyították ezt a szent szokást, hogy még a fürdőházakban és a kocsmákban sem lehetne szemérmetlenebb alakokat festeni."

Lontay László fordítása

Gabriele Paleotti

ÉRTEKEZÉS A SZENT ÉS PROFÁN KÉPEKRŐL

(1582)

A harmadik könyv tartalma

I. fej. A buja és a tisztességgel össze nem férő festményekről, amely ennek a könyvnek a tárgya.

II. fej. Az erős hajlamról, amely természetünket a test vétkébe hajtja és annak eredetéről.

III. fej. Miben áll a szemérmetlenség, és milyen normánk van ennek megismerésére.

IV. fej. Mennyire iszonyodnak a szemérmetlenségtől a természet, a törvények és Isten.

V. fej. A károkról, amelyek az ocsmányságból és bujaságból erednek.

VI. fej. A különböző okokról, amelyekből a paráznaságnak a bűne származik és táplálkozik.

VII. fej. Hogy a legfőbb eszközök egyike, amelyen át a bujaság belénk költözik, a szem érzékszerve.

VIII. fej. Mekkora pusztítást végzett olykor a lelkekben egy óvatlan tekintet.

IX. fej. Mint volt a látás és a megszemlélés a világ egyetemes bajának kezdete.

X. fej. A mély benyomásról, amelyet a szemünkkel megfigyelt dolgok keltenek bennünk.

XI. fej. Mennyivel nagyobb a hatásuk érzékeinkre a nőkről és férfiakról készített képeknek és szobroknak, mint más alkotásoknak.

XII. fej. Miként óvjuk szemünket állhatatosan attól, hogy ne nézzen buja dolgokat.

XIII. fej. A régi bölcsek állásfoglalása, akik a szemérmetlen képeket ócsárolták.

XIV. fej. A szentatyák állásfoglalása, akik ugyanezt korholták.

XV. fej. A zsinatok állásfoglalása, amelyek ugyanezt kárhoztatták.

XVI. fej. A meztelen alakokról és arról, mennyire kell azokat utálni a tiszta szemnek.

XVII. fej. Különböző okok, amiért a csupasz alakok illetlenek.

XVIII. fej. Vélemények és példák a meztelen alakok festésével való visszaélés ellen.

XIX. fej. Mely szenteket és milyen módon lehet bizonyos részeken csupaszon ábrázolni.

XX. fej. Az élő testek utánzásához nem kell azokat levetkőztetni.

XXI. fej. Szentek képében semmi esetre se fessenek buja ifjú- és leányarcokat, sem hasonló más személyekét.

XXII. fej. A festők ellenvetései, amelyekkel mentegetik magukat a meztelen vagy kevéssé tisztességes képek festésével kapcsolatban.

XXIII. fej. Válasz a festők ellenvetéseire.

XXIV. fej. Más válaszok annak igazolására, hogy semmilyen megfontolás sem teszi a festők számára bocsánatossá szemérmetlen és buja dolgok lefestését.

XXV. fej. Hogy a festő művészete jól és egyesek szerint jobban megnyilvánul a felöltöztetett alakokban, mint a meztelenekben.

XXVI. fej. A szerzők által elmondott igen káros hatásokról, amelyeket a szemérmetlen képek okoztak.

XXVII. fej. Mi az oka annak, hogy a kurvákat eltűrik, a szemérmetlen festményeket viszont tiltják.

XXVIII. fej. Mekkora javára és hasznára lehet a világnak az olyan festő, aki a tisztességnek és áhítatnak barátja.

XXIX. fej. Mekkora kárt tud tenni az a festő, aki szabados, és a tisztességnek ellensége.

XXX. fej. A fenti dolgok lezárása a tisztességes festők dicséretével és a laza erkölcsűek ócsárlásával.

Timár Lajosné fordítása

Bartolomeo Ammanati

LEVÉL A MŰVÉSZETI AKADÉMIA TAGJAIHOZ

(1582)

Igen Tisztelt Akadémikusok!

Miután Művészeti Akadémiánk tagjai közül többen jó néhány alkalommal összejöttünk, és egymás között nagyon hasznos, jó beszélgetéseket folytattunk, főként abban az időben, amikor én konzul voltam, nem mulasztottam el kérni (néhányan mindmáig tanúsíthatják), hogy vegyük szokásba azt, hogy legalább egyszer havonta (ez összejövetelünk napján lett volna, amely az év minden hónapjának második vasárnapja) hol egyikünk, hol másikunk vitára bocsát valami szép és hasznos dolgot a saját foglalkozásával, művészetével kapcsolatosan, vagy a festészetről, vagy a szobrászatról, vagy az építészetről, és elmondja róla közben a véleményét; mivel , három művészetben sok olyan részlet vani amiről igen sokat és bőségesen lehet beszélne, jóllehet a két elsőnek, a festészetnek és a szobrászatnak a célját mindenki csak a gyönyörködtetésben és tetszésben látja, míg az

