

## DRASKÓCZY ESZTER

### Allegória, szerelemkép és narratív technikák a *Fioréban*\*

#### A *Fiore*: az egyetlen fennmaradt kézirat története

1878-ban a montpellier-i egyetem orvosi könyvtárában Alessandro D’Ancona egy különös kéziratot talált.<sup>1</sup> A *Rózsaregény* egy 16. századi másolata után bújt meg a kéziratban egy 232 szonettből álló ciklus, amelynek az első kiadója, Ferdinand Castets 1881-ben az *Il Fiore* (*A virág*) címet adta. A kézirat megtalálása óta, immár 130 éve folyamatos viták tárgya e *Rózsaregény*-átíratnak nevezhető mű szerzője és keletkezésének ideje, melyet alapvetően a 13. század utolsó két évtizede és a 14. század első éveinek közé helyeznek. Az egyik *terminus a quo*: a *Rózsaregény* 1280–1286 körüli megjelenése, a másik a Siger de Brabant 1283–1284 körül történt erőszakos halálára való utalás.<sup>2</sup> A *terminus ad quem* pedig legalábbis az *Isteni színjáték* és minden valószínűség szerint *A nép nyelvén való ékesszólásról* (*De vulgari eloquentia*) keletkezése határozza meg.<sup>3</sup> Patrick Boyde és John C. Barnes cikkében 1285–1290 közé szűkíti ezt az időtartamot;<sup>4</sup> míg Mark Davie még rövidebb periódus, az 1286–1287-es évek mellett érvel.<sup>5</sup>

\* A cikk egy bővített változata már megjelent: „Mítosz, szerelemkép és narratív technikák a *Fioréban*.” *Dante Füzetek* 10. 2013. 276–322. Az eredeti, 2009-ben írt cikk óta – melyet az érdeklődők elolvastak, elolvashattak az első, 2013-as publikáció előtt is – a *Fiore* két magyar fordítása is napvilágot látott: Dante Alighieri: *A virág*. Ford. Simon Gyula, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2012. Dante Alighieri: *A virág*. Ford. Hárs Ernő, Budapest, Magyar Napló, 2015. E tanulmányban részben Hárs Ernő fordításában, részben a saját fordításomban idézek a *Fioréból* (ez utóbbit külön nem jelölöm).

<sup>1</sup> Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de Médecine, H 438.

<sup>2</sup> *Il Fiore e Il Detto d’amore attribuibili a Dante Alighieri*. Szerk. Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984. 186 (XCII. szonett, 9–11. sor).

<sup>3</sup> Gianfranco Contini: „Introduzione.” In: *Il Fiore e Il Detto d’amore attribuibili a Dante Alighieri*. Szerk. Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984, cix–cxiii.

<sup>4</sup> Patrick Boyde: „*Summus Minimusve Poeta?* Arguments for and against Attributing the *Fiore* to Dante.” In: *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*. Szerk. Zygmunt G. Barański – Patrick Boyde, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997. 17; John C. Barnes: „Uno, nessuno, e tanti: il *Fiore* attribuibile a chi?” In: *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*. Szerk. Zygmunt G. Barański – Patrick Boyde, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997. 331.

<sup>5</sup> Mark Davie: „The *Fiore* Revisited in the *Inferno*.” In: *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*. Szerk. Zygmunt G. Barański – Patrick Boyde, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1997. 324.

A szöveg nyelve alapján a szerzőt egyértelműen „toszkánnak, kétségkívül firenzeinek” ismeri el a *Fiore* és a *Detto d'Amore* kritikai kiadásának elkészítője, Gianfranco Contini.<sup>6</sup> E két *Rózsaregény*-átírat eredetileg egyazon kézirat részeit képezte, minden bizonnyal azonos szerző művei,<sup>7</sup> és ugyanakkor a másolónak a kézírása örökölte meg őket.<sup>8</sup> A kódex olyan benyomást kelt, mint ami mindig is Franciaországban volt, de sorsa ismeretlen egészen a 17. századig, amikor már a dijoni Bouhier könyvtárban őrizték.<sup>9</sup> Az 1804-ben Montpellier-be került kódexből a „matematikus, bibliofil és kleptomán Guglielmo Libri gróf (1803–1869), aki előszeregettel fosztogatott francia könyvtárakat”,<sup>10</sup> 1849 körül tett szert a *Detto d'Amoré*t tartalmazó négy lapra, és ezeket egy saját maga által összeállított kódexbe illesztette be, amely a firenzei Biblioteca Laurenzianában maradt fenn.<sup>11</sup>

A *Fiore* 232,<sup>12</sup> ABBA ABBA CDC DCD képletű szonettjéből mindössze az első 33 felel meg a Guillaume de Lorris-i résznek, a többi a Jeun de Meun-i folytatásból merít; ám az e szerző által olyannyira kedvelt terjedelmes doktrinális *excursus*okat teljesen elhagyja, ezzel is hangsúlyozva az egyébként erősen ovidiusi kötődésű szövegnek az *ars amandi*-jellegét.<sup>13</sup> Konkrét átvételeket a *Rózsaregény* 1681. sorától a 21774. soráig tartalmaz,<sup>14</sup> de – ahogy azt Zygumnt G. Barański megállapítja – szerzőjének célja nem a kulturális újdonságok után sóvárgó firenzei polgári közönség megismertetése volt a legutóbbi Alpokon túli *bestseller*rel, hanem tulajdon költői

<sup>6</sup> Contini 1984, xcvi. A *Detto d'Amore* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashburnham 1234), mely címét a megtalálójától, Salomone Morpurgótól kapta 1888-ban, egy minden bizonnyal a *Fiore* szerzőjétől származó másik *Rózsaregény*-részlet 480 hétszótagú verssorból álló átírata, mely a *Fiorénál* jelentősen hívebben követi az eredetit. Értelem (*Ragione*) és Gazdagság (*Ricchezza*) epizódjainak részleteit, valamint Ámor (*Dio d'Amore*) tanácsait és parancsait tartalmazza.

<sup>7</sup> A két szöveg azonos szerzőségét megkérdőjelezhetetlen érvekkel támasztja alá Ernesto Giacomo Parodi, a szövegek 1922-es kiadásához írt bevezető tanulmányában: *Il Fiore e il Detto d'Amore, con note al testo, glossario e indici*. Szerk. Ernesto Giacomo Parodi, Firenze, Bemporad, 1922.

<sup>8</sup> Luigi Vanossi: „Detto d'amore.” In: *Enciclopedia Dantesca*. Szerk. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984. 2. köt., 393.

<sup>9</sup> Gianfranco Contini: „Un nodo della letteratura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*.” In: Gianfranco Contini: *Un'idea di Dante: saggi danteschi*. Torino, Einaudi, 2001, 257. Contini szerint legalábbis Jean III Bouhier idejétől (1607–1671) Dijonban őrizték.

<sup>10</sup> Contini 1984, lii–liiii.

<sup>11</sup> Teresa De Robertis Boniforti: „Nota sul codice e sulla scrittura” In: *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*. Szerk. Zygumnt G. Barański – Patrick Boyde, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997. 49–52.

<sup>12</sup> A *Fiore* a maga 232 szonettjével messze meghaladja a kor többi szonettciklusának terjedelmét: a második leghosszabb az ugyancsak vitatott szerzőségű, egyesek által Guido Cavalcantinak tulajdonított *Trattato della maniera di servire* hatvanegy szonettel.

<sup>13</sup> A *Fiore* kötődéséről Ovidiushoz és az első toszkán fordításaihoz lásd: Zygumnt G. Barański: „The Ethics of Literature: The *Fiore* and Medieval Traditions of Rewriting.” In: *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*. Szerk. Zygumnt G. Barański – Patrick Boyde, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997. 219–222.

<sup>14</sup> *Il Fiore* 1984, 2, 467.

arculatának kialakítása.<sup>15</sup> Az egyetlen ránk maradt példány és a kortársak hallgatása ellenére Remo Fasani és Aniello Fratta kutatásai a Trecento irodalma és a *Fiore* közötti kapcsolatról arra mutatnak, hogy a mű az elkészülése utáni első évtizedekben valamelyest elterjedt lehetett.<sup>16</sup>

### Az attribúciós vita: érvek és ellenérvek<sup>17</sup>

A szerzőség kérdését illetően már a mű megtalálója és első kiadója is ellentétes véleményen volt: D’Ancona Dante da Maianót gondolja szerzőnek,<sup>18</sup> míg Ferdinand Castets az *Isteni színjáték* szerzőjének tulajdonítja a művet.<sup>19</sup> A Dante keresztnévű lehetséges szerzőkből több is felbukkan az attribúciós vitában. Francesco Filippini a firenzei fehér guelf Durante degli Abatit jelöli meg szerzőként, aki 1286 és 1289 között bolognai joghallgató volt, és kapcsolatban állt az Alighierikkel.<sup>20</sup> Nicola Zingarelli felvetése szerint Durante da San Miniato is lehet a szerző, erről a személyről viszont semmit se tudni, azonkívül, hogy egy feltehetően 14. századi ballada címzettje. Ezeknek a feltételezéseknek az adja az alapját, hogy Durante a *Fiore* főhősének neve. A név azonban mindössze kétszer bukkan föl a műben: először, amikor Amor (*Dio d’Amore*) hadait összehívja, hogy a főhős segítségére siethessen a Féltékenység (*Gelosia*) őrizte vár megrohamozásakor: „Durante segítségére kell, hogy siessek / [...] / mivel tökéletes szerelmesre leltem benne” (LXXXII. szonett, 9–11. sor).<sup>21</sup> Másodszor egy önironikus kiszólás fedi föl a nevet a CCII. szonettben: vagyis „gyakran becsapják azt, aki naivan hisz, / így történt ez a jó ser Durantéval is” (13–14. sor).<sup>22</sup> Bár vannak, akik megkérdőjelezzik, hogy valóban ez a főhős neve: Remo Fasani 2008-as tanulmányában felveti, hogy a Durante nem a főhős neve, hanem csak egyfajta „eposzi jelző”: a hős szilárd jellemére, Amor iránti állhatatos hűségére utal.<sup>23</sup> Mauro Cursietti pedig a név erotikus

<sup>15</sup> Zygmunt G. Barański: „Sole nuovo, luce nuova.” *Saggi sul Rinnovamento culturale in Dante*. Torino, Scriptorium, 1996. 296.

