

Akár bolgár szerzetesek hozták be tehát az egyesített mondát és alkalmazták a magyar Stephanosra, akár már itt élt a változat, melyet megújítottak és István királyra fordítottak, a felülről való fejedelmi térítésnek fontos történeti és politikai mozzanata ez, a bizánci térítésnek, vallási-politikai térfoglalásának bizonyos kulturális velejárója.

Ha a *Csodaszarvas-monda* keresztény változata bizánci eredetű, mint ahogy az, felmerül a kérdés, miként maradhatott meg e hagyomány a keleti és nyugati egyház nyílt elszakadása után a XI. sz. második felétől kezdve? Ennek magyarázata igen egyszerű. Szent Eustachius tisztelete a nyugati kereszténység központjában, Rómában is igen erős volt. Temploma ma is megvan, egyike a legrégebb, legnagyobb tradíciójú templomoknak, mely az Eustachius-tiszteletnek centruma volt és maradt. Ezért a monda érvényességét a római magyar zarándokház vándorai is megerősíthették és mindenki, aki ismerős volt a nyugati egyház hagyományában. De még a nyugati érvényességnél is jobban támogatta a mondát, hogy az Árpád-házi, szinte szakrális tiszteletben álló királyok hosszú sorához mintegy hagyományosan hozzátapadt.

Dömötör Tekla cikke élénken igazolja, hogy a történeti igazság ha egyszer kibogozása megindult, gyorsan halad a maga útján a valóság objektív erői irányában. Úgy látszik, a csodaszarvas ősi fejedelmi mondájának a keresztény Árpád-házi királyokra alkalmazott első, XI. sz.-i, immár *keresztény* változatai pontosan beleilleszkednek a magyar államalapítás harcaiba és belőle távlatok nyílnak a felé a világi méretű küzdelem felé is, melyet az akkori politikai hatalmak vívtak az újonnan megtért népek feletti befolyásért.

## Posztillák az olasz irodalom klasszikusainak bevezetéseihez.

KARDOS TIBOR

Már régebben foglalkoztat az a gondolat, hogy elvileg igyekezzem tisztázni a magam számára az olyan irodalomtörténeti tanulmányok ismérveit, mint amilyenek „*A Világirodalom Klasszikusai*”-sorozatban bevezetésként jelennek meg nagy irodalmi alkotások előtt. Babits Dante-fordításának újraközlésekor a műhöz írt *Bevezetést* szerettem volna folytatni műhelytanulmányként, és kettős feladatot oldani meg: egyrészt e tanulmány-típus sajátosságait meghatározni, másrészt az illusztrációk válogatását megokolni, s mintegy továbbvinni a bevezetésben hangsúlyozott, bizonyos tekintetben új Dante-képet. Egyéb feladatok elvontak ettől, míg végül most Szabó Mihály, és a legújabban Gáldi László hozzászólása megérlelte az elhatározást.

*A Világirodalom Klasszikusai*-sorozat több mint öt éves, és hatalmas teljesítménye nemcsak kötetekben mutatkozik meg, de közvéleményt formáló hatásában is. Kötetei általában a tízezres példányszám körül mozognak, s e példányszám nem egyszer megkettőződik. Mivel pedig a kiadás példányszámainak jó része kerül közkönyvtárakba és közületi könyvtárakba, hatóerejük a példányszám sokszorososa. Tehát ez a sorozat az európai kultúra klasszikus és nagy haladó hagyományait árasztja szét az új magyar társadalomban, és szükségképpen a műveket ismertető bevezetések is marxista igényű bevezetések kell hogy legyenek. Evvel a döntő mozzanattal a bevezető írások tudományos jellege is eldőlt. Ugyanis a szovjet és klasszikus orosz irodalom, valamint a német irodalom kivételével az európai klasszikusok országai kapitalista országok, ahol a történeti materializmus ellenzékben levő, megtúrt tudomány, sőt üldöztetésnek van kitéve. Ilyenformán az illető országok irodalomtörténetének marxista kánonja még nem alakulhatott ki, sőt a legtöbb nagy íróra vonatkozó marxista elemzések is hiányoznak. Ezért a *Világirodalom Klasszikusainak* magyar sorozatát úgy kell bevezetni, hogy a legtöbb esetben a polgári kutatások eredményeit újra kell értékelni, többnyire vissza kell nyúlni az eredeti szöveghez, nem egyszer kiegészítő kutatásokat kell végezni. Ezért mind a Szovjetunióban, mind a Német Demokratikus Köztársaságban és a népi demokráciákban megjelenő hasonló jellegű marxista igényű tanulmányok szükségképpen nem csupán ismeretterjesztő, hanem ugyanakkor tudományos jellegű munkálatok is. Sorozatunk beve-

zetéseinek ilyen jellegét még fokozta az a körülmény, hogy az első két évben a modern filológiáknak úgyszólván semminemű megjelenési lehetőségük nem volt, s így az európai klasszikusok sorozata egyéni kutatások eredményei számára is megnyílt.

Azonban az a körülmény, hogy nem csupán tanárok, egyetemi hallgatók és a kultúrát hivatásszerűen művelő emberek, de a dolgozók igen széles rétegei olvassák e köteteket, pontosan megszabja, hogy a marxista értelmezésen túlmenően, és természetesen éppen erre felépítve, meddig mehetünk el új tudományos eredmények közlésében. E bevezetéseknek általában közérthetőeknek kell lenniök, mint divatossá vált kifejezéssel mondják: olvashatóknak! Ez a szólam azonban valamivel többet jelent a közérthetőségénél. Azt jelenti, hogy a bevezetők legyenek vonzóak, támasszanak kedvet a mű ismeretéhez és olvasásához. Az esszé-szerűség követelményét tehát nem lehet figyelmen kívül hagyni az ilyen bevezetésekben. Ugyanakkor a szerző életére vonatkozó alapvető adatokat sem lehet elhanyagolni, amit azonban bele kell szőni a tanulmány fejlődés-rajzába, hiszen az író másféleképpen nem mutathatja be, mint társadalmának teremtményét, belső evolúcióját nem hanyagolhatja el, és másra nem összpontosulhat, mint a kötetben adott műre. Az írói élet csak annyiban érdekelheti a szerzőt, amennyiben művét magyarázza, s bár a mű fölébe emelkedik alkotójának, mégis csak visszasugárzik emberi alakjára.