építészetét a szépségben és a célszerűségben. Ha tehát a festő a színek használatáról beszélt volna, ezer szép és kedves véleményt hallott volna, sőt szinte annyit, hogy egy emberöltő alig lenne elég, hogy csak részben is felfogja; aminek következtében egy ifjú nagy könnyedséggel tanult volna meg, és rövid idő alatt értett volna meg sok mindent, és korán szerzett volna dicsőséget és hírnevet. Hasonlóképpen, ha más valaki azt tárgyalta, vagy arról beszélt volna, hogy miként kell egy történeti festményt megkomponálni, láthatta volna, mekkora hasznára van ezzel a fiataloknak, lévén ez a legfontosabb festészeti feladatok egyike, mivelhogy ritkán sikerül megkülönböztetni a fejeket és egyéb tagokat, mert az egyes alakok többnyire túl közel állnak egymáshoz, rosszul egymás mellé helyezve. Hát még ha valaki arról beszélne, hogy milyen hasznos dolog a perspektíva, különösen ha azt bájjal alkalmazzák, nem pedig illetlenséget és esetlenséget kölcsönözve az alakoknak, ahogyan egyesek csinálják, az bizonyára nem kevéssé gyümölcsöző volna; ezenfelül pedig valamennyien tudjátok, kiváló Akadémikusok, mennyire kértem, hogy vitatkozzunk és beszélgessünk az építészet arányairól, részeiről, műhelytitkairól és egyéb sajátságairól, amelyek a kecsesség és célszerűség zálogai, de amelyek az idő végessége miatt mégsem vezetnek a tökéletességhez. Azután pedig a szobrászoknak mennyi jó tanácsot, hasznos bizonyítékot lehetne nyújtani! Először is, mekkora művészetre és ítélőképességre van szükség, hogy egy márványszobornak bájt kölcsönözzünk, nehogy a

nagy és finom márvány, amelyet hatalmas fáradsággal, nem kevés pénzzel és idővel kivájtak és felszínre hoztak, a kevés gyakorlat vagy a mesterségbeli tudás hiánya következtében tönkremenjen és eltorzuljon; meg aztán hogyan kell olyan finoman alakítani egy figurát, hogy az ne tűnjön több darabból készültnek és rosszul tagoltnak, ami sajnos gyakran megtörténik azokkal, akiket erre nem figyelmeztetett és intett gondosan mesterük. Jó, ha a fiatalok tudják, hogy nem elég csak látni a megalkotott szép alakokat, hanem ismerni kell elkészítésük mesterségét, és hogy miért ilyennek alkották őket; mert ha elegendő lenne a szemlélésük, Michelangelo Buonarroti gyönyörű *Mózes*e valamint többi alakja, és a firenzei San Lorenzo sekrestyéje minden további nélkül tanítanának mindenkit. Jól tudom, hogy hosszú idő alatt ez meg is történne: de az én szándékom az volt, hogy ez az idő a lehető legrövidebbre csökkenjen, mivel olyan drága az idő, és az ember megöregszik, míg az elsajátítástól az alkotásig jut, és amint fogy az ereje, csökken a látása és olykor az értelmi képessége is.

Nem tudom, mi volt az oka annak, hogy az előbb említett dolgok olvasásának és megbeszélésének szokását, valamint sok más, a fiatalok számára hasznos és előnyös dolog megbeszélését ez ideig nem vezették be. Azt azonban, amit akkoriban lelkiismeretem könnyítése érdekében egy bizonyos témáról élőszóval szerettem volna elmondani, most elmondom mindazoknak, akik arra méltatnak, hogy ezt a levelemet elolvassák; ez pedig a következő: figyelmeztetni mindenkit, hogy

az isten szerelmére, ha kedves a lelkük üdvössége, óvakodjanak beleesni abba a hibába, tévedésbe, amelybe én estem és kerültem alkotás közben, midőn sok csupasz, meztelen alakot formáltam, inkább a gyakorlatát, sőt mértéktelenségét, mint az értelmét követve azoknak, akik előttem ily módon dolgoztak és nem vették tekintetbe, hogy sokkal nagyobb megtiszteltetés, ha az ember becsületes és jól nevelt, mintsem ha hiú és ledér, még ha kiválóan dolgozik is. Mivel lehetetlen volna alakjaimat átalakítani, vagy megmondani mindenkinek, akik látják vagy látni fogják, hogy mennyire bánt, amiért így csináltam azokat, ezt a valójában nem kis tévedésemet és hibámat csak úgy tudom helyrehozni, ha nyilvánosan leírom, bevallom, és minden erőmmel azon vagyok, hogy mindenkivel tudassam: milyen rosszul csináltam, menynyire fájlalom és bánom, másokat is figyelmeztetve, hogy ne essenek ilyen csúnya hibába. Mert inkább kívánnám a halált, testemét és hírnevemét egyaránt, minthogy megsértsem a politikai rendet és főleg a jóságos Istent azzal, hogy másoknak rossz példát adok. Tehát igen nagy hiba meztelen szobrokat, szatírokat, faunokat és hasonló dolgokat alkotni, felfedni azokat a testrészeket, amelyeket el kell takarni, és csak szégyenkezve lehet nézni, és amelyeket elfedni tanít mind az értelem, mind a művészet. Ha más nem is, az a baj és kár mindenképpen bekövetkezik e vétek nyomán, hogy a néző csak az alkotó romlott lelkét, mohó gyönyörködtetési vágyát olvassa ki belőle, minek következtében ezek az alkotások készítőik élete ellen tanús-

kodnak. Bevallom tehát (amennyiben engem érint), hogy e téren nagyon megsértettem Isten hatalmas fenségét, bár ezzel a tényke-désemmel nem ez volt a szándékom. Emiatt azonban nem mentegetem magam, mert az csak rossz benyomást keltene; egyébként is tudom, hogy a dolog nem tudása, a megszokás egyáltalán nem mentenek fel, mert az embernek tudnia kell, hogy mit csinál, és milyen végső következmény származhat vagy származik tényke-déséből, munkálkodásából.

