

A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban

KLANICZAY TIBOR

A reneszánsz irodalom, művészet és gondolkodás egyik nagy vívmánya és újdonsága volt a szépség kategóriájának minden korábnál magasabb rangra emelése. Marsilio Ficino újplatonikus filozófiai rendszerében a szépség a tökéletesség szimbóluma, a legfőbb jónak, vagyis az istenségnek az érzéki világban való tükröződése, az igazság látható aspektusa. Ez a szépség isteni teremtő aktusnak köszönheti létét, az az ember tehát, aki képes szépséget elővarázsolni, maga is isteni adottságokkal rendelkezik. Így vált a szépség a költői, s ugyanígy a képzőművészeti vagy zenei alkotás legfontosabb vonásává, lényegévé; a költő, a művész pedig az isteni teremtés misztériumának részévé, eszközévé. A költő, a művész eszerint nem mesterséget űz, nem a középkori értelemben vett *ars*-nak a gyakorlója, hanem metafizikus ihlet és megszállottság, 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 *ideá*-k azonos jellegűek, teremtményeik, a természet és művészet is harmonizálnak egymással.

Az irodalmi és művészi tevékenység mélyebb, esztétikai megközelítését és értelmezését tette így lehetővé a platonizáló filozófia előretérése, szemben a korai humanizmus elsődlegesen filológiai, retorikai érdeklődésével. 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.

Valamiféle teológia és filozófia keresendő tehát a szépségben vagy a szépségen keresztül, s ezért ha mélyebben meg akarunk ismerkedni a reneszánsz esztétikájának igazi mozgatórugóival, szembe kell néznünk az olasz neoplatonizmusnak még a szépségnél is fontosabb alap-kategóriájával: a szerelemmel. Mint látni fogjuk, szerelem és szépség egy világnézet meghatározó elemei, s ez magyarázza, hogy az egész reneszánsz költészetben és művészetben annyira központi helyet foglalnak el.

Félreértés elkerülése érdekében, néhány szót kell azonban szólnunk a magyar *szerelem* szó szemantikájáról. Ez ugyanis nem felel meg teljesen a latin *amor*, olasz *amore*, francia *amour* kifejezéseknek. Az *amor*-nak ugyanis két magyar megfelelője van: *szeretet* és *szerelem* s a kettő között határozott különbség.

séget érzünk, noha rokonságot is, hiszen mindkettő a szeretni igével van összefüggésben. A mai magyar nyelvben az Értelmező Szótár szerint a *szeretet* „valamely személy, dolog vonzó tulajdonságainak felismeréséből vagy természetes kapcsolatokból eredő érzés, amely ragaszkodásban, gyöngédségben, a mások javának őszinte kívánásában és a saját érdekeinek a másikéval való azonosításában, illetve neki való alárendelésében nyilvánul meg”. De másrészt a *szeretet* szó a régi nyelvben és irodalmi használatban jelentheti a mai értelemben vett szerelmet, vagyis a nemek közötti vonzalmat is. A *szerelem* ugyanakkor az Értelmező Szótár szerint, elsősorban „a nemi vonzalom, a fajfenntartás ösztönén alapuló érzelm”, de átvitt értelemben — főként a régi nyelvben — jelenthet „gyöngéd ragaszkodást, erős önzetlen vonzalmat valakihez vagy valamihez, azaz szeretetet”. Ismerősek az olyan kifejezések, mint „isten szerelmére” vagy a múlt században használt „honszerelem”, melyek mind tanúskodnak a *szerelem* szó eredeti tágabb értelméről. *Grammatiká*-jában Sylvester János is a „*dulcis amor patriae*”-t így fordítja: „ides az hazának szerelme”.

Sajnos, nincs komoly nyelvtörténeti feldolgozás a *szerelem* és *szeretet* szavak jelentésváltozásairól, egy-két kiragadott példa azonban világosan mutatja, hogy a XVI. században szinte szinonímaként használták még őket. Az *Énekek éneke* Döbrentei-kódexbeli fordításában olvassuk pl. a következő két mondatot: „Király engem bor pincébe vűn, és bennem szerelmet szerze. Virágokkál ékeséhetek engemet, másos fákkal szóróhatok meg engem, mert szeretet mia elankadék”. Teljesen világos, hogy a *szerelem* és a *szeretet* szavak itt mindkét esetben ugyanazt jelentik, a nővel való szerelmi kapcsolatot. Ugyanezt a Károlyi-biblia is a *szeretet* szóval jelöli, mikor így ír: „az asszonyi állatokhoz ragaszkodék Salamon szeretettel”. Molnár Albert biblia-kiadásából viszont ezt a mondatot idézhetjük: „nagyobb volt hozzád való szerelmem, az asszonyi állathoz való szerelmennél”. A szinoníma jellegét azonban a legjobban Pál apostol *caritas* fogalmának a fordításai mutatják. Míg a Rómabeliekhez írt levél XIII/10 verse Komjáthy szerint: „Annak okáért a törvínnek tökilletésige (el végezése) az *szeretet*”, addig Sylvester magyarításában viszont: „Annak okaért az törvínnek be tellesztise az *szerelem*”. Eredetileg tehát egyetlen fogalomról volt szó, mely idővel differenciálódott. Ennek során a *szerelem* jelentése egyre inkább a nemi vonzódás jelölésére szűkült, a *szeretet* viszont lassan elvesztette ezt az értelmezését s jelentése a gyengédség, ragaszkodás, gondoskodás, kegyesség jelentésárnyalatai irányába tolódott el. Ezért míg a mai *szerelem* szó latin megfelelője mindig *amor*, a *szeretet* lehet *caritas* vagy *pietas* is, illetve az olaszban *affezione*. A zavart leginkább az okozza, hogy az esetek nagy részében a magyar *szeretet* is csak *amor*-nak fordítható.