<sup>16</sup> Zygmunt G. Barański: „Una lettura del »Fiore«: prologo, scrittura, tradizione.” In: Zygmunt G. Barański: *Una lettura del »Fiore«: prologo, scrittura, tradizione*. Torino, Scriptorium, 1996. 306.

<sup>17</sup> A témáról kiváló szakirodalmi összefoglaló olvasható Boyde-nál<sup>17</sup> 33 pontba szedve vizsgálja a dantei szerzőség mellett és ellen szóló érveket. Tanulmányának szerencsés módon nem célja pusztán egy álláspont alátámasztása, bár végül eljut oda: az érvek listájának 1–24. pontja Dante szerzőségét bizonyítja, ezek túlsúlya önmagában is érvvé és következtetéssé válik (Boyde 1997, 36).

<sup>18</sup> Alessandro D’Ancona: „Il Romanzo della Rosa in italiano.” (1881) In: Alessandro D’Ancona: *Varietà storiche e letterarie*, serie II. Milano, Treves, 1885. 1–31.

<sup>19</sup> *Il Fiore, poème italien du XIII<sup>e</sup> siècle, en CCXXXII sonnets, imité du Roman de la Rose par Durante*. Szerk. Ferdinand Castets, Montpellier, Bureau des publications de la Société pour l’étude des langues romanes, 1881.

<sup>20</sup> Francesco Filippini: „Un possibile autore del Fiore.” *Studi danteschi* 4. 1921. 109–120.

<sup>21</sup> *Il Fiore* 1984, 166: „Ch’è pur convien ch’i soccorra Durante / [...] / Ché trop[p]o l’ò trovato fin’amante.”

<sup>22</sup> *Il Fiore* 1984, 406: „Ma spesso falla ciò che ’l folle crede: / Così avvenne al buon di ser Durante.”

<sup>23</sup> *Az interpretatio nominis* történetét a szakirodalomban lásd: Barnes 1997, 338–339.

konnotációjára hívja fel a figyelmet, egy kortárs költemény félreérthetetlenül obszcén megnevezésével támasztva alá az elméletet.<sup>24</sup>

A dantei szerzőséget védő szerzők, mint például Guido Mazzoni,<sup>25</sup> Luigi Valli,<sup>26</sup> Luigi Vanossi,<sup>27</sup> Gianfranco Contini,<sup>28</sup> mindannyian bizonyíték gyanánt említik, hogy a *Fiore* szerzője megemlékezik az Aquinói Tamással szembehelyezkedő párizsi averroista Siger de Brabant Itáliában elszenvedett erőszakos haláláról. A XCII. szonett 9–11. sorában Hamis Kép (*Falsembiante*) így szól „Siger mester nem távozott elégedetten: / késszúrásokkal okoztam fájdalmas halálát / a pápai udvarban, Orvietóban”.<sup>29</sup> Ez egyrészt fontos utalás a *Fiore* datálásának szempontjából: azt bizonyítja, hogy 1283/1284 után keletkezett a szöveg. Másrészt pedig – nem magának az esetnek az említése, mely jelentős visszhangot keltett a kortársak között, hanem sokkal inkább az említés elismerő hangvétele miatt – sokan kapcsolatot tételeznek fel az *Isteni színjáték*-kal. Dante a *Paradicsom* X. énekében éppen Aquinói Tamás szájába adja Siger dicséretét, így békítve össze az égi fényben azokat, akik a világban ellenfelek, vitapartnerek voltak.<sup>30</sup> „Sok irigyelt igazság kimondójának” nevezi őt, és hasonlóképpen a *Fioré*hoz, megemlíti a halálát:

S végül (mielőtt újra én jövök)  
oly szellem, aki súlyos dolgokon  
töprengett s mohón várta a halált.  
Siger de Brabant örök fénye ez:  
a Szalma utcában, vaslogikával,  
veszélyes igazságokat tanított.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> Mauro Cursiotti: „Ancora per il »Fiore«: indizi cavalcantiani.” *La parola del testo* 1. 1997. 197–218, 206–207. Mino da Colle *Non vuole aver che fare con un amico troppo poco saldo* (*Nem akarja, hogy bármi köze legyen egy túl kevésbé kemény barátához*) című szonettjének első strófája: „A buona se’ condotto, ser Chiavello, / se tu favelli a posta di Durazzo; / ma far lo ti conviene, che chiov’ elio / porta d’ogn’om, che di sé no’ è durazzo [ ... ].” *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*. Szerk. Aldo Francesco Massera, Bari, Laterza, 1920. 37. (Kiemelés tőlem – D. E.)

<sup>25</sup> *Il „Fiore” e il „Detto d’Amore” attribuiti a Dante Alighieri*. Bev. Guido Mazzoni, Firenze, Alinari, 1923.

<sup>26</sup> Luigi Valli: „La legittima attribuzione del Fiore a Dante. Appendice.” In: Luigi Valli: *Il linguaggio segreto di Dante e dei „Fedeli d’Amore”*. Biblioteca di Filosofia e Scienza 10. Roma, Optima, 1928. 443–447.

<sup>27</sup> Luigi Vanossi: *Dante e il „Roman de la Rose”: saggio sul „Fiore”*. Firenze, Olschki, 1979.

<sup>28</sup> Contini 1984, lxxiii.

<sup>29</sup> *Il Fiore* 1984, 186: „Mastro Sighier non andò guari lieto: / A ghiado il fe’ morire a gran dolore / Nella corte di Roma, ad Orbivieto.”

<sup>30</sup> A Siger által elfogadott, az értelem egységét hirdető averroista tétel ellen írta Tamás egyik híres traktátusát.

Lásd még: Bruno Nardi: *Studi di filosofia medievale*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979. 58–68.

<sup>31</sup> Dante Alighieri: *Isteni színjáték*. Ford. Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2016. 589 (133–138. sor). A továbbiakban ebből a fordításból idézek.

Egy másik gyakran előkerülő érv a dantei szerzőség mellett a *Messer Brunetto, questa pulzelletta* kezdetű hiteles dantei szonett értelmezése, mely szerint a „pulzelletta” (csitri kislány) szó allegorikusan költeményként értve a *Fioréra* utalna.<sup>32</sup>

Messer Brunetto, azt a csitri, semmi  
kislányt, ki hozzád versben érkezett el,  
cécós ünneppel, vastag ételekkel  
ne traktáld! Olvasd! Dehogy kér az enni!  
Nagy türelemmel kell biz’ ahhoz lenni:  
ne riaszd zajjal, kobzos énekekkel,  
hanem fürkészd csak hosszan, élvezettel  
elmédbe másként sosem fog bemenni.  
S ha így sem felel meg annak, aki kérdi?  
Hát van körülötted elég tudós Albert:  
ülj bölcs tanácsot övelük – s ahol más  
nem boldogul majd, dolgát bárha érti,  
nem marad mégsem el a diadal, mert  
Messer Giano lesz végül ott a tolmács.<sup>33</sup>

A szonettben szereplő „frati Albertit” a *Fiore* „frate Albertójával” feleltetik meg, aki a LXXXVIII. és CXXX. szonettekben bukkan fel,<sup>34</sup> „messer Gianóban” pedig Jean de Meun nevének olaszosított változatát látják.

Michelangelo Picone értelmezése szerint a *Fioréra* mint „csitri kislányra” nemcsak a Messer Brunettohoz írt szonettben található utalás, hanem az *Isteni színjáték* Földi Paradicsomában is.<sup>35</sup> A *Purgatórium* XXX. énekében a túlvilági utazása során Dante végre találkozik Beatricével, ám a szeretett hölgy első reakciója a feddés: azzal vádolja, hogy amint második korának „küszöbén állva életet cserélt”, Dante elhagyta „s másnak adta magát” (124–126. sor). Ez a „más” (*altrui*) *Az új élet (Vita nuova)* szövszerinti értelmezése szerint egy másik hölgy lehetett, míg a *Vendégség* allegorikus megközelítése szerint, Boëthius mintájára, a megszemélyesített Filozófia. A XXXI. énekben folytatódik a Dan-

<sup>32</sup> Dante Alighieri: *Rime*. Szerk. Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005. XCIX. szonett. Ezt a szonettet mind Castets, mind D’Ancona a *Fiore* ajánlásának tekinti. Cecil Grayson pedig a szonett hagyományosan elfogadott címzettje, Brunetto Brunelleschi helyett egy másikat javasol: Brunetto Latinit (Cecil Grayson: „Dante and the »Roman de la rose«.” In: *Patterns in Dante: Nine Literary Essays*. Szerk. Cormac Ó Cuilleain – Jennifer Petrie, Dublin, Four Courts Press, 2005. 192).

<sup>33</sup> Dante Alighieri: „Messer Brunetto, azt a csitri, semmi...” Ford. Rónai Mihály András. In: *Dante Alighieri összes művei*. Szerk. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965. 127.

<sup>34</sup> *Il Fiore* 1984, 178 (LXXXVIII. szonett, 13. sor), 262 (CXXX. szonett, 4. sor).

<sup>35</sup> Michelangelo Picone: „»Il Fiore«: struttura profonda e problemi attributivi.” *Vox romanica* 33. 1974. 155–156.

te és Beatrice dialógusa az ifjú hamis útra téréséről, és a hölgy utal ismét a „csitri lánykára” (*pargoletta*):

Amikor először beléd talált  
egy hamis nyíl, föl kellett volna szállnod  
utánam, aki túl voltam ezen!  
Nem volt helyes, hogy szárnyadat lehúzza  
és kitegyen egy újabb nyíllövésnek  
valami lány vagy más futó öröm.<sup>36</sup>

Ez az értelmezés lehetővé teszi az olvasónak, hogy a könnyeivel bűnhődő Dante tévedésében ne egy szerelmi vagy szellemi, hanem egy irodalmi kitérőt lássunk: eszerint a *Fiore* megírásának emlékéitől kell a Léthében, a felejtés folyójában megtisztulnia a túlvilági utazónak.

Contini híres „belső érvei” a szerzőség mellett: 1) a szókincsbeli egyezések, 2) a rímhelyzetben álló megegyező szavak, 3) asszociatív egyezések, valamint 4) a hangzásbeli egyezések a *Fiore* és a kanonikus dantei művek között.<sup>37</sup> Patrick Boyde cikkének 12. oldalas mellékletében és Luigi Vanossi monográfiájában a dantei művek és a *Fiore* lexikai és szintaktikai egyezéseinek a jegyzékét találjuk. Azonban a szókincsbeli, nyelvi egyezések vizsgálatakor szem előtt kell tartani, hogy a „dantei jegyek” nem feltétlenül csak Dante nyelvének sajátosságai, hanem kultúrköri jellegűek, a költői *koiné* részét képezik.