Evvel körülbelül megmondottuk, hogy meddig mehetünk el e munkálatok tudományossága tekintetében. Ahol nem állnak rendelkezésre leszűrt, biztos életrajzi adatok, meg kell említeni a variánsok lehetőségét, s a biztosabb adat valószínűségének mérvét. Az irodalmi alkotás és az írók társadalmi elhelyezése nem nélkülözheti a korszak s az illető társadalom olyan bemutatását, mely fényt vet a gazdasági alapra, az osztályviszonyokra, az intézmények fejlődésére, a kor ideológiájára. Ez azonban nem lehet önálló test, külön penzum, hanem egybe kell olvadnia a szerző és a mű tárgyalásával, habár szükséges bizonyos helyzetkép összefogó ábrázolása is. Mivel az alkotót mint a társadalomból kinőtt nagy íróegyéniiségként, a művet a társadalom egy sajátos egyéni visszaverődésű alkotásaként fogjuk fel, lehetetlen elmellőzni a mű kialakulási folyamatát, bizonyos fokig előzményeit, és összefüggéseit is a kor egyéb íróival, esetleg külföldi szerzőivel. Ezt azonban nagyon módjával, mert e bevezetéseknek nem feladata sem irodalomtörténeti áttekintést adni, sem összehasonlító irodalomtörténeti kutatásokat közölni, hanem a mű mondanivalójára, s annak értelmezésére összpontosítani a figyelmet. Minden egyéb csak annyiban foglalhat helyet ezekben az értekezésekben, amennyire ezt a központi feladatot támogatni tudja, mindenképpen azonban periferikusan, és semmiesetre sem úgy, hogy a szöveget megterhelje.

E tanulmányok nem nélkülözhető sajátja az egyensúly. A marxista tudomány a teljes valóságra és az abból kiemelt lényegi mozzanatokra épülő tudomány. Lehetetlen például számunkra elhanyagolni, hogy Dante nagy társadalmi reformjait, hazája és az emberiség boldogítását célzó, hatalmas költői művében munkáját filozófiailag, azaz teológiai módon okolja meg. De akkor adjuk meg ennek súlyát és értékét, ha nem az összetevő elemeket hangsúlyozzuk, hanem az ebből kialakuló egységes képet, mert akkor kiderül, hogy nem volt sem tomista, sem misztikus, hanem olyan gondolkodó, aki az előbbiből átvett fogalmi elemeket, racionális tendenciákat, ez utóbbi kibontotta érzelmi szárnyalását. Hozzá kell tennünk, hogy kora úgynevezett „eretnek” népi mozgalmak, s azoknak vallásossága a misztikával összeshívódva döntően befolyásolta világnézetét. S még élesebben, hogy a földi programra irányul figyelme, hogy új hősök, új eszmények villannak fel előtte.

Ez a Dante azonban csupán a filozófiai és politikai értekezések Danté-je marad, és nem a világirodalom egyik óriása lesz, ha a költői valóraváltás nem kerül a méltatás középpontjába. Dante értekezései különösen a „*De monarchia*” és a „*De vulgari eloquentia*”, de a többi is és a levelek is a kor nagyszerű dokumentumai, értékes alkotások, s az írta a *Színjátékot* is, aki ezeket a műveket. Azonban nem tárgyalni egyenletesen, azaz *arányosan* a dantei alkotás perspektíváját, mely a jövő felé fordítja a szerzőt és művét, nem megragadni a költő

alkotó fantáziáját, s annak túlnyomóan reális karakterét, típus- és jellemábrázolását, képeit és stílusát, verselését és zeneiségét annyi, mint lemondani magáról a műről, helyesebben a mű lényegi elemeiről. Ezt el kellett mondani, mert éppen a Dante-bevezetés viszonylag széles és mély visszhangja mutatott fel itt-ott — ha elszórtan is — de olyan kívánságokat, hogy miért nem ezt, vagy miért nem azt az elemet tárgyaltuk szélesebben? Emitt a teológus hangsúlyozását szerették volna. Amott bővebb stílus-elemzést szerettek volna olvasni, vagy olyan érdekes, bár másodrendű adatokat, melyek amúgy is megtalálhatók Babits Mihály szép *Dante-életrajzában*.