Ezért, drága akadémikus barátaim, fogadjátok szívesen ezt a figyelmeztetést, amelyet lelkem egész szeretetével hozzátok intézek, és ne csináljatok soha sehol tisztességtelen vagy buja szobrot (a teljesen meztelen szobrokról beszélek), sem pedig más olyan dolgot, amely bármilyen korú férfit vagy nőt ocsmány gondolatokhoz vezethet, mivel ez a mi romlott természetünk sajnos önmagától is kész a megmozdulásra, anélkül, hogy más is ösztönözné erre. Amiért is mindnyájatoknak azt tanácsolom, hogy minden törekvésetekkel óvakodjatok ettől, nehogy bölcs, érett korotokban — miként én teszem most — szégyenkeznetek és bánkódnotok kelljen, amiért így cselekedtetek, és legfőképpen hogy Istent megbántottátok, mivel egyikőtök sem tudja biztosan, lesz-e ideje bocsánatát kérni, sem azt, hogy megengedi-e Isten neki, hogy számot adjon az elkövetett rossz példáról, amely pedig él, és sajnos szégyenünkre és gyalázatunkra élni fog sokáig, miután akkora buzgósággal és annyi vigyázással törekedtünk neki életet adni. Sokan tudják közületek, hogy egy szoborra bájosan elrendezett, szép ruhát fa-

ragni nem kisebb nehézség, sem pedig kisebb művészet, mint teljesen csupasznak, fedetlennek alkotni azt; és hogy ez igaz, azt a művészethez értő, igaz és értékes emberek véleménye igazolja. Mennyi dicséretet, mennyi elismerést kapott Iacopo Sansovino úr teljesen felöltöztetett *Szent Jakab*jáért, amelynek csak a két karja volt félig ruhátlan. A római San Pietro in Vincoli *Mózes*ét nem úgy dicsérik tán, mint Michelangelo Buonarroti legszebb alakját? Pedig ez is teljesen fel van öltöztetve. Bizony üres és mindig téves az embereknek és főleg a fiataloknak a felfogása, akik csak érzékeket csábító műveket szeretnek alkotni, és másra nem törekszenek, mint szemérmetlen tetszeni vágyásra! Ez a helytelen felfogás, ha nem próbáljuk még az öregedés előtt megakadályozni, és kitépni a szívekből, nagyon rossz és keserű gyümölcsöt terem. Elhiszitek-e, hogy azok a régi és modern irók, akik annyi fáradsággal, éjt nappallá téve állandóan azon fáradoztak, és törték magukat, hogy prózát, rímeket és verseket szerezzenek, fennkölteket és könnyedeket egyaránt, sőt szeméremsértőket és becsteleneket is, olyannyira, hogy immár az egész világot tönkretették és megmételyezték, ha újra élhetnének, vajon nem szívesen eltépnék és elégetnék-e valamennyit, és nem gyűlölnék és kerülnék-e az annyira hajszolt, rajongott hírnevet? Jaj azoknak, akik jól látják (de talán már későn), hogy mennyi minden csupán szembeötlő hiúság, és hogy mindazok a dicséretek és megtiszteltetések, amiket a világ nyújthat, semmiféle vigaszt és segítséget

nem adnak a lelküknek, főleg pedig azok a művek nem, amelyekről beszélek, és amelyek annyi rossz példával vannak tele. Ha ezt mondjuk és hisszük a világias írásokról, mit szóljunk és gondoljunk a szobrokról és alakokról, amelyek egy szempilltantás alatt minden lélekben – legyen bár nyugodt és rendezett – zavaros és ocsmány gondolatokat tudnak ébreszteni, annál is inkább, mert nyilvános helyen állanak, ahol mindenki látja és szemléli őket, ami nem mondható a könyvekről és más írásokról, amelyeket nem olvashat mindenki. Éppen ezért kívánatos, hogy ilyen rossz hatású ábrázolatokat ne csupán a templomokba és a szent helyekre ne tegyenek, ahol csak tisztességes és szent dolgokat lenne szabad látni lefestve vagy kifaragva, de semmilyen privát és világi helyre se, mivel minden helyen és minden időben, mint fönt említettem, kötelesek vagyunk mindenki előtt becsületesnek és tisztának mutatkozni, mint a jó erkölcsök kedvelői és védői, nem pedig azoknak meggyalázói és gyűlölői. És senki se próbálja magát mentegetve ezt mondani: „Az az úr, az a fejedelem akarta és parancsolta meg, hogy csináljam, és én nem tudtam neki ellentmondani", mert ha az illető kiváló mestere művészetének, bölcsességével és művészetével olyan dolgot tud alkotni, amely szórakozást és gyönyörűséget nyújt anélkül, hogy kimutatná, ami a szíve mélyén alantas és érzéki. Jól tudjuk, az emberek többségének, akik bennünket dolgoztatnak, nincs önálló leleményük, hanem a mi ítéletünkre hagyatkoznak, mondván: „Ide egy

kertet, egy kutat, egy halastavat és hasonló dolgokat szeretnék"; és ha találnánk is olyanokat, akik tisztességtelen és förtelmes dolgokat parancsolnának, ne engedelmeskedjünk nekik, inkább arra legyünk tekintettel, hogy ne ártsunk a lelkünknek, mintsem hogy mások kívánságát teljesítsük, és inkább arra vigyázzunk, nehogy az isteni fenséget megsértsük, amiért legszentebb akaratával szemben rossz példát adunk az embereknek, mintsem hogy bárkinek az érdekében cselekedjünk. És ezzel kapcsolatban nem hallgathatom el, bár a szégyen éget, hogy soha egyik gazdám vagy uram sem mondta, akit valaha is szolgáltam, hogy ilyen alakokat, ily módon alkotott figurákat csináljak; ilyen és hasonló hibákba a rossz szokás vitt bele, de még inkább hiú természetem.