A dantei szerzőség ellen szóló érvek közé tartozik, hogy a *Fiore* verselése és a stilisztikai sajátosságai nem jellemzők a dantei művekre, ahogy azt Fasani *Metrica, lingua e stile del Fiore* című munkájában kifejti.<sup>38</sup> Érdekes, hogy Pio Rajna éppen a metrikai aspektus alapján tulajdonítja Danténak.<sup>39</sup> A nyelvezet egyértelműen nem dantei:<sup>40</sup> következetes hangkettőzések jellemzik, például: *tuffai* (XIII. szonett, 6. sor); *chetti* (XIV. szonett, 5. sor); és rengeteg gallicizmust találni a műben: *anfante, camminiera, covriceffo, crinello, ghillare, giadisse, ligire, miccianza*, stb.<sup>41</sup> Ernesto Parodi sokat idézett megállapítása szerint az egész mű „szemérmetlen gallicizmusok orgiája”;<sup>42</sup> Luigi Vanossi körülbelül 350 gallicizmust számolt össze a *Fiore*-ben.<sup>43</sup> Tény, hogy Danténak nem volt szoros kötődése

<sup>36</sup> *Isteni színjáték* 2016. 488 (55–60. sor).

<sup>37</sup> Contini 1984, lxxxiii–xcv; összefoglalóan: Contini 2001, 264.

<sup>38</sup> Remo Fasani: *Metrica, lingua e stile del Fiore*. Firenze, F. Cesati, 2004.

<sup>39</sup> Pio Rajna: „La questione del Fiore.” *Il Marzocco* 26. 1921.

<sup>40</sup> Aniello Fratta: „La lingua del Fiore.” *Misure critiche* 14. 1984. 45–62.

<sup>41</sup> *Enciclopedia Dantesca* 1984, 896.

<sup>42</sup> *Il Fiore* 1922, xi. Vincenzo Biagi ellenben 1921-es tanulmányában azt bizonyítja, hogy a *Fiore* több provanszál átvételt tartalmaz, mint ófranciát: Vincenzo Biagi: „Il »Fiore«, il »Roman de la Rose« e Dante.” *Annali delle Università toscane* 40. 1921/3. 61–144.

<sup>43</sup> Vanossi 1979, 236.

a francia kultúrához, nem úgy, mint például Brunetto Latininek,<sup>44</sup> bár Giovanni Boccaccio és Giovanni Villani utalnak Danténak egy (1302 utáni) franciaországi utazására. Zygmunt G. Barański azt bizonyítja, hogy ezek a gallicizmusok nem egy szegényes szó-kincsű fordító egyszerű átvételei (mivel egyrészt máshol a műben találni ugyanazokra a szavakra olasz szinonimákat, másrészt nem minden esetben szerepel a *Rózsaregény* alapul szolgáló részében a *Fiore*bán található gallicizmus megfelelője); hanem sokkal inkább a kortárs két- és többnyelvű irodalom paródiájaként kell tekintenünk a *Fiore* ezen aspektusára.<sup>45</sup>

Az erős ellenérvek közé tartozik (melyek közül legjelentősebb magának Danténak és kortársainak hallgatása), hogy a *Fiore* szerzője pont azokat az elemeket, motívumokat nem veszi át a *Rózsaregény*ből, amelyek a dantei művekben hangsúlyt kapnak, például: az álom-keretet (gondoljunk *Az Új életre*), az allegóriamagyarázatot (*Vendégség, Levél Can Grande della Scala úrnak*), zófiái tárgyú gondolatmeneteket vagy műveltségi elemeket. Peter Armour megfogalmazásában: „a *Fiore* szerzője a legkevésbé sem tűnik értelmiségi és racionális embernek, szkeptikusnak mutatkozik a vallási és erkölcsi kérdésekben, műveltségről nem tesz tanúbizonyságot.”<sup>46</sup> Leonardo Sebastio véleménye szerint a „mű kulturális horizontja nagyjából a prédikációkultúrában helyezhető el”; a „*Fiore*bán nincsen eg kellőképpen világos ideológiai vonal”, valamint a „népnyelvi líra alkotja kulturális háttérének egyetlen számba vehető részét.”<sup>47</sup> Ezek a vélemények megkérdőjelezzik a dantei szerzőséget, de legalábbis azt a feltevést ébresztik, hogy a *Fiore* vagy a rendkívül fiatal Dante alkotása lehet, vagy a komikus-realisztikusé, aki számunkra (a Forese Donatival folytatott *tenzonén*, a Pietra asszonyhoz írt verseken és egyes *Pokol*-jeleneteken kívül) ismeretlen maradt.

Az V. szonett 11–14. sorában *Ámor* így szól: „Imádj engem, mert én vagyok a te istened; / tégy félre minden más hitet, / ne higgy se Lukácsnak, se Máténak, / se Márknak, se Jánosnak.”<sup>48</sup> Ezek a szavai nem szerepelnek a *Rózsaregény*ben; és Remo Fasani részben erre a szöveghelyre építi az attribúciós teóriáját, azt a következtetést vonva le, hogy a

<sup>44</sup> Ez a Brunetto Latini szerzőségét feltételező tudósok egyik fő érve. Lásd: Mario Muner: „La paternità brunettiana del »Fiore« e del »Detto d'Amore«.” *Motivi* 9. 1970–1971. 274–320. Ez az elgondolást John C. Barnes meggyőzően cáfolja: „úgy tűnik, hogy Brunetto Latini a *Fiore terminus post quem*jének idején már több mint hatvanéves volt, és jogosan kételkedünk abban, hogy e mű egy ilyen tiszteletre méltó személy munkája lenne.” (Barnes 1997, 337.) Latini *Tesoretto* című műve az első az olasz irodalomban, amely a *Rózsaregény* hatását mutatja: mind a formában, mind az allegorikus alakok átvételében. (Erről lásd: Luigi Foscolo Benedetto: *Il „Roman de la Rose” e la letteratura italiana*. Halle, M. Niemeyer, 1910. 89–100.)

<sup>45</sup> Barański 1997, 214–217.

<sup>46</sup> Peter Armour: „The Roman de la Rose and the Fiore: Aspects of a Literary Transplantation.” *Journal of the Institute of Romance Studies* 2. 1993. 63–81.

<sup>47</sup> Leonardo Sebastio: *Strutture narrative e dinamiche culturali in Dante e nel „Fiore”*. Firenze, Olschki, 1990. Idézi: Barnes 1997, 345.

<sup>48</sup> *Il Fiore* 1984, 10: „Fa che m'adori, chéd i' son tu' deo; // Ed ogn' altra credenza metti a parte, / Né non creder né Luca né Matteo / Né Marco né Giovanni”.

szerző nem keresztény.<sup>49</sup> A versszak valójában parodisztikus utalás Krisztus megkísértésére: „«Ezt mind neked adom – mondta [az ördög] –, ha leborulva imádsz engem.» Jézus elutasította: «Távozz, ördög! Meg van írva: Uradat, Istenedet imádd, s csak neki szolgálj!»» (Mt 4,9–10).<sup>50</sup> Az *Isteni színjáték* szerelemképéhez bizonyosan nem illeszkedő gondolatról van szó: a részben rózsaregényi ihletésű Földi Paradicsom leírásában Beatrice megjelenését egy allegorikus alakokból álló körmenet előlegezi meg, akik között feltűnnek a négy evangélistát jelképező állatok is. Azonban a fiatalkori szerelemről írt művében, *Az új életben*, Beatrice első megpillantásakor (II. fejezet) Ámor pontosan a lelket leigázó istenként jelenik meg („Ecce deus fortior me” – kiált fel a lélek racionális része), és onnantól kezdve Ámor uralkodik a főhős lelkén („Amore signoreggiò la mia anima”), vagyis a legkorábbi dantei szerelemképpel még összeegyeztethetőek a *Fiore*-beli Ámor szavai.

Fasani Immanuel Romanóban véli fölfedezni a *Fiore* szerzőjét; de a szerző zsidóságát cáfolhatja például a XVI. szonett 7. sora: „E gli giurai a le sante guagnele” („És megesküdtem neki a szent evangéliumokra”), vagy az a tény, hogy egyáltalán nem reagál Hamis Kép (*Falsembiante*) antiszemita gondolatmenetére.

## Dante és a Rózsaregény

Jelen tanulmányban csak közvetetten foglalkozom a *Fiore* attribúciós kérdéseivel: a szerzőgázó vélemények bemutatása mellett azt vizsgálom, hogy milyen módon rokoníthatók a *Rózsaregény* allegorikus szöveggenerációs technikái és narratív szerkezete a dantei életmű más elemeivel. Elsőként azt a kérdést kell tisztáznunk, hogy milyen bizonyítékokkal rendelkezünk arról, Dante olvasta-e a *Rózsaregényt* – eltekintve a *Fiorétól* és a *Detto d'Amorétól*.

Dante egyértelműen nem nevezi meg sem a *Rózsaregényt* mint művet, sem szerzőit. *A nép nyelvén való ékesszólásról* szóló írásában egy kis irodalomtörténeti áttekintést nyújt a népnyelvi költészetről – ez az a hely, ahol az olvasó utalást várna Guillaume de Lorris és Jean de Meun művére. Ám a francia irodalomról szólva a szerző kizárólag a prózára szorítkozik.<sup>51</sup> Jeffrey Richards erre azt a magyarázatot nyújtja, hogy Dante csak *A nép*

<sup>49</sup> Remo Fasani: *Il „Fiore” e Il „Detto d'Amore” attribuiti a Immanuel Romano*. Ravenna, Longo, 2008. Remo Fasaninak korántsem ez az egyetlen attribúciós kísérlete: a másik két jelöltje Folgore San Gimignano (Remo Fasani: *La lezione del Fiore*. Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967), és Antonio Pucci volt (Remo Fasani: *Il poeta del „Fiore”*. Milano, Scheiwiller, 1971; Remo Fasani: „Ancora per l'attribuzione del »Fiore« al Pucci.” *Studi e problemi di critica testuale* 6. 1973. 22–68; Remo Fasani: „Il »Fiore« e la poesia del Pucci.” *Deutsches Dante-Jahrbuch* 49 – 50. 1976. 82–141).