Idekapcsolódik mindjárt a bevezetések egy problémája, hogy bizony sokszor szűkmarkúak nyomdai és kiadói viszonyaink. Mert pl. éppen a Dante-bevezetés elé helyes lett volna, már csak kegyeletből is, odahelyezni Babitsnak valóban költői, s ezért ma is megragadó életrajzát. Általában véve a bevezetések terjedelme igen szűkre szabott. Még olyan nagy írói alaknál sem haladhatta meg a 44 oldalt, mint az *Isteni Színjáték* szerzője. A Goldoni-bevezető alig több két ívnél, a Manzoni-előszó egy ívnél, a Boccaccio-előszó épp, hogy eléri a két ívet. Viszont némileg jogos az a kiadói szempont is, hogy az olvasó a legszükségesebbet akarja kapni az előszóban, hiszen nem a bevezető kedvéért veszi meg a könyvet, hanem mert a világirodalom egy remekével akar megismerkedni. Az előkészítő tanulmányok, egy bizonyos ponton túl, fárasztanak és céljukkal ellenkező hatást eredményeznek. Ez a szükség-szerűség tehát szigorú ekonómiát, az elemek pontos arányát írja elő, melytől eltérni nem lehet. Abban azonban nagyon is egyetértünk Gáldi László hozzászólásával, hogy kívánatos lett volna és lenne a Dante-kötethez hasonlóan másutt is adni rövid bibliográfiai összefoglalást, illetve tájékoztatót. Ez hangsúlyozná az ilyen előszavaknak nem egyszer komoly tudományos teljesítményeit, és a tudnivágyó olvasó számára megkönnyítené az elmélyülést a témában.

Gáldi László hozzászólásában nagyon helyesen „gradus ad Parnassum”-nak fogta fel ezeket a köteteket, amennyiben valóban előkészítései egy marxista igényű és módszerű olasz irodalomtörténetnek. A magunk részéről is mindent elkövetünk azért is, hogy a fájdalmas hézag, mely Dante és Boccaccio, Boccaccio és Goldoni, Goldoni és Verga között tátong, az elkövetkezendő évek során fokozatosan csökkenjen, mindenekelőtt egy teljes Petrarca-canzoniere, teljes Michelangelo-lírai kötet, Machiavelli-kötet, teljes Leopardi előkészítésével. De már most meg kell tenni mindent, hogy előkészítsük Ariosto, Tasso, Galilei, Vico, Carducci összes műveinek, vagy legalábbis klasszikus remekeinek méltó fordítását. Egy emberöltőre való munka ez, és csak akkor valósítható meg, ha a költők, műfordítók és filológusok szorosan együttműködnek.

\*

Ezekután az egyes kötetekről szeretnénk néhány lényegbe vágó vagy, szükség esetén, fontosabb részletet érintő megjegyzést tenni. Nem azt a sorrendet kívánom követni, mint amelyet a szemleírók, akik e kötetekkel foglalkoztak, vagyis az irodalomtörténeti sorrendet, hanem a megírás időpontját, ami a szerzői módszer tekintetében nem elhanyagolható. A Boccaccio-bevezetés időrendben az első volt, amikor az ilyen típusú előszók sajátosságainak első meghatározása és realizálása állott a sorozat valamennyi munkatársa előtt feladatként. Ezt abban a keretben oldottuk meg, mind a francia, angol, német, mind pedig az olasz kötetek bevezetői, mint amelyről fentebb néhány megfontolást közöltem. Ennek megfelelően ez az első munkálat viszonylag nagyobb erőfeszítést igényelt. Különleges feladat volt, hogy Boccaccio egyéniségét, szerepét, helyét az elmúlt évtizedek és különösképpen a közelmúlt torzításaival szemben helyesen ábrázoljuk, mint az új forradalmi osztálynak, a renaissance-polgárságnak első nagy prózaíróját. E törekvés eredményességét vagy eredménytelenségét az italianisták dolga megítélni.

Gáldi László szemléjében viszonylag elenyésző részleteket kifogásol, amely részletek azonban nem elhanyagolható problémákat fednek: e problémák Boccaccio vallásos vilá-

nézetének kérdése, a boccaccioi periódus esztétikai funkciója és bizonyos francia irodalmi kapcsolatok. A szemleíró a *Bevezetésben* megrajzolt boccaccio világnézet minden vonásával egyetért, egy ponton van csupán fenntartása, melyben azt állítottuk, hogy a nagy firenzei novellista vallásossága nem lehetett több „*valamiféle bizonytalan deizmusnál*”. Gáldi szerint itt azért kell fenntartással élnünk, mert a deizmus, mint eszmei és vallástörténeti fogalom, nem feltétlenül illik a hanyatló középkor világába”. A *Bevezetésben* használt kifejezés, úgy vélem, elég világosan utal rá, hogy én sem gondoltam XVII—XVIII. századi formájára, hanem egy „*valamiféle*”, azaz még pontosan körül nem határolt, még „*bizonytalan*”, de már ilyenszerű felfogásra, mely a polgárság első erőteljes megjelenésével joggal tükröződik az irodalomban is. Maga Gáldi is elfogadja, hogy Boccaccio nem a hanyatló középkor világának szellemét szólaltatja meg, hanem az egyidejűleg születő új világét. Már pedig a deizmus és ateizmus kezdetei ebben az új polgári ideológiában is csak a legkövetkezetesebbeknél jelentkeznek. A francia felvilágosodás kutatói előtt nem kétséges, hogy a renaissance olasz polgári gondolkozóinak egy meghatározott iránya Valla, Panormita, Pontano nápolyi iskolája, Pomponazzi, Telesio és mások padovai materializmusa valóban a libertinus gondolkodás előzményeit jelenti. Ha jogos rámutatni — mint Gáldi teszi — hogy milyen érdekes molièri motívumok tűnnek fel Boccacciónál, nem felesleges a deizmus csíráit is nyomozni nála.