Most, hogy Isten jósága olyan kegyes volt, és kinyitotta értelmem szemeit, melyeket a többi emberek előtti csalóka, túlzott tetszelgés tartott csukva, nyíltan beismerem, hogy súlyosan tévedtem, és ez indított arra, hogy idejében kérjelek valamennyiőtöket, vegyétek észre magatokat hamarább, mint én. És ahhoz, amit az imént mondottam, jóindulatúan hozzáteszem azt, ami öregségem ez utóbbi napjaiban velem történt. A mi Urunk Őszentsége, XIII. Gergely pápa megparancsolta, hogy készítsek tiszta márványból síremléket egyik unokaöccsének a pisai Camposantóban; mivel kiváló jogász volt, úgy gondoltam, hogy az igazságot faragom ki neki, s minthogy a jó törvényekkel együtt jár a béke, ennek is szobrot csináltam, ahol viszont

a béke és az igazság honol, ott van a mi Urunk és Megváltónk, ezért közéjük helyeztem Jézus Krisztus alakját, amint legszentebb és üdvözítő sebeit mutatja. Ezzel a síremlékkel több megbecsülést és tiszteletet vívtam ki, mint a többi szoborral, amit valaha is csináltam, mert a Szentatya jó véleményt alkotva róla, azonkívül, hogy busásan megfizette az árát, még bőkezűen meg is jutalmazott. Bármilyen jól alkottam is a padovai kolosszust és az óriást Firenze terére a szökőkút többi részével, a sok meztelen alakkal együtt, ezek jóval kevesebb dicsőséget hoztak nekem, és ami ennél is rosszabb, rettenetesen bántják lelkiismeretemet, s ezért folytonos, igen keserű fájdalmat és megbánást érzek lelkemben. Fogadjátok tehát szeretettel figyelmeztetésemet és jó tanácsaimat mint atyátoktól, mert bizony koromnál fogva az is lehetnék, attól, aki magát mindenkinél kevesebbre értékeli. Okosan beszélgessetek munkálkodástokról, és (mint már mondtam) különösképpen a templomokban végzettekről, nagyon remélve, hogy ilyen bölcs pápa uralkodása alatt ezt a bűnös túlkapást teljesen kiirtják, és a festők és szobrászok szabados tevékenységét megfékezik; és azt is remélem, hogy szent helyen jámbor és jó életű, józan ítéletű személyek alapos vizsgálata és megtekintése nélkül nem fognak semmilyen dolgot elhelyezni. És midőn itt véget vetek ennek a fejtegetésemnek, kérve az Úristent, őrizzen meg benneteket mindig legszentebb kegyelmében, és áldja meg minden munkátokat, eszembe jutnak Michelangelo Buonar-

roti szavai, amelyeket egyszer nekem mondott, és amelyek így szólnak: a jó keresztények mindig a jó és szép alakokat készítették.

Firenzében, 1582. augusztus 22. napján.

Lontay László fordítása

Galileo Galilei

ÉSZREVÉTELEK TASSÓRÓL

(1590 k.)

... Tassónak az igen szűk írói vénából és concetto-szegénységből származó egyik nagyon általános hibája, hogy sokszor nem lévén miről írnia, kénytelen szétszórt, egymással össze nem függő, egymáshoz nem kapcsolódó concettókat összeszedni, minek következtében elbeszélése inkább intarziás, mint olajjal színezett festmény, mert az intarzia egymás mellé helyezett különböző színű fadarabkák együttese, amelyek sohasem képesek a színekkel puhán kapcsolódni és egyesülni, körvonalaik élesen elkülönülnek, és a nyersen elváló színek különbözősége szükségképpen élettelenné, kidolgozatlanná teszi a figurákat, s így nem válnak kerek, plasztikus egésszé; míg viszont az olajkoloritban a körvonalak lágyan szétfoszlanak, s ezért nem olyan nyers az átmenet egyik szinezetből a másikba, következésképpen a festmény finom lesz, egységes egész, erős és plasztikus. Ariosto árnyal és kikerekít, mint aki dúskál a sza-

vakban, kifejezésekben, mondásokban és concettókban; de darabosan, szárazon és nyersen formálja meg a műveit Tasso, mert hijával van a jó munkához szükséges kellékeknek...

Mindig úgy véltem, és úgy vélem most is, hogy ez a költő a leleményeiben módfelett gyér, szegényes és nyomorúságos, míg vele szemben Ariosto nagyszerű, gazdag és csodálatos. És amikor a lovagok tetteit és a velük történteket szemlélem, akárcsak költeményeinek valamennyi más mesécskéjét, akkor úgy érzem magam, mintha valami furcsa emberke dolgozószobájába hatolnék be, aki szórakozásból olyan dolgokat aggatott ki dísznek, amelyek régiségük vagy más miatt finom ritkaságnak tűnnek, holott valójában csak csecsebecsék, mint például megkövesedett rák, kiszáradt kaméleon, légy, darabka ámbrakocsonyában pók, néhány olyan agyagbábú, amelyek állítólag antik egyiptomi sírokban találhatók, és ugyanígy a festészet vonatkozásában Baccio Bandinelli vagy Parmigianino néhány odavetett vázlata és más hasonló vacakok. Ám amikor az *Őrjöngő* világába hatolok be, kincsestár nyílik meg előttem, tárló, királyi gyűjtemény, amelyet a leghíresebb szobrászok száz antik szobra ékesít végtelen sok teljes történettel, valamint kiváló festők legjobb alkotásai, meg a vázák, kristályok, agátok, lazurkövek és más ékszerek nagy számban, és amely végezetül rogyásig telve van ritka, értékes, csodálatos és egészen kiváló dolgokkal...