<sup>50</sup> *A virág* 2015, 9 (jegyzet).

<sup>51</sup> Dante Alighieri: „A nép nyelvén való ékesszólásról.” Ford. Mezey László. In: *Dante Alighieri összes művei*. Szerk. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965. 361 (I. könyv, X. fejezet, 451–456. sor): „Felemlegeti a maga érdekében az *oïl* nyelv, hogy a maga könnyebb és élvezetesebb köznyelvűsége miatt mindazt, amit anyanyelven, prózában akár átdolgoztak, akár költöttek, az övé, ti. a Biblia, a



nyelvén való ékesszólásról elkészülte után (1304–1306) ismerte meg a *Rózsaregényt*.<sup>52</sup> A szakirodalom a direkt utalás hiánya ellenére nem kételkedik abban, hogy Dante ismerte, sőt jól ismerte a *Rózsaregényt*, ennek oka elsősorban, hogy a *Rózsaregény* mint népnyelvű allegorikus költemény nyelvileg-műfajilag egyik fő előzménye az *Isteni színjáték*nak, a Földi Paradicsom pedig megkérdőjelezhetetlenül mutatja hatását. Már a 15. századi *Rózsaregény-vita* (*querelle de la Rose*) során is foglalkoztak a *Rózsaregény* és az *Isteni színjáték* kapcsolatának kérdésével.<sup>53</sup> A két mű Christine de Pizan által adott közvetlen összehasonlítására<sup>54</sup> reagálva Boccaccio francia fordítója, Laurent de Premet azt állította, Dante olyannyira jól ismerte Jean de Meun költeményét, hogy az arra ihlette őt, hogy „elevenen utánozza a Rózsa szép könyvének modelljét” az *Isteni színjáték*ban.<sup>55</sup> Boccaccio és Villani Dante-életrajzukban a száműzetés időszakában (1302 után) említik Dante franciaországi utazását, de ez máshonnan nem nyer megerősítést. Sokak szerint Brunetto Latini lehetett az, aki franciaországi bujkálásából hazatérve megismertette a *Rózsaregényt* Dantéval.<sup>56</sup> Luciano Rossi a bolognai egyetem feljegyzéseit vizsgálva az 1265 és 1269 között Bolognában jogot tanult Johannes de Maudunóban Jean de Meun véli felismerni, ami közvetlen kapcsolatot jelentene a *Rózsaregény* és itáliai költők – elsősorban Guido Guinizelli – között.<sup>57</sup>

Az új élet ugyanabba az ovidiusi gyökerű, a traktátusirodalom (főként Andreas Capellanus) által ideológiailag megalapozott udvari szerelmi költészeti hagyományba tartozik, mint a Guillaume de Lorris-féle *Rózsaregény*.<sup>58</sup> Alapvetően ugyanazokkal a toposzokkal dolgozik: gondoljunk a folyóparti találkozásra Ámorról (és általában az Ámorról való dialógusok sorára), vagy a pajzshölgy alakjára. A *Rózsaregény* 2386–2390. sorában Szerelemisten (*Amour*) kifejti, mennyire fontos, hogy a társaság előtt leplezzük

trójaiak és a rómaiak tetteivel egybeszöve és Artur királynak oly szép, mesés kalandjai, és annyi sok más história és tudós mű.”

<sup>52</sup> Earl Jeffrey Richards: *Dante and the „Roman de la rose”: An Investigation into the Vernacular Narrative Context of the „Commedia”*. Tübingen, M. Niemeyer, 1981. 106–107.

<sup>53</sup> A témáról lásd: Pierre-Yves Badel: *Le Roman de la Rose au XIV<sup>e</sup> siècle. Étude de la réception de l’œuvre*. Genève, Droz, 1980. Az eredeti szövegek: *Le débat sur le Roman de la rose: Christine de Pizan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col*. Szerk. Eric Hicks, Paris, Honoré Champion, 1977. 107, 141–142.

<sup>54</sup> Christine, Pierre Col levelére válaszolva, a dantei mű felsőbbrendűségét igyekszik bizonyítani Jean de Meun *Rózsaregényével* szemben.

<sup>55</sup> „[...] contrefaire au vif le beau Livre de la Rose”. Idézi: Douglas Kelly: *Internal Difference and Meanings in the Roman de la rose*. Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1995. 53, 171.

<sup>56</sup> Francesco Mazzoni: „Brunetto in Dante.” In: Brunetto Latini: *Il Tesoretto e il Favolello*. Szerk. Giovanni Pozzi – Gianfranco Contini, Alpignano, Tallone, 1967. LX, 165.

<sup>57</sup> Luciano Rossi: „Dante, la »Rose« e il »Fiore«.” In: *Studi sul canone letterario del Trecento: per Michelangelo Picone*. Szerk. Johannes Bartuschat – Luciano Rossi, Ravenna, Longo, 2003. 9–32.

<sup>58</sup> A Jean de Meun-i *Rózsaregény* ovidiusi átvételeiről lásd: Thérèse Bouché: „Ovide et Jean de Meun.” *Le Moyen Âge* 83. 1977. 71–87; John V. Fleming: „Jean de Meun and the Ancient Poets.” In: *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*. Szerk. Kevin Brownlee – Sylvia Huot, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992. 81–100; Leslie Cahoon: „Raping the Rose: Jean de Meun’s Reading of Ovid’s Amores.” *Classical and Modern Literature* 6. 1986. 261–285.

érzelmeink tárgyát, nehogy ezzel kínos helyzetbe hozzuk a hölgyet; de mivel a szerelem jeleit nehéz eltitkolni, bölcs dolog nyilvánosan egy másik hölgyet megjelölni imádottként. Dante *Az új élet* negyvenkét fejezetéből (a Michele Barbi-féle felosztás szerint) igen jelentős részt – az V.-től a XII. fejezetig (a VIII. kivételével) – szentel a két pajzshölgyének, akikkel a Beatrice iránti szerelmét leplezi. Az igazi szerelem leplezése másik hölgyekkel olyannyira sikeres, hogy Beatrice megharagszik Dantéra, és megvonja tőle a főhős legnagyobb örömét jelentő üdvözlését. A második pajzshölgyet maga Ámor nevezi meg Danténak (az első más városba költözésekor), de mikor látja hívének Beatrice elfordulása miatti kétségbeesését, megengedi, sőt parancsolja, hogy fedje föl hölgye előtt gyermekkora óta változatlan szerelmét.

Mindkét műben nagy szerepet kap az álommotívum: az álom a *Rózsaregény* fiktív kerete, *Az új élet*ben pedig Ámor attribútuma szinte minden esetben. A szerelem mindkét műben antik mintákból táplálkozó, de ebben a formájában a középkori, allegorikus-szerelmi költészet tipikus figurájává vált, megszemélyesült ifjú istenalakként jelenik meg. Az udvari költészet viszonylatában Guillaume de Lorris újításának azt tekintik, hogy kizárólag a szerelem által kiváltott érzelmi-lelki hatásokra koncentrált<sup>59</sup> – ugyanezt valósítja meg Dante *Az új élet*ben, az önéletrajzi jelleg hozzáadásával és hangsúlyozásával, valamint a szerelem elméletének továbbgondolásával és a dicséret poétikájának megfogalmazásával.

*Az Isteni színjáték*ban a Földi Paradicsom (*Purgatórium*, XXVIII–XXXIII. ének) – Guillaume de Lorris a Gyönyör kertjét (*verger de Deduit*) maga is *parevis terrestre*-nek nevezi egyszer –,<sup>60</sup> a Kristályég és az Empyreum lexicája és motívumai mutatják markánsan a *Rózsaregény* hatását. A motivikus hasonlóságok között említhetjük a *Paradicsom* XXX–XXXII. énekében bemutatott „candida rosát”<sup>61</sup> és a Földi Paradicsom leírásában felbukkanó Griffet, amely a *Rózsaregény*ben a várat építő Féltékenység (*Jalousie*) allegorikus alakja, míg a *Purgatórium* XXIX. énekében az egyház szimbóluma. A diadalmi szekeret húzó aranytestű griff a kommentátorok szerint Krisztus jelképe, mégpedig ketős természete miatt: míg a griff félig sas, félig oroszlán, Krisztusban összekapcsolódik az emberi és az isteni természet. A *Paradicsom* XXX. énekének fényfolyója megfeleltethető a Jean de Meun-i *biau parc* csodás folyójának; a dantei *Primum Mobile* Kristálygömbje pedig, amelyen visszaverődik az Empyreum minden fénye, a *Rózsaregény* 20636. sorától leírt, hármasan csiszolt gömbbel állítható párhuzamba, amely napként funkcionál. A *Paradicsom* XXXIII. énekének élő forrása (12. sor), amely a Szeretet egéből fakad és a reménységet fakasztó Mária metaforája, hasonlóságot (bár nem azonosságot) mutat Jean de Meun életforrásával, amely a bibliai és keresztény szimbólumokkal teli, csodálatos kertben található.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Matteo Ferretti: „Il »Roman de la Rose«.” In: *Il Medioevo 9: Basso Medioevo*. Szerk. Umberto Eco, Milano, Motta, 2009. 241.

<sup>60</sup> Contini 2001, 270.

<sup>61</sup> „Hófehér”, „ragyogó”, Babits Mihály fordításában „misztikus rózsza”.

<sup>62</sup> Guillaume de Lorris – Jean de Meun: *Rózsaregény*. Ford. Rajnavölgyi Géza, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2008. 19901. sortól.