Természetesen a deizmusnak ezek a csírái több fokon keresztül indultak fejlődésnek, de e fokok világosan elárulják a fejlődés *egyirányú* tendenciáit. Északon, Padovában Pietro D'Abano, a híres orvos, délen II. Frigyes és udvara vallottak a XIII. században olyan averroista tétéleket, amelyek vagy az isten-fogalom elszemélytelenítését eredményezték, vagy ezen felül a tételes vallások támadásával is együtt jártak, mint a Mózes, Jézust és Mohamedet támadó híres *De tribus impostoribus*, melyet nem kisebb személynek tulajdonítanak, mint II. Frigyesnek. Nos, a boccaccioi történet a három gyűrűről ennek némileg pozitívabb formája; amint a három gyűrűről nem lehetett eldönteni, melyik az igazi, a három vallásról sem (II Decamerone I. 3). Abraam története és ironikus „*megtérése*” (I. 2), Messer Torrello története Szaladin szultánnal (X. 9) azt bizonyítja, hogy a másik két „*gyűrű*” országában is vannak igaz emberek, sőt *igazabb* emberek. Viszont Ser Ciappelletto és még jó néhány alakja a *Dekameronnak* (I. 1) szörnyű állapotban mutatja a kereszténységet, még pedig nem csupán az eszmények realizálása, de az intézmények, és hiedelmek szempontjából is.

Ha nem tudnánk, hogy Boccaccio gondolkodása, aki a történeti vallások közé egyenlőségi jelet tesz, folytatódik, még kételyünk lehetne, hogy itt szimptomatikus jelenségről van szó, bár az írók általánosított adatai általában többet jelentenek egyetlen adatnál, Boccaccio esetében pedig súlyban jelentékeny és numerikusan is elterjedt típusok kerülnek szemünk elé. Nos, az új-platonisták törekvései a XV. század derekától kezdve világosan vallásos szinkretizmusra, az istenség-fogalom személyes voltának elmosódására vezettek. Ez Marsilio Ficinónál, s főként Giovanni Pico della Mirandolánál már minden kétséget kizáró módon nyilatkozik meg, és Giordano Bruno filozófiájának egyik előfeltételévé válik. Ez persze nem zárja ki sem Boccaccio, sem az új-platonikusok részéről az egyszerű, külsőséges vallás-gyakorlatot.

Igen figyelemre méltó és tudományosan termékeny vita-téma Gáldi László ötlete: annak megvizsgálása, hogy vajjon a boccaccioi periódusnak nincs-e komikus értéke, mert „*ünnepélyessége a satírikus tartalommal gyakran ellentétbe kerül*”. Ehhez meg kellene vizsgálni hogy a boccaccioi periódus mennyiben volt ünnepélyes hatású és mennyiben csupán művelt és finom irodalmi kifejezésforma. Hiszen Magister Boncompagno a *Rota Veneris*-ben a XIII. századi szerelmi levelezés emintájában is használ bizonyos fokú retorikát, alkalmazza a periódus egy meghatározott nemét. Boccaccio stiláris jelentősége éppen abban rejlik, hogy visszanyúl a klasszikus római periódushoz, mint erre Herczeg Gyula rámutatott (*Renaissance Tanulmányok*. Budapest, 1957. 281—369), elemézve e stílustörekvések sajátosságait. Sőt, az adja Boccaccio különös varázsát, hogy az udvari csinosságot a nápolyi udvar és a firenzei előkelő

társaság e modorát a népi közvetlenséggel egyesíti. Hihető, hogy e periódusoknak néha az a funkciója támad, amire Gáldi utal. De aligha általánosságban, és „így írtok ti” alapon. Boccaccio hitt eszméi igazságában, művészete hitelében, és következőleg stílusában is. Ez azonban nem zárja ki, hogy igazi toszkán malignità-val, rosszmájusággal emberien méltóságteljes stílusát kevésbé méltóságteljes szituációk festésére ne fordítsa. Viszont a jelek szerint ez az ünnepélyesség az esetek nem csekély számában éppen azt jelenti, hogy szembeszáll az uralkodó hiedelmekkel, és ki akarja fejezni, hogy az emberi értelem és energia, a földi szerelem az egyszerű, de bátor, és a természet teremtő erejét kifejező emberek életjelenségei nem alantasak, de lényegileg és pontosan megfelelnek stílusa ünnepélyességének. A boccaccioi periodus a szerző életfelfogásához híven a természet és az ember nagyszerűségét hirdeti. Mindenképpen helyes azonban Gáldi kívánsága, hogy a boccaccioi stílust és általában a renaissance-stílus esztétikai funkcióit közelebbről vizsgáljuk. E tekintetben várjuk stíluskutatóink és a Szemleíró hathatós segítségét.

Elfogadjuk azt a megjegyzését, mely szinoptikus szemléletéből fakad, hogy helyes lett volna megemlíteni a francia anya szerepét és rajta keresztül az ó-francia fabliau hatását. Sőt ezt kiegészítjük avval, hogy sem a nápolyi Anjou-udvar, sem Firenze nem volt ment a francia líra, lovagregény, mese és novellisztika bőséges elemeitől. Ugyanakkor örömmel láttuk, hogy Gáldinál hiányzik annak felrovása, hogy Boccaccio forrásait „nem mutatom ki”. Ebben azonban valószínűleg nem annyira e bevezetések karakterének felismerése vezette, mint inkább az, hogy tájékozott az adott kérdésben és tudja, hogy egy évszázados buzgó forráskimutatás után jutott oda a történeti kritika, ahol bevezetésünk is áll: hogy ti. Boccaccio forrásai túlnyomóan orálisak, kisebb arányban pedig alakuló szövegek, melyeket ő maga is ilyenként kezel. Ennek köszönhető, hogy anyagát bátran alakítja és létrehozza novelláinak művészi konstrukcióját. Persze még ha nem is így lenne, akkor sem térhettem volna ki e forrásokra részletesen.

Végül szabad legyen a fordító nevében is megjegyeznem, hogy Révay József a két világháború között megjelent teljes Boccaccio-fordítását a maga egészében átdolgozta, a 49 hátralevő novella és a bevezetés szövegét ellenőriztem, és kizárólag technikai körülményektől függ, hogy a kiadó a többször utánnyomott és teljesen kifogyott Boccaccio-válogatást teljes *Dekameronnal* pótolja.