Sok lé, kevés hús, tartja a mondás – és ez kiválóan illik erre a műre *(Megszabadított*

Jeruzsálem), amely valóban olyan, akárcsak egy nagy gyümölcsfa, amelyet pusztító rohamával ellepett a dér és a hernyók áradata, és amikor elérkezik az érés ideje, hiába minden keresés, csak levelet találni rajta. Mert pontosan olyan könyv, amelyből az égvilágon semmi gyümölcsöt nem lehet kiszedni. Lám, ez a mi tudós költőnk, aki – mint sokan mondják – rövidségre tör, de kezd úgy belegabalyodni ebbe az elátkozott erdőbe, hogy hitemre!, soha nem fog kikecmeregni belőle! Nekem ugyan beszélhetik, hogy 89 stanzát használ fel elvarázsolására és a varázslat alól való feloldására! De miért? Csupán, hogy gerendákat és gépeket fabrikáljon az ostromhoz . . .

Timár Lajosné fordítása

Giovanni Pietro Bellori

A MODERN FESTŐK, SZOBRÁSZOK ÉS ÉPÍTÉSZEK ÉLETE

(1672)

Annibale Carracci bolognai festő élete

Az emberek akkor kezdték módfelett csodálni a festészetet, mintha az égből szállott volna alá, amidőn az isteni Raffaello a művészet végső tökélyével a legmagasabbra növelte szépségét, visszaadva neki a báj ősi fenségét, és gazdagítva mindama értékekkel, amelyek

valaha oly dicsőségessé tették a görögöknél és a rómaiaknál. Ám mivel földünkön a dolgok soha nem őrzik meg egyazon állapotjukat, és amikor elérik a tetőpontot, az örökös forgandóságban óhatatlanul visszazuhannak, a művészet, amely Cimabue és Giotto óta, kétszázötven hosszú esztendő leforgása alatt lassan előrehaladt, hamarosan lehanyatlott, és királynőből alantas és köznapi lett. Így azután mihelyt véget ért ama boldog század, rövidesen minden vívmánya is szétfoszlott. A művészek, miután elhagyták a természet tanulmányozását, s a gyakorlatra támaszkodtak az imitáció helyett, megmételyezték a művészetet a *maniera*, vagy úgy is mondhatnók, *fantastica idea* által. Ez a káros irány, mely tisztes hírű mestereknél sarjadzott ki, majd meggyökeresedett az őket követő iskolákban, végül is tönkretette a festészetet. Szinte hihetetlennek tűnne, ha elmondanók, mennyire elfajzottak nem csupán Raffaellótól, de a többiektől is mindazok, akik a manierát útnak indították . . .

Lontay László fordítása

A SZEMELVÉNYEK FORRÁSAI

1. *Giovambattista Giraldi-Cinzio* (1504–1573): Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie. Venezia, 1554. – Új kiadása: Gb. G. C.: Scritti estetici de'romanzi, delle comedie e delle tragedie ecc. I–II. Ed. Antimaco, Giulio. Milano, 1864. – Szemelvényünk az id. kiadásban: I. 49–51.

2. *Vincenzo Danti* (1530–1576): Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno. Firenze, 1567. (A második kötet nem készült el.) – Kritikai kiadása: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. I. Ed. Barocchi, Paola. Bari, 1960. 207–269. – Szemelvényünk a kritikai kiadásban: I. 228–230.

3. *Giorgio Vasari* (1511–1574): Delle vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori. Firenze, 1568. (Az először 1550-ben megjelent mű javított és kiegészített, végleges szövegének kiadása.) – Új kiadása: G. V.: Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori. I–VII. Ed. Ciaranfi, Anna Maria. Firenze, 1927–1932. – Szemelvényeink az id. kiadásban: I. 151–2; III. 373–382.

4. *Giovanni Paolo Lomazzo* (1538–1600): Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura. Milano, 1584. – Új kiadása: G. P. L.: Trat-

tato dell'arte della pittura, scultura ed architettura. I–III. Roma, 1844. – Szemelvényeink az id. kiadásban: I. 1–4; II. 459–467.

5. *Giordano Bruno Nolano* (1548–1600): De gli eroici furori. Parigi, 1585. – Giovanni Gentile 1908. évi kritikai kiadásának legújabb (harmadik) kiadása: G. B.: Dialoghi italiani. (Dialoghi metafisici e dialoghi morali.) Ed. Aquilecchia, Giovanni. Firenze, 1958. 925–1178. – Szemelvényeink az id. kiadásban: 953–962, 1076–1078.

6. *Francesco Patrizi* (1529–1597): Della poetica. La deca istoriale. Ferrara, 1586. – Kritikai kiadása: F. P.: Della poetica. I. Ed. Aguzzi Barbagli, Danilo. Firenze, 1969. – Szemelvényünk a kritikai kiadásban: I. 7–8.

7. *Francesco Patrizi:* Della poetica. La deca disputata. Ferrara, 1586. – Kritikai kiadása: F. P.: Della poetica. II. Ed. A. B., D. Firenze, 1970. 1–230. – Szemelvényeink a kritikai kiadásban: II. 7, 147–153, 162–163, 197–198, 203–206, 211–214, 229–230.