Tematikusan legerősebben a *Paradicsom* II., IV. és V. éneke kapcsolható a *Rózsaregény*hez: a II. énekben Beatrice cáfolja azt a magyarázatot, amelyet a *Rózsaregény* is ad Hold foltjairól (a Hold anyagának sűrűségéről) beszélve.<sup>63</sup> A IV. ének a mű allegorikus jellegére mutat rá: itt magyarázza el Beatrice Danténak, hogy a *Paradicsom* szerkezete számára csak jelképként mutatkozik meg, nem valódi formájában – tulajdonképpen nem más, mint egy megértést elősegítő allegória. Guillaume de Lorris a műben felhívja a figyelmet arra, hogy a műben rejtett értelmeket kell keresnie az olvasónak.<sup>64</sup> Az V. énekben felmerül a Jean de Meun által is tárgyalt akaratszabadság<sup>65</sup> és az égitestekből származó hajlamok<sup>66</sup> timaioszi kérdése, valamint megjelenik a kulcs motívuma. A *Rózsaregény* 2000. sorában olvashatjuk, hogy Ámor egy aranykulccsal zárja be a főhős szívét. Az *Isteni színjáték*ban az aranykulcs kétszer bukkan fel: először a *Pokol* XIII. énekében, ahol Pier della Vignáról szólva Dante megjegyzi, hogy Vigna birtokolta II. Frigyes szívének mindkét kulcsát (vagyis befolyásolhatta jó- és rosszakarátát); másodszor a *Paradicsom* V. énekében, ahol a sárga/arany és a fehér/ezüst kulcs a kommentárok szerint az egyházi döntés két mozgatójának jelképei: a tekintélyé és bölcsességé. A motívikus hasonlóságokon kívül találunk például egy purgatóriumi sort is: „Allor si mosse contra il fiume, andando / su per la riva” (XXIX. ének, 7–8. sor), amelynek egyértelműen az eredetije fedezhető fel a *Rózsaregény*ben: „Lors m'en alai par mi la pree / Contreval l'eve esbanoiant, / Tot le rivage costoiant.”<sup>67</sup>

## Allegória

Friedrich Ohly megállapítása szerint a *Rózsaregény* (és általában a késő középkor allegorikusnak nevezett költészete) megszemélyesítés jellegű allegóriájának semmi köze, sőt egymást kizáró viszonyban van azzal az elsősorban a Szentírást értelmező allegorikus gondolkodással, amelyet Dante is alkalmaz, és amelynek az a célja, hogy – Hugues de Saint-Victor szavaival – „kibontsák Isten nyelvének a teremtéskor lepecsételt értelmét”.<sup>68</sup> Az Ohly által tett megkülönböztetés az allegória és a megszemélyesítő allegorizálás között valóban fontos és helytálló megállapítás, de ez utóbbit a *Rózsaregény* kizárólagos allegorikus módszerének tekinteni nem lehet. A *Rózsaregény*ben alapvető különbségeket érezni Guillaume de Lorris és Jean de Meun allegorikus gondolkodása között, és

<sup>63</sup> *Rózsaregény* 2008, 17000–17060. sor.

<sup>64</sup> *Rózsaregény* 2008, 2057–2076. sor.

<sup>65</sup> *Rózsaregény* 2008, 17576. sortól.

<sup>66</sup> *Rózsaregény* 2008, 17170. sortól.

<sup>67</sup> Contini 2001, 271. A *Rózsaregény*-idézet forrása: Guillaume de Lorris – Jean de Meun: *Le Roman de la Rose*. 3 köt. Szerk. Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 1965–1982. 126–128. sor.

<sup>68</sup> Hugo de Sancto Victore: „De Scripturis et Scriptoribus sacris praenotatiunculae.” *Patrologia Latina* 175. 20D; Friedrich Ohly: „A szavak szellemi jelentése a középkorban.” In: *Az ikonológia elmélete. Ikonológia és Műértelmezés* 1. Szerk. Pál József, Szeged, JATEPress, 1997, 165–166.

az utóbbi egyértelműen nem gondolja a *personificatió*t az allegorikus írásmód egyetlen lehetőségének. Krózus álmának szó szerinti és allegorikus értelmezését ütközteti a 6493–6634. sorban (az allegorikus magyarázat rejti az igazságot); a földi paradicsom csodálatos kertjében pedig jelentős részben ugyanazokkal a bibliai és keresztény szimbólumokkal találkozunk, amelyek a dantei paradicsomi leírásokban is felbukkannak.<sup>69</sup>

Jean de Meun számára a Guillaume de Lorris által megkezdett allegorikus poéma csak mint keret hasznosítható; és allegorikus alakjaik ellentétes gondolati folyamat eredményei. Guillaume de Lorris alakjait moralizálás, általánosítás, egyszerűsítés jellemzi, főként prudentiusi mintát követve; de általában az irodalmi-filozófiai hagyományt montázszerűen felhasználó allegorikus alakjai a Bűn és Erény fogalmából levezetett megtestesülések. Ezzel szemben Jean de Meun Értelme (*Raison*), Hamis Képe (*Faux Semblant*), Anyója (*Vieille*) egyéniesített gondolatmeneteket képviselnek, még akkor is, ha van egyfajta társadalmi kötöttségű, tipikus jellegük. A Guillaume de Lorris-i allegória mellett, hogy didaktikus, még „önmagát felfedő allegória” is. A 2060. sortól fejti ki Guillaume, hogy művével nevelni akar és gyönyörködtetni, valamint hogy a mű értelmezéséhez az allegóriák felfejtése szükséges, majd elárulja, hogy a Rózsa nem más, mint a szeretett nő. Valójában zavarba ejtő ez a felhívás az allegorikus olvasatra, mivel nem marad felfejteni való a szövegben. Ami allegória, az nevében vagy leírásában „felfedi önmagát”, tehát interpretációs kihívást semmiképpen sem jelent. Ennek a Guillaume de Lorris-i allegorikus írásmódnak a paródiájaként értelmezhető Jean de Meun részéről a *devirginatio* leírása, ahol az allegorikus borítás (ami eleve toposz) alól félreérthetetlenül elő-előbukkan a *defloratio* lexikája.<sup>70</sup> Armand Strubel monográfiájában azonban nem a *Rózsaregény* szerzőinek ellentétes allegóriahasználatát hangsúlyozza, hanem a két mű egymást kiegészítő voltát ezen a téren is. Véleménye szerint a Guillaume de Lorris-féle allegorézis és a Jean de Meun-féle ironia két arca ugyanannak a kísérletnek: mindkettő a „szerelmesek tükre” (*Miroër aus Amoreus*) szándékozik lenni,<sup>71</sup> összegyűjtve a témáról az emberi tudás teljességét.<sup>72</sup> Strubel szerint a két költemény rendszert alkot, és egyetlen allegorikus művet hoz létre, ahol a Guillaume de Lorris-i montázs alkotja a képet, és a Jean de Meun-i beszédek rendelnek hozzá értelmet.<sup>73</sup>

Figyelnünk kell a rózsaa allegória értelmezésének változásaira, hiszen ez az a jelkép, ami köré rendeződik mind a *Rózsaregény*, mind a *Fiore*; és az *Isteni színjáték*nak is hangsúlyos elemévé válik. Alain de Lille *Omnis mundi creaturájában* a rózsza az emberi állapot szimbóluma: „Nostrum statum pingit rosa”. A *Rózsaregényben*, ahogy Guillaume de Lorris maga kijelenti, a szeretett nő jelképévé válik a Rózsa. A hős célja e Rózsa megszerzése, vagyis a szerelmi állapot elérése. Jean de Meun értelmezésében (paródiájában) az utolsó

<sup>69</sup> *Rózsaregény* 2008, 20411–20700. sor.

<sup>70</sup> *Rózsaregény* 2008, 21185. sortól.

<sup>71</sup> Jean de Meun nevezte így meg a *Rózsaregényt*: 10661. sor. Kelly 1995, 52.

<sup>72</sup> Armand Strubel: *Guillaume de Lorris – Jean de Meun: Le Roman de la Rose*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984. 108.

<sup>73</sup> Strubel 1984, 109.

előtti (21885.) sor „piros rózsája” az elveszített szüzességre utal. Az *Isteni színjáték*ban a „candida rosa” az égi állapot legmagasabb rendű megnyilvánulása, mely magában foglalja a szeretetett nőt, de más szenteket, bibliai alakokat is.<sup>74</sup> A *Rózsaregény* és az *Isteni színjáték* rózsáinak kapcsolatáról többféle értelmezés is született a legnevesebb dantisták tolalából: Gianfranco Contini szerint a misztikus rózsza antiparódiája a *Rózsaregény* hús-vér Rózsájának. Contini az egész *Isteni színjátékot* a *Rózsaregény* antiparódiájának tekinti: „Ha a *Rose* keletkezett volna korábban, azt mondanánk, hogy az *Isteni színjáték* paródiája, de mivel a *Rose* a korábbi, azt kell, hogy mondjuk, a *Commedia* a *Rose* antiparódiája.”<sup>75</sup> Francesco D’Ovidio úgy véli, hogy a paradicsomi rózsza egy felmagasztosult allúzió a profánabb regénybeli Rózsára.<sup>76</sup> Ezzel szemben Luigi Valli a *Fiore* Rózsája és az *Isteni színjáték* „candida rosája” között egyenlőséget tesz, és állítja, hogy a két műben egy és ugyanaz a szimbólum szerepel: a misztikus tudásé, amelynek a megszerzése a misztikus-szerelmes célja.<sup>77</sup> A *Paradicsom* ragyogó, hófehér rózsáját sokszor nevezi a szerző „virágnak” (*fiore*), és benne Máriát a „rózsának, melyben testet öltött az ige” (*la rosa in che ’l verbo divino carne si fece; XXIII. ének, 73. sor*). Szent Bernát *Sermo de Beata Mariája* alapján a dantei fehér és a *Rózsaregény* „piros rózsája” között Mária alakja is lehet a kapcsolat, hiszen: „Mária rózsza volt, szüzességétől hófehér, szeretetétől égő piros” (*Maria rosa fuit, candida per virginitatem, rubicunda per charitatem*).

A dantei allegorikus értelmezési szintről (amely a betű szerintivel áll szemben, és lehet morális vagy anagogikus is) olvashatunk a Can Grande della Scalához írott epistolában,<sup>78</sup> valamint a *Vendégség* II. könyvének elején.<sup>79</sup> Meg kell jegyezni, hogy Dante korában teljesen általános volt a Szentírásnak ezt a négy rétegét megkülönböztetni. Ami új (bár nem elsőként alkalmazott) és rendkívüli költői öntudatról árulkodó módszer, hogy Dante saját műveit is ugyanezen elv alapján értelmezi, ezzel egy szintre helyezve azokat a szent szövegekkel és az antik irodalmi hagyomány legkiemelkedőbb alkotásaival.<sup>80</sup> A dantei allegorikus önértelmezésre példa a Donna Gentile alakja, aki *Az új életben* egyértelműen mint egy valóságos hölgy jelenik meg, aki Dantét vigasztalja a Beatrice halála miatti fájaldalmában; majd a *Vendégség*ben a dantei magyarázat a Filozófia meg-

<sup>74</sup> A paradicsomi rózsáról lásd még: Pál József: *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2009. 203–210.