\*

A Boccaccio-kötetet időben követte 1955-ben Szauder József Goldoni-válogatása és bevezetése. Gáldi pozitív megjegyzéseivel teljesen egyetértünk és kiemelnénk a *Bevezetés* tiszta és élvezetes stílusát, mint amely pontosan megfelel a sorozat céljának. A válogatást is helyesnek tartjuk, viszont úgy gondoljuk, hogy a *Momolo Cortesanon* kívül még fel kellett volna vennie az *Il feudatario*-t, melyet éppen az egykori Ausztriában többszázszor játszottak nemcsak lombard területen, de az egykori Habsburg-birodalom fővárosában is, és pedig nem ok nélkül. Bizonyos felvilágosodott reform-törekvések szegődtek mellé, hiszen ebben a darabjában jut el Goldoni a legmesszebbre a feudalizmus bírálataiban. Gáldi László hiányolja, hogy Szauder nem tisztázza, mi volt Goldoni viszonya más, korabeli vígjátékírókhoz, így Molièrenek XVIII. századeleji olasz követőikhez, akik közül nem egy, pl. a sienai Girolamo Gigli már népies hangon adaptálta a *Tartuffe*-öt. Ha talán utalhatott volna is erre Szauder József, többet megkövetelni alig lehetne. De ha már erről kerül szó, világos, hogy Goldoni éppen általa emelkedik ki Molière olasz tanítványai sorából, amit Gáldi nem említ: hogy ti. az olasz *commedia dell'arte* hagyományaiból bontakoztatta ki a jellemvígjátékot. S eszményért nem csupán az olasz renaissance hatalmas hagyományaihoz ment vissza, — elsősorban Machiavellihez, — hanem az őt közvetlenül megelőző, népies hangvétellű dialektális színházhoz: Carlo Maria Maggi színdarabjaihoz, aki Milanóban teremt jellemszerepeket a *commedia dell'arte* eszes és fölényes szolgatípusaiból, Giovanbattista Faggiuoli színházához fordult, aki toszkán népi típusokat emelt színpadra. Oly nagy író esetében, mint Goldoni, aki egy lehanyatlott nemzeti tradíció

felfrissítésére vállalkozik, a külföldi példa mindig csak gerjesztő, nyugtalanító elem, a szilárd talaj a hazai.

Ellenben mást hiányolunk a különben értékes *Bevezetés*ből: nem annyira azt, hogy a *Mémoires*st nem értékelte esztétikai tekintetben, hanem azt, hogy nem használta fel kritikailag, hogy felhasználásukkal nem vonatkoztatta mélyen, sokoldalúan egymásra Goldoni életét és színműírói tevékenységét. Ez nem kevés új felismerésre vezetett volna.

\*

1956-ban jelent meg a *Jegyesek* új kiadása elé írt *Bevezetés*, melynek szűkreszabott terjedelme ugyancsak próbára tette a szerzőt. Ez már körülbelül meg is szabja, hogy az alapvető kérdéseken túlmenve miért nem lehetett egy oly részletes európai kitekintést adni, mint amilyent Gáldi László szeretne látni, s meg kellett elégedni avval, amire utaltunk. Ha hiányérzetünk van, azt inkább abban érezzük, hogy Manzoni drámáival nem foglalkoztunk részletesebben, mint ahogy tettük, hogy baráti körének életébe nem hatoltunk mélyebbre és hazai előzményeit nem igyekeztünk jobban tisztázni. A Manzoni-kritika ugyanis bármi kiterjedt, de e szempontból elégtelen, s különösképpen nem kielégítő a marxista—leninista tudomány szempontjából. Csaknem másfél évtized előtt foglalkoztam Révay Józsefnek akkor első formájában megjelent fordítása élén az *I Promessi Sposi*-val. Bár akkori felfogásomból sok minden az idealista esztétika következményének bizonyult, s így el is vetettem, egy dologban következetes maradhattam: akkor is az volt a nézetem, hogy a regény igazi főhőse nem csupán Renzo és Lucia személyében, de rajtuk kívül is az olasz nép, ami a regény hatalmas és megragadó tömegjeleneteiben nyilvánul meg legvilágosabban. Olyan rendkívüli művészi erő és meggyőződés, mint amilyenekkel Manzoni nem az urak, hanem a parasztok, munkások, a plebejus nép világát megtestesíti, aligha lehet csupán Diderot és Prévost regényeinek, Rousseau hatásának betudni. Ez a hangvétel Manzoinál megelőzi a párizsi tartózkodást is. Későbbi mély francia barátságai Faurel abbéhoz fűződő szellemi kapcsolata, a francia felvilágosodás nagyrabecsülése mind erősíthették ebbeli diszpozícióit, de nem ezek indították el. Jellemző, hogy az *Il Conte di Carmagnola* történetének részleteit, ha Sismonditól vette is, a drámát éppen hogy Rousseau felfogása és a francia dráma-koncepció ellen írta. Mint e mű előszavában hangsúlyozza (Alessandro Manzoni: *Tutte le opere*, a cura di Giu. Lesca, Firenze, 1928, 51) az *Il conte di Carmagnola*ban be akarja bizonyítani, hogy a dráma lényege nem immorális, hogy lehet morális drámát is írni. Ugyanitt szinte felrobbantja az idő és hely egységét, még hozzá tudatosan. Ebből a számunkra oly fontos drámából is kiderül, hogy hol rejlett a magva a tárgyválasztásnak: nem Sismondi művében, még csak nem is Verri értekezésében, akinek munkáját szintén használta, hanem abban az élő hagyományban, azokban a legendákban, amelyek a „Broletto-hoz, a parasztból lett zsoldosvezér milánói palotájához, és tulajdonosa tragikus végéhez fűződtek. Ismét, akárcsak Goldoninál, a kommunális hagyományok életerejé tűnik élénk. Az *Adelchi* tárgyválasztása is Lombardia ködös múltjába vész. Manzoni mint Vico tanítványa, — akit Foscolo dicséret a történelem hasznáról tartott előadásában, — a népben látta meg az olaszság génuszát, Vico példájára. A népfelé-fordulást támogatta egy új lombard hagyomány is, Parini költészete, akinek annyit köszönhetett Monti példája mellett.