8. *Francesco Patrizi:* Della poetica. La deca ammirabile. (Kéziratban maradt.) – Kritikai kiadása: F. P.: Della poetica. II. Ed. A. B., D. Firenze, 1970. 231–368. – Szemelvényeink a kritikai kiadásban: II. 234, 297–301, 305–310, 329–333, 341–344, 355, 361–363.

9. *Francesco Patrizi:* Della poetica. La deca plastica. (Kéziratban maradt.) – Kritikai kiadása: F. P.: Della poetica. III. Ed. A. B., D. Firenze, 1971. 1–131. – Szemelvényünk a kritikai kiadásban: III. 17–34.

10. *George Puttenham* (+1590): The Arte of English Poesie. 1589. (A kiadás névtelen, Puttenham szerzőségét az újabb kutatás bizonyította be.) – Kritikai kiadása: Elizabethan Critical Essays. II. Ed. Smith, G. Gregory. Oxford, 1904. 1–193. – Szemelvényeink a kritikai kiadás 1950. évi változatlan utánnyomásában: II. 95–98, 142–143, 164–166.

11. *Giovanni Paolo Lomazzo:* Idea del tempio della pittura. Milano, 1590. (Eredetileg része lehetett a szerző 1584-ben kiadott „Trattato . . .”-ja kéziratának.) – Új kiadása: G. P. L.: Idea del tempio della pittura. Roma, 1947. – Fakszimile kiadása: Hildesheim, 1965. – Kritikai kiadása: G. P. L.: Scritti sulle arti. I. Ed. Ciardi, Roberto Paolo. Firenze, 1973. – Szemelvényünk az eredeti kiadásban: 32–39.

12. *Gregorio Comanini* (1550 k. –1608): Il Figino overo del fine della pittura. Mantova, 1591. – Kritikai kiadása: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. III. Ed. Barocchi, Paola. Bari, 1962. 237–379. – Szemelvényeink a kritikai kiadásban: III. 256–257, 265–268, 350–352, 354, 367, 371–377.

13. *Giordano Bruno:* De vinculis in genere. (Kéziratban maradt.) – Kritikai kiadása: Iordani Bruni Nolani Opera Latine conscripta. III. Ed. Tocco, F. – Vitelli, H., Firenze, 1891. 635–700. – Szemelvényünk a kritikai kiadásban: III. 655–669.

14. *Samuel Daniel* (1563–1619): A Defence of Ryme. London, 1603. – Kritikai kiadása: Elizabethan Critical Essays. II. Ed. Smith, G. Gregory. Oxford, 1904. 356–384. – Szemelvényeink a kritikai kiadás 1950. évi változatlan utánnyomásában: II. 357–361, 365–368.

15. *Rimay János* (1570 k. –1631): Előszó Balassi Bálint verseihez. (Kéziratban maradt.) – Kritikai kiadása: R. J. Összes művei. Kiad. Eckhardt Sándor. Budapest, 1955. 39–43. – Szövegünk a kritikai kiadást követi, a latin szövegek elhagyásával.

16. *Rimay János:* Levél Rákóczi Györgyhöz. (Kéziratban maradt.) – Kritikai kiadása: R. J. Összes művei. Kiad. Eckhardt Sándor. Budapest, 1955. 434–440. – Szemelvényünk a kritikai kiadásban: 434–439.

17. *Giovanni Andrea Gilio* (XVI. sz. második

fele): Due dialogi . . . Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie, con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo. Camerino, 1564. – Kritikai kiadása: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. II. Ed. Barocchi, Paola. Bari, 1961. 1–115. – Szemelvényeink a kritikai kiadásban: II. 38–40, 46, 53–55, 60, 72, 82, 98–99, 110–111.

18. *Gabriele Paleotti* (1522–1597): Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri. Bologna, 1582. (A címmel ellentétben a kötet csak az első két könyv szövegét tartalmazza, a további háromnak csak a tartalomjegyzékét közli: szövegük sorsa ismeretlen.) – Kritikai kiadása: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, II. Ed. Barocchi, Paola. Bari, 1961. 117–509. – Szemelvényünk a kritikai kiadásban: II. 504–506.

19. *Bartolomeo Ammanati* (1511–1592): Lettera agli onoratissimi Accademici del Disegno. Firenze, 1582. – Kritikai kiadása: Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo a controriforma. III. Ed. Barocchi, Paola. Bari, 1962. 114–123. – A teljes szöveget közöljük a kritikai kiadás nyomán.

20. *Galileo Galilei* (1564–1642): Considerazioni al Tasso. (Kéziratban maradt.) – Kiadása: G. G.: Scritti di critica letteraria. Ed. Mestica, Enrico. Torino, 1906. 47–172. – Szemelvényeink az id. kiadásban: 46, 57, 136–137.

21. *Giovanni Pietro Bellori* (1615. k. –1696): Le vite de'pittori, scultori et architetti moderni. Roma, 1672. – Fakszimile-kiadása: Genova é.n. – Szemelvényünk a fakszimile-kiadásban: 37–38.

IRODALOM

(Mindig az első megjelenés adatait közöljük)

I. A manierizmus kérdéséhez általában

Weisbach, Weiner: *Der Manierismus.* „Zeitschrift für bildenden Künste" 1918–1919, 54. k. 161–183.

Dvořák, Max: *Über Greco und den Manierismus.* „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte" 1921–1924. 22–42.

Friedländer, Walter: *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520.* „Repertorium für Kunstwissenschaft" 1925. 49–86.

Bocz Ilona: *Az olasz manierista festészet.* Pápa, 1930.

Briganti, Giuliano: *La maniera italiana.* Roma, 1945.