<sup>75</sup> Contini 2001, 271. Az antiparódia kifejezés ebben a helyzetben azonban félreérthető és nem pontos, ahogy azt Richards is megállapítja (Richards 1981, 83).

<sup>76</sup> Contini 2001, 254.

<sup>77</sup> Valli 1928, 443–447.

<sup>78</sup> Dante Alighieri: „Tizenharmadik levél.” Ford. Mezey László. In: *Dante Alighieri összes művei*. Szerk. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965. 508–511.

<sup>79</sup> Dante Alighieri: „Vendégség.” Ford. Szabó Mihály. In: *Dante Alighieri összes művei*. Szerk. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965. 157–159. Tulajdonképpen az egész *Vendégség* nem más, mint saját dalainak kommentálása a kijelölt értelmezési szintek alapján.

<sup>80</sup> A költői és főként a teológiai allegória szerepéről az *Isteni színjáték*ban lásd: Kelemen János: *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*. Budapest, Atlantisz, 2002. 58–73.

személyesítőjeként írja le. A dantei Donna Gentile megformálása erősen emlékeztet a *Rózsaregény* Értelem hölgyére, aki kedvesként ajánlkozik föl.<sup>81</sup>

Az allegória a *Fioréban* tulajdonképpen az allegorikus alakokra redukálódik. Értelem (*Ragione*), Barát (*Amico*) és Anyó (*Vecchia*) funkciója a *Fiore* szonettjeiben egyértelműbbé, egyszerűbbé válik, mint a *Rózsaregényben*; ez egyrészt annak tudható be, hogy a rövidítések során számos kitérő elvész; másrészt a nagy prudentiusi csatára való készülődés a *Fiore* szerkezetében jóval előrébb kerül, és hangsúlyosabb szerepet kap. A *Rózsaregényben* Értelem, Hamis Kép és Anyó mint egy-egy véleményt, világnézetet közvetítő „fals hang” jelenik meg; funkciójukat tekintve pedig deiktikus figurák: nem a véleményformálásuk az elsődleges fontosságú, hanem hogy társadalmi problémákra hívják fel a figyelmet. A *Fioréban* ennek a három alaknak megváltozik és egyszerűsödik a funkciója: tipikusabbá, arctalanabbá válnak, és felerősödik alakjukban a hagyományos mesei szerep: a hős segítése vagy hátráltatása. E három alak közül jelentős átalakuláson (a *Rózsaregény*-beli megformáláshoz képest) csak „a szép Értelem” (*Ragion la bella*) alakja megy át, amelyet a szakirodalom nagyon is különbözőképpen ítél meg. Leonardo Sebastio, aki monográfiájában közel 120 oldalt szentelt ennek az allegorikus figurának, a *Fiore* Értelmét a klerikális erkölcs őrzőjének tekinti.<sup>82</sup> Véleménye szerint Értelem a szerelemnek csak silány alternatíváját bírja nyújtani (habár a funkciója az lenne), hiszen a szerelem szeretetével szemben nem tud más érvet felhozni, mint a filozófia szeretetét – és teszi ezt a sztoikus filozófia beható ismerete nélkül, mely a Jean de Meun-i Értelemnek még jellemzője és érveinek támogatója volt.<sup>83</sup> Értelem és Szerelmes (*Amante*) dialógusát a *Fioréban* Sebastio a komikus regiszterhez tartozónak ismeri el, mivel ez a jelenet a *Rózsaregényben* mint egy valódi *quaestio* jelenik meg, ahol a mester magyaráz, a tanítvány pedig olyan kérdéseket tesz föl, amelyek elősegítik az érvelést. Ezzel szemben a *Fioréban* ugyanez a beszélgetés mint a korabeli filozófiai írások paródiája jelenik meg: a Szerelmes jóindulatú, ám kevésbé művelt szereplő, Értelem pedig érvelési és filozófiai hibákat követ el.<sup>84</sup>

Patrick Boyde eltérő véleménye szerint a *Fiore* szerzője egyértelműen azonosul Értelem alakjával; és értelemszerűen **le**lönül Barát, Hamis Kép vagy Anyó alakjától, akiket ironikusan ábrázol.<sup>85</sup> A Barański által megfigyelt narratív sajátosság ugyanebből az erkölcsi-ideológiai beállítódásból következik: a költő és a főszereplő morális szembenállása a Szerelmes alakját negatív *exemplum*má formálja.<sup>86</sup> Mind Boyde, mind Barański véleményét áthatja a dantei szerzőségbe vetett meggyőződés, és az az igyekezet, hogy a *Fiorét* a kanonikus dantei művek sorába illeszthessék a gondolati tartalom újraértelmezésével.

<sup>81</sup> *Rózsaregény* 2008, 5800. sor.

<sup>82</sup> Sebastio 1990, 99–218.

<sup>83</sup> Sebastio 1990, 220.

<sup>84</sup> Leonardo Sebastio: „Amore e verità nel »Fiore«.” In: Leonardo Sebastio: *Il poeta e la storia. Una dinamica dantesca*. Firenze, Olschki, 1994. 178–183.

<sup>85</sup> Boyde 1997, 28.

<sup>86</sup> Idézi: Barnes 1997, 332.

Hamis Kép centrális szerepét a *Fioréban* (a LXXXI. és a CXXVII. szonettek között több mint negyven kötődik ehhez a figurához) több kutató is vizsgálta, először Ferdinando Neri, aki a *Rózsaregénytől* eltérő gondolati tartalmakra és a történelmi-filozófiai utalásokra helyezte a hangsúlyt;<sup>87</sup> majd John Took hívta fel a figyelmet Hamis Kép antitézis-teremtő szerepére.<sup>88</sup> A *Fiorének* Dantével való kapcsolatba hozására egyetlen korai bizonyíték éppen a XCVII. szonett első hat sorának az idézése, amelyet egy 1375-ös, névtelen, ghibellin firenzei kommentárban találunk a *Pokol* XXIII. énekének 3. sorához:<sup>89</sup>

Ha báránybórt vesz a farkas magára,  
és a juhok körében vegyül így el,  
gondolja, hogy mivel báránynak tűnik fel,  
azért a birkákat fel nem zabálja?  
Nem, hogy vérüket kevésbé kívánja,  
de célhoz érni könnyebben segít csel.<sup>90</sup>

A szonett Hamis Kép szónoklatának része, aki az álszent egyházi emberek megtestesítőjeként „Isten kegyelméből” az egész világot becsaphatja, miközben szentnek kijáró tisztelet övezi.<sup>91</sup> Nem ezek a sorok az egyetlenek a *Fioréban*, amelyek Máté evangéliumi intésére utalnak: „Óvakodjatok a hamis prófétáktól! Báránybőrben jönnek hozzátok, de belül ragadozó farkasok” (Mt. 7.15).<sup>92</sup> A hipokrita egyháziak ruhával leplezett hitványságára a bibliai báránybőrön kívül több utalást is találni (természetesen mindegyik állítás Hamis Kép szájából hangzik el). Csak két példát hozva: „hogy elrejtsem a gonoszságom, / a jó Alberto barát<sup>93</sup> ruháját viselem én: / ki ilyen ruhát visel, sose kell szégyentől félnie” (LXXXVIII. szonett, 12–14. sor); „Mindegyik azt mondja, hogy vallásos / csak mert kívül nyers gyapjút visel / és belülre elrejtja a puha, fehér bélést.” (XC. szonett, 9–11. sor).

Nem véletlen, hogy a 14. századi, firenzei kommentátornak Hamis Kép egyik szonettje jutott eszébe a *Pokol* XXIII. énekének magyarázása közben, hiszen a Rondabugyrok ható-

<sup>87</sup> Ferdinando Neri: „»Fiore«, son. 88 e segg.” *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 115. 1940. 188–200.

<sup>88</sup> John Took: „Towards an Interpretation of the »Fiore«.” *Speculum* 54. 1979. 506.

<sup>89</sup> Enzo Quaglio: „Per l’antica fortuna del »Fiore«.” *Rivista di Studi Danteschi* 1. 2001. 120–121.

<sup>90</sup> *A virág* 2015, 101. „Chi della pelle del monton fasciasse / I-lupo, e tra-lle pecore il mettesse, / Credete voi, perché monton paresse, / Che de le pecore e’ non divorasse? // Già men lor sangue non desiderasse, / Ma vie più tosto inganar le potesse” (*Il Fiore* 1984, 196).

<sup>91</sup> *Il Fiore* 1984, 196 (XCVII. szonett, 12–14. sor): „E, Dio merzé, i’ son si proveduto / Ched i’ vo tutto ’l mondo og[gi] truffando, / E si son santo e produomo tenuto.”

<sup>92</sup> Lásd például: *A virág* 2015, 102 (XCVIII. szonett, 1–4. sor).

<sup>93</sup> „Alberto barát” a Duecentótól a Cinquecentóig az olasz irodalomban az álszent egyházi személy antonomáziája. Gondoljunk Boccaccio *Dekameronjára*, ahol Alberto barát Gábrriel arkangyalnak öltözve hál egy asszonnyal (IV. nap, 2. novella); vagy Niccolò Machiavelli Francesco Guicciardinihez írt levelére, ahol a „még Alberto barátnál is álszentebb” szófordulatot találjuk (Niccolò Machiavelli: *Tutte le opere*. Szerk. Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971. 1203).

dik bugyrában az álszentek bűnhődnek: az ellenbüntetés törvénye szerint kívül aranyozott, de belül nehéz ólom csuklyát viselve. A *Pokol* XXIII. énekének és a *Fioré*nak a szoros kapcsolata, ha a dantei szerzőséget nem is bizonyítja (ahogy azt Michelangelo Picone és Mark Davie állítja),<sup>94</sup> de azt nagyon is elképzelhetővé teszi, hogy Dante ismerte a *Fiorét*.

Hamis Kép hosszú, a *Fiore* szívében elhelyezkedő beszédének utolsó csúcspontja a CXXIII. szonett, amely bár lényegében követi a *Rózsaregény* 11713. sorától kezdődő részt, markáns egyházellenessége miatt mégis felhívja magára a *Fiore* szerzőjét keresők figyelmét.