Ha a neoplatonista szerelemtant meg akarjuk érteni, akkor el kell tehát némileg szakadnunk a magyar *szerelem* szó mai értelmétől, s azt abban az eredeti tágabb, bővebb jelentésben kell használnunk, amely megfelel az *amor*, *amore* szavak teljes jelentéskörének. Nem a *szerelem-szeretet* jelentésváltozatokban, hanem az *amor-caritas* vagy *amore-affezione* jelentésárnyalatokban kell gondolkodnunk. Ez utóbbi esetekben a vonzalomnak nem aszerint való megkülönböztetéséről van szó, hogy a különböző nemek közötti kapcsolatokra vonatkozik-e vagy sem, hanem hogy dinamikus jellegű-e, vagy pedig gyengédebb, statikusabb. Lehet a férfi és nő közti érzelm is csupán *affezione*, de lehet bármely dolog iránti erős vonzódás *amore*. Amikor tehát filozófiatörténeti értelemben szerelmeofilozófiáról beszélünk, akkor nem a nemek

közötti viszony elméleti kérdéseiről, s nem valamiféle szexológiáról van szó. Szerelemfilozófián egy olyan erőről, kötelékről szóló tanítást értünk, amely egymáshoz hajt, egymással való egyesülésre indít különböző lényegű, de természeténél fogva egyesülni kívánó létezőket. A neoplatonista eszmevilágban ez eredetileg nem is a férfinak és nőnek egymással való kötelékét jelenti első-sorban, hanem az embernek, illetve a léleknek Istennel való egyesülni akarását. A szerelemnek ez az elvont transzcendens értelmezése azonban — amint látni fogjuk — nem zárja ki, hogy lényegének megközelítése, megragadása, megértése érdekében minduntalan ne a földi, emberi, érzéki szerelem képzeteit használják fel a gondolkodók s az ideális, transzcendens, mennyei szerelmet bizonyos fokig ne a testi szerelem analógiájára képzeljék el.

Induljunk ki most mindenekelőtt Marsilio Ficinónak, az olasz neoplatonizmus atyjának a tanításából. Előljáróban le kell szögeznünk, hogy Ficino a platoni filozófiát teológiaiaként értelmezi, az istenségről szóló tanításként fogja fel, mely szerinte teljes összhangban van a kereszténységgel. Ő nem filológus módjára interpretálja Platon műveit, nem az igazi, a történetileg hiteles Platont keresi és támasztja fel, hanem teológiai módon közelít hozzá, s Platón műveiben a léleknek Istenhez vezető útikalauzát véli megtalálni. Platon *Parmenidész*-ének kommentárjában mondja pl., hogy Platón e művében dialektikus és logikus játék színe alatt tulajdonképpen az isteni igazságra vonatkozó teológiai principiumokat fejt ki. Nem csodálható ezért, ha Ficino a filozófiáját összefoglaló fő művének a *Theologia Platonica* címet adta.

A Platónban és a platóni tradícióban inkarnálódó filozófálás, melynek célja a léleknek Istenhez való visszatérése, Ficino tanításában magával a szerelemmel válik azonossá. A szerelem ugyanis — s ez a kiinduló pont a definíciójához — egy hiánynak a felismerése és tudata, illetve egy rejtett kincsnek a keresése. Ez a hiányzó kincs nem más, mint az isteni fény, mely Ficinónál az istenség és a mindenség létezésének és egységének a formája. A fény tehát végső fokon magával az istenséggel azonos, s a szerelem az ennek megközelítésére, elérésére, az ezzel való egyesülésre, az ide való visszatérésre való törekvés módja, formája és lényege. Az isteni fény indítja, ösztönzi, csábítja, hívogatja az elmét önmagához s ez az ösztönzés az igazi szerelem. A szerelem belső motivációját tehát Ficino szerint a véges fénytől (azaz az értelemtől) a végtelen fényhez (vagyis az Istenhez) való felemelkedés alkotja. A végtelen fény tulajdonképpen az isteni tekintet, melynek ragyogása mindenütt visszaverődik a világban. S ez a ragyogás az a rugó, amely közvetlenül kiváltja a szerelmet. Ez a ragyogás, vagyis az isteni fény, tekintet visszfénye — akár a lélekben, akár az anyagban verődik vissza — nem más, mint az egyetemes szépség, melynek a kívánása, hiányának felismerése a világot betöltő egyetemes szerelem. Szépség és szerelem merőben spirituális jelenségek tehát a ficinói filozófiában. A valóságos, látható, az egyes dolgokban, tárgyokban megfigyelhető, jelentkező szépség csupán kivetítődése egy egyetemes szépségnek, az isteni fény ragyogásának.

Az Istenhez való visszaemelkedés útja tehát végső fokon a szépség kívánása, vagyis a szerelem. Így válik szépség és szerelem e világnézet központi elemeivé, így lesz a szerelem mozgása, a „movimento amoroso” egy teleologikus egység megtestesítője, s lesz ezáltal filozófia is, teológia is egyszerre. Ez a fel-fogás emeli soha nem látott értékre a széppel való foglalkozást, a költészetet, a művészetet. A költői-művészi tevékenység persze teljesen spirituális értelmet nyer ezáltal s egy szintre kerül a vallási misztériummal, a kegyességgel, az

istenfélelemmel. A művészet vallásos, a vallás művészi jellegűvé válik, mint ugyanannak az Istenhez való emelkedő mozgásnak, a szerelemnek a megnyilatkozásai.