Antal, Frederic: *Observations on Girolamo da Carpi.* (Függelék: The Social Background of Italian Mannerism.) "The Art Bulletin" 1946. 81–103.

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, 1948.

Hauser, Arnold: *Social History of Art and Literature I–II.* London, 1951. (Magyarul *A művészet és irodalom társadalomtörténete I–II.* Budapest, 1968.)

Sypher, Wilie: *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature. 1400–1700.* Garden City N. Y. 1955.

Le triomphe du maniérisme. Amsterdam, 1955. (Kiállításkatalógus).

Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst.* Hamburg, 1957.

Becherucci, Luisa: *Maniera e manieristi.* „Enciclopedia universale dell'arte" VIII. (1958), 802–837.

Hocke, Gustav René: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst.* Hamburg, 1959.

Klaniczay Tibor: *A magyar későreneszánsz problémái. Stoicizmus és manierizmus.* „Irodalomtörténet" 1960. 41–61.

Hucke, Helmut: *Das Problem des Manierismus in der Musik.* „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch" 1961. 219–238.

Battisti, Eugenio: *L'antirinascimento.* Milano, 1962.

Raimondi, Ezio: *Per la nozione di manierismo letterario.* „Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini." Roma, 1962. 57–79.

Weise, Georg: *Storia del termine «manierismo».* „Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini." Roma, 1962. 27–38.

Boase, Alan M.: *The Definition of Mannerism.* „Actes du IIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée.". Gravenhage, 1962. 143–155.

Brahmer, Mieczysław: *Le «maniérisme» – terme d'histoire littéraire.* „Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae" 1962. V. k. 251–257.

Würtenberger, Franzsepp: *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechszehnten Jahrhunderts.* Wien, 1962.

Bousquet, Jacques: *La peinture maniériste.* Neuchâtel, 1964.

Hauser, Arnold: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst.* München, 1964.

Artz, Frederick B.: *From the Renaissance to Romanticism: Trends in Styles, in Art, Literature and Music, 1300–1830*. Chicago, 1965.

Białostocki, Jan: *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung* (Ein Forschungsbericht). „Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin" 1964. 73–90.

Murray, Linda: *The Late Renaissance and Mannerism*. New York–London, 1967.

Shearman, John K.: *Mannerism*. Harmondsworth, 1967.

Chastel, André: *La crise de la Renaissance*. Genève, 1968.

H. Takács Marianna: A manierizmus mesterei. Budapest, 1968.

Klaniczay, Tibor: *Sto poszledovalo za Vozrozsgyenyijem v isztorii lityeraturi i iszkussztva Jevropi*. „XVII. vek v mirovom lityeraturnom razvityii". Moszkva, 1969. 84–101.

Raymond, Marcel: *Aux frontières du maniérisme et du baroque*. „Baroque" (Montauban) III. 1969. 73–82.

Bán Imre: *A magyar manierista irodalom*. „Irodalomtörténeti Közlemények" 1970. 451–465.

Klaniczay Tibor: *A reneszánsz válsága és a manierizmus*. „Irodalomtörténeti Közlemények" 1970. 419–450.

Raymond, Marcel: *Le maniérisme et la poésie française*. Genève, 1971.

Sayce, Richard: *Maniérisme et périodisation: quelques réflexions générales*. „Renaissance, Maniérisme, Baroque." Paris, 1972. 43–55.

II. A manierizmus irodalom- és művészetelméletének problémájához

Spingarn, Joel E.: *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York, 1899.

Saintsbury, George: *A History of Criticism and*

Literary Taste in Europe. II. Edinburgh–London, 1902.

Croce, Benedetto: *Francesco Patrizio e la critica della rettorica antica*, „C., B.: Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana". Bari, 1910. 297–308.

Trabalza, Ciro: *La critica letteraria nel Rinascimento*. Milano, 1915.

Toffanin, Giuseppe: *La fine dell'umanesimo*. Torino, 1920.

Panofsky, Erwin: *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig–Berlin, 1924.

Schlosser, Julius: *Die Kunstliteratur*. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien, 1924.

Zádor Anna: *Olasz építészet-elméletek a renaissance korában*. Budapest, 1926.

Guerrieri-Crocetti, C.: *G. B. Giraldi e il pensiero critico del secolo XVI*. Genova, 1932.

Baldwin, Charles Sears: *Renaissance Literary Theory and Practice*. New York, 1939.

Blunt, Sir Anthony: *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. Oxford, 1940.

Lee, Rensselaer W.: *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*. "The Art Bulletin" 1940. 197–269.

Pope-Hennessy, John: *Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1943. 89–100.

Hall, Vernon: *Renaissance Literary Criticism. A Study of its Social Content*. New York, 1945.

Atkins, J. W. H.: *English Literary Criticism. The Renaissance*. London, 1947.

Weise, Georg: *Maniera und pellegrino. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus*. „Romantistisches Jahrbuch" 1950. 321–401.

Buck, August: *Italienische Dichtungslehren vom*

Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance. Tübingen, 1952.

Garin, Eugenio: *Discussioni sulla retorica.* „G., E.: Medioevo e Rinascimento". Bari, 1954. 124–149.

Panofsky, Erwin: *Galileo as a Critic of the Arts.* Den Haag, 1954.

Rosci, Marco: *Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento.* „Acme" (Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano) 1956. 57–81.

Klein, Robert: *La forme et l'intelligible.* „Umanesimo e Simbolismo." Padova, 1958. 103–121.

Ong, Walter J.: *Ramus, Method and the Decay of Dialogue.* Cambridge Mass., 1958.