Ami Manzoni vallásosságát illeti, ebben az újabb nyugati kutatás és a szovjet tudományosság tökéletesen egyetért. Manzoni valóban a késői janzenizmushoz csatlakozott, ami nem zárja ki Rousseau mély hatását, aki ugyancsak nem volt idegen az effajta szabad, érzelmi és bensőséges hitelvektől. Azonban itt is ha már mélyebben megyünk az előzmények kérdésébe, megítélésünk szerint Foscolo és Monti Dante-kultusza fontosabb minden másnál. Hiszen Dante lett az új-guelf vallásos-nemzeti koncepció prófétája. Azonban, úgy véljük, az adott terjedelemben, az adott keretek között helyesen koncentráltuk a vizsgálatot Manzoni életpályájára, belső fejlődésére és a mű rövid elemzésére. Meg kell jegyeznünk, hogy a regény némely alapvető sajátosságát, az úgynevezett kitéréseket, a lélekelemzést, a természeti képeket csak mint az

olasz nép szenvedéseit és rabságát megjelenítő, nagyságát és felszabadulását sugalmazó művészi cél függvényeit tárgyaltuk, és nem helyeztük annak elébe, mint Gáldi László véli.

\*

Elérkeztünk az időben legkésőbb, 1957. kora nyarán megjelent Dante-kötethez, melynek csupán nyomdai munkálatai csaknem egy évig tartottak, ami azonban az ellenforradalmi eseményeknek is következménye volt. Az illusztráció munkája is erre az időre esett, melyben nagy segítséget kaptam dr. Fenyő Ivántól, a Szépművészeti Múzeum kutatójától és könyvtárosától. A *Bevezetés* szorosán vett előkészítése 1955 nyaratól 1956 nyaráig tartott: szabadegyetemi és egyetemi előadások, valamint egy akadémiai felolvasás segítségével igyekeztem megkönnyíteni a munkát, melyet különösen felelősségteljesnek éreztem. Ez tanulmány formájában is megjelent (*Dante alkotó képzelete* a Magyar Tud. Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei X. 1956. 87–131.-ig.) Ennek során döntöttem el, hogy a *Bevezetésben* a dantei alkotó fantázia ábrázolása lesz az a módszer, mely csomópontként egyesíti magában az élet és mű szakadatlan teremtő váltóáramát, a tudomány és költészet, szimbolizmus és realizmus, a „néma századok” szintézisének és nagyerejű feloldásának összefüggéseit és ellentéteit. Világossá vált előttem, hogy Engels tanítása nyomán az a feladat áll előttem, Dantet mint átmeneti kor átmeneti költőjét ábrázoljam, mint határmesgyén állót, mint aki a középkort úgy összegezi, hogy ez már túlmutat az alkotás pillanatán és kitarja a renaissance kapuit.

Dante illusztrálását e tézis szolgálatába állítottam, e válogatás a *Bevezetés* szerves része, és mintegy művészi meghosszabbítása. Éppen ezért arra törekedtem, hogy az illusztrációkat a szövegnek rendeljem alá, és úgy gondoltam, minden színes ábrázolás és általában a festészeti jellegű illusztráció ennek ellene mond. Ezért rajzos illusztrációra törekedtem: toll- és krétarajzokra, fametszetekre, ami nem jelentette azt, hogy egy-egy esetben képet, illetve freskót is ne vettem volna igénybe. El akartam érni, hogy ez az illusztrációs anyag lehetőleg zárt egységet alkosson, ezért Michelangelón semmi körülmények között nem mentem túl az illusztrátorok megválogatásában. A képekkel a jövő felé vezető Dantét próbáltam bemutatni, még pedig úgy, ahogy e százénekes eposz gigantikus költő-hősét a renaissance művészóriásai fogják fel. Szilárd meggyőződésem, hogy Trecento-miniaturák Dantéval csupán abban közösek, hogy egy új kor felé haladnak, és helyesen tükrözik Dante mély vallásos meggyőződését, de ugyanakkor primitív Dantét tükröznék, ami megfelel az akkori szélesebb olvasóközönség arculatának, de nem Danténak, a nagy tudatos művésznek. Ezért számolva annak veszélyével, hogy a keletkező Dante-legenda sodrába kerülök, hogy az illusztrációk a dantei csírákat kibontottabb formában tükrözik, mégis olyan géniuszokat választottam, mint Giotto, Botticelli, Signorelli, Michelangelo, Raffaello, Leonardo. Ezek között vannak hívők, mint Giotto, Botticelli, Michelangelo és vannak hitetlenek, mint Signorelli, vagy természetvallás követői, mint Leonardo, de az ember heroizmusát és fenségét egyformán képviselik. Az illusztrációk első három darabja a fiatal és férfi Dante képe Giotto és egy különösen sikerült miniatúra alapján, s a renaissance babérkoszorús, heroizált Dantéje Raffaello *Stanzáiból*. Giottot azért választottam, még hozzá a képnek restaurálás előtti formájában, Seymour Kirkup rajza nyomán, mert a *Paradiso* költőjét ifjan ábrázolja. Utolérhetetlen gyöngédség, álomszerűség és szellemi erő sugárzik erről az arcról. A Biblioteca Riccardiana Dante-arc képe szenvedély és szenvedés-barázdálta vonásaival az *Inferno* alkotóját, a száműzött Dantét oly közvetlen erővel tárja elénk, hogy nem is választhattam mást. Úgy gondoltam, nincs nagy tanulság nélkül Raffaello parnasszusi Dantéje, egy nagy alak szublimált képe, mely már maga a költészet alkotó energiájának tükröje.