A szerelemről szóló tanítás a ficinói filozófiának mintegy végpontja, végső lényege. Követői, utódai innen indultak tovább s ezt igyekeztek elmélyíteni, még gazdagabban megvilágítani. A szerelem filozófiájára irányította minden figyelmét Ficino leghűbb tanítványa: Francesco Cattani da Diaceto (1466—1522), aki *Libri d'amore* c. munkájában elsősorban a szépség kategóriáját igyekezett tovább értelmezni, finomítani. Az örökkévalóság fényének a dolgokban való visszaverődése, vagyis a szépség lényege a sokféleségben megnyilvánuló egységesítő harmónia. A szépség gyökere tehát mindennek az egysége, a szépség az isteni egység, harmónia és rend látható megnyilvánulása. Diaceto megteszi azt a további fontos lépést is, hogy a szépségnek etikai jelentést ad. Mivel Isten a legfőbb jóság, az Istentől eredő szépség sem lehet más, mint a jóság látható formája. A szépség, a *bellezza* ezért *fiore della bontà*, vagyis a jóság virága. Vagy másképpen: a szépség szerinte az isteni jóság legtitkosabb lakhelyéhez bevezető előszoba. A szépség tehát a jóhoz vezető utat jelenti, s ezzel a szépség kultusza egyúttal a jónak a keresése, vagyis egy erkölcsi eszmény esztétikai formája is. Nem szükséges a költészetből és művészetből példákat sorolni fel ahhoz, hogy világossá váljék, mennyire áthatja ez a gondolatkör a reneszánsz legnagyobb alkotóinak világát.

A ficinói szerelem-filozófia legmerészebb továbbfejlesztője s egyúttal a szerelem-filozófia legnagyobb klasszikusa azonban a magyar köztudatban sajnos alig ismert Jehuda Abarbanel, más néven Leone Ebreo. Ez az 1460 táján Portugáliában született, hányatott életű, a királyi udvarok fényét az üldözöttek és száműzöttek sorsával váltogató zsidó orvos, 1494—1501 között írta meg *Dialoghi d'amore* című munkáját, mely a szerelemről szóló spekuláció alapvető kézikönyve lett a XVI. században. Az olaszul írt művet hamarosan lefordították franciára, spanyolra, latinra. Nem is akárhik, hiszen a francia fordítás szerzője Pontus de Tyard, a Pléiade egyik kiemelkedő tagja, a neoplatonizmus egyik legfőbb francia képviselője, az egyik spanyol fordítás szerzője pedig a spanyol reneszánsz talán legnagyobb lírikusa: Garcilaso de la Vega. A kor csaknem minden nagy írója olvasta és idézi; Montaigne éppúgy, mint Camoëns vagy Cervantes: magyar olvasójáról sajnos eddig nincs adatunk. A három részből álló, terjedelmes dialógus egy férfi és egy nő párbeszéde, amelyben a szerző Filone néven igyekszik megmagyarázni partnerének, Sofiának az igazi szerelem mibenlétét. A nevek szimbolikus jelentésűek: a bölcsesség (*sophia*) és szeretőjének (*philo*) a dialógusáról van szó. A Filone név emellett a késő-ókori alexandriai Philo filozófus nevét is idézi, aki úgy is mint neoplatonikus és úgy is, mint zsidó Leone Ebreo számára különösen kedves volt. A *Dialoghi d'amore* irodalmi szempontból is izgalmas alkotás, mert a filozófiai tanítás kifejtése a két beszélgető közti szerelmi történet kereteibe ágyazódik, amelyben Filone nyíltan megmondva beszélgető-partnerének, hogy a vele való testi egyesülésre törekszik, erre őt kizárólag filozófiai okfejtéssel igyekszik rábírni. E törekvése ugyan kudarcba fullad, de közben alkalma nyílik a szerelem-filozófia minden mást felülmúló részletességű, szubtilis kifejtésére.

A mondottakból már előre sejthető, hogy Ebreo szerelemtanának legfőbb újdonsága, hogy nem kapcsolja ki fejtegetéseiből a valóságos szerelmet, hanem igyekszik megtalálni annak helyét és szerepét a tökéletes égi szerelemre

való törekvés összefüggéseiben. Ehhez a kiindulópontot a szerelem és a kívánság fogalmainak, egymáshoz való viszonyának a korábbiaknál árnyaltabb vizsgálata nyújtja. Hogy a szerelem valamiféle kívánság, azt Ficino és Diaceto is hangsúlyozták; s tudjuk jól, hogy Balassi is így kezdte a szerelemről szóló definícióját komédiája prológosában. („Az szerelem azért semmi nem egyéb, hanem egy igen nagy kívánság . . .”) Ebreo azonban nem elégszik meg annak megállapításával, hogy a szerelem az isteni egység, az isteni fény, illetve az isteni fény ragyogásának, a tökéletes szépségnek a kívánása, hanem észreveszi viszonyuk bonyolultságát. Ha ugyanis a szerelem valamely rejtett kincs hiányának az érzése, illetve e hiány megszüntetésének a vágya, akkor célját elérvén, vagyis az óhajtott egyesüléshez eljutván, a kívánsággal együtt a szerelemnek is meg kellene szünnie. Ebreo koncepciójának alapelve azonban az, hogy a szerelem nem szűnhet meg, s túléli a kívánságot, a vágyat. Másképp fogalmazva, a kívánság két fokozatát különbözteti meg: alacsonyabb fokon a kívánság feltételezi a kívánt dolog hiányát, de egy magasabb fokon jelenti a már elért, megszerzett eredmény, vagyis a teljesült kívánság maradéktalan és soha véget nem érő élvezetének a vágyát. A tökéletes szerelem Ebreo szerint, valójában ezzel a magasabb rendű kívánsággal azonos.