Az Írás által említett latornak,  
az Antikrisztusnak vagyok az egyik  
szolgája, ki szentnek tűnni igyekszik,  
de megmarad képmutató csalónak.  
Ártatlan bárány szemmel láthatólag,  
kedvessége, kívülről nézve, tetszik,  
de benne farkas természete rejlik,  
s felfalja a Jézushoz tartozókat.  
Uraljuk a szárazföldet s a tengert,  
és mindenki tudomására hozzuk:  
ki nem engedelmeskedik: eretnek.  
Árulásunkkal oly gondot okoztunk,  
hogy a világ ellenünk harcba kezdett,  
elpusztítani azonban mi fogjuk.<sup>95</sup>

## Szerelemkép

A Guillaume de Lorris-i *Rózsaregény* magát a „szerelem művészetének” (*art d'Amors*) nevezi,<sup>96</sup> egyszerre utalva az ovidiusi *Ars amandira*, valamint a középkori traktátusirodalom<sup>97</sup> és az udvari költészet hagyományára. Ámor tanácsai a tiszta szívű szerelmesnek – akinek

<sup>94</sup> Picone 1974, 154–155; Davie 1997, 321–322. Picone és Davie egyértelműen a dantei szerzőség bizonyítékát látják a XXIII. ének és Falsembiante beszédei között fellelhető lexikai és értelmi párhuzamokban. Lásd még: Ezio Raimondi: „I canti bolognesi dell' »Inferno«.” In: *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1967. 241–243

<sup>95</sup> *A virág* 2015, 127. „I' sì son de'valletti d'Antecristo, / Di quel' ladron' che dice la Scrittura, / Che fanno molto santa portatura, / E ciaschedun di loro è ipocristo. // Agnol pietoso par quand' uon l'ha visto, / Di fora sì fa dolze portatura; / Ma egli è dentro lupo per natura, / Che divora la gente Gesocristo. // Così ab[b]iamo impresso mare e terra, / E sì faccìan per tutto ordinamento: / Chi no-l'oserva, di[ci]àn c[h]'a fede erra. // Tanto faccìan co-nostro tradimento / Che tutto 'l mondo à preso con-noi guerra; / Ma tutti gli mettiamo a perdimento.” (*Il Fiore* 1984, 248).

<sup>96</sup> *Rózsaregény* 2008, 38. sor.

<sup>97</sup> Pl.: Andreas Capellanus: *De amore*; Jakes d'Amiens és Guiart *Art d'amourjai*; az anonim *Clef d'amours*; Drouart La Vache: *Livres d'amours*; Richard de Fournival: *Comments d'amours*.



a szerelem nemesítő erejéből táplálkozó érzelmi nevelődését kísérheti figyelemmel az olvasó – az *ensenhamen* didaktikus hangvételét felidézve egyfajta udvari erkölcsi kódexszé teszik a művet.<sup>98</sup> A Guillaume de Lorris-i *Rózsaregény* befejezetlensége tudatos választás eredménye – állítja Matteo Ferretti –, mivel a *fin'amor* olyan érzés, amely a vágyból fakadó folyamatos feszültségből táplálkozik, és amelyet a hódítás meggyengít.<sup>99</sup> A mű befejezetlensége tehát a tökéletességének és formai-tartalmi egységének következménye: a befejezésnek – mely csak az egymásra találás lehetne, hiszen a *quête* (keresés) motívuma vezérfonál és eltéríthetetlen „dinamikus vektor” – el kell maradnia, mert nem a beteljesülés a *fin'amor* célja.<sup>100</sup>

Jean de Meun beszédei (Értelemtől Őrszellemig [*Genius*]) ellentétes válaszokat jelentenek Guillaume de Lorris Szerelemisten szájába adott beszédeire. A különböző allegorikus alakok teljesen eltérő világnézetük ellenére egyetlen dologban tökéletesen egyetértenek: férfi és nő között a viszonzott szerelmi kapcsolat boldogsága nem létezik. Értelem a szerelem viharait a szerencse hajszolásával és a világi hívságokkal a mértéktartó és méltóságteljes életre törekvő ember veszedelmének tekinti; és a tudomány nagyságát, az igazság szeretetét, a sztoikusok nyugalalmát kínálja alternatívaként. Míg Barát (*Ami*) a szerelmes ifjút a csábítás minden eszközének bevetésére biztatja: a valós célok elhallgatására, hamis eskükre, hízélgésre, tettetett könnyekre;<sup>101</sup> addig Anyó a „női lélek különleges hajlandóságát”,<sup>102</sup> Szívesen Látot (*Bel Accueil*) látja el tanácsokkal, miként lehet a hű szerelmeseket kifosztani.<sup>103</sup> Számukra tehát a szerelem színlelésének célja a férfi oldaláról a gyönyör, míg a nő szemszögéből a pénz. Őrszellem, a Természet papja, hosszú nőellenes kirohanását (melyben a férfiak mint fürge gyíkok, a nők pedig veszedelmes mérgű kígyók képében jelennek meg)<sup>104</sup> azzal a konklúzióval zárja, hogy a fajfenntartás magasabb rendű célja érdekében mégsem szabad annyira megvetni a női nemet, hogy az a fizikai kontaktus rovására menjen.<sup>105</sup> A művet záró beteljesülést tehát ezek a Jean de Meun-i érvek és ellenérvek támogatják és késleltetik; ám a végső csatát Szerelemisten (a férfivágy) egyedül nem képes győzelemre vinni, csak Venusnak, (a női vágy megszemélyesítőjének) segítségével.

<sup>98</sup> *Rózsaregény* 2008, 2077. sortól.

<sup>99</sup> Ferretti 2009, 241.

<sup>100</sup> David F. Hult a mű befejezetlensége mellett legnyilvánvalóbb bizonyítékként az álom befejezetlenségének elemét hozza fel: „Természetes dolog azt feltételezni, hogy az álom, amely nem zárul le az álmodó ébredésével, befejezetlen vagy töredékes. [...] Nem meglepő, hogy a Jeannak tulajdonított utolsó sor pontosan ezt a motívumot jeleníti meg” („Atant fu jorz, et je m'esveille.” *Le Roman de la Rose* 1965–1982, 3. köt., 21750. sor). David F. Hult: *Self-fulfilling Prophecies: Readership and Authority in the First Roman de la Rose*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986. 109.

<sup>101</sup> *Rózsaregény* 2008, 7247. sortól.

<sup>102</sup> Az értelmezők általában magával a leánnyal azonosítják Szívesen Látot. Lásd: Vanossi 1979, 33.

<sup>103</sup> *Rózsaregény* 2008, 12647. sortól.

<sup>104</sup> *Rózsaregény* 2008, 16429. sortól.

<sup>105</sup> *Rózsaregény* 2008, 16723–16758. sor.

Ahogy azt korábban már említettem, az V. szonett 11–14. sorában Ámor szavaival a *Fiore* szerzője egyértelművé teszi a szerelmi szenvedély és a keresztény erkölcs összeegyeztethetetlenségét, és a hagyományos dantei szerelemképpel<sup>106</sup> szemben foglal állást.<sup>107</sup> Patrick Boyde is érzékeli ezt az ellentétességet a *Fiore* és az *Isteni színjáték* ezen aspektusa között: Boyde ezt az udvari jelleg kérdésének tekintve önjavításnak, „helyesbítő eljárásnak” fogja fel,<sup>108</sup> nyilvánvalóan azzal az alapvetéssel, hogy a *Fiore* megírása megelőzte az *Isteni színjáték*ét.<sup>109</sup> Boyde véleményét azonban nehéz elfogadni az elméleti alapvetésre koncentráva: a dantei szerelemfelfogás *Az új lélettől* kezdődően mutatja azokat a jellegzetességeket, amelyek az érzéki szerelemtől eltávolodva a keresztény teológia *caritas*-fogalmához közelítik. Míg *Az új élet* szerelmesét sohasem hagyja magára a „józan ész (*ragione*)”<sup>110</sup> hű tanácsa,<sup>111</sup> és Beatrice az *Isteni színjáték*ban a Paradicsomba vezeti Dantét, addig a *Rózsaregény* Értelme Istenre és a keresztény erényre hivatkozva lesz a szerelem legfőbb ellenfele, a *Fioré*ban pedig Értelem alakja, Guido Cavalcanti fájdalmas és pesszimista felfogását idézve, a szerelmet gonosz és halált hozó erőnek tünteti föl. A XXXVII. szonettben így fenyegeti Értelem a Szerelmet: „Vagy elszakadsz tőle [Ámortól], vagy rád talál a halál.”<sup>112</sup> A Szerelmes válaszában így összegzi az Értelem szavait: „azt mondod, hogy ez az én uram gonosz, és nem a Szerelemnek istene ő, hanem a fájdalomnak.”<sup>113</sup>

A dantei szerelemképtől legtávolabbra eső szonett a *Fioré*ban minden kétséget kizáróan a CCXXIV., amelynek deszakralizáló és merészen tiszteletlen leírása a szeretett hölgy szeméremtestét egy szentképhez hasonlítja, majd ereklyének nevezi:

A képen lévő arc kifejezése  
olyan nemes metszésű és csodás volt,  
hogy processzióban miként zarándok  
szerettem volna járulni elébe;  
Úgy tűnt, túlzásnak vennem azt se kéne,

<sup>106</sup> Lásd: Bruno Nardi: „La filosofia dell’amore nei rimatori del Duecento e in Dante.” In: Bruno Nardi: *Dante e la cultura medievale*. Bari, Laterza, 1942.

<sup>107</sup> *Il Fiore* 1984, 10: „Fa che m’adori, chéd i’ son tu’ deo; // Ed ogn’ altra credenza metti a parte, / Né non creder né Luca né Matteo / Né Marco né Giovanni [...]”.

<sup>108</sup> Az *Isteni színjáték* egyes helyeinek a *Fiore* palinódiájaként való felfogásáról lásd: Boyde 1997, 21–22.

<sup>109</sup> Ennek az állításnak a bizonyítását lásd: Contini 2001, 265–269; Boyde 1997, 20–21.

<sup>110</sup> Guglielmo Gorni kiadásában (Dante Alighieri: *Vita nova*. Szerk. Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996) – ahogy azt Natascia Tonelli megállapítja –, a *Ragione* kezdetűje naggyá válik, kapcsolódva a *Rózsaregény* allegorizáló hagyományához, lásd: Natascia Tonelli: „Ragione e i suoi consigli nei sonetti del *Fiore*.” *Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología* 6. 2005. 237.