Klein, Robert: *«Les sept gouverneurs de l'Art» selon Lomazzo.* „Arte Lombarda" 1959. 277–287.

Scrivano, Riccardo: *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento.* Padova, 1959.

Vasoli, Cesare: *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento.* „Momenti e problemi di storia dell' estetica" I. Milano, 1959. 325–433.

Barocchi, Paola: *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma I–III.* Bari, 1960–1962.

Weinberg, Bernard: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance I–II.* Chicago, 1961.

Barberi Squarotti, Giorgio: *Per una interpretazione della poetica di Giordano Bruno.* „B. S.: Metodo, stile, storia." Milano, 1962. 392–418.

Hathaway, Baxter: *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy.* Ithaca N. Y. 1962.

Montano, Rocco: *L'estetica del Rinascimento e del Barocco.* Napoli, 1962.

Della Terza, Dante: *Galileo letterato: «Considerazioni al Tasso».* „Rassegna della Letteratura Italiana" 1965. 77–91.

Prodi, Paolo: *Ricerche sulla teorica delle arti figu-*

rative nella riforma cattolica. „Archivio Italiano per la Storia della Pietà" IV. 1965. 123–212.

Accomando, Marina: *Le opere teoriche di F. Zuccari.* „Convivium" 1966. 616–624.

Ulivi, Ferruccio: *Il manierismo del Tasso e altri studi.* Firenze, 1966.

Ackerman, Gerald M.: *Lomazzo's Treatise on Painting.* „The Art Bulletin" 1967. 317–326.

Tatarkiewicz, Władyslaw: *L'esthétique de la Renaissance et son déclin.* „Italia, Venezia, Polonia tra Umanesimo e Rinascimento". Wrocław–Warszawa–Kraków, 1967. 3–10.

Tatarkiewicz, Władyslaw: *L'estetica romantica del 1600.* Wrocław–Warszawa-Kraków, 1968.

Aguzzi Barbagli, Danilo: *Introduzione.* „Francesco Patrizi da Cherso: Della poetica. Edizione critica I." Firenze 1969. V–XXI.

Barilli, Renato: *Poetica e retorica.* Milano, 1969.

Koltay–Kastner Jenő: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete.* Bán Imre bevezetésével. Budapest, 1970.

Weinberg, Bernard: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento I–III.* Bari, 1970–1973.

Ossola, Carlo: *Autunno del Rinascimento. «Idea del tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento.* Firenze, 1971.

Barocchi, Paola: *Scritti d'arte del Cinquecento I-II.* Milano–Napoli, 1971–1973.

Wolf, Robert Erich: *La querelle des sept arts libéraux dans la Renaissance, la Contre-Renaissance et le Baroque.* „Renaissance, Maniérisme, Baroque". Paris, 1972. 259–288.

Ciardi, Roberto Paolo: *Introduzione.* „Gian Paolo Lomazzo: Scritti sulle arti I." Firenze, 1973. VII–LXXX.

TARTALOM

A KUBIZMUS

Szerkesztette:

GERA GYÖRGY –
SZÉKELY ANDRÁS

John Golding a kubizmus egyik legnevesebb történésze írja a mozgalomról:
„Ha a kubizmus nem is volt a művészettörténet legfontosabb forradalma, mindenesetre a legteljesebb és legalaposabb forradalom volt. Az előző öt században az iskolák, stílusok és helyi festési modorok a társadalmi átalakulások, változó mecénások vagy földrajzi fluktuációk szerint követték egymást. De egyetlen művészi forma sem módosította oly mértékben a nyugati festészet princípiumait, egyik sem rendítette meg annyira alapjait, mint a kubizmus. S valóban, a képzőművészet területén az a fonál, amely a quattrocentótól az impresszionizmusig három és fél századot köt össze, jóval egyenletesebb, mint az, amelyik ötven évvel később a festészetben az impresszionizmustól a kubizmusig vezet. Feltéve, ha eltekintenénk valamennyi társadalmi és történelmi elemtől, egy Renoir-arckép összehasonlíthatatlanul közelebb állna Raffaellóhoz, mint Picasso valamelyik kubista korszakában festett portréjához."

A BAUHAUS

Szerkesztette:

MEZEI OTTÓ

A Bauhaus néven ismert építészeti és művészeti iskola mindössze tizennégy évig működött, 1919-től 1935-ig. Eredetileg Weimarban, majd Dessauban és Berlinben. A végleges berlini feloszlatást követően a tanárok és növendékek egy része a nácizmus elől Amerikába emigrált, a többiek szétszóródtak a világban. Az iskola Amerikában éledt újjá, de módszere, gyakorlata másutt is meghonosodott. A Bauhaus neve azóta fogalommá vált.
Kötetünk az iskola legfontosabb dokumentumaiból ad válogatást, széles skálán mutatva be a Bauhaus eredményeit az új építészet, az ipari formatervezés, a művésznevelés és a művészet más elméleti és gyakorlati kérdéseiben, ami által a Bauhaus a 20 sz. művészeti fejlődésében meghatározó jelentőségűvé vált.

Kiadja a Gondolat, a TIT kiadója
Felelős kiadó a Gondolat Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Detre Józsefné
Műszaki vezető: Kálmán Emil
Műszaki szerkesztő: Károlyi Gábor
A borító- és kötésterv Rudas Klára munkája
Megjelent 12 000 példányban,
15,08 (A/5) ív + 32 oldal melléklet
terjedelemben
Ez a könyv az MSZ 5601—59
és 5602—55 szabványok szerint készült

74.2563 Athenaeum Nyomda, Budapest
Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla vezérigazgató