Kívánság és szerelem bizonyos megkülönböztetése már csak azért is szükséges számára, mert szembe kell néznie azzal a tapasztalati ténnyel, hogy a kívánság kielégítése, a gyönyörűség élvezése gyakran csömört idéz elő, különösen a *gusto* (ízlelés, azaz az evés-ivás) és a *tatto* (azaz a tapintás, vagyis a testi, nemi érintkezés) vonatkozásában. Ezzel szemben a látás és a hallás sohasem vezethet telítettségre, a szem és a fül a végtelenségig képes az érzéki élvezetre, nem ismerve határt a képzelődés és a fantázia táplálásában. Míg az ízlelésben és a tapintásban a test, a látáson és halláson keresztül a lélek vágya jelentkezik, és míg az előbbi kielégül, az utóbbi kielégíthetetlen, s mennél szebb és nemesebb dologra irányul, annál kielégíthetlenebb. Miért törekszik akkor a szerelmes mégis elsősorban a testi érintkezésre, teszi fel a kérdést Sofia, hisz ezzel hamar kielégülő, múlandó élvezetet hajszol, holott törekedhetne a soha el nem múló, spirituális, lelki gyönyörűsége.

Filone a természet bölcs rendelésében találja meg a magyarázatot. Mert amíg a látás, a hallás, a szaglás nem feltételei az ember életének, amíg ezek esetleges hiánya vagy ellenkezőleg, ezek fölös bősége nem szünteti meg, vagy nem veszélyezteti az életet, addig a másik két érzék, a *gusto* és a *tatto* elengedhetetlenek az élet fenntartásához, illetve az emberi nem fennmaradásához. Hiányuk pusztulást, az élet megszüntét, túlzott bőségük pedig (akár a táplálkozás, akár a nemi érintkezés terén) romlást, elkorcsosodást s végül szintén pusztulást idézne elő. A természet bölcsessége ezért egyszerre ösztönöz is a testi kívánságok kielégítésére, de ugyanakkor határt is szab a kielégültség érzésével, miközben a nemesebb, lelki élvezetek elé ilyen korlátokat nem állít. — Ezt hallván Sofia itt elveszti türelmét, és szemére veti partnerének, hogy e szerint az őiránta táplált kívánságának a célja csupán a leganyagszerűbb érzés, a testi érintkezés vágya; s minthogy a szerelmet egy annyira magasztos és spirituális dologként értelmezte, igazán csodálkozik, hogy a célja mégis ilyen alacsony. A kívánság közvetlen célja valóban ilyen alacsony — érvel Filone —, de távolról sem ilyen a tökéletes szerelemnek a célja. Az igazi szerelemnek a szerelmi aktus nem a célja, hanem az eszköze, mert a testi érintkezés nem hogy csökkentené vagy megszüntetné az igazi szerelmet, hanem azt éppen növelni, erősíteni segíti. Miért van akkor mégis, hogy a szerelmi kapcsolatok

a testi kielégüléssel gyakran megszűnnek, sőt nemegyszer gyűlöletbe csapnak át? Erre a kérdésre következik Leone Ebreo egyik legfontosabb s a reneszánsz szerelmi líra mondanivalóját is megvilágító fejtegetése. A szerelemnek ugyanis szerinte két fajtája van: az egyik az, amikor az érzéki vágy fejleszt ki szerelmet, amikor valaki kíván valakit, s ezért, emiatt szereti őt. Ez tökéletlen szerelem, mely egy olyan mulékony dolog függvénye, mint az érzéki vágy. Minthogy ilyen esetben a vágy az ok és a szerelem az okozat, a vágy megszűnése, vagyis a test kielégülése a szerelem megszűnését is maga után vonja. A másik esetben azonban a szeretett személy iránti szerelem az elsődleges, ez a szerelem fejleszti ki a testi vágyat, a szerelem ereje követeli a teljes testi-lelki egyesülést, s ez a tökéletes szerelem. Ilyenkor a vágy kielégülésével a szerelem nem szűnik meg, ellenkezőleg, tovább nő. Az előbbi esetben a szerelem a vágy gyermeke, az utóbbiban a szerelem a vágy nemzője. Ez a kettősség pontosan megfelel a reneszánsz szerelmi líra két alaptípusának, gondoljunk csak Balassinak egyrészt latrikánus verseire, melyek a tökéletlen szerelem emlékei, és másrészt petrarkista költeményeire, melyek a tökéletes szerelem ígésében születtek.

Leone Ebreo nagy újdonsága tehát a testi szerelem helyének, szerepének a megtalálása a ficinói spirituális szerelem-filozófiában. Az igazi szerelemből fakadó testi azonosulás így beleilleszkedik az Istenhez való felemelkedés egyetemes folyamatába, annak szerves része, sőt egyik mozgatója. Ennek az érvelésnek a végső konzekvenciáit évtizedekkel később, a reneszánsz fenegyereke és utolsó titánja, Giordano Bruno vonta le, midőn kijelentette, hogy a paráznaság nem tartozik a bűnök sorába.