<sup>111</sup> Dante Alighieri: „Az új élet.” Ford. Jékely Zoltán. In: *Dante Alighieri összes művei*. Szerk. Kardos Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965. 10 (II. fejezet, 40. sor).

<sup>112</sup> *Il Fiore* 1984, 76 (12. sor): „Or ti parti da-lui, o tu se’ morto”.

<sup>113</sup> *Il Fiore* 1984, 78 (XXXVIII. szonett, 2–4. sor): „[...] questo mi’ signor è reo, / E ch’è non fu d’amor unquaque deo, / Ma di dolor, secondo il tu’ parlare.”

hogyha előtte egy nap térden állok  
 vagy hason fekszem, ha az éj leszállott,  
 imádatom sok pénzzel megtetézve.  
 Mert szentül meg voltam győződve róla,  
 hogy érintve alatta az ereklyét,  
 írt nyerhetnék valamennyi bajomra;  
 ha a jövőben bármilyen betegség,  
 fejfájás, derékszaggatás kínozna,  
 kigyógyulhatnék mindegyikből ekképp.<sup>114</sup>

De megfigyelhetjük, hogy a kanonizált dantei (főként *Az új életben és az Isteni színjátékban* megjelenő) szerelemkép úgy viszonyul ahhoz, amely a *Fiorében* tükröződik, ahogy Guillaume de Lorrisé Jean de Meunéhez. S amennyiben elfogadjuk e rendkívül tudatos költő és gondolkodó szerzőségét, megállapíthatjuk, hogy az *Isteni színjáték* bizonyos jegyei nem a *Fiorében* is felmerülő ellentétes irányúak korrekciói, hanem a két mű közötti gondolati szembenállás a *Rózsaregény* kettősségét képezi le. Ebben az esetben művészi mutatványnak tekinthetjük, az *imitatio* és *aemulatio* egybefonódásának. Ehhez hasonló következtetésre jutott Michelangelo Picone, megállapítva, hogy *Az új élet* és a *Fiore* együtt szisztematikusan lefedi a *Rózsaregény* teljes szerelmi témáját.<sup>115</sup>

### Narratív technikák a *Fiorében*

A narrációs technikák vizsgálata a *Fiorében* a dantei szerzőség ellen szól. A *Fiorében* a *Rózsaregény* narrációs alaphelyzete lényegében megmarad ugyan – tehát itt is a Szerelmes az egyes szám első személyű elbeszélő –, de azzal, hogy minden szonett kap egy „személymegjelölést” (aki megszólal, vagy akit bemutat az adott szonett), dialogikus jelleget ölt a mű. A szonettenkénti személymegjelölést az egyes zsoltároknak, illetve zsoltárrészeknek szerzőt tulajdonító (a megszólalót például Dáviddal, Krisztussal, Istennel azonosító) technikával lehet rokonítani, mely Órigenésztől<sup>116</sup> és Ágostontól<sup>117</sup> indulva gyö-

<sup>114</sup> *A virág* 2015, 229. „Troppo avea quel[1]’immagine ’l [vi]saggio / Tagliato di tranobile faz[z]one: / Molto pensai d’andarvi a processione / E di fornirvi mie pelligrinag[g]io; // E sì no-mi saria paruto oltrag[g]io / Di starvi un dì davanti ginoc[c]hione, / E poi di notte es[s]ervi su boccone, / E di donarne ancor ben gran logag[g]io. // Ched i’ era certain, sed i’ toccasse / L’erlique che di sotto eran riposte, / Che ogne mal ch’i’ avesse mi sanasse; // E fosse mal di capo, o ver di coste, / Od altra malatia, che mi gravasse / A tutte m’avria fatto donar soste.” (*Il Fiore* 1984, 450.)

<sup>115</sup> Picone 1974, 145–156. Idézi: Boyde 1997, 35.

<sup>116</sup> Órigenész értelmezéséről: Marie-Josèphe Rondeau: *Les commentaires patristiques du Psautier (III<sup>e</sup>–V<sup>e</sup> siècles) 2: Exégèse prosopologique et théologie*. Roma, Pontificio Institutum Studiorum Orientalism, 1985. 40–72.

<sup>117</sup> Augustinus: *Enarrationes in Psalmos*. 7 köt. Szerk. Franco Gori – Hildegund Müller – Clemens Weidmann, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2001–2005.

keresedett meg a patrisztikus és a középkori teológiai hagyományban.<sup>118</sup> A *prosopopeia* jegyei figyelhetőek meg egyrészt a Guillaume de Lorris-i rész eredeti leíró jellegének megváltoztatásában, másrészt pedig Értelem és Szerelmes Jean de Meun-i, több mint 3000 soros párbeszédének átírásában.<sup>119</sup> A *Fioréban* a XXXV–XLVI. szonettekben (ahol ugyanannyi szonettet tölt meg a két beszélő véleménye) kiegyensúlyozódik a dialógus eredeti aránytalansága (a *Rózsaregény* megfelelő részében Értelem tízszer annyit szónokol, mint Szerelmes, aki csak szerény és jellegtelen közbevetésekre, kérdésekre szorítkozik); és a Szerelmes alakja határozott, teljesebb személyiségről árulkodó vonásokat kap. A *Rózsaregényben* az Értelem hatása alá kerülő Szerelmes figurájából Ámor rendíthetetlen követőjévé válik a *Fiore* hőse.

Habár egyetértek Zygmunt G. Barański állításával, mely szerint a *Fiore* szerzőjének legnagyobb felfedezése a szonettben rejlő narrációs lehetőségek felismerése; mégis meg kell jegyezni, hogy a mű első felében erősen érezhető ennek a dialógusos szonettformának a kényszerítő ereje: azzal, hogy a szerző „egy szonett – egy egység” elvben gondolkodik, a *Rózsaregényhez* képest is jelentősen leegyszerűsödik gondolatilag. A gondolati tartalom alárendelése a formának pedig ismét egy olyan jegy, ami jellemző a dantei művekre. A *Fiore* LXXXVIII. szonettjéig jellemző még a kiegyensúlyozott dialógusra törekvés is (elsősorban az Szerelmes–Ámor, Szerelmes–Barát, Szerelmes–Értelem párbeszédekben) – ez szintén nincs jelen sem a *Rózsaregényben* sem az *Isteni színjátékban*. Ez az egyensúlyra törekvés Hamis Kép és Anyó figurájának a megjelenésével törik meg és vész el. A *Fiore* dialógusáról elmondható, hogy egyáltalán nem maieutikus, alig észlelhető a meggyőzésre törekvés, és semmiféle retorikai ismeret nem tükröződik benne. A *Rózsaregény* Értelme és Hamis Képe viszont interpretációs problémát okoz az olvasónak azzal, hogy rendkívül markáns véleményt képviselnek, és véleményáradatukkal szemben semmilyen azonnali ellenérv, cáfolat nem jelenik meg; csak jóval később bukkannak fel a szövegben az ellenpontjaik. Ezzel szemben Dante az *Isteni színjátékban* legnagyobb részben a hagyományos olvasókímélő megoldással él: Vergilius, Beatrice, valamint a megszólaló paradicsomi szentek mind hiteles forrásként tűnnek fel, Dante szemében az abszolút igazság képviselői. A dantei bölcs vezetők minden problémát, kételyt megoldanak, rendszerint a felmerülés pillanatában, és minden tévedést megcáfolnak.

A *Fioréban* a *Rózsaregényhez* képest meggyengül a deskriptív szál; elvész az a narrációs változatosság (és merészség), ami Jean de Meunt jellemzi; és teljességgel hiányzik az az enciklopédikus igény, ami a dantei *Isteni színjáték*nak és *Vendégségnek* is jellemzője. Ugyanakkor a *Fioréban* nem marad meg sem a Guillaume de Lorris-i stilisztikai-hangulati egységre való törekvés, sem a Szerelmes lelki rezdüléseire való koncentráció. A műveltségi elemek jelentős része elvész, például Értelem monológjából eltűnnek az an-

<sup>118</sup> A témáról lásd: Kiss Farkas Gábor, „*Communis quidam bonae doctrinae thesaurus: Authorship and Inspiration in Late Medieval Commentaries on the Book of Psalms from Central Europe.*” In: *Modes of Authorship in the Middle Ages*. Szerk. Slavica Rankovic, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2012, 97–112.

<sup>119</sup> *Rózsaregény* 2008, 4230–7240. sor.

tik szerzőkre való hivatkozások. A *Fiore* szerzője kevés kortárs és személyes utalást fűz a művébe (ismét egy olyan jegy, ami nem jellemző Dantéra). A szinte egyetlen személyes utalás, hogy a szerelem kezdete nem május, hanem január: „Januárban történt, s nem májusban, / mikor Ámor szolgájává váltam”.<sup>120</sup> Találunk azonban itáliai városokra való utalásokat a műben, ez az egyik érv, amely alapján a szakirodalom firenzeinek ismeri el a szerzőt. Például a Féltekenységről a XXII. szonettben Szüzesség (*Castità*) megjegyzi, hogy „sok követője akad Lombardiában és Toszkánában”.<sup>121</sup> Megmarad, sőt ki is bővül Hamis Kép kirohanása a kolduló rendek ellen, csak két sort kiemelve a számosból: „Folyton a szegénységet dicsérik / miközben hármassal hálással halásszák a gazdagságot” (XC. szonett, 1–2. sor). Véleményem szerint Hamis Kép centrális szerepe a *Fioré*-ben erős érv a dantei szerzőség cáfolatára, gondoljunk a *Paradicsom* XI–XII. énekére, a Szent Ferencnek (aki Dante kifejezésével Krisztus özvegyét, azaz a Szegénységet vette feleségül) és Szent Domonkosnak szentelt énekekre. Dante – bár elismeri, hogy kevesen maradtak meg Ferenc rendjéből igazi szegénységben – mégis a koldulórendekben látja az elvilági-asodott egyház evangéliumi értékekhez való visszatérésének lehetőségét.

<sup>120</sup> *Il Fiore* 1984, 6 (III. szonett, 1–2. sor): “Del mese di genaio e non di mag[g]io, / Fu quand' i' presi Amor a signoria”.

<sup>121</sup> *Il Fiore* 1984, 46 (11. sor): „Gran luogo avete in Lombardia e 'n Toscana.”