A *Színjáték* szövegét illusztráló rajzok közül a legtöbb Sandro Botticellitől való, aki különösen a Purgatorio és a Paradiso bámulatosan finom, nosztalgikus és átszellemült tükrözésében felülmúlhatatlan. A Mediciek Firenzéjének neoplatonizmusa és Botticelli egyéni melan-

kóliája együtt a misztikusan lángoló jelenetek legjobb illusztrációit hozzák létre. Az *Infernot* illusztráló Botticellitől csak akkor vettünk rajzot, ahol vagy nyomasztó, álomszerű víziót ábrázol megragadóan, mint a három vádállat jelenetében (*Inferno*, I. 31—51) vagy fantasztikus folyamatot, mint a kígyóemberek, a tolvajok egymássáalakulása, ahol az emberek és a reájuktekeredő vadállatok, üldözők és üldözöttek egynemű mozgása, és egymásba gabalyodó tömkelege utolérhetetlenül jelenik meg Botticelli írója nyomán (*Inferno* XXIV.). Ott is őt választottuk, ahol önmagát meghazudtoló erővel ábrázol, mint a természetellenesen élőkről adott kép (*Inferno*, XV. 1—90), és a leláncolt óriások (*Inferno*, XXXI.). Egyébként azonban az *Infernot* vagy Luca Signorelli, vagy Michelangelo illusztrációival kísértük, vagy Quattrocento-beli fametszetekkel: ezekben láttuk azt a vad erélyt, mely a *Poklot* jellemzi.

A *Purgatorio* és *Paradiso* néhány jelenetéhez Leonardo-rajzokat is igénybe vettünk. Michelangelo és Leonardo esetében Meller Péter újkeletű, meggyőző kutatásaira építettünk (Meller Péter: *Leonardo da Vinci's drawings to the Divine Comedy*, Acta, Hist. Artium, Tom. II. Budapest, 1955, 135—168). Michelangelótól vettünk egy ördögfejet (*Inferno*, XXII), amelyen le tudjuk mérni, hogy micsoda veszteség az emberiség kultúrája számára, hogy Michelangelo Dante-mappája elveszett. De erről tanúskodik az *Utolsó Ítélet* Charon-jelenete is, mely az *Inferno* III. éneke 100—120. sorának részletekbemenően pontos illusztrációja. Tulajdonképpen az *Inferno* Dantéjéhez nagy tisztelője, költői követője, hitében és vívódásaiban társa, Michelangelo áll a legközelebb. Őt közelíti meg mestere, Luca Signorelli, akitől az Ugolino-jelenet megragadó rajzát (*Inferno* XXXIII. 1—90), és egy drámai jelenetet vettünk a *Purgatorioból*. (A lelkek Dantét csodálják. *Purgatorio* V. 7.) Ez a kép különben azok közé tartozik, amelyek már a Babits-féle *Színjáték*-kiadásban is helyet foglaltak. Leonardótól választottuk ki Sordello energiától duzzadó, szemtől-szembe arcképét (*Purgatorio*, VI. 58—75), míg a nagy mester másik két illusztrációja, a *Purgatorio*hoz és *Paradiso*hoz (Hit, Remény, Szeretet, *Purg.* XXIX; Piccarda Donati *Paradiso*, III. 42, 46—49) csupán az ábrázolás átszellemültségével közeledik Dantéhez, mert egyébként interpretációja erőteljesen reális és Botticelliétől alapvetően eltérő.

Kétségtelen, hogy a Dante halála óta eltelt csaknem másfél évszázadot nem lehetett meg nem törtéنتé tenni, kétségtelen, hogy Signorelli, Michelangelo és Leonardo Dantét ropant erővel, a renaissance összes művészi vívmányai alapján ábrázolják. Amíg Botticelli érzékenyen visszaadja a misztikus Dantét, Michelangelo és társai az emberi erőt és szenvedélyt bontják ki belőle. De mind az egyik, mind a másik változat kongeniális művészek kezével jött létre ugyanazon világból, melynek első képeit Dante festette és véste ki, első dallamát Dante szólaltatta meg.

E módszertani megjegyzéseimet folytatva a bevezetésnek egy sajátságára szeretném felhívni a figyelmet, mely Gáldi Lászlónak is feltűnt, aki a Dante-bevezetés analízisében csaknem minden ponton igazat ad erőfeszítéseinknek. Megjegyzi: „Lehet, hogy mások az olasz Dante-méltatásoktól elválaszthatatlan, s a Babitsnál is meglevő életrajzi vonatkozású idézeteket hiányolják. Ebben a véleményben van is némi igazság, annál inkább, mivel sajnos a *Commedia* fordításának új kiadását semmiféle névmutató nem egészíti ki.” E nagymértékben disztanciált megállapításra meg kell jegyezmem, hogy az idézés elvetése tudatos nálam. Tettem ezt több okból, elsősorban Babits iránti tiszteletből, aki helyettem is elvégezte ezt a feladatot, ha sajnos, nem is sikerült e kiadásban leközelíteni megragadóan poétikus Dante-képét. De tettem műfaji megfontolásból is, mert nem életrajzot írtam, de Dante-méltatást, nem lírai vallomást, de inkább analízist, és epikus ábrázolásra törekedtem, s abba nem illik e módszer. Nem Babits esetében, akinél a Dante-életírás, e prózában írt költemény, s a Dante-idézetek feszültség-különbség nélkül egyszinten következnek, de tudományos dolgozat esetében, még ha az közeledik is tónusában az esszéhez, a „*sommo poeta*”-t idézgetni kockázatos vállalkozás, inkább vezet groteszk, semmint felemelő hatásra. A tanulmány-író igyekezzék önjelétől megközelíteni és hatékonyra tenni tárgyának minden rejtett vonását.