Ha azonban a tökéletes szerelemnek az érzéki vágy nem a kiindulópontja, hanem a következménye, akkor honnan, miből ered az effajta szerelem? Az igazi szerelemnek az atyja a megismerő értelem, mert az ember csak akkor lobbanhat igazi szerelemre, ha megismerte valakinek a kiválóságát, felismerte valakiben a legjobbat. A szeretett személy kiválóságának, jóságának a külső jele természetesen a szépség, a szerető számára hiányzó szépség. Az igazi szerelem anyja ezért a hiányzó szépség megismerése. Itt kapcsolódik Ebreo szerelem-filozófiájához a szépség problematikája, melynek vizsgálatában szintén továbbmegy egy lépéssel Ficino és Diaceto elképzelésinél. Miként a kívánságnak is két fokozatát különböztette meg, s a szerelemnek is két fajtáját, a szépség két változatát is az eddigieknél mélyebben analizálja. Valóságos és spirituális, testi és lelki szépség, emberi és isteni szépség megkülönböztetése kezdettől fogva jelen volt az olasz neoplatonizmusban, hiszen már Ficino szerint is, mint láttuk, a látható szépség csupán a láthatatlan isteni szépség visszaverődése. Ebreo azonban kísérletet tesz e láthatatlan szépség közelebbi meghatározására azáltal, hogy a megfoghatatlan isteni szépségre a látható földi testi szépség normáit érvényesíti. S minthogy a részek arányossága, az egésznek a részekhez viszonyított mértéke és mérete, a harmonikus elrendezés tesz egy személyt vagy egy tárgyat széppé, ugyanígy a láthatatlan szépség lényege is csak a tökéletes arányosság és harmónia lehet szerinte. Ez utóbbinak a szemléléséhez természetesen csak a lélek szemén, vagyis a megvilágosodott értelmén keresztül vezet út. Ezért míg a tömeg csak a testi, külső szépet képes felismerni, vagyis az igazinak csupán az árnyékát, tükörképét, addig a világlátású elmék az igazi szépségben is gyönyörködhetnek. Miként az érzéki látástól megfosztott vakok nem ismerhetik az alakokat és a színeket, ugyanúgy az elmében vakok, az intellektuális szemben szűkölködők nem juthatnak el a

magasabb rendű spirituális szépségek ismeretéhez. Látni fogjuk később, hogy itt van az elméleti alapja annak a hasadásnak, amely a XVI. század második felében az esztétikai látásmódban be fog következni.

A jóságot, kiválóságot kifejező testi és lelki szépségnek az érzéki és intellektuális felismerése szüli tehát az igazi szerelmet, Leone Ebreo tanításában. A rációnak azonban csak a szerelem születésénél juttat szerepet, mert — bár a szerelem a megismerő értelem gyermeke — a legcsekélyebb mértékben sincs neki alárendelve, sőt, a szerelem csak akkor érheti el célját, ha nem hagyja magát kormányozni a ráció által. A szerelem féktelensége önmagában nem baj, nem elítélendő. Ez csak akkor hiba, ha tökéletlen szerelemről van szó, ha azonban a tökéletesről, akkor a féktelenség csak még nagyobb erény, hiszen ilyenkor a jóra, a nemesre irányuló határtalan szenvedélyről van szó, arról az *infiammato amore*-ről, mellyel a szerető a szeretett személyt az igazi szerelem elfogadására rábírní, kényszeríteni igyekszik. S itt egy költői lendületű leírás következik, mely a reneszánsz szerelmi költészet feszültségeit kitűnően segít megértetni, gondoljunk ismét csak Balassi költészetére. „Az igazi szerelem — írja Ebreo — csodálatos erőszakosságával hihetetlen módon lenyűgözi a rációt és a szerelmest, és minden más emberi jelenségnél jobban megzavarja az elmét és az ítéletet; az emlékezetből kitoról minden egyebet, és csak ő tölti azt be, elidegeníti az embert önmagától és a szeretett személy sajátjává teszi; melankólikussá, szenvedélyessé változtatja őt, kínokkal veszi körül, fájdalommal gyöttri, halálra kínozza a vággyal; az ilyen szerelmes csak a reménnyel táplálkozik, kétségbeeséssel viaskodik, kapkod a gondolatok után, szorong a kegyetlenségtől, kínlódik a gyanakvás miatt, ostorozza őt a féltékenység, megállás nélkül űzi a gyötrelmet, fárad pihenés nélkül, mindig fájdalom kíséri, tele van sóhajokkal, soha sincs híján bosszúságnak.” Hol lehet itt helye a rációnak? — kérdezi a szerző e szóáradat végén. Sofia ugyan szkeptikusan megjegyzi, hogy ő azt hiszi, a szerelmesekben jobban bővelkedik a nyelv, a szó, mint maga a szenvedély, ami egyúttal a szerelmi líra érvelésével szembeni gyanakvást is kifejezi, Filone azonban visszájára fordítja az érvet, mondván, hogy miképpen volna elképzelhető, hogy ennyire megbénított ráció, elvesztett memória, kintól űzött, gyötört lélek, tébolyult fantázia mellett a nyelv szabad és képes maradhasson képzelt szenvedélyeket költeni. S arra a megjegyzésre, hogy vajon ezek a kínok megszűnnek-e, mielőtt a vágy kielégült, Filone azt válaszolja, hogy csak azoknál, akiknek szerelme a testi vágyból eredt, de akiknél a szerelem szülője a szépség racionális felismerése volt, ott a testi kívánság megszűnte után e kínok nem csökkennek, hanem növekednek, mert a tökéletes lelki egybeolvadás kielégíthetetlen kívánását minden testi egyesülés egyre csak tovább fokozza a végtelenségig.

A szerelemnek ebben az apoteózisában Jehuda Abarbanel nem áll meg az emberi és az egyetemesnek tekintett lelki világ határainál, hanem az élettelen természetet és az egész kozmoszt is élő organizmusként képzei el a szerelem ereje által. Az ég szerinte úgy mozog, forog a föld felett, miként férfi az asszony teste felett; a föld az anyagnak a teste, mely befogadja hímjének, az égnek minden behatását: víz formájában a megtermékenyítő nedvességet, levegőként pedig a belehatoló lelket. Ebben a szerelmet lihegő antropomorf világmindenségben az égitestek az emberi test, pontosabban a férfitest egyes részeinek felelnek meg. A Naptól a Merkúr bolygóig terjed ama égitestek sora, melyek megfelelnek a nemzésben szerepet játszó emberi szerveknek. A kor ismeretei szerint e biológiai folyamat kiindulópontja a szív, melynek az égen

megfelel a Nap, miközben a végső eszköz szerepét betöltő Merkúr kellő időközönként kilöveli a megtermékenyítő esőt a földre. De nemcsak arról van szó, hogy az ég a Föld lehető legtökéletesebb férje, a Föld pedig az ég szerelmet váró asszonya, de a világmindenség minden részének egymáshoz való viszonya is a folytonos szerelmi egyesülés formáját ölti magára. Az égitestek örökös, ritmikus mozdulatai, szabályos elfordulásaik, egymást kiegyensúlyozó elhajlásaik, a lassabb és gyorsabb mozgásoknak és a keletről nyugatra, nyugatról keletre történő elmozdulásoknak a harmóniája egytől egyig a szerelmi egyesülés mozgástörvényeinek a megfelelői Leone Ebreo látomásában. A szférák és az égitestek mozgásának csodálatos, harmonikus konkordanciája nem más, mint időtlen, tökéletes szerelmük megnyilvánulása.

A szerelmet teszi meg tehát Leone Ebreo minden elődjénél teljesebben az egész világmindenség vezérlő elvévé. A szerelem az, amely az egész univerzumot egységben tartja, amely megakadályozza, hogy a világ részekre szakadozzon, s éppen ezért ő a világ és minden dolog létezésének a forrása. Élteső szellem, mely átjárja az egész világot; kötelék, mely a világegyetemet egyesíti. A szerelem emberi és kozmikus formájának egybevetésével pedig Ebreo az ember központi szerepét, a világmindenség kicsinyített másaként való felfogását hirdeti. Pico della Mirandolának az emberi méltóságról szóló fejtegetésén továbbmenve, az emberi szerelmi aktus kozmikus felnagyítása által szinte naturalisztikusan értelmezi az ember centrális szerepét. A mikrokozmosz és makrokozmosz tökéletes megfelelésének, harmóniájának olyan elméletét alkotta meg, mely szerint az igazi harmónia részesévé csak a szerelem megtalálásával válhat az ember: ez az, amit Balassi Bálint megsejtett s költészetében kifejezésre juttatott, akár hallott valamit a nagy szerelem-teoretikus gondolatairól, akár nem.

Leone Ebreóhoz képest a szerelemről többet és újabbat a reneszánsz már alig tudott mondani. A XVI. század egészen Giordano Brunoig megszámlálhatatlan traktátusban tárgyalta, vulgarizálta a ficinói—ebreoí szerelem-konceptiót. Terjesztik, általánosan ismertté teszik ezeket a tanításokat, a mindennapi életre alkalmazzák, de aprópénzre is válták őket, majd elsekélyesítik, száraz akadémikus viták iskolás témájává silányítják. Mint érdekességet jegyezzük meg, hogy olyan mű is akad közöttük, melynek szerzője Magyarországon járt. A piacenzai Bartolomeo Gottifredi, akitől egy 1547-ben megjelent, *Specchio d'amore* című traktátust ismerünk, egy 1541-ben írt levelében arra utal, hogy éppen akkortájt tért haza Magyarországról. De hogy mennyi időt töltött itt és mit művelt ezalatt, arról sajnos nem tájékoztat. (Erre az adatra Amedeo Di Francesco volt szíves a figyelmemet felhívni.)

A platonikus szerelem- és szépségfilozófiát a legmagasabb irodalmi szinten Pietro Bembo *Asolani*-ja (1505), Baldassare Castiglione *Il Cortegiano*-ja (1516) és Giovanni della Casa *Galatea*-ja (1550—1555) népszerűsítette. Ezek az esztétikai színvonalukkal és fogalmi tisztaságukkal egyaránt kiemelkedő művek a szerelemfilozófiát az emelkedett, esztétizált — s persze arisztokratikus, udvari — életmód kereteibe illesztették, megvetve így az alapját az érett reneszánsz művészi célkitűzéseivel harmonizáló új viselkedésmódnak, magatartásnak. Ezekben a művekben is, de még inkább a gyakorlati, vulgárisabb kézikönyvek, oktató dialógusok sokaságában a nők játsszák a központi szerepet. Hiszen ha a szerelem a legfőbb jóhoz vezető utat jelenti, s a testi szépségben végső fokon az isteni fény, az isteni jószág tükröződik, akkor mi lehet nemesebb, érényesebb, magasztosabb törekvés, mint a szép nő szerelmének

elnyerése. Egész sor traktátus foglalkozik ezért a nők kiválóságával, s ha egyszer a szépség a kiválóság jele, s minthogy a tapasztalat szerint több a szép nő, mint a szép férfi, magától értetődő Lodovico Domenichi következtetése, midőn alapos vita eredményeként kijelenti, hogy a nő, mint Isten egyetlen tökéletessé formált teremtménye, magasabbrendű a férfinál (*Dialogo della nobiltà della donna*, 1549). Ennek a tökéletes formának, tökéletes női szépségnek mind testi, mind lelki összetevőit legrészletesebb analízisnek vetették alá a traktátus-írók. Közülük a női szépség egyik különösen raffinált szakértője, Agnolo Firenzuola végül is így összegezte kora álláspontját: „Istennek az emberi teremtmény számára alkotott legnagyobb ajándéka a szépség, a legszebb objektum pedig, melyben az csodálható: a szép nő” (*Dialogo delle bellezze delle donne*, 1541). Aprópérenze váltva, ez vált közvéleménnyé Ficino és követői magasztos tanításából, az Istenhez emelkedő szerelmes lélek koncepciójából. De ezért válhatott a tökéletes, a szép, az imádott nő a reneszánsz költészet és festészet vitathatatlanul legelső, legigazibb hősévé.