A Dante-bevezetés és kommentár-kiegészítés számomra persze sok évi csendes olvasás, iskolai, majd egyetemi exegézis, bámulat és benső vonzódás eredménye volt, amelyben lényegesen többre törekedtem, mint az óriási arányú Dante-kutatás eredményeinek kritikai megrostálására. A Dante-képünkhöz vezető fonalat Engels adta kezünkbe. Korábban is észrevetkék és filológiailag, vagy történetileg értékelték is egy-egy meglepően új fogalom, vagy kifejezés megjelenését a *Színjátékban*. De Engels egyetlen nagy jelentőségű figyelmeztetése ennél többre buzdít: vagyis hogy Dante személyiségének összetett vonásait tárjuk fel, s azt, hogy Janus-arcának erőteljesebb vonásai tekintenek a jövő felé.

## A prágai négynyelvű sóhajtás

KIRÁLY PÉTER

Ezzel a címmel közölte Laziczius Gyula (MNy. 27 : 118—9) a prágai Egyetemi Könyvtár XVII. F. 28. jelzetű kódexének hártya-előzéklapjára bejegyzett kétsoros — magyar, cseh, latin és német nyelvű — szövegének fényképhasonmását, valamint e rövid szöveg olvasatát és az egyes szavak (különösképp a *megdolgontat* szónak) értelmezését. Meghatározza ezenkívül e négynyelvű szöveg keletkezésének az időpontját (XV. század első fele) és a bejegyzés létrejöttének körülményeit helyesen a cseh huszita mozgalmakkal hozza összefüggésbe.

A négynyelvű sóhajtás szövege: *Ach ťťsten nebyefky q[uam] zer megdolgontat engemet | ze daž ich taceo žwazan mynd edž agricola amen.*

a) Az alábbiakban néhány kiegészítést fűzök Laziczius cikkéhez. Először is pótlom az emlékfelfedezésének történetére vonatkozó előzményeket. E keveréknyelvű szöveget elsőnek Josef Jireček közölte a csehek és magyarok XIV—XV. századi egyházi kapcsolataival és a magyarországi huszitákkal foglalkozó cikkében „Duchovní styky Čechův a Maďarův ze XIV. a XV. věku a uherští husité. ČMČ 59 (1885), 391-a bejegyzés keletkezésének az időpontját azonban tévesen a XIV. század végére helyezi;

Jireček nyomán Josef Truhlář teszi közzé ismételten a keverék szöveget, a prágai Egyetemi Könyvtár cseh nyelvű kéziratainak katalógusában (Katalog českých rukopisů C. K. Veřejné a Universitní Knihovny Pražské. V Praze 1906, 101; a bejegyzést tartalmazó kódex sorszáma: 258). Közli a négynyelvű bejegyzés teljes szövegét és ennek megfejtését. (A *megdolgontat* szót *zpomněl* 'gondoltál [rám]' szóval értelmezi). Megállapítja, hogy e szöveg Reindel Petrus konstanzi nótárius által 1415-ben kiállított oklevélre van bejegyezve, s hogy maga a kódex a Prágaújravárosi kanonokok Károly-Könyvtárából származik.

Nyilván Jireček cikkéből szerezhette értesülését e négynyelvű szöveg létezéséről Gerő János is (A cseh és tót középkori vallásos költészet története. Besztercebánya 1913, 290) és őtöle — mint ez már ismeretes — Trócsányi Zoltán (MNy. 9 : 331—2), majd innen Laziczius. Megjegyzem még, hogy Gerő nem hivatkozik Jirečekre, hanem csak a kódex pusztá jelzetére. Saját magam Jireček cikkének olvasásakor figyeltem fel e négynyelvű bejegyzésre.

b) A négynyelvű sóhajtás (Gerő elnevezése) véleményem szerint is a XV. század első felében, pontosabban talán az ún. prágai cikkelyeknek 1436-ban történt kihirdetése körüli időpontban lehetett bejegyezve. Lazicziusnak ezt a Trócsányi és Gerő (Jireček) fejtegetéseire épülő megállapítását a bejegyzett szöveg általános írásjellege és egyes betűtípusok alakja is alátámasztja: ilyen az egyhurkú *a*, mely már a XV. századra vall, valamint a magyar és cseh szavakban kizárólagosan szereplő *y* (Löffler, *Einführung in die Handschriftenkunde*. 1929, 121; Steffens, *Lateinische Paläografie*. 1909, XXII).

c) Helyesírás- és hangtörténeti szempontból a következőket tartom szükségesnek megjegyezni:

1. *nebyefky*: e szónak a szabályos ócseh alakja „nebeský” (Geb.: S1Stč.); téves jésítés esetében — a cseh nyelvemlékek vizsgálatakor — általában nem cseh, hanem szlovák származású scriptorra szoktunk gyanakodni (Király: *Studia Slavica Hung.* 2 : 173, 178).

2. *žwazan*: az ószláv *sō-vezati*-nak megfelelő szabályos ócseh alak „swazan” lenne (Geb.: HML. III/2, 360), míg a zöngés *zv-* hangkapcsolat ismét olyan sajátság, amelyet idegen