A szerelemről, nőkről, szépségről szóló XVI. századi traktátus-irodalom fejlődésében egy érdekes belső súlyponteltolódás figyelhető meg. Ficinónál a szerelem és szépség problematikája teljes egyensúlyban jelentkezett, de a szerelem volt az igazi dinamikus tényező. Még inkább érvényesült a szerelem-problematika primátusa Leone Ebreónál. A reneszánsz általános fejlődésmenetével összhangban, a XVI. század folyamán éppen ez a dinamikus elem kezdett azonban gyakran elhalványulni és a szépségen való — gyakran steril — spekuláció került egyre kizárólagosabban előtérbe. Ehhez a kiindulópontot végső fokon maga Leone Ebreo adta meg, a testi és lelki, illetve érzéki és intellektuális szépség éles és világos megkülönböztetésével. A későbbi gondolkodók ezt egyre tovább mélyítették, lassan teljesen felbontva a reneszánsz eredeti szépségkonceptióját, helyet adva a manierizmus új, raffináltabb szépségfelfogásának. A reneszánsz nagy művészei, mint Leonardo vagy Raffaello, legnagyobb költői, mint Ariosto teljes összhangban látták és fogták fel a látható, külső szépséget s az emögött sejthető belső lelki, spirituális értéket. Az ideális, harmonikus szépség az érett reneszánsz megnyilatkozásaiban ezért teljes összhangban van a természetűséggel, az imitáció ideális megvalósulásával. A reneszánsznak Itáliában már a XVI. század 20-as, 30-as éveiben kezdődő és érlelődő válsága azonban magával hozta a természeti szépből való kiábrándulást, a valóságtól való bizonyos elszakadást s a mélyebb, rejtettebb, titkosabb szépségnek a keresését. A lassan kibontakozó manierista esztétika egyik alaptétele lesz így a művészetnek a természet fölé emelése. Ezt a tételt ismétli már gyakran Giorgio Vasari, Michelangelóban látva azt a művészt, aki teljesen úrrá tudott lenni a természetben. Michelangelo egy másik tisztelője, Vincenzo Danti szintén arra buzdítja a festőket, hogy ne csak utánóznak, hanem felülmúlni is törekedjenek a természetet (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567). Giovanni Battista Armenini pedig már egyenesen nevetségesnek minősíti azokat, akik jónak tartják azt, ami természetű (*De' veri precetti della pittura*, 1587). A természetűség elvetése vagy legalábbis korlátozása, illetve a természet legyőzése a manieristáktól egy új, a természetnél magasabb rendű szépségideál kimunkálását követelte. Természetesen a reneszánsz ideális szépség-elménye — akárcsak a példaképpül vett antik művészeké — sem jelentette a természeti szépség egyszerű másolását, hanem a valóság szép elemeinek ideális szelekció útján való koncentrálását, szintézisbe hozását. Ezért is hivatkoztak előszeretettel Zeuxisz krótoni lányainak esetére, mely szerint

a görög festő nem a legszebb lányt választotta modellként, hanem városa hat legszebb lányát szemelte ki, hogy azok legszebb részeit 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 túrve semmi attól idegent.

A manierizmus eltérése a természeti széptől ennél sokkal gyökeresebb, s nem csupán mennyiségi, hanem minőségi is. Válságba jutott a tökéletes harmóniából levezetett szépségideál; elégtelenné vált a szépségnek a természetes arányokra épített racionális koncepciója (pl. az emberi test ábrázolása esetében). A platonista teoretikusok által mélyebbnek, igazibbnak tartott, a valóság mögött rejtőző s azon csak áttetsző spirituális szépség vált egyre inkább az érdeklődés tárgyává, s ennek az intellektuális szépségeszménynek a kultusza kezdett kizárólagossá válni. Ez a magasabrendűnek tartott szépségeszmény a *grazia* kategóriájában fogalmazódott meg. Ez a fogalom eredetileg a helyes magatartással s különösen a nők illő viselkedésével kapcsolatos értekezésekben vált gyakorivá, mint a finom, előkelő tartásban, mozgásban megnyilatkozó hájnak, kecsességnek a megjelölése. Kezdetben, így Pietro Bembo *Asolani*-jában, a platonista ideális szépség egyik alkotóelemeként jelentkezik, mint az erények harmóniájából adódó lelki szépség tükröződése. Castiglione *Il Cortegiano*-jában a *grazia* már az előkelő emberek magatartásának legfőbb jellemzője, a tökéletes elegancia titka, egy mesterségesen kialakított háj, amelyről nem vehető azonban észre, mennyi fáradság és tanulás kellett elsajátításához, kiműveléséhez. Agnolo Firenzuola szerint a *grazia* a léleknek a testi formákon való átragyogása, melyben a spirituális tökéletesség „titkos arányossága” jut kifejezésre.

Miként a platonista teoretikusok a szépséget a jóság virágának (*fioedi bontà*) nevezték, úgy most kezdik a graziát a szépség virágaként (*fiore di bellezza*) értelmezni. Önmagában ez még összefért a reneszánsz szépségeszményével, de kiindulópontjává válhatott egy olyan spekulációnak is, mely a graziát nemcsak fölébe emelte a racionális, természetes szépségnek, de attól el is különítette, sőt azzal szembe is állította.

A művészetelméletben ezt a lépést Vasari tette meg, aki szerint a szépség szabályoktól függő racionális jelenség, míg a *grazia* irracionális, meghatározhatatlan, s létrejötté kizárólag a művészi ítélőképesség és látás függvénye. Vasari követői gyakran hangoztatták, hogy a szépség teremtője nem a körző, hanem a szem, vagyis 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, 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) című munkájában, hogy „az alakok *grazia*-ja érdekében a méreteket egyes helyeken meg kell nyújtani, másutt pedig össze kell szorítani”. A harmonikus szépségideál helyébe így egy komplikáltabb, raffináltabb szépség lép, ahol az esztétikai hatást éppen a természetes arányoktól való merész eltérések hordozzák. Tudatosan vagy öntudatlanul ez a szépség-koncepció érvényesül Parmigianino, vagy a fontainebleau-i festők elnyújtott testű, elegáns kecsességű nőalakjain, Pontormo alakjainak természetellenes csavartságában, a Greco-figurák expresszív torzítottságában. Ebben az érte-

lemben hordozója lehet a *grazia*-nak, mint a belső lelki szépségnek a tökéletlen, sőt rút alakú test is, mint azt Vincenzo Danti kifejti az arányokról írt már említett munkájában. Sőt megjelenik a *grazia*-nak mintegy ellenpárjaként, a manierizmus egy másik esztétikai kategóriája, a *terribilità*, a rettenetesség, mely a borzalom esztétikumának felismerésén alapszik. Elsősorban Michelangelo *Utolsó ítélete* izomkolosszus-emberein látták megvalósulni a szépségnek az ideálistól a rettenetes irányába elmozdított új minőségét. A borzalom éppúgy lehetett valamely látens, spirituális szépség kifejezése, mint a báj.

A manierista szépségeszmény tehát nem magától értetődő, érzékileg azonnal felfogható, hanem rejtett, enigmatikus, a torz mögé bújtatott. Idegen tőle minden, ami naiv és mesterkéletlen, kedveli viszont a raffináltat, 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 művésze elindult az érzéki szépség teljes felszámolása felé, pusztán az intellektuális spekuláció képi realizálására törekedve. Elég, ha Giuseppe Arcimboldo-nak zöldségekéből vagy állatokból összeszerkesztett allegorikus arcképeire gondolunk. Az efféle „műalkotásokban” a manierizmus teoretikusai nemcsak a tudós invenciót ünnepeleik, de azokat szépségnek is tartották, sőt bájosnak. Ha a *grazia* a szépség láthatatlan része, akkor Gregorio Comanini nyugodtan mondhatta *Il Figino overo del fine della pittura* (1591) című munkájában Arcimboldo képeiről: „Nem emlékszem, hogy valaha is láttam volna ily bájos leleménnyel vagy ily tudós allegóriákkal megalkotott festményeket.”

A manierista művészet-teoretikusok a *grazia* kategóriájával s általában az intellektuális szépségeszmény realizálásával a klasszikus kötöttségek, a megmerevedő normák, a természetűségben egyre inkább érvényesülni kezdő akadémizmus ellen küzdöttek. Közben azonban ők maguk is doktrínákat fejlesztettek ki, szabályokat alkottak a *grazia* helyes megvalósítására, s létrehoztak egy újabb, immár manierista jellegű akadémizmust, amitől a manierista művészetelmélet legnagyobb alakja, Giovanni Paolo Lomazzo sem maradt mentes. Az akadémizmus veszélye az alkotói szabadság jegyében kibontakozó művészeti irányzatokat is mindig fenyegeti, mihelyt kísérlet történik alapelveik rendszerezésére. E veszély elkerülése a XVI. század végén csak a teljes relativizmus útján volt lehetséges, minden művészi eszmény tagadásával. Ezt az utat járta végig a manierizmus esztétikájának, de egyúttal a reneszánsz platonista irányának is az utolsó nagy képviselője: Giordano Bruno.

Szerelem és szépség nála ismét együtt, egymástól elválaszthatatlanul jelentkezik *Degli eroici furori* (1585) c. dialógusában. Ez 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. Fejtegetéseiben Ficino és Ebreo nyomdokain halad, de nála mind a szerelem, mind a szépség kategóriája elődeinél sokkal elvontabbá és megfoghatatlannabbá vált. Brunónál egyik sem rendelkezik már objektív kritériumokkal. A mindenütt és mindenben jelenlevő szépség és a mindenütt és mindenben jelenlevő szerelem titokzatos kötelékek (*vinculum*) mágikus erők, melyek elméletét legutolsó, befejezetlenül maradt művében, *De vinculis in genere*

(1591) c. értekezésében vázolta fel. Kötelékeknek 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 szerelem is és a szépség is. A szépségnek megszűnik minden állandó, statikus jellege. A szépség — akárcsak a szerelem — villám, sugár, aktus, mely épp ezért mozgó, mindig változó. Miként a női nemben a testi szépségnek megszámlálhatatlan variációja van, maga a szépség is sokarcú, s számtalan rétegből tevődik össze. De nemcsak fajtái szerint különbözik, hanem a befogadó személy által is: a majom a majmot, a kanca a mént tartja szépnek, semmi sem tetszhet egyformán mindenkinek. Bruno szépségkoncepciójában nem marad tehát semmi viszonyítási pont. Megszűnik mind a látható földi szépségnek, mind pedig a platonisták végtelen isteni fényének az orientáló szerepe. Minden relatívvá válik: a szépség — miként ő mondja maga — „meghatározhatatlan és körülírhatatlan”.

A szerelem-és szépség-filozófia vonatkozásában tehát Bruno helyezkedik el annak a nagy szellemi kalandnak a végpontján, amit az olasz neoplatonizmus jelentett. Mielőtt a reneszánsz utolsó nagy egyetemes gondolkodóját elemésztette volna a máglya, ő maga számolta fel a reneszánsz filozófiából mindazt, ami túlélte önmagát, amit az éppen őáltala zseniálisan megsejtett új tudományos világkép ki kellett hogy vessen magából.*

* A kérdés tanulmányozását elősegítő legfontosabb szövegkiadások a következők: Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, ed. S. Caramella, Bari 1929; *Trattati d'amore del Cinquecento*, ed. Giuseppe Zonta, Bari 1912; *Trattati del Cinquecento sulla donna*, ed. Giuseppe Zonta, Bari 1931. — A probléma áttekintéséhez a legjobb kiindulópontot az alábbi munkák szolgáltatják: Cesare Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano 1959, 325—433; Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, I—III, Torino 1966.